

**Diálogos Revista Electrónica de Historia ISSN 1409- 469X**  
**Vol. 9 No. 2 Agosto 2008 - Febrero 2009.**

.....  
**DIÁLOGOS. REVISTA ELECTRÓNICA  
DE HISTORIA**

Escuela de Historia. Universidad de Costa Rica



**Arquitectura e interpretación histórica. Dr. Arnaldo Moya Gutiérrez**

**Comité Editorial:**

Director de la Revista Dr. Juan José Marín Hernández [jmarin@fcs.ucr.ac.cr](mailto:jmarin@fcs.ucr.ac.cr)

Miembros del Consejo Editorial: Dr. Ronny Viales, Dr. Guillermo Carvajal, MSc.  
Francisco Enríquez, Msc. Bernal Rivas y MSc. Ana María Botey

Miembros del Consejo Asesor Internacional: Dr. José Cal Montoya, Universidad de San  
Carlos de Guatemala; Dr. Juan Manuel Palacio, Universidad Nacional de San Martín y  
Dr. Eduardo Rey, Universidad de Santiago de Compostela, España

Editor técnico  
MSc. Anthony Goebel Mc Dermott [goebel@racsa.co.cr](mailto:goebel@racsa.co.cr)

Dirección web: <http://historia.fcs.ucr.ac.cr/dialogos.htm>  
( página 312 de 356) p. 312

.....

Palabras claves: Arquitectura, interpretación histórica, imaginarios sociales, relaciones de poder, estudios de caso

Key words: Architecture, historical interpretation, social imaginaries, relations of power, case studies

**Fecha de recepción: 16 de julio 2008 - Fecha de aceptación: 31 de julio 2008**

#### Resumen

El artículo realiza un balance conceptual y contextual de la arquitectura como instrumento indispensable, aunque frecuentemente invisibilizado, en la interpretación histórica. Lo anterior en el tanto la arquitectura ha expresado y a la vez incidido en las relaciones dialógicas, dialécticas y por consiguiente históricas, entre los sectores dominantes y los grupos subalternos de una sociedad en distintos contextos espacio-temporales. Asimismo, y con base en esta propuesta metodológica que resalta la necesidad de incorporar en la interpretación histórica, la dimensión simbólico-representativa de la arquitectura y su relación, tanto con la construcción social del espacio como con la construcción espacial de la sociedad, el trabajo incluye una propuesta para la periodización y el análisis de la ciudad de Cartago, Costa Rica.

#### Abstract

The article carries out a conceptual and contextual balance of architecture as an essential instrument, which is often overlooked at the historic interpretation level. The latter is aimed at proving that architecture has expressed and likewise influenced in the dialogistic, dialectic, and hence, historical relations between the dominant sectors and the subordinate groups of society in the different space-time settings. Also, based on this methodological proposal that highlights the need to include in the historical interpretation, the architecture's symbolic-representative dimension and its relation both with the social construction of space as well as with the spatial construction of society, the paper also sets forth a proposal for the periodizing and study of the city of Cartago, Costa Rica.

Arnaldo Moya Gutiérrez. Doctor en Historia. Profesor de la Escuela de Historia y de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica. Correo electrónico: [ARNALDO.MOYA@ucr.ac.cr](mailto:ARNALDO.MOYA@ucr.ac.cr)

Dirección web: <http://historia.fcs.ucr.ac.cr/dialogos.htm>

( página 313 de 356)

p. 313

**Citado en**  
**Dialnet - Latindex -**  
**REDALYC-**  
**Directorio y recolector**  
**de recursos**  
**digitales del**  
**Ministerio de Cultura de España**



licencia de tipo  
"Reconocimiento - No comercial - Compartir igual"

“Diálogos Revista Electrónica de Historia” se publica interrumidamente desde octubre de 1999

**Arquitectura e interpretación histórica**

**Arnaldo Moya Gutiérrez<sup>1</sup>**

**1. Introducción**

La utilización de “fuentes no tradicionales” o “fuentes blandas”, como también les llaman algunos estudiosos están, al igual que las fuentes tradicionales, en la base de la interpretación histórica. Con la lectura histórica e iconográfica apropiada los vestigios arquitectónicos, las fotografías, los monumentos, la pintura conmemorativa, los artefactos de la vida diaria etc., pueden ser interrogados mediante las herramientas y métodos que nos facilitan la lingüística, la psicología, la antropología, la sociología, la historia del arte y las artes visuales en general. En un sentido amplio lo que proponemos es abordar el estudio de la cultura material y de su remanente constituido por imágenes, por cuanto éstas son un resultado de la creación humana y responden tanto a capacidades innatas del individuo como a destrezas aprendidas socialmente, he aquí su valor histórico y epistemológico.

En nuestro argumento hemos de precisar la articulación establecida entre la historia, la historia del arte, la arquitectura, la historia de la arquitectura, las artes visuales, la psicología colectiva y los distintos imaginarios que emergen de una sociedad con el fin de incorporar al discurso histórico los segmentos de una realidad que por lo general escapan a la mirada del estudioso de la historia<sup>2</sup>. Más que el interés por utilizar la arquitectura como fuente para comprender la apropiación del espacio lo que propongo es el diálogo estrecho entre la arquitectura y la historia del poder, de modo semejante a como lo

---

<sup>1</sup> Doctor en Historia. Profesor de la Escuela de Historia y de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica.

<sup>2</sup> Existe una preocupación constante por “ilustrar”; por la fotografía con pie de página, por el monumento conmemorativo, nunca por tal o cual artefacto como la materia misma de la historia. Nos olvidamos de las relaciones entre los artefactos y la sociedad, es esta una relación social y como tal también compete a los estudios históricos.

.....  
establecí en un estudio reciente acerca de la arquitectura y el poder en la ciudad de México durante el Porfiriato<sup>3</sup>. Es en esta tesitura que la iconografía y la iconología adquieren gran fuerza explicativa al determinar la genealogía y el proceso volutivo de las artes visuales. Warburg, Baczko, Gombrich, Panofsky, Zankel, Saxl, Haskell, Balandier, Schama y Starobinski han contribuido a cimentar el nexo entre las artes y las ciencias sociales, y a pesar de que su abordaje puede parecer novedoso en estas latitudes, al otro lado del Atlántico fue una tradición iniciada por Nietzsche.

En la América Latina es un tópico en ciernes, a pesar de que los trabajos de base respecto al fenómeno urbano, al hecho arquitectónico y a la lectura de imágenes han tenido verdaderos avances en México, Argentina y Brasil. El lector atento comprenderá que este artículo no versa sobre la historia de la arquitectura ni sobre el oficio del arquitecto, pues no pretende más que establecer el diálogo entre la arquitectura y la interpretación histórica. Por esa razón veremos que el fenómeno arquitectónico es trascendido por el fenómeno urbano y por las decisiones que han tomado los planificadores del espacio. Las principales ciudades latinoamericanas fueron transformadas por la impronta con que las signó la modernidad desde fines del siglo XIX. Las formas que adopta la modernidad en Latinoamérica no se asocian sólo a los factores que incidieron en el “progreso continuo”. La emergencia de la modernidad significó el bienestar de algunos sectores, pero para otros, los más, la modernidad se erigía sobre el agravamiento de su situación socio-económica, como fue el caso de los léperos en México, de los guasos en Chile y de los rotos en Argentina. La emergencia de la modernidad se dio bajo el doble signo del progreso y la desigualdad y si con la irrupción de la modernidad capitalista se abrió el concurso de nuevos fraccionamientos y colonias habitacionales para los sectores sociales de “buen ver”, las condiciones de vida, higiene y servicios en otros puntos de las ciudades latinoamericanas sufrían un proceso de doble pauperización; la heredada de los tiempos coloniales y la que irrumpía con la nueva racionalidad inmobiliaria capitalista de

---

<sup>3</sup> Esta situación centra mi objeto de estudio al considerar que la política es importante, más el determinante está constituido por el nexo entre la historia del poder y la transformación arquitectónica, por el papel que le asigna la sociedad a los artistas y por la estética adoptada por esa sociedad y por quienes la gobernaron; Véase: MOYA GUTIÉRREZ, “La arquitectura emblemática del Porfiriato...” Tesis para optar por el grado de Doctor en Historia. Centro de Estudios Históricos. El Colegio de México. 2008, p. VI.

.....  
minimizar costos y maximizar beneficios. En esta época se empieza a distinguir en la urbe latinoamericana la profunda segregación entre el barrio alto y el barrio bajo<sup>4</sup>.

## **2. Ciudad, arquitectura e historia.**

Las transformaciones urbanas nos indujeron a valorar los nuevos lenguajes arquitectónicos que convirtieron dicho quehacer artístico en una arquitectura parlante al establecer un estrecho diálogo entre los detentores del poder y los sectores subalternos. La supremacía no sólo reviste factores de índole económica y social, sino que ha trasmutado en aspectos que atañen a las artes visuales. Algunas veces son los gobiernos de facto de fines del siglo XIX y de principios del siglo XX los que se sirven de una arquitectura monumental para expresar, como ningún otro lenguaje, la idea de su supremacía. El más representativo, fue sin duda, el régimen dictatorial de Porfirio Díaz. La ciudad de México y Buenos Aires figuran como el más completo de los catálogos al exhibir una tradición arquitectónica neoclásica, de cuño liberal y republicano.

La arquitectura es un lenguaje en el que prevalecen los espacios y los volúmenes, los símbolos y las formas en asociación con otras expresiones artísticas tales como la escultura y la pintura y que por lo general se consideran de una índole menor a los artefactos arquitectónicos<sup>5</sup> aunque conformen en su conjunto un catálogo completo de

---

<sup>4</sup> La situación es clara en la Ciudad de México, Buenos Aires y Santiago de Chile, no es tan evidente en San José de Costa Rica, ni en las principales ciudades de la provincia. El reciente estudio de Florencia Quesada: *La modernización entre cafetales*, 2007, podría nutrir este argumento, pues no fue sino hasta el último cuarto del siglo XIX, que ante la irrupción en gran escala del cultivo cafetalero en manos de una burguesía agraria y bajo el signo del capital se sometieron los espacios de la ciudad capital a una nueva segregación y se erigió un entorno sujeto a los parámetros dictados por Europa y el norte de América.

<sup>5</sup> Por artefactos arquitectónicos comprendemos una amplia gama de obras materiales que identifican a una sociedad en el tiempo y en el espacio. Por artefactos arquitectónicos hemos de considerar la arquitectura civil y privada, eclesiástica y militar, así como los monumentos que contienen las ciudades. En este sentido estos artefactos/monumentos están constituidos por dos segmentos, uno escultórico y otro arquitectónico, Panofsky y Gombrich recomendaban que no se seccionasen, para su lectura, los monumentos y que se “leyesen” como un solo artefacto. La noción de artefacto no debe limitar el quehacer arquitectónico, pues una plaza, un boulevard, un circuito cívico constituyen también artefactos proyectados por el arquitecto. En la investigación histórica tradicional los documentos que son susceptibles de ser leídos son los que se acopian en los distintos archivos documentales, por lo que considero que la lectura de una imagen, o bien, de una fotografía, sigue siendo extraña a la gran mayoría de los historiadores.

.....  
elementos decorativos<sup>6</sup>. Al afirmar las características de la expresión arquitectónica no intentamos desatender toda su complejidad, pues dicha expresión atraviesa derroteros poco explorados por el historiador. Bachelard llama la atención sobre las imágenes poéticas y afirma que “la imagen es *antes* que el pensamiento [...] [y] la poesía es, más que una fenomenología del espíritu, una fenomenología del alma”<sup>7</sup>. Es más, indica este autor que en el terreno de la pintura “donde la realización parece traer decisiones que proceden del espíritu, que encuentran obligaciones del mundo de la percepción, la fenomenología del alma puede revelar el primer compromiso de una obra”<sup>8</sup>, *ergo*, pues entonces de ¿dónde procede el primer compromiso de la obra arquitectónica?

Con Philippe Boudon encontramos el nexo entre las búsquedas que se habrían generado en el quehacer arquitectónico y la explicación histórica que subyacen al concepto de “arquitecturología” o “epistemología arquitectónica”<sup>9</sup>. Para Boudon el problema fundamental ya no es “*qué es la arquitectura*” como una sustancia que se nos brindará de antemano, sino *¿cómo pensar la arquitectura?* o *¿cómo es pensada la arquitectura?*<sup>10</sup>. En la base de esta explicación está el conocimiento arquitectónico de carácter científico. El “afuera es siempre adentro” de Le Corbusier<sup>11</sup> y de “De lo de dentro y de lo de fuera” de Bachelard podrían ilustrar este argumento, pues en puridad, ambas afirmaciones se yerguen sobre consideraciones del espacio que van más allá de las meras descripciones emanadas de arquitectos que adolecían de un conocimiento científico de la arquitectura. Con Ulrico Conrad compartimos el interés por la percepción de los espacios que se contienen en la ciudad, en el entendido de que la ciudad es un espacio que contiene espacios de distinta magnitud y jerarquía: “la ciudad *es un ser vivo*, aunque los edificios se enraícen inamovibles, las calles se hormigonen sólidamente, o se asfalten. Toda ciudad

---

<sup>6</sup> Han sido considerados diversos aspectos relacionados con esta temática central que hemos referido como la genealogía de la historia del arte y de correlaciones tan importantes como el del “significado de las artes visuales” y los métodos de interpretación de una obra de arte. La obra arquitectónica, tanto como la pintura y la escultura es una obra de arte.

<sup>7</sup> BACHELARD, *La poética del espacio*, 1997, p. 11

<sup>8</sup> BACHELARD, *La poética del espacio*, 1997, p. 12

<sup>9</sup> BOUDON, *Del espacio arquitectónico...*, 1980, p. 15

<sup>10</sup> BOUDON, *Del espacio arquitectónico...*, 1980, p. 25

<sup>11</sup> Le Courbusier afirma frecuentemente que “*el exterior es siempre otro interior*”. BOUDON, *Del espacio arquitectónico...*, 1980, p. 29

.....  
tiene su lugar peculiar, generalmente histórico<sup>12</sup>, y es susceptible de ser leído arquitectónicamente. Esta afirmación remite a Bachelard, Boudon y Le Corbusier y pasa por la “poética del espacio” y por “*el afuera es siempre adentro*” . El fenómeno urbano es indisociable del fenómeno arquitectónico, ambos se contienen mutuamente.

El hecho arquitectónico no es casual ni aislado y siempre se circunscribe a un espacio susceptible de ser intervenido y transformado. El hecho arquitectónico es también de carácter histórico y la arquitectura testimonial<sup>13</sup> revela circunstancias de quienes la edificaron y de quienes la utilizaron que no afloran fácilmente en los archivos históricos, en especial cuando estos artefactos exceden al objeto de investigación. La arquitectura testimonial está referida a los vestigios que subsisten de este o aquel edificio, plaza, paseo o monumento. Estos vestigios trascienden a las imágenes de lo representado y constituyen la prueba de su existencia. La distinción es necesaria por cuanto podemos contar con un acervo físico y tangible, pero también este acervo se enriquece con otras fuentes como descripciones, plumillas, óleos, fotografías, etc. En un sentido amplio la arquitectura testimonial, para efectos de esta investigación, está referida a la arquitectura académica, no sólo por estar en manos del arquitecto o del ingeniero sino porque obedece a una tradición impuesta a las ex-colonias americanas por la metrópoli de turno. Guardo cierta aprehensión por las definiciones tajantes de lo que se entiende por vernáculo, en especial cuando hemos de aplicarlo a sociedades, que aunque latinoamericanas, son tan disímiles en el espacio/tiempo. Por ejemplo, en el México de Porfirio Díaz podríamos encontrar una genealogía prehispánica y vernácula para la aplicación del águila porfiriana en un “reino republicano”. En México lo vernáculo se ha sincretizado con el repertorio occidental, de tal suerte que el vínculo entre las águilas porfirianas esculpidas en el capitel de la columna que sostiene el “Ángel de la Independencia” son unas hojas de acanto, pero si hemos de hurgar en el carácter vernáculo de la arquitectura que impera en la primera mitad del siglo XIX costarricense, nos encontramos ante una racionalidad muy

---

<sup>12</sup> CONRADS, *Arquitectura-escenario para la vida...*, 1977, p.1

<sup>13</sup> Por arquitectura testimonial entendemos la sobrevivencia física y tangible del artefacto arquitectónico a través del tiempo y del espacio. El caso contrario sería su supervivencia a través de imágenes planas y de otras representaciones bi y tridimensionales. Valga decir que cuando el artefacto arquitectónico ha desaparecido aún podemos recurrir a las imágenes fotográficas registradas en momentos diversos y que en su debido contexto podrían ser interrogadas por el estudioso de los fenómenos sociales.

.....  
distinta, y la sobriedad que impera en la topografía urbana de la antigua capital colonial de Costa Rica está en relación con el grupo social que tenía como función artesanal la de crear los “recintos para cobijar a los estantes y habitantes”, sólo que estos artesanos distaban mucho de quienes erigían dichos recintos en el México del mismo periodo, en la Provincia de Nicaragua, en la de Guatemala, o bien, en Nueva Granada.

Nos interesa también establecer el vínculo entre la creación arquitectónica y la historia política y cultural. La historia del arte ha puesto atención, en especial, a la pintura, aunque como lo señala Panofsky, “la arquitectura es uno de los medios tridimensionales, al lado de la escultura y la metalistería. La historia del arte -tal y como la concebía Gombrich- no podía ser narrada sin “ese fondo arquitectónico”<sup>14</sup>. Ese fondo arquitectónico lo podríamos dividir en dos vertientes; el que sobrevive, algunas veces, sustentado en materiales nobles, adobes, bahareques, mampostería, maderas preciosas y forja de hierro y el otro que subsiste a través de las imágenes fotográficas de los artefactos que han sido demolidos o destruidos por catástrofes naturales y por conflagraciones mundiales (la ciudad de Bremen fue destruida totalmente por los aliados en la II Guerra Mundial<sup>15</sup>).

El poder y su dimensión arquitectónica se entrelazan para imprimir su huella a una época histórica, cualquier época histórica<sup>16</sup>. Baczko había señalado que: “las ciencias humanísticas pondrían en evidencia que todo poder, y particularmente el poder político se rodea de representaciones colectivas y que, para él, el ámbito del imaginario y de lo simbólico es un lugar estratégico de importancia capital”<sup>17</sup>. Caben entonces las representaciones arquitectónicas del poder: una pirámide, un mausoleo, o bien, un coliseo o un panteón tuvieron por objeto constituirse en artefactos arquitectónicos suscritos a la voluntad del poder.

El antiguo Egipto, la antigua Grecia y el Imperio Romano legaron a la humanidad todo un capital cultural que a la postre devino en los estilos arquitectónicos modernos que se

---

<sup>14</sup> GOMBRICH, *Historia del Arte*. 1992, p. IX del prefacio.

<sup>15</sup> La paradigmática reconstrucción de Bremen se logró a partir de registros fotográficos.

<sup>16</sup> Este concepto se entrelaza con el desarrollado posteriormente y que está en función *del ojo de la época*.

<sup>17</sup> BACZKO, *Los imaginarios...*, 1984, p. 12

.....  
nutieron en las fuentes del clasicismo<sup>18</sup>. Más cercano a nosotros, el envanecimiento del III Reich se evidenció en la proyección de esa megaciudad que se consagró como el centro del imperio nazi: Germania. En ella se representaban esos artefactos de la arquitectura totalitaria, no muy distintos a los de la Roma de Mussolini, cuya crítica ha sido capitalizada por Baczko<sup>19</sup>. Poco más de 80 años antes, la reorganización urbana de la Viena de Francisco José y el París de Napoleón III, ambas capitales imperiales, devinieron en paradigmas de la modernidad al ser transformadas brutalmente por sus “propios magos del progreso”.

Cabe aquí una precisión, pues no es lo mismo estudiar una representación de la obra que la obra propiamente representada, aun mediante la “lectura” de sus vestigios. En fin, no podemos adivinar la trama urbana de la capital novohispana a partir de las demoliciones que acontecen en la segunda mitad del siglo XIX y nuestra “imaginación histórica” es insuficiente para hacer justicia a la relevancia de los edificios públicos y a la arquitectura religiosa que emergía en el Cartago decimonónico. Lo que el “ojo ve” no se ajusta ni a la más fiel de las descripciones de los cronistas y viajeros. El testimonio fotográfico puede advertir acerca de la existencia de tales artefactos arquitectónicos, pero no puede sustituir su esencia<sup>20</sup>. Gombrich no se atrevía a emitir juicio alguno sobre una obra que no conociera personalmente y el mismo autor insistía en que “una descripción verbal nunca puede dar tantos detalles como necesariamente puede darlos una imagen”<sup>21</sup>. Se refiere Gombrich no a las imágenes de lo representado sino a la sobrevivencia del monumento o el edificio propiamente dicho. Cuando tan sólo contamos con el registro fotográfico es imposible *inferir* el carácter que quiso imprimirle el arquitecto a determinada obra, aunque encontremos una memoria donde éste exprese, literariamente, sus motivaciones. El saber leer una imagen se torna un asunto aun más complejo en cuanto a la lectura de fotografías. Al respecto señala Gombrich, quizá más familiarizado con las obras maestras de la pintura que con otros ejemplos de la creación artística que “los supuestos ocultos

---

<sup>18</sup> Balandier hace una interesante digresión acerca de la antigua Roma. BALANDIER, *El poder en escenas*, 1994, pp. 25-26

<sup>19</sup> BACZKO, *Los imaginarios...*, 1984, pp. 46-51 y 137-152

<sup>20</sup> Advertimos la importancia que posee la imagen para la historia social de la cultura material. Estas imágenes se potencian después de que han sido trastocadas por la revolución industrial.

<sup>21</sup> GOMBRICH, *Imágenes simbólicas*, 1983, p. 15.

.....  
con los que generalmente observamos las fotografías se ponen de manifiesto muy fácilmente en el limitado valor informativo de las sombras en las imágenes planas. El que leamos el código de la fotografía en blanco y negro sin suponer que es una representación de un mundo incoloro puede ser una trivialidad, pero tras esa trivialidad se ocultan otros problemas”<sup>22</sup>. Felix del Valle advierte que

*“La fotografía no es una copia fiel de la realidad, no es una reproducción de algo que existe o ha existido. La fotografía es una representación icónica mucho más codificada de lo que habitualmente se admite.... La fotografía se separa mucho de la realidad o, incluso, de la percepción humana de la realidad. Sobre todo porque elimina todo lo que no es susceptible de ser registrado por medios ópticos; reduce la tridimensionalidad del mundo real a la bidimensionalidad propia del plano; y además no reproduce el movimiento, sino que detiene el tiempo y elimina o altera el color”<sup>23</sup>.*

Con la fotografía se extiende un puente entre la singularidad de un original y la pluralidad de la copia y se hacen necesarias -así como para el historiador es fundamental la crítica del documento- dos cosas: quién fue el autor de la fotografía y por quién fue comisionada y los diversos soportes en que se encuentra cualquier pieza o imagen material, así como sus diferentes formas de circulación, y por tanto sus funciones y significaciones<sup>24</sup>. Lourdes Roca plantea “que la visión que tenemos de la imagen como *copia*, como resultado de un *proceso imitativo* o de *reproducción* lo más exacta posible, proviene del propio origen de la palabra imagen, y siglos después parece que todavía nos cuesta mucho trabajo abordarla como algo más, como resultado de una construcción en la que intervienen procesos de percepción, selección, registro, interpretación y resignificación de lo que nos rodea y lo que experimentamos, como a lo mejor sí connota mejor la palabra alemana *bild*<sup>25</sup>. Florencia Quesada abona esta perspectiva al advertir los diversos usos de las imágenes fotográficas para reconstruir el San José de la *belle époque*<sup>26</sup>.

---

<sup>22</sup> GOMBRICH, *La imagen y el ojo*, 1991, p. 137

<sup>23</sup> DEL VALLE, *Manual de documentación*, 1999

<sup>24</sup> AGUAYO Y ROCA (coord.), *Imágenes e investigación social*. Tomo I, Publicación del Instituto Morapendiente. México.

<sup>25</sup> ROCA, “La imagen como Fuente ...”, 2004, p. 1

<sup>26</sup> QUESADA AVENDAÑO, *La modernización entre cafetales....* 2007.



.....  
artefactos que generaliza la revolución industrial, la faena diaria, en el seno de algunas familias, se aliviana. Como un rasgo de la nueva cultura y del refinamiento de los sectores medios y altos se muestran al público los artefactos que posibilitaban el *well-to-do*, incluidas las casas de habitación.

Pocas edificaciones en el Cartago decimonónico constaban de dos plantas, los edificios públicos lucían sus esbeltas fachadas y guarnecían los principales paseos de la ciudad. Las iglesias exhibían una volumetría adusta, severa y desahogada, como lo exigía el *canon* a que estaba sometida la arquitectura eclesiástica de las ex-colonias.

### **3. Factores que se privilegian en la interpretación histórica.**

#### **3.1 Ciudad y arquitectura**

¿Cómo conciliar el hecho arquitectónico con el referente que ofrece la ciudad? La ciudad se entiende como arquitectura, y no se refiere sólo a su imagen visible y al conjunto de su arquitectura, sino más bien a la arquitectura como construcción de la ciudad en el tiempo<sup>31</sup>. Esta dimensión espacio-temporal de la arquitectura está en la base de la explicación histórica. El hecho arquitectónico y su remanente, registrado fotográficamente, tienen su propia historia y son obra de la colectividad por cuanto ponen en relación al fotógrafo, al comisionista y al artefacto propiamente fotografiado y su entorno.

Con esta singularidad no contaban los artistas y críticos antes de la revolución industrial. Francesco Milizia, el famoso teórico italiano de la arquitectura, expresaba en 1787, que “Las construcciones, como las figuras en la pintura y en la escultura, han de tener cada una su fisonomía... Si los artistas interrogaran la naturaleza de cada monumento, sabrían darle su propio carácter y de tal modo el pueblo lo reconocería”<sup>32</sup>. Gottfried Semper, el mayor arquitecto “renacentista” de Europa Central, escribía en 1846: “La impresión que un edificio provoca en las masas se basa, en parte, en reminiscencias”<sup>33</sup>.

Leonardo Benévolo cita a William Morris que en 1881 expresó que “la arquitectura abarca la consideración de todo el ambiente físico que rodea la vida humana; no podemos

---

<sup>31</sup> ROSSI, *La arquitectura...*, 1982, pp. 70-73

<sup>32</sup> PEVSNER, *Historia...*, 1980, p. 17

<sup>33</sup> PEVSNER, *Historia...*, 1980, p. 17.

.....  
sustraernos a ella, mientras formemos parte de la civilización, porque la arquitectura es el conjunto de modificaciones y alteraciones introducidas en la superficie terrestre con el objeto de satisfacer las necesidades humanas, exceptuando sólo al puro desierto”<sup>34</sup>. Claro está, la definición de Morris carece del enorme influjo que cupo a la modernidad en la redefinición de los preceptos arquitectónicos, que, aun a fines del siglo XIX, daban por descontada sus grandes teóricos. Para más claridad, nos encontramos ante el rompimiento de una tradición que había impregnado por más de cuatro centurias a las escuelas europeas de arquitectura.

El hecho arquitectónico está asociado, también, a los imaginarios. ¿Qué impresión pretende causar el emplazamiento de este edificio o aquel monumento en los transeúntes? La arquitectura de la ciudad adquiere una función pedagógica al apropiarse de los estilos artísticos utilizados en las diferentes etapas históricas. En este sentido el acopio artístico contribuye a la identificación de la ciudad y de los artefactos arquitectónicos. Cada artefacto posee una identidad que lo caracteriza.

La ciudad es también el lugar de la memoria: “aun los más grandes monumentos de la arquitectura, apunta Aldo Rossi, están íntimamente vinculados a la ciudad. ¿De qué manera la historia habla mediante el arte? Ello acontece, señala Sir Nicholas Pevsner, “ante todo a través de los monumentos arquitectónicos que son la expresión voluntaria del poder, sea en nombre del Estado, sea de la religión”<sup>35</sup>. Por otro lado, Pevsner argumentó que la arquitectura debería diseñarse de acuerdo a “principios universales” que expresaran el “espíritu de una época”, una especie de conciencia sistémica independiente de la voluntad del individuo. El papel del diseñador era hacer justicia al espíritu de una época<sup>36</sup>.

En la antigüedad las ciudades acusaban un origen mítico; es el caso de Atenas, Roma, París y de Tenochtitlan. La ciudad es un “lugar de la memoria” donde fluye la relación íntima entre el espacio y sus formas. Ciudad y arquitectura son conceptos indisolubles y adscritos a los imaginarios sociales. Para Baczko “la ciudad es una proyección de los imaginarios sociales en el espacio y la arquitectura traduce eficazmente en su lenguaje

---

<sup>34</sup> BENÉVOLO, *Historia...*, 1980, p. 6

<sup>35</sup> PEVSNER, *Historia...*, 1980, p. 227

<sup>36</sup> PEVSNER, *An Outline of...*, 1948.

.....  
propio el prestigio con el que se rodea un poder, utilizando la escala monumental, los materiales “nobles”, etcétera”<sup>37</sup>.

La arquitectura o, más bien, las arquitecturas evidencian el espíritu de una época tal y como lo proponían Warburg, Saxl, Panofsky, Gombrich y Haskell en lo que concebían era el arte y la historia del arte. Pevsner, el famoso historiador de la arquitectura, también sustentó esta posición<sup>38</sup>.

El estilo neoclásico es el que mejor traduce la simbólica republicana y el granito, la piedra de cantera y el mármol son los nobles materiales en que se sustantiva<sup>39</sup>. Si consideramos que el neoclásico constituye una reacción al barroco y al rococó, en verdad no estamos precisando la naturaleza de tal reacción. Volvamos la vista a las fuentes europeas del neoclásico para así poder comprender su génesis: en Francia la victoria del neoclásico se afianzó tras la Revolución Francesa. La vieja tradición de los arquitectos y decoradores del barroco y el rococó quedó identificada con el pasado, que acababa de descartarse; había sido el estilo de los castillos de los reyes y de la aristocracia, y los hombres de la Revolución se tenían por ciudadanos libres de una nueva Atenas. Cuando Napoleón, manifestándose como campeón de las ideas revolucionarias, alcanzó el poder en Europa, el estilo neoclásico de la arquitectura se convirtió en el estilo Imperio<sup>40</sup>.

Según Gombrich “en pintura y escultura, la ruptura de la cadena de la tradición acaso no se percibiera tan inmediatamente como en la arquitectura, pero es muy posible que aun tuviera consecuencias mayores”<sup>41</sup>. En Europa las raíces de la subversión se hundían en el siglo XVIII, y esta subversión en algunos casos, como es el de los impresionistas, la

---

<sup>37</sup> BACZKO, *Los imaginarios...*, 1991, p. 31.

<sup>38</sup> PEVSNER, *An Outline of...*, 1948.

<sup>39</sup> Habría que matizar esta alusión a la república, pues si bien es cierto que este fue un estilo arquitectónico que proliferó desde Washington D.C. hasta Buenos Aires, también debemos apuntar que el neoclásico se había nutrido en las fuentes de la antigüedad clásica, y que al menos para Gombrich la Acrópolis en su conjunto, con sus edificios y pormenores bellamente labrados causaba la impresión de sosiego y de gracia infinita. GOMBRICH, *Historia del Arte*. 1992, p. 66. Nada más lejos del simbolismo a que acudieron las recién instituidas repúblicas hispanoamericanas y sus elites gobernantes durante el siglo XIX. Por otro lado Gombrich repara en que el ascenso del neoclasicismo al otro lado del Atlántico “fue, sin duda, el resultado de varias tendencias convergentes, en las que la repulsión contra la irracionalidad del rococó fue tan sólo un elemento. En su historia clásica de la moda rococó, Fiske Kimball ha subrayado con razón la creciente influencia de la cultura inglesa en el continente europeo como una de las fuentes principales de la nueva perspectiva que ayudó a socavar la autoridad del anterior estilo”. GOMBRICH, *El sentido del orden*, 1980, p. 50.

<sup>40</sup> GOMBRICH, *Historia del Arte*, 1992., pp. 378,379.

<sup>41</sup> GOMBRICH, *Historia del Arte*, 1992., p. 379.

.....  
emprendió contra los salones y la academia de la Tercera República<sup>42</sup>. Aunque la hora del impresionismo como bien los subraya Benévolo habrá llegado con la representación artística del paisaje de la nueva ciudad<sup>43</sup>.

En Europa el acontecer artístico tomaba giros sorprendentes. Lo que Gombrich ha denominado como “la ruptura de la tradición, para la época de la Revolución Francesa, hizo cambiar totalmente la situación en que vivieron y trabajaron los artistas. Las exposiciones y las academias, los críticos y los coleccionistas, hicieron cuanto les fue posible por establecer una distinción entre el Arte, con A mayúscula, y el mero ejercicio de un arte, fuese el del pintor o el del arquitecto. Ahora, esos cimientos sobre los que el arte había permanecido fueron minados desde otra parte. La Revolución Industrial comenzó a destruir las mismas tradiciones del sólido quehacer artístico; la obra manual

---

<sup>42</sup> Adèle Robin señala que los impresionistas, miembros de un movimiento de vanguardia nacido como remanente de la Comuna francesa, montaron su primera exposición en 1874, después de haber sido rechazados por el Salón de la Academia, justo su salón se llamó el de los rechazados. Estas exposiciones continuaron hasta 1886, pero la condición de “fuera de la ley” de los impresionistas se suavizó relativamente. Después de que el gobierno de la Tercera República asumiera el poder en los años setenta, ante el fracaso del segundo imperio, la cultura visual se convirtió en un terreno de confrontaciones, así como las instituciones estatales mediante las cuales su producción y conocimiento debía ser diseminado. Distintos ministros de la República apoyaron diversas ideologías estéticas hasta finales de la década de 1870, cuando la política de la “libertad artística” y diversidad ocupó el espacio de cualquier otra estética “oficial”. A partir de este momento, el impresionismo fue sólo un estilo entre otros, o sea había adquirido el *status* de un estilo y quizá perdía un poco de su beligerancia vanguardista. Aún así, en 1886, el neoimpresionismo desafió todos los remanentes de “vanguardismo” que el impresionismo pudo haber mantenido, y durante los años noventa el Estado compraba obras impresionistas y daba este estatuto oficial a Monet y compañía; véase ROBIN, “Artistas mexicanos en Europa...”, T. II, 2004, pp. 310-311.

<sup>43</sup> El impresionismo es pintura urbana por excelencia, no sólo porque pinte preferentemente imágenes de la ciudad o de la periferia, sino porque capta, con penetración, aunque ignorada por los críticos y escritores de la época, el carácter del ambiente urbano: la continuidad de sus espacios, todos comunicantes, abiertos unos hacia otros, y nunca, acabados en una perspectiva unitaria autosuficiente; la composición por repetición de elementos iguales, calificados de modo siempre diverso y, por ello, dinámicamente por sus relaciones con los elementos circundantes; la nueva relación entre el cuadro arquitectónico, que de cerrado ha pasado a abierto a indefinido, y el tráfico de los hombres, de los vehículos; la renovada unidad entre arquitectura y decoración callejera. Con la seguridad de su paleta Monet, Renoir y Pizarro sacan a la luz no sólo los aspectos positivos, sino también los negativos de la nueva ciudad; las fachadas minuciosas de las calles haussmannianas son reducidas, justamente, a una rítmica alternancia de zonas claras y oscuras, desenfocando resueltamente todo el aparato decorativo, que sólo sirve para dar a los edificios un convencional decoro; la masa que recorre los *grands boulevards*, repetida por las indiferenciadas arquitecturas del fondo se amontona como un ejército de sombras iguales no diferenciada de las masas de árboles y vehículos. Benévolo señala también el triunfo de esquemas libres y anti-académicos en la representación de las ciudades. Pero esta representación, no nos confundamos, guarda exacta correlación con las libertades proclamadas por la “nueva arquitectura”, que al menos en estas latitudes se empieza a denominar -por los vanguardistas y conocedores- como *art nouveau*. BENÉVOLO, *Historia...*, 1980, p. 184.

.....  
dio paso a la producción mecánica, el taller a la factoría”<sup>44</sup>. La Revolución Industrial dio cuenta de lo que hasta entonces se habría tenido por los gustos más refinados en cuanto a la decoración externa e interna de los edificios y casas privadas. La estandarización de las artes decorativas devino en un factor de modernidad que puso al alcance del gran público lo que tradicionalmente estaba reservado para los sectores sociales más conspicuos. Las manufacturas francesas de alta calidad sufren un retroceso en este periodo.

Durante gran parte del siglo XIX las principales tendencias arquitectónicas de Occidente han estado habituadas a los cambios revolucionarios acaecidos en Francia a fines del siglo XVIII; en especial se desdeñan los libros de consulta, manuales y modelos que se tenían por descontados anteriormente. Fieles a erradicar la tradición barroca de los luises y atendiendo al rescate y vigencia de los estilos clásicos, el tenor de los artistas sería el siguiente: “para los teatros y palacios y ministerios se creía que parecerían más graves bajo las formas majestuosas del Renacimiento italiano”<sup>45</sup>.

No fue sino cuando el espíritu crítico y de innovación pregonado por la Revolución Francesa alcanza a la cultura arquitectónica que se plantea el rompimiento con una reglamentación excesiva impuesta desde el Renacimiento. La arquitectura y las demás artes están condicionadas por una serie de reglas -deducidas en parte de la antigüedad y en parte identificadas por la convergencia de los artistas del Renacimiento- consideradas universales y permanentes. Contra estos postulados se vuelve la nueva arquitectura al abjurar del repertorio clásico que se habría utilizado en los tres siglos anteriores a la revolución. La Ilustración niega la validez universal de las reglas que se tenían por universales y permanentes, colocándolas en una perspectiva histórica correcta, subvirtiendo las bases del mismo clasicismo y poniendo fin, tras más de tres siglos, al movimiento fundado en ellas. El movimiento historicista se funda en los nuevos preceptos y aplica a cualquier tipo de formas del pasado, a las medievales, a las exóticas, etc.; produciendo sus propios *revivals*: el neogótico, el neobizantino, el neoárabe etc. El movimiento historicista se relaciona con los cambios económico-sociales que acontecen en el orbe, se identifica con la idea del progreso y aparece como una apertura hacia el

---

<sup>44</sup> GOMBRICH, *Historia del Arte*, 1992., p. 395

<sup>45</sup> GOMBRICH, *Historia del Arte*, 1992, p. 396.

.....  
futuro. En dicho movimiento maduran las nuevas experiencias que darán paso al movimiento moderno<sup>46</sup>.

El neoclasicismo resultó aberrante para los “profetas de la nueva arquitectura” y la modernidad, en el quehacer artístico, experimentada en la primera parte del siglo XX indujo a sus representantes a repudiar los estilos clásicos que identificaban con la reacción<sup>47</sup>. La resistencia de estos arquitectos a servirse del otrora indiscutible “repertorio decorativo clásico” les pareció a algunos que constituía una ofensa al buen gusto y al decoro. “Al prescindir de todo ornamento –señala Gombrich- los arquitectos modernos rompían, efectivamente, con la tradición de muchos siglos. Todo el sistema de los “órdenes” ficticios, desarrollado desde la época de Brunelleschi, fue dejado a un lado, y todas las telarañas de falsas molduras, volutas y pilastras fueron barridas”<sup>48</sup>. Gombrich ofrece un acertado diagnóstico de la arquitectura europea y estadounidense, pero en América Latina la modernidad arquitectónica se proyectó bajo un signo distinto. La América Latina se mantuvo reacia a los cambios que hemos enunciado y en las principales capitales se evocaba, aún con cierta nostalgia, el *revival* del neoclásico. La ciudad de México, Buenos Aires y La Habana no fueron la excepción, en tanto “el arte debe inculcar las virtudes civiles y utilizar las formas antiguas hace recordar los nobles ejemplos de la historia griega y romana; o bien, más simplemente, se atribuye al repertorio clásico una existencia de hecho, a causa de la moda o de la costumbre”<sup>49</sup>. La arquitectura cívica y habitable de estas ciudades también está fundada en el

---

<sup>46</sup> BENÉVOLO, *Historia de la arquitectura...*, 1980., pp. 22-29

<sup>47</sup> Como ya lo habría apuntado Haskell, esta es una referencia que no se queda sólo en el ámbito artístico. La “reacción” es un término que hicieron propio las izquierdas en la segunda mitad del siglo XIX, aunque a fines del siglo XVIII fueron los antimonárquicos –como quien dice la izquierda de esa época- los que reaccionaron ante la institución de la monarquía. El concepto de “vanguardia” sufrió su propia metamorfosis: en esencia fue un concepto militar que después se utilizó para referirse al arte y a la sociedad. Existe, además, un referente político de la obra de arte que no siempre se ha analizado por razones que por supuesto nos interesan pero que exceden el ámbito de esta investigación. Una aproximación interesante la encontramos en HASKELL, *Pasado y presente...*, 1989; véase en especial el apartado 5: “El Arte y el lenguaje de la política”, pp. 105-116. No dejemos de mencionar que la estética fascista, implantada por las potencias del eje, se habría inspirado en la Antigüedad Clásica. La escultura y la arquitectura hierática, fría y descarnada que rindiera tributo al “nuevo hombre alemán” es testimonio de la creación de un falso artístico.

<sup>48</sup> GOMBRICH, *Historia del Arte*, 1992, p. 444.

<sup>49</sup> BENÉVOLO, *Historia...*, 1980., p. 54.

.....  
neoclasicismo en una dimensión que nos es cada vez menos extraña al conjugar, en especial para la América Latina, el triunfo de la máquina y del *canon* académico.

### **3.2 Arquitectura, poder e interpretación histórica.**

Nos vemos obligados a revisar esa compleja y exquisita vinculación entre arquitectura y poder. Foucault ya habría valorado la incidencia del poder en la arquitectura<sup>50</sup>.

Las relaciones puestas en evidencia por Foucault entre la arquitectura, el poder, la reclusión y el castigo son una dimensión que ha interesado a pocos estudiosos en el ámbito latinoamericano. Estas manifestaciones de un poder que casi siempre se oculta ante la “normalidad” contrastan con otras manifestaciones del poder que se definen por su ostentación y que está acostumbrado al fasto, a la gran ceremonia, a la “puesta en escena”. En el caso costarricense son paradigmáticas las inauguraciones del Monumento Nacional en 1895 y del Teatro Nacional en 1897, por el fasto que revistieron y por el “lugar “en” la memoria” que les asignó el imaginario socio-político.

Las manifestaciones del poder según Balandier, “se adaptan mal a la simplicidad y son la grandeza o la ostentación, la etiqueta o el fasto, el ceremonial o el protocolo lo que suele caracterizarlas”<sup>51</sup>. La grandeza que exhibe un régimen, cualquier régimen, halló su complemento idóneo en el fasto que rodeó al rito conmemorativo. En el rito conmemorativo el régimen se celebraba a sí mismo.

La vinculación entre la ciudad, la arquitectura, el poder y la interpretación histórica les parecerá a algunos, todavía, una herejía. Es esta una discusión reciente y novedosa en el medio historiográfico latinoamericano. La valoración de la forma y del contenido arquitectónico se encuentran ante un verdadero dilema: ¿Se puede utilizar la obra de arte (obra figurativa) como un documento histórico? ¿Se puede concebir la creación arquitectónica como un lenguaje particular y capaz de dialogar con el poder? ¿Cuál ha sido el papel desplegado por la historia del arte ante el asalto de la modernidad? ¿Pertenece a los “lugares de la memoria” los edificios y monumentos? ¿Quién dirige los

---

<sup>50</sup> FOUCAULT, *El ojo del poder*, Madrid: 1979, pp. 11-12

<sup>51</sup> BALANDIER, *El poder en escenas*, 1994, p. 23

.....  
procesos para recordar? ¿Y para olvidar? Estos interrogantes tienden a valorar el concurso de la historia y de la historia del arte en una situación espacial real: la ciudad. Esta no es una relación caprichosa y obedece a diferentes campos de interés que en la actualidad atraen la atención del historiador. Dichosamente el prejuicio de que “aquel tema era más histórico que este otro” tiende a ser superado toda vez que la investigación histórica corresponde al proceso volutivo y a las intenciones del investigador. Corresponde a éste determinar su objeto de estudio y el utillaje teórico-metodológico utilizado para su abordaje.

En una famosa conferencia dictada por Gombrich, en 1973, intitulada “Historia del arte y ciencias sociales” ante un selecto auditorio reunido en el Sheldonian Theatre de Oxford el autor consideraba que la historia del arte es, simplemente, una de las ciencias sociales, o en el mejor de los casos una sirvienta de la sociología, una *ancilla sociologiae*, y lo mismo cabría decir de las demás actividades generalmente agrupadas bajo el nombre de temas de arte o humanidades<sup>52</sup>.

La historia del arte se ha reconstituido sistemáticamente desde fines del siglo XIX al otro lado del Atlántico y, en medio del periodo de entreguerras, en los Estados Unidos. Warburg, Saxl, Panofsky, Gombrich, Haskell, Zanker y Starobinski exploran distintas áreas del quehacer artístico que abarcan nuestro interés<sup>53</sup>.

Saxl, Panofsky y Gombrich<sup>54</sup> constituyen una excelsa trinidad que nos introduce a los métodos iconográficos e iconológicos. Saxl confesaba que se sentía atraído por el material histórico concreto, ya sea en el campo de la literatura, del arte o de la religión. Pero había un aspecto común a todos los temas históricos por el que sentía especial inclinación. Se refería a la historia de las imágenes, tomando el término en su sentido más amplio. Las imágenes remiten, si se quiere, a una imaginería arquitectónica. Para entender la historia política también es importante la utilización de imágenes. En el siglo

---

<sup>52</sup> GOMBRICH, *Ideales e ídolos...*, 1981, p. 158

<sup>53</sup> BACZKO, *Los imaginarios...*, 1991. STAROBINSKI, 1789, *Los emblemas...* 1988. PANOFSKY, *El significado de...*, 1992. Idem., *Estudios sobre iconología* 1993. GOMBRICH, *El sentido del orden*. 1980. Idem., *Imágenes simbólicas*. 1983. Idem., *La imagen y el ojo*. 1991. Idem., *Historia del Arte*. 1992. HASKELL, *Pasado y presente...*, 1989 y HASKELL et al., *El gusto y el arte...*, 1990. SAXL, *La vida de las imágenes*, 1989. ZANKER, *Augusto y el poder...*, 1992. SCHAMA, *Landscape and Memory*, 1996.

<sup>54</sup> Para una excelente introducción a estos tres autores véase “De A. Warburg a E.H. Gombrich. Notas sobre un problema de método”. En: GINZBURG, *Mitos, emblemas...*, 1989, pp. 38-74.

.....  
XVII a Luis XIV se le representa como *le roi soleil*, con todos los emblemas y atributos de su majestad<sup>55</sup>. Volvamos a la representatividad de las imágenes. El gran innovador sería Leonardo da Vinci cuando apunta que el ojo humano es el centro del mundo. Sólo se puede alcanzar el conocimiento –decía Leonardo- con la vista: el dibujo es el medio apropiado para registrar y el texto explicatorio en la mayoría de los casos no es más que una aclaración. El dibujo no es una ilustración –o mejor dicho, no es sólo una ilustración-. Es un acto de selección ilustrativa y de comprensión entusiasta del universo. Por esto ni sus contemporáneos ni las generaciones siguientes de científicos utilizaron los métodos y los resultados de Leonardo. Lo que en general entendían por ciencia se basaba en la obra de los científicos griegos y se transmitía por medio del lenguaje<sup>56</sup>. Hoy habríamos de agregar otra dimensión, pues si para Leonardo es tan importante lo que capta el ojo, lo que a éste escapa también reviste singular importancia, en especial por los medios audiovisuales actuales, por la manipulación de los escenarios y por el prurito de ocultamiento de rasgos “poco convenientes” de la realidad social<sup>57</sup>.

En oposición a lo pregonado por los historiadores del arte del siglo XIX Panofsky advierte “que un historiador de arte es un humanista cuyo “material primario” lo componen aquellos testimonios o huellas del hombre que han llegado hasta nosotros en forma de obras de arte. Ahora bien ¿qué es una obra de arte? No siempre se crea una obra de arte con el propósito exclusivo de que suministre un placer dado, o para emplear una expresión más culta, con el fin de que sea estéticamente experimentada. La afirmación de Poussin de que « *la fin de l'art est la délectation* » fue revolucionaria, pues los escritores anteriores habían insistido siempre en que el arte, aunque deleitable, era también en cierto modo útil. Pero una obra de arte siempre *tiene* una significación estética (que no debe confundirse con el valor estético): ya obedezca o no a una finalidad práctica, ya sea buena o mala, reclama ser estéticamente experimentada [...] Un objeto fabricado por el hombre puede exigir o no ser experimentado estéticamente, por cuanto posee lo que los

---

<sup>55</sup> SAXL, *La vida de las imágenes*. 1989, p. 11.

<sup>56</sup> SAXL, *La vida de las imágenes*. 1989, pp. 114-115.

<sup>57</sup> En el México porfiriano, que se aprestaba a celebrar con gran fasto el Centenario de la Independencia en septiembre de 1910, se prohibió la circulación de los indígenas por el Paseo de la Reforma (algo así como los Eliseos americanos) para que los visitantes no se llevaran una imagen equívoca del México moderno.

.....  
escolásticos llaman “intención” [...] El límite donde acaba la esfera de los objetos prácticos y comienza la del “arte” depende, pues de la “intención” de los creadores. Las “intenciones” de quienes producen objetos se hallan condicionadas por los convencionalismos de la época y del medio ambiente<sup>58</sup>.

El análisis iconológico propuesto por Panofsky quien a la vez se inspiró en las consideraciones artísticas de su maestro Aby Warburg nos pone en una disyuntiva: pues la impresionante capacidad analítica de dicho autor está referida casi en su totalidad a la pintura, aunque las pautas señaladas por Panofsky para establecer el análisis iconológico podrían ser aplicadas a las obras de arte que encuadren dentro de las artes visuales, como es el caso de la arquitectura.

En *Imágenes y símbolos* (Phaidon Press, 1972, Alianza Editorial, 1983) apunta Gombrich que “No podemos escribir la historia del arte sin tener en cuenta las distintas funciones que las diferentes sociedades y culturas le asignan a la imagen visual. En el prefacio de *Norma y forma* “señalaba yo que la creatividad del artista sólo puede desenvolverse en cierto clima, y que éste tiene sobre las obras de arte resultantes tanta influencia como el clima geográfico sobre la forma y la índole de la vegetación”<sup>59</sup>. Ante el irresuelto problema del estilo en Warburg, Salx y Panofsky, Gombrich acuña el concepto de “función”. La distinta función que el arte cumplía en Egipto y en Grecia es lo que explica esta decisiva transformación del estilo. La forma de una representación, escribe Gombrich, no puede ser separada de su finalidad y de las necesidades de la sociedad en la cual es válido ese lenguaje visual dado. Los grandes cambios del gusto se explican, para Gombrich, con las mutaciones de las “exigencias”, que por lo demás nunca parecen dictadas por motivos meramente estéticos<sup>60</sup>.

Con Warburg, Saxl, Panofsky y Gombrich hemos trazado la genealogía del análisis de la interpretación artística desde fines del siglo XIX. El inmenso aporte de Gombrich lo sintetizamos en su preocupación por los aspectos teóricos y en su crítica a la

---

<sup>58</sup> PANOFSKY, *El significado...* 1993, pp. 31-32

<sup>59</sup> GOMBRICH, *Imágenes simbólicas*, 1983, p. 10. La misma metáfora es utilizada para ilustrar su oposición al determinismo en la historia del arte en: *Tributos*, 1993, p. 62

<sup>60</sup> GINZBURG, *Mitos, emblemas...*, 1989, p. 72.

.....  
contextualización histórica apriorística a la cual se llegaba por caminos que no eran propiamente iconográficos. Gombrich critica la asunción de ciertos vínculos y relaciones, a veces tejidos a la ligera, que menoscababan la relación entre el arte y la historia que por supuesto conducen a su inevitable divorcio. Dentro de lo que podríamos catalogar como la dimensión arquitectónica de sus estudios, Gombrich puso particular atención al orden y propósito de la naturaleza, al gusto y al uso de los ornamentos. Apeló a la psicología y a la historia al proponer el análisis de los estilos y los signos y utilizó las analogías musicales. Este sentido del orden, sólo posible mediante una exhaustiva erudición hizo de Gombrich el gran *humanista* del siglo XX<sup>61</sup>.

Gombrich afirma que “la posibilidad de hacer una lectura correcta de la imagen se rige por tres variables: el código, el texto y el contexto y advierte que no debemos olvidar nunca que el contexto tiene que estar apoyado en expectativas previas basadas en la tradición. El valor real de la imagen estriba en su capacidad para transmitir una información que no pueda codificarse de ninguna otra forma”<sup>62</sup>.

Haskell llama la atención sobre lo que designa “como uno de los problemas más fascinantes de la historia del arte, desde diferentes puntos de vista: los intentos hechos por artistas de toda Europa por mirar hacia atrás, hacia su historia nacional, para poder expresar sus sentimientos sobre su propia época”<sup>63</sup>. La mayoría de los pintores, *v. gr.*, se volcaron a la búsqueda de escenas que se alejaban de la “iconografía de Grecia y Roma y que hasta entonces había sido la reina suprema”<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup> Los aspectos simbólicos no son extraños a nuestro objeto de estudio. Las representaciones alegóricas son imágenes simbólicas por excelencia y remiten a imágenes donde lo profano se mezcla con cierto tipo de religiosidad. Una “Virtud” rodeada de ángeles, un “Marte” conduciendo el carro de la guerra entre nubes que simbolizan el cielo que es también caro a los cristianos. La alegoría se puede contemplar por el simple placer de contemplarla, más una lectura correcta deriva de la información pertinente acerca de lo representado y de la tradición a que haga referencia. Las representaciones alegóricas son imágenes simbólicas por excelencia. En sus *Imágenes simbólicas*, 1983, Gombrich repara en la genealogía del análisis de los temas alegóricos; véase: GOMBRICH, *El sentido del orden*. 1980. En esta investigación se aludirá al simbolismo de alguna escultura o pintura alegórica en apoyo a nuestro argumento a sabiendas de que la amplitud de este fascinante campo merece un estudio aparte, pues supera nuestras mejores expectativas.

<sup>62</sup> GOMBRICH, *La imagen y el ojo*, 1991, pp. 135,136.

<sup>63</sup> HASKELL, *Pasado y presente...*, 1987, p. 117.

<sup>64</sup> HASKELL, *Pasado y presente...*, 1987, p. 117.

.....  
En Latinoamérica este fue un verdadero dilema al momento de decidir la expresión plástica más adecuada para representar al republicanismo liberal. Este era un camino que ya había transitado la Francia revolucionaria entre los imperios y las tres primeras repúblicas. El lenguaje particular expresado por la arquitectura fue un lenguaje de vanguardia en abierta oposición a la reacción pro-monárquica. No deja de ser paradójico que desde fines del reinado de Luis XVI el neoclasicismo reaccionara ante lo que se consideraba eran los excesos del barroco.

La historia del arte informará también del uso y abuso de las “imágenes imperiales” proyectadas por el expansionismo de Napoleón I. El Arco del Triunfo y la Columna Vendôme coronaban el éxito obtenido en sus triunfos militares y aseguraban la expansión militar francesa. Las señales emitidas por estos símbolos del poder nunca fueron ambiguas y expresaron claramente las ambiciones imperiales de la Francia decimonónica. A David se le critica porque pasó rápidamente de la exaltación de la Revolución Francesa y de la I República a pintar la gloria imperial de Napoleón I<sup>65</sup>.

En la difusión de los mitos republicanos fue determinante la pedagogía pregonada por el Estado mediante monumentos, edificios, pintura histórica-conmemorativa y escultura. Dentro de este esquema se redimensiona el significado de las artes y de la propaganda. Baczko ya se habría ocupado de este problema al referirse al problema del poder legítimo o, más bien, al de las representaciones fundadoras de legitimidad<sup>66</sup>. Starobinski revela la enorme difusión que adquiere la imagería propagandística y contrapropagandística; la puesta en escena del ceremonial de la fiesta pública. El arte expresa mejor los *estados* de civilización que los momentos de ruptura violenta, además, en la aproximación entre las obras de arte y el acontecimiento, predomina el segundo sobre las primeras<sup>67</sup>. Starobinski propone una interpretación que intenta sacar a la luz las imágenes, mitos y emblemas a través de los cuales los hombres de fines del siglo XVIII intentaron comprender y orientar el curso de la historia que vivían y compartían. *1789 Los emblemas de la razón* nos introduce en la lectura simbólica de signos diversos. Hasta la muerte de Robespierre, la Revolución se despliega dentro de un lenguaje simbólico, cuya leyenda ha sido hecha,

---

<sup>65</sup> CROW, *Pintura y sociedad...*, 1989.

<sup>66</sup> BACZKO, *Los imaginarios...*, 1991, p. 28

<sup>67</sup> STAROBINSKI, *Los emblemas de la razón*. 1988, pp. 7-8

.....  
y bajo la cual la investigación exacta busca hoy encontrar el juego de las fuerzas “reales”.

Los movimientos de masa, las fiestas, los emblemas son los elementos de este discurso simbólico que, en su conjunto, disimula y manifiesta un paso decisivo de la historia. Forman parte de lo real<sup>68</sup>. La recepción que obtuvo la obra de Starobinski abrió el camino para las investigaciones que explorarían la historia cultural en el ámbito de las celebraciones del bicentenario de 1789. Su amplia difusión acudió también a la re-universalización del lenguaje propio de la Revolución Francesa. Nos referimos al lenguaje apropiado desde antes por todas las revoluciones y a los lenguajes artísticos que buscaban su interpretación a través de los emblemas.

Edificios y monumentos son documentos susceptibles de ser leídos, como clave del discurso dominante, para informar el trabajo histórico. La lectura de estos documentos ha sido un campo desarrollado durante varias décadas por historiadores del arte de renombre universal y de cuyos resultados depende el desarrollo de una importante área del conocimiento. En la articulación examinada entre la arquitectura, el poder y la interpretación histórica se advierte un problema crucial: en la urbe latinoamericana, mediante la iconografía, es posible descubrir un vínculo determinante que fue el que se estableció entre la expresión plástica y el poder detentado por la elite dirigente.

#### **4. Un intento de interpretación histórica: La ciudad de Cartago y su arquitectura, 1780-1930.**

Teniendo en consideración las transformaciones que sufre la ciudad de Cartago desde fines del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX es posible echar mano de un acervo impresionante de fuentes que conducen a reconstruir un objeto de estudio particular. Como lo habría señalado Aldo Rossi, la ciudad es arquitectura, pero si los vestigios arquitectónicos han desaparecido subsisten las descripciones literarias, los relatos de viajeros, las plumillas y los juicios sucesorios y más tardíamente las imágenes registradas en fotografías.

---

<sup>68</sup> STAROBINSKI, *Los emblemas de la razón*. 1988, p. 36

.....  
La bibliografía acerca de la arquitectura histórica y de la historia de la arquitectura costarricense no es, aun, muy extensa. Ofelia Sanou y Elizabeth Fonseca tienen un trabajo pionero sobre la *Historia de la Arquitectura en Costa Rica* y Luis Fernando González ha hecho una magnífica investigación sobre la obra de Luis Llach titulada: *Luis Llach en busca de las ciudades y de la arquitectura en América*. Algunos trabajos monográficos exploran la arquitectura tradicional costarricense dentro y fuera del valle Central. Ligia Franco y Lucía Riba han estudiado la ocupación del espacio en la bajura guanacasteca en: “Arquitectura tradicional en la bajura guanacasteca...”. 2003; Liana Penabad ha incursionado en la arquitectura tradicional del Valle del Murciélago, 2004. Sobre la arquitectura de la ciudad de Cartago existe mi investigación sobre arquitectura doméstica colonial<sup>69</sup> y tenemos también el bien documentado estudio del arquitecto Andrés Brenes, cuyo título es “Memoria Histórica de la Arquitectura de la ciudad de Cartago. Siglo XX”; Marcela Jiménez y Rosa Malavassi se han encargado del cantón de la Unión en: “Evolución histórica de la imagen urbana del cantón de la Unión...”, 2006. La *Monografía de Cartago* de Jesús Mata Gamboa es un estudio clásico referido al Cartago de los primeros tres decenios del siglo XX. El denominador común de las obras mencionadas ha sido el de roturar un campo relativamente yermo en el ámbito costarricense, aunque entendemos que el estudio monográfico es crucial para construir la base de argumentos amplios y universales.

En otros estudios nos hemos acercado al perfil que presentaba la ciudad de Cartago en distintos momentos de su existencia, pero los datos que hemos utilizado no son continuos ni uniformes en el tiempo, por lo tanto nuestra percepción siempre mantiene el sesgo de las descripciones que se sirvieron hacer las autoridades de la provincia, los obispos y los viajeros. Si el objeto de estudio estuviera sujeto a la reconstrucción del espacio social habitable de la ciudad colonial de Cartago la documentación disponible carece de unidad y habrían de ser construidas las series sujetas a algún tipo de cuantificación e interpretación. Podemos ubicar algunos levantamientos que se hacen a posteriori del cuadrante de la ciudad y en el *Album de Figueroa* tenemos la mejor aproximación plástica a la ciudad que imaginaban los descendientes de los antiguos pobladores. El

---

<sup>69</sup> MOYA GUTIÉRREZ, *Comerciantes y damas principales....* 1998, pp. 79-96

.....  
objeto de un estudio semejante va a caballo entre la historia social y la antropología histórica. La ciudad en cuestión pone en relación a grupos, individuos y corporaciones en un contexto social único y sujeto al escalpelo del estudioso. De fundamental importancia es reconstruir lo que algunos estudiosos han llamado *el ojo de la época*. Este concepto encierra varios aspectos, pero para una rápida comprensión podemos argumentar que es la capacidad que tiene el ojo del estudioso de descubrir, en virtud de la información que maneja, la situación en el tiempo de cierto artefacto fotográfico, a pesar de que funja como una instantánea de la realidad pretérita, a pesar de que no luzca el color sepia que adquiere la fotografía antigua o de que no se revele la respiración sostenida en los adustos rostros de los grupos familiares.

El artefacto fotografiado enriquece la interpretación histórica al ser contextualizado. El contexto social es rico en relaciones complejas en las que insertamos otros tipos de fuentes, tangibles e intangibles.

Una circunstancia fortuita atraviesa toda nuestra argumentación: La ciudad de Cartago fue destruida tres veces por terremotos entre 1840 y 1910. Este último, como lo narrarían los antiguos habitantes de la ciudad, “no dejó en pie piedra sobre piedra” y al caer las pesadas construcciones de mampostería y las casas de adobes dejaron suspendida, sobre la ciudad, una nube de polvo que dificultaba las labores de rescate y demolición.

Para abordar el estudio de la ciudad de Cartago en el tiempo y en el espacio es necesario precisar la estrategia a seguir. El recurso de la periodización nos permitirá reconstruir el itinerario de la ciudad en distintos momentos históricos. Con el apoyo de las descripciones de viajeros, crónicas de funcionarios, plumillas y fotografías nos será posible efectuar el levantamiento de algunos sectores de la ciudad, y después de 1910, con la lectura apropiada de las fotografías que ilustran la destrucción causada por el Terremoto de Santa Mónica es posible reconstituir un perfil acertado de la “ciudad realmente existente” antes del sismo, con sus extensos cuadrantes y atendiendo al menos a la ubicación de los edificios públicos, iglesias y residencias principales. Una lectura apropiada también debe guiarnos por los confines y arrabales de la ciudad, de las construcciones más modestas que también sufrieron la embestida del cataclismo.

.....  
La periodización de las transformaciones sufridas por la ciudad de Cartago es la primera aproximación al objeto de esta aplicación metodológica. El primer periodo lo situamos en la transición del siglo XVIII al XIX, y sería el último periodo colonial. La segunda etapa es la que corresponde a la ciudad decimonónica, que incluye la inauguración de nuevos sistemas constructivos y se extiende entre 1840 y 1910. La tercera etapa la situamos entre 1910 y 1930 y responde al auge constructivo posterior al terremoto de 1910.

¿Que pretendo con esta periodización? La ciudad es una entidad viva y en ella acaecen cambios constantes. Además, la ciudad es el lugar de la memoria. Los pueblos que olvidan y demuelen su pasado están condenados a vivirlo de nuevo. Un pueblo sin historia es como un individuo sin memoria, a pesar de lo que digan los profetas del neoliberalismo. La ciudad es una matriz política, cultural, económica, social y espacial. En el caso de Cartago, desde su fundación fue la capital de la provincia de Costa Rica, con todos los atributos que esto pudo significar. Como ciudad capital fue el centro administrativo de la Provincia de Costa Rica. Aquí residía el señor gobernador, las autoridades reales y eclesiásticas, los vecinos y vecinas principales, las castas, los esclavos y otros vecinos del común. La jerarquía espacial de la ciudad obedecía a estas divisiones. La sociedad colonial estaba sumamente diferenciada.

### **I Etapa 1780-1840**

El orden arquitectónico del Cartago colonial correspondía a una modesta villa, alejada de cualquier centro virreinal, cuyas ciudades principales albergaron a lo más rancio de las élites criollas. Sin ser muy extensa, la ciudad alojaba a las autoridades provinciales, a la jerarquía eclesiástica, a un grupo selecto de comerciantes y sus familias y a las gentes del común, a los esclavos y sirvientes que habitaban los confines de la ciudad y sus arrabales. La ciudad, a pesar de sus dimensiones modestas, se lee como un texto y revela un uso jerárquico de los espacios que *contiene*. En el centro se ubica la Plaza Mayor y la Santa Iglesia Parroquial, la de mayor rango de la provincia; hacia el noreste de la plaza se ubican las casas del cabildo y la cárcel, modestas construcciones de adobes y techos de paja; y hacia el sureste el cuartel de las milicias. El cementerio parroquial se ubicó en el

.....  
cuadrante noreste de la Iglesia Mayor. En los distintos cuadrantes de la ciudad, no muy lejos de la Iglesia Parroquial, y como quien dice flanqueándola, se ubicaron al menos seis iglesias, que por cierto no se encontraban en las afueras de la ciudad<sup>70</sup>, sino a escasas cuerdas de la Plaza Mayor. Entre las iglesias de mayor categoría sobresalía la de San Francisco con su convento anexo, a tan sólo dos cuerdas al sur de la Plaza Mayor. La ermita donde se le rendía culto a la imagen negra de la Virgen de los Ángeles se encontraba en el límite este de la ciudad, al abrigo de la Puebla de los Pardos y alejada del espacio habitado por el elemento de origen español<sup>71</sup>.

El cuadrante de la ciudad estaría constituido por unas 40 cuerdas. La traza era en forma de ajedrez, a la usanza española, y de acuerdo a la importancia de las familias les fueron otorgados sus solares, según rango y circunstancia. Un solar entero estaba constituido por un cuarto de manzana. Se edificaba la casa de cañón sobre horcones de cedro haciendo esquina en el solar, con sus corredores de caedizo, puertas y ventanas y techos de dos aguas rematados con tejas. La arquitectura de la ciudad era simple y monótona. Las casas, como lo apuntó Manuel de Jesús Jiménez, eran chatas y feas con grandes muros que daban a la calle, con un portón para bestias y de acceso general al inmueble. A pesar de lo simple de la arquitectura los integrantes de la elite de comerciantes quisieron diferenciarse, con sus casas, de las que edificaba el común. El rancho pajizo se vio desplazado por estructuras de adobes de entre 100 y 250 varas cuadradas, aunque también hemos encontrado inmuebles que se aproximan a las 400 varas cuadradas entre las cotas más altas del grupo dominante. El paisaje semiurbano no se vio alterado sino hasta la transición del siglo XVIII al XIX pues en virtud del advenimiento de la modernidad, los techos de paja fueron desplazados por los techos de teja y los adobes poco a poco cedieron ante la mampostería y, más tarde, ante los bahareques. La ciudad de Cartago de fines del siglo XVIII no se distinguía mucho de aquella que los primeros gobernadores llamaron “ciudad del lodo”. Aunque garitos, cantinas y peleas de gallos, corridas de

---

<sup>70</sup> En un estudio acerca de las actitudes ante la muerte en el siglo XVII se afirma que la iglesia de la Soledad y la iglesia del Carmen estaban en las afueras de la ciudad. En honor a la evidencia documental que nos asiste la iglesia de la Soledad estaba a escasas dos cuerdas al este de la Iglesia Parroquial y la del Carmen a sólo dos cuerdas al norte de la Plaza Mayor.

<sup>71</sup> Basado en una reconstrucción literaria de la ciudad de Cartago a fines del siglo XVIII. Véase: MOYA GUTIÉRREZ, *Comerciantes y damas principales...* pp. 84-86

.....  
toros, carreras de cintas, funerales solemnes y no tan solemnes, velas, misas de cabo de año, así como festejos patronales y visitas de obispos y oidores le otorgaron a la pequeña urbe un carácter particular.

Si la ciudad de Cartago hubiera seguido ostentando el título de capital del naciente estado costarricense los edificios públicos y las casas privadas hubieran dado cuenta del rango que reclamaba para sí misma la antigua ciudad. Al acervo arquitectónico que pudo ostentar la ciudad de Cartago en el siglo XIX hay que agregar la enorme destrucción que significaron los terremotos de 1841 y 1882. Del primero sólo quedaron 12 casas en pie. El segundo, el de 82, desoló los principales edificios públicos. En el lapso de 40 años la ciudad había sido destruida dos veces, y nadie supuso la destrucción masiva perpetrada por el terremoto de 1910.

¿Dónde se gestan las pautas arquitectónicas que se pusieron en boga en Costa Rica? A fines del siglo XVIII, y por su alta sismicidad, la ciudad de Antigua es trasladada al actual asiento de la ciudad de Guatemala. Miembros prominentes de la Academia de San Fernando se dedicaron a levantar edificios en el resto de las provincias que constituían el Reino de Guatemala. Esta situación influyó en el resto de los territorios que constituían el Reino. De tal suerte vamos a encontrar a un Díaz de Navarro levantando el Fuerte de Matina y a artesanos nicaragüenses edificando la Parroquia de San José y la Factoría de Tabacos. Estos cambios deben ser entendidos dentro del reformismo borbónico.

En el último periodo colonial, a partir de 1780, el neoclásico es el estilo arquitectónico que impera. Sin mayores perturbaciones, este mismo estilo transitó a las primeras etapas del naciente Estado Nacional.

Un poco de imaginación histórica<sup>72</sup> nos ayudaría a reconstituir los parámetros en los que se movió la ciudad de Cartago antes de la destrucción de 1841. Ni tan señorial, como La Antigua de Guatemala, ni tan noble como León de Nicaragua, pero quizá el perfil se aproximaba al de la ciudad de Granada en la misma Nicaragua.

---

<sup>72</sup> Para dar pábulo a esta imaginación histórica recomiendo la lectura de BACHELARD, *La poética del espacio*, 1997.

.....  
**II Etapa 1840-1910**

El siglo XIX fue un siglo fundamental en la forja de la nación costarricense. La sismicidad natural del territorio tenía su correlato en la sismicidad política y en los diferentes experimentos socioeconómicos, al fragor de los cuales, se alumbraba el parto de la nación. Los golpes de Estado expresaron la divergencia de intereses al interior de una oligarquía que consolidaba su poder en torno a la producción y comercialización del café. La “querrela entre los integrantes de la elite” provocó un reacomodo de la matriz política en que se definió un ideario y un panteón de características nacionales. Las tropas costarricenses debieron enfrentar en estos años la invasión filibustera de William Walker. Después de 1870 la dictadura de Tomás Guardia estabiliza la estructura política y el Estado se prepara para dar la bienvenida a las ideas liberales. El “hecho arquitectónico” no se puede desvincular de la coyuntura política ni de la económica, por cuanto el desarrollo arquitectónico estuvo asociado a los avatares de la administración de la cosa pública y de la estructura económica del Estado costarricense.

Como un rasgo del neogótico tomado de la arquitectura internacional, el Estado desarrolló una serie de “tipologías” arquitectónicas: cuarteles, cárceles, hospitales e instituciones de beneficencia, colegios de educación secundaria. El siglo XIX es un siglo de urbanismo y control social, y la arquitectura responde a esos parámetros. La visión de mundo de las elites liberales dirigentes, comulgaba con cánones arquitectónicos que se habían resuelto en Francia, Inglaterra, Bélgica e Italia.

La verdadera transición puede ser fechada entre 1888 y 1910. El Estado liberal toma medidas tendientes a fiscalizar la construcción y a inicios de la década de 1890, la Dirección de Obras Públicas habría reestructurado sus funciones al reforzar los departamentos de supervisión y asistencia técnica, con profesionales idóneos, tanto nacionales como extranjeros.

Para la ciudad de Cartago esta etapa se corresponde con la de la ciudad patricia definida por José Luis Romero. También podemos definirla como una ciudad con características burguesas, si nos detenemos a pensar por un momento que esta ciudad alojó a lo más selecto de las elites ciudadinas. La ciudad decimonónica sin embargo se resuelve entre dos mundos. Uno colonial que desea preservar el orden anterior y el otro de progreso y

.....  
rechazo del antiguo régimen. Esta situación prevaleció en la ciudad de Cartago hasta bien entrado el siglo XIX y fue determinante en el futuro de la ciudad que abogó por su pasado señorial y por la sobrevivencia de sus antiguos blasones.

Después del terremoto de 1841 y bajo el gobierno de Braulio Carrillo se decretó el primer código antisísmico titulado *Instrucciones para construir con firmeza*. Se cambió el sistema constructivo, más no los materiales.

¿Cuál es la apariencia de la ciudad de Cartago durante el siglo XIX?

Diversos informes de viajeros europeos y norteamericanos dan testimonio de la topografía de la ciudad decimonónica. Pero ni la más fiel de estas descripciones podría acercarnos a la ciudad realmente existente. Por lo tanto, y al menos en la segunda mitad del siglo XIX y en virtud de la existencia de testimonios fotográficos, es posible hacer un levantamiento del perfil de la ciudad. En cuanto al acervo fotográfico el que si abunda es el que considera el patrimonio destruido por el terremoto de 1910, pero no ha existido el esfuerzo sistemático de elevar cuadrante por cuadrante de la “ciudad que realmente desapareció”.

En el paisaje urbano sobresalían unas 6 iglesias de mampostería y algunos edificios públicos. La arquitectura privada fue desplazando los adobes por bahareques, lo que dio a la ciudad un temperamento acriollado que mezclaba los estilos neoclásicos con la herencia vernácula colonial. Además, el estilo que mejor traduce el lenguaje artístico de la república es el neoclásico. Véanse el Cuartel Militar y el Palacio Municipal destruidos por el terremoto de 1910. Antes del terremoto, señala Jesús Mata Gamboa “las calles eran empedradas y con declive hacia el centro, por dónde discurrían las aguas pluviales en caños formados por dos cordones y un fondo de piedra redonda (este sistema de caños subsiste en extensas áreas de la ciudad) [...] Todas las manzanas estaban atravesadas de norte a sur por acequias que recibían tanto las aguas pluviales de los solares de las casas, como la de los usos domésticos...”<sup>73</sup>.

La arquitectura eclesiástica se convirtió en un excelente catálogo al utilizar el impresionante repertorio que se compendia en Europa. El eclecticismo imperante supone la vigencia del estilo mudéjar, gótico, románico y neoclásico. Las iglesias no eran de gran

---

<sup>73</sup> MATA GAMBOA, *Monografía de Cartago*, 1999, p. 441

.....  
tamaño pero establecían el rango de la ciudad. De esta época data también el Edificio

Pirie, antigua casa del Padre Bonilla y hoy Casa de la Ciudad de Cartago:

Ubicada en el centro de la ciudad de Cartago la magnífica casa que adquirió la familia Pirie cuando llegó al país, procedente de Canadá, a fines del siglo XIX, aun luce majestuosa<sup>74</sup>. La famosa casa fue mandada a erigir por el Padre Fulgencio Bonilla entre 1879 y 1880. Con su arquitectura sólida, el inmueble testimoniaba el advenimiento de la modernidad y de los paradigmas liberales en la arquitectura de la otrora ciudad capital.

En su expresión formal el edificio está influenciado arquitectónicamente por el neoclásico francés y constituye una excepción en la topografía urbana cartaginesa por su volumetría, envolvente y suntuosidad. En su construcción mixta intervinieron el calicanto, la tela metálica y la madera, así como detalles decorativos de granito labrado. Sus pisos, cielos y paredes de tablilla fueron dispuestos con un alto sentido decorativo. Los materiales de construcción son sumamente novedosos, tanto más cuanto la ciudad decimonónica ha sido edificada en adobes y calicantos. Hacen gala de su fortaleza antisísmica las paredes de calicanto de 0,70 m. de espesor. El inmueble de dos pisos presenta un claustro central cerrado por trabajo de herrería y columnatas y rodeado por un corredor inferior y otro superior. Dentro de la simetría de sus fachadas sobresalen las forjas de los balcones. La esquina del inmueble ostenta un blasón tallado como se aprecian en León y en Cartagena. El edificio, más que centenario resistió el embate del terremoto de 1910, que destruyó la ciudad casi en su totalidad. Antes del sismo el inmueble lucía todas sus fachadas enchapadas en mármol blanco, acabado que hoy ha desaparecido. Las aceras del inmueble, de las mejor conservadas de la ciudad, están talladas en baldosas de granito. Este inmueble fue declarado Patrimonio Nacional desde 1985.

### **III Etapa 1910-1930**

Después del terremoto de 1910 la ciudad hubo de reedificarse en su totalidad. Se le solicitó al ex-presidente Cleto González Víquez la elaboración de un reglamento de construcciones urbanas para mejorar las condiciones de edificación en la ciudad. Las

---

<sup>74</sup> En un álbum fotográfico perteneciente a la familia Pirie, cuyo original conoció el autor de este texto, encontramos una de las mejores recreaciones de la *belle époque* costarricense sustantivadas en la casa que mantenía la opulenta familia en el casco histórico de la ciudad en el año de 1904.

.....  
estructuras que se erigían de calicanto, bahareques y adobes, al carecer de alma de hierro, se constituían en verdaderas trampas mortales cuando ocurrían los movimientos telúricos. Con carácter preventivo se dictó una nueva normativa de construcción: se reguló la utilización de madera, se prohibió el uso del adobe y se recomendó el uso de nuevos sistemas de construcción más flexibles y livianos. Se rectificaron y ampliaron las calles y las avenidas para evitar el efecto dominó ante una catástrofe sísmica<sup>75</sup>. El catálogo que exhibe la reedificación de la nueva ciudad es enorme. El Hospicio de Huérfanos, todas las iglesias de la ciudad, el Mercado Central, el Colegio de San Luis, el Bazar San Luis y las casas de habitación de todo el conjunto social. La fabulosa casa del Marqués de Peralta, la mansión de Monseñor Volio, la casa de los Jiménez Sancho, el Hospicio de Huérfanos, el Asilo de Ancianos, las casas de la familia Rivera etc. Se crearon nuevos espacios públicos y se habilitaron nuevos paseos ciudadanos. La ciudad bullía en los alrededores del mercado, de la estación al Atlántico, de la Iglesia del Carmen y del Salón París.

Los sistemas constructivos fueron más diversos, livianos y de características antisísmicas. Desde el bahareque francés hasta el alma de hierro revestida de mampostería, o bien, de fundación de calicanto, zócalo de ladrillo, horconadas alquitranadas arriostradas de cedro y revestidas de asbesto o planchas de metal decorativo de factura europea, o bien, sobre el mismo sistema fundacional se erigían paredes de bahareque francés. Se inauguraron

---

<sup>75</sup> En la capital, San José, múltiples cambios en el paisaje urbano se empiezan a notar en las dos últimas décadas del siglo XIX. Las amplias casonas urbanas construidas en adobes, de una y dos plantas, dan paso a una arquitectura ecléctica que pone cierto acento en las tradiciones vernáculas, pero también, y esto es muy importante, en estilos e influencias internacionales. Fue el sector privado, enriquecido en las redes de la exportación-importación, el que apostó por la introducción de los estilos historicistas y eclécticos en la capital. Las fiestas de la patria contarían en las dos últimas décadas del siglo XIX con un nuevo repertorio arquitectónico constituido por edificios cívicos y privados y por los monumentos que consagraban la épica oficial. El Monumento Nacional y el Teatro Nacional, inaugurado en 1897, se suscriben a cierto eclecticismo imperante en todo el Occidente. Las principales capitales europeas y algunas ciudades estadounidenses han sido remozadas en una clave neoclásica que denota los mejores momentos de la República. El caso de San José y de las principales cabeceras de provincia, aunque mucho más modesto, no fue del todo ajeno al ímpetu modernizador que se gestó en otras latitudes.

.....  
sistemas, como el del mercado central, con sofisticadas armaduras de hierro importadas de Bélgica que aun hoy podemos identificar.

Hubo una continuidad entre las transformaciones arquitectónicas y urbanas que se llevaron a cabo en el último tercio del siglo XIX y la primera década del siglo XX. ¿En que consistieron dichas transformaciones? Las transformaciones emprendidas no pueden ser valorarlas sólo en términos de ruptura, pues las técnicas y los materiales que se utilizarán a principios del siglo XX, ya se habían ensayado en las últimas décadas del siglo XIX. El rasgo más evidente sería que a partir del terremoto de Cartago de 1910, se le puso más atención a la flexibilidad de algunos sistemas constructivos como el bahareque francés y las paredes de madera revestidas con lámina de metal troquelada. En una misma estructura se pueden encontrar bahareques, calicantos y láminas troqueladas y, aun, asbestos. Conforme avanza el siglo XX los sistemas constructivos se hacen más complejos y se someten al concurso de arquitectos profesionales, el *boom* edilicio irrumpe como factor clave del desarrollo urbanístico en la segunda mitad del siglo XX. En esta tercera etapa hemos de considerar un impresionante acervo fotográfico cuyos originales fueron propiedad del fotógrafo Patrocinio Vives. En el documental fotográfico publicado por el Dr. Franco Fernández Esquivel titulado: *Terremoto. Los terremotos de Cartago en 1910*, no se constata la procedencia de las fotografías y se desaprovecha una oportunidad única para ubicar *in situ* los principales artefactos arquitectónicos de la ciudad. Ante la fragmentación de este documental fotográfico es imposible inferir la complejidad de la trama urbana de la antigua ciudad, aunque como ya lo apuntamos en su ocasión, de la memoria de la destrucción puede surgir un primer perfil del Cartago de fines del siglo XIX. Indaguemos, entonces, acerca de la biografía de estos artefactos.

#### **4.1 Biografía de edificios y monumentos.**

A continuación ofrezco ejemplos de biografías sucintas de algunos inmuebles considerados relevantes y que son *contenidos* por la ciudad con la única excepción de la hoy desaparecida casona del Beneficio Herrán. El acopio de los datos que posibilitan la biografía de tal o cual monumento es el primer paso recomendado para el análisis

.....  
iconográfico. En estos casos particulares contamos con la evidencia física del artefacto en cuestión.

**4.1.1. Casa Cural de la Catedral de Nuestra Señora del Carmen. Diócesis de Santiago Apóstol. Cartago.**

El diseño de este inmueble pertenece al proyecto original propuesto por Luis Llach para la reedificación de la Iglesia Parroquial de Cartago y sus anexos después del terremoto de 1910

En la fachada principal de la casa cural impera la simetría y está conformada por un vestíbulo, entrada principal y ventanales. Dicha fachada está rematada por un friso que ostenta detalles geométricos estilo *art decó*. Este inmueble es de los pocos que rinde tributo a este estilo arquitectónico en la ciudad de Cartago y a pesar de estar ubicado en el centro histórico podría escapar al ojo del estudioso toda vez que se oculta en medio de un enjambre de edificios que no ostentan ninguna pretensión arquitectónica.

Con una fachada de unos 12 metros de largo, una triada de ventanas está dispuesta a cada lado de la entrada principal. Las ventanas que originalmente fueron de guillotina y cuatro paños de cristales fueron sustituidas por un sistema moderno de aluminio y cristal. Los ventanales de la fachada, las puertas y el acceso principal están protegidos por una compleja herrería que contrasta con las horizontales y verticales que prevalecen en el diseño del inmueble. La herrería, de factura europea, está consolidada con remaches y abrazaderas.

En el interior de la estructura observamos paredes de bahareque que se alzan por unos 5 metros y la luz entra a raudales por los lucernarios y los ventanales. El inmueble está constituido por 12 aposentos, entre salas, comedor, dormitorios y cocina. La fachada posterior ha sido intervenida, con el objeto de ampliar las instalaciones. El sistema de aireación de los pisos, se utilizó antes y después del terremoto de Cartago y consiste en ventanillas de ventilación natural apostadas en el zócalo del edificio.

En la construcción se utilizó, por sus virtudes antisísmicas, el famoso sistema mixto de malla metálica, barro y cemento, así como madera de pochote en algunos aposentos y cielos rasos. Los pisos, de ricos diseños en dos y tres colores, son de la fábrica de Lesmes

.....  
Jiménez. Algunas secciones del edificio, así como sus pisos, han sido intervenidos sin atender a la propuesta original del arquitecto Llach.

#### **4.1.2. Convento de los Reverendos Padres Capuchinos, Cartago.**

El estilo románico era el preponderante tanto en la iglesia como en el convento y fueron reedificados poco después del terremoto de 1910. La antigua iglesia fue demolida en 1960 para darle paso a la actual. La iglesia y convento fueron proyectados y supervisados por Luis Llach, arquitecto barcelonés de rica trayectoria en América. Ambos inmuebles ofrecían un conjunto de gran trascendencia arquitectónica, pero al desaparecer la iglesia, el convento sufrió una eventual degradación agudizada por el contraste dramático ofrecido la volumetría y envolvente de la nueva iglesia.

El conjunto de la antigua iglesia y convento se unificaba con los arcos de medio punto en los vanos de las puertas y ventanas, al igual que con los detalles decorativos de festones lobulados que hacían de friso. En la nueva propuesta del templo privó la intención de divorciar histórica y arquitectónicamente a la iglesia del convento capuchino en una original y moderna propuesta que excedió las expectativas arquitectónicas del Cartago de mediados del siglo XX.

Del convento se observan la entrada y fachada principal. La fachada lateral sur y la fachada posterior son por lo demás intrascendentes. No debemos dejar de mencionar la magnífica biblioteca del Convento, que con sus maderas preciosas y con aire de un gótico modesto se torna en un sofisticado catálogo de las artes decorativas de principios del siglo XX.

El sistema constructivo es mixto, apoyándose en lo que se consideraba resistente al embate de los terremotos. En la edificación se utilizaron bahareques y paredes con alma de madera y revestimiento de metal, sobre todo en las fachadas posteriores y lateral. Las maderas fueron donadas por un piadoso benefactor de apellido Gurdián que hizo entrar a la ciudad de Cartago 200 yuntas de bueyes con maderas procedentes de sus fincas ubicadas en las laderas de los volcanes Irazú y Turrialba.

.....  
El convento es una estructura chata de un solo piso que no acusa mayor trascendencia arquitectónica, con su patio enclaustrado de lenguaje sencillo y ventanas simétricas. En su interior el convento alberga la biblioteca, el refertorio, el cementerio, el huerto y el claustro. Los mosaicos de los pisos son los originales producidos en San José en la fábrica de Mosaicos Hidráulicos de Lesmes Jiménez. Pese al celo de los miembros de la Orden algunos de los espacios del convento han sido intervenidos posteriormente. El cementerio a cielo abierto original ha desaparecido dando paso a una cripta en el subsuelo

**4.1.3. Estación del Ferrocarril al Atlántico, Cartago. (Al 23 de junio del 2008 se encuentra en plena labor de restauración, con el esfuerzo combinado de la Municipalidad de Cartago y de la Oficina de Patrimonio del Ministerio de Cultura)**

En su aspecto general la arquitectura de este inmueble evoca la del imperio colonial británico bajo la época victoriana. La terminal se edificó a principios del siglo XX, después del terremoto que asoló la ciudad. De construcción muy sobria la edificación consta de tres cuerpos que corresponden a las salas de carga, oficina- despacho y espera. Los espacios dedicados a carga y oficina-despacho se encuentran unidos entre sí y separados por un pasadizo de la sala de espera.

Dentro de un orden arquitectónico semejante al propuesto en la Estación del Ferrocarril al Atlántico en San José, la estación de Cartago fue resuelta en un lenguaje mucho más modesto. En un principio la propiedad incluía los amplios patios del ferrocarril, las bodegas y las casas de los empleados, concesionados a la Northern Railway C°. En la actualidad dichas propiedades pasaron a manos privadas.

La fachada norte da a la avenida y es la principal: en ella se localizan tres puertas de doble hoja, con cristales pequeños, y sobre las puertas están dispuestos montantes de cristal. El inmueble posee corredores amplios y techos de voladizo de hasta cuatro aguas. El vínculo entre las paredes del inmueble y el cielo raso está dado por unas ménsulas de remate, que como recurso arquitectónico y decorativo le confieren a la estructura cierta unidad estética. La cubierta es de lámina de hierro a cuatro aguas.

Por haberse erigido en los patios del ferrocarril y por no contar con estructuras anexas, el inmueble destaca en su entorno, ofreciendo visuales desde tres ángulos. Sin grandes

.....  
pretensiones arquitectónicas el edificio de una sola planta se construyó en tablilla biselada de madera de pinotea. El proyecto de diseño obedecía a la necesidad que tuvieron los ingenieros de la compañía de dotar todo el trayecto del ferrocarril de terminales adecuadas para los usuarios. La Estación del Ferrocarril de Cartago fue declarada como patrimonio arquitectónico de la nación en el año de 1993.

#### **4.1.4 Casa del Beneficio Herrán, antigua hacienda de la familia Montealegre en Tres Ríos, Cartago (Demolida “en nombre del progreso” en diciembre del 2007).**

Esta casa es un magnífico ejemplo de las que se erigieron en los cascos de las haciendas cafetaleras del Valle Central. Por su buena disposición y encanto este inmueble es un valor singular de la arquitectura costarricense y fue, también, testigo fiel de la bonanza económica de la oligarquía cafetalera.

La casa descrita en las publicaciones de época como una “casa de campo” es en realidad una casa criolla con un pórtico de inspiración historicista dividido en cinco lienzos. El pórtico descansa sobre columnas circulares torneadas de tipo victoriano. El inmueble es de amplias proporciones y en su armoniosa y simétrica fachada exhibe una tríada de ventanas a ambos lados del pórtico.

El techo de varias aguas del pórtico, en su concepto original, fue intervenido y disminuyó en altura y elegancia. Frente al pórtico principal se encuentra un estanque oval que le otorga un espejo de agua a la estructura.

La casa principal de la hacienda se encuentra enclavada en una magnífica hacienda cafetalera. La Hacienda Herrán ha tenido insignes propietarios, vinculados con los miembros más prominentes de las familias cafetaleras. Expertos londinenses habrían determinado, con exactitud, que la región cafetalera que se extendía entre Tres Ríos y Moravia era privilegiada por producirse en ella el café de más rico y exquisito licor. Hacia 1935 toda la franja que mencionamos estaba sembrada de café y en el puro centro de esta región se encuentra la valiosa hacienda conocida como “Herrán”, cuyo fundador fue don Juan de Dios Gallegos, de familia distinguida desde la época colonial. Por razones económicas el señor Gallegos se deshizo de la finca pasando a manos de don Ramón Herrán. Al morir dicho señor, sus hijos la vendieron al señor Juan José

.....  
Montealegre. En ese entonces la finca abarcaba 390 manzanas, casi en su totalidad sembradas de café. En la actualidad esta región ha perdido su vocación cafetalera y las grandes haciendas han dado paso a fraccionamientos, *malls* y urbanizaciones. *Réquiem* por la magnífica casona que hoy hemos visto caer ante la voracidad de los prestidigitadores del capital inmobiliario.

**4.1.5. El Cementerio General de la ciudad de Cartago. (Patrimonio histórico/arquitectónico de la Nación)**

Ningún estudio que contemple el desarrollo arquitectónico de la ciudad de Cartago podría obviar el sector antiguo del Cementerio General. El cómo se muere nos aproxima al cómo se ha vivido, y los cuadrantes del camposanto que dan a la entrada principal contienen magníficos monumentos fúnebres que ofrecen el testimonio de la última voluntad de los antiguos habitantes de la ciudad y de sus descendientes. El estudio de la iconografía de este cementerio está a la espera de la bondad del estudioso. Hacemos una rápida mención del acervo de los principales monumentos que están en manos de las siguientes familias:

- 1- Fam. Espinach
- 2- Fam. Peralta-Esquivel
- 3- Fam. Peralta-Callís
- 4- Fam. Peralta-Jiménez
- 5- Fam. Peralta-Echeverría
- 6- Mausoleo de Bernardino Peralta
- 7- Familia de D. Lucas Alvarado
- 8- Fam. Alvarado-Peralta
- 9- Fam. Saénz Rucavado
- 10- Fam. Jiménez-Robredo
- 11- Fam. Jiménez Zamora
- 12- Fam. Jiménez-Sancho
- 13- Fam. Jiménez-Oreamuno
- 14- Fam. Gutiérrez Coto

- .....
- 15- Fam. Gutiérrez-Rivera
  - 16- Fam. Gutiérrez-Gutiérrez
  - 17- Fam. Gutiérrez-Tinoco
  - 18- Fam. Muñoz de la Trinidad
  - 19- Fam. Volio-Guardia
  - 20- Fam. Volio-Pacheco
  - 21- Fam. Saénz Pacheco
  - 22- Fam. Pirie
  - 23- Fam. Piedra-Figuls
  - 24- Fam. Sancho-Larramendi
  - 25- Mausoleo del poeta Rafael Angel Troyo
  - 26- Mausoleo de Doña Ana Cleto Arnesto de Mayorga-Fajardo y Troyo
  - 27- Mausoleo de la Benemérito Hospital Max Peralta
  - 28- Mausoleo de la Junta de Beneficencia de la Ciudad de Cartago
  - 29- Mausoleo del Asilo de Ancianos de la Ciudad de Cartago: “Mñor. Claudio María Volio”.

### **Bibliografía**

- AGULHON, Maurice - *Historia vagabunda*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. 1994.
- BACZKO, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. 1991
- BALANDIER, Georges, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. 1994.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V. 1992.
- BENÉVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura Moderna* Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1980
- BOUISSAC, Paul (Editor in Chief), *Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1998.
- BOURDIEU, Pierre, *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Editorial Descleé de Brouwer. 2001
- \_\_\_\_\_. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus. 1991.
- BREITLING, Stefan, *et al.*, *Historia de la Arquitectura*. Barcelona: Loc-Team, S. p
- BRIGGS, Asa, *Victorian Things*. The University of Chicago Press. 1988.

**Diálogos Revista Electrónica de Historia ISSN 1409- 469X**  
**Vol. 9 No. 2 Agosto 2008 - Febrero 2009.**

- .....  
BURKE, Peter, *La fabricación de Luis XIV*. Madrid: Editorial Nerea. 1995.  
\_\_\_\_\_. Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica, 2001  
CHARTIER, Roger, El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación. Barcelona: Gedisa Editorial. 1992.  
\_\_\_\_\_. Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución francesa. Barcelona: Editorial Gedisa. 1995.  
COLLINS, Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna, su evolución. (1750-1950)* Barcelona: Gustavo Gili. 1970  
CROW, Thomas E., *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid: Editorial Nerea, S. A., 1989.  
DEL VALLE GASTAMINZA, Félix (ed.) *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis. 1999.  
ESPANTOSO, María Teresa *et al.*, “Imágenes para la nación argentina. Conformación de un eje monumental urbano en Buenos Aires entre 1811 y 1910”. En: *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas*. Tomo II. México: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México. 1994  
FERNÁNDEZ ESQUIVEL, Franco, *Terremoto. Los terremotos de Cartago en 1910. Documental fotográfico*. Cartago, Costa Rica: Colección Raíces, N° 1. 1995  
FONSECA, Elizabeth y GARNIER, José Enrique, *Historia de la Arquitectura en Costa Rica*. Fundación Museos del Banco Central, s.e. 1998  
FOUCAULT, Michel, *El ojo del poder*. En: BENTHAM, Jeremias, *El panóptico*. Madrid: Las ediciones de la Piqueta. 1979  
\_\_\_\_\_. Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. México: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V. 1968  
FRANCO GARCÍA, Ligia *et al.*, “Arquitectura tradicional en la bajura guanacasteca campesina, peninsular y ganadera: análisis tipológico del espacio habitacional”. Trabajo final de graduación. Licenciatura en Arquitectura. Universidad de Costa Rica. 2003.  
GINZBURG, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona: Gedisa Editorial. 1989  
GOMBRICH, Ernest H., *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Editorial. 1992  
\_\_\_\_\_. *El sentido del orden*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1980  
\_\_\_\_\_. Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte. Madrid: Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1981.  
\_\_\_\_\_. *Historia del Arte*. Madrid: Alianza Editorial. 1992  
\_\_\_\_\_. *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza Editorial. 1983  
\_\_\_\_\_. La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Madrid: Alianza Editorial. 1991  
\_\_\_\_\_. *Tributos*. Versión cultural de nuestras tradiciones. México: Fondo de Cultura Económica. 1993  
GUERRA, François-Xavier, “El renacer de la historia política: razones y propuestas”, *Historias 54*, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. México D.F. 2003

**Diálogos Revista Electrónica de Historia ISSN 1409- 469X**  
**Vol. 9 No. 2 Agosto 2008 - Febrero 2009.**

.....  
GUTMAN, Margarita, “Memorias y anticipaciones. Nación e historia en la reproducción de la ciudad de Buenos Aires 1910: conformación de la gran Capital”. Seminario: *El malestar de la memoria. Usos de la Historia* Trujillo, Convento de la Coria. Junio 5-10, 1995

HASKELL, Francis, *Pasado y presente en el arte y en el gusto*. Madrid: Alianza Editorial. 1987

\_\_\_\_\_. et al., *El gusto y el arte de la antigüedad*. Madrid: Alianza Editorial. 1990

\_\_\_\_\_. *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*. Madrid: Alianza Editorial. 1994

JIMÉNEZ GUILLÉN, Marcela y MALAVASSI AGUILAR, Rosa Elena, “Evolución histórica de la imagen urbana del cantón de la Unión durante el periodo cafetalero 1841-1963: levantamiento de arquitectura representativa y planteamiento de corredores históricos”. Trabajo final de graduación. Licenciatura en Arquitectura. Universidad de Costa Rica. 2006

JORDAN, David P., *Transforming Paris. The Life and Labors of Baron Haussmann*. University of Chicago Press. 1995

MATA GAMBOA, Jesús, *Monografía de Cartago*. Reproducción facsímil de la 1ª ed. Cartago: Editorial Tecnológica de Costa Rica. 1999

McMICHAEL REESE, Carol, “Nacionalismo, progreso y modernidad en la cultura arquitectónica de la ciudad de México, 1900”, en: *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)* Tomo II. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Publicaciones. 2004

MOYA GUTIÉRREZ, Arnaldo, *Comerciantes y Damas principales de Cartago. Vida cotidiana (1750-1820)* Cartago, Costa Rica: Editorial Cultural Cartaginesa. 1998.

\_\_\_\_\_. “La vida cotidiana en la Provincia de Costa Rica”. En: BOTEY SOBRADO, Ana María (coord.), *Costa Rica desde las sociedades autóctonas hasta 1914* San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica. Cátedra de Historia de las Instituciones. 2002

\_\_\_\_\_. “La arquitectura emblemática del Porfiriato en la ciudad de México, 1876-1911. Tesis presentada para optar por el grado de Doctor en Historia. México D.F.: Centro de Estudios Históricos. El Colegio de México. 2008

NORA, Pierre, “De l’archive a l’emblème. L’ère de la commémoration”. En: *Les lieux de mémoire. La Nation*. Paris: Gallimard. 1992

OZOUF, Mona, “Space and Time in the festivals of the French Revolution”. En: *Comparative Studies in Society and History*. 1975

\_\_\_\_\_. - “Le Panteón. L’Ecole Normale du Morts”, *Les Lieux de mémoire* sous la direction de Pierre Nora. I La République. Paris : Editions Gallimard. 1984

\_\_\_\_\_. “L’opinion publique”. En: BAKER, Keith Michael, *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture. Vol. 1 The Political Culture of the Old Regime*. University of Chicago: Pergamon Press. 1991

\_\_\_\_\_. *La fete révolutionnaire 1789-1799*. Paris: Editions Gallimard. 1976

PANOFSKY, Erwin, *Los primitivos flamencos*. Madrid: Ediciones Cátedra. 1981

\_\_\_\_\_. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial. 1992

PENABAD CAMACHO, Liana, “Arquitectura tradicional en el Valle del Murciélago (Vázquez de Coronado, Goicoechea, Moravia, Tibás): un análisis comparativo de características arquitectónicas en relación a la formación histórica y carácter regional de

**Diálogos Revista Electrónica de Historia ISSN 1409- 469X**  
**Vol. 9 No. 2 Agosto 2008 - Febrero 2009.**

.....  
la zona”. Trabajo final de graduación. Licenciatura en Arquitectura. Universidad de Costa Rica. 2004.

\_\_\_\_\_. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma. 1993

PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. S.A. 1980

\_\_\_\_\_. *An Outline of European Architecture*, New York: Charles Scribner’s Sons, 1948

\_\_\_\_\_. “Modern Architecture and the Historian or the Return of Historicism”, *R.I.B.A. Journal*, abril 1961

PIÑA DREINHOFER, Agustín, - *Arquitectura Neoclásica*. Serie Las Artes de México. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Difusión Cultural. Departamento de Humanidades. s/f

\_\_\_\_\_. *Siglo XIX: Arquitectura porfirista*. Serie Las Artes de México. Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Difusión Cultural. Departamento de Humanidades. s/f.

QUESADA AVENDAÑO, Florencia, *La modernización entre cafetales*. San José, Costa Rica, 1880-1930. University of Helsinki: Reenvía Institute for Area and Cultural Studies, 2007

RAMA, Angel, *La ciudad letrada*. Hannover: Ediciones del Norte. 1984

RENAN, Ernesto, *¿Qué es una nación?* Madrid: Instituto de Estudios Políticos. 1957

ROBIN GREELEY, Adèle, “Artistas mexicanos en Europa durante el Porfiriano y la revolución”, en: *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)* Tomo II. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Publicaciones. 2004.

ROCA, Lourdes, “La imagen como Fuente: una construcción de la investigación social”. En: *Razón y Palabra*. Primera Revista Electrónica en América Latina especializada en Comunicación. Feb.-Marzo 2004. Número 37. Estado de México: Atizapán de Zaragoza.

ROMERO, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI Editores. 1984

\_\_\_\_\_. “La ciudad latinoamericana y los movimientos políticos”. En: *Siglo XIX Revista de Historia. La ciudad, los hombres y la política*. Segunda época, N° 11, enero-junio de 1992

ROSSI, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1982

ROSSI, Pietro, *Para un análisis comparativo de la ciudad. Lecciones de Historia 3*. México: Fideicomiso Historia de las Américas y El Colegio de México. 1994

SAXL, Fritz, *La vida de las imágenes*. Madrid: Alianza Editorial. 1989

SANOU, Ofelia, “La arquitectura”. En: Rodríguez Vega, Eugenio (ed.), *Costa Rica en el Siglo XX*, Tomo II. Editorial EUNED. San José Costa Rica 2004.

SCHAMA, Simon, *Landscape and Memory*. New York: First Vintage Books Edition. 1996

SCHORSKE, Carl. E., *Viena Fin- de-Siècle. Política y Cultura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1981

STAROBINSKI, Jean, *1789, los emblemas de la razón*. Madrid: Taurus. 1988

ZANKER, Paul, *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid: Alianza Editorial. 1992

