



LOS PASAJES CUBIERTOS DE PARÍS  
Y SU DIFUSIÓN MUNDIAL:  
ESPAÑA Y AMÉRICA LATINA

Daniel Hiernaux-Nicolas  
[director]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SINALOA  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO





LOS PASAJES CUBIERTOS DE PARÍS Y SU DIFUSIÓN MUNDIAL:  
ESPAÑA Y AMÉRICA LATINA



Los pasajes cubiertos de París y su difusión mundial:  
España y América Latina

Daniel Hiernaux-Nicolas  
(director)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SINALOA  
MÉXICO, 2018

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

Dra. Margarita Teresa de Jesús García Gasca  
Rectora

Dr. Aurelio Domínguez González  
Secretario Académico

Dra. Teresa García Besné  
Secretaria de Extensión Universitaria

Dra. Marcela Ávila Eggleton  
Directora de la Facultad  
de Ciencias Políticas y Sociales

Tec. Prof. Ricardo Saavedra Chávez  
Coordinador de la Editorial Universitaria

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SINALOA

Dr. Juan Eulogio Guerra Liera  
Rector

Dr. Jesús Madueña Molina  
Secretario General

M.C. Manuel de Jesús Lara Salazar  
Secretario de Administración y Finanzas

Dr. Homar Arnoldo Medina Barreda  
Coordinador General de Extensión  
de la Cultura

Dra. Ilda Elizabeth Moreno Rojas  
Directora de Editorial

Primera edición: noviembre de 2018.

«Esta obra pasó por un proceso de dictaminación de pares ciegos».

D.R. © DANIEL HIERNAUX-NICOLAS (coordinador)

D.R. © UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO  
Cerro de las Campanas s/n, Las Campanas  
76010, Santiago de Querétaro, Qro.

D.R. © UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SINALOA  
Blvd. Miguel Tamayo Espinoza de los Monteros 2358, Desa-  
rrollo Urbano 3 Ríos, 80020, Culiacán de Rosales, Sinaloa  
[www.uas.edu.mx](http://www.uas.edu.mx)  
DIRECCIÓN DE EDITORIAL  
<http://editorial.uas.edu.mx>

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin  
autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

ISBN UAQ: 978-607-513-398-0

ISBN UAS: 978-607-737-255-4

Impreso y hecho en México

*Dedico esta obra a mi esposa Carmen Imelda González Gómez, que se ha involucrado con cariño y apego desinteresado en un proyecto que parecía interminable: ha sido testigo y participante activa de mis múltiples recorridos de pasajes en no pocas ciudades del mundo, de mis pesquisas en archivos parisinos, y con su respaldo ha estimulado mi interés casi obsesivo por esos pasajes cuya existencia muchos ignoran pero que, una vez conocidos, se vuelven espacios gratos y amistosos para el flâneur urbano que vive en cada uno de nosotros.*





# DE PARÍS PARA EL MUNDO: LA DIFUSIÓN MUNDIAL DE LOS PASAJES. A MANERA DE INTRODUCCIÓN

DANIEL HIERNAUX-NICOLAS<sup>1</sup>

El pasaje cubierto es un tipo innovador de espacio comercial que se desarrolló inicialmente en Francia, específicamente en París, a partir de los últimos años del siglo XVIII. Representa una verdadera revolución en relación con los espacios y mecanismos de transacciones comerciales que se realizaban durante el Antiguo Régimen, las cuales estaban regidas por severos reglamentos impuestos por las corporaciones que controlaban el comercio. Sería erróneo decir que el pasaje surge de la nada, que no tiene antecedentes: los bazares del Medio Oriente y las grandes ferias comerciales de Flandes mostraban desde tiempo atrás innovaciones en la forma de vender y de crear espacios para albergar las mercancías y las transacciones.

La novedad es que los pasajes surgen poco después de la Revolución francesa y se engarzan en una serie de modificaciones radicales que se extendieron a dominios, en particular de lo económico, social y cultural, más allá del cambio radical de régimen político. El sitio mismo de la transformación es, sin lugar a dudas, el Palacio Real, propiedad del duque d'Orléans, primo de Luis XVI, que residía entonces en el Louvre y en Versalles a fines del Antiguo Régimen.

El eje articulador de los capítulos de este libro es la difusión de los pasajes como modelo arquitectónico, comercial y social a lo largo de España y América Latina. La adopción de esa nueva forma comercial llamada «pasaje», «pasaje cubierto» o «galería», ha sido un proceso bastante rápido a lo largo del mundo de la época. Desde una perspectiva geográfica, no cabe duda que París fue el centro o nodo emisor de ese modelo que se difundió a lo largo de ciertos canales, enfren-

<sup>1</sup> Profesor-investigador de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Autónoma de Querétaro. Correo electrónico: danielhiernaux@gmail.com

tando condiciones desfavorables en ciertos casos y beneficiándose de oportunidades claras en otros.

Si bien podemos hablar de la existencia de un modelo, no es posible realizar una modelización de esta difusión: los factores en juego son tan numerosos, complejos y a la vez de origen material e intangible, que sólo a partir del examen detallado de los diversos contextos de florecimiento de los pasajes es que pudiera intentarse llegar a detectar factores clave no solo para la edificación de pasajes en otros contextos nacionales, sino también para entender sus temporalidades de eclosión.

Propondremos, entonces, algunas líneas directrices sobre la temporalidad, los diseños y las condiciones generales de aparición de los pasajes que hemos podido deducir tanto de la literatura existente como de la investigación colectiva que recoge la presente obra. A continuación se hace un repaso de las obras fundamentales escritas sobre los pasajes en diversos contextos.

#### LOS TRABAJOS FUNDACIONALES DE J.F. GEIST (1969) Y MARGARET MACKETH (1985-1986)

En 1969, el arquitecto Johann Friedrich «Jonas» Geist (1936-2009) publicó en alemán una obra fundamental para el estudio de los pasajes: *El pasaje, un tipo arquitectónico del siglo XIX*, derivada de su tesis doctoral. Esta obra fue reeditada en varias ocasiones y su cuarta edición, sin cambios, fue traducida al francés por Marianne Brausch por la editorial Mardaga de Lieja, Bélgica, especializada en textos de calidad sobre la historia de la arquitectura y que lo publicó en 1989. También hay una edición en inglés del MIT realizada en 1985.

Geist fue un arquitecto que enseñó teoría e historia de la arquitectura en la Escuela de Arte de Berlín y que dedicó largos años a recopilar una información impresionante sobre los pasajes en el mundo. La publicación en francés de poco más de seiscientas páginas integra alrededor de ciento treinta páginas de análisis, y el resto está conformado por un catálogo extensivo e ilustrado de los pasajes que el autor pudo detectar a lo largo del mundo. Geist advierte haber recorrido básicamente Europa a excepción de la URSS, ni tampoco Australia y América, para cuyos casos se remitió a información de segunda mano. Lo mismo explica por qué ofrece solo escasas referencias sobre la existencia de pasajes en América

Latina; hace mención de tres pasajes en Buenos Aires (la galería Güemes, el pasaje Barolo y la galería Bon Marché, conocidos más ampliamente a partir del cuento de Julio Cortázar «El otro cielo», en el que hay un extraordinario desdoblamiento espacial entre Buenos Aires y París por virtud de sus pasajes y galerías), uno en Lima (sin referencia) y otro en Guatemala (en Quetzaltenango).

Por su parte, la académica inglesa Margaret MacKeith publicó dos libros sobre el tema de los pasajes; en *Shopping Arcades, a gazetteer of extant British arcades* (1985), la autora ofreció un censo de los pasajes existentes en Inglaterra, y señala que 118 fueron construidos entre 1817 y 1939. El primero de todos fue el Royal Opera Arcade en Londres, edificado en 1817, o sea, cuando Francia, y París en particular, ya mostraba un avance considerable en la edificación de estos espacios comerciales. Básicamente, este libro reproduce la forma de trabajar de Geist, ofreciendo cortas descripciones a manera de un catálogo de fichas de identificación, con fotografías, croquis de ubicación y un eventual plano esquemático de cada uno.

Su segundo libro, *The History and Conservation of Shopping Arcades* (1986) es una obra más ambiciosa, toda vez que MacKeith pretende realizar una historia del pasaje como forma arquitectónica, refiriéndose a su creación, desarrollo, estilo, etcétera. Si bien aporta nuevos elementos con relación al trabajo previo de Geist, recoge muchos de sus planteamientos y no marca un avance sustancial en materia de conocimiento de los pasajes.

## LOS APORTES FRANCÓFONOS

El libro de Bernard Delvaille y Robert Doisneau constituye un hito mayor para el conocimiento de los pasajes de París. Bernard Delvaille (1931-2006), poeta y «peatón de París» como se autodefinía, propone una serie de reflexiones en *Passages et galeries du 19<sup>e</sup> siècle*, obra concebida como una guía dentro de una serie de publicaciones de la editorial ACE en 1981. Destaca la ausencia del formato clásico de guía turística, el cual es audazmente reemplazado por una larga reflexión impregnada de poesía sobre los diversos pasajes restantes en la ciudad que los vio nacer. Robert Doisneau (1912-1994), famoso fotógrafo y amante de la capital francesa de la cual expresó maravillosamente el latido en toda su obra, ilustró este texto con excelentes tomas que ofrecen una visión particular pero de gran

interés de los pasajes a inicios de la década de los ochenta, y que merecería ser contrastada con la situación actual de los mismos.

Si bien ambas aportaciones son muy personales y no se responden forzosamente (ni las fotografías ilustran el texto ni la prosa de Delvaille responde o comenta la obra de Doisneau), la portada del libro usa una tipografía en negritas para la referencia al conocido fotógrafo, dejando en segundo plano el excelente escrito de Delvaille. Ciertamente, el renombre del primero es mayor y de alcance internacional, pero el ensayo del segundo es un abordaje valioso y serio de los pasajes parisinos, abriendo la puerta a un análisis de los imaginarios de los mismos que ya tenía la ruta parcialmente trazada con la obra de Louis Aragon *El campesino de París* (1970 [1926]).

Bertrand Lemoine (1951), ingeniero politécnico, arquitecto y doctor en historia, realizó un trabajo similar al de J.F. Geist con *Les passages couverts en France* (1990), en el cual presentó un primer estudio seguido por un diccionario de los pasajes franceses, a imagen del catálogo de su colega alemán y de la autora inglesa recién citada. Obra sin duda de gran valor, ya que permite identificar 95 pasajes distribuidos a lo largo del territorio francés, una cantidad inferior, por cierto, a lo que se ha producido en Inglaterra.

Los anteriores trabajos presentados como antologías develan algunas cuestiones importantes; en primer lugar la variedad de diseños de los pasajes: construidos hace más de un siglo, los pasajes abarcan formas tan diversas como pasajes minúsculos (véase el pasaje Bourg-Labbé en París) hasta edificaciones grandiosas como la galería Vittorio Emanuele II de Milán, las galerías Saint-Hubert de Bruselas y el Gum de Moscú, entre otros.

En segundo lugar, las fechas de la construcción son muy variables, ya que este aspecto se relaciona directamente con los contextos sociopolíticos y económicos muy distintos. Finalmente, el estado que guardaban los pasajes a la fecha de publicación de la obra en comparación con la actualidad nos revela el paso del tiempo: unos abandonados, otros derruidos para dejar espacio a estructuras arquitectónicas más modernas, varios reconstruidos totalmente o parcialmente remodelados o adaptados a nuevas necesidades y otros en pleno auge desde un par de décadas.

Sin embargo, todos los textos anteriores —con excepción del ensayo de Delvaille— no se aventuran mucho en una explicación socioeconómica y, sobre todo, no insertan su relato en una visión histórica de largo alcance: es necesario

recordar que la historia de los pasajes rebasa ya los dos siglos si asumimos que el primer pasaje es el Feydeau de 1790.

Los trabajos más recientes, particularmente aquellos de Jean-Claude Delorme y Anne-Marie Dubois (1996, por la primera edición), Guy Lambert (s. f.) y diversos de Patrice de Moncan (1996, 2009, 2012) aportan una iluminación nueva sobre el desarrollo de la forma comercial, arquitectónica y urbana conocida como «pasaje» o «galería». De esa manera, rebasan la voluntad de catalogación presente en las obras antes señaladas; se interesan no solo en la «gran historia», sino también en los hechos menudos que ilustran la vida cotidiana de los pasajes, y permiten entender el funcionamiento de estos en su época y, sin lugar a duda, el por qué de su posterior declive.

También dichos trabajos abren la puerta al estudio de los textos literarios (De Moncan, 1996) al ofrecer no solo una lectura distinta (como ya se señaló con el texto de corte más literario de Delville) sino, además, una fuente insuperable de información para quienes pretenden superar el dato histórico o arquitectónico (forma, ubicación, etcétera). Todos estos textos, particularmente el de Patrice de Moncan (2009), muestran el camino a seguir para un análisis distinto de los pasajes que, sin embargo, no emprenden totalmente.

El mismo De Moncan integró una obra sobre los pasajes cubiertos en Europa con excelentes fotografías, aunque incompleto en su cobertura (De Moncan, 2012). Este libro retoma las obras de Geist, MacKeith y Lemoine, con fichas señaléticas de diversos pasajes y galerías.

## LA DIFUSIÓN DE UN MODELO: ALGUNAS PISTAS DE ANÁLISIS

De la misma manera que en la actualidad sería pertinente interrogarse sobre los mecanismos de difusión de los centros comerciales como modelo casi universal de espacios de consumo, resulta imprescindible reflexionar sobre el desempeño del «pasaje» a lo largo del periodo de su formación en la tierra fértil que fue la ciudad de París desde la época posrevolucionaria hasta el día de hoy. Este es el tema del primer capítulo de esta obra.

En las páginas que siguen se propondrán diversos argumentos para explicar no solo la difusión del modelo, sino sus ciclos, sus justificaciones y la eventual evolución del primer modelo.

Es relevante señalar que el pasaje debe ser considerado como un *tipo ideal*, siguiendo la definición de Max Weber. El sociólogo alemán se preguntaba cómo elaborar una construcción analítica que refleje la diversidad y a la vez permita una generalización que tome distancia de las diferencias entre las diversas manifestaciones del fenómeno o proceso estudiado: el «poder», la «autoridad», por ejemplo, o la «ciudad occidental», ilustran lo que entiende por tipo ideal. La definición de Weber es la siguiente:

Un tipo ideal está formado por la acentuación unidimensional de uno o más puntos de vista y por la síntesis de gran cantidad de fenómenos concretos individuales difusos, distintos, más o menos presentes, aunque a veces ausentes, los cuales se colocan según esos puntos de vista enfatizados de manera unilateral en una construcción analítica unificada [...] Dicha construcción mental, puramente conceptual, no puede ser encontrada empíricamente en ningún lugar de la realidad (Weber, 1949, p. 90).

De acuerdo con esta definición, las diferencias entre pasajes y eventualmente «galerías» son sólo fenómenos individuales que pueden resultar de factores como la topografía del sitio, las construcciones vecinas, los gustos y recursos del constructor o de normas urbanísticas y arquitectónicas en su caso. La construcción mental del pasaje como tipo ideal rescata entonces condiciones básicas como el hecho de que sea un espacio-corredor que se diferencie de la calle, que sea peatonal y con iluminación cenital.

Como se podrá leer en esta obra el último punto, por ejemplo, es muy significativo, ya que las técnicas de construcción de las techumbres en los pasajes en el siglo xx parecen haber dado paso a los blocks de vidrio traslúcidos para realizar techumbre planas. Sin embargo, lo anterior no debe hacer desistir de llamarlos pasajes, aún si su cubierta no está formada por placas de vidrio sostenidas por una estructura metálica. De hecho, la última galería construida en París en los años veinte del siglo pasado, las Arcades du Lido, mide 15 metros de ancho y usa una techumbre en vitral colorido, apoyada por una iluminación eléctrica; estamos, así, lejos de los pasajes que se edificaron al final del siglo xviii e inicio del xix.

Destaca también un aspecto esencial: el contexto sociopolítico y económico. Ya en el caso parisino, y francés en general, se marcaron épocas de edificación conforme a los momentos políticos que conoció el país. Lemoine subrayó:

La boga de los pasajes coincide exactamente con el advenimiento y el establecimiento en las riendas de la sociedad, de la burguesía industrial y comercial que se organizó nuevos espacios de sociabilidades y de representación entre los cuales los pasajes fueron los más logrados (Lemoine, 1990, p. 12).<sup>2</sup>

La Restauración con el regreso de los «emigrados» (nombre dado a aquellas personas del Antiguo Régimen que huyeron del país) fue la época de mayor florecimiento de los pasajes en París debido a la fuerte afluencia de capitales, lo que generó una aceleración de la actividad inmobiliaria.

En el caso de Bélgica, por ejemplo, los pasajes comenzaron a ser construidos a partir de la década de los treinta, es decir, después de la independencia belga de la tutela holandesa que tuvo lugar en 1831: el primero fue el Lemonnier, construido entre 1836 y 1838 en la ciudad de Lieja; las muy conocidas Galeries Saint-Hubert de Bruselas datan de 1847, y el pasaje de la Bolsa de Namur, es de entre 1890 y 1893.

Para el caso de América Latina, ciertamente la independencia de los territorios sometidos a la corona española provocó una ruptura radical del sistema político con ciertas variaciones temporales entre los países; sin embargo, lo más complejo después de la primera década del siglo XIX fue restablecer la economía duramente afectada; primero, por la necesaria recomposición de las relaciones comerciales con el mundo, y segundo, por la misma situación de bloqueo que generaron los conflictos de independencia. En algunos contextos como el mexicano, el siglo XX fue particularmente complejo por las guerras internas y la sucesión de gobierno.

<sup>2</sup> Las diversas etapas de la historia francesa de la Revolución al final del siglo XIX son: el Directorio (26 de octubre de 1795-9 de noviembre de 1799), el Consulado (de noviembre de 1799 a 1804), el Primer Imperio (1804-1814), La Restauración (1815-1830), la Monarquía de Julio (1830-1848); la Segunda República durará de 1848 a 1852, cuando Napoleón III proclamó el Segundo Imperio que durará hasta 1870, para dar paso a la Tercera República que terminará en 1940. La Segunda República marcó, además, el inicio de la «Era del Capital», en términos de Hobsbawm, que terminará en 1875 y que define el «drama de progreso» (Hobsbawm, 2010, p. 15-16). La Segunda República llegó a su fin con el inicio del Segundo Imperio de Napoleón III.



## EL PRESENTE LIBRO: CONTEXTO Y CONTENIDO

Antes que todo, este libro no es un catálogo exhaustivo de los pasajes existentes o desaparecidos de España y América Latina. Fue concebido como una investigación detallada de algunos casos, no todos, pero sí los principales que hemos podido identificar. En España, por ejemplo, sólo se hace referencia a los pasajes madrileños y barceloneses. Para los países latinoamericanos, falta con toda seguridad el pasaje de la ciudad de Guatemala y el de Quetzaltenango, y el de Guayaquil, Ecuador; pudimos detectar otro que existió en La Habana, Cuba, y con plena certeza sabemos que Buenos Aires no es la única ciudad argentina con pasajes.

La idea de este libro surgió a raíz de múltiples viajes por tierras hispanas y latinoamericanas, pero además de la certeza de que era importante poder rescatar la historia de los pasajes de ambas partes del Atlántico para ampliar la cobertura de su conocimiento, que se ha concentrado esencialmente en los países europeos, mientras que en Estados Unidos y Australia solo accesoriamente. Los trabajos sobre América Latina eran ciertamente escasos al comienzo de esta investigación.

Los autores fueron invitados a participar en esta obra colectiva por su conocimiento del tema y su disposición para trazar un surco en la relativa ignorancia de esta forma arquitectónica y comercial en nuestro subcontinente. Sus trayectorias son muy distintas y cada quien eligió libremente el enfoque que darían a sus capítulos. De tal suerte, esta obra ofrece lecturas variadas, marcadas por huellas disciplinares distintas entre sí, lo consideramos un factor de indudable enriquecimiento del análisis.

No cabe duda que ese surco resultó difícil de trazar. Estuvimos a punto de que se «rompiera el barzón», como reza una conocida canción mexicana. Las dificultades del trabajo, la falta de información en no pocos casos de estudio, las obligaciones profesionales de cada uno y hasta problemas de salud llevaron a retrasos que fueron más allá de lo que se podía prever en un principio. Por lo mismo, antes que todo, debemos agradecer a cada uno de los participantes su fe en que esta obra iba a salir a la luz a pesar de tantas complicaciones. Para unos la espera fue corta, porque se integraron casi al final del proceso; para otros, los convencidos de la primera hora, han resentido la duración de la integración del libro, pero han mantenido estoicamente el rumbo y siguieron esta evolución con ánimos. Por lo tanto, a todos y a cada uno en particular, enviamos un profundo agradecimiento por su paciencia, su dedicación y la confianza que han mostrado en el proyecto.

También quiero agradecer a las instituciones que me han cobijado desde numerosos años en mi incesante investigación sobre el tema de los pasajes y a los colegas de las mismas que me han ayudado de manera desinteresada en este largo recorrido; me refiero a la Universidad Autónoma Metropolitana, en los campus de Xochimilco e Iztapalapa, y a la Universidad Autónoma de Querétaro.

Finalmente, agradezco a Vanessa Jiménez Sánchez, quien me apoyó en la integración, revisión y avance de la versión final de la obra. Igualmente a la doctora Ilda Elizabeth Moreno Rojas, Directora de Editorial de la Universidad Autónoma de Sinaloa, y a las doctoras Margarita Teresa de Jesús García Gasca y Marcela Ávila Eggleton, respectivamente Rectora y Directora de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Autónoma de Querétaro, quienes apoyaron generosamente la publicación en coedición de esta obra.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aragon, Louis (1970 [1926]). *Le paysan de Paris*. París: Gallimard. Colección Folio núm. 782.
- De Moncan, Patrice (1996). *Guide littéraire des Passages de Paris*. París: Hermé.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Le livre des Passages de Paris aujourd'hui, histoire, architecture*. París: Les Éditions du Mécène.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Passages couverts. Une trajectoire patrimoniale européenne*. París: Les Éditions du Mécène.
- Delorme, Jean-Claude y Anne Marie Dubois (1996). *Passages couverts parisiens*. París: Parigramme.
- Delvaille y Robert Doisneau (1981). *Passages et galeries du 19<sup>e</sup> siècle*. París: A.C.E. Éditeur.
- Geist J. F. (1989). *Le passage un type architectural du xxe siècle*. Lieja: Pierre Mardaga Editeur.
- Hobsbawn, Eric (2010). *La era del capital 1848-1975*. Buenos Aires: Paidós.
- Lambert, Guy (s.f.). *Paris et ses passages couverts*. París: Éditions du Patrimoine.
- Lemoine, Bertrand (1990). *Les passages couverts*. París: Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris.
- MacKeith, Margaret (1985). *1817-1939, Shopping Arcades. A gazetteer of extant British arcades*. Londres/Nueva York: Mansell Publishing Limited.

- \_\_\_\_\_ (1986). *The History and Conservation of Shopping Arcades*. Londres/  
Nueva York: Mansell Publishing Limited.
- Weber, Max (1949). *Economía y sociedad*. México: FCE.

# LOS PASAJES CUBIERTOS DE PARÍS: LA GESTACIÓN DE UN MODELO INTERNACIONAL

DANIEL HIERNAUX-NICOLAS<sup>1</sup>

## INTRODUCCIÓN

La revalorización de la obra de Walter Benjamin (1892-1940) en los años sesenta se debió, en buena medida, a la labor titánica emprendida por Rolf Tiedemann, quien logró reunir los trabajos del autor que estaban dispersos en innumerables fuentes por la diversidad de su quehacer, su vida nómada entre Francia y Alemania y la persecución nazi que le obligó a usar nombres falsos para poder publicar en revistas y periódicos de su país de origen a partir de 1933. Entre las publicaciones de Benjamin ha destacado su trabajo en torno a los pasajes cubiertos de París (Benjamin, 2006). El interés del filósofo por estas frágiles estructuras arquitectónicas se debe a que, a inicios de los años veinte del siglo pasado, su amigo Franz Hessel (se conocieron en 1924) le hizo descubrir esos espacios olvidados y a esa fecha muy degradados (Flügge, 2002, pp. 55-56). A ello debe agregarse la lectura de la obra *El campesino de París* del escritor surrealista Louis Aragon, la cual entusiasmó singularmente a Benjamin (Aragon, 1978).

El estudio de los pasajes fue el centro del trabajo constante de Benjamin hasta 1940, fecha de su suicidio en Port Bou, España, cuando no logró su último pasaje, el que lo habría llevado a la libertad. Benjamin dejó una profusa cantidad de notas, así como diversos *exposés* (planteamientos) sobre lo que se proponía que debería volverse su obra maestra, el *chef-d'oeuvre* de su vida: el *Libro de los pasajes*, ahora tomo VI de sus obras completas, es una prolífica compilación de citas y reflexiones que anticipaban la «gran obra». Pero como bien lo afirma Susan Buck-Morss (1989), estamos frente a un agrupamiento de notas relativamente

<sup>1</sup> Profesor-Investigador de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Autónoma de Querétaro. Correo electrónico: danielhiernaux@gmail.com

organizadas en 36 capítulos temáticos (*convolut* en alemán, o *dossier*), sin que podamos saber, salvo y muy parcialmente por los planteamientos iniciales que datan de los treinta, qué pretendía hacer el autor con el material recabado.

A partir de la publicación de este tomo de sus obras completas en alemán (1962), francés (1987), inglés (1991), castellano (2005) y portugués (2006), ha ocurrido un verdadero maremoto de escritos sobre aquella mítica obra benjaminiana sobre los pasajes. Curiosamente, muchos ensayos —salvo destacados trabajos— no remiten a los pasajes en sí, sino a las interpretaciones de Benjamin sobre los mismos o a las posibles pistas de análisis que pudieran ofrecer sus notas y ensayos parciales. Una suerte de trabajo endogámico de la amplia y valiosa tribu benjaminiana, pero que con frecuencia pierde contacto con el objeto inicial o que, quizás, prefiere trabajar sobre la interpretación benjaminiana más que sobre el objeto en sí. Algo que puede parecer singularmente confuso para quien no participa de lleno en esta red internacional.

Nuestro propósito en este ensayo, y en toda la investigación que venimos desarrollando desde años atrás sobre este tema, no es abonar nuevamente a esta co-

FIGURA 1. Walter Benjamin en la Biblioteca Nacional de Francia en 1939



Fotografía de Gisèle Freund, 1939. Fuente: Biblioteca Nacional de Francia (1939). Disponible en: [http://2.bp.blogspot.com/-Jlz3DIgOOiw/UuQ9OzwmstI/AAAAAAAAAcqk/4lvSga6\]xD4/s1600/walter-benjamin-na-bibliotheque-nationale-de-france-paris-gisele-freund-1939\\_2.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-Jlz3DIgOOiw/UuQ9OzwmstI/AAAAAAAAAcqk/4lvSga6]xD4/s1600/walter-benjamin-na-bibliotheque-nationale-de-france-paris-gisele-freund-1939_2.jpg)

riente que si bien es respetable, no satisface nuestro interés —y podemos afirmar que el de muchos— de entender lo que han sido, se volvieron y son en la actualidad estos famosos *pasajes cubiertos*, también denominados *galerías*, partiendo de perspectivas que incluyen desde los estudios urbanos hasta los imaginarios sociales.

Fue entonces necesario voltear hacia otro tipo de trabajos, aquellos que trataban directamente del pasaje como «dispositivo»;<sup>2</sup> destacamos la escasez de trabajos analíticos sobre los mismos. Sin embargo, en los últimos tiempos floreció una ola de interés hacia los pasajes, sustentada en la difusión de programas televisivos en Francia, la publicación de guías especializadas con información de corte histórico y algunas obras más analíticas que pretenden recrear una historia de larga duración. Estos trabajos, y particularmente los de Patrice de Moncan (2009), son fundamentales para acceder a una información que se encuentra dispersa en numerosas fuentes y bibliotecas.

Al proponernos realizar una investigación exhaustiva sobre el devenir de los pasajes cubiertos parisinos en poco más de dos siglos de su existencia, nos surgieron numerosas preguntas: quizás la más relevante sea cómo pudo imponerse esta forma arquitectónica-urbanística en pocas décadas, con singular éxito, alcanzar luego un declive significativo a partir de la mitad del siglo XIX y, finalmente, emprender un renacer sustancial en el ocaso del XX.

En el marco de este ensayo no podremos detallar la argumentación que se está preparando en otra obra que sintetiza los resultados de una investigación de varios años. Por ende, aquí solo delinearemos parcialmente los hallazgos más importantes, a manera de un resumen que no solo pretende explicar la creación de un modelo arquitectónico-urbanístico innovador (que Geist consideraba como un verdadero tipo arquitectónico) y, con toda evidencia, de relevancia económica y social, sino también comprender por qué este modelo pudo volverse moda y alcanzar una amplia difusión, aun sin poder enumerar totalmente a nivel mundial las realizaciones hechas bajo ese modelo. Como lo señalamos en el capítulo introductorio de esta obra, la presencia de pasajes en lugares muy distantes del

<sup>2</sup> Retomamos el concepto de dispositivo del pensamiento de Giorgio Agamben (2007, pp. 10-11) que el autor sintetiza de la siguiente manera: 1) es un conjunto heterogéneo que puede incluir virtualmente todo; el dispositivo es la red entre esos elementos; 2) recalca la función estratégica del dispositivo (está inscrito en una relación de poder); 3) «como tal resulta del cruce entre relaciones de poder y de saber».

mundo es confirmada por la magnífica obra del arquitecto alemán Johann Geist, quien, en una época cuando los medios electrónicos de contacto e investigación como la internet no existían, logró documentar la existencia de muchos de ellos en el mundo (Geist, 1989). Si bien podemos en la actualidad identificar muchas omisiones, como el presente libro lo atestigua para América Latina, no deja de ser una obra fundacional del estudio de los pasajes a nivel mundial. Cabe agregar que no se trata solamente de una recensión de pasajes, sino de un compendio fotográfico y de un análisis de calidad que ha sido frecuentemente usado, aunque no reconocido todo su valor, por quienes han seguido sus huellas.

En las páginas que siguen iniciaremos entonces nuestro análisis de este fenómeno tan importante que fue la eclosión, expansión, declinación y revalorización reciente de los pasajes parisinos.

#### EL PUNTO DE ARRANQUE: EL PALACIO REAL PARISINO, UNA HETEROTOPÍA FRUCTÍFERA

Suele manifestarse que la idea de construir galerías cubiertas para concentrar en ellas algunos servicios y comercios se debe buscar en los bazares árabes, particularmente en el modelo de los espléndidos Gran Bazar de Estambul e Ispahan. Ciertamente, la profusión de negocios a lo largo de galerías peatonales, la existencia de luz cenital y su forma laberíntica incitan a tal asociación. También los mercados o ferias medievales, como la tradicional feria de Saint-Germain en París, pueden ser vistos como antecedentes de los pasajes. Finalmente, la galería Mercière, situada en el Palacio de Justicia de París, tendría cierto parentesco con los futuros pasajes.

Sin embargo, la mayor parte de los autores acuerdan que el punto de arranque que llevó a la edificación de los pasajes se encuentra en el Palais Royal parisino. Este palacio, construido y ocupado por el cardenal de Richelieu, pasó a manos de la familia Orléans cuando Luis XIV lo cedió definitivamente a su hermano, conocido en la corte como *monsieur*; para agradecerle su matrimonio estratégico con Enriqueta de Inglaterra, el soberano le otorgó una enorme cantidad de propiedades, convirtiéndolo en el de la mayor fortuna de Francia.

El palacio pasó posteriormente a su descendiente, Felipe de Orléans, durante el reino de Luis XVI. Este influyente personaje, jugador, coleccionista de arte y

de mujeres, no podía satisfacer sus onerosos placeres con sus rentas, por lo que decidió llevar a cabo una amplia intervención inmobiliaria en los jardines de su palacio, la cual afectó a los 72 vecinos que tenían acceso legal.

Las solicitudes de cancelación del proyecto, y luego los juicios emprendidos, no lograron quebrar la voluntad del aristócrata de ejecutar la obra (Champier y Sandoz, 1991, pp. 230-232). Llamó al afamado arquitecto Víctor Louis (1731-1800) para diseñar una edificación de tres pisos que rodearía perimetralmente sus jardines. Como lo señala Taillard, «la idea de especular sobre un emplazamiento bien localizado en París no tiene nada de original» (Taillard, 2001, pp. 252-253): otras actividades especulativas fueron llevadas a cabo por diversos miembros de la Corte en esa época. Pero quizás lo más significativo de esta obra es que se situaría en un espacio que solía ser apreciado y usado por los parisinos y que gozaba de gran aceptación. El proyecto final, en su tercera versión, fue presentado al aristócrata, quien lo adoptó en 1781. Los trabajos pronto empezaron.

Lo central para nuestro propósito es lo siguiente: en primer lugar, señalar que la edificación contaba con galerías cubiertas (a la manera de un portal) sobre las fachadas norte, este y oeste del jardín, a lo largo de las cuales se ubicaban locales comerciales, mientras que departamentos en renta de diversos tamaños y calidad se ubicaban en los dos pisos superiores;<sup>3</sup> enseguida, evidenciar la deficiente calidad de la obra que si bien «daba el golpe», tuvo muchos defectos de construcción que señalaba todavía la escritora Colette<sup>4</sup> a mitad del siglo xx cuando vivió en uno de los pisos: se trató, claramente, de una operación especulativa. En tercer lugar, cabe comentar que la cuarta ala del edificio (del lado sur, colindante con el palacio en sí y el espacio abierto a manera de jardín privado que se reservó el aristócrata) no pudo construirse por falta de fondos, por lo que el constructor propuso al duque hacer una galería o galpón de madera. Si bien la mayor parte de los autores acuerdan que esta, conocida como las galerías de Madera, es esencial para entender el nacimiento del concepto de pasaje cubierto, vale destacar

<sup>3</sup> De hecho, la obra cuenta con siete niveles: sótanos, planta baja con boutiques y galerías, entrepiso, dos pisos de departamentos, un piso de buhardillas y un desván («combles»). (Taillard, 2003, pp. 263).

<sup>4</sup> La escritora francesa Colette (1873-1954) vivió en el entrepiso norte del pasaje, un espacio de techos bajos, de 14.7 m<sup>2</sup>, situado arriba del pasaje del Perron, acceso norte del jardín, mal iluminado y ventilado que le provocó muchas dolencias físicas y que calificaba como «dren», «cajón» o «túnel» (Colette, 2003 [1946], p. 72).



un hecho mucho menos difundido, citado y apreciado en su justo valor dentro del conjunto de la obra: Felipe d'Orléans también mandó realizar en medio del jardín una edificación parcialmente subterránea, el «circo del Palacio Real»: la importancia de esta obra —terminada en 1787, en vísperas de la Revolución, y con problemas diversos, y que sucumbió en un incendio en 1799— reside en que la estructura era metálica, con cubierta de vidrio, una precuela de los pasajes que pronto verían la luz (véase figura 2).

La gran operación inmobiliaria del Palacio Real resultó ser también una magna intervención urbanística: apertura y cierre de calles, creación de una nueva centralidad urbana a escasa distancia del ahora Museo del Louvre, en el corazón del viejo París de la ribera derecha y, como suele darse todavía en la actualidad, despojo de los vecinos y demandas judiciales en contra del aristócrata por la mala calidad de la obra; a lo anterior, deben agregarse ecos acerca de la edificación hasta los lugares más remotos del reino de Francia, así como mucho alboroto en la prensa.

El seguimiento de este evento en las fuentes escritas no impide pensar que el mundo no ha cambiado tanto, particularmente en materia de especulación, imposición de las reglas del poder y reformas urbanas; esto anterior a más de medio siglo a las tan famosas que impusiera el barón Haussmann en el París de la segunda mitad del siglo XIX.<sup>5</sup>

La dimensión social de la obra es la que resulta todavía más interesante. Han florecido libros y ensayos anecdóticos, por ejemplo, Trouilleux (2010), sobre lo que ocurrió en el Palacio Real, pero falta aún mucho por analizar al respecto. La producción literaria de la época —novelas, obras de teatro, poesías, panfletos y demás— abunda en referencias sobre los pasajes y algunas abordan directamente ese tema.

De manera sintética afirmamos que se gestó en las galerías de Madera en particular, pero también en los portales del Palacio Real, un ambiente totalmente distinto del París medieval de fin del antiguo régimen. Si bien Luis XVI hacía bromas afectuosas de su primo d'Orléans por haberse vuelto «tendero», lo cierto es que el lugar tuvo un éxito notorio: no sólo las boutiques, restaurantes, cafés y demás

<sup>5</sup> Como bien lo señala Marcel Roncayolo, la obra haussmanniana se inserta en una tendencia que surge por lo menos desde fin del siglo XVII que pretendía poner en tela de juicio la «ciudad antigua» (Roncayolo, 2001, p. 28).

FIGURA 2. El jardín central del Palacio Real con el «circo»



Fuente: Wikimedia Commons (21 de febrero de 2013).

atracciones fueron floreciendo (también se había construido un teatro a orillas del conjunto), sino que el espacio se llenó de una «fauna humana» muy particular: agiotistas de la cercana Bolsa, pequeños funcionarios, soldados con permiso, la naciente burguesía, los mismos conspiradores de la gesta revolucionaria en puerta, ladrones de bolsa y prostitutas de toda clase. El ambiente francamente lúbrico y casi deletéreo no dejó de inquietar los espíritus tradicionalistas, aunque no se hacía más que imitar el estilo de vida de la misma aristocracia francesa.

El ocaso de la realeza no llevó al Palacio Real a su fin. A pesar de las invectivas y los intentos de los sectores conservadores entre los mismos revolucionarios para terminar con la excepcionalidad del sitio, no se cerró ese lugar que Balzac calificó como un «campo de Tártaros», sino que su auge aumentó muy rápidamente. Capital de una revolución social de envergadura, el Palacio Real se había vuelto un espacio aparte, un «espacio otro», por ende una «heterotopía» en el sentido que asigna Michel Foucault a este neologismo. Hetherington (1997)

FIGURA 3. Prostitución en las galerías del Palacio Real de París



Fuente: Méon-Vingtrinier (febrero de 2006). Reproducción de una obra de Louis Leopold Bouilly (1761-1845).

desarrolla la idea de un espacio otro para el Palacio Real. Este es a la vez parte de la ciudad y fuera de la misma: por ejemplo, si bien no se podía fumar en las calles, era permitido en el recinto; igualmente, numerosos reportes policíacos de la época mencionaban que tanto el Palacio Real como los pasajes eran lugares privilegiados para los homosexuales:

los bulevares y los pasajes eran espacios sexuales, incluso espacios de homosexualidad masculina, precisamente porque eran lugares de desplazamiento y de movimiento continuo y vertiginoso de personas, de dinero y de bienes de todo tipo. Anunciaba la modernidad haussmanniana por venir (Sibalis, 2001, p. 237).

Frente a un entorno que apenas salía de la miseria y del tradicionalismo medieval, el Palacio Real se presentaba como un espacio alternativo, donde las cosas se daban de otra forma. Más aún, en un momento postrevolucionario, cuando

aflyen visitantes de muchos países —muchos puritanos anglosajones como católicos tradicionales del sur de Europa—, el éxito internacional se hizo evidente y el Palacio Real se tornó la muestra de una forma distinta de comerciar, circular, de concebir el espacio comercial y de divertirse, como no se conocía en otras latitudes. Ello no quiere decir que todo París era igual: ese «viejo París», del cual una parte desaparecerá unas décadas después bajo las picos y palas haussmannianos, subsistirá a la par de las novedades que representaba el Palacio Real. Este era así un lugar de excepción, un lugar otro, una heterotopía que marcará los espíritus mucho más allá de su vida física.

Si bien el sobrenombre de Ciudad Luz que recibió París se debió en buena medida a la iluminación de los espacios públicos impuesta por Luis XIV, y el de «París Lujo/Lujuria» será su próximo sello y marcará su futuro en los dos siglos siguientes: de Montmartre a Pigalle, de los Campos Elíseos a las grandes tiendas departamentales, la capital francesa se cobijará bajo estos adjetivos, imagen de marca muy peculiar que se impuso mucho antes de los intentos de «labelización» o *branding* que enarbolan los defensores de la competitividad de las ciudades.

Un «espacio otro» en el cual todo era posible,<sup>6</sup> eso fue el destino de la obra especulativa de uno de los últimos aristócratas poderosos de Francia. Esta heterotopía está asociada a un momento particular. Como lo observa Foucault: «la heterotopía empieza a funcionar plenamente cuando los hombres se encuentran en una especie de ruptura absoluta con su tiempo tradicional» (Foucault, 2009). Es, efectivamente, lo que ocurrió a fines del siglo XVIII por efecto de la ruptura revolucionaria. Este espacio otro que era el Palacio Real y su entorno generaron entonces nuevas formas de relación entre las personas y se volvieron incubadoras de una dimensión utópica y ucrónica que sobresaldrá en los pasajes.

Es así que, desde ese momento, algunas formas particulares que podemos llamar «innovaciones socio-espaciales» entraron de lleno a formar parte del incipiente capitalismo; por una parte, una nueva relación entre vendedor y cliente: contrariamente a las reglas férreas de las corporaciones feudales, se podía de ahora en adelante entrar a una tienda sin tener que comprar; el vendedor tenía entonces que seducir el cliente, el cual adquirió así una libertad que le era negada en el Antiguo Régimen. La posibilidad de la selección, la multiplicidad de ofertas,

<sup>6</sup> Una simple muestra más: la primera tienda de preservativos de Francia se ubicó en el Palacio Real, en la Galerie Montpensier.

la imperiosa necesidad de seducción del cliente se impusieron en las relaciones de intercambio. Por otra parte, en esta heterotopía se gestó la posibilidad de un espacio compartido entre el comercio, los servicios, pero también la diversión hasta su grado máximo de lubricidad. Todas fueron formas innovadoras para ese capitalismo incipiente, en esa «ur-modernidad», como la calificó el mismo Benjamin.

Falta agregar una última dimensión, la transformación arquitectónica: el arquitecto Louis diseñó las *boutiques* bajo una estandarización de las medidas y de las formas. Asimismo, introdujo —por lo pronto en la edificación del circo del Palacio Real— el uso de estructuras metálicas y de cobertura de vidrio.

Había entonces en este espacio social innovaciones sustanciales y hasta contradictorias entre sí: orden y desorden, estandarización y caos, calidad y decoro *versus* improvisación y anarquía formal.

Las galerías de Madera se cerraron definitivamente en 1828. Habían marcado su tiempo pero, sobre todo, habían gestado nuevas potencialidades para las relaciones de una sociedad a su espacio e imaginarios sociales que trascenderán los

FIGURA 4. La galería d'Orléans



Fuente: Informations et documents... (8 de agosto de 2013).

siglos hasta nuestros días. Fueron reemplazadas por una última ala del Palacio Real, la galería d'Orléans en 1830. Pero esta llegó tarde y no logró captar el interés de los visitantes al Palacio, los cuales empezaron a escasear cuando se abolió la prostitución en el recinto en el mismo año. Galería ancha, limpia, coqueta, recatada, burguesa, pero que no atrajo más la clientela variopinta del famoso Palacio Real ni pudo atesorar en su beneficio el imaginario heterotópico que se había asimilado al mismo Palacio Real y, en particular, a las galerías de Madera. La galería de Orléans acabó siendo el polvoso Museo de las Colonias hasta que se desmontó su techumbre en 1935 y se quedó en la condición que tiene en la actualidad.

#### LOS PASAJES CUBIERTOS: UN CAMINO A LA UTOPIÍA

Hasta ahora se usó de manera casi indistinta la denominación de «pasaje cubierto» y «galería». Efectivamente, en el recuento de los pasajes existentes o demolidos que conoció la Ciudad Luz se aprecian las dos denominaciones. Para algunos autores el matiz yace en la calidad de la obra: mientras el pasaje de los Panoramas muestra una pobre calidad arquitectónica, la galería Vivienne sería el paradigma de la excelencia. El argumento es pobre: el pasaje Pommeraye en Nantes es ciertamente el más bonito y conservado de toda Francia, mientras que uno de sus brazos laterales de poco interés se denomina «Galerie Reigner»; mientras tanto, algunas galerías parisinas destacan por su construcción de baja calidad, como la Vivienne, cuyas traveses de madera recubiertas de estuco se están desmoronando a la fecha de escribir este texto y desde hace años.

Nuestra posición personal al respecto es que algunos constructores decidieron nombrar su obra como «galería» posiblemente para recordar la galería de los Espejos de Versailles, espacio por excelencia de la deambulación, de la sociabilidad aristocrática, aunque no del comercio. Tratando de vender un espacio como *locus* de la moda y el lujo, la denominación parece pertinente. De cualquier forma, ello no merece una larga discusión si se llega al acuerdo que un «pasaje cubierto», también denominado en ciertos casos «galería», es una especie de calle interior peatonal, inserta en el corazón de una manzana urbana y destinada esencialmente a actividades comerciales y de ocio, pudiendo o no acomodarse con edificaciones para vivienda, a los lados o transversalmente (atravesando la

estructura del pasaje como es el caso de la galería Vero-Dodat) y con una cubierta transparente, generalmente con placas de vidrio.

Una primera dimensión del análisis es la construcción misma: los primeros pasajes fueron hechos de materiales comunes, como en el pasaje de Los Panoramas, cuya primera techumbre era de madera con claros abiertos a la lluvia y el viento, sistema similar a la techumbre de las galerías de Madera del Palacio Real. Posteriormente, fue mejorada para ofrecer una circulación peatonal abrigada de los elementos naturales y con buena iluminación, condición esencial que distinga el pasaje de una calle comercial al aire libre. La mayor parte de los pasajes fueron edificados y decorados siguiendo cánones de la arquitectura tradicional, aquella que remitía a la aristocracia y su concepción del lujo.

Tratándose de una arquitectura para fines especulativos, y con el antecedente exitoso de las galerías de Madera y del Palacio Real en general, no debe de extrañar que muchos pasajes fueran contruidos con materiales de baja calidad, con acabados que imitan, por ejemplo, el mármol por medio de pintura. Con este artilugio se podía satisfacer a la burguesía naciente en sus deseos de imitar a los antiguos dueños del país. También habrá que constatar que varios pasajes fueron contruidos por aristócratas que regresaron al país en la Restauración (después de la victoria definitiva en 1815 de los países aliados y sus apoyos internos contra Napoleón en la batalla de Waterloo), trayendo nuevamente a Francia sus riquezas escondidas durante la época posrevolucionaria y napoleónica; esta situación influyó sobre los gustos y decorados de los pasajes que edificaron.

En el proceso de construcción de los pasajes cubiertos parisinos, muchos inversionistas arriesgaron su fortuna; el señor Vero y su primer socio, el señor Dodat, fabricantes de carnes frías (charcutería), perdieron su fortuna en la construcción del pasaje que lleva sus nombres y que alcanza la fama en nuestra época por su excelente conservación: el primer inversionista cayó en bancarrota como lo atestiguan los registros judiciales mencionados por Adeline Daumard (1996). Otros inversionistas ni siquiera pudieron obtener ganancias, ya que el público desdeñó sus pasajes. En ello se puede apreciar algo recurrente y que se conserva hasta la época actual: las decisiones de localización y las mismas modas entre el público son centrales para el éxito de cualquier emprendimiento comercial. Pequeñas plazas comerciales, locales con negocios efímeros, centros comerciales que pierden clientela y declinan, todo ello no es un fenómeno reciente: la época de auge de los pasajes lo atestiguó intensamente.

Una segunda dimensión del análisis de los pasajes es el uso que se les dio. Nuevamente, la comparación con las formas comerciales actuales es muy reveladora del carácter innovador y aún no rebasado del modelo. Como ya se señaló, los pasajes tuvieron —aparentemente— un destino sobre todo comercial: las pequeñas boutiques, una al lado de la otra, parecían ser la clave del éxito del modelo de los pasajes cubiertos. En parte, ello es cierto: al indagar en los archivos de la ciudad de París se puede observar la gran variedad de comercios y servicios establecidos en los pasajes desde el final de la monarquía hasta la mitad del siglo XIX: estos comercios eran signados por dos características esenciales, el lujo y la novedad. Curiosamente, algunos autores que han estudiado el lujo, como Gilles Lipovetsky con Elyette Roux (2003) y Thierry Paquot (2007), no parecen valorar esa época como significativa.

Lipovetsky recuerda la estrecha relación entre el lujo y la religión cuando afirma que «Se debe colocar la religión como una de las condiciones de emergencia del lujo inicial» (2003, p. 28), si bien es posible distinguir un lujo sagrado de uno profano. Resulta un poco fácil pasar de la monarquía a las grandes tiendas departamentales que surgieron hacia mitad del siglo XIX a la par de la apertura de los grandes bulevares por el regente Haussmann, como lo hace el autor. En efecto, la redefinición del lujo mismo en la inmediata postrevolución francesa se establece en esa época y muy particularmente en el Palacio Real y en los pasajes: una de las dimensiones esenciales de ese nuevo lujo es su democratización progresiva hacia la burguesía, de la alta a la pequeña; extendido fuera del estrecho círculo de la aristocracia, es llamado «medio-lujo» por Lipovetsky (2003, p. 49-50) y corresponde, en su análisis, a la democratización del mismo hacia las clases medias y se operaría en las grandes tiendas departamentales.

Sin embargo, los pasajes jugaron un papel esencial: por una parte, fueron los espacios privilegiados de la transición entre el lujo aristocrático y ese «medio-lujo» que tendía a expandirse, pero además, y no es lo menos importante, permitieron la transición hacia un nuevo lujo sagrado, remitiéndonos a la postura de Walter Benjamin de considerar al capitalismo como una religión (Benjamin, 1996 [1921]). En primer lugar, porque el capitalismo es una clara religión de culto al dinero, sin dogma, y con sus estampillas religiosas que son los billetes de banco.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Conviene señalar que Benjamin, a diferencia de Theodor Adorno, tenía gran admiración por la magna obra *Filosofía del dinero*, de Georg Simmel, publicada en 1900.



La segunda dimensión, corolario de la primera, es la expansión de la demanda de objetos de calidad, lo que desembocará posteriormente en una verdadera industria del lujo y la producción masiva de ciertos objetos (como *el prêt à porter* en la rama de la vestimenta). La tercera es la articulación entre lujo y ocio, así como estos con el erotismo, aspectos sobre los cuales regresaremos en un apartado posterior.

Regresando al lujo en los pasajes, es relevante señalar que todavía se estaba frente a la época artesanal: todo hecho a mano, a la demanda del cliente, sin normas ni modelos más allá de los que impone la moda o instiga la demanda individual. Por lo mismo, en muchos pasajes la edificación se realizaba sobre tres niveles: sótanos apenas iluminados y ventilados por rejillas a nivel de la planta del pasillo del pasaje donde trabajaban los artesanos, una planta principal a nivel del pasillo donde se venden los objetos y una planta alta destinada a la habitación del dueño y su familia. Este modelo de asociación de la producción con la venta y la habitación era un arquetipo originado en las formas tradicionales de la producción precapitalista. Prevalció por mucho tiempo en los pasajes, aunque conjuntamente con la presencia de comercios dedicados a las «novedades», objetos no forzosamente producidos en el sitio mismo.

Otro tipo de actividad significativa en los pasajes fue todo lo relacionado con el ocio. Tal y como se observa en los centros comerciales actuales, los visitantes de los pasajes no venían solamente a comprar con mejor seguridad y abrigados de las condiciones atmosféricas: venían también a distraerse. Para ello, varias actividades estaban a su disposición: los conocidos «panoramas», estructuras de madera de alrededor de 15 metros de diámetro en el interior, de los cuales se representaba sobre tela una pintura conmemorativa de un evento como una batalla o una visión panorámica de una ciudad como Jerusalén. Este invento inglés atrajo a una cantidad impresionante de visitantes a los pasajes tanto como lo hicieron los restaurantes, los cafés y los teatros.<sup>8</sup> A ello podemos agregar las librerías y las salas de lectura de periódicos internacionales que tuvieron gran éxito entre la población extranjera de paso o residente en París, aun si las publicaciones tenían a veces varias semanas de atraso.

<sup>8</sup> Bernard Comment señala que «el dispositivo panorámico pretende producir por todos los medios la ilusión de un *espacio otro* a tal grado que la tela borra toda percepción de su límite» (1993, p. 51, subrayado nuestro).

FIGURA 5. Entrada del pasaje de los Panoramas y del Théâtre des Variétés



Fuente: Smarter Paris (2014).

Definitivamente, se puede afirmar que las actividades de ocio fueron decisivas para garantizar el éxito o el fracaso de un pasaje cubierto. Muchas de estas ofertas relacionadas al ocio fueron auténticas innovaciones que encuentran su prolongación o su equivalencia en ofertas lúdicas con tecnología avanzada en la época actual: los panoramas<sup>9</sup> y los teatros fueron los antepasados de los cines; las salas de lectura, de los cafés internet. La intención era la misma: distraer y recrear al visitante en un entorno que también lo estimulaba al consumo. Traer las distracciones a las clases medias y altas fueron entonces un elemento importante de la relevancia de los pasajes en su época y explica, en cierta medida, su éxito rotundo. A ello deben agregarse hechos como la introducción de las letrinas pagadas,

<sup>9</sup> El panorama es una estructura de madera de forma circular al interior de la cual se pintaba un paisaje representando una ciudad, un lugar reconocido o eventualmente una batalla; fue inventado en Inglaterra por Barker. Los dos panoramas que enmarcaban la entrada del pasaje de los Panoramas sobre el bulevar fueron decisivos en el éxito y la permanencia del mismo. Más análisis sobre los panoramas en Comment (1993).

luego la iluminación del pasaje, primero con gas y luego con electricidad, entre otras innovaciones.

En síntesis, los pasajes fueron los espacios más apreciados por su novedad y lujo que imprimieron sobre la imagen decrepita de la ciudad medieval, un toque de modernidad, de buen gusto y de *savoir-vivre*, parte de la «excepción francesa» que tanto se evoca actualmente y que echó raíces en el terruño fértil de los pasajes.

La pregunta que puede venir inmediatamente a la mente es ¿qué tan relevante fueron estos pasajes en la trama urbana parisina de su época? Es difícil estimar la cantidad de pasajes. Las listas establecidas a partir de los registros administrativos nos revelan quizás unos cincuenta pasajes, mientras que algunos autores hablan de un centenar pero sin comprobar sus fuentes. Nos inclinamos, personalmente, por la cuantía más baja.

A la fecha, de ellos subsisten solamente dieciocho. Aun con esta estimación baja, no debe olvidarse que estos pasajes se situaban no solo en una ciudad notoriamente más reducida en población y superficie sino que, además, la mayor parte de ellos se encontraban en la ribera derecha del Sena, concentrados por su mayoría en los distritos (*arrondissements*) I y II del París contemporáneo. En este sentido, la densidad de pasajes en la trama urbana era considerable.

Hay que considerar, entonces, la posibilidad de una verdadera trama paralela a la red vial tradicional; como se puede observar en la figura 6, varios pasajes se fueron estableciendo cercanos uno al otro, algunos en paralelo (galería Vivienne y Colbert) también a corta distancia de estos (con el Choiseul) o directamente en continuidad (Panoramas, Jouffroy y Verdeau), cercanos a la galería de los Príncipes, al pasaje Richer (hoy abandonado) y a la galería Bergère (hoy desaparecida).

De hecho, el espacio cubierto por los pasajes construidos en el periodo que va de 1790 (pasaje Feydeau) a 1860 (pasaje de los Príncipes) llegaba a atravesar de norte a sur todo el área entre el río Sena, en su ribera derecha, hasta lo que eran las antiguas fortificaciones, posteriormente los bulevares, límite norte de la traza de París en esa época y todavía un espacio periférico casi rural a inicios del siglo XIX.

A lo largo de la calle Saint-Denis, se colocó una serie de pasajes con orientación este-oeste, los cuales fueron más frecuentados por grupos populares pero que se articulaban con un área comercial de fuerte actividad; estos subsisten has-

FIGURA 6. Plano de los pasajes de París



Fuente: elaboración propia a partir de diversas fuentes. Realización del mapa: licenciado Juan Gerardo García Juárez.

CUADRO 1. Pasajes cubiertos de París con fecha de creación/destrucción

PASAJES EXISTENTES			PASAJES DESAPARECIDOS		
1	Véro-Dodat	1826	18	Feydeau	1791 1826-1829
2	Vivienne	1823-1825	19	Saint-Honoré	1807-1810 1825
3	Colbert	1826	20	Delorme	1808 1896
4	Choiseul	1825-1827	21	Montesquieu	1812 c1860
5	des Panoramas	1800	22	de la Ville- l'Èvêque	1815 indefinida
6	Jouffroy	1845-1846	23	de l'Opéra	1822-1823 1925
7	Verdeau	1845-1846	24	du Pont-Neuf	1823 1912
8	des Princes	1860	25	du Trocadéro	1824 1826
9	du Grand-Cerf	1825-1835	26	Laffitte	1824 indefinida
10	du Bourg l'Abbé	1827-1828	27	Boufflers	1825 1829
11	du Caire	1799-1806		luego Galeries de Fer	1829 1878
12	du Ponceau	1826	28	Saint-Denis	1826 1854
13	du Prado	c1925	29	du Saumon	1826-1828 1899 (parcial)
14	Brady	1827-1828	30	de l'Opéra- Comique	1827 c1890
15	Vendôme	1827	31	Saucède	1827 1854
16	Puteaux	1839	32	Foy	1828-1829 indefinida
17	de la Madeleine	1845	33	d'Orléans	1828-1829 1835
			34	de Cherbourg	1838-1839 1933
			35	Bergère	1840-1842 1927
			36	Richer	1842 1927 (cerrado)
			37	du Havre	1845 1995

Fuente: Lambert (s.f).

ta ahora casi en su totalidad, y forman parte de un entramado «no burgués» de los pasajes parisinos.

Además de los pasajes que formaron una red de orientación principal nortesur, varios más, exteriores a esos límites, también se fortalecieron. Unos pocos en la ribera izquierda (entre el Sena y la Sorbona), otro hacia la actual Plaza de la

República en el este parisino y un par hacia la Madeleine, al oeste, hacia *les beaux quartiers* (los barrios «bonitos», es decir, más burgueses).

Una observación relevante al mirar el plano, sobre todo en el contexto de su época, es que los pasajes llegaron a formar un entramado paralelo al sistema de calles y se comportaba como una suerte de red heterotópica de circulación, no solo por las actividades que ostentaban, sino porque delineaban un modelo utópico de movilidad peatonal que atravesaba todo el París de la ribera derecha. Esta red no planeada, construida paso a paso con la edificación de cada pasaje, surgida de intereses comerciales y especulativos de funcionarios, burgueses y antiguos aristócratas buscando su (re)inserción en una sociedad dinámica, ofrecía una concepción potencial de una ciudad diferente: espacios protegidos, de cierta calidad arquitectónica, destinados al comercio y al ocio, fuera de los controles morales tradicionales, que estimularon además la creatividad literaria y propositiva de escritores y pensadores utopistas.

Por una parte, es indudable que el concepto del fansterio inventado por Charles Fourier se deriva directamente del concepto del pasaje cubierto: calles cubiertas, unidades complejas de actividades, la relevancia de las pasiones en la determinación de la composición social y de género de los habitantes. El fansterio pretendía recoger la propuesta de los pasajes como modelo alternativo de ciudad (Fourier, 2008), como bien lo señaló Walter Benjamin en los varios *Exposés* que presentó de su libro por venir (Benjamin, 2006).

Por otra parte, la sorprendente obra utópica de Tony Moilin (1869) presenta una visión de París en el año 2000, totalmente reestructurada por una serie de pasajes peatonales (no todos forzosamente cubiertos de techumbre de vidrio), una derivación inequívoca de la idea de los pasajes. No cabe duda, como se volverá a señalar posteriormente, que la propuesta de los pasajes ha permeado el imaginario social occidental hasta dejar profundas huellas en las concepciones arquitectónicas y urbanísticas actuales.

## LOS PASAJES COMO PARALIPÓMENOS: LA LENTA DECLINACIÓN DEL MODELO PARISINO

Mientras que el modelo de los pasajes había encontrado terrenos fértiles en el resto de Francia y en otras latitudes distantes, los pasajes parisinos empezaron una

lenta pero segura etapa de declive. A este periodo le corresponde una situación de los pasajes cubiertos como paralipómenos, es decir, similar a las cosas o palabras dejadas de lado, no pronunciadas, las cuales, como señala Lydie Salvayre, pueden «resurgir en cualquier momento con una energía totalmente libidinal y con una forma incongrua y en ocasiones violenta» (2008, p. 101). Si bien este resurgir corresponde más a la época reciente, el largo ciclo que va aproximadamente de 1860 a 1980 —o sea, más de un siglo— corresponde a una suerte de invierno glacial para los pasajes cubiertos, a un olvido, mientras que el modelo central en materia de comercios es la tienda departamental, elevada al nivel de catedral del consumo.<sup>10</sup>

En efecto, el movimiento de cambio que los pasajes cubiertos habían promovido acabó por rebasarlos totalmente en escala. En un primer momento, puede alegarse una explicación de corte económico. El capitalismo, con viento en popa, venía transformando radicalmente las estructuras económicas y sociales de Francia y del resto del mundo occidental.

Como bien lo ha demostrado el economista ruso Kondratieff, por los menos dos ciclos económicos estuvieron parcialmente presentes entre el inicio del ciclo de auge de los pasajes cubiertos y el inicio de su declive, es decir, a grandes rasgos, entre 1789 y 1960. El primero con una fase expansiva de 1790 a 1814 y de depresión desde esa fecha a 1849. El segundo empezó su auge en 1850 y terminará en 1873 para iniciar su descenso depresivo hasta 1896. La fase de fuerte expansión de los pasajes se dio desde principios del siglo XIX hasta la década de los sesenta. Esto se debe a que los tiempos de la economía francesa fueron diferentes, en particular por los cambios de régimen y por la especulación inmobiliaria reactivada por los recursos de los realistas animados nuevamente a regresar a Francia por la Restauración a partir de la caída definitiva de Napoleón en 1815.

El segundo ciclo económico en el que se insertan, entre otros, los pasajes Jouffroy y Verdeau, asociados a los grandes bulevares, sonará al inicio del declive del capitalismo incipiente y de poca monta. Entró entonces la época de los grandes capitalistas industriales y comerciales que alcanzaron una prosperidad envidiable a la luz de la expansión de los mercados.

En ese tenor, la dimensión de los pasajes, tanto como estructuras físicas como económicas, no era adecuada con las posibilidades de expansión de los merca-

<sup>10</sup> El nuevo modelo de la tienda departamental se expandió a partir de 1850, compitiendo entre sí por su lujo, sus aparadores (vitriñas) y la riqueza de su oferta (Crossick y Jaumain, 1999).

dos. De hecho todo París —a la par de las demás ciudades más afectadas por la expansión del capitalismo— no ofrecía condiciones para la ampliación del ámbito económico.

Es cuando intervino la magna obra planteada por Napoleón III en el Segundo Imperio, y fue llevada *manu militari* por Haussmann. La obra de David Harvey *París, capital de la modernidad* (2006) es, sin lugar a dudas, un texto clave para entender la transformación de la capital francesa en la segunda mitad del siglo XIX. De la misma manera queda evidente que Haussmann, más que previsor o visionario de la ciudad del mañana, fue más bien el ejecutante de las transformaciones urbanas requeridas para la expansión capitalista.<sup>11</sup> Las amplias avenidas, una circulación facilitada, un mercado inmobiliario moderno, la construcción de viviendas adecuadas a las necesidades de la burguesía, todo concurrió en su proyecto para la ciudad, sin olvidar mejores condiciones para el control y la represión de los trabajadores en proceso de organización y protestas. No hace falta referir el creciente papel del Estado francés, pasando progresivamente de un estado liberal convencional a un estado interventor a favor de las burguesías que aumentaban su poder. Aun así, como lo han indicado varios autores, hubo modernizaciones antes de la haussmaniana que incidieron en la forma urbana parisina, su potencial económico y su imagen. En ese sentido, Bowie apunta que Haussmann sistematizará aportes diversos que remiten a experiencias llevadas a cabo desde fines del siglo XVIII: «es bien quien le [se refiere a París] permitió desarrollarse a tan vasta escala, mucho tiempo inclusive después de dejar el puesto» (Bowie, 2001, pp. 12-13).

Abrir la ciudad, trazar y poner en operación los bulevares fueron factores decisivos para la involución de los pasajes cubiertos. Su época de gloria había terminado. Se instalaba por larga duración ese periodo glaciario que se evocó anteriormente. Así, la moda y el lujo se volvieron casi exclusividad de las nuevas estructuras comerciales que empezaron a construirse: las tiendas departamentales. Si bien éstas conservaban las estructuras metálicas y las grandes coberturas vidriadas que aun hoy son notorias en tiendas como Le Bon Marché (Miller, 1987) o Le Printemps (Caracalla, 1997), la concepción de las tiendas y del proceso

<sup>11</sup> Esta afirmación es objeto de controversia entre dos corrientes: la que considera que Haussmann fue el verdadero artífice y pensador de las transformaciones urbanas y la que lo considera como un simple ejecutor de las ideas proyectadas por el mismo emperador.



de organización de la venta eran completamente diferentes de la que regía en los pasajes.

En primer lugar, estamos frente a tiendas propiedades y administradas por un fundador, su familia y, posteriormente, por sociedades anónimas capitalistas oriundas de las nuevas legislaciones sobre las empresas. Sus trabajadores se volvieron asalariados devenidos en proletarios urbanos en el peor de los casos o en una pequeña burguesía de poca monta en las mejores situaciones, pero también, a la vez, se perfilaron como un nuevo mercado consumidor. Fueron en parte protegidos por medidas moralistas y paternalistas sobre las mujeres vendedoras (Kracauer, 2008). Los objetos vendidos, fuertemente abaratados por la producción en masa y la sujeción de los trabajadores industriales a salarios miserables por los productores, no eran ya productos de un artesanado tradicional o de lujo, sino de una producción industrial en todo el país (como el caso de la producción sedera en la ciudad de Lyon).

Si bien la seducción de la mercancía seguía operando a través de los aparadores y de la calidad de la presentación de los objetos —otra innovación incubada en los pasajes cubiertos—, es indudable que un espíritu más puritano, propio del capitalismo en ascenso como lo señaló Max Weber, se había aposentado en las mentes de los propietarios de las tiendas departamentales. Más discreto, el viento del erotismo frecuentemente sórdido en su asociación con los pasajes cubiertos se había travestido en un leve soplido apenas bribón y casi infantil: era solo un recuerdo del pasado, cuando las pequeñas vendedoras llevaban a domicilio los objetos hechos en las *boutiques* de los pasajes, pedidos que incluían su propia persona.

Con el auge de las tiendas departamentales inició también el declive brutal del comercio minorista, como lo describe Zola en su novela *Au Bonheur des Dames*, que reconstruye la historia del crecimiento de la tienda departamental *Au Bon Marché*, en sincronía con el declive de las pequeñas tiendas. No solo se asistió al cierre, sino también a la demolición de varios pasajes tanto para dar espacio a otras edificaciones como para ser sometidos a la piqueta de la brutal renovación urbana. Sin embargo, y por fortuna, varios lograron escapar a ese trágico fin. En primer lugar, aquellos que se ubican al borde de los bulevares como los pasajes de Los Panoramas, Jouffroy, Verdeau y de los Príncipes: su articulación con el fuerte movimiento económico de los nuevos ejes de vida comercial y social de París les permitió mantenerse en actividad hasta la época actual sin mayor desgracia, a

excepción de un lento deterioro físico: no importaba ya tanto la forma y la «envoltura», sino los locales y los productos ofrecidos.

Otros pasajes conocieron una suerte muy diferente: unos se volvieron monofuncionales como el pasaje del Cairo, primero investido por imprentas y negocios relacionados, para posteriormente integrarse a la actividad de confección del Barrio de Sentier. Ahora ofrece accesorios para montar aparadores, maniqués, materiales de embalaje y otros productos, que lo distinguen hasta hoy como un espacio bastante fantasmagórico sino surrealista, con un dejo de profunda extrañeza.

Finalmente, otros pasajes se transformaron en calles de barrio en donde era posible encontrar, hasta fechas recientes, planchadurías, ventas de productos de segunda mano, libroviejeros, café y sandwicherías para trabajadores del área circundante, tiendas de ropa, zapatos o accesorios de pobre confección y hasta venta de carbón. Una detallada y larga investigación en los anuarios comerciales de la ciudad nos permitió confirmar que la mayor parte de los pasajes que lograron

FIGURA 7. El pasaje del Cairo en la actualidad



Fuente: [https://files1.structurae.de/files/photos/64/paris\\_2eme\\_arrondissement/p1180395.jpg](https://files1.structurae.de/files/photos/64/paris_2eme_arrondissement/p1180395.jpg)

sobrevivir, lo hicieron con un perfil bajo, barrial, tradicional. Lejos de su época de auge cuando se amontonaban los transeúntes al grado de ser literalmente transportados por el flujo de personas, la soledad y el silencio reemplazaron las risas, las conversaciones y todo el ambiente de un sitio de gran frecuentación.

El estado físico de los pasajes enfrentó una degradación considerable. Al volverse solamente espacios de paso, abrigos efímeros contra el mal tiempo atravesados a toda prisa o sitios de compras banales, la calidad del espacio adquirió un rol totalmente secundario: el falso mármol se volvió leproso, las pinturas de parte del techo de la galería Vero-Dodat se desprendieron parcialmente, el olor a gas era permanente, las techumbres de vidrio dejaban pasar el agua entre cristales sucios o rotos, los pisos mal lavados olían a la orina de los perros, de los vagabundos y las prostitutas que se refugiaban en esa prácticamente tierra de nadie. Es lastimosa la descripción del pasaje Choiseul que hace el escritor Céline (1936).<sup>12</sup> Otro ejemplo es la galería Colbert transformada en un garaje automotriz y cuya salvación solo se logró con una reconstrucción completa emprendida por el Estado francés para que quedara idéntica a la original.

Todavía las transformaciones de París en el siglo xx pusieron en grave peligro a algunos pasajes: el pasaje Brady fue cortado en dos por la construcción del bulevar de Sebastopol; la desaparición del pasaje de La Ópera, espacio estudiado por Louis Aragon, en su libro ya citado, en el justo momento previo a su demolición por la apertura de otro bulevar; el mismo Palacio Real fue amenazado por el urbanismo funcionalista de los años veinte que tenía la intención de abrir una vía de circulación que lo iba a cortar en dos. La existencia de algunos pasajes a la fecha es realmente el resultado de lo que se sostiene en el título de este apartado: el hecho de ser paralipómenos, es decir, olvidados, no mencionados, es lo que salvó a algunos.

Aun si se trata de otro contexto geográfico, el ensayo de Sigfried Kracauer —a la par buen amigo de Benjamin— sobre la redecoración y arreglos del pasaje de Los Tilos en la avenida del mismo nombre en la Berlín de los años veinte del siglo pasado, avala esa sensación de tristeza y abandono de que fueron objetos los pasajes vueltos «Siberia interior» (Kracauer, 1995, p. 41). Como viejas damas

<sup>12</sup> Céline cambió el nombre del pasaje en pasaje de las Bérésinas; remite a la famosa batalla rusa-francesa de 1812 y se ha vuelto sinónimo de desastre, lo que rinde bien cuenta del estado de los pasajes.

elegantes abandonadas a su soledad, marcadas por las arrugas del paso del tiempo, incapaces de encontrar su lugar en la sociedad, los pasajes cubiertos fueron olvidados, casi borrados de la memoria colectiva. Es sorprendente que hasta hace muy poco, muchos parisinos no los conocían, salvo aquellos vecinos de los pasajes o amantes de la historia urbana, a pesar que varios de ellos ya se encontraban bajo la protección patrimonial del Estado francés.

#### REVIVIR O LA REINVENCIÓN COMERCIAL Y CULTURAL RECIENTE DE LOS PASAJES

La mal llamada posmodernidad, preferimos mejor el término de hipermodernidad usado por Lipovetsky, ha venido a remover las certezas sobre casi todo lo que sustentaba las sociedades occidentales. No se trata solamente de los famosos «grandes discursos» que otorgaban sentido al mundo y a cada uno de nuestros gestos y actitudes sociales y personales, sino de los sistemas de valoración de objetos, personas y lugares. Así, la creciente movilidad de las sociedades contemporáneas incita a un regreso nostálgico a un pasado que la modernidad había dado por bien muerto.

El imaginario patrimonial que invade las sociedades del mundo entero no es un mero incidente pasajero o el resultado unívoco de una mayor conciencia de cierto «valor» de las obras del pasado: como lo comentamos en otro trabajo (Hiernaux, 2013), esa valorización patrimonial es fruto de un vacío profundo que resienten los seres humanos integrados, en parte en contra de su voluntad, a una movilidad e inestabilidad permanente, por las cuales resulta extremadamente difícil encontrar y adherirse a valores que reflejen seguridad e identidad. La identidad territorial<sup>13</sup> es entonces un ingrediente nuevo que alimenta los imaginarios sociales y propicia nuevos comportamientos.

De esta manera revalorizamos los objetos viejos (como lo manifiesta la moda por los objetos *vintage*, por ejemplo), miramos películas en blanco y negro y

<sup>13</sup> No nos referimos a una identidad territorial tradicional, que surge de la adhesión a la cultura y la sociedad donde uno nace y se reproduce, sino a una electiva que se construye y alimenta a partir de elecciones específicas de espacios, grupo social de inserción, sistemas de valores y estilos de vida.

suspiramos y en ocasiones lloramos escuchando las canciones de Edith Piaf. A la vez volvemos a valorizar espacios antes negados a nuestra imaginación, como los centros históricos, desvalorizados frente a las relucientes periferias modernas donde la imaginería inmobiliaria nos invitó a residir. El imaginario de regreso al centro no es solo uno de nueva residencia en espacios centrales de las ciudades, sino también un aliciente a la reapropiación de los espacios centrales para fines recreativos y de ocio: acudir a áreas céntricas para disfrutar de una oferta restaurantera diversa, de museos, cines y otros sitios de cultura, todo ello es parte de un nueva actitud tanto de los residentes de la misma ciudad como de aquellos habitantes efímeros que son los turistas.

De tal manera, sitios que habían desaparecido de nuestros mapas mentales de la ciudad pueden llegar a recobrar vida y pasar, como los pasajes cubiertos, de paraliplómenos a espacios de deseo. Es así como, en el lapso de algunos lustros, los pasajes parisinos han vuelto a emerger después de esa larga estancia en el limbo,<sup>14</sup> en los imaginarios de la sociedad mundana actual, para la cual solo existe el inframundo de la pobreza que no se visita, en contraste con los sitios del deseo donde se vive y disfruta la existencia terrenal.

Esta reactivación de los pasajes debe ser interpretada detalladamente. En primer lugar, y como punto de partida, habrá que preguntarse quiénes son las personas que favorecieron esta situación. No cabe duda que se originan en un medio burgués o artístico, en ocasiones extranjeros al lugar de ubicación de los pasajes. Podemos citar el caso de la galería Vivienne, donde una artista un tanto original y ciertamente muy avanzada a su tiempo, organizaba performances en la galería desde fines de los setenta. También la presencia del entonces joven creador japonés Kenzo Takada, quien instaló la *boutique* «Jungle Jap» en 1970 en un antiguo local de la galería, lo cual le valió la ira de los locatarios vecinos y las represalias bajo la forma de grafitis por parte de la hija de una de las señoras mayores que manejaban ahí pequeños negocios vetustos.

Con el paso del tiempo, un grupo de mujeres audaces, entre las cuales una española y una estadounidense, se instalaron en la galería, lo que les valió el apodo de las *Galeotes* (*les galériennes*) no solo para expresar que ocupan el espacio de la galería, sino a la vez por ser mujeres que se enfrascaron en una aventura

<sup>14</sup> Hoy ha sido eliminado del credo de la Iglesia católica como espacio imaginario donde estarían las almas de los niños muertos sin bautizar.

FIGURA 8. Kenzo en su *boutique* Jungle Jap en la galería Vivienne en 1970

Fuente: Style Bubble (1 de abril de 2013).

semejante a remar en una galera romana (barco de origen bizantino movido por remos y por viento). Su éxito no fue total, pero la presión que ejercieron sobre la administración inmobiliaria trastornó la visión que se tenía de la galería, la cual pasó de ser un espacio de poco valor mercantil a uno de calidad y susceptible no solo de generar alquileres elevados sino simplemente especulativos.

El esfuerzo de este grupo que llamaríamos hoy «gentrificadoras» comerciales también pudo observarse en la galería Vero-Dodat, donde la valentía y audacia del señor Robert Capia —reparador de muñecas que adquirió una fama internacional y muy ligado con los medios culturales— logró que se preservara el pasaje, el que poco a poco retomó su aspecto original con ciertos detalles de abandono que le otorgan una calidad estética *vintage* que encanta a los visitantes.

En otros casos, el agente gentrificador ha sido el mismo Estado francés, que declaró patrimonio al pasaje, e inclusive lo reconstruyó, como la galería Colbert, vecina inmediata y en su tiempo competidora de la Vivienne.

En todo ello reconocemos la marca de una gentrificación sustentada en parte en la famosa «brecha de la renta» o diferencial de precios considerada por autores como Neil Smith como un factor decisivo en la transformación-modernización

de ciertos espacios, particularmente los céntricos (Smith, 1996). En los textos ya instituidos sobre el tema, la gentrificación es reconocida como un proceso de desplazamiento de población tradicional generalmente de extracción popular, por otra de nivel medio y con mayor capital cultural, en busca de las amenidades que ofrece el espacio central o por el diferencial de precios entre el mercado inmobiliario céntrico y exterior.

Si bien se ha observado un recambio de población en los edificios cercanos o parte de los pasajes parisinos, es difícil afirmar que este se deba solamente al fenómeno de recuperación de las galerías comerciales en sí. Más bien, como lo analiza Anne Clerval en una obra reciente, es en todo París «intramuros» (es decir, el espacio urbano central de París delimitado por el periférico) donde se observa un desplazamiento muy significativo de población de bajos recursos (particularmente en el centro de la ciudad y en el este más popular y proletario) por parte de una población de mejores condiciones económicas y culturales (Clerval, 2013). Ello podría indicar que el fenómeno de renovación de los pasajes puede también ser el fruto del encarecimiento de los espacios comerciales centrales, que ha llevado a la ingente necesidad de expandirse hacia adentro de la ciudad y no solo hacia la periferia, en parte por la extraordinaria atracción que ejerce la ciudad sobre el turismo internacional.

Un censo de las actividades actualmente presentes en los pasajes muestra una evolución sustancial aunque diferenciada según el tipo de pasaje. Por una parte, los más frecuentados que se ubican en la cercanía del Palacio Real y aquellos que lindan con los bulevares, así como las propias *boutiques* de las galerías circundantes al jardín del Palacio Real, son reductos de actividades de alto valor agregado, particularmente en el ámbito del lujo: ropa y zapatos, accesorios, objetos de diseño de interiores, juguetes sofisticados, objetos antiguos, cohabitan con remanentes de épocas pasadas, como estampillas postales (en tiendas filatélicas especializadas), venta de libros usados y nostálgicas mercerías. Se hace evidente la nula penetración de las tiendas de franquicias, las cuales solo se hacen presentes en el pasaje de Le Havre, reconstruido *ex nihilo* después de su demolición en 1992, con una arquitectura que respeta ciertos cánones de la construcción tradicional de los pasajes, pero sin el «alma» que pudiera otorgar el aura necesaria para lograr ser un sitio nostálgico y turístico.

El proceso de gentrificación de los pasajes es lento y, como lo afirmamos antes, desigual. En el caso de ciertos pasajes ubicados al norte de los bulevares como

el pasaje Brady o el pasaje del Prado, el peso del entorno popular se hace sentir de manera tal que actúa como una suerte de barrera de contención a una transformación más radical. En el caso del pasaje Brady, su mantenimiento se debe al actuar tesonero de un restaurantero de origen hindú (de Pondichery) que llamó a sus compatriotas a instalarse ahí; de tal suerte, se ha creado un espacio con una identidad étnica muy pronunciada,<sup>15</sup> que no está peleada con la lógica de la gentrificación, sino que explora vías distintas de recuperación de los espacios. Cabe mencionar, sin embargo, que los comerciantes de ese pasaje, así como el *melting pot* internacional de negocios de poca monta que ocupa el cercano pasaje del Prado, muestran poco interés hacia las estructuras arquitectónicas y el carácter eventualmente patrimonial del pasaje al interior del cual construyen, con decoración étnica en ocasiones un tanto *kitsch*, un espacio propio que responde a su propia nostalgia como desterrados, así como a su forma peculiar de concebir la atracción de su negocio para el turista o el visitante.

#### DEL AUGE DE LA UR-MODERNIDAD A LA VALORIZACIÓN PATRIMONIAL: ALGUNAS LECCIONES DE LOS PASAJES PARISINOS

Con todo el riesgo que significa lanzarse a conclusiones que además de prematuras pueden ser incompletas por la falta de espacio en este ensayo, parecería útil ofrecer un balance de los rasgos esenciales de ese modelo que es el pasaje cubierto y de su trayectoria a lo largo de poco más de dos siglos. A ello nos abocaremos en los párrafos que siguen, temporalmente conclusivos de nuestra reflexión sobre el tema.

El hecho de que los pasajes sean objeto de programas televisivos franceses e internacionales, de reseñas de prensa y de innumerables páginas de blog y fotografías en Facebook, Google+, Instagram y otros modos de difusión electrónica, no es más que la fachada pública, y con frecuencia confusa, de la visión y de los imaginarios sociales de un sector de población inserto en una hipermodernidad galopante.

<sup>15</sup> Aunque estén presentes también negocios manejados por otros grupos culturales, como en el caso de las peluquerías.



Una evaluación menos proclive a una fascinación glamorosa evidenciaría varios rasgos constitutivos de esta nueva posición de los pasajes como dispositivos (en el sentido que le otorga de Agamben al «dispositivo») en las sociedades actuales. Los pasajes son dispositivos —no como los teléfonos portables o la televisión—, sino como «espacios-dispositivos» a los cuales nos vemos confrontados en nuestra vida cotidiana. Reapropiados por ciertas formas de impulso al consumo, se ofrecen a nosotros en tanto espacios propios al vuelo de la imaginación: las visitas guiadas de los pasajes, la proliferación de imágenes y representaciones visuales diversas contribuyen a que los pasajes se hayan vuelto espacios fantásticos que transforman nuestra personalidad; los múltiples *blogs* de viaje alimentan nuestra imaginación que transforma así los pasajes en espacios de deseo y, más específicamente, los bienes y servicios que ofrecen se tornan objetos deseables y por ende susceptibles de ser consumidos.

De esta manera el «espacio-dispositivo» pasaje desempeña un papel estratégico, como bien lo señala Agamben (2007, p.10), ya que implica un proceso de subjetivación: produce el sujeto (2007, p. 27). La finalidad última del dispositivo es, entonces, apoyar la gestión de los comportamientos, los gestos y los pensamientos humanos, controlar y orientarlos hacia ciertos fines. Es exactamente lo que puede realizar el dispositivo-pasaje para controlar nuestras pulsiones orientándolas desde ciertos imaginarios de consumo.

Los pasajes fueron también dispositivos de gran relevancia en su época de creación y auge: vinieron a tergiversar costumbres tradicionales sobre el comercio y los servicios. Fueron artífices de la muerte de las reglas feudales en la materia. Para ello, se requería de espacios donde podían incubarse semejantes cambios, espacios que si bien se ubicaban lógicamente en la ciudad, estos tenían que ser a la vez espacios «otros» dotados de normas, configuraciones y vitalidad propia sin punto de comparación con los comercios tradicionales. Es en ese sentido que se pudo constatar que los pasajes, y su antecesor inmediato el Palacio Real, fueron relevantes en la transición del sistema monárquico al burgués posrevolucionario. Negar su relevancia en esa transición que fue, además, la del paso a la modernidad, como bien lo señalan los autores que contribuyen a la obra compilada por Karen Bowie, es ignorar que esa ur-modernidad —como la califica Benjamin—, era indispensable para el paso rápido que llevará posteriormente a la modernidad.

Por ello, los pasajes parisinos jugaron un papel decisivo en esa transición y merecen bien toda la atención que les procuró Benjamin y que reconocemos

en su obra —en ocasiones críptica— sobre los mismos: la aparente mezcla de capítulos (*convolut*) sobre Fourier, Daumier (el ilustrador y crítico político), las prostitutas, los panoramas, el lujo y un sinnúmero de otros temas aparentemente desarticulados que recubren, es solo el reflejo de la complejidad del dispositivo-pasaje y de las múltiples facetas de su actuar en la transición entre dos periodos históricos decisivos en Francia, del mundo y de la misma ciudad.

A la manera de un teléfono móvil viejo, el pasaje fue desechado por los sectores dinámicos de la sociedad francesa, tanto por quienes pretendían producir la ciudad del mañana como por los productores de bienes y servicios y los mismos consumidores. Resultaron ser el escondite perfecto para quienes no querían estar visibles, como los surrealistas atrincherados en el café cerca del pasaje de La Ópera, lejos de la luz pública. Asimismo, prostitutas y personas sin techo o también comerciantes en el límite de la pobreza como los padres de Louis-Ferdinand Céline o aquellos dedicados a la venta de postales eróticas. Pasaje paralipómeno, pasaje refugio, «Siberia interior», objeto arquitectónico frágil a merced de un especulador, del urbanista moderno «iluminado» por la Razón, de la ciudad en crecimiento, muchos pasajes desaparecieron y no sabemos ni podremos saber cuántos.

Finalmente, la llegada de conquistadores dinámicos como Kenzo en el pasaje Vivienne, Gauthier en la galería Colbert, Capia en el pasaje Véro-Dodat o las famosas *Galériennes*, también en Vivienne, resultó ser el detonador de un renacimiento de los pasajes. Este proceso parecido a la gentrificación, como lo señalamos antes, abrió la vía a una protección patrimonial claramente necesaria y, a la vez, transforma el sentido del pasaje. De dispositivo que apoyó la transformación del sistema comercial y social de su época (la primera mitad del siglo XIX), hoy en día el pasaje pasó a volverse un dispositivo-espacio distinto que acelera la llegada de nuevas formas comerciales, distantes de la masificación y de la casi deshumanización del fordismo y de la producción de masas, formas que vuelven a cierta práctica de seducción y recurren a un erotismo más discreto pero muy presente, así como a una producción de tipo artesanal de lujo para estratos sociales privilegiados.

Los tiempos han cambiado y el pasaje puede seguir llamando el interés de esa manera, si bien no refleja las mismas intenciones ni de quienes los protegen u ofrecen sus servicios en los mismos ni de quienes los visitan. Ahora es el momento de reflexionar sobre la difusión de ese modelo internacionalmente, lo que se hará en los siguientes capítulos en la pluma de autores locales.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* París: Payot, Rivages Poche/Petite Bibliothèque.
- Aragon, Louis (1978). *Le paysan de Paris*. París: Gallimard.
- Balzac, Honoré de (1974). *Les illusions perdues*. París: Gallimard.
- Benjamin, Walter (1996). «Capitalism as Religion», en: *Selected Writings, volume 1-1913-1926*. Boston: Belknap-Harvard.
- \_\_\_\_\_ (2006). *El libro de los pasajes*. Akal: Madrid. (Edición a cargo de Rolf Tiedemann).
- Bowie, Karen (coord.) (2001). *La modernité avant Haussmann. Formes de l'espace urbain à Paris 1801-1853*. París: Éditions Recherche.
- Buck-Morss, Susan (1989). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor.
- Caracalla, Jean-Paul (1997). *Le roman du Printemps. Histoire d'un grand magasin*. París: Denoël.
- Céline, Louis-Ferdinand (1936). *Mort à crédit*, París: Denoël & Steele.
- Colette. (2003 [1946]). *Trois...six...neuf*. París: Buchet-Chastel.
- Comment, Bernard (1993). *Le XX<sup>e</sup> siècle des panoramas*, París: Société d'Éditions Adam Biro.
- Champier, V. Y G. y Roger Sandoz (1991). *Le Palais Royal (d'après de documents inédits 1629-1900)*. París: Henry Veyrier.
- Clerval, Anne (2013). *Paris sans le peuple. La gentrification de la capitale*. París: Éditions la Découverte.
- Crossick, Geoffrey y Serge Jaumain (eds.) (1999). *Cathedrals of Consumption. The European department store 1850-1939*. Aldershot: Ashgate.
- Daumard, Adeline (1996). *La bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*, París: Albin Michel.
- De Moncan (2009). *Le livre des passages de Paris. Aujourd'hui, histoire, architecture*. París: Éditions du Mécène.
- Flügge, M. (2002). «Franz Hessel, l'initiateur à la découverte de Paris», en *Magazine Littéraire*, núm. 408, abril, pp. 55-56.
- Foucault, M. (2009). *Le corps utopique- les hétérotopies*, París: Éditions Ligne.
- Fourier, Charles (2008). *El falansterio. Textos seleccionados de Charles Fourier*. Buenos Aires: Godot.

- Geist, J. F. (1989). *Le passage un type architectural du XX<sup>e</sup> siècle*. Lieja: Pierre Mardaga Editeur.
- Harvey, David (2006). *París capital de la modernidad*. Madrid: Akal.
- Hetherington, K. (1997) *The badlands of modernity: heterotopia and social ordering*. New York: Routledge.
- Hiernaux Nicolas, Daniel (2006). «De flâneur a consumidor: hacia una fisionomía del transeúnte en las ciudades contemporáneas», en Ramírez Kuri, Patricia y Miguel Ángel Aguilar (coords.), *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*. Barcelona: Anthropos/UAM Iztapalapa.
- \_\_\_\_\_ (2013). «Patrimonio y turismo: discutiendo la noción de aura en la globalización», en Rubio Medina, Lucrecia y Joaquín Gabino Ponce Herrero (comps.), *Gestión del patrimonio y desarrollo local*. Alicante: Universidad de Alicante/UAM Xochimilco.
- Kracauer, Siegfried (1994). *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire*. París: Gallimard, collection le Promeneur.
- \_\_\_\_\_ (1995). «Adieu au Passage des Tilleuls», en *Rues de Berlin et d'ailleurs*. París: Gallimard, collection le Promeneur.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Los empleados*. Barcelona: Gedisa.
- Lipovetsky, G. y Elyette Roux (2003). *Le luxe éternel. De l'âge du sacré au temps des marques*. París: Albin Michel, col. le Débat.
- Méon-Vingtrinier, Béatrice (febrero de 2006). «Les galeries du Palais-Royal, ancêtres de passages couverts», en *L'Histoire par L'Image*. Disponible en <https://www.histoire-image.org/etudes/galeries-palais-royal-ancetre-passages-couverts>, consultado el 5 de febrero 2015.
- Miller, Michael B. (1987). *Au Bon Marché 1869-1920. Le consommateur apprivoisé*. París: Armand Colin.
- Moilin, Tony (1869). *Paris en l'an 2000*. París: Editions de la Renaissance.
- Paquot, Thierry (2007). *Éloge du luxe. De l'utilité de l'inutile*. París: Marabout.
- Roncayolo, Marcel (2001). «La modernité? Approche des conceptions de la ville et de Paris capitale... avant Baudelaire», en Bowie, K. (comp.). *La modernité avant Haussmann (formes de l'espace urbain à Paris 1801-1853)*. París: Editions Recherche.
- Salvayre, Lydie (2008). «Paralipomènes», *Le Magazine Littéraire*, núm. 474, abril.

- Smith, Neil (1996). *The new urban frontier. Gentrification and the revanchist city*. Londres: Routledge.
- Sibalis, Michael. (2001). «Les espaces des homosexuels dans le Paris d'avant Haussmann», en Bowie, Karen (ed.). *La modernité avant Haussmann. Formes de l'espace urbain à Paris, 1801-1853*. Paris: Editions Recherches.
- Taillard, Ch. (2001). *Victor Louis (1731-1800) Le triomphe du goût français à l'époque néoclassique*. Paris: PUPS-Presses Universitaires Paris-Sorbonne.
- Trouilleux, R. (2010). *Palais-Royal, un demi-siècle de folies*. Paris: Éditions Giovanangeli.

### Páginas web

- Informations et documents... pour usages scolaires, éducatifs, animation, loisirs... (8 de agosto de 2013). Le Palais Royal, galerie d'Orleans, en Illustrations de Paris de 1831 a 1870. Archivo 531/1598. Disponible en <http://informations-documents.com/environnement/coppermine15x/displayimage.php?pid=41824>
- Smarter Paris (2014). Covered passageways around the Grands Boulevards. Disponible en <http://www.smarterparis.com/parisguide/covered-passageways-around-the-grands-boulevards/>
- Style Bubble (1 de abril de 2013). Logo-a-Gogo Continued. Disponible en [http://stylebubble.co.uk/style\\_bubble/2013/04/logo-a-gogo-continued.html](http://stylebubble.co.uk/style_bubble/2013/04/logo-a-gogo-continued.html)
- Wikimedia Commons (21 de febrero de 2013). Vue du jardin du Palais Royal, avec le nouveau cirque. Disponible en [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Vue\\_du\\_jardin\\_du\\_palais\\_royal%2C\\_avec\\_le\\_nouveau\\_cirque.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Vue_du_jardin_du_palais_royal%2C_avec_le_nouveau_cirque.jpg)

# LOS PASAJES COMERCIALES DE MADRID EN EL SIGLO XIX

CARMEN DEL MORAL RUÍZ<sup>1</sup>

## PASAJES COMERCIALES DE MADRID

En el siglo XIX los pasajes comerciales crearon en toda Europa una arquitectura original y unas formas de intercambio comercial que imprimieron carácter a la vida urbana e introdujeron nuevos modelos de relación social y comercial. Los primeros pasajes fueron los de París, y al terminar la centuria fue rara la ciudad europea de cierta importancia que no poseyera una galería comercial.

Construidos como galerías que conectaban dos puntos de una zona urbana, con lo que la ponían al abrigo de las adversidades climáticas y del tráfico. En ellos, la vida urbana fluía animadamente bajo el impulso del capital privado. Una oferta amplia y variada de objetos, exhibidos en vitrinas, competían ante los ojos del paseante-comprador. La luz que se filtraba por sus cubiertas acristaladas hacía muy placentero su recorrido. Actividades complementarias: cafés, restaurantes, música [...] inducían al ciudadano a transitar por el mismo.

Hacia 1900 el modelo comercial parece agotarse en sí mismo; todavía se construyen algunos pasajes en el siglo XX, pero ya es una fórmula que ha entrado en crisis. En su declive influye la aparición de nuevas formas de distribución y venta del comercio minorista, así como los planes finiseculares de expansión de las grandes ciudades europeas: París, Londres, Berlín. Los pasajes comerciales parecen no tener ya sentido en un mundo urbano cada vez más grande, más masificado y atento a otras formas de intercambio y exposición de productos.

Es el momento, mediando el siglo, cuando Walter Benjamin empezó a trabajar en el manuscrito del *Libro de los pasajes*. Su reflexión se hacía al hilo de unas fechas

<sup>1</sup> Historiadora, especialista en Historia sociocultural del Madrid contemporáneo y profesora titular en la Universidad Complutense de Madrid.

que ya poco tenían que ver con las primeras décadas del ochocientos. Su pensamiento sobre la evolución de la sociedad se detuvo en la observación de los pasajes y arrojó luz y sensibilidad sobre el hecho. Sus ideas se construían con su experiencia personal y las anotaciones y datos ya escritas y publicadas sobre los declinantes espacios. En sus *Apuntes y materiales* aparecen los pasajes, la moda, la figura del *flâneur* [...], todos los elementos de esa incipiente forma de consumo moderno.

En Madrid, la construcción de pasajes comerciales empieza con Isabel II. La actividad económica toma impulso con la monarquía isabelina debido, en parte, a las medidas desamortizadoras de los bienes del clero realizada por el ministro Mendizábal en 1836, completada y redondeada con la denominada desamortización general de Madoz en 1855. Con las dos operaciones se ponen a la venta bienes pertenecientes a la Iglesia, a los municipios y al Estado, y se abrió la puerta a la inversión privada. Liberar una parte de suelo urbano y ponerlo en manos de inversores privados era una forma de dar paso en la ciudad a la nueva economía moderna de signo capitalista.

En el Madrid isabelino la monarquía tomará un papel conductor en este proceso al acometer la primera remodelación interna de la ciudad, la de la Puerta del Sol. Con esta operación atrajo hacia las arterias aledañas a los negociantes privados, quienes fueron los primeros constructores de galerías comerciales en la ciudad. Es evidente, como se verá después en las imágenes, que estos al idear nuevas formas de intercambio comercial pensaban en París. Muchos seguramente conocían los pasajes parisinos personalmente o a través de imágenes ya muy difundidas por periódicos y revistas. Además, en este momento la idea de este tipo de tiendas era defendida con entusiasmo por Mesonero Romanos, uno de los inspiradores y defensores de la ciudad del ochocientos desde su doble vertiente de hombre público y de cronista de la villa.

El suelo urbano en Madrid, como en París, se convertiría en uno de los buenos negocios modernos tanto para los aristócratas propietarios, poseedores de grandes espacios físicos en la ciudad, como para los compradores burgueses de suelo desamortizado. En una ciudad carente de materias primas que hiciesen posible un desarrollo industrial, sin tradición de actividad económica ligada a mercados exteriores su condición de capital del Estado, se le dará acceso a nuevas formas de enriquecimiento con el negocio inmobiliario.

Las actividades financieras, las inversiones de capital extranjero y la construcción de infraestructura y comunicaciones eran decisiones políticas que se toma-

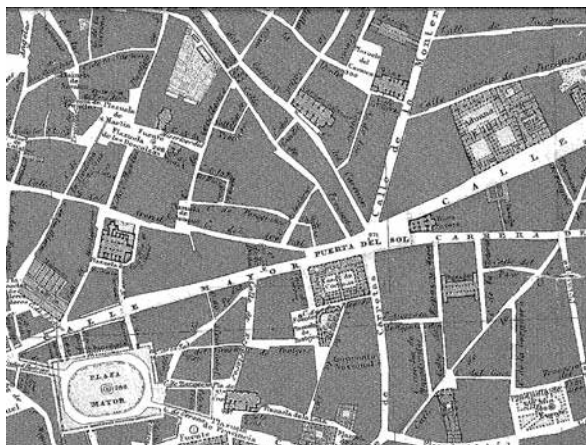
ban desde Madrid. La ciudad no poseía un mercado exterior e interior propicio al desarrollo de una industria textil moderna como Barcelona, y tampoco disponía de materias primas, por lo que su desarrollo futuro va a estar ligado a nuevas actividades y dentro de ellas la vida comercial será un sector en crecimiento que irá perfilando la vocación comercial de la urbe.

El crecimiento general de la población, la consolidación del Estado liberal, el aumento de la población empleada en su administración y gestión irán atrayendo a la villa a un grupo creciente de negociantes grandes y medianos que invertirá en formas nuevas de comercio ciudadano provenientes de otras partes de la Europa más desarrollada, especialmente de París.

### PASAJE DE SAN FELIPE

El primer testimonio sobre los pasajes comerciales de Madrid se halla en la magna obra del diccionario de Madoz (1981), publicado en 1948, y cuya información que nos da sobre ellos es muy precisa. Nos habla de cinco establecimientos de este tipo, y uno todavía no terminado para esa fecha. Un año después completa la información escrita con una gráfica en el plano que acompaña a su obra (ver figura 1).

FIGURA 1. Plano Madrid Coello 1849



Fuente: Diccionario de Madoz (1981).



El pasaje de San Felipe, situado a la izquierda, se levantó en 1839 y formaba parte de un conjunto dedicado a un mercado cubierto, uno de los primeros de la ciudad. Se erigió en un solar hasta entonces perteneciente al convento de San Felipe Neri. Se encontraba entre la calle de Bordadores y la de Hileras. Madoz (1981) destaca que, a pesar de lo sólido y moderno de su construcción, resultaba difícil atraer a los vendedores hacia sus instalaciones. Es evidente que la transición hacia formas de venta y distribución comercial se hizo con esfuerzo en una ciudad anclada en el Antiguo Régimen. Por ello, seguramente se completó la construcción del mercado con el pasaje comercial del mismo nombre, pues se pensaría que podría atraer hacia allí a un flujo más grande de clientes creando otro tipo de servicios, los que dinamizarían un espacio en aquel momento carente de atractivo comercial.

Este pasaje disponía de tres entradas; una por la calle de Bordadores, otra por Hileras y otra por la plazuela de Herradores, la cual comunicaba directamente con el mercado. Tenía una galería de 240 pies de longitud, un pavimento de losas cuadradas, así como una cubierta de cristales, que era ya uno de los elementos de referencia de estos espacios en toda Europa por esas fechas. El pasaje estaba concebido como un espacio multicomercial, y disponía de tiendas en cada uno de los lados de la galería con una oferta muy diversa: quincalla, estampas y «otras frioleras», en palabras de Madoz (1981). Es interesante señalar que, asimismo, contaba con un gabinete de lectura de periódicos, práctica muy extendida en las ciudades europeas que por esos años se abrían a la modernidad. Igualmente, contaba con espacios de alquiler para despachos de empresas o para artesanos. No me consta que tuviese cafés o restaurantes.

Si se compara la arquitectura de este pasaje, el primero y más antiguo de Madrid, con los parisinos contemporáneos, en el madrileño resalta la cubierta acristalada. La huella del pasaje de La Ópera parisino o de la cubierta interior de la galería Vivienne es perceptible. Sin embargo, en el edificio madrileño hay unos elementos decorativos muy arcaicos, inspirados en el arte medieval. La pugna entre lo viejo y lo nuevo es evidente en su ornamentación.

#### EL PASAJE MATEU O MATHEU

Unos años más tarde se levanta cerca de la Puerta del Sol, que se estaba convirtiendo en el centro neurálgico de la ciudad, otro pasaje del que existe abundante

documentación. Se trata del pasaje Mateu o Matheu, también denominado de la Villa de Madrid. En la documentación guardada en el Archivo Histórico de Madrid se puede seguir paso a paso todo el proceso de su construcción. Cabe señalar que en dicho archivo está la escritura de la compra de la finca Mateu (ver figura 2).

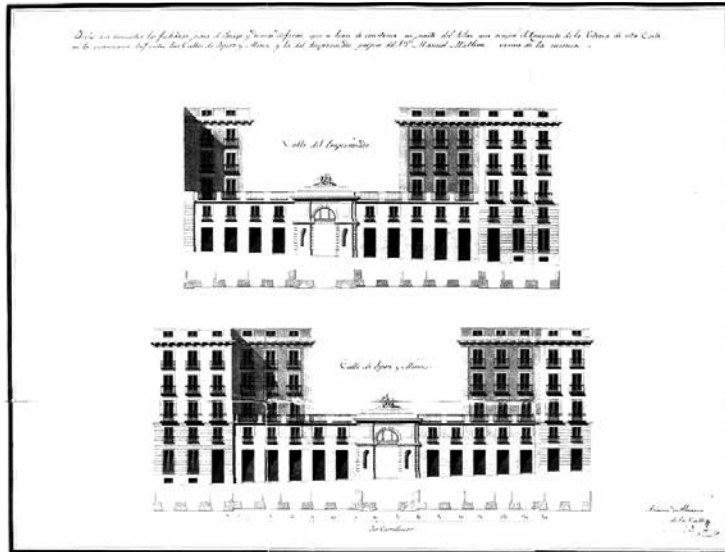
El pasaje Mateu se levanta en terrenos expropiados al convento de la Victoria entre las calles de Espoz y Mina y de la Victoria, y se culminó en 1847 (ver figura 3). Es un proyecto inmobiliario que se aparta de las inversiones tradicionales, ya que se apoya en un promotor de suelo urbano, Manuel Mateu, quien buscó convertir el convento demolido en un negocio destinado a crear una oferta y nuevos servicios en la ciudad. Por eso, decide construir ahí varias viviendas y un pasaje comercial. Este debió de ser, en su momento, la construcción más importante de la ciudad en su tipo.

Dicho pasaje disponía de una galería de dos pisos de 464 pies de largo y 28 de ancho, y cubierta en el centro por una estructura acristalada (ver figura 4). No se escatimó nada en su decoración, pues es muy parecida a sus homólogas

FIGURA 2. Escritura de la compra de la finca Mateu



FIGURA 3. Alzado del pasaje Mateu o Matheu



Fuente: Archivo Histórico de Madrid.

FIGURA 4. El pasaje Mateu en 1847



Fuente: Seminario pintoresco español, 1847.

européas. La prensa resaltó que el local por su comodidad y dimensiones era el mejor de la corte y que competía dignamente con los pasajes de Londres y París. Parece que artistas franceses cubrieron de adornos la enorme extensión del pasaje: seguramente a su promotor la decoración del pasaje de Felipe, el único hasta entonces de la ciudad, le resultaba un poco arcaica. No obstante, en su decoración intervino un diseñador español y el arquitecto fue igualmente nacionalista. El ornato interior de las tiendas estaba muy inspirado en el gusto francés y la prensa madrileña subrayó esa influencia. Efectivamente, el pasaje comercial se parecía bastante a los parisinos de la época y sin duda las pautas del modelo original estuvieron muy presentes en los decoradores franceses y españoles que intervinieron en su creación.

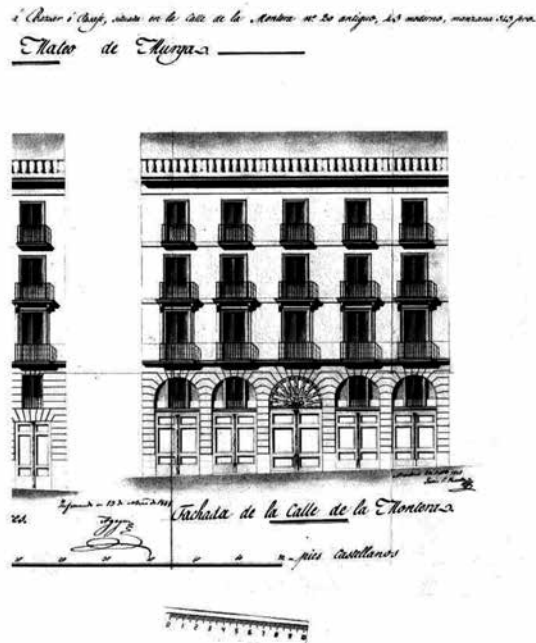
En años sucesivos se continuaron construyendo pasajes en Madrid, pero los dos anteriores fueron los pioneros. A pesar de la solidez de su construcción, ambos tuvieron problemas para ser económicamente rentables e instalarse en las pautas y hábitos ciudadanos. El de San Felipe desapareció bajo la piqueta y hoy no queda huella del mismo. El Mateu duró más tiempo. Arrasado por los usos y especulaciones urbanas posteriores, dejó de ser una galería comercial, perdió sus tiendas y su bóveda acristalada, pero siguió siendo un pasaje entre calles muy transitadas que todavía hoy conserva el nombre de su constructor y las dimensiones del pasado.

## EL PASAJE MURGA

En el plano de Madrid de Coello de 1849 aparece el pasaje Murga, entre las calles de la Montera y la de Tres Cruces (ver figura 5), y muy próximo a la Puerta del Sol, ya que en su construcción debió tener bastante importancia la remodelación de esta plaza.

Las obras de construcción de dicha plaza obligaron a replantear toda la zona, tanto desde el punto de vista inmobiliario como desde el especulativo. Cuando en 1859 se aprobó un plano general de la Puerta del Sol y sus calles adyacentes, José Murga aparecía como propietario de varias fincas en la calle de la Montera, ya que tenía su domicilio muy cerca, en la calle Mayor. Era uno de los miembros de la familia Murga, que era una saga de comerciantes y financieros vascos que se había iniciado con Mateo Murga.

FIGURA 5. Plano de la fachada del pasaje Murga



Fuente: Archivo Histórico de Madrid.

La fortuna de los Murga había empezado con actividades comerciales. En 1841, Mateo, el patriarca de la familia, solicitó al Ayuntamiento de Madrid su matrícula como comerciante. Luego amplió sus negocios hacia el mundo financiero, especialmente en la década de los cuarenta, momento estelar en su vida.

En 1843, Mateo representó al grupo político progresista en las Cortes y figuró en los consejos de administración de innumerables sociedades, una de ellas con el nombre familiar. Debió de ser uno de los primeros inversores urbanos en atisbar el valor comercial que iban a tener las fincas situadas cerca de la Puerta del Sol. Muestra de ello es que en 1841 solicitó licencia al Ayuntamiento para construir una casa de nueva planta en su finca de la calle de la Montera número 33. Unos años más tarde, en 1845, volvió a pedir al Ayuntamiento un permiso para construir un edificio en la calle de la Montera número 45, derribando la casa conocida como Posada de la Gallega y levantando en su lugar un nuevo inmueble.

Dicho proyecto se concretó en la construcción de un pasaje comercial entre la calle de la Montera y la de Tres Cruces. El pasaje comunicaba ambas calles y se adaptaba a la arquitectura comercial imperante. En un principio funcionó como bazar de la Compañía General de Comercio, pero más tarde se convirtió en una vía peatonal y cambió su fisonomía. Se transformó, tomó vida y se instaló pronto entre las tiendas un café que se convirtió en uno de los mejores y más concurridos de la Corte, según recogía la prensa.

Para entonces Mateo Murga ya era uno de los capitalistas más importantes del Madrid isabelino. En 1846, en una relación de grandes propietarios urbanos, aparecía como poseedor de siete fincas en la ciudad con una renta en reales muy elevada. Atravesó sin grandes sobresaltos el final del reinado de Isabel II y la llegada de la Primera República. La muerte de dos de sus hijos y la suya propia le brindó la oportunidad a su hijo José de reunir un importante patrimonio al llegar la Restauración de Cánovas. En 1870, las propiedades de la familia en Madrid se elevaban a 36, muchas de ellas situadas en las zonas más cotizadas de la ciudad. La presencia de la familia Murga en los negocios inmobiliarios madrileños, aristocratizada con el Marquesado de Linares, se prolonga hasta la construcción de la Gran Vía en la mitad del siglo xx.

Del pasaje Murga, conocido durante mucho tiempo en la ciudad con el nombre de la rica familia de propietarios, quedan actualmente muchos vestigios (ver figuras 6 y 7). El tiempo ha sido bastante clemente con él, pues ha mantenido la apariencia exterior del edificio y ha conservado los espacios comerciales interiores.

Emplazado en una zona que refleja como ninguna otra de la ciudad el primer desarrollo capitalista madrileño, este pasaje ha logrado capear los vaivenes históricos y pervive modestamente encerrado en sí mismo, aunque no se hayan potenciado sus posibilidades, como en estos últimos años se ha hecho en París, Roma o Milán con estos edificios comerciales del siglo XIX.

## PASAJE DEL IRIS

Después de esos tres primeros pasajes, todo parece indicar que la creación de una nueva galería comercial dejó de ser una novedad exótica en la ciudad. En 1847 se abrió uno nuevo: el pasaje del Iris, situado en el centro neurálgico de la ciudad, muy cerca de la Puerta del Sol, comunicando la calle de Alcalá con la carrera de

FIGURA 6. Fotografía del pasaje Murga o del Comercio en la actualidad



Fuente: Del Moral (2012).

FIGURA 7. Fotografía de la nave central del pasaje Murga



Fuente: Del Moral (2012).

San Jerónimo, a la altura del número 10 de la primera calle. Eran dos calles muy transitadas.

La situación entre esas dos vías le dio al pasaje del Iris un carácter muy funcional. Tardó bastante tiempo en construirse, pero cuando se terminó los madrileños se vieron recompensados por las magníficas instalaciones. Estaba compuesto por tres galerías: dos laterales, la de París y Londres, donde se instalaron tiendas, y una central, la de Madrid, en la que se instaló un café. Su decoración se atenía a la moda del momento. Los techos de las tres galerías estaban cubiertos de espejos y en el centro de la galería de Madrid había una bóveda acristalada. El interior de las tiendas estaba lujosamente decorado con mostradores de caoba, columnas y terciopelo.

El café, denominado con el nombre del pasaje, tenía el mismo carácter suntuoso y elegante. Con objeto de multiplicar la oferta de ocio y atraer a una clientela numerosa, fue de los primeros cafés de la ciudad en tener música. Al principio tuvo un reloj de música que ejecutaba danzas y contradanzas, pero más tarde introdujo la música instrumental, novedad que en aquel momento tenían muy pocos cafés de Madrid.

Seguramente, debido a esa propuesta tan variada, el pasaje del Iris se convirtió en uno de los lugares más atractivos de la urbe. Las tiendas de joyas, tejidos, artículos de regalo, así como la distracción añadida en el café, sedujeron a las mujeres de la burguesía urbana, que reservaban mesas con anticipación y se reunían allí. Este tinglado no solo atrajo a las damas, sino que parece que fue el lugar predilecto de personajes como el torero Frascuelo y punto obligado de tertulias teatrales y políticas.

Sin embargo, este lugar desapareció sin dejar huella arrollado por las obras de expansión de la calle de Alcalá.

### PASAJE JORDÁ

La atracción de la Puerta del Sol explica en parte por qué muy cerca del pasaje Mateu y del Iris se abrió poco después, en 1848, el pasaje Jordá. Seguramente las sinergias comerciales explicarían su aparición.

Esta obra se denominó Nueva Galería, sin duda para distinguirla de las que estaban próximas, y fue destinada a la venta de sedería, bisutería y artículos de



lujo. Constaba de un sótano, así como de piso bajo y entresuelo. En su fachada destacaban las puertas y ventanas con arquerías y un interior muy iluminado por una rotonda central cubierta con una armadura de hierro y cristales. Todo el edificio tenía un toque más italianizado que afrancesado.

El pasaje comercial se apegó a las pautas establecidas, y para competir en la oferta de ocio con los rivales abrió un café con actuaciones de pianistas y cantantes. La música instrumental ya no sería suficiente, por lo que para prevalecer tendría que recurrir a las actuaciones en vivo.

A pesar de los esfuerzos, como sus competidores, el Jordá desapareció sin dejar huellas visibles en la ciudad.

#### GALERÍA DE LA EXPORTACIÓN COMERCIAL

Pasadas las convulsiones políticas derivadas de la Revolución de Septiembre de 1868 los inversores volvieron a interesarse por los negocios comerciales. La restauración de la monarquía impulsó enormemente los negocios inmobiliarios urbanos. El Plan Castro de Expansión de Madrid, que se había aprobado al borde de los conflictos políticos que expulsaron del trono a Isabel II, tomó impulso con la restauración de la monarquía. Las nuevas circunstancias políticas favorecieron los intereses mercantiles y financieros, y la estabilidad política propició el pacto entre conservadores y progresistas, impulsando las iniciativas empresariales y los negocios grandes y pequeños. Durante unas décadas, hasta la crisis de la última guerra colonial y el desastre de 1898, una mentalidad capitalista pareció adueñarse de la ciudad.

En 1876 se pidió licencia al Ayuntamiento para levantar otro pasaje comercial en Madrid. Según Madoz (1981) y Fernández de los Ríos (1876), historiadores y conocedores de la ciudad, los pasajes isabelinos no habían tenido gran éxito en la villa. Sin embargo, los comerciantes madrileños no debían ser de la misma opinión, ya que en 1876 estaban dispuestos a seguir apostando por ellos. Era este un momento en que en toda Europa se estaban levantando pasajes comerciales muy sobresalientes. En Madrid, la fórmula seguiría vigente hasta terminar el siglo.

La urbe del último tercio del siglo XIX amplió su población y, con ello, su capacidad de consumo. Se convirtió cada vez más en un centro de atracción de actividades comerciales y financieras, las que fueron creando una clientela más

propia de este tipo de negocios. La continuidad espacial será una nota a destacar en su ubicación, pero los límites se irán ampliando de forma significativa.

Por ello, una empresa familiar que disponía de un local en la calle de Espoz y Mina, conocido como Bazar de la Unión Comercial, elevó una petición al Ayuntamiento para hacer un traslado de su negocio a la calle de Carretas. Este negocio enlazaba mediante una cubierta los locales comerciales a través de las citadas calles y se abría al callejón de Cádiz. Se creaba así un nuevo pasaje comercial que se denominaría Galería de la Exportación Comercial, cuyas obras las llevaría a cabo el arquitecto Francisco de Cubas.

En la petición del proyecto, el arquitecto expuso las características tanto técnicas como decorativas del pasaje. Por aquellos años, Cubas era uno de los arquitectos de más prestigio de la ciudad y es sintomático que se embarcara en un proyecto que tentó igualmente en todo el mundo a profesionales renombrados. La elección cuidadosa del arquitecto empieza a ser así uno de los signos de la expansión urbana capitalista, que tiende a asociar maestría técnica con talento e inversión inmobiliaria con pingües ganancias. Todo ello posibilitaba la obra personal y original de estos profesionales, a la vez que ampliaba enormemente su clientela potencial.

El nuevo pasaje, aunque en parte conservaba la ubicación de los anteriores, desplazaba el acceso principal del edificio a la calle de Carretas. Ello era un indicador de la importancia que empezaba a tener por esas fechas esa calle de la ciudad y abría un precedente en esta vía urbana. Poco después se levantaría en los números 23 y 25 de la misma calle todo un inmueble destinado a la explotación comercial, y poco a poco su actividad la convertiría en una de las arterias más comerciales y dinámicas de las calles adyacentes a la Puerta del Sol. La tendencia iría transformando esta zona en un nuevo centro de consumo y ocio urbano. En él se instaló el teatro Romea, muy frecuentado y popular hasta su desaparición en un incendio, y poco después se abrió el cine Carretas.

Hasta tiempos muy recientes, en la trayectoria comercial de esta calle ha existido una continuidad histórica. Durante la Segunda República se creó en ella uno de los grandes almacenes de la época, Sederías Carretas. Actualmente, la calle es una de las zonas más comerciales del centro de Madrid y es sede de las casas comerciales más representativas de la industria de la moda nacional.

Por otro lado, los empresarios que se reunieron en ese nuevo espacio comercial pusieron en práctica originales estrategias publicitarias para atraer el consu-

mo, por ejemplo, utilizaron la ejecución de música en determinados días de la semana y contrataron a empleadas femeninas para atender a la clientela. Ambos hechos eran indicadores de que en la ciudad algo empezaba a cambiar. Ya no solo el sector doméstico, la costura, el lavado y planchado podían dar trabajo a la mano de obra femenina en expansión creciente, sino que aparecía un nuevo sector ocupacional para quienes llegaban a la ciudad en busca de trabajo, el cual habría de tener bastante significación numérica y laboral en el Madrid del siglo xx.

Por otra parte, es de especial interés que en esa calle dinámica, viva, pero muy deteriorada por el desarrollo inmobiliario contemporáneo, se conserve como un vestigio la portada de Francisco de Cubas. La fotografía oculta bajo la hojarasca publicitaria los detalles arquitectónicos y decorativos del proyecto original (ver figura 8). Pero sigue ahí, como un testigo de la evolución histórica de la calle.

#### PASAJE GRASES RIERA

Al terminar el siglo xix, se proyectó el último de los pasajes madrileños. Este fue concebido como una vía de enlace entre la calle de Alcalá y la Red de San Luis, zona de la ciudad que comercialmente ya estaba consolidada (ver figura 9).

El proyecto lo realizó Grases Riera, quien por esos años era uno de los arquitectos de más renombre de la ciudad. Aunque había estudiado en Barcelona, donde fue compañero de Gaudí, se trasladó a Madrid y trabajó mucho. Un rico banquero de la Restauración, Javier González Longoria, le encargó la construcción de su vivienda privada, a la vez sede de sus actividades financieras. En ella, Grases dejó una de las pocas huellas modernistas de la villa, la actual sede de la Sociedad General de Autores.

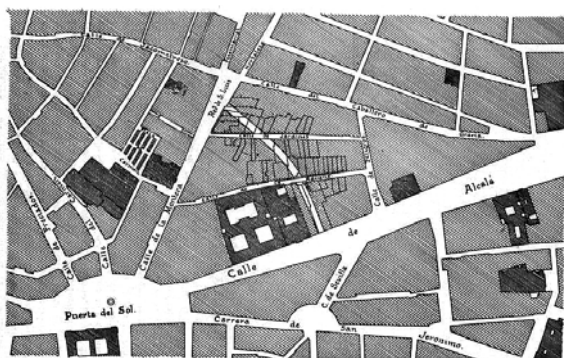
Su prestigio como profesional le valió seguramente el encargo de la construcción de la sede del Nuevo Club, sociedad privada y heredera del Veloz Club, institución cerrada y elitista dedicada al fomento del ciclismo cuando este deporte era todavía minoritario y aristocrático. Grases Riera levantó en 1899 dicha sede situada en la calle de Cedaceros número 2 con vuelta a Alcalá número 24. La construcción de ese edificio y del Palacio de la Equitativa unos años antes, seguramente le deparó la ocasión de vislumbrar las posibilidades urbanísticas de la zona.

FIGURA 8. Fotografía de Carretas 15 y 17 en la actualidad



Fuente: Del Moral (2012).

FIGURA 9. Plano trazado del pasaje comercial Grases y Riera



*Emplazamiento.*—Plano de emplazamiento con indicación del trazado del Pasaje, calles que están afectas ó contiguas á la nueva vía y fincas que han de derribarse.

Fuente: Grases (1901).

En esta zona empezó a concebir la construcción de un pasaje comercial que uniese la calle de Alcalá a la Red de San Luis; este proyecto fue aprobado en 1901 (ver figura 10).

No he podido saber por qué este proyecto, después de haber sido aprobado, fue retirado y no se llegó nunca a realizar. La idea, muy ambiciosa, requería un apoyo financiero que seguramente no encontró. El impulso económico que había insuflado a la vida urbana la Restauración canovista empezó a apagarse al terminar el siglo y a medida que se abría la crisis colonial. Las reformas urbanísticas se vieron muy afectadas. Debido seguramente a la paralización del proyecto, Grases publicó un estudio detallado y minucioso de este para darlo a conocer al gran público, o quizás con la esperanza de encontrar un posible patrocinador.

El proceso de su construcción, expuesto con todo detalle en la obra citada, hacía referencia al éxito que en toda la Europa desarrollada tenían en aquel momento «las calles comerciales, excéntricas, transversales, dedicadas especialmen-

FIGURA 10. Plano fachada para ingresar al pasaje Grases y Riera



*Fachadas de ingreso.*—Plano de fachadas para los ingresos al Pasaje en sus extremos por las calles de Alcalá y de la Montera que han de ser iguales en línea, altura, distribución y decoración con representación del Pórtico de entrada y vista del interior.

Fuente: Grases (1901).

te a los transeúntes a pie, al comercio, círculos, cafés, etc.». Su idea perfeccionaba el modelo isabelino al añadir unos sistemas especiales de seguridad, de mantenimiento diurno y nocturno de los edificios y de prevención de incendios (ver figura 11).

Si el proyecto no llegó a cuajar, en una capital que crecía al terminar el siglo, debió ser porque algo faltaba en el tejido social madrileño y que no animó a los inversores y empresarios a apoyar las ideas de Grases. Por esas mismas fechas, en otras ciudades europeas, como Bruselas, Turín o Nápoles, se construían algunos de los más bellos pasajes comerciales que han llegado hasta nuestros días. Quizás tenía razón Fernández de los Ríos (1876) cuando, en su *Guía* de la ciudad, tildaba a los pasajes isabelinos de ser construcciones comerciales poco afortunadas.

La ciudad crecía, las capas medias empezaban a aumentar, pero posiblemente aún no existía una demanda constante y sólida que pudiese sostener inversiones tan costosas. Los pasajes madrileños del siglo XIX fueron un fenó-

FIGURA 11. Plano de la perspectiva con cubierta del pasaje Grases y Riera



*Perspectiva con cubierta.*—Dibujo de la perspectiva de una galería del Pasaje con sujeción a una de las soluciones planteadas durante el desarrollo del estudio del Proyecto, con cubierta de hierro y cristal.

Fuente: Grases (1901).

meno comercial y urbano interesante, que colocó a Madrid a la par de París y otras ciudades europeas de su tiempo, pero que no llegó a implantarse y a permanecer.

## POR QUÉ LOS PASAJES COMERCIALES SE MALOGRARON EN MADRID

### Un intento de interpretación

Al terminar el siglo XIX, el proyecto comercial cubierto más ambicioso, el de Grases Riera, se quedó en un mero esbozo. A juzgar por lo que ha llegado hasta nuestros días, los pasajes madrileños se enquistaron en la retícula urbana, pero no lograron imponerse en la ciudad, pese a lo interesante y premonitorio que fue en muchos de ellos su emplazamiento y las nuevas tendencias comerciales que proponían.

El juicio de los contemporáneos sobre los pasajes y las impresiones de los estudiosos de la ciudad son vagas, escasas y no profundizan en el tema. Los dos estudios más concretos, los de Madoz (1981) y Fernández de los Ríos (1876), resultan inconsistentes, pues devalúan el fenómeno a pesar de que se siguen construyendo pasajes comerciales en la ciudad.

Resulta una contradicción la opinión de ambos autores, así como la iniciativa que en esos mismos años llevó a los empresarios inmobiliarios a construir los pasajes acristalados. Más si se tiene en cuenta que alguno de ellos —como Mateu o Murga— obedecían al perfil del promotor inmobiliario moderno, por lo que cuesta trabajo pensar que desconocían la realidad madrileña por la que apostaban su dinero. No debían estar muy convencidos de que el proyecto no era viable en la ciudad que se expandía, pero más probablemente lo que no pudieron prever era hasta donde los pasajes serían aceptados y funcionarían. No lograron hacerlo con la misma solidez que en otras ciudades europeas y, en parte, por ello han dejado tan pocas huellas en la ciudad.

Tratar de explicar por qué fue así necesita un acercamiento a la vida comercial de esos años y a la capacidad de consumo en determinados sectores sociales, esto es, a las posibilidades y limitaciones del mercado de consumidores madrileños decimonónicos.

## UNA VENTANA AL CONSUMO: LAS REVISTAS DE MODA

Es indudable que los pasajes comerciales de Madrid, como los de toda Europa, se dirigían a un sector de la población urbana que tenía la capacidad para adquirir lo que se exhibía en las vitrinas acristaladas y el gusto por entretener su tiempo libre en el acto de pasear y codiciar, inconscientemente, lo que de manera tan atractiva se desplegaba ante sus ojos. En París o en Londres los potenciales compradores eran más numerosos que en Madrid, pero en esta última ciudad, aunque limitados no eran inexistentes.

Una manera de reconstruir ese potencial grupo de consumidores madrileños es seguir los datos que nos han dejado la prensa, las *Guías* de la ciudad y los testimonios literarios. Un rastreo por todos estos elementos arroja cierta luz sobre quién podría comprar en Madrid las mercancías que se vendían en las tiendas acristaladas de los pasajes comerciales.

Desde mediados del siglo, al calor de las reformas urbanas, singularmente de la de la Puerta del Sol, la vida urbana se activó. Como correlato apareció una serie de revistas de moda que se dirigían preferentemente a un público femenino, aunque sin olvidar la parte que en el campo de la moda, de lo inútil y superfluo, jugaban también los hombres.

Dichas publicaciones reflejan un universo femenino interesado por cierta información de carácter literario y artístico, las cuales tenían entre sus colaboradores una numerosa presencia de escritores y escritoras, aunque siempre el director o responsable de la publicación fuera un hombre. Sus títulos iban dirigidos al público femenino, un ejemplo muy explícito de ello sería la revista *El Defensor del Bello Sexo* (ver figura 12). Sus pretensiones morales eran muy evidentes, pero lo interesante es que sus principios filosóficos encubren el principal objetivo de este tipo de prensa: crear un interés por la moda, por el consumo entre las mujeres y a través de ellas llegar a los hombres. El núcleo central de las revistas está ocupado por una serie de imágenes y textos donde se habla de moda y se describen indistintamente los atuendos y los complementos para los dos sexos (ver figura 13).

Todo ello parece indicar que a mediados de la centuria en la ciudad de Madrid existía un grupo de consumidoras potenciales que había que alentar y mantener. Seguramente, era el mismo grupo que recorría los pasajes madrileños recién construidos, contemplaba con admiración sus escaparates y vidrieras y se reunía en sus cafés con música.



FIGURA 12. *El Defensor del Bello Sexo*,  
1845



Fuente: *Le Moniteur de la Mode*, 1845.

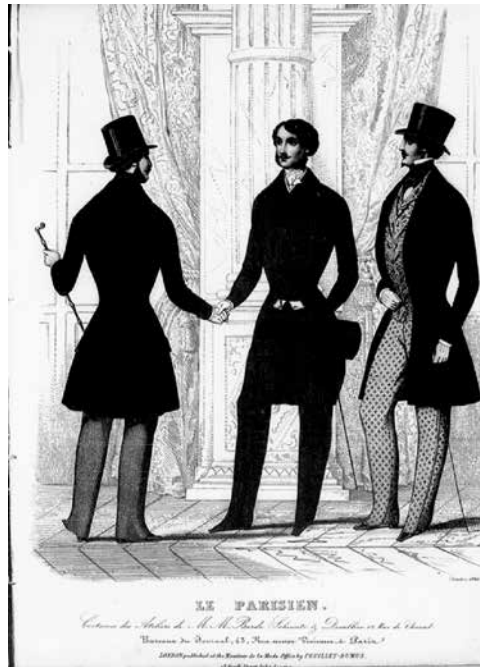
FIGURA 13. *El Defensor del Bello Sexo*,  
1845. Revista de moda femenina



Fuente: *Le Moniteur de la Mode*, 1845.

La revista *El Defensor del Bello Sexo* salía todos los domingos y se vendía en Madrid por suscripción a cinco reales al mes. En provincias y ultramar era un poco más cara y llegaba hasta Cuba, Puerto Rico y Canarias. Este deseo de comercializarse más allá de las fronteras nacionales confirma su empeño en estar muy presente en un mercado que se abría prometedoramente. Utilizaba técnicas para atraer a sus lectoras y fidelizarlas entregándoles junto con la revista figurines y un patrón mensual. La procedencia de sus imágenes era francesa (ver figura 14), lo que era un valor añadido, ya que, tratándose de moda, París era indiscutiblemente la meca de la moda en todo el mundo.

Este tipo de prensa periódica iba modelando el gusto y creando una normativa, un nuevo protocolo social, y con ella se iba extendiendo el deseo de cuidar el aspecto, de estar a la moda en capas sociales nuevas, situadas en las ciudades, principalmente en las grandes capitales. De esta forma se creaba poco a poco el

FIGURA 14. *El Defensor de Bello Sexo*, 1845. Moda masculina

Fuente: *Le Moniteur de la Mode*, 1845.

espíritu de consumo entre gentes que accedían a nuevas formas de vida y comportamientos urbanos. El gusto por la apariencia, por el cuidado personal y la buena presencia empezaba a ser de «buen tono», vocablo con el que se colocó en el mercado madrileño la revista ilustrada *La Elegancia. Boletín de Gran Tono*, 1846.

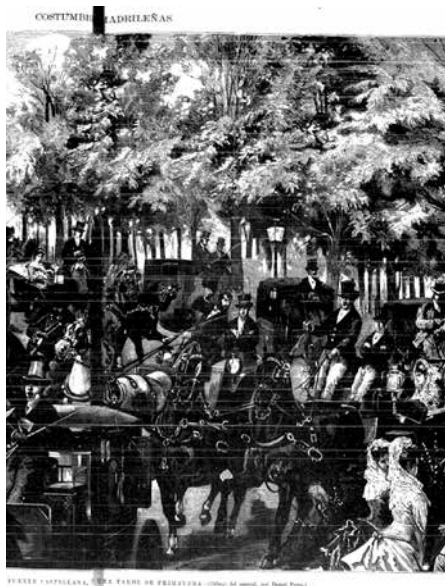
Las mujeres eran la pieza fundamental de todo este montaje, pero los hombres eran copartícipes y colaboradores. El traje era el lenguaje de una clase social y los hombres no podían permanecer indiferentes a ello. Tanto más cuanto ese lenguaje desvelaba claves y marcaba rupturas con el mundo anterior. La moda era un asunto moderno, definía al caballero y a la dama burgueses, los diferenciaba tanto de la vieja aristocracia como de las capas populares y era una nueva pauta de comportamiento social.

Todo estaba perfectamente reglamentado, como puede comprobarse en las figuras 12, 13 y 14, tanto los vestidos y adornos que debían utilizar las mujeres como

los trajes y los complementos para el vestir masculino. La mirada de los lectores podía detenerse en un poema o en una descripción literaria, pero ese no era el verdadero interés del periódico. Mucho más importante era aprender a distinguir y seleccionar de entre las innumerables propuestas de artículos de perfumería, junto con productos para el cuidado del cabello y de las manos, y de entre las prendas de vestir de todo género. Era aconsejable cuidar el cuerpo, vestirse según unas tendencias que los gurús de la moda, bastante especializados y creadores de un género literario nuevo, la crónica de moda, proponían a sus lectoras.

El espacio urbano donde se hacía patente lo que vengo exponiendo y se extendía a un público amplio, a otras capas sociales, era el paseo, entendido como forma de sociabilidad y ocio urbanos. Todos los signos de estatus social —caballos, coche, cocheros— y los del atuendo masculino y femenino se asociaban. El paseo era una ocasión para exhibir el atuendo, el vestido, el ornato. El placer de lucirse y de gastar. Esta ceremonia podría explicar, en parte, la existencia de los pasajes comerciales.

FIGURA 15. Madrid. Paseo de la fuente de la Castellana, 1876



Fuente: *Le Moniteur de la Mode*, 1876.

## BURGUESAS MADRILEÑAS LOCAS POR LA MODA

Las revistas ilustradas orientan sobre la introducción en Madrid de técnicas comerciales enfocadas al consumo de lujo hacia las décadas del cuarenta y cincuenta del siglo XIX. La construcción de los pasajes comerciales por esas mismas fechas sería una materialización de dicho proceso. Sin embargo, no resulta fácil medir el éxito de los mismos porque hay pocos indicios y las huellas de los edificios comerciales son insuficientes.

Ángel Fernández de los Ríos (1876), al escribir sobre Madrid desde su exilio temporal en Lisboa, donde le había llevado su apoyo e implicación personal en los sucesos de la Gloriosa de 1868, intenta captar la evolución de la ciudad. En las páginas de su *Guía* esboza una reflexión sobre la evolución material de la urbe y sobre su panorama cambiante en el último tercio del siglo XIX. Se detiene en el cambio de las pautas y costumbres ciudadanas y advierte que las formas externas han variado mucho y existen nuevas normas de comportamiento y apariencia que atañen tanto a las capas sociales medias como a las populares.

Escribe acerca de la «manola», la chulapa madrileña, la sucesora de la maja dieciochesca. Su brusca y soez manera de hablar se ha afinado gracias al inicio de la escolarización, que llevaba ya en marcha unas décadas en la ciudad. La lectura de folletines y novelas por entregas ha completado su proceso de culturización y junto a ellos —anota— se ha introducido también el «figurín francés». A partir de esas revistas de moda,

la nieta de la maja ha tomado un carácter marcado de señorita, con su botita a la francesa, su vestido de cola, su peinado tan alto [...]. La sociedad ha cambiado de aspecto; todo ha empezado a refundirse, a amalgamarse en un gran conjunto, donde las clases se borran y el nivel social se eleva (Fernández, 1876).

Sin duda, la desaparición del vestido local contribuyó a esa aparente uniformización social. A finales de la centuria, las mujeres madrileñas de las capas populares empezaron a vestir como sus homónimas europeas adoptando —como igualmente observa Fernández de los Ríos (1876)— la saya y el gabán cortados por el mismo patrón al que se ceñían en toda Europa las mujeres trabajadoras.

Difícilmente podría encontrarse una observación más atinada de todo el proceso de integración urbana que las palabras citadas. Es decir, el papel de orienta-

doras o monitoras del gusto, según el vocablo francés, que las revistas de moda cumplían ya en Madrid en las décadas finales del XIX. Las publicaciones pasaban de unas manos femeninas a otras y el efecto deseado empezaba a lograrse. Con ello, hay que pensar que igualmente se despertaría un deseo de consumo, el cual sería satisfecho en parte con los pasajes comerciales isabelinos y los que se construyeron al hilo de la Restauración monárquica. Recordemos que estos fueron los últimos de la ciudad, así como los más grandes y los que iniciaron la articulación de la oferta/demanda con la aparición de estrategias publicitarias originales.

Si, como captaba el cronista, el acceso al consumo y al gusto por el cuidado del atuendo empezaba a extenderse entre las capas populares, también debió de crecer el deseo de comprar y poseer más objetos tanto necesarios como superfluos entre las capas acomodadas de la ciudad. El testimonio de Pérez (1994) es en este aspecto rico en información y variedad.

La novela realista decimonónica trató ese tema al dar vida a personajes femeninos inolvidables. La tendencia de los escritores, casi todos ellos hombres, fue resaltar esa pulsión por consumir y gastar en vestidos y adornos como un signo de la personalidad femenina. Emma Bovary era arrojada a la cima de sus sentimientos amorosos al tiempo que contraía una gran cantidad de deudas que no podía afrontar. La crisis sentimental y la ruina económica aparecían en el relato de Flaubert como dos caras de la misma moneda. La búsqueda del atractivo físico y sus gastos subsiguientes son un precipicio en el que poco a poco se irá hundiendo la heroína.

En un contexto menos dramático, para nada ligado a pasiones amorosas adúlteras, las capas femeninas acomodadas empezaban a vislumbrar hacia esos años las posibilidades de un gasto y un cuidado personales hasta entonces bastante inaccesible para ellas. Revistas, tiendas y pasajes comerciales debieron contribuir a ampliar ese deseo de consumo. Galdós, en algunas de sus novelas de ambiente madrileño, ha dejado testimonios muy elocuentes del gusto por gastar de las burguesas acomodadas y menos acomodadas madrileñas. Creo que el novelista retrata con agudeza hasta donde podía llegar esa pulsión.

Hay dos personajes femeninos en la novela galdosiana que reflejan singularmente esa afición al consumo. Hay diferencias en las motivaciones, pero en ambos casos se trata del mismo impulso irresistible. Me refiero a la Rosalía de *La de Bringas* y a la Eloísa de *Lo prohibido*. La primera novela la escribió Galdós en 1884 y la segunda un año después. En ambas, el telón de fondo es la Restauración

canovista y sus personajes pasean por una ciudad en la que en ningún momento aparecen los pasajes estudiados, aunque sí hay alusiones a comercios de la villa. Una gran parte de la actividad y ocupación de ambas protagonistas literarias se dirige a recorrer las tiendas de la urbe y a comprar.

El paseo urbano, ya se indicó, fue una de las prácticas de ocio decimonónico más generalizada. Andar la ciudad, deambular por sus calles y plazas entrañaba una forma de relación y conocimiento de la urbe. El paseante del siglo XIX ya no es el viejo paseante del Antiguo Régimen. Su trasiego por las vías urbanas no es un desasosegante encuentro con la máquina burocrática estatal. No sale a la calle a resolver problemas administrativos. Todo lo contrario. Pasear es un placer contenido, tranquilo, que incita a la sociabilidad, a mezclarse con otros ciudadanos en espacios públicos propios. Los viejos paseos arbolados del siglo XVIII, como el Paseo del Prado, escenarios visibles de la aristocracia y burguesía dieciochesca, están abiertos al gran público. Este tipo de práctica se extiende a otras partes de la ciudad, a las calles aledañas a la Puerta del Sol, la calle del Arenal, la calle de la Montera. Los tres espacios citados salen continuamente en las novelas galdosianas como zonas por donde las protagonistas van de compras. Recuérdese que en ellas hubo desde el principio pasajes comerciales acristalados. Eran espacios cotidianos muy transitados en los que lo esencial era andar, observar la gente, las casas, el bullicio urbano, las tiendas. El nuevo paseante urbano era, como decía W. Benjamin, un *flâneur*. Un observador de la vida que fluía a su alrededor.

Parte de esa vida puede ser, para el comprador potencial, la expresión de un deseo que la calle ofrece y tiende a materializarse tarde o temprano. Esa pulsión la literatura española la ha registrado especialmente en el sexo femenino. Ya se vio que la publicidad también iba dirigida a los hombres, pero los testimonios literarios que tenemos de ello son exclusivamente femeninos.

La Rosalía de Galdós pasa horas enteras hablando de trapos con su amiga la marquesa, como una fase previa a la compra. Gasto, consumo, relación y dependencia de comerciantes y comercios se mezclan en sus diálogos. En general, la crítica ha considerado a Rosalía como una víctima de su deseo de aparentar, de ir más lejos en los gastos de lo que permitía el trabajo y el sueldo de su marido. Se la suele tipificar como representante del «quiero y no puedo» de la emergente burguesía madrileña que tanto interesó al novelista canario.

Seguramente es así, pero además Rosalía es una «víctima de la moda», del gusto por el consumo moderno, como sutilmente percibió Pérez Galdós (1994)

al aludir al placer, al disfrute que todo ese andar con sedas, vestidos y adornos le deparaba. Las charlas entre las dos mujeres eran —señala el novelista— «la expresión de una pasión mujeril que hace en el mundo más estragos que las revoluciones»; eran «ratos felices» entre las dos amigas, llenos de complicidades y entusiasmos. Dejando a un lado la indudable infravaloración machista, importa subrayar toda la sensualidad y matices que acompañan su descripción.

Sin duda, el gusto que le proporcionaba a Rosalía el hecho de gastar la compensaba de los sinsabores a los que el consumo la empujaba. Las deudas y los préstamos eran ocultados inevitablemente a su marido. Sin embargo, en mitad de sus tribulaciones no dejaba de acudir a las tiendas ni de dejarse tentar por las novedades que llegaban de París. En uno de los momentos de más angustia personal, ella vuelve a una tienda de telas para «distraerse nada más y arrancar de su cerebro, durante un rato», sus muchas preocupaciones y deudas.

Igualmente, en *Lo Prohibido*, cuando Eloísa recibe una herencia familiar no demasiado cuantiosa su nivel de gastos superfluos se dispara a cotas inimaginables. En sus salidas urbanas le interesan especialmente los muebles, los cuadros, los objetos decorativos nacionales y extranjeros. También le atrae la indumentaria y es capaz de gastar mucho dinero en vestidos de Worth y otras novedades francesas. Eloísa pasa de un terreno a otro con toda naturalidad. En el primer caso, sus dispendios se justifican por tener que amueblar una casa grande con espacios disponibles para un gran ajuar doméstico, pero no se explica de ninguna manera su gusto por el lujo y su deseo de emular la vida aristocrática.

Realmente lo que ayuda a entender el afán desmesurado de comprar de Eloísa es el enorme placer que encuentra en la posesión y compra de todo ello. Eloísa —nos dice el novelista— gozaba con la posesión de aquellas preciosidades. «Sus ojos brillaban; entrábale inquietud espasmódica, y su charlar rápido, sus observaciones, los términos atropellados con que encomiaba todo [...] decían bien claro el dominio que tales cosas tenían en su alma».

Posiblemente, personas como Eloísa o Rosalía tenían la capacidad de mantener un comercio detallista de lujo en Madrid en el último tercio del XIX. Hasta entonces ese tipo de consumo había sido en la ciudad un terreno reservado a la aristocracia y la alta burguesía. El mercado de lujo y de cosas superfluas había empezado a ampliarse en Madrid hacia mediados del siglo. El naciente negocio de los pasajes comerciales madrileños era un intento de ello. Puede imaginarse fácilmente a las dos protagonistas galdosianas paseando con gusto de un pasaje

comercial a otro por las inmediaciones de la Puerta del Sol. Como ellas, habría más personas que podían sentirse incitadas a comprar artículos de lujo.

Sin embargo, el problema era lo exigua que era todavía esa nueva burguesía consumista en la ciudad de finales del ochocientos. A partir de datos sacados de una *Guía de Madrid* de 1883, que contiene abundante información sobre actividades comerciales y grupos sociales, puede saberse aproximadamente cuál era la cuantía de las capas medias urbanas hacia esa fecha. La población de la villa era alrededor de 470 000 habitantes y entre profesionales y técnicos aparecen registrados: 870 médicos, 770 abogados y 633 profesionales técnicos y otros.

Como puede apreciarse, eran pocos miembros. A esa burguesía urbana habría que añadirle los grupos de artesanos y pequeños comerciantes todavía muy presentes, económica y visiblemente, en la ciudad. Asimismo, seguramente había una clientela de potenciales consumidores entre la población flotante que llegaba a Madrid con motivo de festividades locales, sobre todo para las fiestas de San Isidro, y la que ininterrumpidamente, a lo largo del año, entraba en la capital y realizaba en ella compras de productos que no podía encontrar en otras partes del país. Me refiero a todo el área del *hinterland* agrario de ambas mesetas que mantenía una relación recíproca, fluida y constante con la villa.

A pesar de esa suma de individuos, estos seguían siendo pocos. Si lo comparamos con los de París, Londres, Berlín o Milán, todavía menos, aunque en Madrid solo se construyeran seis pasajes comerciales y en París el cuádruple. Por no añadir que ya alrededor de 1880 en París se habían dado más pasos en innovación comercial.

Madrid se quedaría retardado en dicho proceso. Hacia 1860, en París, los grandes almacenes eran una realidad. En ellos se reunía una variada y heterogénea oferta comercial a precios fijos que atrajo a amplios sectores sociales de la ciudad. En uno de esos centros, en el *Bon Marché*, se vendieron más de doscientos artículos en 1890, desde perfumes hasta vestidos. Por el gran almacén pasaban diariamente casi 15 000 potenciales clientes. El proceso se intensificó al empezar el siglo xx.

El gran almacén interesó vivamente a Zola como una máquina capaz de impulsar ese deseo compulsivo de comprar, especialmente en las mujeres. En su relato *Au bonheur des dames*, profundiza en ese fenómeno social. La coincidencia entre las observaciones de Galdós y las de Zola es muy grande. El gerente del almacén francés inventado por Zola dice que las mujeres estaban seducidas,



enloquecidas, delante de las mercancías expuestas. Se trataba del mismo ímpetu arrollador, del mismo deseo irrefrenable de las heroínas burguesas madrileñas. Sin embargo, en Madrid los intentos realizados en torno a los años treinta del pasado siglo con la creación de los almacenes Madrid-París fracasaron por la debilidad del mercado de consumidores.

Por tanto, no solo era necesario el deseo de consumir, era igualmente importante que los consumidores fueran numerosos. Por ello, no es aventurado suponer que los pasajes madrileños entraron en franco declive a partir de los inicios del siglo xx debido a la debilidad del consumo madrileño. Aunque los últimos y más importantes se construyeran a finales del siglo, el que hubiera sido el más sobresaliente de la ciudad, por su concepción y modernidad, el de Grases Riera, fracasó antes de empezar.

Esos años del proyecto Alcalá-Red de San Luis de Grases son decisivos en la historia de la ciudad por el impacto que la crisis colonial dejó en ella. Eran malos años para embarcarse en grandes presupuestos, que requerían expropiaciones y cuantiosos gastos. Al terminar el siglo xix, la guerra hispano-cubana afectó duramente a la ciudad. Los capitales repatriados de América todavía no habían empezado a fluir y la subida de precios y del coste de vida fue una referencia constante de la vida madrileña. No era el mejor momento para embarcarse en empresas comerciales. La ciudad se ensimismaba, la demanda se contraía, y fue necesario esperar años para que el pesimismo colectivo devolviese las ganas de comprar al consumidor.

Cuando, en años posteriores a la Primera Guerra Mundial, la ciudad de Madrid continuó su expansión y modernización, los pasajes comerciales eran apenas un recuerdo casi borrado, pero que habían dejado una impronta en la ciudad. Hay una continuidad espacial entre el desarrollo de los primeros grandes almacenes de Madrid y los pasajes comerciales. Los promotores decimonónicos vieron la importancia comercial que hasta muy entrado el siglo xx tenían las calles aledañas a la Puerta del Sol, especialmente la calle de Carretas y la de Preciados.

Los dos grandes almacenes de la ciudad moderna, Galerías Preciados y El Corte Inglés, operan desde el principio en ese radio de acción. El promotor del primero, Pepín Fernández, en el Madrid republicano ensaya con éxito el primer tipo de gran tienda moderna: Sederías Carretas (Toboso, 2000). Ese centro piloto contiene en bruto muchas de las líneas que marcarían su obra posterior, pues se apoyaba en una calle donde unas décadas antes se había construido un pasaje

comercial del que todavía se conservan vestigios. La continuidad histórica y comercial era un hecho.

Los dos promotores comerciales venían de La Habana, en donde se habían distinguido por su capacidad comercial, y en donde el patrón imperante no era el europeo, sino el americano. Sus técnicas, métodos y estrategias comerciales siguen las pautas yanquis, y cuando ambos grandes almacenes cuajen en la ciudad después de la guerra civil, extenderán por todo el país el estilo americano. Este proceso se ha intensificado mucho en tiempos recientes con la exportación del Centro Comercial. Dichos centros, emblemas de la vida americana, han cuajado en la sociedad madrileña y son centros de consumo, de sociabilidad, de reunión, de citas y de ocio.

Estos centros comerciales, con estilos arquitectónicos muy diversos, son en cierto modo un remedo de los viejos pasajes comerciales. Son un producto híbrido que el viaje de ida y vuelta Europa-América ha depurado y completado. Su conexión con el modelo antiguo es evidente. La misma concentración de oferta-demanda en un solo espacio físico, transitable fácilmente a pie, al abrigo de las contingencias climatológicas, haciendo un alto para descansar, distraerse en los espacios previstos para ello: cafés, restaurantes, cines y salas de exposiciones.

En toda Europa el redescubrimiento del fenómeno ha movido a rescatar o revitalizar los viejos pasajes comerciales decimonónicos. Su situación en el centro histórico de las viejas ciudades europeas ha incitado a valorar sus cualidades artísticas y comerciales. En Madrid, el único pasaje comercial que ha escapado a la piqueta, el Murga de la calle de la Montera no ha tenido hasta ahora impulsores muy activos y languidece discretamente. Sin embargo, es una prueba elocuente de esa continuidad histórica.

## REFERENCIAS

- Fernández de los Ríos, Ángel (1876). *Guía de Madrid. Manual del madrileño y del forastero*, Madrid, Oficinas de la ilustración española y americana. Edición facsimilar por Ediciones Monterrey, 1982.
- Grases Riera, José (1901). *Pasaje comercial. Desde la calle de Alcalá, frente a la de Sevilla hasta la Red de San Luis (calle de la Montera)*. Madrid, Romero impresor.

- Madoz, Pascual (1848). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid. Edición facsimilar de Ediciones Giner, Madrid, 1981.
- Pérez Galdós, Benito (1994). *La de Bringas y Lo Prohibido*. Madrid: Turner.
- Toboso, Pilar (2000). *Pepín Fernández. 1891-1982 Galerías Preciados. El pionero de los grandes almacenes*. Madrid: Lid Editorial.

# PASAJES, URBANISMO Y COMERCIO EN LA BARCELONA DECIMONÓNICA. EL CASO DEL PASAJE BACARDÍ

MARTÍN M. CHECA ARTASU<sup>1</sup>

## EL PASAJE BACARDÍ EN CONTEXTO

En 1865 el cronista de Barcelona, Víctor Balaguer (1865), en su indispensable libro *Las calles de Barcelona*, se expresaba así del pasaje Bacardí:

Es un hermoso pasaje que enlaza la Rambla con la Plaza Real. Tiene elegantes tiendas, es punto de mucho tránsito y concurrencia, y de noche se cierra por medio de las dos esbeltas rejas de hierro que hay a sus extremos.

Por ser toda aquella manzana de casas de propiedad del señor Bacardí y haber este mandado abrir el pasaje cuando se reconstruyeron aquellas casas para completar la Plaza Real, se le dio el nombre de su opulento propietario.

De alguna forma, su descripción sintetiza el devenir del pasaje, a pocos años de su inauguración, acaecida en 1856. La mención a las tiendas elegantes, las esbeltas rejas para su cierre y la referencia continuada a la plaza Real, excusa urbanística que propició la apertura del mismo, apuntan algunas trazas de la funcionalidad y forma de este pasaje comercial cubierto. Es precisamente esa característica lo que confiere al pasaje Bacardí, la categoría de *rara avis* en la actual morfología urbana de Barcelona. Lo es porque en Barcelona, si bien hubo un par de ejemplos de similares características, hoy es el único que resiste el paso del tiempo.

Ciertamente, en Barcelona se construyeron poquísimos pasajes comerciales a semejanza de los de París o de otras ciudades europeas. La mayoría de los que se construyeron en la ciudad decimonónica, todavía amurallada y que pronto de-

<sup>1</sup> Departamento de Sociología. Universidad Autónoma Metropolitana. Correo electrónico: martinchecartasu@gmail.com

sarrollaría su crecimiento hacia el norte con el Ensanche diseñado por Ildefonso Cerdà, son llamados así más por su forma urbana que por sus funciones comerciales o su arquitectura. El del Rellotge, el del Crèdit, el de la Ensenyança, el de la Pau o el de la Banca sirvieron como entradas a los diferentes bloques de apartamentos en algunos de los densificados complejos inmobiliarios que se construían en la ciudad a mediados del siglo XIX.

En cambio, solo el del Rellotge, el del Crèdit y el Bacardí congregaron una actividad comercial de cierto nivel y volumen —en los dos primeros, centrada en el sector bancario—, y tuvieron una arquitectura marcada por una estructura techada con una cubierta de vidrio, aunque hace años que esta desapareció en los dos primeros.

La rareza del Bacardí, además, queda confirmada por su papel subsidiario en una de las más importantes operaciones urbanísticas sufragadas por el Ayuntamiento decimonónico: la construcción de la plaza Real. Dicha operación promovió muchas de las características de otras que se hicieron en la ciudad en esos años centrales del siglo XIX. La plaza Real se construyó sobre los terrenos de un antiguo convento, el de los Capuchinos, que había sido desamortizado en la década de los veinte y que, tras un largo litigio, pasó a propiedad municipal en abril de 1848 (De Solà y López de Guereña, 1982, p. 9). La construcción de la plaza suponía la creación de un espacio abierto con una doble vocación. Por un lado, servir de plaza cívica con un cierto sentido de homenaje a la restauración monárquica propiciada durante el gobierno de Isabel II y al liberalismo imperante. Por otro lado, actuar de rótula urbana que permitiría crear un espacio urbanizable a la par que sirviese para organizar nuevas vías, siendo la más destacada la calle Fernando VII (actual calle Ferrán), más aptas para el tránsito rodado del momento y que sirvieran para conectar el centro histórico, sede de los poderes políticos, con la Rambla en esos años el eje principal de la ciudad. Con ello se conseguía, además, un nodo atractivo para la especulación inmobiliaria y que recambiase el anticuado tejido urbano de la zona. Conviene decir que en las primeras décadas del siglo XIX la parte baja de la Rambla, la más cercana al mar, se había convertido en el paseo cívico de Barcelona. Este concentraba las principales actividades comerciales y económicas de la ciudad, y era una de las principales zonas residenciales para las clases adineradas y la pujante burguesía comercial e industrial de la capital catalana.

La plaza Real, cuya construcción culminó en 1859, aunque iniciada nueve años antes, devino en un espacio de paseo y solaz para esa burguesía activa y emergen-

te. La misma se vertebraba perfectamente con algunos de los espacios de ocio que también en esos años se construían en la misma Rambla, como el Gran Teatro de Liceo (Radigales, 1998, pp. 132-134), inaugurado en 1847 u otros existentes como el Teatro Principal que en el momento de la inauguración de la plaza Real estaba en su máximo esplendor (Radigales, 1999, p. 57).

Dada su cercana vecindad, el pasaje Bacardí se debe poner en relación con esa operación urbana, pues será un novedoso espacio comercial que complementará la oferta de servicios destinados a las clases sociales más pudientes de la ciudad.

Sin embargo, el pasaje fue, no hay que olvidarlo, una operación privada. Fruto de la iniciativa de Ramón de Bacardí i Cuyàs, quien al parecer construyó como homenaje a su padre Baltasar de Bacardí i Tomba. Se trató de la pieza culminante de una operación inmobiliaria que aprovechaba la situación de una propiedad familiar en un predio vecino a la nueva plaza Real. A todas luces, Bacardí hizo coincidir los planes municipales de renovación urbana con la consecución de plusvalías a través de la construcción de una amplia vecindad sobre una antigua casa datada de mediados del siglo XVIII, adquiridas por su abuelo Baltasar Bacardí i Clavell. La nueva casa serviría como residencia familiar, pero también tendría apartamentos en alquiler. Además, aprovechando el patio principal de esta, se ubicó allí el pasaje comercial que llevaría el apellido de su familia y que sería construido a similitud de algunos otros que ya existían en otras ciudades europeas. De paso, la novedad y la ubicación del pasaje en la cercana Rambla facilitarían el alquiler de los locales comerciales de la primera planta de la finca.

Más allá de un acercamiento microhistórico, el pasaje Bacardí se revela como una pieza urbana que conviene destacar atendiendo a ese contexto de construcción urbana y, especialmente, por ser una forma urbana particularmente escasa en España que, como nos recuerdan Navascués *et al.* (1978, p. 62), merece una revalorización y sobre todo una adecuada documentación para su conocimiento:

Estas nuevas calles, rectas y amplias, verían levantarse las viviendas de las clases medias acomodadas, así como la aparición de los primeros pasajes comerciales cubiertos, siendo especialmente importante el pasaje Bacardí (1856) y el posterior del Crédito (1879). Ambos casos representan una tentativa de introducir entre nosotros el tema del pasaje comercial, aunque si alcanzar el carácter monumental que tuvieron en otras capitales europeas. Estos pasajes conllevan el interés de cubrirse con hierro

y con cristal, siendo hoy urgente su recuperación como elementos urbanos de interés histórico.

Es, precisamente, lo que pretende este trabajo, documentar la trayectoria histórica del pasaje Bacardí. Para ello, se ha procedido a un análisis donde se atiende a la figura de su promotor, por ser esta relevante para explicar la generación del mismo, no como pieza aislada y caprichosa y sí como parte de una operación inmobiliaria que aprovecha la coyuntura urbanística del momento. Igualmente, se trata someramente la forma arquitectónica del pasaje, pero también se contextualiza con el urbanismo colindante. Finalmente, se describe, entendida como función esencial de esta pieza urbana, la rica actividad comercial del pasaje a lo largo de más de 80 años.

Conviene alertar que documentar la historia del pasaje Bacardí, como la de otras piezas urbanas, no es tarea fácil. Para este caso, se han revisado diversas fuentes primarias provenientes de archivos notariales y archivos municipales. La prensa ha sido un elemento protagónico para poder tener una visión, si se quiere aproximada, a la actividad comercial en el pasaje. Esperemos que todo ello sirva para dar a conocer y revalorizar el pasaje Bacardí, uno de los escasos ejemplos de pasaje comercial que todavía resisten el paso del tiempo en Cataluña.

#### EL PROPIETARIO Y PROMOTOR DEL PASAJE: RAMÓN DE BACARDÍ I CUYÀS

Como ya adelantábamos, el inversor que propició la construcción del pasaje fue Ramón de Bacardí i Cuyàs, nacido en Barcelona en 1792 y fallecido en la misma ciudad en 1865. Bacardí i Cuyàs fue un destacado miembro de la burguesía barcelonesa de la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, su fortuna personal no provenía de la actividad industrial, ya muy importante en esos años en Catalunya (Solà, 1990, pp. 232-235), sino de las rentas y la gestión de las propiedades que le legó su padre Baltasar de Bacardí i Tomba (1752-1822) a través de una sustanciosa herencia (Solà, 1992, p. 53).

Esta circunstancia lo situó como el tercer contribuyente fiscal más importante de la ciudad durante gran parte del siglo XIX (Tatjer, 1988, p. 114). Su posición económica desahogada le permitió incursionar en la política. Fue un liberal mo-

derado que obtuvo una diputación en las Cortes generales de 1837 a 1839 y fungió como diputado provincial por Barcelona en 1847. Además, fue miembro de la comisión de fomento de la Junta de Comercio de Barcelona en 1821 y participó en la fundación de la Caixa de Ahorros y Monte de Piedad de Barcelona, la principal entidad crediticia de la ciudad, de la que sería director general durante dos décadas.

Su posición social y económica le permitió disponer de una amplia red de relaciones al interior de la muy dinámica burguesía barcelonesa de la época, formando parte de sociedades que defendían los intereses de la misma, como la Associació de Propietaris de la Província de Barcelona, creada en 1844 y de la que fue socio fundador (Fuster, 2004, p. 74). En 1851 también será miembro fundador del Institut Agrícola de Sant Isidre, entidad que representaba los intereses del moderantismo político barcelonés (Fuster, 2004, p. 79). En 1863 figura como socio de la Societat Econòmica Barcelonesa d'Amics del País, entidad corporativa que mediaba en la protección de intereses económicos.

En términos familiares, en marzo de 1813 contraerá nupcias con Josefa de Janer de Gónima (García, 1998a), hija de Erasme de Gónima i Pasarell (Creixell y Sala, 2005, p. 186), un poderoso fabricante de indianas y propietario de una de las primeras fábricas de la ciudad, con quien tendrá dos hijos: Baltasar y Alejandro.

Conviene decir aquí que si bien la construcción del pasaje fue iniciativa de Ramón de Bacardí, según la memoria familiar se le atribuyen también a su hijo Baltasar de Bacardí i Janer (1814-1888), que en esos momentos contaba con 34 años, responsabilidades en la iniciativa. En este sentido, baste decir que al alargarse la misma más de ocho años, se inició en 1848 y culminó en 1856, es probable que Bacardí i Janer fuese quien se encargó de la misma (Julià, 1963, p. 34). Igualmente, entra dentro de lo verosímil que dado que Baltasar de Bacardí i Janer era un consumado viajero y que en diversas ocasiones visitó París fuese el que propusiera la construcción del pasaje a similitud de los que sin duda alguna vio en la capital francesa. Realizó diversos viajes por Europa, los cuales se recogen en Bacardí i de B. Janer (1870, 1872).

Había un motivo familiar que impulsó la construcción del pasaje: la necesidad de homenajear a su progenitor: Baltasar de Bacardí i Tomba. Este era miembro por tercera generación de una familia de sastres o *pallers* que llegaron a Barcelona desde Manresa en el primer tercio del siglo XVIII y que a lo largo de ese siglo transitaron del oficio artesanal al establecimiento de manufacturas de indianas.



Sin embargo, Bacardí i Tomba rápidamente abandonó la actividad preindustrial que suponían las indianas y centró su actividad en el comercio de productos textiles, llegando a ser comisionista de la corporación de los cinco gremios mayores de Madrid para el comercio de estampados e indianas (Permanyer, 2000, p. 34). No tardó en acumular un capital respetable que invirtió en propiedades agrarias y urbanas, el cual también usó para armar barcos que comerciaban en el Mediterráneo e incluso con Cuba. Al parecer, en los años previos a la invasión napoleónica monopolizó el comercio de pan de la ciudad. Todo ello hizo que su fortuna fuese sobradamente conocida en los círculos burgueses y aristocráticos, tanto que Rafael Amat i Cortada, el Baró de Maldà en su *Calaix de Sastre* lo señalaba de la siguiente forma:<sup>2</sup> «Raja lo diner de Bacardí com una font i canal, que tot ho rega sense mai aixugar-se» (Barón de Maldà, 2005, p. 356).<sup>3</sup> Una cita que tenía mucho que ver con sus bondades como mecenas. En 1787, junto con el noble Antonio Meca, sufragó la reconstrucción del Teatro Principal de la Rambla, que había quedado destruido por un incendio. Amante de la música y la ópera, le llevó a adquirir ese recinto cultural y dirigirlo durante seis años.

Espacialmente, serán en esos años finales de la década de los ochenta del siglo XVIII que se conforma un núcleo al final de la Rambla con una notabilísima presencia de propiedades de Bacardí i Tomba (Figuerola y Martí, 1995, p. 261). Por un lado, el Teatro Principal y, enfrente del mismo, una amplia casa que tenía parte en alquiler, donde se hallaba el *hostal Cuatro Naciones* regentado por unos italianos, y otra habitada por la familia Bacardí, situada junto al huerto del Convento de los Capuchinos, donde 70 años más tarde se inauguraría el *pasaje Bacardí*.

A partir de 1818, su hijo Ramón Bacardí participará activamente en los negocios, especialmente en los relativos a la gestión de sus propiedades —casas, tierras de labranza, un molino papelero, pastizales— que en esos momentos se localizan en Barcelona, en el barrio de la Barceloneta, en los vecinos pueblos de Sants y Sant Andreu de Palomar y en otros de la provincia de Barcelona como Sant Andreu de Llavaneres, Poble de Claramunt o la Baronía de Pinós. En el inventario del testamento de Bacardí Tombá, con fecha de agosto de 1822, se notifi-

<sup>2</sup> Se trata del diario personal de este noble redactado de 1769 a 1819, el cual consta de 53 volúmenes y es retrato social de la nobleza en decadencia y la creciente burguesía catalana de la época.

<sup>3</sup> «Brotó el dinero de Bacardí como una fuente y un canal, que todo lo riega sin que nunca se acabe de secar». Traducción del autor.

ca la existencia de 23 propiedades, las cuales pasaron a su hijo (García, 1998b). El callejero actual de Barcelona da fe de alguna de esas propiedades con el nombre de calles, plazas y jardines, tanto en Barcelona como en los municipios aledaños, agregados a la ciudad en 1897.

#### LA CREACIÓN DE PASAJE BACARDÍ. UNA ESTRATEGIA DE RENTABILIDAD SOCIAL Y ECONÓMICA

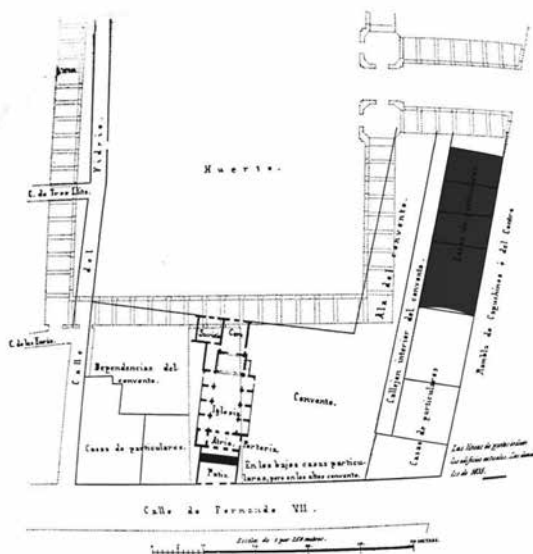
Como se puede suponer, los rendimientos financieros de rentas, censos, préstamos y garantías hipotecarias derivados de la gestión de sus numerosas propiedades serán la base de fortuna de los futuros constructores del pasaje. Todo ello marcará las estrategias para no solo el mantenimiento de esas fincas, sino también para la extracción del máximo de rendimiento a las mismas. Un ejemplo de ello, de interés en este trabajo, será la amplia casa en la Rambla (García, 1998c) «entre l'hort del convent dels caputxins fins on era la Porta d' Escudellers»<sup>4</sup> (ver figura 1).

Como ya señalábamos, de la misma se percibía una renta, ya que había sido alquilada como hostel a unos italianos desde 1794, por lo menos. Esta renta, según el testamento de Bacardi Tombá, quedó consignada para el pago de la pensión a su viuda en caso de que su hijo Ramón de Bacardí no pudiera sufragarla (García, 1998b).

El mencionado hostel, denominado de las Cuatro Naciones que fue fundado muy probablemente en 1794, estaba regentado por tres socios italianos de apellidos Giuppini, Fortis y Primatesta (González Vilalta, 2011, p. 27). Este hostel acogerá a los viajeros y turistas que se darían cita en la ciudad en la primera mitad del siglo XIX, dada su buena ubicación en la Rambla. Entre estos cabe mencionar al músico Franz Liszt quien se alojó en abril de 1845 (Saffle, 2004, p. 221), al poeta romántico Charles Nodier en 1827 (Palacios, 2007, p. 225), a Chopin y su pareja, Georges Sand, quienes se alojarían en 1829 y 1838 (De Persia, 2010, p. 38), y a Stendhal. Este último le dedicaría en la primavera de 1838 unas palabras en sus Memorias de un turista (Stendhal, 1838, p. 744): «De esta manera he comparecido en la Rambla, bonito paseo situado en el centro de Barcelona. Allí, se encuentra

<sup>4</sup> «Entre el huerto del convento de los Capuchinos y hasta donde estaba la puerta (de la muralla medieval), llamado d' Escudellers». Traducción del autor.

FIGURA 1. Plano del convento de los Capuchinos de la Rambla de Barcelona



Plano: Barraquer y Roviralta (1906). En la parte sombreada se observa la situación de la casa de la Rambla, propiedad de la familia Bacardí en 1835.

el hotel de las Cuatro Naciones, donde finalmente he podido comer; ha sido un placer muy intenso [...]».

En el mismo testamento de Bacardí Tombá, y en poderes notariales posteriores, se nos informa que desde las primeras décadas del siglo XIX la familia Bacardí residía en la parte restante de esa amplia casa de la Rambla. Se pudiera entender así que la construcción de una vecindad mayor en ese solar a partir de 1848 (García, 1998c), tendrá cuatro pisos de 240 m<sup>2</sup> cada uno, respondería al deseo de mejorar la residencia familiar, ya fuera porque la familia había crecido desde la muerte de Bacardí Tombá o para adecuarla al nivel socioeconómico de los Bacardí y ajustando este a la visibilidad arquitectónica que requería la vía de moda de la ciudad, La Rambla. El pasaje simplemente fue el reacomodo del patio de luces de la finca, siguiendo el ejemplo de los pasajes parisinos que conoció Baltasar de Bacardí i Janer por sus viajes por Europa. El proyecto urbanístico de la plaza Real ayudaba a ese reacomodo. De igual forma, conviene añadir que también los Bacardí pagaron la restauración dirigida por el arquitecto Molina i

FIGURA 2. Fachada del hotel de Cuatro Naciones en la Rambla de Barcelona



Fotografía: Checa Artasu (2010).

Casamajó, culminada en 1849 del hostel arriba mencionado, y que a partir de ese momento tendrá categoría de hotel (Permanyer, 2006, p. 4) (ver figura 2).

De todo ello se concluye que el hotel, la nueva casa de los Bacardí y el pasaje comercial serán los elementos urbanos de una estrategia de prestigio social a la vez que de una maximización de la renta de sus propiedades realizada por los Bacardí. El hotel seguirá siendo regentado por los empresarios italianos citados, los locales comerciales del pasaje serán rentados y en la amplia vecindad la familia se distribuirá a lo largo y ancho de tres pisos, quedando uno en alquiler.

#### EL PASAJE BACARDÍ Y SU RELACIÓN URBANÍSTICA CON LA CIUDAD

La construcción del pasaje se incardinó perfectamente con una operación urbanística diseñada por el Ayuntamiento de Barcelona: la apertura de la Plaza Real.

Se trataba de un proyecto que se había iniciado durante el Trienio Liberal (1820-23) tras la desamortización del convento de los capuchinos, pero que no se culminó sino hasta 1848, con la cesión de los terrenos al consistorio y tras un concurso público donde se presentaron 15 propuestas y ganó la del arquitecto Francesc d'Assís Daniel Molina i Casamajó (1812-1867) (Solà-Morales; López de Guereña, 1982, pp. 7-8) y (Segarra, 1996, pp. 134-136).

Una incardinación que permite contextualizar la construcción del pasaje Baccardí en una escala de ciudad. Como sostienen García Espuche y Guardia (1986, pp. 81-82), el proceso desamortizador originará cambios esenciales en la estructura de la ciudad y permitirá a la burguesía traer a la práctica un programa de transformaciones anunciadas, en parte, durante el Trienio Liberal. Por otro lado, las intervenciones que durante las décadas centrales del siglo XIX promoverá el Ayuntamiento no se limitarán a los espacios desamortizados, sino que se integrarán en un programa de actuaciones más global que se organiza en torno al eje de la Rambla conectado con el paseo de la Muralla, y en torno al eje transversal de la calle Fernando VII (la actual calle Ferrán), que había quedado interrumpido en los años del Trienio Liberal. Así, se entiende que en ese cuadrante se diseñe y construya una serie de plazas como la de Sant Josep, ubicada sobre un convento del mismo nombre, la denominada de los «los héroes españoles», más tarde conocida como Plaza Real, en el solar del convento de los Capuchinos, y la de Medinaceli, también sobre terrenos de otro convento, el de Sant Francesc o de Framenors. Esas plazas serán las rótulas, o si quiere, los espacios de nueva centralidad que esponjan la densificada trama medieval de la ciudad de Barcelona y proponen la creación de espacios y solares donde la burguesía industrial, mercantil y rentista invierta y genere rendimientos en una amplia zona que adquiere rápidamente el carácter de residencial (ver figura 3).

Retornando a la plaza Real, la apertura de la misma pretendía crear un espacio cívico que conectase la Rambla, en esos años el principal eje residencial y económico de Barcelona, y la calle de Fernando VII, pensada como un eje transversal que cruzaba el casco medieval de la ciudad. Todo ello con el fin de facilitar el creciente tránsito de vehículos, personas y mercancías, y proporcionar la conexión entre el Ayuntamiento, situado en la plaza de San Jaime, centro de la ciudad medieval, y la Rambla. Esa conectividad era simplemente una pretensión que quedó limitada por el propio diseño de la plaza. Esta estaba pensada más como un «vacío autónomo» al que se debía dotar de funciones propias y quedaba en-

FIGURA 3. Plano de Barcelona con las principales intervenciones urbanísticas realizadas entre 1836 y 1859



Fuente: García Espuche y Guàrdia Bassols (1986, p. 132).

corsetado por el uso de patrones neoclásicos con el fin de adaptarlos a la construcción residencial que parecía ser la prioridad de la propuesta (Montaner, 1990, pp. 783-784).

Formalmente, la plaza Real será una plaza rectangular, porticada, comunicada perimetralmente a través de una serie de porches y con diversos accesos, tanto a la Rambla por el poniente como a la calle Ferrán por el norte, mediados a través de pasajes, algunos como el Madoz o el Colón, entendidos más como patios de luces, y otros como el Bacardí, pensados a similitud de los pasajes comerciales. Las fachadas de los edificios de la plaza fueron pensadas en un estilo denominado isabelino que estéticamente unificaba el entorno (Rubert de Ventós, 2006, p. 51).

Es considerando ese proyecto municipal que debemos entender la iniciativa de Ramón de Bacardí en la zona. Este, como ya hemos visto, poseía por herencia de su padre una casa en un terreno situado al poniente de la nueva plaza, mismo que tenía uno de sus límites en la Rambla. Seguramente a causa de sus buenas re-

laciones sociales y políticas, Bacardí estaba al tanto de las complejas operaciones para que el solar de la futura plaza Real pasara a manos del municipio, con lo que finalizaría un largo proceso de desamortización.

A partir de 1845, Bacardí establece contacto con el arquitecto Molina para la restauración de una parte de sus propiedades en la Rambla, la que estaba rentada al hostel Cuatro Naciones. En la misma, el arquitecto desarrollará una renovación de corte neoclásico a través de dotar de ventanales y balcones al edificio. De forma paralela, Bacardí encarga al arquitecto el diseño de una casa en un solar que tenía en la calle Riera Alta y Príncipe de Viana, en el barrio Raval, en el lado poniente de la Rambla. También Molina hará la reforma del cercano Teatro Principal en 1845 (Montaner, 1990, p. 801), el cual estaba situado enfrente del hotel de Bacardí y en cuyo patronato gestor figuraba Ramón de Bacardí.

A lo largo de 1847, Francesc Daniel Molina desarrolla el proyecto que presentará al concurso público que el Ayuntamiento ha organizado para el diseño de la plaza Real. En agosto de 1848 se da a conocer que Molina es el ganador del concurso urbanístico para la plaza. Sin embargo, el inicio de la construcción no se hará hasta 1850. Es muy probable que a lo largo de ese periodo, Bacardí, dando continuidad a la restauración del hostel en la Rambla, encargase a Molina el diseño de una amplia vecindad en la restante propiedad de la Rambla.<sup>5</sup> Se trata de un edificio de planta y tres pisos que seguirá el estilo isabelino de los edificios de la plaza Real y que ocupará un solar rectangular en línea con la Rambla, destinado a ser la residencia de la familia Bacardí y un último piso con viviendas para alquilar. El interior estaba decorado con una escalera de estilo imperial que permitía acceder a los apartamentos de la familia. La caja de la misma culminaba con una claraboya que iluminaba el ascenso a los otros pisos.

<sup>5</sup> En la sección de Gràfics. Documents Visuals i Cartogràfics del Arxiu històric de la ciutat de Barcelona se localizan los siguientes planos relativos a la operación arquitectónica que Molina desarrolló para Ramón de Bacardí: Registro 04316. Plano de la casa que proyecta edificar D. Ramón de Bacardí; Registro: 03465. Fachada principal de la casa que D. Ramón Bacardí proyecta construir en el terreno de su propiedad lindante con el Paseo de la Rambla; Registro 03468. Plano de una porción de terreno para solares con sus respectivas calles, propio de D. Ramón Bacardí; Registro 3056. Línea en que se pide arreglar el nuevo edificio D. Ramón de Bacardí [...]. En todos figura como autor del proyecto Francisco Daniel Molina, arquitecto, y las fechas de los mismos son de 1846 a 1859.

Además, Molina diseñó como eje de ese edificio un patio longitudinal que articulaba seis accesos a los pisos, tres a cada lado del patio. Muy probablemente, el hecho que Molina ganase el concurso de la plaza Real y la demora en su construcción —fue iniciada en 1850 pero culminada *de facto* en 1859, aunque su inauguración oficial fue en 1856— iba a modificar el uso de ese patio que acabó convertido en un pasaje comercial que facilitaba el tránsito desde la plaza Real a las Ramblas.

Ese resultado surgió desde dos perspectivas. Por un lado, la mayoría de las propuestas presentadas en el concurso de la Plaza Real conferían a la misma un sentido de espacio de paseo que, además, sirviera para dar a conocer las novedades comerciales e incluso industriales. El diseño de porches y pasajes que todos los proyectos presentados recogieron ayudaba a la instalación de negocios que hicieran esas funciones (De Solà-Morales y López de Guereña, 1982, p. 33). Por otro lado, muy probablemente fue Baltasar de Bacardí i Janer, el hijo mayor de Ramón de Bacardí, quien sugirió a Molina diseñar un pasaje cubierto a manera de los que él había observado en París.

#### EL PASAJE BACARDÍ: SU FORMA ARQUITECTÓNICA

El pasaje fue inaugurado en 1856. Estaba formado por una estructura arquitectónica articulada con piezas de fundición a vista. La entrada que daba a la Rambla, a semejanza de un escaso túnel, tenía como techo el cuerpo del edificio de pisos (ver figura 4). Este fue ornamentado con pinturas de dos pintores italianos: Giuseppe Ravegnani (Rimini, 1832-Ferrara, 1916) y Rafele Beltramini, quienes lo decoraron con el escudo de la familia, orlas de flores y hojas y bordados de estilo rafaelista (Riu, 2009, p. 174).

Se trataba de un par de jóvenes artistas transalpinos residentes en Barcelona, especialistas en pintura decorativa. Ravegnani retornó a Italia, desarrollando una notable carrera en Ferrara (Zavatta, 2007, p. 58). Beltramini, sin embargo, permaneció en Barcelona, colaborando con distintos arquitectos que recibían encargos de la burguesía, la cual gustaba de decorar sus casas y tenía amplia disponibilidad económica para ello (Rosselló, 2007, p. 216).

A media altura del pasaje se localizaba una aérea tribuna, hecha en obra, hierro colado y vidrios emplomados a modo de pasillo suspendido que unía dos



FIGURA 4. Estado actual del pasaje Bacardí de Barcelona



Fotografía: Checa Artasu (2010). En primer término se observa la tribuna que superaba el pasaje.

cuerpos de la casa a la altura de la segunda planta (Permanyer, 2000, p. 34). Destaca la decoración del envigado de sostenimiento con estilizadas volutas en los enganches con las paredes.

Se trató de un paso para facilitar comunicación entre las viviendas de los diferentes miembros de la familia Bacardí. A cada lado del pasaje se situaron 11 oberturas que tenían una modulación mediada por un amplio ventanal y una tarja con arco carpanel situada encima del dintel de ese ventanal. Estas oberturas formarían parte de los aparadores de las tiendas y negocios que se instalarían en el pasaje. De igual manera, se situaron las cajas de las persianas y los rótulos, hechos en marquetería de madera, muchos de los cuales aún se conservan. Asimismo, se dotó al pasaje de dos verjas de hierro para su cierre, tanto por la entrada de la Rambla como por la de la Plaza Real (ver figura 5).

El techo acristalado fue el elemento fundamental, e inicialmente estaba situado justo encima de la citada tribuna. Este fue situado mucho más arriba, probablemente en 1866, a raíz de una tempestad de granizo que destruyó la cubierta.

FIGURA 5. Verjas de hierro de cierre del pasaje Bacardí



Fotografía: Checa Artasu (2010). En primer término se observan las antiguas verjas de cierre del pasaje Bacardí y la decoración de corte clásico de las paredes laterales.

Se pretendía así ganar luz natural, ya que el pasaje aun pintado de tonos claros parecía un tanto sombrío, algo que las luminarias de gas que se instalaron en el momento de su inauguración ayudaban a remediar.

A través de la prensa escrita sabemos que las inclemencias del tiempo, especialmente las granizadas, afectaron al menos en dos ocasiones el techo acristalado del pasaje. La primera en septiembre de 1866 (*El Principado*, 1866):

Ayer a las doce y media descargó sobre esta ciudad una tremenda tempestad de truenos y relámpagos, acompañada de lluvia y un horroroso pedrisco. Duró una hora larga la borrasca, que debe de haber causado innumerables destrozos en nuestros campos. Los trenes de los ferrocarriles llegaron con todos los cristales de los coches rotos, no quedando en esta ciudad claraboya que no quedara más o menos destrozada. Los cristales del café Cuyas quedaron rotos casi todos, entrando en el salón una gran cantidad de agua, por lo que hubo necesidad de trasladar de sitio el piano,

abriendo también el pedrisco diferentes boquetes en el techo del pasaje de Bacardí. Nuestros paseos quedaron alfombrados de hojas y ramas de los árboles, sucediendo lo propio en la plaza Real.

Y la segunda en septiembre de 1887 (*La Vanguardia*, 1887):

Brillaron algunos relámpagos, y el ruido de los truenos anunció la proximidad de la tormenta, que empezó descargando un fuerte pedrisco, convirtiéndose luego en abundantísima agua que convirtió en torrentes nuestras calles. Las piedras que cayeron al principio y que a intervalos se reprodujeron eran de gran tamaño, de manera que rompieron muchos cristales de balcones y ventanas, especialmente de los faroles. La cubierta del pasaje de Bacardí quedó destruida.

En 1882 se documenta la primera rehabilitación de la decoración del pasaje que le otorga su actual estado. La misma es recogida por la prensa de la siguiente forma (*La Vanguardia*, 1882):

Anoche apareció completamente restaurado el pasaje Bacardí. Decorado con gusto, sustituidos los antiguos aparatos de gas por otros nuevos de elegante factura y brillante foco, reformados por completo los aparadores con los nuevos zócalos de mármol parecido al girolle y grandes cristales de ornamentación lujosa, remozadas las pilastras, zócalos, cristalería y pavimentos, la obra realizada en aquella vía resulta acabada, honrando a todo el personal que ha intervenido en una mejora digna de uno de los sitios más concurridos de Barcelona.

En buena medida se trata de la decoración, al menos la de las paredes laterales, que aún se conserva (ver figuras 6 y 7). Esta rememora un cierto clasicismo a través de los fustes estriados de las pilastras, las guirnaldas y personajes infantiles que se sitúan en bajorrelieve en los marcos y dinteles de las aperturas mencionadas, confiriendo a todo ello una falsa sensación marmórea, aun cuando esté hechos de yeso enlucido.

El resultado de todo ello fue un pasaje de estilo ecléctico que, en palabras de Salvador Tarragó (1974, p. 19), disponía de una calidad espacial que la cubierta acristalada y el puente metálico creaban, perfectamente vertebrada con la heterogeneidad de elementos decorativos y las pinturas que lo adornaban.

FIGURA 6. Decoración de las paredes laterales del pasaje de Bacardí en Barcelona



Fotografía: Checa Artasu (2010).

FIGURA 7. Decoración del pasaje de Bacardí en Barcelona

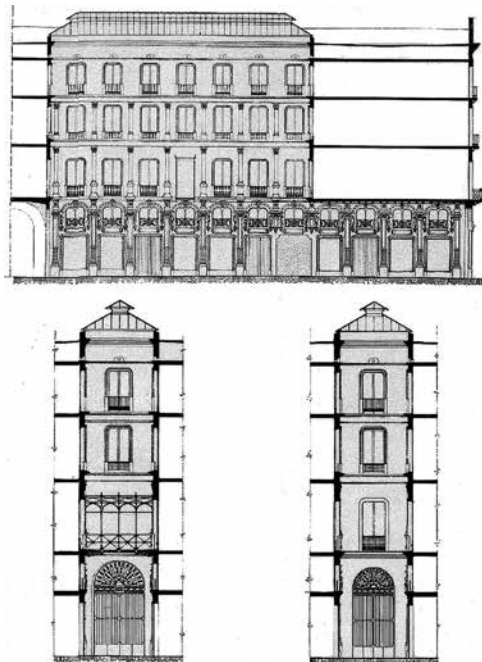


Fotografía: Checa Artasu (2010).

Todas esas características arquitectónicas pronto concitaron la admiración de los visitantes que poco a poco convirtieron el pasaje en lugar de moda y de tránsito obligado, al menos durante las primeras décadas de su existencia. Tanto es así que en los primeros días de mayo de 1860 el pasaje Bacardí acogió dos bailes de gala en conmemoración del retorno de los voluntarios de las guerras en Marruecos que el ejército español, con el general Prim a la cabeza, libraban. El cronista de la ciudad Víctor Balaguer (1860, p. 70) da una leve idea de la imagen tenía en pasaje en esta efeméride:

La gente acudía a ver particularmente el pasaje Bacardí que, como cubierto, se prestó a ser decorado con el lujo y ostentación que hubiera podido apetecerse en el mejor salón de sociedad. En este pasaje tuvo lugar durante las dos noches un baile que nada dejó que desear.

FIGURA 8. Croquis del pasaje de Bacardí y de la casa anexa al mismo



Tarragó Cid. (1974, p. 20).

## LA ACTIVIDAD COMERCIAL DEL PASAJE

Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes* nos ilustra cómo el *flâneur* moderno se abocaba a la experiencia de los paseos entre mercancías volcando en ellas sus aspiraciones y deseos (Prieto, 2011, p. 217). Todo ello devenía ideal cuando transitaba por los pasajes acristalados de París, mundos en miniatura, espacios donde el exterior se convertía en interior, donde la calle adquiría elementos para una intimidad personal y de estuche protector frente a un crecimiento urbano que se creía descontrolado y agresivo (Benjamin, 1998, p. 183). Los espejos que amenizaban esos paseos y exacerbaban los deseos y las aspiraciones eran las tiendas que se extendían a lado y lado de esos pasajes, protegidos del exterior por techos vidriados. Esos comercios concitaban, en muchos casos, productos y servicios sofisticados, demandados por un público culto, ciudadano y que, por encima de todo, buscaba denodadamente un posicionamiento en la sociedad burguesa emergente a través de un consumo más o menos sofisticado. En el pasaje Bacardí esas características se cumplen en buena medida. Sin embargo, el análisis de las mismas requiere un par de precisiones previas. Por un lado, es gracias a la prensa escrita que podemos hacer un seguimiento más o menos exhaustivo de las *botigues* que a lo largo de 80 años, entre 1856 a 1936, se congregaron en el pasaje.<sup>6</sup>

Por otro lado, hay que apuntar que el marco cronológico que señalamos no es baladí. Como tantas cosas en la vida cotidiana de Barcelona y de España, estas se vieron truncadas por el inicio de la Guerra Civil española (1936-1939). La dictadura de Francisco Franco poco ayudó al resurgimiento de esa vida cívica, pues mucha gente tenía una clara vinculación con la catalanidad, estigmatizada por el régimen. En el caso que nos ocupa, el pasaje Bacardí comenzó un lento y progresivo deterioro y abandono tras el conflicto bélico, llegando a su cénit en los años ochenta, cuando la prostitución callejera y la drogadicción lo tomaron como base de sus operaciones. Solo los influjos remodeladores de la Barcelona olímpica (1989-1992) permitieron ganar de nuevo ese espacio para la ciudad, ahora vacío de comercio y simplemente convertido en uno de los accesos a la plaza Real.

<sup>6</sup> *Botigues* es el término en lengua catalana para hacer referencia a tienda o negocio de carácter comercial.

Con todo, la historia comercial del pasaje Bacardí es rica y merece ser rescatada. El escritor Carles Soldevila ya lo apuntaba en 1964 en una guía de Barcelona con las siguientes palabras: «Comunica con la Rambla, no solo por la entrada antes aludida, sino por el pasaje Bacardí, que es de un primoroso ochocentismo y que en sus buenos tiempos tuvo un elevado prestigio comercial». (Soldevila, 1964).

Teniendo en cuenta estos aspectos, el primer comercio instalado en el pasaje Bacardí de la que se tiene noticia es el taller y tienda de Tomás Rosal, fabricante de camas, balanzas y arcas de hierro. En concreto, fechada en abril de 1859, en el periódico *El Ilustrador* encontramos una descripción de la misma y de los productos que fabricaba y vendía (Comas, 1859, p. 62):

Uno de los establecimientos más acreditados en esta clase de industria, en Barcelona, es ciertamente el de D. Tomás Rosal, situado en el pasaje de Bacardí.

Hemos tenido el gusto de visitar los talleres del mismo, y desde luego podemos manifestar que puede competir con cualquier fábrica del extranjero. El propietario de dicho establecimiento no ha perdonado sacrificio para dar a este ramo la superioridad sobre los demás sistemas establecidos antiguamente. Respecto a las camas diremos que las hay de bruñidas, barnizadas, bronceadas, con cabecera, de sofá, con mosquiteras y pabellones. Los dibujos son exquisitos, y al decir que los hallamos exquisitos creemos hacer justicia al Sr. Rosal. El grabado que publicamos en este número dará una idea de lo que llevamos dicho. Las romanas, que tantas dificultades ofrecían, van remplazándose por las básculas, en las cuales se pueden pesar bultos de un peso enorme y de difícil transporte, evitándose al propio tiempo toda desgracia personal y resultando un ahorro considerable de tiempo. Las arcas de hierro son asimismo necesarias para tener a cubierto de un golpe de mano cuantiosos intereses, lográndose todo ello por medio de la combinación de letras cuyo secreto solo posee el dueño del arca. Las ganzúas nada pueden contra estas arcas; el mejor ladrón se estrellaría en ellas. Véanse los grabados de la báscula y del arca de hierro.

En el taller del Sr. Rosal hay además balanzas portátiles a la inglesa, muy útiles para los drogueros y otros ramos, algunos de los cuales siguen todavía la rutina de pesar, levantando las balanzas y defraudando al parroquiano. Lo que llamó sobre todo nuestra atención fue el invento que acaba de hacerse para las cerraduras de las habitaciones. Con una llavecita que apenas pesa media onza se abre y cierra una puerta grande, con aldabones que la atraviesen por todos lados; sistema económico

y que ofrece mucha seguridad, pues antes que abrirla sería necesario hacerla astillas. Esta cerradura resiste también a las ganzúas. Otras cerraduras vimos de no menor mérito y las cuales tienen combinados los secretos de tal modo que pueden funcionar sin el auxilio de la luz: el oído basta. Los precios están al alcance de las fortunas más modestas. Repetimos que el establecimiento del Sr. D. Tomás Rosal es verdaderamente notable bajo todos conceptos, y no dudamos que dicho señor irá perfeccionándolo con la misma asiduidad que hasta aquí, para que pueda citarse algún día como modelo en España.

La descripción detallada del negocio de Tomás Rosal deja entrever una novedad, las cerraduras de aldabones para puertas. Un producto moderno y del gusto de la burguesía barcelonesa ávida de novedades proporcionadas por la industria, baluarte económico de esa clase social, y que a la vez era asidua visitante del pasaje Bacardí. Los productos del taller de Tomás Rosal hechos en hierro y con formas decorativas coincidían con la moda del momento que poco a poco se abría paso entre los miembros de la burguesía. Estas circunstancias explicarían los motivos del traslado desde su antiguo taller de la calle Carders en el barrio medieval de Sant Pere, hacia la Rambla, al pasaje Bacardí al poco tiempo de su inauguración. Esa exposición ante un nuevo público, más exigente, le obligó además a mostrar sus productos en ferias comerciales como la Exposición Industrial y Artística de productos del principado de Cataluña, acaecida en 1860 (Orellana, 1860, p. 149).

Será a partir de las cuatro últimas décadas del siglo XIX cuando la prensa nos señale una mayor variedad de comercios en el pasaje Bacardí. Los productos que vendían estos negocios promovían no pocas novedades que en buena medida mejoraban la vida cotidiana y marcaban una paulatina entrada en la sociedad del consumo. Así, en el pasaje Bacardí en esos años se podrán adquirir sombreros a la moda, elixir dentífrico, cosméticos para la belleza femenina, objetos importados de Estados Unidos, juguetes, anteojos, material de escritorio, joyas, objetos de decoración, algunos provenientes de Japón, camas decoradas, arcas y cajas de seguridad, etcétera. Amén de los productos, estas tiendas, dada su ubicación, vecina a un eje cívico como eran las Ramblas, se convertían en suministradoras de servicios alternos, venta de entradas para espectáculos, adquisición de lotería, entre otros, que poco o nada tenían que ver con su actividad, pero que las convertían en espacios de sociabilidad, aunque esta fuera puntual y transitoria. De igual forma, conviene decir que en términos comerciales el pasaje Bacardí formaba



parte de una de las zonas comercialmente más densas de Barcelona, conformada por la Rambla del Centro y la calle Fernando. La vecindad con las mismas debe ser considerada para comprender la presencia de los comercios aquí referenciados:

- La camisería de la viuda Rovira referenciada por primera vez en junio de 1867 (*El Principado*, 1867) y por última vez en enero de 1874 (*La Imprenta*, 1874).
- El taller de litografía de N. Rainolt, ubicado en el número 1 del pasaje con esquina al número 33 de la Rambla del Centro, del que la prensa da noticias en septiembre de 1868 (*El Principado*, 1868). Al igual que Tomás Rosal, presentó sus productos en la Exposición Industrial y Artística de productos del principado de Cataluña de 1860 (Orellana, 1860, p. 163).
- La perfumería Torres en febrero de 1876 era uno de los locales de venta en Barcelona del Agua Nacarada Ortells que producía: «maravillosos efectos después del baño; lavándose con ella ceden los ardores del sol y del aire» (*La Imprenta*, 1876a). Su costo era de 16 reales, una cantidad nada despreciable en esos años.
- La quincallería La Bella Hortensia, instalada desde 1875 en el pasaje y, al parecer, especializada en la venta de juguetes (*La Imprenta*, 1876b). En enero de ese año un anuncio publicado en *La Imprenta* (1875) daba noticia del tipo de productos que se podían encontrar en ese establecimiento:

Grande y muy variado surtido de juguetes para los aguinaldos del Día de Reyes. Anteojos de campaña, campaña y marina, cuyos cristales se garantizan por su buena calidad, montados en concha, carey, marfil y búfalo. Artículos de escritorio, tintas transmisibles de la mejor clase y comunes de todos los colores de la mejor calidad.

- Este comercio se caracterizaba por sus campañas navideñas con rebajas en los precios, regalos a la clientela más asidua y precios fijos rebajados para diversos productos (*La Imprenta*, 1877 y 1878).
- La tienda de objetos de decoración de Francisco Díez, instalada a inicios de la década de los sesenta. Este negocio, a finales de abril de 1882 exponía: «Los objetos ofrenda de varias sociedades filantrópicas de la ciudad con que serán obsequiados los concurrentes al gran baile de máscaras que a

beneficio de las escuela laicas tendría lugar en los salones y platea del teatro Romea» (*La Vanguardia*, 1882a).<sup>7</sup>

- La tienda de objetos y artículos provenientes del Japón, propiedad de Ot Vinyals, un catalán que también era propietario de un negocio de venta de vinos catalanes en Yokohama (Bru, 2010, p. 268). Las referencias a este negocio son de la última década del siglo XIX. Este establecimiento tenía su entrada por la plaza Real, aun cuando sus escaparates daban al pasaje Bacardí.
- La sombrerería de Baldomero Lostau, en el número 7 del pasaje, instalada a mediados de 1878. Además de la venta de sombreros, gorras y guantes, tenía servicio de cambio de moneda, vendía la popular Lotería de la Habana y entradas para los cercanos teatros de la Rambla. Este comercio se caracterizó por una publicidad jocosa y atrevida mostrada tanto en catalán —en el *Diari Català, polítich i literari*, considerado el primer periódico en lengua catalana y *Lo Tibidabo*, continuador del anterior (Figueres, 1999, p. 205)— como en castellano en los diarios *El Teléfono* y *El Telégrafo*. Se trataba de unos poemillas a manera de slogans que pueden ser considerados como pioneros de la publicidad en prensa en Cataluña. Vayan como muestra de ello, estos tres ejemplos:

Lostau, sombrerer-passatje de Bacardi, de sombreros y gorras per la próxima estació. Preus módichs de veritat. NOTA. Los géneros no son del nomenat Garnier de París ni tampoch del ilusori Orttoff de Lóndres. Los encarrechs se fan ab lo més esquisit bon gust y promptitut (*Diari Català polítich i literari*, 1879).<sup>8</sup>

Prou mal de cap! Per qui corri un feligrés qu'ha passat un gran sarau / tenint al cap sempre un pes/ pro ab un barret d'en LOSTAU/ ja mai més ha tingut res/ qui vulgui dú'l cap com cal/ ja res més se l'ha de dí/ Puig té marcat lo camí/

<sup>7</sup> El teatro Romea está situado en la cercana calle del Carmen, cerca de la Rambla.

<sup>8</sup> Traducción del autor: «Lostau, sombrerero-pasaje de Bacardí, de sombreros y gorras para la próxima temporada. Precios módicos de verdad. NOTA. Los géneros no son del nombrado Garnier de París ni tampoco del ilusorio Orttoff de Londres. Los encargos se hacen con el más exquisito buen gusto y con prontitud.

entre Rambla i plassa Real/ passatge de 'n Bacardí (*Diari Català polítich i literari*, 1880).<sup>9</sup>

Alto! ¿Quién es vuestro sombrerero? En la nueva sombrerería de B. Lostau en el pasaje de Bacardí (contiguo a la Rambla) hay un variado surtido de sombreros y gorras para la presente estación, a los precios de 24, 32, 40, 50, 60, 70 y 80 reales. Se recomienda por su perfección y solidez. ¡Acudid! (*El Teléfono*, 1878).

- El bazar La Americana, dirigido por Ros y Compañía, especializado en la venta de productos provenientes de Estados Unidos. En mayo de 1882 anunciaba en la prensa barcelonesa (*La Vanguardia*, 1882b) la venta del elixir dentífrico Odontella, fabricado por el doctor Ralow de Nueva York.
- El Semanario La España Musical en mayo de 1866 informaba que en la casa de música de E. Amigó, sita en el pasaje Bacardí, se podía adquirir: «Un rico y variado surtido de álbumes musicales, elegantemente encuadernados, propios para regalos y compuestos de las más escogidas piezas de piano de los mejores autores» (semanario *La España Musical*, 1866). Se trata de la única referencia a este comercio, que muy probablemente se mantuvo en el pasaje hasta mediados de la década de los setenta del siglo XIX.
- El establecimiento de edición y venta de partituras e instrumentos musicales, iniciado en julio de 1878 por Guàrdia, Rabassó y compañía. Una sociedad con 10 socios que en diciembre de 1880 se disolvió por las grandes pérdidas acumuladas. Uno de sus socios, Rafael Guàrdia i Granell (1845-1908), litógrafo y uno de los editores de partituras más importantes de la ciudad en los últimos años del siglo XIX, formará junto con Andreu Vidal i Roger, propietario de un almacén de música y del semanario *La España Musical*, la sociedad Vidal y Roger dedicada a la edición de partituras y, en menor medida, a la venta de instrumentos y de entradas para las salas de conciertos de la ciudad. En 1882 trasladará el negocio a la Rambla San José, fundando

<sup>9</sup> Traducción del autor: «Basta de mal de cabeza/ para quien eche a un feligrés que ha pasado un gran sarao/ teniendo en la cabeza siempre un peso/ pero con un sombrero LOSTAU/ nunca más ha tenido nada. Quien quiera llevar la cabeza como debe ser/ no se la ha decir nada más/ porque tiene marcado el camino/entre Rambla y plaza Real/ el pasaje de Bacardí.

una tienda centenaria que aún pervive: Casa Beethoven (De Candé, 2003, p. 190; Biblioteca Catalunya, 2004). Muy probablemente el local de este negocio del pasaje Bacardí fue ocupado por el almacén de música Manuel Salvat, aun cuando la primera referencia en la prensa es de noviembre de 1889. Este negocio también venderá instrumentos musicales y será una de las primeras tiendas de la ciudad en vender discos Pathé (*La Vanguardia*, 1909).

- En junio de 1887, la sociedad López y Lleonart, dueños de La Isla de Cuba, una famosa joyería de la ciudad, abrirá en el pasaje La Esmeralda un establecimiento del mismo rubro (*La Vanguardia*, 1887a).
- Con escasas referencias en la prensa, se localiza a partir de 1890 la peluquería del barbero Salvador Vives i Clota, anunciando productos de belleza y capilares (*La Vanguardia*, 1890). Este establecimiento cerrará sus puertas en 1904 tras concurso de acreedores, acusado de comercializar productos de perfumería, aun cuando no tenía permiso para ello (SA, 1904, pp. 97-99). Atendiendo a la propia declaratoria en el juicio de quiebra, el establecimiento había sido fundado en 1848 y estaba instalado en el número 1 del pasaje, esquina con la Rambla del Centro, número 33.

En las primeras dos décadas del siglo xx se sucederá una serie de modificaciones en la estructura comercial del pasaje. En algunos casos hay una cierta continuidad con los negocios establecidos con anterioridad, aun cuando estos cambian de dueño. En otros casos aparecerán nuevos negocios fruto de nuevas necesidades. Para este momento, si bien el pasaje mantiene su actividad, esta ya no concita a la burguesía de la ciudad que desde finales del siglo xix ha ido emigrando al Ensanche de Barcelona. Ahora, la cercanía con las Ramblas, convertida en el paseo más ciudadano de la ciudad, le provee de una clientela variada y de diferentes clases sociales, dado que el pasaje está cerca de uno de los lugares de más tránsito peatonal. Ello explica la instalación de algunos negocios que con el tiempo tomarán fama y migrarán a otros lugares de la ciudad. Sin embargo, la memoria de su espléndido pasado comercial se mantendrá en el imaginario barcelonés, tal como nos recuerda en 1931 el periodista Andreu Artís (1931):<sup>10</sup> «En el passatge Bacardí, la llum diürna hi entra tamisada per la

<sup>10</sup> Traducción del autor: «En el pasaje Bacardí, la luz diurna entra tamizada por la claraboya. Detrás de los vidrios de los establecimientos, lucen anillos de platino y pañuelos de seda».

claraboia. Darrera els vidres dels establiments, lluen anells de platí i mocadors de seda» (Artis, 1931).

De esta época, de las tres primeras décadas del siglo xx, cabe señalar los siguientes establecimientos:

- La bastonería Americana, en el número 18 del pasaje, fue regentada por el barcelonés Cecili Gasòliba i Carbonell (1874-1944), un crítico literario, periodista y experto en temas náuticos, mantendrá una tertulia periodística en su establecimiento frecuentada por significativos nombres de la literatura catalana del momento (Manent, 1969, pp. 40-42). Gasòliba, de carácter jovial a la par que violento, era un republicano convencido y que en sus años de juventud había escrito en *El Diluvio* y *La Rambla* (Xammar, 2007, p. 70). Era autor de dos libros: *Política 1930*, una recopilación de artículos publicada en 1931, y *Vela. Manual del patrón de yate*, editado en 1917 en la colección Les Sports y que llegó a su octava edición en 1965 (*La Vanguardia*, 1917). También fue traductor en 1929 de *La vida de las abejas* de Maurice Maeterlinck (Villalón y Manent, 2001, pp. 18-19). Compaginaba el negocio de la venta de bastones con la crítica literaria que publicaba en la revista *La Nau*, cosa que le valió no pocas visitas incómodas a su bastonería por parte de los criticados (*El Mirador*, 1929). Las primeras referencias de este establecimiento en la prensa datan de 1914, al parecer Gasòliba se trasladó al pasaje desde una pequeña tienda que tenía en la calle Cucurulla, extendiéndose las referencias hasta finales de la década de los años veinte. Probablemente, mantuvo el nombre La Americana en recuerdo del almacén de productos estadounidense que había existido en el mismo local.
- La Joyería J. Roca, ubicada en el número 1 del pasaje, con entrada por la Rambla. Sin lugar a dudas, se trata del local más famoso de todos los que ocuparon el pasaje Bacardí. Jacinto Roca Fuster había inaugurado en 1888 la relojería La Marina en la calle Ample (Permanyer, 1987, p. 36). En 1909 se estableció su tienda de relojes en el número 36 de la Rambla del Centro, enfrente del Teatro del Liceo. Era un establecimiento de dos plantas que contaba con un reloj de esfera de gran tamaño en su fachada y que mostraba las novedades en relojería suiza, a la par que diseñaba cadenas y correas para relojes (ver figura 9). En 1915 se traslada al número 2 del pasaje Bacardí,

FIGURA 9. Publicidad de Joyería J. Roca de los años treinta



Fuente: *El Mirador* (1929, p. 4).

esquina con el número 33 de la Rambla del Centro (Fondevila, 2003, p. 136). En esos momentos, en el negocio participa su hijo Cecilio Roca Plans, un perito mercantil interesado en los movimientos de vanguardia que introduce la estética cubista en la creación de diseños de alta joyería y el uso de publicidad con tipografías Art Decó e ilustraciones. Esta tendrá en las páginas *Semanario Mirador*, publicado en Barcelona entre 1929 y 1937, un importante elemento de difusión, contabilizándose más de 294 inserciones. Al parecer, los propietarios del establecimiento estaban vinculados a la empresa editora de *El Mirador*, por lo que hasta cierto punto estos anuncios pueden entenderse como un patrocinio. Conviene destacar, sin embargo, la indiscutible calidad de estas inserciones, pioneras en la incorporación de técnicas de fotografía de vanguardia y ejemplo del diseño gráfico asociado a las vanguardias artísticas (Singla, 2008, p. 10; 2007).

La ubicación privilegiada y las exposiciones de joyería que se anuncian en la prensa a manera de eventos culturales favorecerán el reconocimiento de la marca

y la acabará posicionando como una de las joyerías más reconocidas de la ciudad. En 1934 se trasladará a un nuevo local de líneas racionalistas diseñado por el arquitecto José Luis Sert en el paseo de Gràcia, que en esos momentos ya se consolidaba como el eje comercial de Barcelona, donde aún permanece (Bozal, 1995, p. 142; Sert *et al.*, 2005, p. 136).

La tienda de muebles de Antonio Ruiz. Se trata de una sucursal del taller y tienda que este ebanista tenía en la calle Sepúlveda, esquina Ronda de San Antonio. La firma había sido fundada en 1875 y se publicitaba como proveedor de la Casa Real. Las referencias de su presencia en el pasaje se sitúan entre 1914 y 1927 (*La Vanguardia*, 1914 y 1927). Probablemente, este comercio se instaló en las antiguas dependencias del taller de Tomás Rosal.

A mediados de los años veinte, hay anuncios en la prensa escrita de la tienda de electricidad de Martí Vallbona, especializada en la venta de juguetes eléctricos, misma que en mayo de 1923 anunciaba como gran novedad la venta de linternas Habafa (*La Vanguardia*, 1923). Posiblemente, se trate de la continuadora de quincallería La Bella Hortensia.

En los primeros años treinta, se anota la presencia de la agencia de viajes Viuda de J. Baixas o Consulich que vende billetes de barco de la compañía italiana Flotas Reunidas, con rutas hacia ese país (*La Vanguardia*, 1932).

#### A MANERA DE CONCLUSIÓN: DE LA DEGRADACIÓN AL REACOMODO OLÍMPICO

Como ya señalábamos, tras la guerra civil española el pasaje Bacardí entró en una lenta pero progresiva decadencia. A lo largo de la postguerra, este espacio urbano se fue vaciando de las tiendas que le habían dado renombre. Se instalaron apenas un par de ellas, la tienda de fotografía Arpí fundada en 1944, que si bien tiene fachada a la Rambla, mantiene algunos aparadores en el pasaje y la del Herbolario Farran en 1940. Hoy, ambas convertidas en instituciones de sus respectivos ramos, permanecen dando un escaso pulso comercial al pasaje. De igual modo, la forma de ambas tiendas, indirectamente, nos ilustra de toda la serie de cambios que se fueron dando en los locales comerciales del pasaje dado el vaciamiento del mismo. Muchos se cerraron y se demolieron sus paredes para dar cabida a comercios de mayor tamaño que no acabaron de llegar.

Cabe añadir que la decadencia del pasaje, sucedía al unísono que la mutación de la parte baja de la Rambla en el «barrio chino» de la ciudad, lugar de prostitución, antros y los bajos fondos. En la misma sintonía, el periodista Arturo Llopis en marzo de 1963 daba fe de esa degradación:

Antes el pasaje más elegante y seductor, era el Bacardí, en el cual le hubiera gustado vivir a Proust. Hoy es el más abandonado y cochambroso de Barcelona. [...] Creó un pasaje delicioso, sensible y un poco femenino, hoy perfumado por productos de una herboristería y poblado de espectros románticos y nostálgicos que la manifiesta suciedad y abandono del pasaje no han logrado ahuyentar (Llopis, 1963).

No fue hasta 1989 que, coincidiendo con la fiebre restauradora que los Juegos Olímpicos de 1992 propiciaron y con la necesidad de adecuar la plaza Real y la parte baja de la Rambla para el mencionado evento, se procedió a una operación de limpieza y restauración del pasaje. Lamentablemente, dicha operación eliminó el muy degradado mural que pintaran los italianos Ravegnani y Beltramini, pero hizo que la familia Bacardí, aún propietaria de la vecindad, adecentara la misma y creara una serie de apartamentos para ser rentados. La fiebre olímpica y los efectos del turismo masivo han recuperado mínimamente el pasaje. Ahora la vecindad, la antigua casa de los Bacardí, acoge apartamentos turísticos y algunos otros negocios de servicios destinados a la marea turística. Sin embargo, las tiendas no han vuelto al pasaje. Su memoria comercial, su esplendor de antaño y su pasado vibrante han quedado adormecidos. Corren el riesgo de olvidarse. Valgan estas líneas para evitarlo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Balaguer, Víctor (1865). *Las calles de Barcelona*, t. 1. Barcelona: Salvador Manero Editor.
- (1860). *Reseña de los festejos celebrados en Barcelona en los primeros días de mayo de 1860, con motivo del regreso de los voluntarios de Cataluña y tropas del Ejército de África*. Barcelona: Librería Española.
- Barón de Maldá (2005). *Calaix de sastre*, vol. XI. Barcelona: Curial Edicions Catalanes.



- Barraquer y Roviralta, Cayetano (1906). *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*. Barcelona: Altés y Alabart.
- Benjamin, Walter (1998). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Editorial Taurus.
- Biblioteca de Catalunya (2004). *Inventari del Fons Rafael Guàrdia*. Sección de Música. Biblioteca de Catalunya.
- Bozal, Valeriano (1995). *Historia del arte en España*, vol. 18, col. Fundamentos. Clásicos y Críticos. Madrid: Ediciones AKAL.
- Bru Turull, Ricard (2010). *El comerç d'art japonès a Barcelona (1887-1915)*, *Locvs Amoenvs*, núm. 10, pp. 259-277.
- Checa Artasu, M. (2010). *Fotografías diversas del pasaje Bacardí en Barcelona*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Creixell, Rosa y Teresa Sala (2005). «Retrat de família: els secrets dels Gònima», en *Barcelona, quaderns d'història*, núm. 12, Institut d'història de Barcelona, pp. 179-193.
- De Candé, Roland (2003). *Història de la música catalana, valenciana i balear: Diccionari*, vol. 9. Barcelona: Edicions 62.
- De Solà-Morales, Ignasi y Arantza López de Guereña (1982). *La Plaça Reial de Barcelona: de la utilidad y ornato público a la reforma urbana*. Barcelona: Escola Tècnica Superior d'Arquitectura.
- Figueres, Josep M. (1999). *El primer diari en llengua catalana: Diari Català (1879-1881)*, vol. 52 de Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Figuerola, P. J. y J. M. Martí Bonet (1995). *La Rambla. Els seus convents. La seva història. Catàleg monumental de l'Arquebisbat de Barcelona*, 1/2. Barcelona: Arxiu Diocesà de Barcelona.
- Fondevila I Guinart, Mariàngels (2003). «Joieria Roca, un aparador de la modernitat», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, vol. 7, pp. 135-148.
- Fuster Sobrepere, Joan (2004). *Barcelona a la dècada moderada (1843-1854)*. «El projecte industrialista en la construcció de l'estat centralista». Tesis presentada per Joan Fuster Sobrepere per a l'obtenció del títol de Doctor. Direcció: Dr. Josep Fontana Lázaro. Institut Universitari d'Història Jaume Vicens Vives, Universitat Pompeu Fabra, setembre 2004.
- García Espuche, Albert y Manuel Guàrdia Bassols (1986). *Espai i societat a la Barcelona pre-industrial*. Barcelona: Editorial La Magrana.

- González Vilalta, Arnau (2011). *Cataluña bajo vigilancia: El consulado italiano y el fascio de Barcelona (1930-1943)*. València: Universitat de València.
- Manent, Albert (1969). *Literatura catalana en debat*. Barcelona: Biblioteca Selecta, vol. 424.
- Montaner i Martorell, Josep Maria (1990). *La modernització de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, vol. 96, Arxius de la Secció de Ciències. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Navascués Palacio, Pedro, Carlos Pérez Reyes y Ana María Arias de Cossío (1978). *Historia del arte hispánico: Del neoclasicismo al modernismo*, vol. 5, *Historia del arte hispánico*. Sevilla: Editorial Alhambra.
- Orellana Francisco, José (1860). *Reseña completa descriptiva y crítica de la Exposición Industrial y Artística de productos del principado de Cataluña*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de J. Jesús.
- Palacios Bernal, Concepción (2007). «Una historia de Nodier, la Historia de Helena Gillet», en *Anales de Filología Francesa*, núm 15, p.221-239.
- Prieto, Eduardo (2011). *La arquitectura de la ciudad global. Redes, no-lugares, naturaleza*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Radigales I Babí, Jaume (1998). *Els orígens del Gran Teatre del Liceu (1837-1847): de la plaça de Santa Anna a la Rambla: història del Liceu Filharmònic d'Isabel II o Liceu Filo dramàtic de Barcelona*, vol. 210 de Biblioteca Serra d'Or. Barcelona: L'Abadia de Montserrat.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Representacions operístiques a Barcelona, 1837-1852: l'obertura teatral a partir de la premsa*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona.
- Riu De Martin, Carmen (2009). «Les exposicions d'art a Barcelona durant el Sexenni (1868-1870)», en Ramón Grau (coord.). «El tombant de 1868-1874», en *Quaderns d'Història*, núm. 15, pp. 171-181. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Rosseló Nicolau, Maribel (2007). «La definició dels interiors en l'arquitectura de Elies Rogent: La Casa Arnús i la Casa Almirall», en Rosa M. Creixell, Teresa-M. Sala y Esteve Castañer (eds.). *Espais interiors: casa i art: des del segle XVIII al XXI*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, pp. 211-223.
- Rubert de Ventós, Maria (2006). «Places porxades a Catalunya», vol. 6, Col·lecció d'arquitectura. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- SA (1904). «Jurisprudencia civil: colección completa de las sentencias dictadas por el Tribunal Supremo en recursos de nulidad, casación civil é injusticia

- notoria y en materia de competencias desde la organización de aquellos en 1838 hasta el día...», en *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, vol. 97. Madrid: Editorial Reus.
- Saffle, Michael (2004). *Franz Liszt: a Guide to Research*. Londres: Routledge.
- Segarra, Ferrán (1996). *Barcelona, ciutat de transició (1848-1868). El projecte urbà a través dels treballs de l'arquitecte Miquel Garriga i Roca*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Sert, José Luis; Josep M. Rovira Gimeno y Octavio L. Borgatello (2005). *Sert, 1928-1979: Medio siglo de arquitectura: obra completa*. Barcelona: Fundació Joan Miró.
- Singla, Carles (2008). «Aportaciones del análisis de la publicidad al estudio de la prensa». *1st International Congress Investigar la Comunicació*. AE-IC. Santiago de Compostela.
- \_\_\_\_\_ (2007). «*Mirador*», 1929-1937. *Un model de periòdic al servei d'una idea de país*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Solà Parera, Àngels (1990). «Mentalitat i negocis de l'èlite econòmica barcelonina de mitjan del segle XIX», en Pierre Vilar (dir.). *Història de Catalunya*, vol. VIII: Antologia d'estudis. Barcelona: Edicions 62, p. 222-248.
- \_\_\_\_\_ (1992). «Bacardí», en Jesús Mestre (coord.) (1992). *Diccionari d'història de Catalunya*. Barcelona, Edicions 62.
- Soldevila, Carles (1964). *Barcelona. Guías de España*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Stendhal (1838 [1963]). *Memorias de un turista. Obras Completas*, vol. IV. Madrid: Editorial Aguilar.
- Tarragó Cid, Salvador (1974). «Las nuevas tipologías en la construcción de la Barcelona de Cerda o un catálogo de arquitectura de la ciudad industrial (1855-1888)», en *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 101, marzo-abril de 1974, p. 2-25.
- Tatjer Mir, Mercedes (1988). *Burgueses, inquilinos y rentistas: mercado inmobiliario, propiedad y morfología en el Centro Histórico de Barcelona: La Barceloneta, 1753-1982*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Villalón, Josep y Albert Manent (2001). *Memòries: periodista, deixeble de Pompeu Fabra i exiliat a Tolosa de Llenguadoc*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. 272 de Biblioteca Serra d'Or.

- Xammar, Eugeni (2007). *Seixanta anys d'anar pel món: converses amb Josep Badia i Moret*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Zavatta, Julio (2007). «Per una biografia di Giuseppe Ravegnani, pittore riminese dimenticato», en *Romagna arte e storia*, núm. 79, pp.53-68.

## Hemerografía

- Artís, Andreu (1931). «Melodies de la Rambla», en *Seminari El Mirador*, 10 de diciembre de 1931, p. 2.
- Bacardí i de Janer, Baltasar de (1870). *Viajes por D. Baltasar de Bacardí i de Janer desde el año 1830 a 1887*, Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (1872). *Itinerario del viaje verificado al Oriente por D. Baltasar de Bacardí i de Janer en 1869*. Barcelona: Establ. Tip. de Narciso Ramírez y Cía., 1872.
- Comas Soler, E. (1859). «Construcción de camas y arcas de hierro, básculas, etc.», en *La Ilustración. Periódico quincenal*, núm. 8, 15 abril de 1859, p. 62.
- De Persia, Jorge (2010). «Chopin, sonata y silencio», en *La Vanguardia Española*, 23 de septiembre de 2010, p. 38.
- García Castrillón, J. C. (1998a). *Documento 04060. Capítulos matrimoniales de Ramón de Bacardí i Cuyàs con Josefa de Janer de Gónima*. Recuperado el 19 de enero de 2017, de <http://www.monacodebacardi.com/julio/doco4060.html>
- \_\_\_\_\_ (1998b). *Documento 00487 Escritura de continuación de inventario de Baltasar de Bacardí i Tomba*. Recuperado el 19 de enero de 2017, de <http://www.monacodebacardi.com/julio/doco0487.html>
- \_\_\_\_\_ (1998c). *Documento 04092 Escritura de cesión y convenio del usufructo de Dolores Cuyas entre la misma y Ramón de Bacardí y Cuyas*. Recuperado el 19 de enero de 2017, de <http://www.monacodebacardi.com/julio/doco4092.html>
- Juliá i de Bacardí, María del Carmen (1963). «Precisiones sobre el constructor del pasaje Bacardí», en *La Vanguardia Española*, 7 de marzo de 1963, p. 34.
- Llopis, Arturo (1963). «Barcelona y sus pasajes», en *La Vanguardia Española*, 3 de marzo de 1963, p. 35.
- Permanyer, Lluís (1987). «La estirpe de los Roca o cuatro generaciones al frente de una prestigiosa joyería ya centenaria», en *La Vanguardia Española*, 6 de diciembre de 1987, pág. 36.

- \_\_\_\_\_ (2000). «Bacardí constituyó su pasaje», en *La Vanguardia Española*, 27 de agosto de 2000, p. 34.
- \_\_\_\_\_ (2006). «Arte desvelado. Descubrimiento de una fastuosa estancia modernista en un local bancario de la Rambla. Vivir en Barcelona», en *La Vanguardia Española*, 19 de marzo de 2006, p. 4.
- (3 de mayo de 1866). *Semanario La España Musical* (17), p. 70.
- (11 de septiembre de 1866). *El Principado* (33), p. 759.
- (28 de junio de 1867). *El Principado* (179), p. 4259.
- (3 de septiembre de 1868). *El Principado* (242), p. 5600.
- (4 de enero de 1874). *La Imprenta. Diario de avisos, noticias y decretos* (4), p. 92.
- (4 de enero de 1875). *La Imprenta. Diario de avisos, noticias y decretos* (4), p. 85.
- (5 de febrero de 1876a). *La Imprenta. Diario de avisos, noticias y decretos* (36), p. 861.
- (5 de enero de 1876b). *La Imprenta. Diario de avisos, noticias y decretos* (6), p. 109.
- (23 de diciembre de 1877). *La Imprenta. Diario de avisos, noticias y decretos* (357), p. 9001.
- (5 de enero de 1878). *La Imprenta. Diario de avisos, noticias y decretos* (5), p. 105.
- (22 de diciembre de 1878). *El Teléfono*, (20), p. 489.
- (18 de marzo de 1880). *Diari Català polítich i literari* (294).
- (4 de octubre de 1882). *La Vanguardia. Diario político de avisos y noticias* (456), p. 2-4.
- (22 de abril de 1882a). *La Vanguardia. Diario político de avisos y noticias* (183), p. 1225.
- (4 de mayo de 1882b). *La Vanguardia. Diario político de avisos y noticias* (203), p. 2848.
- (8 de septiembre de 1887). *La Vanguardia. Diario político de avisos y noticias* (422), p. 5632.
- (14 de junio de 1887a). *La Vanguardia. Diario político de avisos y noticias* (268), p. 3688.
- (5 de diciembre de 1890). *La Vanguardia. Diario político de avisos y noticias* (1664), p. 8.
- (30 de mayo de 1909). *La Vanguardia. Diario político de avisos y noticias* (13097), p. 1.
- (30 de agosto de 1914). *La Vanguardia. Diario político de avisos y noticias* (15.000), p. 14.

(22 de diciembre de 1917). *La Vanguardia. Diario político de avisos y noticias* (16203), p. 5.

(13 de mayo de 1923). *La Vanguardia. Diario político de avisos y noticias* (18.483), p. 22.

(23 de febrero de 1927). *La Vanguardia. Diario político de avisos y noticias* (19.661), p. 10.

(23 de mayo de 1929). *El Mirador* (17), p. 2.

(6 de abril de 1932). *La Vanguardia. Diario político de avisos y noticias* (21.251), p. 2.



## PASAJES COMERCIALES DE BUENOS AIRES: UNA EXPRESIÓN DE LA MODERNIDAD

SILVINA CARRIZO Y MELINA YULN<sup>1</sup>

[...] me gustaba echar a andar sin rumbo fijo, sabiendo que en cualquier momento entraría en la zona de las galerías cubiertas, donde cualquier sórdida botica polvorienta me atraía más que los escaparates tendidos a la insolencia de las calles abiertas.

Julio Cortázar, *El otro cielo*

Se respira ahí una atmósfera neoyorquina; es la Babel de Yanquilandia transplantada a la tierra criolla e imponiendo el prestigio de sus bares automáticos, de sus zapatos amarillos, de las vitrolas ortofónicas, de los letreros de siete colores y de las *girls* dirigiéndose a los teatros con números de variedades que ocupan los sótanos y las alturas.

Roberto Arlt, *Aguafuertes porteñas*

En Buenos Aires, los pasajes forman parte del imaginario porteño. Ellos irrumpen en la cuadrícula de la ciudad proponiendo nuevos espacios y recorridos alternativos. Aparecen como una alteración del orden de las manzanas, pero sin romperlo, se integran en él entrelazando lo público y lo privado. Permiten atra-

<sup>1</sup> Silvina Cecilia Carrizo, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires, Centro de Estudios sobre Territorio, Energía y Ambiente (TEAM). Correo electrónico: scarrizo@conicet.gov.ar

Melina Yuln, Universidad Nacional del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires, Centro de Estudios sobre Territorio, Energía y Ambiente (TEAM). Correo electrónico: melinayuln@yahoo.com.ar



vesar un espacio proponiendo otro (del latín: *passus*: paso, andar; sufijo: aje, «acción y efecto de...»). Los pasajes surgieron cuando la población de Buenos Aires crecía vertiginosamente, pasando de 270 000 habitantes en 1880 a 2 millones en 1927; la densidad de lo construido aumentaba y aparecían nuevas tipologías en lo residencial y en lo comercial (la casa chorizo,<sup>2</sup> el pasaje), que optimizaban el uso del espacio disponible en la manzana y en lo construido. La localización de los pasajes en Buenos Aires puede observarse en la figura 1.

Ante la mención de pasajes en Buenos Aires, las referencias directas son la calle angosta o el callejón —muchas veces sin salida— tanto peatonales como vehiculares y en su mayoría vinculados a un uso residencial. Se remite, entonces, a pequeños recortes de la trama urbana que —sin llegar a la categoría de calle o intersticios dentro de la manzana— funcionan como circulaciones internas de un conjunto de viviendas.<sup>3</sup> En la capital porteña se pueden ver más de cuarenta pasajes de este tipo. Aumentan el número de viviendas en la manzana, reproduciendo la tipología de casa chorizo —en lotes más angostos y cortos— y creando espacios de tránsito que toman distintas formas: en *cul de sac*, en I, en L o en U, en uno o varios niveles, con accesos cubiertos o descubiertos y a veces con puentes interiores de circulación o viviendas pasantes (Schere, 1998). No siempre se encuentran bien conservados, y a veces han sido modificados o incluso bloqueados por una construcción añadida (Balbachan, 1982). Pero en este estudio se dedica la mirada a otro tipo de pasajes menos frecuentes en Buenos Aires, en términos tipológicos, pero destacados no solo por su originalidad sino también por devenir, a través de sus cualidades arquitectónicas, en edificios-íconos de la ciudad: los pasajes comerciales al estilo europeo del siglo XIX.

En Argentina, el modelo transoceánico de pasaje comercial cubierto tiene la denominación de galería comercial o simplemente galería y hace referencia a un

<sup>2</sup> Al planteo de la casa colonial desarrollada en horizontal, estructurada alrededor de patios, se suma, en terrenos más angostos, el modelo de la casa chorizo como una sucesión de habitaciones a lo largo de patios (Schere, 1998).

<sup>3</sup> En un proceso que se inició a partir de 1880, pero que se aceleró en las primeras décadas del siglo XX. En Buenos Aires, la arquitectura dio respuesta a la vivienda colectiva popular. En el caso de las viviendas de alquiler más modestas, la tipología de la *cit * resultó la más frecuente, constituyéndose en un nuevo elemento urbano. Se trataba de una secuencia de unidades de vivienda a lo largo de una circulación, que generaba fachadas interiores y podía unir dos calles en su trayecto (Liernur, 2001).

FIGURA 1. Localización de los pasajes de Buenos Aires



Fuente: Carrizo y Yuln (2012).

recorrido peatonal a través de un espacio con vidrieras u objetos en exposición. Si en los pasajes peatonales abiertos la calle pública parece penetrar la privacidad de la manzana, en los pasajes comerciales cubiertos el corazón privado se abre a la ciudad ofreciendo algo diferente del exterior. En ellos el «a través» significa no solo pasar de un lado a otro y acceder a las viviendas u oficinas que las plantas superiores alojan, sino que se asocia especialmente al «recorrer las vitrinas expuestas».

En Buenos Aires, la modernización de la ciudad capital y la complejización de su estructura urbana, junto con su variado componente social, determinaron un incremento de las actividades burocráticas, comerciales y de servicios propias de una metrópolis moderna de principios del siglo xx. Este escenario facilitó la importación de un programa sofisticado e internacional como el del pasaje comercial, aunque la tipología del pasaje europeo fue adaptada a las necesidades urbanas porteñas. Esa adecuación dio como resultado galerías comerciales pasantes, ubicadas en la planta baja de edificios de gran altura, situados en las principales avenidas del centro.<sup>4</sup> En la versión local, el programa comercial se vinculó al

<sup>4</sup> Los trabajos previos (De la Rúa, Goitía *et al.*, 1986; Aguerre y Fernández Landoni, 1990) que analizan la tipología de galerías en Argentina, se concentran en el estudio de la función comercial

edificio de oficinas o viviendas o ambas a la vez. De este modo, se estableció una nueva tipología metropolitana. En este trabajo planteamos la hipótesis de que la metropolización de Buenos Aires fue el factor determinante para la aparición del pasaje comercial como variante tipológica local.

La arquitectura de finales del siglo XIX y principios del XX en Buenos Aires fue el reflejo de un mosaico de nacionalidades. El aluvión inmigratorio, proveniente principalmente de Europa, había comenzado a hacerse más potente en el último tercio del siglo XIX. Si bien las políticas nacionales fomentaban la inmigración de ultramar para poblar el vasto territorio nacional, el principal puerto de llegada era la ciudad de Buenos Aires y la mayor parte de quienes arribaban a la capital se establecía en las proximidades. En Buenos Aires convivían los distintos lenguajes arquitectónicos procedentes de los diferentes rincones del mundo. Mientras en Europa estaba culminando la crisis de la arquitectura clasicista, en el Río de la Plata significó un modo de representación dentro de la ecléctica vida metropolitana. Los sectores populares habían surgido como nuevos protagonistas, apoyados en los partidos políticos de corte democrático y socialista que le hacían frente al conservadurismo de la élite política porteña. Es decir, la arquitectura fue, en parte, un reflejo de los cambios sociales acelerados durante la bisagra entre los dos siglos.

Esta transformación arquitectónica se daba en el marco de una serie de cambios políticos y económicos que facilitaron la modernización de la estructura urbana de Buenos Aires. A partir de la década de 1880 comenzaron a implementarse medidas tendientes a convertir la ciudad en una metrópoli cosmopolita. El primer factor fue la designación de Buenos Aires como capital de la nación, con todos los beneficios que esto representaba.

Durante la primera intendencia de Buenos Aires, a cargo de Torcuato de Alvear (1883-1887), el proyecto para la ciudad seguía los lineamientos de «ciudad regular y concentrada» de las primeras décadas del siglo XIX. Alvear —al igual que el conjunto de la dirigencia política porteña— era un conservador que aspiraba a la construcción de una ciudad capital, tomando como modelo París. En este periodo se llevó a cabo la apertura de la Avenida de Mayo, una vía que será el eje gravitacional para los principales pasajes comerciales. Pero a principios del siglo XX Buenos Aires, como toda metrópoli en crecimiento —no solo demo-

---

sin abordar el análisis de la variante tipológica local del pasaje.

gráfico sino también cultural y económico—, ya no podía sostener el modelo de ciudad concentrada, sino que era necesaria su expansión (Gorelik, 2004). Se extendió la red de transporte con la apertura de la primera línea de subterráneos en la década de 1910; la ampliación del ferrocarril hacia el oeste y el norte, que generaba vínculos con la región metropolitana y el interior, y se incrementó la obra pública y comenzó la modernización del puerto. El crecimiento físico de la ciudad se correspondía con dos transformaciones técnicas fundamentales para el desarrollo de la metrópoli. La aparición del automóvil constituyó una de las transformaciones técnicas que modificó radicalmente —a través del sistema de carreteras— el monopolio del ferrocarril como principal medio de transporte. La electrificación fue otro motor de cambios para las redes comunicacionales de telégrafos y teléfonos, así como para las redes de alumbrado y de transporte público, las usinas y las fábricas (Liernur y Silvestri, 1993; Liernur, 2001).

En el nivel estatal comenzó a ponerse la mirada en la implementación de planes urbanos tendientes a ordenar la *explosión* de la gran ciudad, ya que la estructura urbana había resultado deformada por su desmedido crecimiento. Al principio se impusieron los modelos franceses para la configuración de los espacios públicos y la definición de la forma urbana; más tarde se combinaron otros modelos extranjeros. La ciudad deviene en un fructífero campo de experimentación en materia urbana (Carrizo y Yuln, 2012).

En este texto se presentan los ejemplos de pasajes comerciales más emblemáticos por su originalidad, su escala o arquitectura. En una primera parte, se describen los edificios que surgieron originalmente como pasajes en una Buenos Aires que estaba transformándose en metrópoli. El primero corresponde a las galerías Pacífico, edificio concebido como galería comercial pero que recibió usos diversos. El segundo ejemplo es el de la galería Güemes, situada como el anterior en la calle Florida, la primera peatonal de Buenos Aires. El tercero es el pasaje Barolo, ubicado sobre la avenida de Mayo. Esta gran vía, al estilo del proyecto haussmaniano, fue abierta a fines del siglo XIX sobre la trama de la ciudad colonial y vincula en su eje a los edificios de la Casa de Gobierno y el Congreso de la Nación. En esta misma avenida se ubican el pasaje Roverano —junto al Cabildo— y el pasaje Urquiza Anchorena, ambos ejemplos son pequeños, en comparación con los edificios anteriormente citados, pero relevantes en la historia de los pasajes porteños y en la vida de la ciudad. Finalmente, se evoca otro pasaje emblemático de Buenos Aires, el patio Bullrich. Este edificio merece un apartado especial por-

que, si bien se adecua a la tipología de pasaje, no sería una galería comercial sino hasta finales de siglo xx.

## GALERÍAS PACÍFICO

Solo uno de los ejemplos a tratar en este capítulo fue concebido como un edificio expresa y exclusivamente comercial de gran escala: el Bon Marché argentino construido en 1890 en el corazón del centro porteño, en la manzana delimitada por la avenida Córdoba y la calle Viamonte, entre Florida y San Martín (ver figuras 2 y 3). Una sociedad accionista en el Bon Marché de París compró esa manzana (salvo dos lotes en esquinas) para construir una sucursal de aquella tienda parisina. Al igual que la sede en Francia, la casa al otro lado del Atlántico seguiría el modelo de la *gallería* Vittorio Emanuele de Milán (1865) que comunica la *piazza* del Duomo con la *piazza* de la Scala. Esta galería tiene una planta en forma de cruz, cubierta por bóvedas de vidrio y hierro y una cúpula central a 48 m de altura.

En el Buenos Aires de finales de siglo XIX, la calle Florida lucía adelantos técnicos como la iluminación nocturna a gas. Su dinamismo estimulaba la realización de emprendimientos importantes, como la sede del Jockey Club (1897) del arquitecto Turner, o de grandes proyectos comerciales como el proyecto Gath & Chávez (1883), en Florida y Cangallo (hoy Perón), del arquitecto Fleury Tronquoy y la tienda Harrod's (1914) (Liernur, 2001).

El proyecto arquitectónico para el Bon Marché fue elaborado por el arquitecto italiano Roland Le Vacher y el arquitecto e ingeniero argentino Emilio Agrelo, ambos autores del hotel Callao ubicado en la esquina de Callao y Sarmiento. Le Vacher fue también el autor del pabellón argentino en la exposición internacional de Turín en 1911 (Liernur, 2001), y Agrelo construyó el hotel Windsor en avenida de Mayo y el edificio de Viamonte 444, sede actual del rectorado de la Universidad de Buenos Aires (Ortiz *et al.*, 1968).

A partir de un esquema de planta en cruz, se marcaron cuatro bloques en esquina, separados por calles internas de 10 m de ancho, las que serían cubiertas por bóvedas metálicas con cerramiento de vidrio para dar luminosidad al conjunto. Esto último quedó inicialmente trunco y sin cerramiento hasta la década de 1940. La pesada estructura original de mampostería con grandes pilares le dio

FIGURA 2. Galerías Pacífico: acceso Florida



Fuente: Carrizo y Yuln (2012).

FIGURA 3. Galerías Pacífico: calle interior vista hacia Florida



Fuente: Carrizo y Yuln (2012).

cuerpo a un edificio de cuatro niveles de altura y dos subsuelos. El lenguaje de las fachadas —exteriores e interiores (ver figuras 4 y 5)— se ajusta a la corriente ecléctica derivada del academicismo de finales del siglo XIX, fecha en que fue originalmente proyectado. El edificio ocupa la casi totalidad de una manzana, por lo cual se acentúa su carácter de edificio-palacio, con una volumetría contundente.

La obra de las galerías fue empezada en 1890, pero se suspendió al poco tiempo por la crisis económica y la firma Bon Marché se retiró. Primero se terminó el sector noroeste, en donde comenzaron a funcionar entre las décadas de 1870 y 1890 el teatro Edén, la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, la Academia de Bellas Artes y el Ateneo y Talleres de Artistas. En el bloque sudeste se instalaron viviendas (Schere, 1998). Dos de los cuatro salones (1895 y 1896) organizados por

FIGURA 4. Galerías Pacífico: fachada Florida



Fuente: Carrizo y Yuln (2012).

FIGURA 5. Galerías Pacífico: fachada Centro Cultural Borges San Martín



Fuente: Carrizo y Yuln (2012).

el Ateneo para realizar exposiciones periódicas de artistas argentinos<sup>5</sup> tuvieron lugar en el edificio Bon Marché. En diciembre de 1896, ocupando cinco salas del primer piso, fue inaugurada la primera sede del Museo Nacional de Bellas Artes.<sup>6</sup> Este sería trasladado en 1910 al pabellón de la Exposición de París (1889), proyecto del arquitecto francés Albert Balluy reconstruido en la plaza San Martín para albergar la exposición de arte del centenario (demolido en 1933).

La compañía inglesa Ferrocarril Buenos Aires al Pacífico,<sup>7</sup> compradora de parte del edificio en 1908, instaló allí sus oficinas. De este hecho deriva el nombre que aún conservan las galerías. Progresivamente, la empresa ferroviaria fue adquiriendo la mayor parte del edificio —a excepción del área ocupada por el hotel Fénix— e instaló en el segundo piso el Museo Nacional Ferroviario y en el *hall* central la venta al público de pasajes y la oficina de turismo.

En 1945, los ferrocarriles fueron estatizados y las galerías Pacífico tomaron el nombre de General San Martín, como la empresa ferroviaria recuperada por la nación. En 1947, las galerías fueron restauradas por los arquitectos Jorge Aslan y Héctor Ezcurra, quienes ya habían ganado el concurso para el estadio de River Plate (1935), construido el hotel de Turismo en Salta y numerosas viviendas.

Con el tiempo, las galerías se vieron degradadas; incluso, la estructura metálica de la cubierta, que había sido colocada sin vidrios, se había arruinado. La nueva intervención incorporó al proyecto una cúpula —que cubría el espacio central en la intersección de las calles dispuestas en forma de cruz— y el cerramiento de las mismas (ver figuras 6 y 7), que había quedado inconcluso medio siglo atrás.

Los paños y pechinas de la cúpula fueron pintados por el Taller de Arte Mural, constituido en 1944 por Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Manuel Colmeiro, Lino Spilimbergo y Demetrio Urruchúa, formando una verdadera obra

<sup>5</sup> En ellos participaron, entre otros, Eduardo Schiaffino, Emilio Caraffa, Ángel Della Valle, Eduardo Sívori y Ernesto de la Cárcova.

<sup>6</sup> En 1910, la colección del Museo Nacional ya contaba con un centenar de cuadros, en su mayoría donaciones de José Guerrico y Adriano Rossi. Bajo la dirección del Eduardo Schiaffino, la institución adquirió numerosas obras en el país y Europa y el museo pasó a ocupar 11 salas que exhibieron obras como *La ninfa de Manet*, *Obispo mártir de Tiépolo* y *La fiesta debajo del puente de Goya* (Galerías Pacífico, 2010).

<sup>7</sup> Esta línea ferroviaria vinculaba Buenos Aires —desde Retiro, conectado a su vez a Puerto Madero— con las provincias de San Luis, San Juan y Mendoza. Hasta hoy no llegó a realizarse el tramo transandino para alcanzar el océano Pacífico.



FIGURAS 6 Y 7. Galerías Pacífico: espacio central. Cúpula 1 y cúpula 2



Fuente: Carrizo y Yuln (2012).

colectiva; a estos murales del patio central, se sumaron los lunetos de acceso en los que se ilustran las cuatro estaciones del año.<sup>8</sup>

Con este proyecto se incorporaron unos cien locales comerciales, recuperando en parte el destino comercial con que el edificio había sido pensado originalmente. Sin embargo, hacia 1981 el Estado desalojó los locales y oficinas y se instaló allí el Centro Cultural Islas Malvinas, de corta duración. Luego de un periodo de inactividad, en 1989 el edificio fue declarado Monumento Histórico Nacional. Este fue concesionado y se encargó la restauración al estudio de Juan Carlos López, arquitecto responsable de la obra en el Patio Bullrich —un ejemplo posterior de galería comercial— y de numerosos *shopping mall*. En esta última

<sup>8</sup> Los murales debieron ser restaurados profundamente a fines de la década de 1970 por un grupo de artistas dirigidos por el mismo Antonio Berni.

intervención se preservó la cúpula con los murales —nuevamente restaurados—, pero se demolieron otras obras agregadas, entre ellas las marquesinas de los accesos y las bóvedas de cañón corrido que cubrían los ejes circulatorios en cruz a la altura del primer nivel, reemplazándolas por una cubierta de vidrio, acero y aluminio colocada dos niveles más arriba y rematando en una cúpula vidriada sobre la de los murales. Así se incorporaron los dos niveles superiores, antes escondidos a la vista del público. El nuevo proyecto sumó tecnología y confort, y se agregaron nuevos murales detrás de las pechinas, que fueron diseñados por los artistas Carlos Alonso, Rómulo Macció, Josefina Robirosa y Guillermo Roux.

Desde esta remodelación, funcionan en el edificio el Centro Comercial «Galerías Pacífico» y el «Centro Cultural Borges». Se recuperó así el sentido original que en el siglo XIX el Bon Marché argentino hubiera otorgado al pasaje construido.

## LA GALERÍA GÜEMES

Si bien el Bon Marché se construyó primero, este no tuvo destino de galería sino hasta 1948. Por lo tanto, la galería Güemes —construida entre 1913 y 1915— constituyó un ejemplo anterior de galería porteña, ubicada también sobre calle Florida (ver figura 8). El pasaje comercial está coronado por un edificio de 14 pisos, y es considerado el primer rascacielos de Buenos Aires (Caride, 1997).

El proyecto fue diseñado por el arquitecto italiano Francisco Gianotti (1881-1967), nacido en Milán, graduado en la Academia de Brera y llegado a Argentina en 1908. Entre una de sus obras famosas se encuentra la confitería El Molino (1912), situada en Callao y Rivadavia, frente al Congreso de la Nación.

El complejo programa del edificio contemplaba varias actividades, desde oficinas, viviendas y restaurantes —uno en el subsuelo y otro en el piso 14, con mirador— hasta locales comerciales, un banco, un teatro y un cabaret. Básicamente, en el diseño se plantearon dos edificios de 87 m de altura, vinculados por un basamento de oficinas y por el pasaje peatonal abovedado, con salida a las calles Florida y San Martín (ver figuras 8 y 9).

El nombre de la galería rendía homenaje al héroe de la provincia de Salta, el general Martín Miguel de Güemes, ya que la obra fue promovida por los acaudalados salteños, Emilio San Miguel y David Ovejero, propietarios de la casona que en 1830 ocupaba el terreno sobre la calle Florida. Al sumarse al proyecto el Banco

FIGURA 8. Galería Güemes: fachada Florida



Fuente: Carrizo y Yuln (2011).

FIGURA 9. Galería Güemes: fachada San Martín



Fuente: Carrizo y Yuln (2011).

Supervielle, propietario del lote sobre la calle San Martín, se delineó el proyecto definitivo.

Tal fue la magnitud del emprendimiento que a la inauguración del edificio asistió el presidente de la nación, Victorino de la Plaza, y descendientes del prócer salteño. En 1915, un edificio de más de 80 m de altura representaba una construcción revolucionaria en el centro porteño. La galería Güemes se localizaba entonces en el edificio-ícono de la modernidad metropolitana.

La estructura del pasaje es de hormigón armado, lo que significó todo un adelanto para la época<sup>9</sup> y en las distintas instalaciones se aplicaron las últimas innovaciones tecnológicas —electricidad, calefacción, refrigeración.

<sup>9</sup> Teniendo en cuenta que la generalización del uso de hormigón armado en la construcción de edificios en Europa se generalizó entre las décadas de 1910 y 1920. (Giedion, 1941).

FIGURA 10. Galería Güemes: vista desde el pasaje Barolo



Fuente: Carrizo y Yuln (2011).

La ornamentación exterior es de estilo Liberty<sup>10</sup> (ver figura 10) —acorde a la formación de Gianotti en la academia milanesa— y sumada a un lenguaje personal.

La ornamentación interior del pasaje corresponde a un diseño completo del arquitecto (ver figuras 11 y 12), desde el proyecto estructural hasta los detalles decorativos (ver figuras 13 y 14). Los elementos de bronce fueron realizados expresamente en Milán, en la fábrica del hermano del arquitecto, Juan Bautista Gianotti (Caride, 1997).

Durante la construcción de la obra, el barco que traía los mármoles italianos para la fachada de Florida fue hundido por un submarino alemán en plena guerra mundial. Este y otros inconvenientes elevaron el costo de la obra, tanto que dejó en bancarrota a sus promotores (Caride, 1997).

<sup>10</sup> También denominado arte nuevo, *floreal* o *art-nouveau* para designar un estilo encuadrado dentro de los modernismos de finales del siglo XIX, inspirado en las formas de la naturaleza.

FIGURA 11 Y 12. Interior de la galería Güemes



Fuente: Carrizo y Yuln (2011).

FIGURA 13. Detalles decorativos de la galería Güemes



Fuente: Carrizo y Yuln (2011).

FIGURA 14. Galería Güemes: acceso interior reflejo sobre entrepiso



Fuente: Carrizo y Yuln (2011).

Luego de un largo periodo de «oscuridad», en 2004 se iniciaron trabajos de restauración para recuperar las cúpulas interiores vidriadas que habían sido tapiadas en la década de 1940. De esa manera se le ha devuelto la luminosidad natural al pasaje.

## EL PALACIO BAROLO

Siguiendo con esta tipología de galerías comerciales pasantes en edificios de gran altura, el otro gran ejemplo porteño es el del pasaje Barolo. Este se ubica sobre el número 1370 de la avenida de Mayo (ver figuras 15 y 16), arteria que vincula en su eje la Casa de Gobierno y el Congreso Nacional. Esta vía se abrió en 1885 por iniciativa de Torcuato de Alvear, primer intendente de la ciudad de Buenos Aires, convertida capital de la nación en 1880. Fue trazada por el arquitecto Juan Buschiazzo evocando el modelo haussmanniano de bulevares y dia-

FIGURA 15. Fachada del Barolo: avenida de Mayo



Fuente: Carrizo y Yuln (2012).

FIGURA 16. Acceso al Barolo por avenida de Mayo



Fuente: Carrizo y Yuln (2012).

gonales que unen hitos de la ciudad y crean largas perspectivas. La gran avenida de 30 m de ancho crea en la trama de la ciudad colonial un espacio urbano moderno. Su apertura dividió por la mitad las manzanas ubicadas entre las calles Hipólito Yrigoyen y Rivadavia, dando lugar a lotes con salidas a la nueva avenida y a las calles paralelas. Esto motivó la construcción de varios pasajes cubiertos, algunos —como el pasaje Huergo— han desaparecido (Solsona y Hunter, 1990; Schere, 1998).

El edificio, conocido como Palacio Barolo, se terminó de construir en 1923, según el proyecto del arquitecto italiano Mario Palanti. Este nació en Milán (1885) y llegó a Argentina en 1909, después de haber estudiado pintura en su ciudad natal —en la Academia de Brera— y de haberse graduado en la Escuela de Arquitectura del Politécnico de Milán. Trabajó con Francisco Gianotti en la construcción del pabellón italiano de la exposición del centenario de la Revolución de Mayo (1910) y luego colaboró con otros estudios locales hasta instalar el propio. Diseñó

FIGURA 17. Pasaje Barolo: la torre con el faro encendido



Fuente: Carrizo y Yuln (2011).

FIGURA 18. Pasaje Barolo: el faro



Fuente: Carrizo y Yuln (2011).

varios edificios destacados en Buenos Aires, la mayoría ligados a encargos de los estratos más altos de la colectividad italiana, como el hotel Castelar en avenida de Mayo número 1142 (1928), casas de renta, residencias particulares y el Palacio Salvo en Montevideo (1922). A partir de 1929 retornó definitivamente a Italia (Aliata, 1997 y 2004).

El palacio Barolo fue proyectado para Luis Barolo, emprendedor italiano que comenzó importando máquinas de hilar y tejido para convertirse luego en productor agropecuario —incluso en el Chaco, región algodonera— y propietario de hilanderías.

Barolo deseaba erigir un rascacielos, y su edificio pasó a ser el más alto de Sudamérica. Fue construido con una estructura de hormigón armado y cuenta con 24 plantas destinadas a oficinas (22 en altura y dos subsuelos); está coronado por un faro giratorio que era visible desde Uruguay (ver figuras 17 y 18), donde instalaría otro similar en el Palacio Salvo. Ambos edificios fueron concebidos



para funcionar como «faros» urbanos a escala territorial en ambos márgenes del Río de la Plata (Aliata, 1997).

El intendente Luis Cantilo otorgó en 1921 una concesión especial autorizando la altura de 100 m, casi cuatro veces la máxima permitida en la avenida. Tiene 90 m hasta la cúpula —elemento característico de toda la avenida de Mayo— y 10 m más con el faro. En 1922, el Barolo fue superado en altura por el edificio construido en calle Arroyo, para Nicolás Mihanovich, dueño de una compañía de navegación.

El pasaje comercial de la planta baja permite el acceso desde ambos extremos. Con su escala monumental, alcanza una altura de tres niveles y un ancho de 7.40 m bajo la bóveda que lo cubre. A diferencia de la galería Güemes, aquí no hay cubiertas vidriadas; la superficie transparente aparece en los grandes arcos de los accesos que abarcan tres niveles. El interior está estructurado con un sistema de arcos nervurados, apoyados en pilastras y el espacio central está coronado por una cúpula (ver figuras 19 y 20).

La decoración interior, realizada en mármoles de distintos tonos acusa la búsqueda estilística personal de Palanti, presente en los capiteles con cabezas de dragón o en los pilares monumentales (ver figura 21).

FIGURA 19. Interior del pasaje Barolo



Fuente: Carrizo y Yuln (2011).

FIGURA 20. Cúpula del pasaje Barolo



Fuente: Carrizo y Yuln (2011).

FIGURA 21. Decoración interior del pasaje Barolo



Fuente: Carrizo y Yuln (2012).

Las fachadas del pasaje, tanto hacia la avenida de Mayo como hacia la calle Hipólito Yrigoyen, no presentan mayores diferencias en cuanto a la estructuración y ornamentación, excepto por la omnipresencia de la torre y la cúpula sobre la vereda de la avenida. En este caso, el edificio encima del pasaje es perfectamente visible desde la calle, ya que no se retira de la línea municipal —como en el caso de la galería Güemes— sino que, por el contrario, parece avanzar con todo su peso hasta apoyarse en un gran arco nervurado que hace de acceso al pasaje y que «descarga» sus esfuerzos sobre dos pilares monumentales. El resto de la fachada se completa con un sistema de *bay-windows* y balcones con balaustradas, correspondientes a los pisos destinados a oficinas de alquiler. En la torre y en la cúpula aparecen elementos estilísticos de la antigüedad como los arcos románicos, arcos ojivales y nervaduras, combinados con las técnicas constructivas modernas del hormigón armado.

Palanti perseguía un modelo de arquitectura monumental acorde a las exigencias y a las nuevas dimensiones metropolitanas, algo representativo del proceso de modernización en el que Buenos Aires estaba inmerso y, similar al que ocurría en las principales capitales del mundo. El estilo puede inscribirse dentro de un eclecticismo modernista que tomó elementos de la antigüedad y la tradición medieval —especialmente la románica y la gótica— conjugados con las técnicas constructivas modernas y con la concepción personal del arquitecto (Aliata, 2004). En la década del 2000 se inició la restauración del edificio y se puso nuevamente en funcionamiento el faro restituyéndole esplendor al pasaje.

#### EL PASAJE ROVERANO Y EL PASAJE URQUIZA-ANCHORENA

Sobre la avenida de Mayo también se encuentran el pasaje Roverano (1912-1918, ver figuras 22 y 23) y el pasaje Urquiza-Anchorena (1921, ver figuras 24 y 25), menores en escala y en impacto urbano, pero igualmente destacables en la historia de los pasajes comerciales de Buenos Aires.

El edificio original del pasaje Roverano fue construido en 1878, en la manzana del Cabildo, entre la avenida de Mayo al 554 y la calle Victoria al 557 —actualmente Hipólito Yrigoyen—. La planta baja se destinó a locales para escribanías y estudios de abogacía, justificado esto en la proximidad a los tribunales que funcionaban en el Cabildo. En la planta alta se encontraba la vi-

FIGURAS 22 Y 23. Fachada y acceso del pasaje Roverano sobre la avenida de Mayo



Fuente: Carrizo y Yuln (2012).

vienda del propietario, Ángel Roverano. Cuando se abrió la avenida de Mayo, se demolieron las habitaciones del fondo, destinadas a renta, y el edificio quedó sin fachada.

Entre 1912 y 1918, el edificio del pasaje Roverano fue ampliado y remodelado por el arquitecto Eugenio Gantner. Este arquitecto fue un representante de la generación de transición entre la arquitectura ecléctica y la arquitectura moderna. Su producción abarcó desde las posturas académicas fusionadas con influencias de la secesión vienesa —como en el caso del pasaje Roverano— hasta experiencias *Art Decó* y un periodo racionalista que alcanzó la mayor parte de su obra (Larrañaga, 2004).

La planta baja fue destinada al pasaje comercial y el edificio —construido con una estructura de esqueleto metálico—<sup>11</sup> pasó a tener ocho niveles de oficinas y

<sup>11</sup> En los archivos de la Cité de l'architecture et du patrimoine (París) se encuentran copias de los planos estructurales de 1912 del arquitecto F. Fleury-Tronquoy.

FIGURAS 24 Y 25. Fachada y acceso del pasaje Anchorena sobre la avenida de Mayo



Fuente: Carrizo y Yuln (2012).

tres subsuelos, estos últimos conectados con la estación Perú del subterráneo de la compañía Tramways Anglo-americana (Schere, 1998) (ver figura 26). El pasaje Roverano es el único edificio de Buenos Aires con acceso directo al subterráneo, ya que mediante un permiso especial desde 1915 tiene conexión directa con la línea A, que corre por debajo de la avenida de Mayo (ver figura 27).<sup>12</sup>

La galería del pasaje Roverano cuenta con locales comerciales a ambos lados del eje de circulación y con pequeños locales en isla (ver figuras 28 y 29).

A diferencia de las galerías con cubiertas de bóvedas vidriadas, este pasaje está cubierto por una losa plana. La ornamentación está compuesta por elementos de hierro forjado y de vidrio decorado con motivos florales y orgánicos, acorde al modernismo estilístico del edificio (ver figura 30).

<sup>12</sup> La línea A se inauguró en 1913 y fue la primera línea de «tranvías subterráneos» en América Latina. El tramo inicial funcionó entre plaza de Mayo y la actual plaza Miserere, un recorrido de unas cuarenta cuadras (Solsona y Hunter, 1990).

FIGURA 26. Pasaje Roverano: salida por el subterráneo



Fuente: Carrizo y Yuln (2012).

FIGURA 27. Pasaje Roverano: acceso al subterráneo



Fuente: Carrizo y Yuln (2012).

FIGURA 28. Pasaje Roverano (acceso a local)



Fuente: Carrizo y Yuln (2012).

FIGURA 29. Galería subterránea del pasaje Roverano



Fuente: Carrizo y Yuln (2012).

La fachada sobre la calle Hipólito Yrigoyen resulta menos sobria que la ubicada sobre la avenida de Mayo y más representativa del modernismo de principios de siglo xx en Buenos Aires. Su ornamentación, al igual que la interior, retoma las formas florales y orgánicas tanto en los muros como en la herrería (ver figura 31). Durante la noche y los fines de semana el pasaje cierra sus accesos con unas puertas-tijera, similares a las de los antiguos elevadores, denotando su carácter comercial.

El pasaje Urquiza-Anchorena se ubica en la avenida de Mayo al 747, con salida a la calle Rivadavia 742 (ver figura 32).

Dicho pasaje era propiedad de Diógenes de Urquiza Anchorena y se conoció como pasaje «La Mundial» debido a la compañía de seguros que allí se alojaba. El proyecto del edificio, para oficinas de renta, fue diseñado por el ingeniero

FIGURA 30. Pasaje Roverano: acceso a ascensores



Fuente: Carrizo y Yuln (2012).

FIGURA 31. Pasaje Roverano: fachada H. Yrigoyen



Fuente: Carrizo y Yuln (2012).



FIGURA 32. Pasaje Anchorena: acceso Rivadavia



Fuente: Carrizo y Yuln (2012).

FIGURA 33. Detalles del pasaje Anchorena: acceso por avenida de Mayo



Fuente: Carrizo y Yuln (2012).

FIGURAS 34 Y 35. Interior del pasaje Anchorena y fachada Rivadavia



Fuente: Carrizo y Yuln (2012).

Esteban Sanguinetti en 1921. Cuenta con una galería de locales comerciales (ver figura 33) en la planta baja y con núcleos de ascensores y escaleras en el corazón de la manzana (Schere, 1998).

El pasaje tiene dos locales accesibles desde la avenida y otros dos desde la calle posterior. El trayecto en el sentido de *marche*, es decir, la sucesión de espacios a atravesar durante el recorrido, está claramente marcado en este edificio de corte academicista.

La ornamentación interior del pasaje, al igual que su aspecto exterior, corresponde a un sobrio estilo francés (ver figuras 34 y 35). Los elementos lingüísticos de vertiente francesa, como la mansarda y la cúpula, se conjugan con los elementos modernistas de las herrerías y carpinterías metálicas.

## PATIO BULLRICH

El edificio original, construido en 1920 por el arquitecto argentino Juan Waldorp,<sup>13</sup> pertenecía a la firma Bullrich y estaba destinado a funcionar como casa de remates. El edificio, de 50 m de frente, se ubicó sobre una de las principales avenidas de Buenos Aires (actual Av. del Libertador).

Detrás de su fachada neoclásica se extendía un edificio con estructura de hierro y modulado por un sistema de arcos. Tenía un *hall* de acceso, un patio lineal de remates para ganado y campos, corrales, palenques. En el otro extremo del terreno se ubicaba una rotonda destinada a la subasta de caballos (*tattersall*). Sobre el acceso, las oficinas del primer piso recibían iluminación a través de una cúpula y los locales posteriores tenían ventilación gracias a un techo corredizo.

El proyecto original no contemplaba la idea de edificio pasante ni la función de galería comercial, pero a finales de la década de 1980 se decidió convertirlo en un *shopping mall*. En 1988 el estudio de arquitectura Juan Carlos López y Asociados fue el encargado de reformular la obra de Waldorp. La primera medida fue la incorporación del terreno opuesto lindante, lo que permitió atravesar la manzana y lograr la conexión entre la avenida del Libertador y la calle Posadas a través de una secuencia de espacios sucesivos. El espacio circular del *tattersall* se convirtió en una plaza interior cubierta por una cúpula, mientras que el patio lineal de subastas pasó a ser el corredor central de la galería comercial cubierto por una estructura vidriada de cañón corrido, dándole unidad a los tres niveles de altura del paseo comercial.

En 1995 se realizó una última ampliación y reforma del centro comercial, a cargo de los arquitectos Pfeifer y Zurdo, tendiente a incorporar otras funciones —como salas de cine y patios de comidas— y el ensanche de la fachada sobre la calle Posadas. En esta última se retoman elementos clasicistas de la fachada original de la casa Bullrich combinados con un cerramiento de *curtainwall* translúcido.

A pesar de su realización tardía y de haber sido concebido con una finalidad distinta a la de los «pasajes comerciales», el Patio Bulrich es incorporado a la tipología planteada, por dos cuestiones. Una de ellas es el uso de nuevas tecno-

<sup>13</sup> Juan Abel Adrián Waldorp (Ensenada, 1885-s.d., 1962) Arquitecto formado en la Universidad de Buenos Aires con maestros como Le Monnier, Lanús, Hary, Selva.

logías constructivas ligadas al proceso de metropolización de Buenos Aires, y la otra, es la refuncionalización del edificio como galería comercial pasante, adoptando el modelo transculturado. Desde el aspecto tecnológico, el edificio de la casa de remates de 1920 incorporó el uso de la estructura de hierro y el cemento armado en una época en la cual se experimentaba con las técnicas constructivas del nuevo siglo. Desde el aspecto funcional, el moderno *shopping mall* retoma la idea del trayecto, característica del pasaje comercial, al permitir conectar dos calles a través del desarrollo de un programa mucho más complejo.

### CONSIDERACIONES FINALES

Los pasajes comerciales aquí analizados fueron construidos entre 1890 y 1921, el periodo en el que Buenos Aires se convierte en metrópolis. En ese entonces la élite porteña, casi aristocrática, se inclinaba por un modelo urbano de tradición francesa, pero la compleja combinación de culturas y nacionalidades existentes favorecía una circulación de ideas y modelos no solo franceses, sino también centro-europeos.

Buenos Aires recibió gran influencia de la arquitectura del norte de Italia a través de los profesionales formados en el Instituto de Venecia, el Politécnico de Turín o la Academia de Brera en Milán, y también de los politécnicos de Zurich, Munich y Viena (Liernur, 2001), como Francisco Gianotti y Mario Palanti. Por lo tanto, la mayoría de los ejemplos de pasajes comerciales son proyectados por arquitectos extranjeros de formación académica y están fuertemente enraizados con esta corriente italiana que si bien recogía tradiciones francesas, también adoptaba influencias tamizadas por las experiencias de Europa central. Se inscriben dentro de la producción arquitectónica eclecticista, a caballo entre estos dos siglos, y fluctúan entre tradición clásica, modernismos y poéticas personales.

Los ejemplos de los pasajes Barolo, Güemes, Roverano y Urquiza Anchorena, permiten identificar una variante tipológica local. Estos pasajes comerciales de Buenos Aires son la resultante de los procesos de transculturación del modelo europeo de la gran galería y del modelo de edificio en altura norteamericano: el rascacielos. A excepción de las galerías Pacífico (1890), aquellos pasajes se ubican en el cruce de los dos modelos. El pasaje comercial o galería, analizado en

relación con el edificio que lo corona, responde a un programa ampliado de funciones.

Este vínculo entre el pasaje comercial y el edificio de gran altura conduce al estudio de una variante tipológica experimental, a tono con una Buenos Aires en proceso de metropolización, que alentaba tanto la experimentación formal como la innovación tecnológica. Debemos tener en cuenta que la galería Güemes (1912), el pasaje Barolo (1921) y el Patio Bullrich (1920) fueron construidos con estructura de hormigón armado, en una época en la cual este material se convertiría en el distintivo de la arquitectura moderna en el nivel internacional.

La dimensión económica —ligada a la maximización del uso del suelo— y la dimensión representativa o simbólica —asociada a la construcción de edificios céntricos y emblemáticos— modelan este nuevo tipo de edificios.

Su implantación céntrica, cercana a las principales vías de circulación, influía en el alto valor inmobiliario del suelo y en el interés por aumentar su uso. Posteriormente, la tipología comercial de calle pasante con cubierta abovedada —en los casos más destacados— que albergaba tiendas de artículos lujosos empezó a conjugarse con funciones múltiples: oficinas, hoteles, viviendas, bancos, restaurantes, teatros, en los ejemplos más complejos. La instalación de un edificio de gran altura sobresalía en el *skyline* porteño de la época que escasamente promediaba los tres o cuatro niveles de altura. Así, además de la proeza técnica que esto representaba o la actividad que generase, resultaba un hito en el tejido urbano de la metrópoli incipiente, a la manera de las torres de campanarios medievales.

Con el correr del tiempo, estos pasajes-hito de la trama urbana céntrica porteña comenzaron a ser opacados por la proliferación de construcciones en altura, relegándolos en jerarquía y en importancia. La aparición de nuevas tipologías comerciales en otras zonas de la ciudad y la especificidad funcional de los nuevos edificios actuaron en detrimento de los viejos pasajes del centro, que fueron quedando en penumbras durante varias décadas.

La incorporación del *shopping-mall* a la vida metropolitana a finales de la década de 1980 permitió el rescate de las olvidadas galerías Pacífico, que constituían el antecedente más puro de esta tipología comercial moderna. El resto de los pasajes comenzaron un proceso de restauración y puesta en valor en la década del 2000, acompañados por iniciativas a favor de la conservación de los centros históricos y su reactivación cultural y económica.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1948). «Las Galerías Pacífico», en *Revista de Arquitectura*, núm. 325, enero 1948, SCA, pp. 13-32.
- (2005). «Patio Bullrich, Palacio del Consumo», en *Vanguardias Argentinas. Obras y movimientos en el siglo XX, t. 5, Arquitectura reciente*. Buenos Aires: Editorial Clarín Arquitectura.
- Aguerre, Marina y Fernández Landoni, María (1990). «Transculturación de modelos en la arquitectura de nuestra ciudad: el caso de las galerías comerciales», en *Summa Temática*, núm. 34/35, abril 1990, pp. 95-103.
- Aliata, Fernando (1997). «La cantera de la Historia. Mario Palanti y la construcción de una poética ecléctica en Argentina», en *Cuaderno de Historia*, núm. 8. Buenos Aires: IAA.
- (2004). «Mario Palanti» en *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires: Editorial Clarín.
- Artl, Roberto (1994 [1928]). *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Buenos Aires: Losada. (Pról. y comp. de Sylvia Saítta).
- Balbachan, Eduardo Luis (1982). *Los ignorados pasajes de Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Rodolfo Alonso.
- Ballester, Luis Alberto (1988). *Techos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- Caride, Horacio (1997). «Francisco Gianotti: la vanguardia en la mansarda», en *Cuaderno de Historia*, núm. 8. Buenos Aires: IAA.
- Carrizo, Silvina y Melina Yuln (2011). *Fotografías diversas de los pasajes de Buenos Aires*. Junín: Universidad Nacional del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires.
- (2012). «Los argentinos formados en el Instituto Superior de Urbanismo de París», en AA.VV., *Los planes de urbanismo formulados entre 1909 y 1943*, CEDODAL (en prensa).
- (2012). *Fotografías diversas de los pasajes de Buenos Aires*. Junín: Universidad Nacional del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires.
- Cortázar, Julio (1966). «El otro cielo», en *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Daguerre, Mercedes (2004). «Ecléctico», en *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Clarín.

- De la Rúa, B., N. Goitía, J. Giraudó, M. Guardiola y G. Linás (1986). «Estudio tipológico», en *Summa*, núm. 221/222, enero-enero 1986, pp. 89-95.
- Galerías Pacífico (2010). *Galerías Pacífico. Un lugar único en Buenos Aires*, Proyecto OTL, Buenos Aires. Disponible en <http://www.galeriaspacifico.com.ar/libro.php>
- Giedion, S. [1941] (2009). *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté.
- Gorelik, Adrián (2004). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Larrañaga, María Isabel (2004). «Eugenio Gantner», en *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Clarín.
- Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo xx. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: FNA.
- Liernur, J. F. y G. Silvestri (1993). «El torbellino de la electrificación. Buenos Aires, 1880-1930», en J. F. Liernur y G. Silvestri, *El umbral de la metrópolis: transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Liernur, J. F. y Fernando Aliata (2004). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Clarín.
- Ortiz, Federico, Ramón Gutiérrez, Abelardo Levaggi y Alberto de Paula (1968). *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pfeifer, Juan y Óscar Zurdo (1996). «Reforma y ampliación. Patio Bullrich», en *Arquis*, núm. 9, junio de 1996, pp. 38-41.
- Schere, Rolando (1998). *Pasajes*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Shmidt, Claudia (2004). «Waldrop, Juan Abel Adrián» en J. F. Liernur y F. Aliata (comps.) *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Clarín Arquitectura.
- Solsona, J. y C. Hunter (1990). *La avenida de Mayo. Un proyecto inconcluso*. Buenos Aires: Librería Técnica CP67.
- Zago, Manrique (1982). *La avenida de Mayo*. Buenos Aires: EUDEBA/Manrique Zago Ediciones.

# LAS GALERÍAS COMERCIALES EN EL CENTRO DE JUIZ DE FORA: UNA SUBVERSIÓN AL DISEÑO URBANO

FEDERICO BRAIDA,<sup>1</sup> JOSÉ GUSTAVO ABDALLA<sup>2</sup> Y FABRÍCIO SOUZA DIAS<sup>3</sup>

## INTRODUCCIÓN

Las galerías comerciales han despertado el interés de investigadores de diferentes áreas del conocimiento, como arquitectos y urbanistas, historiadores, sociólogos, geógrafos, así como de artistas y escritores, en todas partes del mundo. Este interés proviene del hecho de que las galerías son estructuras arquitectónico-urbanísticas capaces de evidenciar importantes cuestiones sobre las ciudades y las relaciones de intercambio, tanto simbólicas como de mercancías. Así, aunque hayan surgido en Europa en el siglo XIX, hoy en día están presentes en todo el mundo.

A pesar de las especificidades inherentes a los tiempos y los lugares de sus edificaciones, las galerías comerciales guardan muchas semejanzas entre sí: son estructuras dialécticas extremadamente dependientes de la vitalidad urbana. Es justamente esa cuestión que este texto pretende abordar, a partir de una mirada a las galerías comerciales de Juiz de Fora, ciudad ubicada en el estado de Minas Gerais, Brasil.

Como ya sabemos, las galerías de tiendas fueron inventadas y florecieron en París (Hertzberger, 2015, p. 75), en un contexto socioeconómico y político ideal

<sup>1</sup> Arquitecto y urbanista; doctor en Diseño. Universidad Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil. Profesor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo y del Programa de Posgrado en Ambiente Construido. Correo electrónico: frederico.braida@ufjf.edu.br

<sup>2</sup> Arquitecto y urbanista; doctor en Ingeniería de Producción. Universidad Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil. Profesor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo y del Programa de Posgrado en Ambiente Construido. Correo electrónico: gustavo.francis@ufjf.edu.br

<sup>3</sup> Arquitecto y urbanista; maestro en Ambiente Construido. Universidad Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil. Correo electrónico: fabricodiasdesign@gmail.com



de finales del siglo XVIII, cuando la tecnología de hierro y vidrio fue incorporada a la construcción. De acuerdo con Vargas (2001, p. 67), las galerías comerciales constituyen un «emprendimiento inmobiliario comercial» ligado a la malla urbana que moldeó un patrón arquitectónico revolucionario.

Benjamin (2009, p. 39) afirma que la mayoría de los pasajes de París surgieron en los 15 años después de 1822, favorecidos por el desarrollo del comercio textil y la tecnología de hierro en las construcciones. A lo largo de los años, las galerías comerciales prosperaron y maduraron en el resto de Europa, consolidándose como símbolos de monumentalidad y poder, mientras que las galerías francesas presentaban signos de decadencia (Vargas, 2001, p. 195). Dichos signos se debieron, en parte, a la evolución económica de la época, pasando de un espacio de la moda a ser un lugar de repulsión, pues aquellos que no estaban ligados a la burguesía se refugiaron en los pasajes cubiertos como, por ejemplo, prostitutas, tiendas de antigüedades, museos de cera, entre otros, además de la transformación económica encontrada en nuevas formas de organizar el comercio por parte de algunos comerciantes (Hiernaux-Nicolas, 2006, p. 149).

En general, podemos decir, en un plano abstracto, que las galerías como modelo arquitectónico europeo experimentaron un periodo de decadencia a principios del siglo XX (Braida, 2011, pp. 67-68). Sin embargo, al mismo tiempo que Europa perdía el volumen en la construcción de las galerías comerciales, América recibía la Cleveland Arcade, construida entre 1888 y 1890, la que presenta una cubierta acristalada en el *hall* central y tres pisos accesibles por protuberantes escaleras de hierro (Vargas, 2001, pp. 197-198).

Para Geist (1983, p. 65), la evolución de las galerías se divide en seis periodos: 1) periodo de invención (hasta 1820), 2) periodo de la moda (de 1820 a 1840), 3) periodo de expansión (de 1840 a 1860), 4) periodo monumental (de 1860 a 1880), 5) periodo del movimiento hacia el gigantismo y la imitación (de 1880 a 1900) y 6) periodo de la declinación del concepto arquitectónico (después de 1900). Sin embargo, cabe destacar que esta clasificación tiene en cuenta, principalmente, las galerías europeas. En el contexto del continente americano, esa temporalidad necesita ser flexibilizada.

Esta recuperación histórica se hace importante, pues en las Américas el periodo de vitalidad de las galerías es justamente el siglo XX. Sabemos que las tipologías comerciales han evolucionado de formas diferentes en diversas partes del mundo, y prueba de eso es que, cuando las galerías comerciales entraban en

colapso en Europa, estas estaban naciendo en el continente americano. En Brasil y en otros países de América Latina, por ejemplo, las galerías fueron edificadas a lo largo de todo el siglo xx.

En Brasil hubo gran influencia del modelo de comercio europeo, pero el crecimiento del sector terciario brasileño, en general, solo se compararía con ese modelo a principios del siglo xx, pues más tarde la influencia recibida fue la del modelo americano (Vargas, 2001, p. 270). El surgimiento de las galerías en el país fue tardío y distante del concepto europeo vivido por las ciudades de origen, pero constituyeron también símbolos de la modernidad, y «aunque llamadas galerías, estas, en lo que se refiere al formato, tipo de emprendimiento y razón de ser, difieren significativamente de las galerías europeas del siglo xix», pudiendo clasificarse en cuatro tipos: edificio conjunto, edificio galería, edificio comercial y pasaje (Vargas, 2001, pp. 278-279).

Vargas (2001, p. 279) destaca que las galerías en la década de 1950, especialmente en São Paulo, «eran polos de la cultura elitista». La autora resalta que estos edificios abrigan tiendas y restaurantes de alto lujo, así como el encuentro de intelectuales, artistas y bohemios, con el propósito de afirmar la ciudad como metrópoli a través de la cultura urbana y del pensamiento moderno del siglo xx. Pero esas galerías cambiaron con el tiempo; algunas de ellas que anteriormente experimentaron el éxito de un comercio lujoso, hoy se ofrecen a un público de bajo poder económico o se dividieron en galerías especializadas en un determinado tipo de comercio (Vargas, 2001, pp. 283-284), como la famosa galería del Rock (ver figuras 1 y 2).<sup>4</sup> En São Paulo, también merecen destacarse las galerías de los edificios California y Copan, ambos proyectados por Oscar Niemeyer en la década de 1950.

Además de São Paulo, las galerías comerciales también están presentes en diversas otras ciudades en Brasil. Aunque el importante libro *Arcades: The History of a Building Type*, de Johann Friedrich Geist, solo presenta en su catálogo la galería Rio Branco como un ejemplar de galería en Brasil, en Río de Janeiro, en Copacabana, se tiene una importante referencia: la galería Menescal. En el centro de Curitiba, en el sur del país, hay más de quince galerías en funcionamiento. En Londrina, en el estado de Paraná, las galerías también se resisten al tiempo. Por lo tanto, como se puede percibir, las galerías comerciales, así como en diversas

<sup>4</sup> Sobre la galería del Rock, en São Paulo, acceda a: <galeriadorock.com.br>.

FIGURAS 1 Y 2. Vistas de la galería del Rock en São Paulo



Fuente: Braida (2013).

partes del mundo, perduran en Brasil, en diferentes escalas y composiciones, dependientes de las condiciones locales donde están insertadas (Hertzberger, 2015, p. 75). De acuerdo con Vargas (2001, p. 206), «en lo que se refiere al concepto arquitectónico, podemos considerar que los pasajes cubiertos son siempre contemporáneos».

En el contexto brasileño, Juiz de Fora es una ciudad en la que el estudio de las galerías comerciales se presenta como imprescindible para la comprensión de su historia y de la formación del centro urbano. Solo en el área central hay, aproximadamente, cincuenta galerías comerciales aún en funcionamiento y en buen estado. Por lo tanto, este es el objetivo del presente capítulo: presentar el contexto diferenciado que surgió a lo largo del siglo xx en Juiz de Fora, con la construcción de una red de galerías comerciales en el centro de la ciudad, lo cual subvirtió el diseño urbano previamente trazado a partir de calles y avenidas.

El presente artículo es fruto tanto de investigaciones bibliográficas y de observaciones empíricas derivadas de las investigaciones llevadas a cabo por más de

veinte años por los autores que actualmente se encuentran reunidos en el Grupo de Investigación *Ágora*, vinculado a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU) y al Programa de Postgrado en Ambiente Construido (PROAC), de la Universidad Federal de Juiz de Fora (UFJF), en Brasil.<sup>5</sup>

Este capítulo se encuentra dividido en cuatro secciones, además de la introducción y de las consideraciones finales. En la segunda sección buscamos presentar la ciudad de Juiz de Fora, en especial la constitución del centro urbano, para que podamos tener una comprensión del lugar en que las galerías fueron insertadas. En la tercera sección presentamos las galerías de Juiz de Fora, destacando especialmente la galería Pío X (la primera galería edificada en la ciudad) y la galería Shopping Marechal (la más reciente galería de Juiz de Fora). En la cuarta sección abordamos, a partir de un pensamiento reflexivo, tres espacialidades de las galerías en la ciudad. Finalmente, en la quinta sección, al analizar las galerías comerciales juizforanas, verificamos cómo ellas subvierten el diseño urbano tradicionalmente constituido.

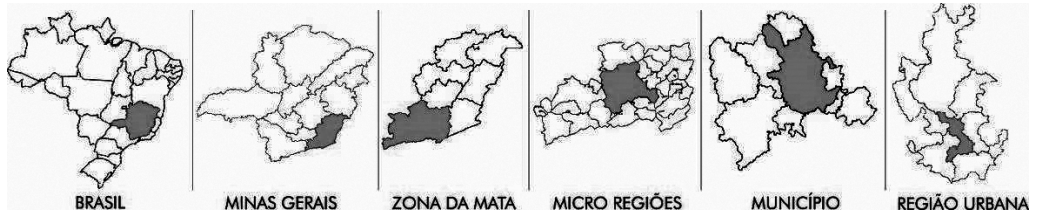
## LA CIUDAD DE JUIZ DE FORA Y LA FORMACIÓN DEL CENTRO URBANO

Juiz de Fora es una ciudad mediana, ubicada en la región sudeste de Brasil, en la Zona de la Mata, en el estado de Minas Gerais (ver figura 3). La ciudad actualmente cuenta con una población estimada en 559 636 habitantes (IBGE, 2017) y su economía se basa principalmente en el sector terciario, es decir, en la prestación de servicios y en el comercio.

La ciudad se localiza en el fondo de un valle, por lo que el centro se beneficia de poco terreno plano; es muy densa, con la presencia de edificios altos, y está rodeada por varios cerros. En la figura 4, fotografía que fue tomada del frente del Morro del Emperador, se puede observar el núcleo comercial de la ciudad. En medio de la imagen destaca, por la masa arbórea, el parque Halfeld, y la principal plaza de la ciudad, que se encuentra en el corazón de Juiz de Fora.

<sup>5</sup> Entre los textos ya publicados se destacan los siguientes trabajos: «Multivalencia de la arquitectura de las galerías de Juiz de Fora: fascinación e identidad entre lo público y lo privado», de Gustavo Abdalla; «Pasajes en red: la dinámica de las galerías comerciales y de las calzadas en los centros de Juiz de Fora y Buenos Aires», de Federico Braidá, y «Las galerías comerciales en Juiz de Fora después del año 2000: demandas, agentes y proyectos», de Fabrício Dias.

FIGURA 3. Ubicación geográfica de Juiz de Fora



Fuente: Dias (2016).

FIGURA 4. Vista panorámica del centro de Juiz de Fora



Fuente: Braida (2015).

Fundada en 1850, la ciudad tuvo un crecimiento acelerado a partir del enlace entre los estados de Río de Janeiro y Minas Gerais por el antiguo Camino del Oro. Sin embargo, a diferencia de muchas otras ciudades mineras, la evolución urbana de Juiz de Fora no está directamente vinculada a la actividad minera, sino que la consolidación de la ciudad se dio a partir del desarrollo industrial, principalmente textil, que llevó a la ciudad a ser denominada como la «Manchester minera» a principios del siglo xx. La ciudad también recibió otros apodos que revelaban

su importancia, tales como la «Europa de los pobres», la «Atenas minera» y la «Barcelona minera».

De acuerdo con Colchete Filho y Maya-Monteiro (2003, p. 3), podemos decir que la estructura urbana de Juiz de Fora deriva básicamente de dos características fundamentales: 1) ser un lugar de paso, y 2) su principal función industrial. La asignación de lugar de paso se debe al hecho de que Juiz de Fora se había convertido —con la construcción de la carretera Unión Industria y en el punto terminal de la principal vía de comunicación de la provincia— en un almacén comercial y en el polo económico más importante de la Zona de la Mata. Que fuera una ciudad con una función industrial principal se debe al hecho de que Juiz de Fora atrajo una gran cantidad de industrias, dado que en 1889 la disponibilidad de la energía eléctrica posibilitó la iluminación pública del centro de la ciudad y la instalación de fábricas.

Desde el punto de vista de la formación étnica, se puede afirmar que la construcción de la ciudad tuvo como base la mezcla de grupos inmigrantes, la cual configuró una sociedad plural y diversificada. Italianos, alemanes, sirios, libaneses, portugueses, africanos, todos con sus costumbres y credos específicos y con sus diferencias, contribuyeron a la formación de la diversidad en la ciudad. Muchos de estos inmigrantes se convirtieron en comerciantes en la ciudad.

Con respecto al trazado urbano, se puede verificar que el núcleo inicial de la ciudad es conformado por un triángulo formado por la avenida Barão do Rio Branco (tramo de la antigua Estrada do Paraibuna y primera calle de Juiz de Fora), la avenida Presidente Getúlio Vargas (tramo de la carretera Unión Industria) y la avenida Presidente Itamar Franco (antigua avenida Independencia, resultante de la canalización, en la segunda mitad del siglo xx, de un arroyo afluente del río Paraibuna, el principal río de la ciudad). Para una mayor referencia, ver figura 5.

De acuerdo con Abdalla (2000, p. 10), las avenidas Rio Branco, Getúlio Vargas e Itamar Franco:

Forman lo que es considerado el corazón vivo de la ciudad de Juiz de Fora, no solo el lugar central del nacimiento de la ciudad, es decir, este es el lugar donde la vida urbana ocurre y es posible observar al ciudadano local, el cotidiano urbano, la cultura de la ciudad, la sociedad, los debates y problemas regionales, en fin, es el lugar donde la ciudad expone sus propias cosas.

FIGURA 5. Mapa del triángulo central de Juiz de Fora



Fuente: Dias (2015), con base en Google Earth.

Este triángulo tiene su origen en un diseño técnico que privilegia el trazado ortogonal desarrollado en 1860 por Gustavo Dott. Aunque la ciudad está en un fondo de valle, lo que significa ser una ciudad montañosa, el centro es plano, lo que ha facilitado la implantación de esta red vial conformada por calles perpendiculares entre sí. Este triángulo evidenciado puede ser extendido hasta la avenida Francisco Bernardino, que bordea la vía férrea que corta el centro de Juiz de Fora (antigua central de Brasil).

En este triángulo central de Juiz de Fora se destacan, entre otros elementos urbanos, las calles peatonales, las calzadas que, conectadas a las diversas galerías, crean una red de pasajes que hacen del centro un espacio de vitalidad comercial. Se entiende que esos espacios son representativos para fortalecer la centralidad de la ciudad. De modo que las galerías también pueden entenderse como objetos de satisfacción para los transeúntes que circulan por ellas, permitiendo psicológicamente un confort personal por la posibilidad de utilizar diferentes y abundantes caminos que, complementariamente, facilitan y reducen las distancias, así como amplían las posibilidades de instalaciones y opciones comerciales y de servicios en el centro de la ciudad.

El centro de Juiz de Fora hoy en día permanece vivo y animado. A pesar de haber surgido otras centralidades en Juiz de Fora, el centro comercial original sigue siendo el polo de integración y, por lo tanto, un lugar de referencias simbólicas que participan en el imaginario urbano juez-forano. Es un centro urbano animado por las relaciones sociales derivadas tanto del mantenimiento de usos residenciales como de una extensa red comercial y de prestación de servicios, además de las opciones de ocio y cultura.

### LAS GALERÍAS COMERCIALES DE JUIZ DE FORA

Las galerías comerciales de Juiz de Fora son verdaderas marcas del espacio urbano y contribuyen a la definición del trazado y del espacio público del área central. En este sentido, Abdalla (1996, p. 7) establece que, morfológicamente, el diseño del centro histórico de Juiz de Fora puede estar compuesto por tres trazados diferentes: 1) el diseño desarrollado a partir de la carretera del Paraibuna, conformando un espacio de cuadras ortogonales y regulares, 2) el trazado desprendido de la estructura formal preexistente, desarrollado por los emprendimientos de la Estrada Unión e Industria, de la central de Brasil y de las correcciones y uso de los ríos del valle del Paraibuna, el cual conformó grandes áreas en ejes amplios, orientados por grandes proyectos tecnológicos y 3) el trazado de las galerías de la ciudad.

La edificación de las galerías en Juiz de Fora comenzó en el siglo pasado. De acuerdo con Junqueira (2006, p. 66), importantes obras para la configuración del centro de la ciudad fueron las construcciones de la galería Pio X (ver figura 6), el primer edificio-galería de la ciudad construido en 1923 por la constructora Pantaleone Arcuri, y del Cine Teatro Central, en 1929 (ver figura 7).

De 1920 a 1990, Juiz de Fora perdió vitalidad con la transferencia de la capital económica del estado a Belo Horizonte. Sin embargo, fue en ese periodo de mayor estancamiento económico por el que pasó la ciudad que podemos constatar la construcción de varias galerías. De acuerdo con Carvalho (2006, p. 36):

[...] la nueva invención del lujo industrial parisino, con sus coberturas de vidrio y revestidas de mármol, aparece también en Juiz de Fora como fruto proveniente del avance industrial. La prosperidad económica de la ciudad minera, que alcanza el puesto de primera economía del estado en 1888, se consolida año por año en las pri-



FIGURA 6. Fachada de la galería Pio X, calle Halfeld



Fuente: Lisboa (2013).

FIGURA 7. Cine Teatro Central



Fuente: Braida (2017).

meras décadas del siglo xx (incluso después de la inauguración de la nueva capital del estado) [...].

Para Abdalla (1996, p. 67), la forma generada por las galerías es representativa de un contexto postindustrial de Juiz de Fora, de un periodo terciario, una vez que los análisis económicos apuntan el periodo áureo de la industrialización entre la cuarta parte del mismo siglo xix y primer cuarto del siglo xx. Así, el número elevado de galerías se evidencia después de la «ciudad-tecnológica-mecánica» vivida antes de la Segunda Guerra Mundial.

Carvalho (2006, pp. 36-37) resalta que las primeras galerías juizforanas no tuvieron mucho éxito desde el principio y que

La ocupación ocurrirá con el inicio del fuerte estancamiento económico de la industria tradicional de la ciudad en la década de 1950, periodo que coincide con el aumento de pequeñas industrias familiares de la confección, principal sector a ocuparlas con sus tiendas de reventa [...].

Arquitectónicamente, Abdalla (1996, p. 64) entiende que los edificios-galería de Juiz de Fora son arquitecturas vernáculas. Esta concepción encaja bien dentro de la tercera fase de la transculturación de las galerías europeas, es decir, de la fase de apropiación y resemantización del modelo europeo de galería en las Américas. De acuerdo con Abdalla (1996, p. 64):

[...] las galerías son una arquitectura sin grandes elaboraciones en el campo de la forma, delimitada por la postura constructiva de la viabilización económico-especulativa de la tierra y de la construcción moderna, dotados de una tecnología universal, adaptadas a los usos e intereses locales por proyectos arquitectónicos concebidos en una ciudad que posee un rumbo tradicional de ingeniería civil, fuerte aliado de una arquitectura simplificada, y controlados por agentes locales.

En Juiz de Fora, las galerías son en su mayoría edificios de uso mixto, distribuidos de la siguiente manera: 1) en la planta baja su uso es predominantemente comercial, porque las tiendas están instaladas allí, pero también hay algún tipo de acceso a los demás pisos de los edificios; 2) en algunos casos, en los pisos superiores siguientes, generalmente, el segundo y tercer piso, hay algunas tiendas,

espacios de prestación de servicios, tales como salones de belleza y talleres de costura. En los años 1990 y principios de los años 2000 varias de estas tiendas fueron ocupadas con aulas de cursos preuniversitarios; 3) en la mayoría de los casos los demás pisos están ocupados con residencias. Ninguna de las galerías de la ciudad posee sótano.

Así, aun si las galerías de Juiz de Fora no tienen calidades arquitectónicas lujosas, sobre todo si se comparan con las galerías europeas, estas preservan algunas características importantes tales como los pórticos de entrada con pie derecho doble, iluminación cenital con la cubierta de vidrio y el uso de materiales de acabado orientados al espacio exterior (ver figuras 8, 9 y 10). Si bien por el aspecto arquitectónico las galerías de la ciudad no se presentan como elementos de extrema relevancia, desde el punto de vista urbanístico son imprescindibles.

Las galerías constituyen un conjunto de elementos que, por su cantidad, funcionalidad y practicidad, terminan siendo parte significativa del diseño de la ciudad en todas las dimensiones en el área central, como en los aspectos físico,

FIGURAS 8 Y 9. Galería Constanza Valadares en Juiz de Fora



Fuente: Braida (2016).

social y cultural posibilitados por la materialidad arquitectónica y urbanística. De acuerdo con los recientes levantamientos de Días (2017), se contabilizaron más de 50 galerías en el centro de Juiz de Fora, las cuales, en su mayoría, están cubiertas (aunque las cubiertas no son translúcidas) y conformadas por tiendas a ambos lados que poseen más de un piso (ver figuras 11 y 12).

Además de las galerías ya mencionadas, en el mapa (figura 11) también se señalan con las letras A y B dos centros comerciales que, por diversos factores, también se aproximan a la lógica de las galerías comerciales: el Santa Cruz Shopping y el Mister Shopping. Además de estos centros comerciales, dicho mapa todavía evidencia que hay una serie de tiendas que proponen conexiones, valiéndose de la lógica de las galerías, como se muestra en la figura 13.

Este mapa muestra, entonces, la condición de la inserción de las galerías en el centro de Juiz de Fora. Aunque gran parte de ellas presenta una tipología unifilar, es decir, conectan dos calles a partir de la construcción de un edificio en línea recta, hay galerías en «L» y, curiosamente, la formación de complejos de galerías.

FIGURA 10. Galería Constanza Valadares en Juiz de Fora



Fuente: Braidá (2016).

FIGURA 11. Mapa del centro de Juiz de Fora y sus galerías comerciales



Fuente: Dias (2017), con base en Google Earth.

FIGURA 12. Cuadro que incluye las galerías de Juiz de Fora

GALERÍAS COMERCIALES	TIENDAS		CUBIERTA	CUBIERTA TRANSLÚCIDA	ESTACIO- NAMIENTO	OTROS SUELOS DE TIEN- DAS	OTROS SUELOS	
	DE LOS 2 LADOS	DE 1 LADO					RESIDEN- CIA	EDIFICIO COMER- CIAL
1 Braz Shopping	V		V		V	V		V
2 C. Comercial Manchester	V		V			V		
3 C. Com. Rio Branco	V		V	V	V			
4 C. Empresarial, 828		V	V			V		
5 Ed. Cathoud	V		V			V		
6 Ed. Sedan	V	V	V			V		
7 Empório Bahamas	V		V		V	V		V
8 Gal. Alberto Andrés		V	V			V		
9 Gal. Ali Halfed		V						
10 Gal. Azarias Vilela		V						
11 Gal. Belfort Arantes	V		V					V
12 Gal. Bellini	V		V					
13 Gal. Bruno Barbosa	V		V			V		V
14 Gal. Carmelo Sirimarco	V		V			V		V
15 Gal. Constança Valadares	V		V	V		V		V
16 Ed. Brumado	V		V					V
17 Gal. Edgard B. Salgado	V		V					
18 Gal. Ed. Pres. F. Peixoto	V		V					V

19	Gal. Epaminondas Braga	V	V	V	V	V
20	Gal. Farm. M. Giovanini	V	V	V	V	V
21	Gal. Francisco Borrage	V	V	V	V	V
22	Gal. G. Roberto Neves	V	V	V	V	V
23	Gal. Hallack	V	V	V	V	V
24	Gal. Irineu Guimarães	V	V	V	V	V
25	Gal. Itala	V	V	V	V	V
26	Gal. João Beraldo	V	V	V	V	V
27	Gal. João B. de Mattos	V	V	V	V	V
28	Gal. José Seta	-	-	-	-	-
29	Gal. Labibe Simão	V	V	V	V	V
30	Gal. Phintias Guimarães	V	V	V	V	V
31	Gal. Gal. Pio X	V	V	V	V	V
32	Gal. Prof. Álvaro Braga	V	V	V	V	V
33	Gal. dos Previdenciários	V	V	V	V	V
34	Gal. Prof. Jamil Mokdeci	V	V	V	V	V
35	Gal. Rosa Falci Maia	V	V	V	V	V
36	Gal. Rosário Falci	V	V	V	V	V
37	Gal. Salzer	V	V	V	V	V
38	Gal. São Paulo	V	V	V	V	V
39	Gal. Sem nome	V	V	V	V	V
40	Gal. Sofia	V	V	V	V	V
41	Solar S. Sebastião	V	V	V	V	V
42	Garden Shopping	V	V	V	V	V

43	GH5 Shopping	V	V	V	V
44	Golden Center	V	V	V	V
45	JF Shopping	V	V	V	V
46	Marechal Center	V	V	V	V
47	Ed. Antonio Sallin Arbex	V	V	V	V
48	Central Shopping	V	V	V	V
49	Passagem sem nome	V	V	V	V
50	Shopping Marechal	V	V	V	V
51	Gal. Castro Alves	V	V	V	V
52	Gal. Isaltino da Silveira Filho	V	V	V	V
53	Ed. Perto do shop. R. Branco	V	V	V	V
54	Gal. Pátio Central	V	V	V	V
55	Gal. Marechal Shopping	V	V	V	V

Fuente: Dias (2017).



FIGURA 13. Cuadro que incluye las tiendas que conectan más de una calle en el centro de Juiz de Fora

TIENDAS (ESTACIONAMIENTOS) QUE CONECTAN UNA CALLE A LA OTRA	CUBIERTA	CUBIERTA TRANSLÚCIDA	ESTACIONAMIENTO	OTROS PISOS DE TIENDAS	OTROS PISOS	
					RESIDENCIAL	EDIFICIO COMERCIAL
a Tiendas americanas	V			V		
b Marisa (antigua Gal. Delanda)	V			V	V	
c Casas Bahía (Batista)	V			V		V
d Mega Vale	V				V	
e C & A	V		V	V		
f Bretas	V		V			
g Bretas	V		V			
h Bahamas*	V		V			
i Tiendas Brasil*	V					V
J Papelería Sion	V					
k Casas Bahía (Halfeld)	V			V		

\*Calles que se conectan a través del estacionamiento. Fuente: Dias (2017).

Temporalmente, la construcción de una parte significativa de las galerías de Juiz de Fora se concentra en los años 1950 y 1980, como demuestra la figura 14.

Considerando lo anterior y ante tanta diversidad, a modo de ilustración a continuación se presentan dos casos de galerías de Juiz de Fora: la galería Pio X, la primera galería de la ciudad, y la galería Marechal Shopping, la última galería construida en el centro de la ciudad hasta hoy en día.

#### GALERÍA PIO X, LA GALERÍA PIONERA EN JUIZ DE FORA

La galería Pio X, aún presente en el centro de Juiz de Fora, es la primera galería de la ciudad (ver figuras 15 y 16). Inaugurada en la década de 1920, fue construida entre 1923 y 1925, la galería es también una de las pioneras en el escenario nacional. Dicha galería, se tomó como un importante modelo, a partir del cual

FIGURA 14. Fechas de inauguración de las galerías de Juiz de Fora después de la década de 1940

DÉCADA DE 1940-1950			
Edifício Cathoud	1947	Galería Francisco Borrage	1976
Edifício Sedan	1948	Galería Alberto Andrés	1977
Galería Bruno Barbosa	1954	DÉCADA DE 1980	
Galería dos Previdenciários	1955	Galería Labibe Simão	1980
Galería Bellini	1955	Galería General Roberto Neves	1980
Galería Epaminondas Braga	1955	Shopping Rio Branco	1985
Galería Delanda	1956	Marechal Center	1985
Galería Prefeito Álvaro Braga	1956	Galería Shopping Marechal (1 parte)	1985
Galería Phintias Guimarães	1956	Centro Empresarial 828	1986
Galería Belford Arantes	1957	Mister Shopping	1986
Galería Constança Valadares	1957	Central Shopping	1986
Galería Salzer	1957	DÉCADA DE 1990	
Galería Ítala	1958	Santa Cruz Shopping	1991
Galería João Beraldo	1950-60?	Braz Shopping	1996
Galería Hllack	1950-60?	Galería Shopping Marechal (extensão)	1996
DÉCADA DE 1960		JF Shopping	1996
Galería Azarias Vilela	1960	Centro Comercial Manchester	1996
Ali Halfeld	1960	Garden Shopping	1998
Camelo Sirimarco	1962	GHS Shopping	1999
Galería Rosário Falci	1966	DÉCADA DE 2000	
DÉCADA DE 1970		Conjunto de galerías Solar	2000
Galerías Prof. Jamil Mokdeci	1971	Golden Center	2000
Galería João Borges de Mattos	1973		

Fuente: Dias (2017), a partir de Carvalho (2006, pp. 95-110).

se replicaron las demás (Carvalho, 2006, pp. 39-41; Junqueira, 2006, p. 66). De acuerdo con Carvalho (2006, pp. 39-40), «en Minas no había nada semejante y, en Río, existía solamente la galería Crucero». Desde entonces, las galerías no dejaron de crecer en la ciudad y se convirtieron en una característica notable y notoria cuantitativamente en el centro de la ciudad.

FIGURAS 15. y 16. Fachada y pórtico de la galería Pio X, rúa Marechal



Fuente: Dias (2016) y Braida (2016).

A través de la acción del comerciante visionario Arthur Vieira (1892-1952), el proyecto de la galería Pio X fue firmado por el ingeniero-arquitecto italiano Rosino Baccarini y ejecutado por Mancebo y Baccarini (Nóbrega, 2001, p. 93). El 11 de septiembre de 1923 ya se había planeado el acceso a la calle Marechal Deodoro da Fonseca, la cual, sin embargo, solo fue abierta en 1934 (Carvalho, 2006, p. 41). La obra fue realizada por la constructora Pantaleone Arcuri, importante constructora en este periodo, destacando la elaboración del proyecto de las fachadas por el arquitecto Rafael Arcuri (Abdalla, 1996, p. 12). Situada entre la calle Halfeld y la calle Marechal Deodoro da Fonseca, esta galería conecta dos importantes calles comerciales y se presenta como un respetable edificio de tiendas comerciales. Su destrucción en 2009 refuerza su importancia para el contexto histórico, arquitectónico y urbanístico.

De acuerdo con Abdalla (1996, p. 12), la fachada original de 1923 fue alterada en 1947, abandonando el neoclásico para alcanzar un lenguaje de la modernidad. La fachada orientada hacia la calle Marechal está marcada por el estilo Art Déco, a través de las líneas verticales acentuadas, revestidas de polvo de piedra rojiza, y divididas en tres volúmenes elevándose en cuatro pisos. Los volúmenes laterales se dividen en tres paneles con una sola ventana entre ellos. El volumen central se

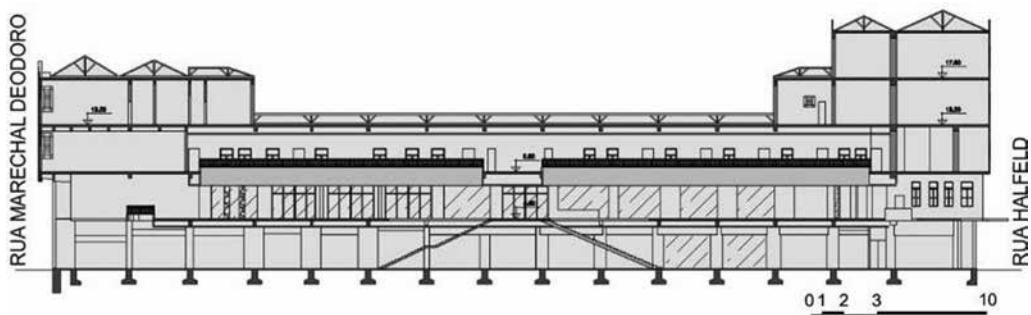
resalta y marca la entrada, compuesto en los pisos superiores por barandillas de albañilería y hierro, fundidos y combinados con basculantes de esquina.

El proyecto arquitectónico (ver figura 17) cuenta con cuatro pisos orientados a ambas calles. Las unidades comerciales mantienen módulos de 5,19 x 5,55m, con techos altos. En el piso superior también es posible notar los accesos independientes de cada unidad por los cubos de las escaleras. Con el advenimiento de la tecnología, se instalaron ascensores y una escalera mecánica, una manera aún más atractiva de llevar al público a los pisos superiores.

La galería Pio X, así como otras tantas, alberga varias tiendas emblemáticas de diversa naturaleza que formaron parte de la historia de la ciudad, tanto de ropa como de alimentación, zapaterías, inmobiliarias, farmacias, talleres, entre otras. En el primer piso las tiendas son predominantemente de comercio, mientras que en los demás pisos, además de tiendas comerciales, prevalecen los servicios dado el menor movimiento de transeúntes (ver figura 18).

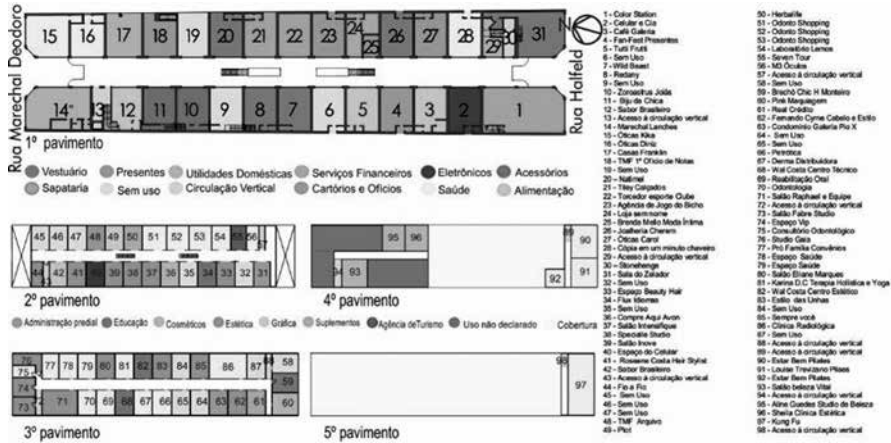
Por otro lado, entre muchas reformas, una que quedó marcada en la figura del edificio fue la colocación de un forro translúcido, creado por el artista plástico de la ciudad Dnar Rocha en 1992 (ver figuras 19 y 20). Se trata de un panel que utiliza colores y formas geométricas como tazones y flores, el cual da vida y referencia a su obra (Tribuna de Minas, 2004). Recientemente, la galería pasó por una renovación, durante la cual se intercambiaron las tuberías de alcantarillado, aguas pluviales y, en consecuencia, se cambiaron los pisos antiguos por revestimiento de granito (Juiz de Fora, 2014, p. 4).

FIGURA 17. Corte longitudinal esquemático de la galería Pio X



Fuente: Dias (2016) a partir del proyecto de reforma.

FIGURA 18. Plano de usos de suelo de la galería Pio X, marzo de 2016



Fuente: Dias y de Souza (2016).

FIGURA 19. Vista del techo de la galería Pio X desde la planta baja



Fuente: Lisboa (2013) y Braida (2016)

FIGURA 20. Panel en el techo de la galería Pio X, a partir del segundo piso



Fuente: Lisboa (2013) y Braida (2016)

## LA GALERÍA MARECHAL SHOPPING, UNA GALERÍA DEL SIGLO XXI

Aunque la mayoría de las galerías de Juiz de Fora fueron construidas en el siglo xx, todavía hoy en día se erigen nuevos edificios. La galería Marechal Shopping es uno de esos ejemplares que fue erigido entre las calles Marechal Deodoro y Mister Moore (ver figuras 21 y 22). El edificio comercial Marechal Shopping, finalizado en octubre de 2008, es el último edificio de galería en el lugar donde está insertado.

El proyecto arquitectónico y ejecutivo es de la autoría de la oficina local Lourenço Sarmento, también responsable de la construcción de la galería Patio Central, otra galería construida en 2008 en la ciudad. El edificio se relaciona con el peatón a una escala respetable, debido al cumplimiento de las normas descritas en la ley de uso y ocupación del suelo del municipio.

El lugar donde la galería está insertada forma parte del área comercial e histórica de la ciudad. Antes de albergar el edificio de la galería, en este había un local que marcó la memoria de la población de la ciudad: se trataba de una tienda que comercializaba tejidos, la Casa Regente. Es importante mencionar que la calle

FIGURA 21. Marechal Shopping, fachada de la calle Marechal Deodoro



Fuente: Seghatti (2017).

Marechal posee, hasta el día de hoy, una gran cantidad de establecimientos comerciales de tejidos.

La idea de la construcción de una galería en ese lugar se remonta a finales de los años noventa. En 1996 el inmueble fue adquirido por el empresario juezforano Adalberto Salgado Junior. En 1998 pasó a manos del empresario Fácil Bank, quien solicitó la aprobación de la construcción de una galería comercial que contaría con 48 tiendas; sin embargo, el proyecto no fue ejecutado. En este lugar, funcionó un estacionamiento durante algunos años, periodo en que era posible el tráfico de vehículos por la calle Marechal Deodoro. Más tarde el estacionamiento dio lugar a una gran tienda dividida en locales comerciales, la Free Shopping Marechal.

En el año 2007, después de muchas negociaciones con el propietario del lote que faltaba comprar para la conexión de las calles, el espacio conformado por varios terrenos (números 452, 454, 456 y 460) fue adquirido por FSM Gestión de Negocios, propietaria del Marechal Center, edificio vecino a la galería Marechal Shopping. Con la adquisición del terreno orientado hacia la calle Mister Moore, la empresa decidió construir otra galería comercial que actúa como una nueva conexión entre calles peatonales y flanqueada por tiendas.

FIGURA 22. Marechal Shopping, fachada de la calle Mister Moore



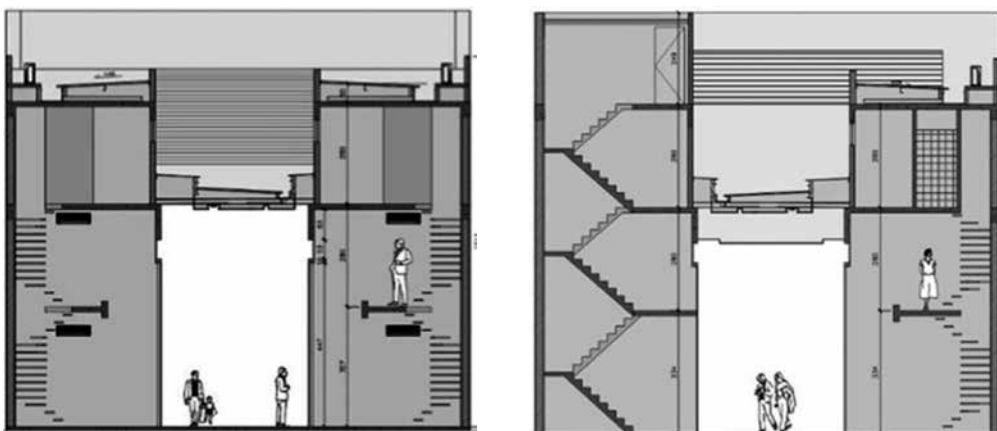
Fuente: Seghatti (2017).

Este conjunto cuenta con 52 tiendas, con una superficie aproximada en su mayoría de  $10\text{ m}^2$  en la planta baja, pudiendo llegar a aproximadamente  $30\text{ m}^2$  en las tiendas que están en las cabezas del lote; además, hay espacios comerciales en el *mezannine*, que varían de 3 a  $4\text{ m}^2$  en las tiendas tipo y, en promedio,  $9\text{ m}^2$  en las tiendas de las fachadas; también se suman a esas áreas el tercer nivel, el segundo piso, donde las tiendas más pequeñas tienen una superficie entre 9 a  $10\text{ m}^2$ . La galería cuenta con un único piso de tiendas, la planta baja (ver figuras 23 y 24).

Desde el punto de vista de los usos, la galería presenta una variedad de servicios a los transeúntes, como tiendas de ropa, calzados, bisutería y regalos. Sin embargo, el mapa de uso (figura 25) demuestra cómo el comercio dentro de la galería está ligado a las tiendas de ropa, características también encontradas en otros edificios de esta área.

La galería Marechal Shopping refleja una arquitectura contemporánea y respeta cuidadosamente las características del lugar donde fue situada. Las fachadas están compuestas por planos recortados y avanzados por líneas horizontales marcadas en las escuadras de las ventanas y por la composición de volúmenes alargados (ver figuras 26 y 27). Los materiales refuerzan la identidad contemporánea y resaltan el juego de volúmenes. En la calle Marechal Deodoro, la fachada se divide en la planta baja de forma proporcional entre las vitrinas y la apertura

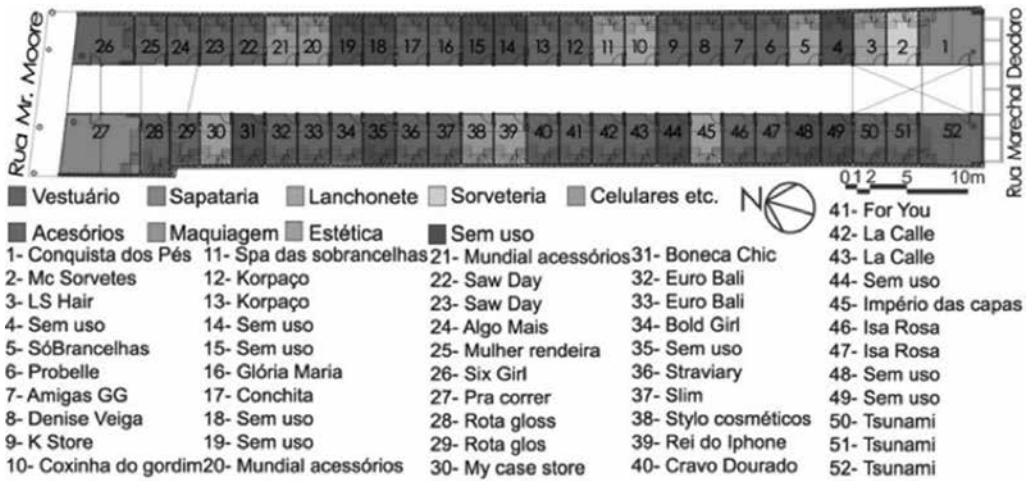
FIGURAS 23 Y 24. Galería Marechal Shopping. Corte, relación de altura y niveles



Fuente: Dias (2016) a partir del proyecto original.



FIGURA 25. Plano del Marechal Shopping, planta baja con levantamiento de los usos de la galería



Fuente: Dias (2017) a partir del proyecto original.

FIGURA 26. Marechal Shopping, fachada de la calle Mister Moore



Fuente: Seghatti (2017).

FIGURA 27. Interior de la galería Marechal Shopping



Fuente: Seghatti (2017).

del paso de la galería, que presenta techo alto. En la entrada es posible ver que las tiendas cuentan con un *mezannine* debido a su altura.

El interior de la galería se beneficia durante el día de la iluminación cenital y gracias al sello acristalado en los laterales del paso en casi toda su extensión. La iluminación artificial garantiza la luminosidad siguiendo un ritmo de luminarias marcadas en la parte central del forro, acompañando toda la extensión de la galería. El edificio se ventila naturalmente y la altura del techo ayuda a la comodidad térmica y a la iluminación que tiene un desfogue natural por las venecianas situadas en la cima. Arriba del techo están las ventanas que permiten la ventilación e iluminación de las tiendas del último piso.

La lógica espacial de la galería comercial Marechal Shopping está de acuerdo con el fundamento básico de la tipología de galería; es un espacio comercial de paso, servido por luz natural, flanqueado de múltiples tiendas y con accesos marcados por pórticos imponentes. También establece interacción en la cuadra, pues se aprovecha de los flujos generados por el comercio local y se reinventa estéticamente con características actuales, acorde con su tiempo.

#### LA SUBVERSIÓN DEL DISEÑO URBANO POR LA INTERVENCIÓN DEL CONJUNTO DE GALERÍAS

Como se puede notar, las galerías en Juiz de Fora son fruto de una formación prácticamente espontánea. Sin embargo, Abdalla (1996, pp. 66-67) señala algunos factores que contribuyeron a esta formación, entre los que destacan: 1) la ley, que mediante el Código de Edificación y la Ley de Uso y Ocupación del Suelo limita los usos y concede permisos para determinadas edificaciones; 2) el mercado, que viabiliza la incorporación de un determinado tipo de empresa; y 3) la sociedad como un todo, la cual tiene una buena aceptación de esa tipología. Con respecto a estos aspectos, es interesante notar que en la ciudad de São Paulo la construcción de galerías en el área central se tornó, por fuerza de ley, obligatoria en las edificaciones que poseían lotes colindantes a las calles Direita, São Bento, 24 de Mayo y 7 de Abril (Vargas, 2001, p. 279). Esta obligatoriedad no se verifica en Juiz de Fora.

En Juiz de Fora, las galerías tomaron una proporción tan considerable que podemos hablar de una verdadera subversión del diseño urbano tradicional del

centro de la ciudad, al proponer nuevas relaciones entre los lotes, las canchas y las calles. Esta subversión se ve acentuada por la fuerte conexión establecida entre las galerías y las calles peatonales (andadores). Es esa agrupación de galerías y andadores que Braida (2011) denomina conceptualmente como «pasajes en red».

Al reconocer la formación de una red, Junqueira (2006, p. 81) afirma que, junto con las calles paralelas a la calle Halfeld, «los edificios galerías forman una red peculiar, principal característica urbana del centro de Juiz de Fora». Siguiendo a Junqueira (2006, p. 84):

Una característica singular del centro de Juiz de Fora son los edificios-galerías presentes en toda el área central y que conectan las calles transversales de forma que unen a casi toda el área comercial de la ciudad. Estas galerías forman un interesante trazado y conforman una gran circulación de peatones, además de constituir una red de comunicación entre las principales calles comerciales de la ciudad.

Por otro lado, Carvalho (2006, pp. 59-60), al recuperar la historia de la implantación de galerías en Brasil, afirma que

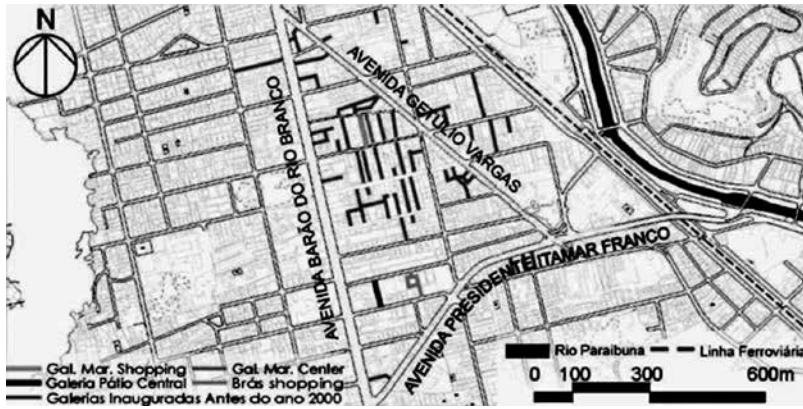
Mientras que la tipología de galerías se extendía por el país, en Juiz de Fora ella alcanzó otra escala de importancia, prácticamente siendo incorporada a la red urbana tradicional. Así, pocos años más tarde, el trazado de las calles del centro prácticamente se confundía con ese nuevo sistema urbano que allí comenzaba a sobreponerse.

El mapa de la figura 28 muestra esta trama de galerías presente en el centro de la ciudad de Juiz de Fora. Es prácticamente imposible imaginar el área central desprovista de esas conexiones propiciadas por las galerías comerciales.

Carvalho (2006, p. 17) también resalta el impacto que las galerías comerciales tienen en el paisaje de Juiz de Fora:

En el fondo de los cambios que caracterizarían la morfología de la ciudad en medio de la «reconstrucción» impuesta por la modernidad, Juiz de Fora ve nacer muchas galerías que renovarían el sentido de la morfología, llevando a la actual conformación del trazado urbano. Incluso sin el repertorio de la arquitectura moderna, pero imbuida del espíritu que forma parte de ella, el conjunto de estos nuevos ejemplos pronto desencadenará el rediseño del paisaje de la ciudad.

FIGURA 28. Mapa de la inserción de las nuevas galerías en la malla urbana



Fuente: Ladeira y Dias (2015), a partir del mapa del Ayuntamiento de Juiz de Fora.

Es por esas características que Abdalla (1996, pp. 26-27) afirma que, en el contexto de Juiz de Fora, «puede observarse un microcosmos urbano generado por la fragmentación del espacio de galerías intercalado en la red pública de calles y avenidas de la ciudad, formando algunos subconjuntos compuestos por varias galerías, un espacio interior subdividido».

Esta característica va al encuentro de lo que plantea Tugnutt (1987, p. 31, en Abdalla, 1996, p. 26):

[...] las galerías, aunque esencialmente lineales en carácter, para inducir al mayor número de personas a pasar por ellas, podrían ser subdivididas en una secuencia de espacios interconectados. Cada espacio formando una galería individual con su propio carácter, en las cuales las personas serían súbitamente alentadas a andar lentamente otra vez y observar las vitrinas [...]

Para Serna (1948, p. 12), «la galería tiende a ser un microcosmos; un retiro del mundo en medio del mundo». De acuerdo con Carvalho (2006, p. 63), ese microcosmos urbano en Juiz de Fora mencionado por Abdalla encuentra una de sus principales razones de éxito en la «propicia herencia de la morfología urbana del centro de la ciudad, principalmente por el diseño de varias cuadras “alargadas” adecuadas para la fragmentación y transformación de sus interiores en espacios

públicos». El microcosmos urbano formado por las galerías presentes en el área central de Juiz de Fora también se debe al hecho de encontrar en ellas cada uno de los los cinco usos urbanos: vivienda, comercio, servicio, industria y ocio (Abdalla, 1996, p. 31). Este tipo de ocupación, de acuerdo con Junqueira (2006, p. 86), «representa un nuevo parcelamiento del suelo y trazo urbano, además del crecimiento del espacio público en las edificaciones».

Estamos de acuerdo con Carvalho (2006, p. 36) cuando afirma que si se comparan las dimensiones de las galerías juizforanas con las dimensiones de las galerías parisinas, las primeras se vuelven poco significativas desde el punto de vista de la escala. También concordamos con Junqueira (2006, p. 86) cuando sostiene que, aisladamente, las galerías juizforanas «no son expresivas, pero en su conjunto pueden competir, en relación al área de paso, incluso con las vías de tránsito convencionales como calles y avenidas». Esta afirmación se sustenta en la investigación realizada por Abdalla (1996), la cual constató que en aquella fecha la superficie de los pasajes representaba el 43.4 % del área de las manzanas del centro de Juiz de Fora. Otro dato presentado por Abdalla (1996, p. 31) indica que sumados los metros lineales de las calles del centro de Juiz de Fora se llegaba a un total de 3250 m<sup>2</sup> (1650 m<sup>2</sup> de las calles que conformaban el perímetro del centro y 1600 m<sup>2</sup> de las calles internas), mientras que solo las galerías (no incluidas en las cuentas anteriores) sumaban 2180 m<sup>2</sup>, valor que representaba el 57.6 % del área de circulación del centro, excluidas las vías perimetrales.

De acuerdo con Carvalho (2006, pp. 67-68):

Actualmente, el tejido formado por la red de calles y galerías está bastante interpenetrado en una característica peculiar de la expresión urbana del centro de la ciudad, y propicia un tipo de convivencia social, de cierta manera particular y característica de Juiz de Fora, con espacios dinámicos y espacios estáticos intercalados y variados, donde la fluidez de andadores cambia por la presencia de innumerables espacios de menor circulación como grandes o pequeños anchos abiertos normalmente frente a grandes edificios públicos o no.

Actualmente algunas galerías están siendo reformadas, y otras, abiertas. Los nuevos arreglos son más complejos si se comparan con las espacialidades de las primeras galerías. Por lo tanto, la dinámica de la red se vuelve más compleja. Hay incluso algunas galerías que se conectan a otras dos o más y el diseño que se va

componiendo también se vuelve más laberíntico. Aunque en espacios separados, las tiendas departamentales, de electrodomésticos y los supermercados se articulan con las galerías, ahora convertidas también en complejos de galerías, para componer un verdadero rizoma, para conectarse a la red cohesiva y subversiva.

Siguiendo a Carvalho (2006, p. 76):

La mirada hacia el centro de Juiz de Fora hoy, no puede dejar de constatar este extenso sistema de galerías: intrincado, a veces subversivo, pero por encima de todo, cohesionado. Lo que fue una excepción al tejido urbano ahora se presenta como regla y, a primera vista, compone una estructura de unidad. Pero, paradójicamente, un análisis más minucioso revela un conjunto de complejos resultantes de la fusión de varias galerías, que mantienen entre sí dinámica y características propias y que delinear identidades diferenciadas. Pero no por eso divergente del todo.

Los complejos, aquí, deben ser entendidos como puntos de convergencia donde es posible observar no solo la fusión entre galerías cercanas, sino también la inclusión de otros equipamientos urbanos como supermercados (e hipermercados) o tiendas de departamento.

Al analizar los nuevos complejos, «podemos constatar que el concepto de galería, premisa para su establecimiento, ahora se complejiza con el concepto de centro comercial y sus repercusiones para el centro de la ciudad, son de orden no solo físico, sino también conductual» (Carvalho, 2006, pp. 76-77). De acuerdo con Abdalla (1996, pp. 29-30), la continuidad de edificios-galería forma un espacio que puede denominarse «centro comercial», de la misma manera con lo que se usa en geografía para determinar el Central Business District (CBD). El término inglés *shopping*, en ese contexto, debe ser conceptualizado de la misma forma que es entendido por la teoría de *Townscape*, es decir, el lugar de aprovisionamiento de servicios normalmente comprendidos ampliamente por tiendas de diversos patrones de comercios, servicios personales de atención al público (peluquero, sastre, zapatero, fotocopias, etcétera), servicios profesionales (inmobiliarias, abogados, bancos, financieras, oficinas, etcétera), servicios de entretenimiento (teatro, cine, etcétera) y servicios de apoyo (cafeterías, bares y restaurantes, entre otros).

Sin embargo, necesitamos considerar que todo esto no asegura a las galerías comerciales la estabilidad institucional pública, como el caso de las calles. Hay

galerías que dejaron de existir, pero sus edificaciones todavía están allí con otra finalidad. Las galerías comerciales marcan el espacio de la ciudad y pueden ser modificadas (calidad del espacio, cambios funcionales, entre otros). Por estas dos características, las galerías no son de igual contenido y génesis que los espacios públicos y simbólicos. Sin embargo, es innegable la condición subversiva de las galerías comerciales en el centro de Juiz de Fora.

#### CONSIDERACIONES FINALES

Las galerías son, por sí solas, elementos subversivos. Son varias las dialécticas y las paradojas planteadas por ese tipo de construcción en las ciudades. La primera de ellas se refiere a la condición de objeto que es tanto tipológicamente perteneciente a la arquitectura, cuanto morfológicamente perteneciente al urbanismo. Ellas proponen un aprovechamiento máximo del interior de las cuadras, uniendo diferentes lotes y conectando calles. Así, las galerías agregan valor al suelo urbano, tejen una maraña de vías para peatones y hacen las cuadras permeables, esponjosas.

Las galerías hacen que los límites de las ciudades tradicionales sean borrados, al proponer una íntima mezcla entre lo público y lo privado. Además de estas cuestiones, las galerías comerciales establecen otras dialécticas: entre el interior y el exterior, entre la articulación y la fragmentación y entre el corte y la costura. En este sentido, las galerías comerciales son elementos urbanos fascinantes.

En la ciudad de Juiz de Fora, esta subversión es elevada a la enésima potencia, en función de la cantidad de galerías concentradas en el centro de la ciudad. Esta es una especificidad interesante del conjunto de galerías juizforanas: se convirtió también en protagonista en el paisaje del área central. Observamos una dependencia simbiótica y vital entre las calles formalmente constituidas, elementos públicos por naturaleza, y las galerías comerciales, edificaciones privadas de uso público.

Por último, cabe resaltar que con la subversión del diseño urbano tradicional, a partir de la inserción de las galerías comerciales, el centro de Juiz de Fora se expandió tanto física como simbólicamente. Y no es ninguna exageración afirmar que sin las galerías comerciales Juiz de Fora no sería la misma.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Abdalla, J. G. F. (1996). *Multivalência da arquitetura das galerias de Juiz de Fora: fascínio e identidade entre público e privado*. Juiz de Fora: [s.e.]. Relatório de Pesquisa.
- \_\_\_\_\_ (2000). «Juiz de Fora: evolução urbana de uma cidade industrial desde o século XIX», en Seminário de História da Cidade e Do Urbanismo, 6. *Anais eletrônicos...*, Natal, 2000. Disponible en: <<http://unuhostedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/735/710>>. Acesso em: 07 set. 2014.
- Benjamin, W. (2009). *Passagens*. (2. ed.). Belo Horizonte: UFMG/Imprensa Oficial.
- Braida, F. (2011). *Passagens em rede: a dinâmica das galerias comerciais e dos caçadões nos centros de Juiz de Fora e de Buenos Aires*. Juiz de Fora: Funalfa/UFJF.
- \_\_\_\_\_ (2013 a 2017). *Fotografías diversas de las galerías comerciales de Juiz de Fora*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil.
- Carvalho, G. O. M. (2006). *As galerias de Juiz de Fora como fator decisivo de sua urbanidade*. Campinas. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Urbanismo, Centro de Ciências Exatas, Ambientais de Tecnologias, Pontifícia Universidade Católica de Campinas.
- Colchete Filho, A. F. y P. M. Maya-Monteiro (2003). «A festa urbana: os espaços públicos centrais da cidade de Juiz de Fora», MG. En: Congreso Internacional De Americanistas, 5. *Anais...* Santiago: Universidade de Chile.
- Dias, F. S. (2015-2016). *Fotos, mapas y planos diversos de las galerías comerciales de Juiz de Fora*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil.
- \_\_\_\_\_ (2017). *As galerias comerciais em Juiz de Fora após os anos 2000: demandas, agentes e projetos*. Juiz de Fora. Dissertação. Programa de Posgrado en Ambiente Construido, Universidad Federal de Juiz de Fora.
- Dias, F. y F. de Souza (2016). *Plano de usos de suelo de la galería Pio X*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil.
- Geist, J. F. (1983) *Arcades: The History of Building Type*. Londres: MIT Press.



- Hertzberger, H. (2015). *Lições de arquitetura*. (3. ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Hiernaux-Nicolas, D. (2006). «De flâneur a consumidor: reflexiones sobre el transeúnte en los espacios comerciales». En: Ramírez KurI, P. y Aguilar Díaz, M. Á. *Pensar y habitar la ciudad: afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*. Barcelona: Anthropos-UAM Iztpalapa.
- IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia y Estadística) (2017). Cidades/ Minas Gerais/ Juiz de Fora. Disponível em: <<http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=313670&search=minas-gerais|juiz-de-fora>>. Acesso em: 13 mar. 2017.
- Juiz de Fora (1987). *Lei do Parcelamento do solo, Código de edificações e Lei do uso e ocupação do solo*. Juiz de Fora: C.E.S. Merhy, A.A.B. Soares e A.L. Lovisi editores.
- \_\_\_\_\_ (2014). ([s.d.]). O calçadão da rua Halfeld. Juiz de Fora: Prefeitura de Juiz de Fora. Mini-folder.
- Junqueira, P. T. (2006). *De cidade à centralidade: a formação dos centros e o processo de descentralização nas cidades de médio porte*. Estudo de caso: Juiz de Fora. Rio de Janeiro. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Urbanismo, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Federal de Rio de Janeiro.
- Ladeira D. y Dias F. (2015). *Mapa de la inserción de las nuevas galerías en la malla urbana* a partir del mapa del Ayuntamiento de Juiz de Fora. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil.
- Lisboa, G. (2013). *Fotografías diversas de las galerías comerciales de Juiz de Fora*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil.
- Nóbrega, D. (2001). *Revendo o passado*. (3. ed.). Juiz de Fora: Edições Caminho Novo.
- Seghatti, J. (2017). *Fotografías diversas de las galerías comerciales de Juiz de Fora*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil.
- Serna, R. G. (1948). «El alma de las galerías». *Revista de arquitectura*, Buenos Aires, 325, pp. 12-32.
- Tribuna de Minas (2004), periódico.
- Vargas, H. C. (2001). *Espaço terciário: o lugar, a arquitetura e a imagem do comércio*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo.

# LOS PASAJES COMERCIALES HISTÓRICOS DE BOGOTÁ

MARTHA CECILIA TORRES MORA<sup>1</sup>

## PASAJES BOGOTANOS

### De las tiendas a los pasajes comerciales

Los primeros influjos del fenómeno de los pasajes comerciales europeos llegaron a Bogotá a mediados del siglo XIX y se manifestaron en construcciones que, aunque no fueron pasajes en el sentido estricto de la palabra, en su diseño incluyeron espacios destinados específicamente a albergar de manera aglutinada tiendas y almacenes con una oferta variada y cualificada de artículos, muchos de ellos provenientes de Europa. Hasta ese momento, el comercio se había desarrollado en establecimientos conocidos como tiendas de mercadería o simplemente «tiendas»<sup>2</sup> que no ofrecían mayor especialidad ni atractivo para sus potenciales compradores. Auguste Le Moynes, diplomático francés que permaneció en la Nueva Granada entre 1828 y 1839, autor de *Viajes y estancias en América del Sur. La Nueva Granada*, las describió así:

<sup>1</sup> Investigadora independiente. Correo electrónico: bogotaes@cable.net.co. Fotografías de Mario Andrés Bermeo Torres.

<sup>2</sup> Durante la Colonia y hasta finalizado el siglo XIX, en la ciudad se designó con el nombre genérico de «tiendas» aquellos espacios de vivienda y trabajo para personas y familias de bajos recursos económicos, localizados en la primera planta de las viejas casas coloniales, con frente a la calle pero sin conexión alguna con la parte interior de la casa, que eran arrendados por los dueños quienes ocupaban el resto del inmueble o la segunda planta cuando esta existía. Además de las funciones de vivienda y trabajo, en las tiendas también se desarrollaba el comercio y se vendían distintos artículos o se prestaban distintos servicios. Existían tiendas de diferente categoría según su ubicación y uso. Las de mejor categoría se encontraban cerca de la Plaza Mayor y sobre la calle Real, pero en general, y sobre todo aquellas ocupadas por gentes modestas, eran lugares estrechos y antihigiénicos, carentes de servicios, mal iluminados y mal aireados.

Las tiendas [...] no ostentan lujo de ningún género por dentro ni por fuera; la mayoría de ellas solo recibe la luz por la puerta y las mercancías y los objetos más diversos se amontonan en ella, pues no suele ser frecuente que un comerciante se dedique a una especialidad determinada, de donde resulta que la mujer más elegante o de la más alta clase social que quiere comprar artículos finos de vestir o de lujo, tiene que mezclarse y codearse con otros compradores pertenecientes a las más bajas clases del pueblo (Le Moyne citado en Iriarte, 1999, p. 130).

Ya a mediados del siglo xvii, en la calle Real —hoy carrera Séptima—, entre la plaza Mayor —hoy plaza de Bolívar— y el puente de San Francisco —hoy avenida Jiménez—, funcionaban varios establecimientos comerciales que con el paso de los años fueron consolidando a esta calle como zona de comercio, al punto que los mejores almacenes tanto de artículos nacionales como extranjeros se localizaron en ella.

FIGURA 1. Plano general de localización de los pasajes comerciales históricos bogotanos



Fuente: Torres (2014).

El fenómeno de los pasajes comerciales en Colombia se adoptó inicialmente en Bogotá, y posteriormente en algunas otras ciudades como Cartagena,<sup>3</sup> Medellín, Barranquilla, Pasto, Popayán y Tunja, como expresión de modernidad. Se trataba de una ruptura con la vieja sociedad colonial que, llevada al terreno urbano, tuvo expresiones en la arquitectura y el trazado de la ciudad.

### La desamortización de bienes de manos muertas

La sociedad postindependencia de mediados del siglo XIX estaba sedienta de cambios y abrazaba ideas renovadoras tanto en el ámbito del pensamiento como en los de la economía y la organización urbana. Fue en 1853, en medio de este ambiente, cuando se dieron los primeros pasos para frenar el enorme poder económico de la Iglesia católica que acaparaba la mayor cantidad de predios de la ciudad, pero fue en 1861, bajo la presidencia del general Tomás Cipriano de Mosquera, cuando se promulgó el decreto de desamortización de bienes de manos muertas, lo que permitió la expropiación de numerosas propiedades, edificaciones y bienes de la Iglesia, incluyendo terrenos, conventos, casas y tiendas a lo largo y ancho del territorio de la recién creada nación, los cuales pasaron a manos del Estado, que los puso en circulación y remate. De esta manera, una buena parte de los bienes fue adquirida por particulares y otra parte se la reservó el gobierno, como en el caso de conventos y monasterios que dejaron de serlo para convertirse en sedes gubernamentales y dependencias oficiales. Como resultado de la desamortización, el Estado evitó la construcción de nuevas edificaciones para su funcionamiento y necesidades, lo que le significó un ahorro importante de recursos económicos públicos que en esa época escaseaban debido al desgaste de las arcas oficiales provocado por las guerras civiles que se desataron poco después de culminada la Independencia. Por su lado la iniciativa privada se volcó en remodelaciones, ampliaciones y nuevas construcciones que, sin embargo, no

<sup>3</sup> En Cartagena se destacan los pasajes Leclerc y Dager. El primero, que data de 1925, fue construido por el arquitecto francés Gastón Lelarge y se localiza en el sector de Getsemaní. El segundo parece ser contemporáneo del Leclerc, pero se desconoce su fecha exacta de construcción, así como su arquitecto; este está ubicado dentro de la ciudad amurallada, entre la calle de las Carretas y la avenida Escallón.

cubrieron las necesidades de la ciudad que aumentaba su población a un ritmo más acelerado que el de su crecimiento urbano.

Paralelamente, en el país se desató una verdadera fiebre de importaciones, principalmente en el área de las manufacturas, propiciada por el libre cambio imperante. «El auge del comercio importador lo expuso claramente Nicolás Pereira Gamba en 1875 al informar que desde 1855 había aumentado el número de tiendas de efectos extranjeros en Bogotá desde menos de 150 hasta cerca de 800 [...]» (Fundación Misión Colombia, 1988a, p. 148).

A la sombra de la plaza Mayor —rebautizada oficialmente como plaza de la Constitución, pero popularmente denominada plaza de Bolívar, nombre que finalmente adoptó—, así como de la calle Real —que también cambió de nombre a calle del Comercio y posteriormente a carrera Séptima—, lugares que cumplieron durante la Colonia un papel protagónico en el desarrollo del mercado, de las tiendas y de la venta de diversos artículos, florecieron nuevas edificaciones destinadas al comercio.

La ciudad que había dejado atrás hasta su nombre y ya no volvería a ser Santa Fe sino Bogotá, iría cambiando de piel y vería surgir con el paso de los años esos nuevos lugares diseñados para seducir al comprador, dotados de un elemento novedoso para exponer las mercancías como las vitrinas, en algunos casos tomarse un café o un té y continuar las tradicionales tertulias santafereñas del altozano de la catedral. Este nuevo concepto de locales comerciales dejaba atrás las viejas tiendas y abría el camino a los pasajes comerciales en la ciudad, pasajes que venían de una muy antigua tradición iniciada en el Oriente y adoptada lentamente en Europa desde el siglo XVI, pero que tomó fuerza entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX (ver figura 2).

## Galerías y bazar

En 1846 los hermanos Juan Manuel y Manuel Antonio Arrubla construyeron una enorme edificación conocida como las galerías Arrubla, que inauguraron un año después. Las galerías ocuparon todo el costado occidental de la plaza de Bolívar, sustituyendo las casas y dependencias que desde la Colonia se asentaban allí: la casa que sirvió como última sede del palacio virreinal y despacho de los virreyes, el despacho de los escribanos, la casa consistorial o cabildo —donde se firmó

FIGURA 2. Gran Bazar de Estambul, uno de los más antiguos y grandes del mundo\*



Fuente: Bermeo (2014).

\*En la fotografía, una de sus numerosas calles cubiertas. En la parte superior se aprecia el decorado de arcos y ventanas; en los costados, la exhibición de productos tradicionales como lámparas y alfombras.

el Acta de Independencia el 20 de julio de 1810—, el despacho de los alcaldes ordinarios y la cárcel chiquita. La nueva edificación, considerada como la mejor de la época, tenía tres plantas y 103 m de frente; mientras una parte se convirtió en sede de la administración de la ciudad, la otra parte alojó gran cantidad de locales comerciales frecuentados por la élite bogotana que encontraba artículos de lujo importados, así como sofisticados cafés de influencia francesa e inglesa. Las galerías sobrevivieron hasta 1900 cuando fueron devastadas por un incendio que duró tres días, el cual empezó en uno de sus locales donde se ubicaba la sombrerería de un alemán.

En 1863, sobre el costado oriental de la segunda calle Real o carrera Séptima número 502, —actual carrera Séptima entre calles 12 y 13— se dio inicio a la construcción del bazar Veracruz, en el lugar que antaño ocupaba una casa que había pertenecido a la Cofradía de la Veracruz, con cuya renta prestaba ayuda a los ajusticiados. La construcción se demoró varios años, siendo concluida en 1898 por Mariano Sanz de Santamaría, considerado el primer arquitecto real-

mente profesional que tuvo Bogotá. La edificación, inspirada en la arquitectura del Renacimiento francés, una de las más destacadas y costosas de la época, tenía locales para tiendas y para un gran almacén en el primer piso, mientras que en el segundo había cuartos para oficinas, un almacén y un gran salón. Una vez terminada la obra, el alemán Leo S. Kopp —fundador de la cervecería Bavaria— ocupaba la edificación con un almacén de su compañía en el que se vendían cientos de productos importados. El siguiente anuncio ilustra la organización y dinámica del lugar:

Tenemos el gusto de ofrecer a nuestra clientela y al público en general un abundante y variado surtido de mercancías que se renovará constantemente. Las ventas se harán de contado, por mayor y por menor. Al por menor se vende por metros y yardas. NUESTRO SISTEMA ES VENDER BARATO PARA VENDER MUCHO. Los precios son módicos y los más bajos de la plaza. Garantizamos la buena calidad de nuestros artículos. Todas las mercancías son importadas directamente. No vendemos mercancía averiada. El Bazar Veracruz está dividido en tres pisos y cada serie de artículos congéneres se halla en su departamento especial. Los empleados tienen el gusto de atender igualmente a todas las personas que vayan al Bazar, sea que entren por pasear el almacén o por hacer compras. [...] (El Bazar de Veracruz, 1899).

Se dice que el almacén quiso reproducir el estilo de almacenes que existían en Europa y Estados Unidos, pero que finalmente quebró. En 1906 fue inaugurado en el Veracruz el Gran Kinetoscopio y en 1910 alojó al teatro Variedades. En el bazar tuvieron sus oficinas destacados abogados y algunas entidades oficiales. Para finales de la década de 1940, poco antes de su demolición, en el primer piso había un gran café y una relojería-joyería.

### Llegan los pasajes

En 1887 comenzó la construcción del pasaje Rufino Cuervo, obra que se terminó en 1919. La construcción de este pasaje fue bastante singular, puesto que se hizo con dinero público y se levantó sobre el cauce del más importante río que tuvo Bogotá durante su época colonial: el San Francisco. Los años invertidos en la obra fueron más que los que perduró, ya que en 1941 se demolió para dar paso a

la construcción de la avenida Jiménez de Quesada, entre las carreras Séptima y Octava. Lo único que sobrevivió de este edificio fueron sus sótanos, los que han sido adecuados en diferentes épocas para distintos usos.

El pasaje Hernández nació en 1890. Al contrario de sus antecesores, las galerías Arrubla y el bazar Veracruz, que no llegaron a ser verdaderos pasajes sino grandes edificios para almacenes y oficinas, y del pasaje Cuervo que fue construido en una media cuadra artificial, el pasaje Hernández marcó la entrada en la ciudad de los pasajes comerciales propiamente dichos, ya que no fue concebido únicamente como una edificación que aglomeraba locales, sino que rompió por primera vez la sólida cuadra colonial para abrirla a la circulación interna de los peatones. Localizado en la manzana comprendida entre las calles 12 y 13 y las carreras Octava y Novena, ubicó su ingreso a mitad de la calle 12, direccionando la movilidad de los transeúntes y compradores en sentido sur-norte, pero conectando también con la carrera Octava, formando de esta manera una T. El pasaje fue complementado en 1918 con la inauguración del edificio Hernández, levantado en la misma manzana sobre la carrera Octava, con lo que se vio fortalecida la circulación al interior en sentido oriente-occidente. Ambas edificaciones aún se conservan.

En el costado sur de la segunda calle de San Miguel —actual calle 11, entre carreras Novena y Décima— cobró vida en 1891 el pasaje Navas Azuero. De acuerdo con el «Plano Topográfico de Bogotá» de Carlos Clavijo, levantado en 1894, se trataba de una edificación cerrada con locales y oficinas, pero no era un pasaje en el sentido estricto de la palabra, sino más bien un lugar con el estilo del bazar Veracruz, aunque con menor profundidad interior. En el pasaje se alojó la Compañía Colombiana de Seguros (Colseguros), la más antigua aseguradora del país, que había sido fundada en 1874. El nombre del pasaje correspondía a los apellidos del fundador y primer gerente de esta compañía, el señor Pedro Navas Azuero. El edificio tenía tres plantas; los locales comerciales se encontraban en la más baja, mientras que en las dos superiores se alojaban oficinas. Hacia los años treinta la empresa había crecido tanto que necesitó reubicarse, lo cual ocurrió en 1935. Esto explica que a partir de 1932 los distintos planos que se levantaron de la ciudad no registran más a este pasaje. Aunque la edificación no sobrevivió, Colseguros continúa siendo una importante empresa colombiana.

La «Guía práctica de la Capital para el Comercio, pasajeros, transeúntes, etc.» de Manuel José Patiño, publicada en 1893, da cuenta de la existencia de otros dos



pasajes en ese año: el Gómez localizado en la carrera Octava, números 485 y 487, del cual no existen más referencias, y el Rivas en la segunda calle de la Concepción —calle 10— y calle de Los Pañuelos o de La Ropa —carrera Décima— de la nomenclatura de la época.

La aparición de la nueva plaza de mercado de La Concepción —primera plaza de mercado que tuvo Bogotá, que sustituyó la práctica de realizar el mercado en la plaza Mayor—, cuya construcción se inició en 1861, ubicada en los límites entre la parroquia de La Catedral —donde se concentraba la élite de la sociedad y los edificios gubernamentales más importantes— y la parroquia de San Victorino —puerto seco de la ciudad dada su conexión con la ruta del río Magdalena por donde entraban mercancías y viajeros, habitada por gentes de bajos recursos—, propició la creación de pasajes comerciales de carácter más popular como el caso del pasaje Rivas. Al contrario de sus contemporáneos que ostentaban una arquitectura del estilo republicano, con una clara influencia francesa y elementos neoclásicos que buscaba dar un toque de distinción y elegancia, el Rivas adoptó una arquitectura más modesta de estilo neocolonial que aún conserva.

La importancia que cobraron los pasajes en la vida urbana de la Bogotá de comienzos del siglo xx se vio reflejada en la necesidad de reglamentarlos mediante acuerdos emitidos por el Concejo Municipal, lo que ocurrió en 1902 y 1918. En estos acuerdos se diferenciaban los pasajes de las calles privadas:

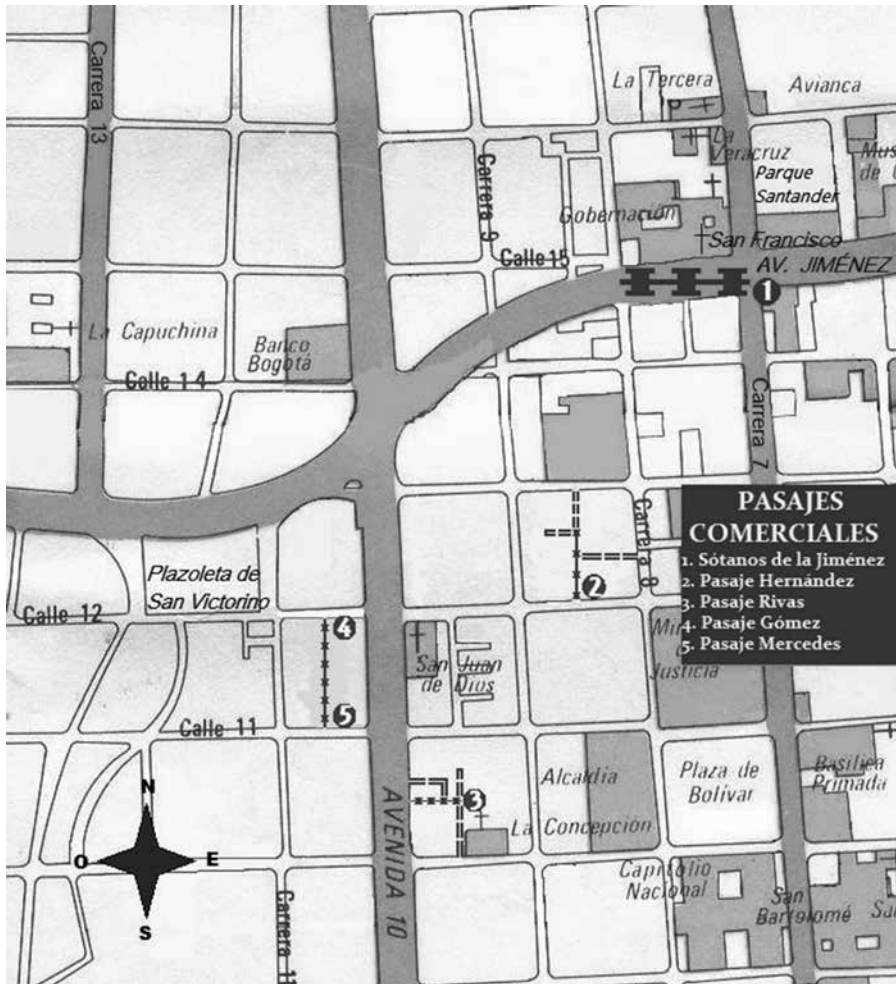
se dividen dichos pasajes o calles privadas en dos clases; a la primera pertenecen aquellos que tengan entrada por sus dos extremos, dando a vías públicas ya establecidas; y a la segunda, aquellos que solamente tengan entrada por su extremo, quedando cerrada su salida a otra vía pública. Su ancho en uno u otro caso tendrá cuatro metros como mínimo (Concejo Municipal de Bogotá, 1918).

También se establecía que podían ser designados con los nombres de sus propietarios o con los nombres que ellos convinieran.

Hacia los años treinta, la consolidación y ampliación de la plaza de mercado alimentó la aparición en la cuadra contigua hacia el norte de los pasajes Mercedes y Gómez. Localizados en la manzana comprendida entre las calles 11 y 12 y las carreras Décima y Undécima, su oferta comercial provenía principalmente de artesanos y pequeñas fábricas de carácter local y pueblos cercanos. Con ellos, el estilo arquitectónico de sus predecesores quedó atrás; por aquellos años los

vientos modernistas irrumpían en la ciudad, así que ambos fueron construidos bajo esta influencia. Aunque un par de décadas después la plaza de mercado de La Concepción desapareció, estos dos pasajes continúan en pie como ejemplo de los cambios que se operaron durante esa época (ver figura 3).

FIGURA 3. Plano detallado de localización de los pasajes comerciales históricos sobrevivientes en Bogotá



Fuente: Torres (2014).

El pasaje Santa Fe surgió también bajo la corriente modernista en 1936. Su construcción conllevó el rompimiento en sentido norte-sur de la manzana localizada entre la avenida Jiménez y la calle 14, y las carreras Sexta y Séptima. Dos edificios gemelos de forma alargada, con cuatro pisos, dotados en sus primeras plantas de locales comerciales, enmarcaban la angosta calle peatonal a cielo abierto. En el pasaje tenían asiento varios almacenes destacados, entre los que se encontraban camiserías, librerías, almacenes de ropa para hombre y un bar de estilo inglés. El pasaje-edificio Santa Fe es considerado como uno de los exponentes del Art Déco en Bogotá. Fue muy concurrido por gente de la alta sociedad, intelectuales y periodistas, ya que se localizaba en una de las zonas neurálgicas de la ciudad, donde estaban las sedes de los periódicos más importantes del país y los mejores hoteles del momento. También fue frecuentado por estudiantes, principalmente de la Universidad del Rosario, dada su vecindad, puesto que el pasaje desembocaba por la calle 14 frente a ella.<sup>4</sup>

La década de los sesenta trajo una paradoja para el pasaje Santa Fe. Por un lado, se adicionó un quinto piso a las edificaciones, pero poco después, en 1968, uno de los gemelos fue demolido junto con otros edificios vecinos, donde se encontraban el hotel Ástor y el Banco Prendario, para crear la plazoleta del Rosario que cobró vida en 1974, dejando al descubierto la fachada colonial de la universidad. Quedó en pie el edificio del costado occidental, que pasó a ser el marco occidental de la plazoleta; en el primer piso aún se encuentra el café Pasaje que vivió las épocas del Santa Fe, inicialmente bajo el nombre de café del Rhin, y la cafetería La Romana que también hizo parte de él desde 1964 cuando fue fundada.

Como queda dicho, cada pasaje bogotano representó los cambios y tendencias de su época; cada uno tuvo un destino diferente, pues algunos fueron demolidos, otros gozaron de una época de gloria, otros se han adaptado al ritmo intenso de la Bogotá de nuestros días. Ellos fueron los pioneros de una serie de pasajes que

<sup>4</sup> Desde finales de la década de 1930, los estudiantes rosaristas aficionados al fútbol acostumbraban entrenar alrededor del pasaje Santa Fe; solían encontrarse en el café del Rhin localizado allí, de donde partían por los alrededores para terminar en la universidad. En el café también acostumbraban pasar largos ratos de ocio al calor de un tinto, de la misma forma como lo hacían muchos de sus compañeros de estudio. Cuando algunos de ellos decidieron formalizar la creación de un equipo amateur e inscribirlo en la Asociación Deportiva de Bogotá, ya eran conocidos como Los Santaferreños. De esta manera nació en 1941 el Club Independiente Santa Fe, conocido popularmente como El Expreso Rojo, uno de los equipos emblemáticos de Bogotá.

se desarrollaron durante las décadas siguientes en las plantas bajas de nuevas edificaciones o en adaptaciones que se hicieron en otras, y por supuesto, como en muchas partes del mundo, fueron los precursores de los grandes centros comerciales que comenzaron a proliferar en la capital a partir de 1976. A continuación se presenta un estudio más pormenorizado de los pasajes comerciales históricos que sobreviven en Bogotá.

#### SÓTANOS DE LA AVENIDA JIMÉNEZ, REMANENTES DE UN VIEJO PASAJE

Parecerá extraño incluir dentro de los pasajes bogotanos a los sótanos de la avenida Jiménez. Sin embargo, su origen es lo que explica esta inclusión, ya que los sótanos hicieron parte del pasaje Rufino Cuervo que, como ya se ha señalado, comenzó a ser construido a finales de la década del ochenta del siglo XIX. Pero la historia de los sótanos está ligada no solo a la historia del pasaje, sino a la del río San Francisco que corre enclaustrado bajo sus pies.

#### Un río, una avenida, un pasaje

El río San Francisco —llamado Vicachá<sup>5</sup> por el pueblo Muisca que habitaba la región al momento de la conquista española— fue crucial en el desarrollo de la ciudad colonial. Nacido en las montañas que cercan la ciudad por el oriente, en el páramo de Choachí,<sup>6</sup> es una típica quebrada de alta montaña que desciende con fuerza generando un cauce considerablemente profundo, y antes de cruzar por la actual avenida Jiménez con carrera Séptima, ya ha recibido las aguas de varias quebradas como la de San Bruno y Guadalupe. A la altura de la actual carrera 13 con calle 6ª se une con el río San Agustín, de características geológicas e hidrológicas similares. El territorio demarcado por estos dos ríos forma una especie de triángulo invertido, cuya base está delimitada por los cerros orientales y cuyo

<sup>5</sup> Vicachá significa «resplandor de agua en la noche». Una vez que se instala en 1550 la comunidad de los franciscanos en la ribera norte del río, donde construye su templo y su convento, este adopta el nombre de San Francisco.

<sup>6</sup> Choachí es una palabra de origen Muisca que se traduce como «ventana de la luna».

vértice está localizado al occidente en la unión de aguas de los dos ríos. Fue este triángulo natural el que sirvió de marco a la ciudad colonial con el río San Francisco como límite norte.

La presencia española trajo consigo un cambio profundo en la valoración y manejo de las fuentes hídricas, las que de ser lugares sagrados para los indígenas pasaron a ser miradas con ojos puramente utilitarios. De esta manera, rápidamente el San Francisco se convirtió en proveedor de agua para la naciente ciudad y un lugar para el lavado de la ropa. En las primeras décadas del siglo xvii había ya ocho molinos hacia el oriente del puente construido en la calle Real. En 1886, ante la degradación del río a causa de las aguas negras y de la basura que se arrojaba, incluyendo los desechos producidos por los molinos, la ciudad inició la construcción de su primer alcantarillado. Se ha dicho que desde la Colonia la ciudad le dio la espalda a sus ríos y literalmente esto fue así: las casas construidas en las orillas del San Francisco tenían su parte posterior, y no su frente, dirigido hacia él. Los intentos por corregir las malas costumbres hacia el río a través de sanciones que incluían multas dispuestas desde finales del siglo xviii de nada valieron, así que el estado de postración al que llegó el San Francisco dio como resultado su canalización. De hecho, las obras para ello arrancaron en 1884 cuando se cubrió el tramo comprendido entre el puente de San Francisco —ubicado en la actual carrera Séptima— y el puente de Cundinamarca —ubicado en la actual carrera Octava—. Fue justamente sobre este primer tramo cubierto donde se comenzó a levantar, a finales de 1891, el edificio del pasaje Rufino Cuervo, bautizado así en homenaje al periodista, político y presidente de la República por un corto periodo, fallecido en 1853.<sup>7</sup>

Las obras de canalización duraron varias décadas, hasta 1930, cuando fueron concluidas quedando sepultado el cauce desde la actual carrera Segunda Este hasta su unión con el río San Agustín, que también por su grado de contaminación y deterioro fue canalizado. Antes de terminar las obras de entubamiento, el Consejo de la ciudad acordó en 1925 la construcción de una avenida sobre el recorrido sinuoso del antiguo cauce del río. A seis años de haber sido culminada la lenta construcción del pasaje Rufino Cuervo y a cuatro de la inauguración formal, su suerte quedó sellada con este acuerdo, al disponer que ningún tramo podía ser menor a los 22 m de ancho. El pasaje Rufino tendría que ser demolido

<sup>7</sup> Rufino Cuervo fue, además, el padre del prestigioso filólogo y lingüista Rufino José Cuervo.

para darle paso a la nueva avenida. Sin embargo, la construcción de esta vía también fue lenta y al aproximarse el cuarto centenario de la fundación de la ciudad, que debía celebrarse en 1938, la avenida aún era una calle angosta. La administración de la ciudad diseñó y emprendió varios planes para la celebración, dentro de los cuales incluyó la rectificación del trazado y el ensanche de la avenida, estipulando que el tramo comprendido entre la carrera Séptima y la plazoleta de San Victorino —también llamada de Nariño— debía tener 30 m de ancho. Así lo recordaría años después el alcalde de la época:

Mis primeras gestiones estuvieron encaminadas entonces a que el gobierno central me entregara el edificio «Rufino Cuervo», de su propiedad, situado entre las carreras séptima y octava, en el costado sur. Para abrir la avenida era indispensable demolerlo. Cuando por fin lo logré, el trabajo se demoró mucho tiempo, porque era un gigante. La avenida Jiménez no era avenida ni era nada. Era una callejuela de ocho metros de ancho, que se llamaba calle 15 o Camellón de los Carneros, y que bajaba pegada al edificio de la Gobernación hasta la Capuchina (Zea citado en Mosca, 1987, p. 30).<sup>8</sup>

La nueva avenida bautizada Gonzalo Jiménez de Quesada —en honor al conquistador español fundador de la ciudad—, de estilo europeo, se terminó de construir al concluir la década de 1940, constituyéndose en la arteria más importante —entre el oriente y el occidente— y novedosa de la ciudad. Del pasaje Rufino Cuervo solo se habían salvado sus sótanos.

¿Y cómo era?

El diseño del pasaje Rufino Cuervo corrió por cuenta del ingeniero Alejandro Manrique Canals<sup>9</sup> quien, en compañía de su colega Zoilo Cuéllar Barreiro, dirigió la obra durante los primeros años. En los trabajos también hubo mano de obra presidiaria, ya que los reclusos de la cárcel que se encontraba junto al an-

<sup>8</sup> Zea Hernández fue alcalde de Bogotá entre octubre de 1938 y 1941.

<sup>9</sup> Alejandro Manrique era de nacionalidad española, y además de la obra del pasaje Rufino Cuervo, diseñó, construyó e intervino importantes edificaciones de la ciudad entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX; una de sus obras más destacadas fue la fábrica de la Cervecería Bavaria.

tigo convento de San Francisco, frente del naciente pasaje, participaron en la construcción. Como los recursos económicos con los que se adelantó el edificio eran de origen público —renta de timbre de Cundinamarca y fondos del Tesoro Nacional—, cuando estos escaseaban las obras se paralizaban, lo que condujo a que distintos contratistas las asumieran cada vez que se reanudaban. Durante los años que duró su construcción, la edificación fue sometida a duras críticas tanto por su calidad como por su diseño y sus fachadas.

El pasaje Rufino fue una edificación de forma rectangular, con sus lados más estrechos sobre las carreras Séptima y Octava, y los más largos sobre las calles 14 y 15. Dadas las características inclinadas del terreno donde se construyó, tenía dos plantas sobre la carrera Séptima —llamada calle del Puente de San Francisco durante la Colonia— y tres plantas sobre la carrera Octava —llamada calle del Resbalón durante la Colonia—. Internamente tenía un largo corredor central con dependencias y locales comerciales a su alrededor (ver figura 4). A pesar de las críticas, el edificio significó un gran reto para sus constructores por tener que sustentarse en los terrenos poco firmes del antiguo cauce del río. Igualmente, marcó un cambio en la tipología arquitectónica de las edificaciones del lugar, pues además de su gran volumen introdujo elementos novedosos como la piedra en las fachadas que, aunque sobrias, incorporaban elementos neoclásicos; tenía accesos por las carreras Séptima y Octava y lucía en el frente de la calle 15 un portal sobre el que descansaba un balcón a la altura del segundo piso.

Mucho antes de culminarse la obra, el pasaje Rufino ya había entrado en uso. Por ejemplo, en el «Plano Topográfico de Bogotá» de 1894, elaborado por Carlos Clavijo, en el que hay anexos varios anuncios publicitarios, aparece «J. B. Ferrer profesor en esgrima y gimnasia, carrera 7ª, pasaje Rufino Cuervo», lo que muestra que para la época tenía usos comerciales. Luego de la muerte en 1912 del poeta, músico y periodista Jorge Pombo, el Rufino acogió su biblioteca considerada una de las más completas del momento, la cual había legado a la ciudad. Entre 1913 y 1922 el Museo Nacional de Colombia se estableció allí, compartiendo con otras entidades la edificación. Por los mismos años se prestaban sus salones para reuniones de carácter académico y gremial, así como para realizar proyecciones cinematográficas. Por su parte, la Gobernación de Cundinamarca que funcionaba desde 1862 en el antiguo convento de San Francisco, se vio obligada a trasladarse en 1917 debido a que la edificación se encontraba gravemente afectada por los temblores de ese año, reubicándose en el pasaje Cuervo. Hacia 1921 algunas de

FIGURA 4. Edificio del pasaje Rufino Cuervo\*



Fuente: [www.delcampe.net](http://www.delcampe.net)

La figura refiere al edificio antes de su demolición en la esquina de la carrera Séptima con avenida Jiménez; se destaca la fachada en piedra.

sus instalaciones estaban ocupadas por la Oficina Telegráfica Central y en 1936 hizo parte de los edificios, en su mayoría públicos, escogidos para adelantar la Feria Popular del Libro organizada por el alcalde Jorge Eliécer Gaitán. Para 1938 el Ministerio de Correos y Telégrafos se asentaba en él.

Pero el Rufino Cuervo también tenía sótanos que aprovecharon el espacio subterráneo generado con la canalización del río, a los que se accedía desde el interior de la edificación y en los que funcionaron no solo almacenes, sino cafés y restaurantes.

### Sobreviviendo a la demolición

Las características arquitectónicas y de uso del pasaje lo convirtieron en un punto de referencia para los bogotanos que encontraron en él espacios de reunión y esparcimiento, oficinas de entidades oficiales a las que debían acudir a realizar



trámites y almacenes dotados de vitrinas; en suma, un lugar hecho a semejanza de los pasajes comerciales europeos. Con la decisión de demolerlo en 1938, proceso que culminó en 1941, vino un periodo de limbo para sus sótanos. Durante esos años no existía consenso acerca de qué futuro darles; el alcalde Germán Zea quería hacer de ellos un gran parqueadero o una galería de almacenes, pero también se especulaba con la idea de instalar baños turcos, restaurantes, cafés, billares y boleras, lo cual no era descabellado, pues en los alrededores emergían, en edificios y lugares como el recientemente creado pasaje Santa Fe, negocios de la misma naturaleza. Otra cosa pensaba la Sociedad Colombiana de Ingenieros que divulgaba su disenter en los *Anales de Ingeniería*, «expresando nuestras dudas sobre la conveniencia de hacer pasajes y otra clase de obras subterráneas que, por el momento, no parecen de imprescindible necesidad para el municipio ni para la gobernación, y cuyo alto costo hace prever un fracaso [...]» (Montoya, 1939, p. 1251).

Sin embargo, pocos años después los 1500 m<sup>2</sup> laberínticos de sótanos ya estaban en pleno uso. Cuatro bocas dispuestas simétricamente los conectaban a través de amplias escaleras con el exterior; cada una de las bocas se ubicaba en los extremos de los sótanos permitiendo el acceso por la carrera Séptima y por la carrera Octava tanto por el costado norte como por el costado sur de la avenida Jiménez.

## Vecindario espléndido

Hacia 1944 y hasta la década de 1950, en los sótanos había pequeños locales donde funcionaban tiendas similares a lo que hoy se llaman misceláneas. Para los años cuarenta, exteriormente el sector se había consolidado como uno de los de mayor dinamismo y modernización de Bogotá. Muchos arquitectos habían plasmado en la avenida Jiménez sus ideas renovadoras y edificaciones emblemáticas rodeaban a los sótanos: el palacio de Cundinamarca construido en 1918 había sustituido con su estilo neoclásico al antiguo palacio de San Francisco; el edificio Pedro A. López, construido entre 1919 y 1924 e inspirado en los edificios de la primera escuela de Chicago, antes eclipsado por el pasaje Cuervo, ahora mostraba su nueva fachada hacia la avenida; el edificio Cubillos, hecho en 1926 también con el lenguaje de la vanguardia modernista de Chicago y, que para su época

llegó a ser la edificación más alta y en tener el primer ascensor de la ciudad, engalanaba la esquina con su forma achaflanada; el hotel Granada de estilo neoclásico francés, inaugurado en 1928, era el epicentro de la vida social de aquellos años; el edificio o Casa Matiz, levantado en 1929, lucía su mansarda traída de Alemania; el edificio de la Compañía Colombiana de Tabaco hacía lo propio con su fachada y su mansarda; el nuevo edificio Henry Faux desde 1945 sustituía al viejo edificio Faux, que había quedado con una de sus caras laterales hacia la avenida luego de la demolición del pasaje Cuervo.

No solo la presencia de varios bancos que tenían sus sedes en algunas de estas edificaciones le daba un dinamismo especial al lugar, ya que en el sector se vivía una variada oferta cultural y social. El cruce de la carrera Séptima con Jiménez era un verdadero hervidero de gente; no era un simple lugar de paso, sino un punto de encuentro, conversación y tertulia para los bogotanos, los que incluso llegaban a obstaculizar la circulación del tranvía.<sup>10</sup> Desde los años treinta había varios clubes nocturnos, como el de La Florida que funcionaba en los bajos del edificio Pedro A. López, en donde «se bailaba mucho pero se peleaba más» (Zea citado por Mosca, 1987, p. 27). En los años cuarenta marcó historia el Night Club Metropolitan, considerado el mejor de la época; este estaba localizado en los sótanos del edificio Faux, y en él se realizaban reuniones sociales y se presentaban las mejores orquestas del momento.<sup>11</sup> En el hotel Granada, que ocupaba la esquina nororiental del cruce entre la Jiménez y la Séptima, se alojaba el Grill Room, famoso por sus bailes, su clientela y las orquestas nacionales y extranjeras, principalmente cubanas, que se presentaban; la presencia del hotel Granada se veía reforzada por otros hoteles prestigiosos como el Regina, en servicio desde 1926 y también de estilo francés, con el que compartía espacio en el marco del parque Santander, y el hotel Ástor, que funcionaba sobre la avenida con carrera Sexta. También en el marco del parque de Santander se encontraba la sede del Jockey

<sup>10</sup> Inicialmente tirado por mulas, el tranvía se inició hacia 1882. Desde sus inicios hizo tránsito por el lugar, primero con la línea plaza de Bolívar-Recoleta de San Diego-Chapinero que iba por la carrera Séptima y más tarde con la variante que torcía por la calle 15 en dirección a la estación del tren llamada Estación de la Sabana. Los primeros tranvías eléctricos comenzaron a rodar en 1910.

<sup>11</sup> Durante su inauguración, en 1943, se presentó por primera vez en Bogotá el músico y compositor Lucho Bermúdez con su Orquesta del Caribe, que marcaría el ingreso de la música costeña a la capital, acostumbrada hasta entonces a los aires musicales andinos.

Club, culminada en 1939, y cerca de allí el Gun Club<sup>12</sup> había comprado en 1944 una casa para su sede. En esta década ya estaba en pleno funcionamiento el pasaje Santa Fe con sus almacenes, cafés y bares. Los cafés pululaban en el sector;<sup>13</sup> los había de todas las categorías y los periodistas estaban dentro de sus más asiduos visitantes, ya que en las inmediaciones se encontraban los periódicos *El Tiempo* y *El Espectador*. Periodistas y personajes de la vida política solían concurrir a los Bolos San Francisco, pioneros en el país y en Latinoamérica, que habían abierto en 1941.<sup>14</sup> En el Grill Europa, que también era restaurante, se bailaba al son de buenas orquestas. Las galerías de arte igualmente hacían presencia en el sector, como la de los Rubio Cuervo y la del fotógrafo Leo Matiz.<sup>15</sup>

## El Bogotazo y sus secuelas

Antes de finalizar la década de 1940, un viernes lluvioso, la ciudad dio un giro inesperado. A pocos metros de los sótanos, a la salida del edificio Agustín Nieto, localizado unos cuantos pasos hacia el sur por la carrera Séptima, el candidato liberal a la presidencia de la República, Jorge Eliécer Gaitán, fue baleado el 9 de

<sup>12</sup> Primer club social de la ciudad, fundado en 1882.

<sup>13</sup> Los cafés ya hacían presencia en la ciudad desde los años treinta del siglo XIX. En la década de 1920 aparecieron varios famosos. Muchos cafés cobraron importancia como sitios de reunión y tertulia de intelectuales y artistas como el Windsor, el Riviere, La Gran Vía, La Cigarra, el Inglés, el Colombia, el Molino y el Gato Negro. A raíz de los incendios y destrozos provocados el 9 de abril de 1948, muchos cafés de la época resultaron afectados y no sobrevivieron; cosa diferente sucedió con el café El Automático, que de la carrera Séptima se trasladó a la avenida Jiménez con carrera Quinta y por muchos años se convirtió en uno de los tertulíaderos de intelectuales, artistas y bohemios más conocidos.

<sup>14</sup> Los Bolos San Francisco desde su fundación ocupan un sótano de espacio generoso ubicado en el costado sur de la avenida Jiménez, unos metros al oriente de la carrera Séptima. No es este un caso excepcional, ya que en el área, sobre el eje de la avenida, existen muchos otros sótanos donde se acomoda una amplia variedad de negocios, desde parqueaderos, fotocopiadoras, cafés, restaurantes, bares y cervcerías hasta museos y librerías. Este curioso fenómeno urbano se originó en el hecho de que los edificios que se construyeron en las orillas del río San Francisco, aprovecharon el espacio lateral generado por su profundo cauce.

<sup>15</sup> Leo Matiz (1917-1998) es considerado uno de los mejores fotógrafos colombianos del siglo XX. Su trabajo se desplegó no solo en Colombia, sino en diversos países, logrando reconocimiento internacional. La Fundación Leo Matiz conserva y divulga su obra.

abril de 1948. La ira popular se volcó hacia el centro de la ciudad y terminó en vandalismo, saqueos, borracheras, muertes e incendios. Al final del Bogotazo, nombre con el que se rotularon los desmanes de aquel día, se contaron 136 edificaciones incendiadas, varias de ellas localizadas sobre el eje de la carrera Séptima. Por su parte, el tranvía también había quedado herido de muerte, pues la mayor parte de sus vagones fueron pasto de las llamas, lo que lo condujo a su cierre definitivo en 1951. Algunos edificios cercanos a los sótanos, como la Gobernación de Cundinamarca, tuvieron que ser reconstruidos, y otros, como el hotel Regina, sucumbieron definitivamente. La ciudad inició el penoso proceso de renovación que le tomaría varios años, y este tendría implicaciones no solo arquitectónicas sino urbanísticas. Muchas entidades privadas y públicas, negocios, comerciantes y habitantes del centro prefirieron emigrar a otros sectores ubicados principalmente hacia el norte de Bogotá, comenzando el abandono y deterioro de edificios y zonas antes boyantes.

Aunque los sótanos no sufrieron impactos directos durante el Bogotazo, y a pesar de que para 1951 funcionaban en su interior negocios como el café Estrella Billares y la sala de cine News Reel Estrella, que ofrecía películas continuas de 11 de la mañana a 12 la noche con programación semanal, pero sus días felices de los años cuarenta no perdurarían en la década del cincuenta. La situación se agravó antes de terminar el año de 1954, cuando el miércoles 17 de noviembre cayó un monumental aguacero que no solo rebasó la capacidad del alcantarillado, sino que taponó la bocatoma del río San Francisco en la parte alta de la ciudad, lo que provocó el desbordamiento de sus aguas que por unas horas volvieron a correr a cielo abierto por la avenida Jiménez; la imagen de una lancha a motor navegando entre el sector de Las Aguas —localizado cerca de la bocatoma— y el sector de San Victorino —en la parte baja— quedó grabada en fotos publicadas por la prensa y en la memoria de quienes la vivieron. «La inundación [...] produjo la inundación de los sótanos de la Jiménez, causando pérdidas totales a quienes tenían locales ahí. Los locales eran de ropa, vendían corbatas, cosas por el estilo. Eso fue lo que hizo que la gente no quisiera volver a tener negocios allá» (Rodríguez, 2012).<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Usuario de los sótanos de la Jiménez, entrevistado por Martha Cecilia Torres Mora el 28 de febrero de 2012.

Entre tanto, luego del trágico 9 de abril se decidió ampliar la carrera Séptima, obra que se inició en 1951, mientras paralelamente comenzaron a surgir nuevos edificios impregnados por las corrientes renovadoras y modernas que ya antes de la hecatombe pujaban por tomar la ciudad. De hecho, en los alrededores de los sótanos sobre la Jiménez ya se abrían espacios con edificios como el de la Caja Colombiana de Ahorros y el edificio Camacho, construidos en 1948. Los destrozos ocurridos durante el Bogotazo fueron importantes, pero también fueron maximizados por sectores interesados en adelantar transformaciones y obras en la capital. De esta manera, construcciones que no habían sufrido daños terminaron demolidas bajo el argumento de la ampliación tanto de la carrera Séptima como de una parte de la avenida Jiménez. Este sino cubrió al edificio de la Compañía Colombiana de Tabaco, localizado en la esquina sur-oriental del cruce de la carrera Séptima con Jiménez, lote en el que en 1961 se edificaría la nueva sede del periódico *El Tiempo*. Igual suerte corrió el hotel Granada que, en medio de fuertes debates entre quienes abogaban por su conservación y quienes querían demolerlo, terminó sus días en 1953; en su lugar se construyó la nueva sede del Banco de la República,<sup>17</sup> inaugurada en 1958, y esta edificación liberó 5 m para la avenida, pero también generó controversia, pues algunos expertos la consideraron un adefesio. La hora de la demolición también le llegó en 1965 al agraciado edificio Matiz, frente al cual se encontraba la boca noroccidental de los sótanos, y en cuyo lugar se levantó el edificio del Banco Italiano Francés (Sudameris), al que se le criticó su falta de armonía tanto con las edificaciones vecinas como con la avenida. A finales de los años sesenta, el cruce de la Jiménez con la Séptima dejó de ser el más costoso de Bogotá, y la avenida padecería por su propio deterioro durante cinco lustros.

### Un salvavidas para los sótanos

Aunque la vida de algunos espacios de los sótanos se mantuvo gracias al uso efímero que unos pocos intelectuales hicieron de ellos durante la segunda mitad de los años cincuenta, como el escritor boyacense Eduardo Gómez Patarroyo que en

<sup>17</sup> El Banco de la República fue fundado en 1923 y funcionó en el edificio Pedro A. López hasta su traslado a la nueva edificación.

1956 hizo allí su primera lectura pública de poemas,<sup>18</sup> al iniciarse la década de los sesenta la situación de los sótanos ya era lamentable. El cronista Felipe Gonzáles Toledo los describió como «una rara mezcla de casa de inquilinato y depósito de cosas viejas, metido exactamente bajo el corazón de la ciudad» (González, 1960, citado en Vallejo, 2007, p. 200). A pesar de su precariedad, en algunos de sus espacios lograron sobrevivir el Museo de Cera de Bogotá, que permaneció hasta comienzos de los años setenta, y la Liga de Ajedrez de Bogotá. Pero serían los teatreros los encargados de no dejar morir el sitio. En 1954, por iniciativa del Distrito, se había fundado la Escuela de Teatro del Distrito,<sup>19</sup> que pronto se instaló en los sótanos compartiendo sus espacios con el Museo de Cera. En 1978, al crearse el Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT) —hoy Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte—, los escenarios de propiedad del Distrito le fueron entregados para su manejo, vislumbrándose para los sótanos una segunda oportunidad. Un año más tarde los funcionarios del IDCT incursionaron en ellos encontrando un panorama desalentador en el que reinaban los roedores, las aguas estancadas, los malos olores y los rastros lúgubres de quienes emigraron. Pronto empezaron las obras de recuperación y saneamiento que permitirían el funcionamiento decoroso de la escuela, la cual comenzó a llamarse Escuela Distrital de Teatro y a partir de 1981 Escuela Distrital de Teatro Luis Enrique Osorio,<sup>20</sup> así como de la Escuela Distrital de Títeres.

En 1991 el instituto somete a un proceso de reorganización a todas las escuelas de arte del Distrito debido a que se le habían convertido en un problema por no estar ligadas a ninguna institución de educación formal. Entonces reúnen a todas las escuelas —la de música Luis A. Calvo, la Escuela de Artes Plásticas y la de teatro Luis Enrique Osorio—,

<sup>18</sup> Eduardo Gómez (1932) es un reconocido escritor colombiano, poeta, ensayista, dramaturgo, crítico de teatro y profesor universitario.

<sup>19</sup> La Escuela de Teatro del Distrito comenzó su trabajo de formación con el método Stanislavsky, que fue introducido al país por el director japonés Seki Sano quien llegó en 1955 como invitado del gobierno para que formara actores de televisión y radio. A los tres meses fue deportado bajo el argumento de hacer proselitismo marxista.

<sup>20</sup> Luis Enrique Osorio (1896-1966) fue un hombre de teatro, que combinó con acierto su faceta de dramaturgo satírico, poeta, novelista, ensayista y actor, con la de empresario teatral. Montó la Compañía Dramática Nacional, la Compañía Bogotana de Comedias y construyó el Teatro Comedia.

y las agrupan para formar la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), que comienza a funcionar mediante convenio entre el IDCT y la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, convenio que dura hasta 2006, cuando es convertida en facultad de la universidad, desligándose el instituto definitivamente de ella (Ramírez, 2012).<sup>21</sup>

La ASAB recibió en comodato para su funcionamiento la antigua sede del Colegio Departamental de La Merced.

Cuando se incorporan los nuevos profesores de teatro, asumen una actitud de desprecio hacia los antiguos maestros y hacia los sótanos, entonces más o menos en 1992-93 se crea un movimiento y se conforma el Concejo Distrital de Teatro —organización gremial independiente del Distrito— que propone un diálogo con la alcaldía para que se le dejen los sótanos a los grupos independientes. Afortunadamente la propuesta es aceptada por el IDCT y entonces cada grupo —eran más de nueve— toma un salón y ensaya allí. Pero después de dos años el mismo instituto decide sacarlos porque los teatreros no hacían mantenimiento ni aseo, y argumenta que no saben administrar el lugar. Entonces le entrega los sótanos a Batuta<sup>22</sup> que permanece allí hasta inicios del 2000. Luego se solicitan nuevamente para la ASAB y durante un tiempo funciona simultáneamente allí con Batuta. La Luis A. Calvo también tenía algunos espacios hasta hace unos tres años; en esa época había una reja que separaba a los teatreros de Artes Escénicas de los músicos de la Luis A. Calvo, le decíamos «la reja de la infamia (Ramírez, 2012).

No obstante, en realidad desde 1993 los sótanos habían entrado nuevamente en crisis, ya que la humedad extrema y los fétidos olores obligaron a su cierre temporal para la comunidad, y no existía el presupuesto para llevar a cabo las obras de impermeabilización y de ventilación requeridas. La prensa señalaba la preocupación de los vecinos «por su seguridad y piden el cierre definitivo del sótano. En la actualidad la Policía Metropolitana presta sus servicios de vigilancia

<sup>21</sup> Camilo Ramírez Triana, coordinador de Artes Escénicas de la ASAB, entrevistado por Martha Cecilia Torres Mora el 26 de marzo de 2012.

<sup>22</sup> La Fundación Nacional de Orquestas Sinfónicas Juveniles e Infantiles Batuta es de carácter mixto y fue creada en 1991 por iniciativa del gobierno nacional para promover la educación musical en distintas ciudades y departamentos del país, vinculando niños y jóvenes en situación de vulnerabilidad.

del lugar en el día y en la noche lo hace una compañía de vigilancia privada contratada por la vecindad» (*El Tiempo*, 1993). La misma información periodística señalaba que se habían encontrado varios huecos en las paredes, aparentemente hechos con taladros por delincuentes con oscuras intenciones.

## Los sótanos se reabren

Hacia 1997 la avenida Jiménez entra en un proceso de revitalización, gracias a un proyecto de mejoramiento integral que, entre otros componentes, recupera la memoria del río San Francisco mediante la construcción de un canal en la superficie por el que vuelve a correr el agua, surcado en los bordes por árboles nativos.

En cambio, solo hasta 2010, después de sortear dificultades, contratiempos e imprevistos que aplazaron año tras año su reapertura, los sótanos volvieron a abrir sus puertas al público, restaurados y con mejoras logísticas y técnicas que incluyeron aislamiento sonoro y nuevos sistemas de iluminación y sonido. La reapertura llegó cargada de ilusiones y declaraciones: servir como escenario para difundir los trabajos de alumnos y egresados de Artes Escénicas de la Academia y volver el lugar un punto de referencia para el público capitalino. Sin embargo, a pocos años de su reapertura la humedad persiste en hacer estragos y tiene algunos lugares, como el teatrino, prácticamente fuera de servicio.

El mantenimiento de los sótanos por parte de la universidad es insuficiente. Las goteras de los cielorrasos han sido ocasionadas por el paso de los buses de Transmilenio,<sup>23</sup> pero con todo y eso hay alumnos a los que les gusta trabajar más en los sótanos que en la sede de La Merced, les parece un lugar acorde con el trabajo actoral. Es una lástima que ni el Estado ni la sociedad bogotana valoren un espacio como este (Ramírez, 2012).

El valor de los sótanos radica en su historia y peculiaridades constructivas. En la actualidad, sus bocas de acceso ubicadas en el costado norte de la avenida se encuentran selladas, de tal manera que el ingreso se realiza por la boca del costado suroccidental, que es el más próximo al teatro. Unas amplias esca-

<sup>23</sup> *Transmilenio* es el sistema de transporte público masivo más importante de Bogotá; comenzó a funcionar en el año 2000.



leras protegidas por una cubierta con forma de bóveda de cañón hecha en hierro forjado conducen al interior localizado 7 m bajo la superficie. La cubierta fue instalada en 1987 en el marco de un programa de mejoramiento del espacio público en el área, reemplazando modelos anteriores.<sup>24</sup> Una vez en el vestíbulo, a mano izquierda se encuentra una de las dos baterías de baños existentes, un reducido espacio que hace las veces de cafetería para los vigilantes y un salón inundado y saturado de humedad con paredes de ladrillo descubierto, donde se localizan los tanques de reserva de agua para el funcionamiento de los sótanos. Al fondo del vestíbulo, luego de cruzar un amplio arco de medio punto rebajado y protegido por una reja, se encuentra su contraparte del costado norte de la avenida con sus escaleras taponadas en la parte superior. A mitad del trayecto, entre las dos entradas, se ubica el acceso al teatro Luis Enrique Osorio, el lugar de mayor agitación en días de función pública, en donde encuentran asiento 140 espectadores. Las luces del escenario iluminan el entablado bajo el cual yace sepultada la aplanadora a vapor, que increíblemente dejaron olvidada hace muchos años los ingenieros encargados de las obras en los sótanos, luego de la demolición del pasaje Cuervo. La historia de la aplanadora destinada a permanecer enterrada entre los sótanos y el río se ha convertido en leyenda urbana; las versiones que corren hablan no de una aplanadora, sino de una locomotora de vapor que nadie ha visto, pero que bajo el velo del misterio no se sabe cuándo, cómo ni por qué motivo llegó al lugar.

Un estrecho pasillo que exhibe retazos desnudos de viejos cimientos en piedra de la época del Rufino Cuervo, e iluminado por lámparas adosadas a la pared, atraviesa los sótanos en sentido longitudinal (ver figura 5); a sus costados unas puertas rectangulares conducen a camerinos, salas de profesores y aulas de clase con relucientes pisos de madera, mientras que un salón tapizado con espejos lo hacen ver más amplio e invita a la danza.

Por otro lado, a medio camino por el corredor aparece «la reja de la infamia», con sus hojas abiertas convidando a pasar. Antes de llegar al fondo, hacia la izquierda otro arco de medio punto rebajado con su respectiva reja conduce a las gradas que antaño remataban en la superficie frente al templo de

<sup>24</sup> Dicho proyecto incluyó la recuperación de los rieles del desaparecido tranvía que se encontraban en el cruce de de la carrera Séptima con la avenida Jiménez, para dejarlos al descubierto en un gesto de revaloración de la memoria de la ciudad.

FIGURA 5. Pasillo interior de los sótanos de la Jiménez\*



Fuente: Bermeo (2014).

\*A la izquierda se observa parte de la estructura en piedra del demolido pasaje Rufino Cuervo.

San Francisco, sobreviviente en el sector de la época de la Colonia. Al final del angosto pasillo de 98 m de largo se entra al teatrino Gabriel Esquinas, nombrado así en homenaje póstumo al maestro titiritero de muchos años de la ASAB. Pero el teatrino está muy enfermo, el recubrimiento de sus techos abovedados está carcomido por la humedad y el aire se torna denso. A los alumnos poco les agrada trabajar en él por su condición insalubre, así que prefieren evitarlo; sobre su pequeño escenario hace rato no hay presentaciones y sus poco más de setenta sillas permanecen en la orfandad. Al fondo del escenario, tras una puerta que anuncia «peligro», se encuentra el vetusto cuarto de control eléctrico con sus paredes deshaciéndose lentamente, y dispersa en el piso hay una mezcla de trozos de ladrillos y polvo acumulado de hace mucho tiempo. Pero allí, justamente allí, habita la joya de la corona, el gran tablero que conserva intactas las cuchillas que manejaban el sistema de energía de lugares desaparecidos, confirmando que alguna vez existieron, contramarcados en el tablero como «pasaje Rufino Cuervo», «Hotel Granada luz», «Alumbrado P.», «Moore», «Cabaret Metropolitan», «Gobernación fuerza». En el muro del fondo, cuatro angostas

gradas de ladrillo conducen a un acceso de arco ojival clausurado toscamente, con un óculo lobulado ubicado a su lado, donde confluyen el pasado y la leyenda; pasado que habla de historias de un río y unos puentes arrasados, hasta que mediando el siglo xvii se levantó uno de piedra y arco ojival que en sus extremos tuvo cuatro tiendas con sótanos; leyendas que tejen pasadizos secretos que se extienden por las entrañas de la ciudad para facilitar fugas intempestivas de personajes públicos.

Saliendo del teatrino, unas amplias escaleras rematan en la boca del costado suroriental de los sótanos, donde el barullo de vehículos y peatones confirman que hoy como ayer el cruce de la Séptima con Jiménez sigue siendo un nodo crucial de la ciudad, mientras ellos, hijos olvidados del también olvidado pasaje Cuervo, continúan cargando sobre su lomo esa agitación que contrasta con la soledad de las aguas del antiguo Vicachá sobre el que se acuestan.

#### PASAJE HERNÁNDEZ, EL VETERANO DE LOS PASAJES

El surgimiento del pasaje Hernández en la escena urbana de la Bogotá de finales del siglo xix constituyó un verdadero hito. Su arquitectura, su manejo del espacio interior y su manera de relacionarse con las calles adyacentes fueron la expresión clara de que la ciudad entraba de lleno a las transformaciones que tanto anhelaba la sociedad bogotana, especialmente el emergente gremio de los comerciantes y hombres de negocio. El pasaje planteaba una nueva forma de relación entre lo público y lo privado, rasgaba la férrea cuadrícula colonial y plasmaba en ella una de las imágenes de modernidad que traían de Europa los viajeros criollos de las clases altas.

#### Rompiendo la manzana colonial

El pasaje se localiza hoy en el barrio de La Catedral de la localidad de La Candelaria,<sup>25</sup> y hace parte de la zona histórica de Bogotá. Pero durante la Colo-

<sup>25</sup> Bogotá administrativamente se encuentra dividida en 20 localidades, que a su vez aglutinan barrios en el área urbana y veredas en la zona rural.

nia la manzana donde se incrustó había crecido en el barrio de San Jorge bajo el influjo de la plaza Mayor y la calle de Florián —actual carrera Octava entre calles 11 y 12—, espacios de vigorosa actividad económica y comercial. Durante esa época las calles que rodeaban la manzana eran la calle de la Universidad —hoy carrera Octava—, la calle de Las Cunitas —hoy carrera Novena—, la calle de San Andrés —hoy calle 12— y la calle de San Antonio —hoy calle 13—. La calle de la Universidad llevaba este nombre porque en su costado suroriental se encontraba la Universidad Tomística, primera universidad creada en Santa Fe, perteneciente a la comunidad de los dominicos que tenía en esa misma cuadra su convento y su templo. De acuerdo con el plano de la ciudad de 1781, en la manzana donde se localizaría un siglo después el pasaje Hernández, se encontraba la Administración de Tabacos, que en el plano levantado por Domingo Esquiaqui en 1791 se nombra como Estanco de Tabaco. José Acevedo Gómez, conocido como el Tribuno del Pueblo por su participación durante los acontecimientos del 20 de julio de 1810, también tuvo en esta manzana su casa, que ocupaba el costado suroccidental de la calle de la Universidad.

Luego de la Independencia, abolido el monopolio de intercambio comercial impuesto por España, se abrieron las puertas para el mercado con otras naciones, que se intensificó principalmente con Inglaterra debido a su contribución con la emancipación de la Nueva Granada; solo hasta mediados del siglo XIX se fortaleció el comercio con Alemania. El librecambismo, el mejoramiento de la navegación por el río Magdalena, principal vía de conexión del interior con los puertos marítimos, y una serie de reformas económicas establecidas principalmente por el gobierno del general Mosquera, favorecieron el ascenso de los comerciantes dedicados a la exportación e importación con los nuevos mercados de ultramar. El círculo de nuevos productos-nuevas necesidades-nuevas costumbres se dinamizó. La aparición en la ciudad de lugares construidos a la medida de esa realidad era inevitable, como inevitable era que se buscara sacar una mayor utilidad económica a las cuadras coloniales que por su carácter cerrado solo permitían tal aprovechamiento en su exterior.

El pasaje Hernández aparece por primera vez en el «Plano Topográfico de Bogotá» de Carlos Clavijo elaborado 1891; en él se aprecia con entrada sobre la calle 12 y conexión con la carrera Octava formando una T. Los terrenos sobre los que se edificó el nuevo pasaje pertenecían a la familia Hernández, de allí el nombre que adoptó.

## De los chuchos al pasaje

En esa época, no sé si usted recuerde, existían los chuchos. La mayoría se encontraban en la calle de Florián. Eran unos pequeños negocios que se montaban en los zaguanes, donde se vendían espejitos, peinillas, en fin, toda clase de chucherías. De ahí el nombre. Las amas de casa le sacaban al zaguán una rentica. En mi casa había un chucho. Quedaba donde hoy es el edificio Hernández.<sup>26</sup> Era inmensa, bellísima, de tipo colonial y claustrada. Por el gran zaguán, que comunicaba la carrera 8ª con la calle 12, mi abuelo, José de Jesús Hernández, el mismo que construyó el edificio, abrió el pasaje Hernández (Zea citado por Mosca, 1987, p. 39).

Dicho zaguán trazaba al interior de la antigua casa un ángulo recto que conectaba las dos vías, y aunque la entrada principal se ubicaba sobre la carrera Octava, sobre la calle 12 había otra destinada al ingreso y estacionamiento de coches (Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2010, p. 23).

La construcción estuvo a cargo de Marco A. Dávila y Salomón Guht (Rivera, 2009, p. 41), quienes a mitad de la calle 12 levantaron el nuevo pasaje de dos pisos y arquitectura republicana,<sup>27</sup> siguiendo la línea trazada por el gran zaguán de fondo profundo hasta llegar a la mitad de la manzana, donde acomodaron 17 locales en la primera planta, dotados de generosas vitrinas en sus respectivos ventanales. En ellos encontraron asiento negocios que ofrecían artículos de lujo importados, así como algunas oficinas y bodegas, mientras que en el segundo nivel otros 17 espacios permitían el ingreso de la luz a través de puertas y ventanas adicionales, pero rápidamente fueron copados por prestigiosos profesionales a pesar de

<sup>26</sup> La importancia de la calle de Florián llegó a ser tal que las calles a continuación de ella en dirección norte, coloquialmente comenzaron a denominarse con el mismo nombre y en algunos casos para diferenciarlas se les decía Primera, Segunda, Tercera y Cuarta calle de Florián. En este caso, Zea se refiere a la Segunda calle de Florián.

<sup>27</sup> La irrupción de la denominada arquitectura republicana significó una ruptura con la arquitectura colonial. Con ella quedaron atrás los amplios caserones construidos en torno a un patio central, hechas para el disfrute interior y externamente de fachadas sencillas, poco ornamentadas, dotadas de aleros que brindaban protección contra las frecuentes lluvias en un gesto amable con los transeúntes. La arquitectura republicana tuvo un fuerte influjo francés, pero hizo acopio de otras influencias europeas, por lo cual se la considera ecléctica.

haber sido concebidos como habitaciones de hotel.<sup>28</sup> En el pasaje tuvieron oficina personajes como el empresario Julio Parga Polanía, quien levantó el «Plano de Bogotá» de 1905 y publicó la «Guía del Comercio de Bogotá» de 1917; su Agencia de la Guía ya funcionaba allí para 1905, de acuerdo con el plano elaborado por él mismo. El gremio de los sastres también hizo presencia en el pasaje hasta consolidarse con los años como el de mayor presencia en los locales del piso alto, donde tenían sus talleres y confeccionaban trajes de finos paños ingleses.

El pasaje se convirtió en lugar de referencia para orientarse en el área, pues almacenes localizados en su vecindad lo utilizaban con este propósito, como en el caso del Vergara Hermanos, especializado en artículos de ferretería que tenía una sucursal en la calle 12, donde vendían desde pomada Kaiser para la limpieza de objetos de metal viejo hasta revólveres Johnson calibre 32 y 38. El almacén orientaba a su clientela anunciando que estaba «junto al pasaje Hernández» (*El Tiempo*, 1918).

La clase alta hizo del pasaje uno de sus sitios favoritos no solo para adquirir productos, sino como lugar de encuentro y visita, tendencia que se reforzaría a partir del 5 de marzo de 1918 con la inauguración del edificio Hernández, el cual fue recibido con alborozo por los capitalinos y las publicaciones de prensa del momento.

## Complemento ideal

El edificio Hernández se levantó con el frente hacia la carrera Octava. Su construcción complementaba el pasaje. Además de pertenecer a miembros de la misma familia y de llevar el mismo nombre, el edificio reforzó el carácter peatonal dentro de la manzana en sentido oriente-occidente, ya que se abrió en dos cuerpos para respetar el acceso que conectaba con el pasaje, existente desde la Octava con anterioridad. El proyecto del edificio estuvo a cargo de dos de los mejores arquitectos del momento, el francés Gastón Lelarge y el colombiano Arturo Jaramillo Concha, mientras que la construcción fue obra de Juan Ballesteros H. El

<sup>28</sup> La tendencia a hacer hoteles de los niveles superiores de los pasajes comerciales fue común en varios de ellos. En Bogotá, el pasaje Rivas fue otro exponente de esta tendencia, así como en Cartagena lo fue el pasaje Dager.

primer diseño de Lelarge contemplaba un único bloque sobre el terreno de los Hernández con frente a la carrera Octava, pero fue Jaramillo el que planteó modificarlo por dos bloques que permitieran en el medio el corredor de acceso al pasaje. De esta manera, se construyó en el costado sur un edificio de tres plantas y en el costado norte otro de dos niveles, los cuales se conectaban al fondo del corredor por medio de un puente arqueado que servía, además, como portal de entrada al pasaje Hernández.

El edificio Hernández, hecho al mejor estilo republicano, reemplazó el adobe y la tapia pisada coloniales por el ladrillo recubierto e hizo gala de ornamentos y decorados elaborados muy seguramente en los talleres de Luigi Ramelli,<sup>29</sup> el mejor ornamentador que había en la ciudad, participe en las obras más importantes de la época al lado de arquitectos como Lelarge y Jaramillo. Hubo esmero en la decoración de muros, pilastras, arcos rebajados y entablamentos; sobre las ventanas del segundo piso se grabó el nombre del edificio; el frontón de forma semicircular del volumen sur fue engalanado con un mascarón de Mercurio, el dios romano del comercio, y el volumen norte con otro de Minerva, la diosa romana de las artes. La edificación se alargaba por el corredor a cielo abierto hasta el centro de la manzana para empatar con el pasaje Hernández, donde el arco de ingreso lucía un medallón de sor Teresa del Niño Jesús. El edificio sur, protegido por un techo a dos aguas, constaba de dos cuerpos: el que tenía su frente hacia la carrera Octava de volumen vertical y tres pisos, y el que miraba hacia el interior del corredor también de tres niveles, pero de volumen horizontal<sup>30</sup> (ver figuras 6 y 7).

Ya desde finales del siglo XIX, el sector donde se asentaron el pasaje y el edificio formaba parte de la zona más dinámica de Bogotá. Por eso, no es de extrañar que en la primera planta del edificio se instalaran los «Almacenes de un Centavo a un Peso», propiedad de Carrizosa, Herrera & Co., miembros del Consolidated Mercants Syndicate Inc., como ellos mismos lo anunciaban. En sus almacenes, que ya funcionaban en otro lugar antes de la inauguración del edificio, se en-

<sup>29</sup> Luigi Ramelli era oriundo de Suiza con ascendencia italiana. Llegó al país en 1884, estableciendo en Bogotá ese mismo año el primer taller dedicado a la ornamentación que hubo en la ciudad. Fue profesor en la Escuela de Bellas Artes y como tal formó a los primeros contingentes de maestros en esa materia. Dos de sus diez hijos continuaron su trabajo: Colombo y Mauricio. La saga de los Ramelli como ornamentadores aún se mantiene viva.

<sup>30</sup> La descripción más detallada del edificio sur obedece a que el edificio norte fue demolido y no existen registros minuciosos del mismo.

FIGURA 6. Fachada del edificio Hernández\*



FIGURA 7. Pasaje y fachada lateral del edificio Hernández\*\*



Fuente: Pinterest (s.f.) y Pégolis (2011).

\* La cual incluye el siguiente aviso del almacén: «De un centavo a un peso».

\*\* Al fondo se observa el portal de ingreso al pasaje Hernández por la carrera Octava que fue demolido.

contraba «gran variedad de artículos, ninguno pasa de un peso» e incluían sombreros, cinturones, joyería, ganchos para el pelo, artículos para costura, plumas, marabout —usado para adornar vestidos—, pieles, delantales, cuellos, vestidos, artículos de papel, papel engrasado, guantes de trabajo, higos de Arabia, naspel —usado para limpiar artículos de plata, electroplata y objetos niquelados— y discos Emerson.

### El sector se transforma

Las primeras sedes bancarias en la ciudad habían ido colonizando desde las últimas décadas del siglo XIX, principalmente a la calle de Florián. En ella había



nacido en 1871 el Banco de Bogotá, pionero de los bancos privados de la ciudad,<sup>31</sup> en la Segunda calle de Florián, ocupando la esquina suroriental de la manzana frente a la que años más tarde se construiría el edificio Hernández. El ejemplo lo seguiría en 1880 el Banco de Colombia, que había sido creado cinco años atrás, al iniciar la construcción de su nueva sede en la llamada Tercera calle de Florián. Con la aparición de otras sedes bancarias durante las primeras décadas del siglo xx, como la del Banco Pedro A. López y la del Royal Bank of Canada, ambas haciendo esquina sobre la naciente avenida Jiménez y construidas en los años veinte, el sector se consolidaría como el centro bancario de Bogotá.

La transformación del sector, que fue despojándose de la arquitectura colonial para adquirir el nuevo ropaje de la republicana, se reforzó en los años treinta. De la misma manera, la manzana donde se alojó el pasaje Hernández consolidó su vocación peatonal hacia el interior. En el «Plano de la ciudad de Bogotá» de 1932 elaborado por la Sección de Levantamiento, de la Secretaría de Obras Públicas Municipales, se aprecian los corredores iniciales que parten de la calle 12 y de la carrera Octava formando un ángulo recto, pero ya aparece completo el trayecto entre la calles 12 y 13, al igual que otro tramo que partiendo de él se dirige hacia la carrera Novena aunque con salida truncada.

En 1934, al extremo norte del pasaje, fueron construidas las sedes pétreas del Banco Alemán Antioqueño y de la Compañía Colombiana de Seguros, con sus fachadas principales mirando a la calle 13. Entre una y otra edificación se respetó el espacio que prolongaba el corredor del pasaje Hernández, de tal manera que la manzana quedó totalmente habilitada para el tránsito peatonal en sentido sur-norte. El Banco Alemán —después Banco Comercial Antioqueño— dispuso sobre la fachada de la primera planta de cara al pasaje cinco accesos, cuatro de ellos para locales comerciales y el quinto como entrada lateral al edificio. Por su parte, el edificio de la Colombiana de Seguros dispuso seis locales de amplia entrada sobre el pasaje. Adosado al costado noroccidental del pasaje Hernández se había plantado hacia 1920 un edificio de seis pisos para oficinas, obra de los mismos constructores del pasaje Hernández (Rivera, 2009, p. 41), quedando inserto en el corazón de la manzana sin frente a ninguno de sus bordes, pero con

<sup>31</sup> Antes de la creación del Banco de Bogotá, ya se habían hecho intentos por fundar bancos pero todos habían tenido muy corta duración. Ese fue el caso del Banco de Londres, Méjico y Sudamérica, que en realidad fue una sucursal del Banco del London and County Bank.

tres locales y un acceso sobre el corredor peatonal. Entre la fachada lateral de este edificio —dotada también de un acceso, cuatro grandes ventanas más un local esquinero— y la fachada posterior del edificio de la Colombiana de Seguros igualmente se dejó el espacio para un cuarto corredor peatonal con la idea de que desembocara en la carrera Novena, denominado pasaje Comercial Colombia; para lograrlo, la edificación de tres pisos y estilo republicano localizada sobre esa vía debía permitir la circulación entre su entrada principal y su culata posterior, desembocando en la prolongación del pasaje Hernández. De esta manera, la manzana garantizaría el ingreso por sus cuatro costados. No es claro si finalmente este proyecto del pasaje Colombia logró culminarse, pues aunque un tramo del corredor aún se mantiene, es un corredor ciego que se estrella contra la culata de la edificación de tres plantas; adicionalmente, solo el plano de Bogotá elaborado por Julio C. Vergara y Vergara en 1935 registra con claridad la salida por la carrera Novena, mientras que otros planos levantados en años anteriores y posteriores no lo hacen. Sin embargo, es curioso que el muro de la culata posterior de la edificación de tres pisos que cierra el paso sugiera la existencia de un acceso de forma cuadrangular que o bien nunca se habilitó o bien fue tapiado, alineado en línea recta con su entrada principal sobre la carrera Novena, acondicionada hoy día como local para venta de ropa en el estrecho zaguán otrora de ingreso.

Los tres pasadizos que se articularon al Hernández se dejaron a cielo abierto a diferencia del cubierto del pasaje Hernández.

Al empezar la década de los cuarenta, en 1941, se terminó la construcción del Palacio de las Comunicaciones, un edificio pétreo de seis pisos, con fachada principal sobre la carrera Octava y con otra sobre la carrera Séptima. La obra se levantó sobre las ruinas del convento de Santo Domingo que había pertenecido a la orden del mismo nombre.<sup>32</sup> La demolición del claustro significó el triunfo de las nuevas expresiones arquitectónicas y la caída de uno de los bastiones más importantes de la arquitectura colonial; en términos argumentales, se impusieron quienes lo consideraban como un estorbo para el desarrollo de la ciudad, una

<sup>32</sup> La Orden de Santo Domingo fue la primera en pisar suelo en la sabana de Bogotá de la mano de los primeros conquistadores españoles. Su convento llegó a ser una de las construcciones más destacadas de la Colonia y su templo el más grande de la ciudad. La demolición del convento efectuada en 1939 estuvo precedida de una agria discusión en la que intervino hasta el presidente de la República, partidario de su demolición. El templo también fue tumbado ocho años después.

obstrucción a la circulación, una edificación fea, anacrónica, deteriorada y sin valor arquitectónico. Así, la ciudad perdía un lugar de incalculable valor patrimonial.

En medio del Palacio de las Comunicaciones —conocido hoy como edificio Murillo Toro— y el edificio que se hizo en el lote contiguo que ocupaba el templo de Santo Domingo, quedó una callejuela entre las carreras Séptima y Octava justo al frente del corredor peatonal del edificio Hernández. Sin embargo, al no ofrecer ningún atractivo para el peatón, con los años se convirtió en un lugar desolado y sucio muy diferente a sus vecinos del Hernández.

## Decaimiento

Durante los hechos trágicos del Bogotazo, ni el pasaje ni el edificio sufrieron daños pero, al igual que el resto del centro de la ciudad, lentamente el impacto de lo sucedido se hizo sentir con el éxodo de negocios, entidades y residentes a otras zonas de la ciudad. El dinamismo del pasaje fue decreciendo aún más cuando comenzaron a surgir las primeras cadenas de almacenes a mediados de los años cincuenta<sup>33</sup> y los primeros centros comerciales a mediados de los setenta.<sup>34</sup> Atrás quedaban los días de elogios hacia el pasaje y el edificio; ahora ellos eran los obsoletos y la urbe miraba con entusiasmo esos nuevos templos del consumo que comenzaron a aparecer a lo largo y ancho de la ciudad.

Ya en la generación de los padres de Germán Zea Hernández, el lote del edificio Hernández era diferente al lote del pasaje.<sup>35</sup> El lote que queda hacia el norte del ingreso al pasaje por la carrera Octava, originalmente también era de un Hernández, a él se lo compró un señor de apellido Toro, notario quinto, quien construyó hace más de

---

<sup>33</sup> Sears, de la cadena norteamericana Sears Roebuck, fue el primer almacén de estas características que apareció en Bogotá.

<sup>34</sup> En 1976 se inauguró Unicentro, el primer centro comercial construido en la ciudad.

<sup>35</sup> Desde sus inicios tanto el pasaje como el edificio fueron de propiedad de la familia Hernández, que los mantuvo a través de herencias y compra-ventas entre sus miembros. En la actualidad solo el bloque sur del edificio —exceptuando un par de locales— continúa siendo de dicha familia. El pasaje fue vendido por los Zea Hernández en 1986 a Jesús Emilio Monsalve, un acaudalado hombre de negocios antioqueño dueño de varias propiedades en el sector.

treinta años el edificio que actualmente hay, esa edificación no existía en los años sesenta, lo que había era una construcción antigua donde funcionaban notarías (Rodríguez, 2012).

Además de la demolición del bloque norte del edificio Hernández, sustituido por un edificio de cuatro pisos —que tuvo el detalle de dejar locales en el costado que flanquea el corredor—, también se eliminó su arco fronterizo con el pasaje y se realizaron modificaciones a la fachada de la primera planta del cuerpo vertical sur; se transformaron sus puertas, se redujo el tamaño de sus ventanas y, a la vez, se adicionaron otras seis para adaptarlas al sobrepiso que se le construyó internamente. Aún así, al contemplarlos, tanto el edificio como el pasaje siguen evocando con modestia el aire parisino que los inspiró.

### El cuerpo del pasaje

La fachada del pasaje sobre la calle 12 armoniza con las edificaciones contiguas también de estilo republicano y dos plantas. Un amplio vano cuadrado permite el ingreso y en sus costados sendos locales dotados de una amplia vitrina abren su puerta hacia la calle. Tres balcones sobresalen en la fachada del segundo piso, el central ligeramente más ancho que los otros dos; tras ellos, puertas ventanas de dos hojas hechas en madera lucen remates calados, en tanto que un par de ellas carentes de balcones se protegen con barandillas. Los balcones de pisos de madera, barandas con recubrimiento en cobre y balaustres metálicos sirven para que se posen los maniqués vestidos con trajes de gala de uno de los negocios. Una cornisa corrida de yeso en la parte superior remata la fachada; la cubierta está hecha con tejas de barro.

Interiormente, el pasaje se prolonga a través de un corredor flanqueado por locales cuyos accesos y ventanas se encuentran protegidos por rejas metálicas de enrollar, algunos pocos lucen puertas de madera de dos hojas ornamentadas con forja metálica (ver figura 8). A mitad del camino, sobre el costado occidental, una escalera en U permite el ascenso al segundo piso donde un corredor voladizo con pisos de madera, barandas similares a las de los balcones externos y tres puentes, permite el desplazamiento alrededor de los locales de puertas y ventanas de madera, contruidos simétricamente sobre los del primero. Una cubierta trans-

FIGURA 8. Interior del pasaje Hernández\*



Fuente: Bermeo (2014).

\*Se aprecia el corredor peatonal, el balcón perimetral voladizo y la cubierta transparente a dos aguas.

parente a dos aguas, sostenida por una estructura metálica, brinda protección y luminosidad a los corredores y en menor medida a los locales.

El cuerpo oriental del pasaje se rompe en dos antes de terminar para abrirse al corredor que va en busca de la carrera Octava. Las dos angostas fachadas frente a él cuentan en el primer piso con un par de vanos para puerta y ventana y en el segundo piso una gran ventana de arco rebajado baña de luz el interior del espacio. Ornamentos fitomorfos adornan columnas a media muestra y antepechos de las ventanas.

### Un antes y un ahora

Los visitantes y compradores del pasaje ya no son los de clases altas y acomodadas que buscaban mercancía importada, sastres prestigiados, ropa fina.

Yo recuerdo que hacia finales de los años treinta, aproximadamente en 1938, en el pasaje había un almacén en un local pequeño, de un señor Lederman, que vendía ropa para hombres y para bebés; era ropa de buena calidad. El señor Lederman a veces les fiaba a mis padres, yo estaba pequeña y acompañaba a mi mamá hasta el almacén. El pasaje era muy frecuentado por la gente, entraban a comprar a todos los almacenes. En los alrededores se vendían paños, telas, adornos (Valderrama de Chaparro, 2012).<sup>36</sup>

Pero ahora en los locales soplan otros aires y solo tres se arriesgan a conservar almacenes de ropa clásica.

Los empleados de oficinas son los que más frecuentan el pasaje, así como la gente que va a las notarías. Las malas ventas provocaron el cambio de arrendatarios —aquí todos son arrendatarios—, los negocios de venta de ropa fueron sustituidos por otros negocios. En el segundo piso hay sastrerías, modistas, alquiler y diseño de vestidos de novia, también hay bodega; anteriormente solo había sastres, pero la mayoría de ellos ya murieron. Cuando vino la era de los computadores el tipo de negocios en el pasaje cambió (Monsalve, 2012).<sup>37</sup>

La cantidad de usuarios del pasaje ha disminuido el cien por ciento porque los productos que se vendían han cambiado. En el primer piso todos los locales eran de ropa, ahora lo que más se mueve son las fotocopias y el internet. En el segundo piso anteriormente solo había sastrerías verdaderas, porque ahora hay algunos locales, pero de confecciones y arreglos, y bodegas. La gente que más utiliza el pasaje es de medianos recursos (De León, 2012).<sup>38</sup>

Actualmente vendo más que todo calzado, pero anteriormente vendía ropa para hombre como camisería, interiores, corbatas, pañuelos, y también sacos de lana para hombre y para mujer. Acá había locales especializados en ropa para caballeros, para damas, para niños, para primeras comuniones. Pero el pasaje ha cambiado mucho

<sup>36</sup> Usuaría del pasaje Hernández hasta los años setenta, entrevistada por Martha Cecilia Torres Mora el 25 de febrero de 2012.

<sup>37</sup> Administrador del pasaje Hernández, entrevistado por Martha Cecilia Torres Mora el 24 de marzo de 2012.

<sup>38</sup> Ha estado vinculada al pasaje Hernández desde 1970 y actualmente es dueña de un negocio de internet. Fue entrevistada por Martha Cecilia Torres Mora el 30 de marzo de 2012.

porque hay mala venta. Anteriormente la calle 12 era muy comercial, pero ahora hay mucho restaurante y cafetería; lo mismo pasa con el pasaje que ahora tiene restaurantes, cafeterías y otras cosas; eso es porque ese tipo de comercio de antes se salió del centro de la ciudad. Así que el comercio en el pasaje ha tenido un declive; el declive comenzó hace unos 25 años precisamente cuando comenzaron a surgir los centros comerciales (Rodríguez, 2012).

Otro tanto sucede en el edificio Hernández. Frente a su pasillo longitudinal, los 10 locales del primer piso provistos de dos espaciosas ventanas vitrinas, delimitados entre sí por pilastras, ya no exhiben elegantes trajes de paño ni calzoncillos largos de algodón con amarres para el dedo gordo del pie, ni accesorios para protegerse del frío bogotano como guantes, bufandas, sombreros y boinas de las mejores marcas, ni sombrillas finas ni bastones de óptima factura ni calzonarias para botón ni camisas leñadoras ni pantuflas de paño. A lo largo del pasillo, hoy los amos son los negocios de internet y fotocopiado, los restaurantes y cafeterías, y una remontadora de calzado con apariencia de extraviada. Los dos pisos superiores, antaño para oficinas, que protegen con antepechos balaustrados los pasillos que limitan con el vacío del corredor bajo, también cambiaron. Por las escaleras interiores que señalan el límite entre el cuerpo horizontal y el cuerpo vertical del edificio se llega al segundo piso donde, a mano derecha, un veterano almacén fotográfico exhibe nuevas y viejas fotos de su clientela. Estas fotos miran el gran restaurante que, hacia la izquierda, copa toda el área del cuerpo horizontal, prolongación del restaurante que ocupa la primera planta del cuerpo vertical —otrora sede de los «Almacenes de un Centavo a un Peso»— y en cuyas mesas toman silla magistrados, jueces y abogados que laboran en la vecindad. En tanto, en el tercer piso, una solitaria modistería se refugia en el extremo oriental de la edificación mientras que el resto de locales permanecen vacíos.

Por su parte, el edificio de los años veinte, junto con seis pisos contiguos al pasaje, agoniza en medio del deterioro y del abandono luego de la muerte de su propietario sin descendencia, dueño de otros dos grandes edificios en el sector, uno de los cuales lleva su apellido, el edificio Quintana. Las oficinas que albergaba se marcharon y solo un par de negocios malvive en los locales bajos sin pagar renta, pues no hay quién responda por él. En la actualidad el ciego pasaje Colombia es utilizado informalmente por particulares que lucran al alquilarlo como garaje para motos.

Los refinados locales del edificio de la Compañía Colombiana de Seguros permanecen con sus doradas y amplias persianas de enrollar, en tanto que sus vecinos del edificio Bancoquia acogen a los diligentes usuarios de una notaría y a los comensales de un fino restaurante.

Todos los vericuetos de la manzana, con sus inquilinos de ayer y del presente, con sus glorias y miserias, con sus bonanzas y declives, todos adoptaron el nombre del pasaje Hernández. De cuando en cuando en él se graban escenas de novelas y propagandas, aunque muy a pesar suyo a pocos les importa el título que en 1997 le confirió el Ministerio de Cultura como Bien de Interés Cultural de carácter Nacional. Entre tanto, este continuará con la rutina de recogerse a las siete de la noche y desperezarse a las 8:30 de la mañana con la esperanza de que mejores días estén por llegar.

## PASAJE RIVAS, LA FUERZA DE LO POPULAR

### La impronta de La Concepción

El pasaje Rivas, surgido a finales del siglo XIX, fue construido sobre terrenos que pertenecieron durante el periodo colonial al monasterio para religiosas más antiguo de Santa Fe, el monasterio de las hermanas de La Concepción, cuya primera piedra fue puesta en 1583. Los terrenos del monasterio para hijas y nietas de conquistadores se encontraban localizados una cuadra hacia el occidente de la plaza Mayor, en el barrio del Palacio, abarcaban dos manzanas y ocupaban el lote comprendido entre la calle de La Concepción —hoy calle 10 entre carreras Novena y 11—, llamada así justamente por la presencia tanto del templo como del convento del mismo nombre, la calle de San Rafael y la calle de San Gabriel —hoy calle 11 entre carreras 9 y 11—, la calle del Camarín de la Concepción —hoy carrera Novena— que derivó su nombre por encontrarse en ella el camarín perteneciente al templo, y la calle de Santa Teresa —hoy carrera 11—. Convento y templo ocuparon el sector oriental de los terrenos, mientras que el huerto se dejó en el área occidental. Lo alargado del lote, de aspecto rectangular, rompía el estricto trazado colonial en forma de damero, de tal suerte que en ese tramo se interrumpía el paso de la que posteriormente se llamaría carrera Décima.



Con los años, la presencia de la Iglesia se fue acrecentando y consolidando en el sector. Frente al costado suroccidental del terreno —en lo que hoy corresponde a la manzana comprendida entre las calles Novena y 10 y las carreras Décima y 11— se levantó el Templo y el Convento de Santa Inés perteneciente a las religiosas de la Segunda Orden Dominicana, cuya construcción se realizó en el siglo XVII,<sup>39</sup> y frente al costado nororiental —en lo que hoy corresponde a la manzana comprendida entre las calles 11 y 12 y las carreras Novena y Décima—, se construyó el conjunto de Iglesia, Convento y Hospital de Jesús, María y José, que después cambiaría su nombre por el de San Juan de Dios, perteneciente a los monjes hospitalarios de San Juan de Dios, terminado de construir en 1739.<sup>40</sup>

En la ciudad, el mercado público más importante se realizaba en la plaza Mayor o de Bolívar todos los viernes. La costumbre terminó por convertirse en un problema de salubridad pública debido a las condiciones antihigiénicas en que se realizaba, por lo cual fue prohibido y se dispuso su realización en otros lugares de la ciudad. No obstante, la prohibición no era acatada por los mercaderes, lo que llevó a

[...] una concesión que la Cámara Provincial otorgó en 1848 al señor Juan Manuel Arrubla para construir una plaza de mercado cubierta y usufructuarla por cincuenta años. Sin embargo, el privilegio no se pudo explotar por falta de un lote céntrico adecuado. Al fin, en 1856, el señor Arrubla adquirió el huerto del Convento de la Concepción, doscientos metros al oeste de la Plaza de Bolívar» (Fundación Misión Colombia, 1988a, p. 55).

El proyecto de la nueva plaza se pospuso varios años por falta de acuerdo, hasta que «finalmente, en 1861, el señor Arrubla pudo llegar a un acuerdo con la municipalidad respecto a la plaza de mercado cubierta, emprendió la construc-

<sup>39</sup> El templo de Santa Inés dio origen al barrio del mismo nombre, que se extendió por el sur hasta las márgenes del río San Agustín —hoy avenida Sexta—. El barrio subsistió hasta el año de 1998 cuando se inició su desalojo para ser demolido y dar paso a la construcción del parque Tercer Milenio, en el marco de políticas de renovación urbana de la ciudad; para la fecha adolecía de un irreversible proceso de deterioro físico y social.

<sup>40</sup> El hospital inicialmente se encontraba a espaldas de la catedral y se llamaba Hospital de San Pedro. Después de su traslado abrió nuevamente sus puertas en 1723; la trilogía de hospital-iglesia-convento en el nuevo sitio fue culminada en 1739.

ción y en 1864 la inauguró con el nombre de plaza de la Concepción, permitiendo desde entonces la erradicación definitiva del mercado de los viernes de la plaza de Bolívar» (Fundación Misión Colombia, 1988a, p. 56).

De acuerdo con el «Plano Topográfico de Bogotá y sus alrededores», levantado por Agustín Codazzi en 1849, la carrera Décima seguía interrumpida para la fecha por el convento de La Concepción e igual acontecía hacia 1853. Pero luego de la compra del terreno, el trazo faltante se pudo completar en 1858, de manera que el antiguo huerto de La Concepción quedó dividido en dos por la calle que tomó el nombre de calle de La Ropa, llamada así por «las tiendas de expendio de ropa, usada y sin usar, que perduraron en su acera oriental durante muchas décadas» (De la Rosa, 1988, p. 149).

### Hijo de fragmentos y remates

Con el decreto de desamortización de bienes de manos muertas expedido en 1861, tanto el monasterio de La Concepción como el de Santa Inés pasaron a manos del Estado, así como muchos otros predios pasaron a ser propiedad de particulares, aunque no de manera muy democrática, ya que hubo concentración de tales propiedades en pocas manos.<sup>41</sup> Por su parte, el convento de San Juan de Dios ya había desaparecido en 1835, ya que, por petición del presidente Francisco de Paula Santander, el Congreso cerró todos sus conventos.

En el «Plano de Bogotá», arreglado y publicado por Manuel María Paz en 1890, la iglesia y antiguo monasterio de La Concepción aparecen constreñidos a la parte sur de la manzana oriental del terreno original. Pero, como lo afirmara el historiador Pedro María Ibáñez,<sup>42</sup> «el convento fue rematado por fragmentos, en los cuales se han construido algunos edificios particulares [...]» (Ibáñez, 1952, p. 116).

En uno de esos fragmentos surgiría el pasaje Rivas. El miércoles 22 de marzo de 1893, el periódico *El Correo Nacional* publicó una nota sobre su inauguración:

<sup>41</sup> Ese fue el caso de Medardo Rivas, destacado abogado, escritor, hombre público y dirigente radical, que obtuvo 26 predios en la ciudad. No se sabe si Medardo estaba emparentado con Luis G. Rivas, creador del pasaje Rivas pero, en todo caso, fueron contemporáneos.

<sup>42</sup> Pedro María Ibáñez fue un historiador y médico, nacido en 1854 y fallecido en 1919, cuya obra más destacada fueron sus famosas *Crónicas de Bogotá*.

A las 12 del domingo último, ante una numerosa concurrencia, fue bendecido por el señor doctor Maldonado el local del pasaje Rivas. Después del acto religioso, que tuvo solemnidad imponente, se abrieron al público los comedores y se distribuyeron en profusión copas de champaña, frutas y bizcochos. Mucha alegría, mucha animación y mucho orden hubo en aquella fiesta, a la cual concurrieron, entre varias personas de distinción, la señora doña Julia Escobar de Rivas, y los señores doctor Felipe Silva y D. Juan Manuel Herrera. Los señores D. Valentín Manrique y D. Francisco Ortega atendieron a los concurrentes con galantería exquisita, ayudados por la señora doña Concepción E. de Ortega. El señor D. Luis G. Rivas no se halló presente en la fiesta de inauguración de este edificio, que se debe todo a sus constantes esfuerzos y a su actividad, porque se había ido a inaugurar y hacer bendecir el asilo Santa María en Agua de Dios, y a instalar en él a los niños para quienes está destinado [...]. (*El Correo Nacional*, 1893).

Don Luis G. Rivas, el hombre al que se refiere la nota, fue un destacado personaje de la época, conocido por su generosidad y activa participación en obras sociales como la de «Agua de Dios», leprosería a donde eran confinados tales enfermos; precursor del Cuerpo de Bomberos de Bogotá al hacer parte de la junta que en 1889 lo organizó; escritor y colaborador de publicaciones como el *Papel Periódico Ilustrado*, destacado periódico que salió entre 1881 y 1888, y *El Telegrama* inaugurado en 1886; director del Banco Internacional que benefició por igual a comerciantes y damnificados por tragedias; fundador del Jockey Club al que salvó de una muerte prematura; presidente de la Sociedad de Socorros Mutuos, creada para el beneficio de artesanos y gentes pobres; benefactor del Teatro Municipal que penaba por falta de recursos; propiciador del progreso y desarrollo de Chapinero,<sup>43</sup> al que cedió terrenos de su propiedad.

<sup>43</sup> Para la época Chapinero era un suburbio incipiente alejado de la ciudad que comenzaba a perfilarse como sector residencial, ocupado principalmente por gentes ricas que fueron construyendo amplias casas y quintas. Con el paso de los años Chapinero se convertiría en un barrio más de Bogotá, sufriendo grandes transformaciones que a partir de mediados del siglo xx lo llevarían al desplazamiento de la actividad residencial por la comercial.

## Sino laborioso

Bajo el apellido de este ilustre, el pasaje Rivas comenzó a operar. Apareció por primera vez, un año después de su inauguración, en el «Plano Topográfico de Bogotá» de Carlos Clavijo de 1894, con sus dos accesos —uno por la carrera Décima y otro por la calle 10— y su trazado en forma de escuadra recta sobre la manzana, ocupando el sector suroccidental de la misma. En el mismo plano, en medio de distintos avisos publicitarios, uno de ellos se refería a él: «PASAJE RIVAS —arrendamiento de departamentos altos, adecuados para estudiantes, y en el piso bajo de locales propios para almacenes, tiendas de licores, etc., etc. Este pasaje está abierto todos los días de las 5 a.m. a las 12 p.m.».

El aviso daba pistas sobre su funcionamiento. Por un lado, repetía el esquema de su antecesor el pasaje Hernández, al utilizar los locales de la primera planta para comercio y la segunda planta para vivienda. Por otro lado, su inusitado extenso horario, desde las primeras horas del alba hasta la media noche, denotaba el dinamismo de un sector cuyo epicentro ya no eran los templos y conventos religiosos sino la plaza de mercado de La Concepción.

Aunque al parecer se hizo más de un diseño para el pasaje antes de su construcción, alguno con marcada influencia de los pasajes parisinos, finalmente se optó por el que mejor se acomodaba al sector, uno de arquitectura neocolonial con cubierta a dos aguas en teja de barro. En su elaboración se utilizaron técnicas de construcción en tierra como la tapia pisada, el adobe y el bahareque, con locales distribuidos en una edificación de forma rectangular y dos plantas, con accesos por sus extremos occidental y oriental. El trazo en escuadra, consignado en los planos de la ciudad, se explica por el hecho de que se abrió una callejuela que marcaba el límite del templo de La Concepción, permitiendo el ingreso hacia el interior de la manzana por la calle 10, hasta encontrar el acceso posterior del nuevo pasaje. La construcción del Rivas corrió por cuenta del arquitecto Heinz Rohner.

Los locales del Rivas rápidamente fueron copados por comerciantes, artesanos, vendedores de provincia y gentes del campo que giraban en torno al mercado de La Concepción. La planta baja se convirtió en centro de acopio de sus productos artesanales de utilidad como costales, cabuyas, alpargatas, telas y lonas, mientras muchos de ellos tomaban en alquiler las habitaciones del piso alto.

## Deterioro y pobreza

La plaza de mercado de La Concepción tuvo una vida de 60 años. Su fin llegó al ser demolida para ceder su espacio a la nueva plaza central de mercado. La idea de hacer una nueva plaza ya venía rondando desde finales del siglo XIX debido a la mala calidad de la edificación, pero solo pudo concretarse en 1924, en el marco de un plan de obras de saneamiento emprendidas en la ciudad con el proyecto del arquitecto e ingeniero Pablo de la Cruz y del ingeniero Ernesto González Concha. La construcción demoró varios años y estuvo bajo la dirección de la firma norteamericana Casa Ulen & Co.

Aunque la plaza central llegaba con el sello de distinción del *art nouveau*, en sus alrededores, incluyendo al pasaje Rivas, ya se hacían presentes los síntomas del deterioro y la pobreza. Así lo consignaban los cronistas de aquellos años, como José Antonio Osorio Lizarazo que en 1926 describía al pasaje como un lugar sucio y repulsivo (Osorio, 1978).<sup>44</sup> A finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta, esa situación parecía haberse agudizado. El famoso cronista Ximénez —José Joaquín Jiménez— escribía:

[...] el pasaje Paúl y el pasaje Rivas, socavones miserables, tradicionalistas y empecinados de tinieblas, en donde se ubica ahora el comercio de las botellas, los encera-dos, los sacos de fique y los potes de hojalata. Son tres o cuatro antiguos mercaderes presuntuosos los que monopolizan el trato. Sobre la humedad del pavimento abandonan sus cuerpos ancianos, arruinados por el trajín de la vida, y con las pupilas fieras taladran la oscuridad del pasaje y se dan una vuelta por la plaza, recordando la época en que ellos fueran los principales pontífices del mercado (Jiménez, 1996, p. 91).

De la descripción dada por Ximénez, se infiere que el pasaje Paúl existía desde muchos años atrás. Este pasaje se había asentado en la callejuela abierta sobre la calle 10, a la que se le asignó el nombre de carrera Novena A, donde sus pocas construcciones comenzaron a albergar mercaderes. El proceso de «colonización» de la callejuela debió iniciarse poco tiempo después de la creación del pasaje

<sup>44</sup> Lizarazo fue un destacado periodista y escritor bogotano, que en muchos de sus escritos abordó el tema del bajomundo y de la vida cotidiana en Bogotá.

Rivas y como extensión de él, ya que el nombre que adoptó fue el de Felipe Paúl, contemporáneo y amigo de Luis G. Rivas, quien al parecer también estuvo vinculado inicialmente al Rivas. Paúl era un hombre público que ocupó distintos cargos en el gobierno de la nación, tales como ministro de gobierno durante el mandato del general Eliseo Payán y ministro de gobierno y ministro de hacienda durante la presidencia de Rafael Núñez.

### Después del 9 de abril

El pasaje Rivas estuvo en manos de la familia Rivas hasta mediados del siglo xx, cuando lo adquirió Walter Stan, de nacionalidad suiza, quien posteriormente lo vendió a la familia Zuluaga de origen antioqueño.

Aunque muchas edificaciones del sector se vieron afectadas por los incendios y vandalismo del 9 de abril de 1948, e incluso varios puestos de la plaza Central fueron saqueados, el pasaje Rivas salió incólume. Sin embargo, los hechos propiciarían la implementación de cambios y nuevas obras en la zona, los que de alguna manera repercutirían en el funcionamiento del pasaje.

Inmediatamente después del 9 de abril, fue nombrado como alcalde de la ciudad Fernando Mazuera, quien ya había ocupado con anterioridad ese cargo. Además de asumir los efectos inmediatos de la crisis, Mazuera tuvo el encargo de reconstruir la ciudad, lo que le permitió implementar obras de envergadura como la ampliación y prolongación de la carrera Décima para transformarla en una avenida de dos carriles de 40 m de ancho, que contribuyera a la descongestión del centro, facilitara el creciente tránsito vehicular, conectara de manera ágil el sur con el norte de la ciudad y propiciara la urbanización del sur.

La Décima, en las primeras etapas de la ciudad, prácticamente no existió, pues en su lugar había un barranco; no obstante, a finales del siglo xviii su trazo cuadra a cuadra ya estaba hecho, con excepción del sector ocupado por el huerto de la Concepción, y solo en 1858, bajo la alcaldía del general Ramón Espitia, se completó. Las calles que componían la Décima eran estrechas y carecían de unidad urbana, incluso hasta mediados del siglo xx, cuando por ella transitaban los tranvías con ruta desde el sur hasta la iglesia de Santa Inés, donde giraban hacia el oriente para desembocar por la calle 10 en la plaza de Bolívar y continuar en dirección norte, en la ruta Santander-Tejada.

La ampliación de la carrera Décima estaba contemplada desde la década de los treinta en el «Plan Vial para el Centro», diseñado por el arquitecto Karl Brunner, idea que fue retomada en 1944 en el plan Soto-Bateman, el cual planteaba la construcción de una serie de avenidas y proyectaba para la carrera Décima un ancho de 22 m.

El sector de la Décima, en inmediaciones del pasaje Rivas, soportaba los impactos de una plaza de mercado desbordada, que dificultaba la movilidad de autos y peatones, planteaba problemas de higiene y acarreaba otros de inseguridad. Algunos observadores más agudos señalaban incluso que «a pocos pasos la atrofian los establecimientos usureros, que allí se quedaron por un cálculo judío, al saber la íntima conexión que existe para las gentes pobres entre las prenderías y las ventas de comestibles» (Jiménez, 1996, p. 91).

La transformación de una vía de 8 m de ancho, por una avenida de 40, significó la demolición de muchas construcciones, la mayoría de tipo colonial, algunas muy lamentadas por su valor arquitectónico y su significación histórica. Así cayó el remanente de lo que alguna vez formara parte del Hospital San Juan de Dios, que sobrevivía en el borde oriental de la Décima entre calles 11 y 12 adosado al templo del mismo nombre. Igual suerte correría el templo de Santa Inés, cuyo convento ya había sucumbido a comienzos del siglo, luego de haber sido utilizado para alojar a la Facultad de Ciencias Naturales y Medicina y a oficinas de la Policía Nacional. El templo se cerró en 1956 y al año siguiente se llevó a cabo su demolición; de él se rescataron ornamentos, obras de arte religioso, algunos elementos arquitectónicos y los restos del sabio José Celestino Mutis padre de la Expedición Botánica<sup>45</sup> (ver figura 9).

En cuanto a la plaza central de mercado, su mala hora llegó en 1952, cuando se derribó la galería de su costado oriental porque obstaculizaba la ampliación de la Décima, luego de lo cual salió el decreto 463 del 16 de julio de 1953 expedido por el alcalde mayor, anunciando su clausura definitiva con el argumento de que no ofrecía garantías de «seguridad, moralidad y salubridad». La muerte definitiva

<sup>45</sup> Los restos del sabio Mutis fueron trasladados al templo de la Bordadita del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, los ornamentos y demás elementos rescatados de la iglesia en su mayoría fueron llevados al templo de San Alfonso María de Ligorio, perteneciente a los misioneros redentoristas.

FIGURA 9. Plaza central y pasaje Rivas\*



Fuente: <https://s-media-cache-ako.pinimg.com/236x/de/3e/a1/de3ea120f1b91103a1a95f130a41656e.jpg>

\*A la izquierda, el pasaje Rivas; a la derecha, parte del lote que ocupaba la plaza central de mercado ya demolida; al centro, el templo de Santa Inés poco antes de su demolición. Los trabajos de ampliación de la carrera Décima en plena ejecución.

ocurriría un año después, al caer las tres galerías restantes y su pabellón central de forma circular.

Aunque la demolición de la plaza agudizó el deterioro del sector, principalmente en Santa Inés, en el caso del pasaje Rivas, que tenía conexión directa con ella, ya que su entrada por la carrera Décima quedaba justo al frente del acceso a la galería oriental, y también en el caso del pasaje Paúl que operaba como una prolongación del Rivas, el efecto fue contrario, pues en lugar de debilitar su actividad comercial, el cierre de la plaza la fortaleció.

### El pasaje se explaya

De acuerdo con una aerofotografía tomada por el Instituto Geográfico Agustín Codazzi en 1936, a cada lado del pasaje Rivas había un patio descubierto, y cada uno ocupaba la parte posterior de las edificaciones adosadas al norte y al sur del pasaje; por su parte, la callejuela de la carrera Novena A se veía despejada (Instituto Geográfico Agustín Codazzi, 2010, p. 26). En cambio, en otra aerofotografía



tomada en 1960, el patio del costado sur apenas conservaba la parte posterior despejada, ya que el resto estaba ocupado por construcciones de una planta, situación similar a la que presentaba el patio del costado norte que también estaba cubierto en el nivel de la primera planta, con excepción de una pequeña franja detrás de la casa con fachada hacia la carrera Décima. Esto se explica por el hecho de que los comerciantes del Rivas que ocupaban el ala sur «ampliaron» la parte posterior de sus locales copando el antiguo patio, y la edificación adosada al costado norte, desde mediados de la década del cuarenta, también se había «ampliado» sobre su patio para dar cabida a nuevos locales, donde comenzaría a germinar el pasaje Colonial. De igual manera, sobre la callejuela de la carrera Novena A se aprecian invasiones a su espacio desde la mitad del trayecto hasta la parte posterior, donde un nuevo volumen adosado a la culata del pasaje Rivas, corresponde a la construcción en ladrillo de estilo modernista, con un amplio acceso que la integra al Rivas, y que desde entonces hace parte del pasaje Paúl (Instituto Geográfico Agustín Codazzi, 2010, p. 104).

## Nuevos aires

Durante las décadas de los sesenta y setenta del siglo xx, el pasaje Rivas se convirtió en un sitio de interés para estudiantes, viajeros, intelectuales, artistas y bohemios que, con su presencia, contribuyeron a realzar sus cualidades como aglutinante de expresiones culturales arraigadas en lo popular y lugar de tradición en la ciudad. El precursor de esta tendencia fue el destacado músico, compositor y pintor Pedro Morales Pino (1863-1926), quien durante algún tiempo tuvo su taller ahí, en donde compartió con otros destacados artistas de la época su pasión por la música y la pintura. Décadas después llegaron los estudiantes, principalmente de la Universidad Nacional de Colombia, en busca de catres, colchones y prendas autóctonas; viajeros aventureros y bohemios osados fueron a hospedarse en sus sencillas habitaciones; intelectuales y artistas encontraron en sus rincones motivos de reflexión e inspiración. Los muebles artesanales de venta en el pasaje sirvieron de musa para la artista plástica Beatriz González:

[...] un día entré y encontré el mundo maravilloso del pasaje Rivas, donde había verdaderamente cosas para todos los gustos y donde era un termómetro de qué era lo

último que se estaba usando en artesanías o en decorados de muebles. Aquí mismo en la puerta del pasaje estaban recostadas siempre las camas-radio<sup>46</sup> que me sirvieron para colocar «el Señor de Monserrate», para colocar «La Última Mesa» y todas esas cosas. Después encontré la fábrica y en la fábrica empecé a diseñar yo cosas en que involucraba varias piezas de las cama-radio [...] (González, 1978).<sup>47</sup>

Pero, además, cunas, mesas de noche y gaveteros, encontrados en las ventas del pasaje, la inspirarían para pintar sobre ellos a manera de lienzo, vírgenes, papas y otros personajes, o como diría la crítica de arte Marta Traba a propósito de los muebles de González, «en lo que respecta a los muebles mismos, también debe examinarse con cuidado la pérdida de su función, para convertirse en marcos» (Traba, 1977, p. 68).

Sin embargo, no todo era intelecto. Otros visitantes iban en busca de las especialidades gastronómicas que ofrecían El Pepita y el Maracaibo, dos restaurantes localizados en el pasaje Paúl, en donde se cocinaba con leña y carbón y eran famosos por los huesos de marrano, el caldo de raíces, la pita, la chicha y, en general, la culinaria autóctona. Los dos restaurantes permanecieron hasta hace unos quince años.

Los personajes típicos también han tenido un lugar en la historia y la geografía laberíntica de los tres pasajes.

Dos loquitos vivieron acá, dormían en los corredores, la gente les daba comida y ellos hacían mandados. Se llamaban Maravilla (Fidel) y Panzudo (Carlos) al que le decían así porque tenía panza. Maravilla era de buen genio, Panzudo era agrio. No se querían, dormían aparte, Panzudo en la segunda planta del pasaje Rivas y Maravilla en el pasaje Colonial. Ambos murieron acá hace unos diez años, Panzudo murió de frío, lo encontraron con una botella de aguardiente en el pasaje Paúl, tenía unos sesenta años. Maravilla murió también de frío, pero en el pasaje Colonial. Ellos duraron como cuarenta años en este lugar (Gutiérrez, 2012).<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Las camas-radio eran camas de metal pintadas y decoradas con dibujos.

<sup>47</sup> Entrevista realizada por Gloria Valencia de Castaño en el programa televisivo «Correo Especial» y «Esta Noche Sí», 7 de junio de 1978.

<sup>48</sup> Dueño de negocio en el pasaje Rivas, fue entrevistado por Martha Cecilia Torres Mora. Fernando es hijo de Audelino Gutiérrez, uno de los comerciantes que más tiempo lleva en el pasaje Rivas y que trabajó en la desaparecida plaza central de mercado.

El fin del milenio y el comienzo del siguiente encontraron al pasaje Rivas como un lugar posicionado en la tradición bogotana, concurrido por propios, en busca de cualquiera de sus múltiples artículos artesanales, y por extraños, tras un regalo o un recuerdo de su paso por la ciudad, con precios seductores para mayoristas y minoristas, y donde el regateo hace parte de su vida comercial.

### Locales rebosantes

En contraste con su vitalidad, la vetusta edificación evidencia el deterioro de los años sin que se le apliquen las dosis de mantenimiento que requiere. En la fachada de la carrera Décima se destacan dos arcos rebajados que ocupan la parte central, uno encima del otro. El de la primera planta sirve de ingreso, está protegido por un par de rejas metálicas de enrollar y sustenta un modesto anuncio metálico con el nombre del pasaje, mientras que el de la segunda planta es un gran ventanal con marcos y divisiones en madera que, con un diseño en el que se combinan formas cuadradas y radiadas, sostiene los vidrios que transmiten luminosidad hacia el interior. A los costados del vano de ingreso se encuentran otros dos arcos de forma rectangular, también protegidos por rejas metálicas de enrollar, que sirven de entrada a los dos locales laterales. En los extremos del gran ventanal, un par de puertas ventanas rectangulares de dos hojas, con marcos y divisiones en madera, se muestran protegidas por barandillas. El techo a dos aguas en tejas de barro sobresale en la parte superior. En el interior, 17 locales originales se alinean en torno a un corredor enchapado con baldosa pintada, el cual parece más estrecho a causa de la mercancía que se exhibe y desborda los accesos, y de los *mezzanines* hechos en madera adaptados por los vendedores en su trayecto, con el fin de aprovechar aún más el espacio, a pesar de contar con bodegas. Mientras que algunos locales han sido unidos interiormente, hay negocios que ocupan lugares que originalmente no fueron diseñados para tal fin.

Las tiendas del pasaje Rivas rebosan de objetos elaborados artesanalmente, donde los muebles en madera son su mayor distintivo y tradición. Desde los años cuarenta las amas de casa llegaban en busca de mesas, sillas y butacas que tenían como destino las cocinas o humildes comedores según la capacidad económica de las compradoras. Hoy, una variedad enorme de artículos que se fueron abriendo espacio entre las estanterías de los estrechos locales se exponen ante los

clientes que llegan con la certeza de que algo se llevarán entre manos, desde artículos utilitarios para la casa como tapetes en fibras naturales, cortinas en fique, cestería de tamaños, formas y colores diversos, mecedoras, baúles, utensilios de cocina en madera, lámparas y materas, hasta hamacas e instrumentos musicales de tradición popular, entre los que se encuentran capadores, maracas y flautas, así como máscaras precolombinas en cerámica, muñecas de trapo, caballitos de madera, jaulas, mochilas, carrieles, cuadros, juegos de rana, cocas, sombreros, aretes, collares y pulseras, sonajeros, móviles y un sinfín de objetos curiosos provenientes de lugares distantes del país como las rancherías wayú de la Guajira o las talabarterías paisas (ver figura 10). «Los precios son baratos; los mismos productos pueden costar el triple en otro lugar de la ciudad, porque en el pasaje se comercia al por mayor y los artesanos llegan directamente a él» (Gutiérrez, 2012).

El acceso al segundo piso se realiza a través de una escalera lateral interior de madera, con pasamanos del mismo material a lado y lado; el del costado norte lleva fustes en metal liso, en tanto que el del costado sur se encuentra adherido al muro.

FIGURA 10. Interior del pasaje Rivas\*



Fuente: Bermeo (2014).

\*En la planta baja hay muebles rústicos que desbordan los locales, en tanto que en la planta superior las antiguas piezas para hospedaje son utilizadas como bodegas.

La escalera, localizada en el costado suroccidental del pasaje, traza una línea recta entre los dos niveles. Al subir por ella se puede apreciar con mayor detalle el humilde altar de la Virgen del Carmen, adornado con flores, alumbrado por bombillos y protegido con una urna de vidrio colocada recientemente por una de las arrendatarias en la parte alta del primer nivel, cerca de la entrada por la carrera Décima.

En el segundo piso, el gran ventanal integrado a la fachada abarca todo el espacio entre los dos extremos del balcón por ese costado, esparciendo luminosidad al interior, la cual se acrecienta en horas de la tarde cuando los rayos del sol se cuelan directamente. A la derecha de la escalera, un balcón perimetral con tres puentes —dos en sus extremos y uno en el medio— permite recorrer los cuatro costados, aunque el balcón se interrumpe sobre el vacío de la escalera. El balcón, de pisos en madera y baranda en tubo metálico, da sobre el vacío del corredor peatonal bajo. Del lado opuesto se encuentran los 19 locales numerados que antaño sirvieron como alojamiento y hoy son usados como bodegas; estos aún conservan sus pisos y sus puertas rectangulares de dos hojas de madera. Al fondo, un baño remodelado a cada lado del vacío preserva las puertas originales, similares a las anteriores, pero con arco de medio punto.

A la izquierda de la escalera se encuentra el único espacio no numerado del segundo piso, dotado de un gran ventanal cuadrado con marco y rejas de madera, que se asoma sobre las gradas; aunque ahora también es utilizado como bodega, por sus características y ubicación quizá originalmente cumplió una función administrativa.

Desde el segundo piso se aprecia en toda su dimensión la cubierta de estilo colonial con armadura de par y nudillo a la vista. Sobre el caballete, un par de tragaluces con estructura metálica para sostener vidrios —hoy reemplazados por teja transparente—, contribuyen a iluminar la estancia, y un par de desfuegos de ventilación con doble abertura, atravesados sobre el techo, aportan también una cuota de luz natural. Aun así, el pasaje Rivas no se destaca por su claridad interior, por lo que es reforzada con luz artificial.

## El pasaje Paúl y el pasaje Colonial

El pasaje Paúl, como ya se ha dicho, en realidad está conformado por locales de distintas edificaciones. El acceso a este pasaje sobre la calle 10 está delimitado por

una verja metálica de dos hojas. Al costado occidental de la entrada se levanta una edificación republicana de dos plantas; en su fachada, sobre la calle 10, hay tres vanos rectangulares con rejas metálicas de enrollar en el primer piso, donde funcionan igual número de locales; en el segundo piso, tres puertas ventanas de dos hojas hechas en madera, protegidas por una tribuna con herraje ornamental, permanecen cerradas. La fachada de esta edificación sobre el callejón tiene puertas de madera para los locales y en la segunda planta posee ventanas y puertas ventanas del mismo material. La primera parte del costado oriental del Paúl, desde la calle 10 hasta una tercera parte de su tramo inicial, lo constituye un muro en piedra que hace parte del monasterio de La Concepción.

A continuación de la casa republicana, hacia el interior del pasaje, hay un par de edificaciones más; la última de ellas, de dos plantas y de ladrillo a la vista, se abre en la mitad para empatar con el corredor del pasaje Rivas. En el lado opuesto, frente a estas edificaciones, se construyeron dos más bastante simples a fin de acomodar otros negocios; el fondo del callejón también se acondicionó para un espacio extra. En total, son 20 locales, incluyendo dos ubicados en el segundo piso de las edificaciones del fondo, a los que se accede a través de escaleras externas.

El pasaje Paúl es a cielo abierto. Los negocios tomaron parte del callejón para exhibir sus productos, y como protección, utilizan tejas muy precarias. En el pasaje hay negocios en los que se ofrecen artículos similares a los del Rivas y el Colonial, pero se destacan los muebles de mimbre entre los que abundan armarios y cunas.

Por su parte, el pasaje Colonial tanto interna como externamente es de dos pisos, con techos de teja de zinc y con tragaluces a lado y lado del corredor localizados en la parte superior, en forma de ventanales corridos con estructura metálica. Los pisos del corredor y de los locales son de baldosa de cerámica y los cielos rasos son de madera. Los 15 locales tienen accesos cuadrangulares que abarcan todo su frente, los cuales están dotados de rejas metálicas de enrollar; estos cuentan con un segundo piso interior que inicialmente sirvieron como cuartos de habitación y hoy son utilizados como bodega con vista hacia el corredor a través de ventanales de estructura metálica.

Un arcoiris de colores habita en el Colonial: este toma forma de pájaros, flores, hamacas, molas, caballitos mecedores, sombreros, canastos, mochilas y miniaturas en cerámica, y el bullicio de la calle se apacigua para dejar espacio a los

tambores, las guitarras y los sonajeros que se codean con las escobas de esparto, las materas colgantes, los comederos para aves, las cunas de fibra, los asadores portátiles y los toldillos sedosos de colores pálidos.

## Sana convivencia

El Colonial y el Rivas se unen a través de dos de sus locales ubicados al fondo, a pocos pasos del empate entre el Rivas y el Paúl, creando un circuito de circulación interna entre los tres. Tal vez por ello sus visitantes se sienten «perdidos» en un laberinto de formas, colores y texturas del que no sienten afán por salir.

En el pasaje Rivas, como en los otros dos pasajes, todos los dueños de negocios son arrendatarios. En el Rivas lo son de Arturo Zuluaga y sus hermanos desde hace por lo menos cincuenta años; se trata de arrendatarios que en su mayoría datan de tres generaciones atrás. Por su lado, en el pasaje Paúl lo son desde hace un par de años de la Corporación Minuto de Dios,<sup>49</sup> en virtud de que su anterior dueña —familiar de los Zuluaga— lo dejó como herencia a dicha corporación.

La relación de los pasajes con el monasterio de La Concepción, del que se escindieron sus terrenos, es de cordialidad. Desde 1905, los padres capuchinos son los propietarios del convento y del templo consagrado al culto de la eucaristía. Ellos celebran una misa cada año el 24 o el 31 de diciembre en el pasaje Rivas para los comerciantes.

A pesar de sus quebrantos, el edificio del pasaje Rivas se conserva fiel a su original. En la manzana que ocupa, el antiguo monasterio fue demolido y en 1967 se construyó otro; el templo, el segundo más antiguo de la ciudad, fue declarado monumento nacional; en la calle 10, en la carrera Novena y en la calle 11, las casas republicanas hacen acto de presencia; en la calle 11 y en la esquina de la 10 con Décima un par de construcciones modernistas hacen lo propio.

El Rivas fue declarado Inmueble de Conservación Arquitectónica en 1994; sin embargo, dueños y arrendatarios poco invierten en su mantenimiento. Aun así, el pasaje es frecuentado por estudiantes de arquitectura y está incluido en reco-

<sup>49</sup> La Corporación Minuto de Dios es una entidad sin ánimo de lucro de carácter religioso, perteneciente a los sacerdotes católicos eudistas; cuenta con programas de vivienda, educación y salud para gentes de pocos recursos económicos.

rridos organizados por entidades públicas y privadas dedicadas al turismo en la ciudad. Sus comerciantes consideran que la permanencia del pasaje también está garantizada por su cercanía con el sector de San Victorino (Gutiérrez, 2012). Sin duda, él es el más conocido y visitado de Bogotá, y por sí mismo constituye un elemento de su vida cultural. Porque si algo le ha permitido mantenerse vivo al Rivas, sin el cual no existirían ni el Paúl ni el Colonial, es su inagotable capacidad de adaptación, pero siempre leal a su estirpe popular.

#### PASAJE GÓMEZ Y PASAJE MERCEDES, HERMANOS MELLIZOS

El pasaje Gómez y el pasaje Mercedes se localizan en el barrio Santa Inés de la localidad de Santa Fe, situándose en la manzana ubicada entre las carreras Décima y Undécima y entre las calles 11 y 12. Los dos pasajes colindan entre sí y forman un trazado continuo entre las calles 11 y 12.

#### Un lugar estratégico

Durante la Colonia, la manzana quedaba en el barrio de San Jorge, entre la calle de Nuestra Señora de los Dolores —actual carrera Décima—, nombrada después de los Dolores y más tarde como calle de los Bastiones y calle de los Camarines; «el origen de estos dos últimos nombres se debió a los bastiones y camarines que existieron en la acera oriental de la cuadra, anexos a la iglesia de San Juan de Dios, edificada en la esquina sureste del cruce de la calle 12 con carrera 10» (De la Rosa, 1988, p. 126); la calle de los Límites —actual carrera 11—, llamada así por ser el límite entre las parroquias de la Catedral y San Victorino, denominada también calle del Ángel Custodio y posteriormente, en la época republicana y hasta las primeras décadas del siglo xx, calle de los Mortiños debido a que allí se vendían los frutos de ese arbusto; la calle de San Gabriel —actual calle 11—, al frente de la cual por el costado sur se encontraba parte del monasterio de la Concepción; y la calle de San Cayetano —actual calle 12—, más conocida por su nombre popular calle del Despedimiento, debido a que por ella salían los viajeros a tomar el camino a Honda, la ciudad puerto sobre el río Magdalena que conducía a la costa atlántica y de allí a Europa. En esta manzana existieron viviendas



al menos hasta mediados del siglo XIX, y sobre la carrera Décima tuvo su sede el Tribunal de Purificación, que en 1816 se encargó de purgar a quienes apoyaban la causa de la Independencia.

La manzana, aunque ubicada en el extremo occidental de la vieja ciudad, tuvo vecindad con lugares estratégicos. Por el costado sur colindó con la plaza de mercado de La Concepción, por el costado oriental con el templo y convento de San Juan de Dios, y por el costado occidental se encontraba a una manzana del puente de San Victorino, puente construido hacia 1791 sobre el río San Francisco, que ocupaba la actual intersección de la calle 12 con carrera 12,<sup>50</sup> punto estratégico de conexión entre la ciudad y la plazuela de San Victorino, considerada la puerta de ingreso y salida por el occidente, que se conectaba con el camino a Honda.

Aunque la construcción de los dos pasajes fue tardía en relación con los pasajes surgidos en la Bogotá de finales del siglo XIX, al parecer hubo ocupaciones efímeras en el mismo lugar donde posteriormente estaría el pasaje Mercedes en la década del cuarenta del siglo XX. Así, se puede colegir del «Plano Topográfico de Bogotá» de Carlos Clavijo levantado en 1894, donde se aprecia una amplia entrada que estaba cerrada en su extremo norte y localizada a mitad de la calle 11 frente a la plaza de mercado, donde al parecer funcionó un baño público propiedad de Andrea P. de Daza, y años más tarde, según el «Plano de Bogotá» de Julio Parga Polanía de 1905, se encontraban las Oficinas de Fergusson, Noguera & C. A. En el «Plano de Bogotá-Almacén del Día» de 1910 continúa apareciendo dicha entrada, aunque sin referencias. A partir de 1911 no hay registros suyos hasta que en el «Plano de Zonificación de Bogotá» de 1944, levantado por la Secretaría de Obras Públicas Municipales, Sección del Plano, se aprecia por primera vez un trazo continuo que atraviesa por el medio la manzana entre las calles 11 y 12, trazo que corresponde a los pasajes Mercedes y Gómez. Este hecho no deja de ser curioso, sobre todo en el caso del pasaje Gómez, pues de acuerdo con las planchas arquitectónicas de su edificación, ya existía en 1936.

<sup>50</sup> Las características constructivas que tuvo el puente de San Victorino hablan de su importancia para la ciudad. Algunos historiadores lo comparan con el puente de San Francisco, también sobre el río San Francisco, a la altura de la actual carrera Séptima. El puente era sólido, con sillares, barandales de piedra y arco ojival.

## La plazoleta, la plaza y la estación del tren

Desde 1794, la cercana plazoleta de San Victorino había adquirido mayor importancia al ser instalada una pila de agua que abastecía al sector, motivo por el cual aguateras y vecinos se congregaban ahí. Además, por su ubicación estratégica, la plazoleta sirvió como escenario de algunos acontecimientos históricos durante las primeras décadas del siglo XIX, como la batalla de enero de 1813 durante la Primera República —época más conocida como la Patria Boba—, cuando se enfrentaron las fuerzas centralistas comandadas por el presidente Antonio Nariño y las fuerzas federalistas comandadas por el general Antonio Baraya, batalla de la que salió victorioso el primero.<sup>51</sup> En el marco de la plazoleta igualmente vivieron importantes familias y destacados personajes como Genoveva Ricaurte de París, madre de cinco próceres de la Independencia, y Felipe de Vergara y Caicedo, abogado de la Real Audiencia, rector del Colegio del Rosario y presidente de la Junta de Gobierno nombrada por Nariño.

Por otra parte, desde 1864 la presencia en la zona de la plaza de mercado más importante de la ciudad, la de la Concepción, alimentó la vocación mercantil del sector que desde épocas coloniales ya recibía el influjo de viajeros y comerciantes que llegaban por la vía de Honda a Santa Fe, situación que permitió el asentamiento de numerosos negocios como herrerías, fondas y ventas. Esta vocación fue confirmada una vez más a partir de 1883, cuando la plazoleta de San Victorino ejerció «como uno de los cuatro lugares destinados para mercados públicos, específicamente para la venta de maíz, miel, forraje, madera, leña, carbón, ganado mayor y menor, entre otros productos» (Instituto Geográfico Agustín Codazzi, 2010, p. 74).

La construcción de la Estación de la Sabana, estación del tren inaugurada en 1889 en el Camino de Occidente, a la altura de la actual calle 13 con carrera 18, vino a sumarse para reafirmar y acrecentar la dinámica comercial de la zona.

Para la época en la que son construidos los pasajes Gómez y Mercedes, la plaza central de mercado ya había reemplazado desde 1922 a la de la Concep-

<sup>51</sup> La Patria Boba abarcó el periodo de 1810 a 1816; se inició con la declaración de Independencia de la Nueva Granada y terminó con la reconquista española. Fue una etapa llena de conflictos internos que tuvieron su punto máximo al declararse la guerra entre los partidarios del federalismo, agrupados en la Federación de las Provincias Unidas de la Nueva Granada, y los partidarios del centralismo, seguidores de las ideas del prócer Antonio Nariño.

ción. La nueva plaza estaba organizada en varios cuerpos. El pabellón central era de planta circular y cuatro kioscos cuadrados dispuestos en parejas lo flanqueaban por sus costados sur y norte; el conjunto estaba enmarcado por una galería rectangular partida en sus costados sur y norte, donde se ubicaban las entradas principales a la plaza por las calles 10 y 11, y finalmente una larga galería sobre la carrera Décima y otra sobre la carrera Undécima, con accesos a mitad de cuadra, completaban el conjunto. La entrada de la carrera Décima se ubicaba justo al frente de la entrada al pasaje Rivas; por su lado, el pasaje Mercedes ubicó la suya frente a la entrada principal a la plaza, por la calle 11.

En cuanto a la plazoleta de San Victorino, esta se había convertido en la plazoleta de Nariño desde 1910, cuando se llevaron a cabo las celebraciones del primer aniversario de la Independencia y fue construido un monumento al prócer. Y ya para la celebración del cuarto centenario de la fundación de Bogotá en 1938, este figuraba oficialmente como uno de los lugares de estacionamiento vehicular de la ciudad.

## Hijos de la modernidad

Con los años treinta comenzó a llegar a la ciudad una nueva tendencia arquitectónica, el modernismo, que hizo a un lado el eclecticismo de la arquitectura republicana que había tenido su época de esplendor en las décadas anteriores. La nueva corriente tuvo su caldo de cultivo en una Bogotá necesitada de soluciones urbanas y arquitectónicas que contribuyeran a enfrentar problemas como la creciente migración del campo a la ciudad, el hacinamiento y las deficientes condiciones higiénicas de habitabilidad; paralelamente, era cada vez más imperioso poner a tono la capital con el desarrollo industrial de la época. El modernismo encajaba así con sus propuestas innovadoras que permitían un mejor aprovechamiento del espacio, un sentido práctico en las construcciones, unas formas simplificadas y la utilización de técnicas y materiales propios de la era industrial. El pasaje Gómez y el pasaje Mercedes nacieron como hijos del movimiento moderno, marcando la diferencia con los pasajes que los antecedieron. Su construcción constituyó un ejemplo a seguir en un sector urgido de soluciones espaciales y ante una demanda creciente de lugares comerciales. Con ellos se conformó un eje nuevo de circulación entre la plaza central de mercado y la plazoleta de San

Victorino, brindando una alternativa al peatón que en la carrera Undécima encontraba gran congestión y afluencia de vehículos.

El pasaje Gómez fue el primero en surgir. En efecto, la firma Gómez & Villa H. Arquitectos había realizado en 1936 un «proyecto de edificio comercial, para los Srs. J. Gómez & Co.», concebido para alojar almacenes y oficinas; las planchas elaboradas por la firma incluyeron una de “construcción actual” (lo que sugiere la existencia previa de una edificación) y otra de «proyecto futuro», que mostraban edificaciones similares de cinco pisos, con fachadas hacia la calle 12. El lote del pasaje Gómez en esa fecha colindaba por el oriente y por el sur con propiedades de la familia Echeverri Cortés; por el occidente, con la propiedad del mismo José María Gómez, y por el norte, con la calle 12. El proyecto original sufrió varias modificaciones; en 1942, «Ospinas & Compañía junto con Montoya Valenzuela solicitaron al secretario de Obras Públicas la autorización para efectuar la demolición de la edificación» (Delgadillo y Cárdenas, 2011, p. 82), la cual fue aprobada, así como la solicitud de licencia de construcción. Ese mismo año «José María Montoya Valenzuela pidió a Obras Públicas Municipales una modificación del proyecto original» (Delgadillo y Cárdenas, 2011, p. 82) para ampliar la edificación utilizando el lote contiguo, también propiedad de Gómez, y dotarla de cinco pisos, petición que igualmente fue aceptada.

En cuanto al proyecto del pasaje Mercedes, este también fue adelantado por las firmas Ospinas Cía. y Montoya Valenzuela Ingenieros-Arquitectos, tal y como lo recuerda hoy una placa en piedra adosada a la fachada de esta edificación (ver figura 11). El nombre que lleva el pasaje, construido en 1943, corresponde al de la dueña original del mismo, Mercedes Sierra de Pérez, una rica mujer antioqueña hija del acaudalado Pepe Sierra,<sup>52</sup> de quien heredó varias de sus propiedades, entre ellas la hacienda de El Chicó, ubicada al norte de la ciudad, que años después sería urbanizada. Casada con Enrique Pérez Hoyos, llegó a ser presidenta de la

<sup>52</sup> Pepe Sierra fue un antioqueño de origen campesino, cuya astucia comercial lo llevó a adquirir cuanta finca y terreno estuvo a su alcance. Su primer viaje a Bogotá fue en 1888, en donde vivió 26 años. En esta ciudad comenzó como apostador y gallero en los bajos fondos de San Victorino, negoció con el remate de la renta de degüello de ganado y cuero de Cundinamarca y fue escalando económica y socialmente hasta llegar a ocupar un lugar en la prestigiosa calle Real. Sus propiedades en la sabana de Bogotá fueron adquiridas en su mayoría durante la Guerra de los Mil Días; de enero de 1898 a junio de 1903 Sierra compró 133 fincas, 34 casas, 22 locales y 21 lotes urbanos. Tuvo seis hijas y un varón reconocidos, pero a sus demás hijos naturales no los reconoció.

FIGURA 11. Fachada del pasaje Mercedes\*



Fuente: Bermeo (2014).

\*Se destaca la utilización del ladrillo, el volumen central arqueado y el nombre grabado en piedra en la parte superior.

Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá, y al no dejar descendencia, donó una gran cantidad de sus propiedades, entre las que se destacan la casa de la hacienda y una parte del terreno aledaño.

La relación de Mercedes Sierra con las firmas constructoras no se limitó al pasaje. José María Montoya Valenzuela, ingeniero arquitecto, profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, y amigo personal de Mercedes, realizó otras dos obras para ella: un edificio de renta en la calle 16 entre carreras Novena y Décima, en 1938, y un edificio de oficinas que lleva el nombre de su esposo, en la calle 13 con carrera Sexta, en 1949.<sup>53</sup> Por su parte,

<sup>53</sup> José María Montoya Valenzuela fue un destacado arquitecto bogotano, egresado de la Universidad Nacional de Colombia, en donde posteriormente ejerció como maestro. Fue uno de los iniciadores del modernismo arquitectónico en Colombia. Alcanzó una gran comprensión de la ciudad, por lo cual integró en su trabajo la arquitectura y el urbanismo. Ejerció como secretario de Obras Públicas Municipales entre 1931 y 1933, y como tal invitó al arquitecto y urbanista aus-

Mariano Ospina Pérez, ingeniero civil y de minas, director de la firma creada por su familia, se encargó de la obra del Seminario Mayor de la Arquidiócesis de Bogotá, el cual fue construido en terrenos donados por Mercedes y su esposo Enrique y diseñado por Montoya Valenzuela; posteriormente, en asociación con Sierra proyectó y llevó a cabo la urbanización de la hacienda El Chicó en diferentes etapas.<sup>54</sup>

## En el corazón de la revuelta

Durante el levantamiento popular del 9 de abril de 1948, el sector de San Victorino fue blanco de los desmanes, facilitados por su céntrica ubicación y su naturaleza comercial; las calles fueron copadas por gentes enardecidas y la plazoleta de Nariño fue escenario de enfrentamientos con la policía, tiroteos y destrozos. La muchedumbre exaltada, y en muchos casos embriagada, se dedicó al pillaje, saqueando y prendiendo fuego a negocios y edificaciones. Aunque las preferencias de los saqueadores se concentraron en víveres, licores, ropa, muebles, artículos de lujo como joyas y electrodomésticos, San Victorino sufrió adicionalmente el saqueo de las ferreterías que por aquellos años se concentraban allí. Ese particular saqueo estuvo motivado por el deseo de las gentes de armarse con mache-

tríaco Karl Brunner para que elaborara un plan general para la ciudad. Montoya realizó muchos de sus trabajos en compañía de Mariano Ospina Pérez y su firma, de la cual fue durante algún tiempo jefe del Departamento de Arquitectura. La utilización del ladrillo a la vista, el manejo de la luz natural y la disposición novedosa de los espacios interiores fueron sellos característicos de sus construcciones.

<sup>54</sup> Mariano Ospina Pérez estableció en Bogotá en 1932 la sociedad Ospinas, S. A., con la que desarrolló importantes proyectos urbanísticos y arquitectónicos, tales como la construcción de urbanizaciones que expresaban la visión de arquitectos como Karl Brunner y Le Corbusier en la primera mitad del siglo xx. Inicialmente la mayoría de proyectos ejecutados por Ospinas, S. A., se realizó con terratenientes de la ciudad por medio de una red de relaciones entre familias tradicionales. Ospina ocupó importantes cargos públicos: fue senador, ministro de obras públicas y, finalmente, presidente de la República entre 1946 y 1950; se trató de una presidencia controversial, pues durante su mandato de filiación conservadora se desató la llamada Época de la Violencia: se ejerció persecución política contra los liberales y fue asesinado el dirigente Jorge Eliécer Gaitán, hecho que desencadenó revueltas en todo el país y el famoso Bogotazo. La sociedad Ospinas y Cía., S. A., continúa existiendo vinculada a gran cantidad de proyectos inmobiliarios.

tes, palas, peinillas y otras herramientas similares, las que permitieron agredir y facilitar otros saqueos. Un muy reducido grupo de ferreteros del sector pudo resguardar sus negocios gracias a que en la entrada repartió la bandera nacional y gritó vivas al partido liberal.

Según los inventarios de la Junta de Reconstrucción, 136 edificios fueron incendiados, mientras que el número total de muertos fue imposible de precisar, aunque se calcula que fueron 2500; solamente el Hospital de San José, ubicado a pocas cuadras, al occidente de San Victorino, atendió un millar de heridos. De acuerdo con el «Plano del Centro de Bogotá-Zona afectada por el 9 de abril de 1948», levantado en 1949 por el Ministerio de Obras Públicas, Dirección de Edificios Nacionales, los pasajes Gómez y Mercedes no sufrieron daños, pero dos edificaciones contiguas al primero, por el occidente, fueron arrasadas, así como otras cinco localizadas sobre la calle 12, en la manzana frente al mismo pasaje, también soportaron graves destrozos. Por su parte, la plaza de mercado, aunque sufrió algunos saqueos, corrió con mejor suerte y no fue incendiada.

Las obras de reconstrucción en el sector se adelantaron sobre los cimientos de las edificaciones destruidas, en donde comenzaron a levantarse otras nuevas. No se sabe si bajo el influjo de estos trabajos los dueños del pasaje Gómez decidieron adelantar algunas obras en él, pero lo cierto es que mediante un documento de Obras Públicas Municipales Departamento de Control, el 12 de julio de 1949 «se concede licencia al señor Julio Gómez (Cuéllar Serrano Gómez),<sup>55</sup> para efectuar reformas según planos aprobados» en el pasaje, las que se aplicaron en ventanas, puertas, techos, pisos, baños, escaleras y *hall*.

La plazoleta de Nariño, que en 1933 había sido intervenida y embellecida por José María Montoya, como secretario de Obras Públicas Municipales, quedó seriamente afectada por los sucesos del 9 de abril y varias de las edificaciones ubicadas en su marco fueron consumidas por las llamas, lo que llevó a su posterior demolición. Esta situación que fue aprovechada para pensar en la ampliación de la plazoleta, proyecto que se materializó en los años siguientes.

<sup>55</sup> La firma constructora Cuéllar Serrano Gómez fue creada en 1933 con la participación de los arquitectos Gabriel Serrano Camargo y Camilo Cuéllar Tamayo y del ingeniero José Gómez Pinzón; la firma tuvo gran protagonismo en la modernización de la ciudad, a su cargo estuvo el diseño y la construcción del Centro Internacional Tequendama, un conjunto de edificios para oficinas, comercio y vivienda que tardó veinte años en desarrollarse y constituye un importante nodo de actividad empresarial en la ciudad.

## El deterioro de la plaza y sus alrededores

A comienzos de la década de los cincuenta, la ciudad emprendió las obras de ampliación de la carrera Décima, con lo cual llegó a su fin la plaza central de mercado. De sus galerías, la primera en caer fue la oriental, irónicamente la última en ser construida en el año de 1930, ya que se encontraba sobre el trazo de la nueva avenida. Un año más tarde, en 1953, un decreto oficial sentenciaba a muerte la tradicional plaza. Su demolición obligó el cierre y traslado de negocios y comerciantes, por lo cual muchos buscaron quedarse en lugares cercanos y llenaron de carteles las puertas de sus locales con anuncios donde comunicaban sus sitios de reubicación. De esta manera, los pasajes alledaños terminaron acogiendo a ciertos desplazados, principalmente aquellos que se dedicaban al comercio de artículos no perecederos. En los pasajes Mercedes y Gómez, que desde un comienzo se habían especializado en la venta de ropa, encontraron refugio algunos de los que en la plaza tenían negocios afines.

Para la época de la demolición, la plaza y sus alrededores eran considerados lugares inseguros, deteriorados y congestionados, motivo por el cual muchos celebraron su erradicación. Zonas como «El Playón», una de las más peligrosas de la ciudad, hacían parte de su entorno inmediato y se habían convertido en territorio vedado a donde confluían el hampa, la prostitución y la beodez crónica. Sin embargo, hoy día la demolición de la plaza es lamentada por arquitectos y defensores del patrimonio de la ciudad, que argumentan que se hubiera podido salvar al eliminar únicamente la galería oriental y emprender trabajos de recuperación física y social.

La plaza de mercado se trasladó al sector de la Plaza España,<sup>56</sup> localizada ocho cuadras hacia el occidente, pero la ausencia de un plan de intervención en el sector de Santa Inés, así como la demolición de su templo en 1957, le provocaron un mayor deterioro. Vendedores y vivanderas continuaron ocupando las calles alledañas al antiguo mercado, y sitios como el callejón de la Muerte —localizado en la calle Octava con carrera 12 A— y la calle del Cartucho —inicialmente lugar de

<sup>56</sup> La plaza España, conocida también como parque España, había sido creada en 1902; tenía un busto de Miguel de Cervantes Saavedra, estaba arborizada, tenía prados y un pequeño lago con puente. Luego de su transformación como plaza de mercado cumplió esa función hasta 1972, cuando esta última nuevamente fue trasladada.



bodegas para el acopio de materiales reciclables, al que después se sumarían expendedores de drogas prohibidas, drogadictos, indigentes, traficantes de armas y otra serie de delincuentes— terminarían por afianzar su ruindad. La degradación del barrio Santa Inés llegó a niveles inverosímiles; en sus antiguas casas, otrora habitadas por gentes honestas, familias notables, profesionales consagrados y viajeros cansados, llegaron a cometerse crímenes atroces y delitos inconfesables. Los efectos de tal degradación tocaban a las puertas de los pasajes, y principalmente el Mercedes soportaba los estertores del moribundo sector que se extendía por 22 manzanas. La situación se prolongó hasta los años noventa.

Las rejas a los accesos de ambos pasajes se pusieron en los años noventa. Antes de eso, por las noches los pasajes se llenaban de indigentes, había prostitución, atracaban, amanecían llenos de excrementos y basura. A la entrada del pasaje Mercedes se ubicaban vendedores ambulantes de animales, principalmente de aves y especies menores, así como zapateros. El pasaje Gómez puso vigilancia a la COMAS —Corporación de Comerciantes Mayoristas Asociados— y tocó meter policía porque los vendedores ambulantes no querían desalojar. Por todos esos motivos los dos pasajes se pusieron de acuerdo para poner las rejas y además no se volvió a permitir el ingreso de carros a la calle interior. Las rejas, la vigilancia y la peatonalización mejoraron las condiciones de ambos pasajes y eso permitió recuperar las ventas que se habían caído muchísimo (Espitia, 2012).<sup>57</sup>

## Nuevos proyectos

La plazoleta de Nariño había sufrido también cambios complejos y polémicos. En 1963 se habían creado las galerías Antonio Nariño, las que ocuparon el lugar de la plazoleta. A ellas fueron trasladados los vendedores ambulantes que ocupaban los andenes de la carrera Décima con artículos muy variados como prendas de vestir, revistas y comestibles; algunos de ellos llevaban en el oficio desde comienzos de los años cuarenta. Las galerías arrancaron con 120 vendedores y terminaron alojando a 600, dedicados principalmente al comercio de ropa y cal-

<sup>57</sup> Administradora desde el año 2000 del pasaje Gómez, entrevistada por Martha Cecilia Torres Mora el 31 de marzo de 2012.

zados. A ellos se unían campesinos e indígenas que llegaban desde la madrugada a comerciar sus productos consistentes, principalmente, en tejidos como cobijas y ruanas.<sup>58</sup> La estatua de Nariño se mantuvo durante unos años en el centro de las galerías, hasta cuando fue trasladada al Palacio Presidencial de Nariño.

El final de los años noventa trajo consigo proyectos de renovación urbana, así como generación y recuperación de espacio público para la ciudad y para el sector. En este marco, la mayor parte del barrio Santa Inés, con su tristemente célebre calle del Cartucho, fue demolida para dar paso a la construcción del parque Tercer Milenio, cuyo proyecto nació en 1998 y fue terminado en 2004. Después de un difícil proceso de reubicaciones, compras, desalojos, programas sociales de rehabilitación y reinserción laboral, de los más de 600 predios adquiridos por la ciudad surgió un parque metropolitano de 16.7 hectáreas dotadas de jardines, zonas verdes, fuentes, zonas de recreación infantil, canchas, plazoletas, senderos y ciclo-rutas. En cuanto a la plazoleta de Nariño, su renovación culminó en el año 2000. Para lograrlo, hubo que concertar con los comerciantes de las galerías un nuevo lugar para ellos y apoyarlos en su reinstalación. La antigua plazoleta resurgió luego de ser sometida a un proceso de renovación; la escultura de Nariño no volvió, pero otra gran obra escultórica, La Mariposa, se posó sobre el costado nororiental de la plazoleta que luego de la reinauguración recobró su nombre original de San Victorino, a la que coloquialmente se denomina como plaza de La Mariposa.

Paralelamente con las obras de renovación de aquellos años, se adelantó la construcción de las primeras fases de un sistema moderno de transporte público masivo para la ciudad denominado Transmilenio, lo que implicó la intervención de importantes vías arterias como la avenida Jiménez que cruza por el costado norte de la plazoleta de San Victorino y la avenida Caracas que cruza por el costado occidental del parque Tercer Milenio.

De esta manera, los pasajes Gómez y Mercedes se vieron inmersos en la oleada de cambios, reordenamientos y transformaciones de uno de los sectores más dinámicos del centro de Bogotá, oleada que aún continúa como parte de las po-

<sup>58</sup> Esa costumbre de campesinos e indígenas de madrugar para comerciar terminó por convertirse en una actividad formalizada y extendida entre los comerciantes de San Victorino, a la que se denomina el Madrugón, en la que desde las cuatro de la madrugada se comercian distintas clases de artículos, principalmente ropa, a precios muy bajos. Al Madrugón suelen acudir dueños de pequeños negocios e intermediarios.

líticas administrativas para revitalizar el centro. Algunas obras han sido culminadas recientemente, como la troncal de Transmilenio de la carrera Décima que pasa a media cuadra de los pasajes, mientras otras parecen diluirse a la sombra de erradas y erráticas decisiones de autoridades gubernamentales de la ciudad.

Los comerciantes del sector vieron con temor los efectos de la puesta en marcha de la nueva línea de Transmilenio por la carrera Décima, ya que experiencias anteriores como la de la troncal de la avenida Caracas generaron un decaimiento de los negocios cercanos.

Los comerciantes tiene un dicho con respecto a Transmilenio: «Por donde pasa Transmilenio, arrasa con el comercio». Por eso, varios comercios de la calle 12, entre los que se encuentra el pasaje Gómez, nos organizamos para proponer hacer un deprimido que permitiera el cruce peatonal de los usuarios de esta calle por debajo de la avenida Décima, cuyo flujo se vería interrumpido por la habilitación de la avenida para Transmilenio. La propuesta fue aceptada, los locales del deprimido los hizo el Instituto de Desarrollo Urbano (IDU) y su administración es del Instituto para la Economía Social (IPES). Gracias a esto, el futuro del pasaje se vislumbra bien (Espitia, 2012).

## Semejanzas, diferencias y adecuaciones

El pasaje Gómez ha cambiado varias veces de dueño. Como se ha dicho, inicialmente el pasaje perteneció a José Gómez; luego, fue adquirido por Margarita Ramírez y Ángel de Garivello, quienes lo vendieron en 1955 a Luis A. Sáenz, socio de Sáenz Plata Ltda.; más tarde, la sociedad Sáenz Plata Ltda. lo vendió en 1968 a la Sociedad Mantenimientos Ltda. de la que era socia; finalmente, Mantenimientos Ltda. vendió los locales de manera individual a partir de 1983. En cambio, en la actualidad el pasaje Mercedes pertenece a un solo dueño, la compañía Pedro E. Domínguez R. y Cía. Ltda., dedicada a la importación y distribución de artículos para la cocina, el aseo, la hotelería y la mesa, que lleva en el pasaje desde hace más de cuarenta años.

Luego de las modificaciones hechas al pasaje Gómez en 1949 por la firma Cuéllar Serrano Gómez, en 1982 se le concedió licencia a Mantenimiento Ltda. para realizar

modificaciones interiores a edificio en cinco pisos para locales comerciales, según planos»,<sup>59</sup> las cuales estuvieron a cargo del arquitecto José Antonio de la Hoz. Adicionalmente, «en los últimos años se han realizado varias adecuaciones en el pasaje, se instalaron cámaras de vigilancia, se remodelaron totalmente los baños, se hizo mantenimiento del techo. En el pasaje Mercedes las cosas son diferentes; para que lo arreglaran, hubo que poner una queja ante las autoridades hace como cuatro años, porque estaba muy abandonado. Las mejoras más recientes se deben a que también hace unos cuatro años un paisa<sup>60</sup> tomó en arriendo casi todo el primer piso, y él fue el que remodeló los locales y los mejoró (Espitia, 2012).

A pesar de que existen diferencias entre los dos pasajes, las edificaciones presentan similitudes que los hermanan. Aunque el pasaje Gómez es de cinco pisos y el pasaje Mercedes es de tres, sus fachadas combinan el ladrillo con la piedra de forma parecida y sus techos están cubiertos con tejas de barro.

Externamente, el pasaje Gómez tiene un solo cuerpo vertical, que a su turno está organizado en tres cuerpos dispuestos en sentido horizontal. El primer cuerpo corresponde al primer piso que es retrocedido y enchapado en piedra; sobre él sobresale el segundo cuerpo suavemente arqueado, consistente en los pisos segundo, tercero y cuarto; el tercer cuerpo corresponde al quinto piso, que también está arqueado y retrocedido con respecto al anterior. Externamente, el pasaje Mercedes, en sentido vertical, consta de un cuerpo central y dos laterales más angostos, los que a su vez se organizan en dos cuerpos horizontales; el segundo y el tercer pisos del cuerpo central vertical también se arquean suavemente, sobresaliendo sobre el primero, en el que predomina el ladrillo. Ambos pasajes cuentan con antepechos elaborados en piedra y con accesos amplios flanqueados por un par de locales dotados de puertas hacia la calle y hacia el interior de los pasajes. El nombre del pasaje Gómez se encuentra grabado en la piedra, sobre el vano de acceso al pasaje; por su ubicación, tamaño y estilo de las letras empleadas, es poco visible para los transeúntes, en tanto el nombre del pasaje Mercedes, también grabado en piedra pero en grandes letras, resalta en la parte superior de

<sup>59</sup> Licencia de la Secretaría de Obras Públicas, División de Control, del 23 de octubre de 1982.

<sup>60</sup> Denominación coloquial que se da a los originarios del departamento de Antioquia y de la región del Eje Cafetero, conocidos por sus excelentes capacidades como negociantes.

la edificación, rematada con un entablamento sencillo de ladrillo con reborde a manera de cornisa de piedra.

Internamente, el pasaje Gómez se organiza en torno a un corredor recto a cielo abierto, en cuyos costados están dispuestos locales comerciales con accesos generosos rectangulares y rejas metálicas de enrollar. A los demás pisos se llega a través de una escalera dispuesta en el costado occidental del pasaje; esta es recta, con giros de 180°, descansos, guardaescobas en granito y pasamanos recubiertos de madera; un *hall* que mira de frente al espacio destinado originalmente para un ascensor que nunca se instaló, da la bienvenida en cada piso. La segunda planta presenta un balcón-corredor perimetral en torno al vacío del pasaje, que presenta una contracción en la parte media de sus costados más largos; el antepecho del balcón se enfatiza con un reborde elaborado en ladrillo. Interiormente, el tercer piso llega solo hasta la tercera parte del corredor del pasaje, en tanto que el cuarto y el quinto pisos se extienden apenas a la mitad del tercer piso, ocupando una cuarta parte del corredor del pasaje. El cuarto de máquinas para el frustrado ascensor está sobre el quinto piso, en el costado noroccidental de la edificación.

Por otro lado, el pasaje Mercedes internamente también está organizado en torno a un corredor recto a cielo abierto que da continuidad al pasaje Gómez, y al igual que en él, los locales están dispuestos a los costados; los accesos a ellos son amplios y también de forma rectangular con rejas metálicas de enrollar. El corredor del segundo piso se encuentra protegido por arcos rebajados, columnas de ladrillo y antepecho con reborde de ladrillo. Los accesos a los locales del segundo piso son rectangulares con puertas de madera, ventanales rectangulares y amplios que están protegidos por rejas metálicas que permanecen cerradas. El tercer piso ocupa únicamente el costado sur de la edificación; su fachada interior tiene tres ventanales de arco rebajado y un óculo. La fachada interior del extremo norte del pasaje presenta en la segunda planta un frontón sobre dos arcos rebajados, en medio del cual se encuentra una talla circular de piedra que representa a la Virgen de las Mercedes, redentora de los cautivos, y sin duda mandada a poner en alusión al nombre de Mercedes Sierra, la propietaria original del pasaje. La imagen de la Virgen es una representación de inspiración Art Déco bastante original, ya que aparece semisentada portando en su mano derecha unos grilletes y a sus pies un hombre en actitud de agradecimiento.

Los pasajes Gómez y Mercedes rematan sus extremos al interior de la manzana con un par de volúmenes arquitectónicos; la planta baja de cada cuerpo alberga dos locales. Arcos rebajados se localizan tanto en los edificios de entrada de los dos pasajes como en los volúmenes arquitectónicos que los unen.

### En permanente adaptación

El pasaje Gómez, que desde sus inicios se especializó en la venta de ropa principalmente para bautizos, primeras comuniones, matrimonios y trajes de paño para hombre, ha tenido que moldearse a las nuevas demandas del mercado, por lo que junto a la venta de ropa tradicional, hoy ofrece ropa deportiva, artesanal e interior, así como medias, chales, gorros, cobijas, ruanas y bisutería. Tiene 46 locales distribuidos en los cinco pisos, que en su mayoría se concentran en las dos primeras plantas. En la primera hay 18 locales que albergan almacenes de ropa y adornos; en la segunda hay 17 locales donde, junto a ventas similares, los indígenas otavaleños de Ecuador tienen varios negocios de tejidos, prendas de vestir y accesorios (ver figura 12); en el tercer nivel hay nueve locales utilizados como bodegas, con excepción de uno donde se vende bisutería al por mayor; en la cuarta planta hay un solo local y la oficina de la administración que ocupa el reducido espacio destinado al ascensor; en el quinto piso hay otro local utilizado como bodega, y finalmente, en el remate del edificio el espacio destinado originalmente como cuarto de máquinas para el ascensor hoy es utilizado como celaduría. Algunas bodegas de los pisos superiores son de los comerciantes de las dos primeras plantas.

El pasaje Mercedes cuenta con 14 locales en el primer piso; algunos han sido unidos internamente y son dobles, mientras que otros agrupan varios negocios a la vez. Con el paso del tiempo, los almacenes de ropa fueron cediendo su espacio principalmente a los adornos, la bisutería y las fantasías, así como a bolsos, peluches y artesanías; hoy solo sobrevive un local de ropa clásica que se destaca entre los demás por sus viejos maniqués de niños y jóvenes que a la entrada del negocio lucen trajes para primera comunión, 15 años, fiestas y ocasiones especiales. En el segundo piso se encuentran nueve locales que se utilizan como bodegas, así como el amplio espacio para las oficinas administrativas que miran hacia la calle 11.

FIGURA 12. Interior del pasaje Gómez<sup>7</sup>

Fuente: Bermeo (2014).

<sup>7</sup>Al fondo del corredor en la planta baja se aprecia la conexión con el pasaje Mercedes. Los locales dispuestos a los costados se especializan en la venta de ropa.

En el pasaje Gómez, el 60 % de los negocios es de arrendatarios.

La temporada de ventas más importante es la de fin de año; los comerciantes deben ahorrar para sobrevivir, porque los demás meses es poco lo que se vende. Anteriormente, para fechas como el Día de la Madre o el Día del Padre se vendía bien; ahora no, porque han cambiado las costumbres, básicamente debido a que la gente busca la economía. Los compradores de los dos pasajes pertenecen a todas las clases sociales, hay mayoristas, vendedores ambulantes, gente rica, clase media. Cada local tiene sus clientes fieles (Espitia, 2012).

Los pasajes Gómez y Mercedes fueron declarados Inmuebles de Interés Cultural de Conservación Integral en el 2001.

Eso es algo positivo porque les da realce, a la gente le llama la atención, hay diferentes entidades interesadas en ellos. Además, están protegidos por la ley, porque no se pueden tumbar, por ejemplo, con los planes de renovación que hay en la ciudad. Por eso, toda remodelación que se haga debe ser consultada previamente con el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. Pero los comerciantes ven la declaratoria como un obstáculo cuando desean hacer arreglos que consideran necesarios para mejorar sus negocios (Espitia, 2012).

Los pasajes, que con su presencia le dan un toque singular a la manzana donde se localizan, comparten la cuadra con otras edificaciones más contemporáneas de dudosas calidades estéticas y carentes de identidad, y con unas pocas construcciones de arquitectura republicana que sobreviven en la calle 11 y en la carrera Undécima. A su alrededor, el dinamismo mercantil del que participan grandes, medianos y pequeños negociantes bulle en las calles y edificios de un sector donde lo formal se entrelaza con lo informal, donde la tradición le abre las puertas a lo novedoso, donde la histórica plazoleta de San Victorino acoge por igual a rebuscadores, transeúntes y palomas. Un sector que, ayer como hoy, puede considerarse el puerto seco de Bogotá.


Bogotá, D. C., 2014



## BREVIO DE LOS CINCO PASAJES COMERCIALES HISTÓRICOS

NOMBRE DEL PASAJE	UBICACIÓN	AÑO DE CONSTRUCCIÓN	USO ORIGINAL/ USO ACTUAL	APROPIACIÓN CIUDADANA
Sótanos de la Jiménez (remanentes del antiguo pasaje Rufino Cuervo)	Avenida Jiménez entre calles Séptima y Octava	1887 inicio de construcción del edificio pasaje Rufino Cuervo; la obra se culminó en 1919. En 1938 se tomó la decisión de demolerlo, proceso que culminó en 1941, los sótanos son un remanente del pasaje y una adecuación realizada a partir de su demolición.	Los sótanos hicieron parte del demolido pasaje Rufino Cuervo que albergó oficinas gubernamentales, oficinas privadas y locales comerciales. En los salones del Rufino se realizaron actividades académicas, gremiales, culturales y sociales. En sus sótanos funcionaron diversos negocios desde almacenes, cafés, restaurantes, pequeñas tiendas y billares, hasta museos, ligas de ajedrez sala de cine y escuelas de teatro. Actualmente hacen parte de la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas; cuentan con un pequeño teatro, teatrino y salones de clase.	Acceso al pasaje: permitido sólo a maestros y estudiantes de la ASAB y cuando hay funciones programadas al público asistente. Apropiación ciudadana: el sitio es desconocido por la mayoría de los bogotanos. A pesar de su singularidad los sótanos no se encuentran cobijados por ninguna figura jurídica de protección patrimonial.



NOMBRE DEL PASAJE	UBICACIÓN	AÑO DE CONSTRUCCIÓN	USO ORIGINAL/ USO ACTUAL	APROPIACIÓN CIUDADANA
Pasaje Hernández	Calle 12 entre carreras Octava y Novena	1890 construcción del pasaje. En 1918 se inaugura su complemento el edificio Hernández.	El pasaje albergó locales para comercio fino e importado en el primer piso, y para habitaciones de hotel, en el segundo piso, pero en la práctica estas últimas fueron utilizadas como oficinas de profesionales acreditados y sastrerías reputadas. Actualmente, en el primer piso existen negocios de ropa formal, servicios de internet, fotocopiado y cabinas telefónicas, así como restaurantes, cafeterías populares y pañoleras. En el segundo piso se encuentran negocios que ofrecen servicios de arreglo de prendas para vestir y alquiler de ropa para eventos sociales.	Acceso al pasaje: abierto al público en general; cerrado en las noches. Apropiación ciudadana: el pasaje es medianamente conocido por los bogotanos, quienes más lo recuerdan son personas de edad avanzada; sin embargo, son pocos los que recordándolo lo visitan. Los compradores, en general, son de clase media. El pasaje fue declarado Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional (Monumento Nacional).
				

NOMBRE DEL PASAJE	UBICACIÓN	AÑO DE CONSTRUCCIÓN	USO ORIGINAL/ USO ACTUAL	APROPIACIÓN CIUDADANA
Pasaje Rivas	Carrera Décima entre calles 10 y 11	La construcción fue inaugurada en 1893.	El pasaje de dos plantas utilizó la primera para locales comerciales acordes con su cercanía a la plaza de mercado La Concepción, y la segunda, para vivienda modesta por departamentos. Actualmente, la primera planta continúa albergando locales comerciales dedicados a la venta de artículos y muebles artesanales. La segunda planta está destinada como bodega para las tiendas de la planta baja.	Acceso al pasaje: abierto al público en general; cerrado en las noches. Apropiación ciudadana: el pasaje es ampliamente conocido y visitado no solo por los bogotanos de distintos estratos socio-económicos, sino por turistas que buscan artículos típicos a precios bajos. El pasaje fue declarado Bien Inmueble de Conservación Arquitectónica.



NOMBRE DEL PASAJE	UBICACIÓN	AÑO DE CONSTRUCCIÓN	USO ORIGINAL/ USO ACTUAL	APROPIACIÓN CIUDADANA
Pasaje Gómez (*)	Calle 12 entre carreras Décima y 11	En 1936 se elabora el proyecto para un edificio comercial; es probable que la construcción se haya adelantado ese mismo año. El proyecto original ha sufrido varias modificaciones.	El edificio de entrada al pasaje es de cinco plantas; la parte interior que gira en torno al corredor peatonal es de dos plantas. La edificación fue concebida para alojar almacenes y oficinas. Actualmente, mantiene en la primera planta locales sobre todo para venta de ropa y en menor medida de adornos, lencería y fantasías. En la segunda planta también hay venta de ropa, adornos, accesorios y prendas tejidas; algunos de estos últimos son negocios de indígenas de Otavalo, Ecuador. Los locales de los demás pisos son utilizados principalmente como bodegas.	Acceso al pasaje: abierto al público en general; cerrado en las noches. Apropiación ciudadana: el pasaje es frecuentado por compradores de estratos populares. Aunque es concurrido por estar localizado en el sector de San Victorino, este no es reconocido por usuarios y público en general como lugar de importancia patrimonial para la ciudad. El pasaje fue declarado Inmueble de Interés Cultural de Conservación Integral.



NOMBRE DEL PASAJE	UBICACIÓN	AÑO DE CONSTRUCCIÓN	USO ORIGINAL/USO ACTUAL	APROPIACIÓN CIUDADANA
Pasaje Mercedes (*)	Calle 11 entre carreras Décima y 11	1943	El edificio de entrada al pasaje es de tres plantas; la parte interior es de dos plantas. El pasaje fue dotado con locales en los que se comercializa principalmente ropa y artículos no perecederos. Actualmente, en los locales de la primera planta hay ventas de fantasías, adornos, artesanías, peluches, accesorios y en menor medida ropa. En el segundo y tercer piso los locales son ocupados por las oficinas administrativas del pasaje y por bodegas para mayoristas.	Acceso al pasaje: abierto al público en general; cerrado en las noches. Apropiación ciudadana: el pasaje es frecuentado por compradores de estratos populares. Aunque es concurrido por estar localizado en el sector de San Victorino, este no es reconocido por usuarios y público en general como lugar de importancia patrimonial para la ciudad. El pasaje fue declarado Inmueble de Interés Cultural de Conservación Integral.



(\*) Los pasajes Gómez y Mercedes se juntan en el centro de la manzana generando una circulación continua entre la calle 12 y la calle 11. Aunque sus años de construcción difieren, es evidente que fueron concebidos como proyectos complementarios

## BIBLIOGRAFÍA

- Bermeo Torres, M. A. (2014). *Fotografías diversas de los pasajes de Bogotá*.
- Cardeño Mejía, F. A. (2007). *Historia del desarrollo urbano del centro de Bogotá (localidad de Los Mártires)*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá/Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte/Observatorio de Culturas.
- Cobo Borda, J. G., H. Braun, H. Téllez, O. Guarín, E. Arias y M. Vallejo (2007). *Bogotá, años 50-Fotografías de Sady González*. Bogotá: Revista Número Ediciones, Corporación Revista Número, Herederos de Sady González.
- Delgadillo, H. (2008). *Repertorio ornamental de la arquitectura de la Época Republicana en Bogotá*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- \_\_\_\_\_ y M. D. Cárdenas (2011). *José María Montoya Valenzuela [Retrospectiva]*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- De la Rosa, M. (1988). *Calles de Santa Fe de Bogotá*. Edición facsimilar. Bogotá: Academia de Historia de Bogotá/Tercer Mundo Editores.
- Fundación Misión Colombia (1988a). *Siglo XIX*, t. 2 de *Historia de Bogotá*. Bogotá: Villegas Editores.
- Ibáñez, P. M. (1952). *Crónicas de Bogotá*, t. I. Bogotá: Editorial A B C.
- Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (2010). *Pasajes del Centro Histórico de Bogotá*, Bogotá.
- Irequi, J., D. Camacho, L. Merizalde y G. Niño (2009). *Café El Automático: Arte, Crítica y Esfera Pública*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá D. C./Cultura Recreación y Deporte/Fundación Gilberto Alzate Avendaño/Universidad de los Andes-Facultad de Artes y Humanidades-Departamento de Arte/Cámara Colombiana del Libro.
- Iriarte, A. (s.f.). *Bogotá, de la Devastación a la Esperanza*. Bogotá: Editorial Nomos/Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá/Pedro Gómez y Cía.
- Jiménez, J. J. (1996). *Las famosas crónicas de Ximénez*. Santa Fe de Bogotá: Planeta Colombiana Editorial.
- Le Moyne, A. (1999). «Pasajes escogidos», en A. Iriarte, *Sobre Bogotá*. Bogotá: Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá/Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, pp. 117-140.
- Mejía Pavony, G. R. (2000). *Los años del cambio, historia urbana de Bogotá, 1820-1910*. 2ª edición. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana/Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

- Morris, I. y G. Garzón (2010). *El Cartucho, del Barrio Santa Inés al Callejón de la Muerte*. Bogotá: Secretaría Distrital de Integración Social.
- Mosca, J. (1987). *Bogotá: ayer, hoy y mañana*. Bogotá: Villegas Editores/APROBIS.
- Niño Murcia, C. (1996). *Estudio histórico avenida Jiménez de Quesada Paseo Colón*. Sin publicar. Bogotá.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Arquitectura y Estado*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- \_\_\_\_\_ y S. Reina Mendoza (2010). *La carrera de la modernidad: construcción de la carrera Décima, Bogotá 1945-1960*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Obregón Torres, D. (2002). *Batallas contra la lepra: Estado, medicina y ciencia en Colombia*. Medellín: Banco de la República/Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Osorio Lizarazo, J. A. (1978). *Novelas y crónicas*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Ospina, W., H. Iriarte, J. C. Pérgolis, S. Otálora y C. Sánchez (1999). *Bogotá, años 40-Fotografías de Sady González*. Bogotá: Revista Número Ediciones.
- Pizano, O., R. I. Pinzón y C. Salazar (1998). *Recuperación espacial de la avenida Jiménez y el parque Santander*. Bogotá: Universidad de los Andes Centro de Investigaciones Estéticas/Banco de la República.
- Rivera Ramos, C. E. (2009). «La valoración del Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional: pasaje comercial Hernández». Tesis doctoral. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Rodríguez-Arenas, F. M. (2006). *Bibliografía de la literatura colombiana del siglo XIX*, t. II, M-Z. Buenos Aires: Stockcero.
- Romero Isaza, M. C., M. Zambrano Caicedo y M. D. Cárdenas (2008). *Historia del Hospital San Juan de Dios de Bogotá*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Tovar Zambrano, B. (Comp.) (1994). *La historia al final del milenio. Ensayos de historiografía colombiana y latinoamericana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia Facultad de Ciencias Humanas Departamento de Historia/Editorial Universidad Nacional.
- Torres Mora, M. C. (2014). *Planos diversos de los pasajes de Bogotá*.
- Traba, M. (1977). *Los muebles de Beatriz González*. Bogotá: Museo de Arte Moderno.

Villegas Editores e IGAC (eds.) (2010). *Bogotá vuelo al pasado*. Bogotá: Villegas Editores/Instituto Geográfico Agustín Codazzi.

## HEMEROGRAFÍA

### Revistas

Montoya Valenzuela, J. M. (1939). «Observaciones al contrato para la obra de la avenida Jiménez», en *Anales de Ingeniería*, núm. 541, septiembre, pp. 1251-1252.  
Anónimo (2000). «Don Pepe Sierra el coleccionista de tierras», en *Revista Jet Set*, edición especial.

### Periódicos

Malaver, C. (12 de mayo de 2012). «Tesoros de la iglesia Santa Inés aún existen», *El Tiempo*.  
Anónimo (20 de julio de 1899). «El Bazar Veracruz», *Órgano de las empresas «Kopp»*, núm. 3.  
«Inauguración» (22 de marzo de 1893), *El Correo Nacional*.  
Anuncio publicitario (30 de enero de 1918). *El Tiempo*.  
Anuncio publicitario (10 de febrero de 1918). *El Tiempo*.  
Noticia en sección Bogotá (30 de marzo de 1993). *El Tiempo*.

### Entrevistas

De León, U. (30 de marzo de 2012). *Entrevista con Uvaldina De León*. Entrevistadora Martha Cecilia Torres Mora.  
Espitia, M. (31 de marzo de 2012). *Entrevista con Margarita Espitia*. Entrevistadora Martha Cecilia Torres Mora.  
Gutiérrez, F. (30 de marzo de 2012). *Entrevista con Fernando Gutiérrez*. Entrevistadora Martha Cecilia Torres Mora.



- Monsalve, J. C. (24 de marzo de 2012). *Entrevista con Juan Carlos Monsalve*. Entrevistadora Martha Cecilia Torres Mora.
- Ramírez Triana, C. (26 de marzo de 2012). *Entrevista con Camilo Ramírez Triana*. Entrevistadora Martha Cecilia Torres Mora.
- Rodríguez, J. V. (28 de febrero de 2012). *Entrevista con José Vicente Rodríguez*. Entrevistadora Martha Cecilia Torres Mora.
- \_\_\_\_\_ (24 de marzo de 2012). *Entrevista con José Vicente Rodríguez*. Entrevistadora Martha Cecilia Torres Mora.
- Valderrama de Chaparro, E. (25 de febrero de 2012). *Entrevista con Elvia Valderrama de Chaparro*. Entrevistadora Martha Cecilia Torres Mora.

### Acuerdos municipales

- Concejo Municipal de Bogotá (1918). *Acuerdo número 26* por el cual se adiciona al número 10 de 1902 (pasajes y calles privadas).

### Archivos institucionales

- Mercedes Sierra de Pérez* recortes varios. (s.f.). Bogotá: Archivos de la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá.

### Series de televisión

- Correo Especial*, invitada Beatriz González (1978). Bogotá, RTI, junio 7 de 1978, [16 mm].

### Registros notariales

Documentos relativos al pasaje Gómez:

- Certificado de Tradición y Libertad de Matrícula Inmobiliaria*. s.f. Bogotá: Oficina de Registro de Instrumentos Públicos de Bogotá Zona Centro.

*Documento de la Notaría 2ª de Bogotá. Bogotá.*

*Licencia al señor Julio Gómez (Cuellar Serrano Gómez), para efectuar reformas según planos aprobados. Julio 12 de 1949. Bogotá: Obras Públicas Municipales Departamento de Control.*

*Licencia al propietario Mantenimiento Ltda. y su constructor responsable José Antonio de la Hoz (arquitecto), para «modificaciones interiores a edificio en cinco (5) pisos para locales comerciales, según planos». 23 de octubre de 1982. Bogotá: Secretaría de Obras Públicas División de Control.*

## Planimetría

Mejía Pavony, G. y M. Cuéllar Sánchez (2007). *Atlas Histórico de Bogotá, Cartografía 1791-2007*. Bogotá: Archivo de Bogotá/Instituto Distrital de Patrimonio Cultural/Editorial Planeta Colombiana.

Pasaje Gómez, *planchas arquitectónicas*, (s.f.). Bogotá.

## Sitios web

Colseguros. Historia (s.f.). Colseguros. Disponible en <http://cssguy4hire.com/prj16/htm/orga1.htm> (consultada el 6 de marzo de 2013).

Dager Nieto, Juan (2001). *Diccionario artístico y arquitectónico de Cartagena de Indias*. Disponible en [www.delagrancia.de/Diccionario.pdf](http://www.delagrancia.de/Diccionario.pdf) (consultada el 8 de mayo de 2012).

González, Pedro (s.f.). El pasaje Rivas, el más tradicional de Bogotá. About.com en Colombia. Disponible en <http://encolombia.about.com/od/historia/a/El-Pasaje-Rivas-El-Mas-Tradisional-De-Bogota.htm> (consultada el 14 de abril de 2012).

Historia y símbolos del Cuerpo Oficial de Bomberos (s.f.). Cuerpo Oficial Bomberos Bogotá. Disponible en [www.bomberosbogota.gov.co/content/view/21/58/](http://www.bomberosbogota.gov.co/content/view/21/58/) (consultada el 17 de mayo de 2012).

Instituto Geográfico Agustín Codazzi (2010). Disponible en: <http://www.igac.gov.co>

- Iregui, Jaime (s.f.). «El Plan B. La carrera Séptima como manifiesto moderno». Eobservatorio.info. Disponible en <http://elobservatorio.info/planB/> (consultada el 7 de junio de 2012).
- Luis G. Rivas (13 de diciembre de 1889). Biblioteca Luis Ángel Arango. Disponible en <http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/brblaa1148401.pdf> (consultada el 25 de agosto de 2012).
- Müller, Jan Marco (2004). «Grandes centros comerciales y recreacionales en Santa Fe de Bogotá». Biblioteca Virtual Biblioteca Luis Ángel Arango. Disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/bogota/1.htm> (consultada el 30 de noviembre de 2012).
- Nullvalue (30 de marzo de 1993). «Se acabaron los sótanos de la Jiménez». El Tiempo.Com. Disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-89265> (consultada el 5 de mayo de 2012).
- Ospinas y Cía. Historia (s.f.). Ospinas y Compañía, S. A. Disponible en <http://www.ospinas.com.co/quienes-somos/historia/> (consultada el 23 de enero de 2013).
- Pasajes del Centro Histórico de Bogotá (2010). Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. Disponible en <http://issuu.com/patrimoniobogota/docs/pasajescomerciales> (consultada el 13 de mayo de 2013).
- Pérgolis, J. C. (2011). «El deseo de modernidad en la Bogotá republicana. Un ejercicio sobre comunicación y ciudad», en *Revista de Arquitectura*, núm. 11, vol. 13, pp. 4-12. Disponible en [http://editorial.ucatolica.edu.co/ojsucatolica/revistas\\_ucatolica/index.php/RevArq/article/viewFile/764/944/2807](http://editorial.ucatolica.edu.co/ojsucatolica/revistas_ucatolica/index.php/RevArq/article/viewFile/764/944/2807)
- Pinterest (s.f.). Almacén de «Un centavo a un peso», situado en el pasaje Hernández de Bogotá en 1918. Disponible en <https://es.pinterest.com/pin/536913586804003527>
- Rojas U, John (2004). «Viaje al fondo de la Jiménez». Skyscrapercity.com - Urbícola. Disponible en <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=591630> (consultada el 22 de marzo de 2012).
- Sangre Cardenal. El origen (s.f.). Sangre Cardenal. Disponible en <http://sangrecardenal.wordpress.com/historia/origen-de-independiente-santa-fe/> (consultada el 19 de septiembre de 2012).
- Santana, Paula (26 de junio de 2011). «El misterioso subsuelo de la ciudad. Los túneles de la Jiménez. *El Espectador*. Disponible en <http://www.elespectador.com>

com/noticias/bogota/los-tuneles-de-jimenez-articulo-280202 (consultada el 5 de julio de 2012).

«Teatro Luis Enrique Osorio: Un escenario bajo la avenida Jiménez con Séptima» (30 de octubre de 2012). Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. Disponible en <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/node/2556> (consultada el 14 de julio de 2012).

«Teatro subterráneo reabre sus puertas en el centro de Bogotá» (19 de octubre de 2010). Citytv.com.co. Disponible en <http://www.citytv.com.co/videos/279570/teatro-subterraneo-reabre-sus-puertas-en-el-centro-de-bogota> (consultada el 14 de julio de 2012).

[www.delcampe.net](http://www.delcampe.net)



# LOS PASAJES Y LAS GALERÍAS COMERCIALES EN LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO CENTRAL EN LA CIUDAD DE SANTIAGO DE CHILE (SIGLOS XIX Y XX)<sup>1</sup>

JOSÉ ROSAS VERA,<sup>2</sup> RODRIGO HIDALGO DATTWYLER<sup>3</sup>  
Y CAROLINA HERMOSILLA URRUTIA<sup>4</sup>

Estos pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son galerías cubiertas de cristal y revestidas de mármol que atraviesan edificios enteros, cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones. A ambos lados de estas galerías, que reciben la luz desde arriba, se alinean las tiendas más elegantes, de modo que un tal pasaje es una ciudad e incluso un mundo en pequeño, en el que el comprador ávido encontrará todo lo que necesita.

Walter Benjamin (2005)

Las galerías comerciales son las primeras formas de concentración del comercio minorista diversificado en Santiago de Chile. Su origen está asociado a un proceso más amplio de transformación morfológica de la trama urbana que acontece hacia la segunda mitad del siglo XIX en algunas manzanas centrales y que tiene relación con el rompimiento de los rasgos tipológicos dominantes del denominado *canon republicano* (Parcerisa y Rosas, 2013), con el que se configuró un orden de la ciudad. Toda forma había de desarrollarse a partir de una estricta alineación

<sup>1</sup> Trabajo realizado en el marco del proyecto Fondecyt núm. 1141084 «Santiago 1939, la idea de ciudad moderna de Karl Brunner y el Plano Oficial de Urbanización de Santiago en sus 50 años de vigencia».

<sup>2</sup> Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales, Pontificia Universidad Católica de Chile.

<sup>3</sup> Instituto de Geografía, Pontificia Universidad Católica de Chile.

<sup>4</sup> Pontificia Universidad Católica de Chile.

de calles y fachadas; donde la ocupación del suelo y disposición de los edificios se resuelve ajustada a los deslindes, cerrada al exterior y una discreta altura de sus construcciones.

En efecto, durante más de tres siglos, las antiguas manzanas coloniales de Santiago y sus subdivisiones conocidas como solares componían la morfología de las manzanas y el modo en que se organizaba espacialmente la ciudad. En ellas, la vivienda se construía hacia la esquina cercando el resto del predio y orientando huertas y jardines, donde la línea central de la subdivisión oriente-poniente de las manzanas coincidía con el canal que abastecía de agua a los solares. Sin embargo, este entramado fue transformándose con el paso de los siglos, subdividiéndose progresivamente en sentido norte-sur, con lo cual aparecieron nuevos predios, por lo que la manzana se fue densificando y haciéndose más compacta.

Este largo proceso de materialización de la cuadrícula y consolidación de la manzana cerrada, tanto para edificaciones residenciales como para instituciones públicas y religiosas, es lo que hemos denominado la ciudad de los conventos (Rosas y Pérez, 2011). Es una forma de urbanismo cerrado, propio de las ciudades iberoamericanas fundadas bajo las leyes de Indias, donde los conventos en las manzanas fundacionales se entrelazaban con las casa patio (Hidalgo y Borsdorf, 2005). Esas viviendas se diseñaron con accesos directos desde la calle, que contemplaron elementos de separación con ella, existiendo una clara delimitación entre la propiedad privada y el espacio público (Ramírez, 1993).

En esta línea, coincidimos con Dussailant (2011) en que las operaciones de renta del suelo sobre los perímetros de las macromanzanas religiosas, en las primeras décadas de la etapa independentista, son indicios de un cambio en la manzana cerrada. Cabe agregar que si bien la aparición de portales se remonta a 1680 (Portal Sierra Bella, por ejemplo), y posteriormente al surgimiento de conventillos, apertura y extensión de calles o de pasajes, es necesario señalar que estos fueron factores de transformación de la morfología céntrica de la capital, los que también estuvieron asociados a estrategias de rentabilidad de la tierra por parte de sus propietarios. De este modo, se transforma la manzana fundacional y se introduce un universo geométrico diferente dentro de la unidad de relleno, donde nuevos elementos como pasajes o calles al interior de la manzana posibilitan otras tramas o sistemas de referencia dentro de la trama ortogonal. Se desarrolla una manzana con penetraciones como otro tipo de ordenación y se diseñan diferentes tipos de trazados peatonales o vehiculares al interior de estas

para favorecer la movilidad, multiplicando las tipologías edificatorias. Este proceso de transformación de la ciudad hace alusión a una intervención deliberada en la manzana fundacional de la ciudad, que es consecuencia, por una parte de una densificación que persigue intereses de renta del suelo y atrás del cual existen diversas manifestaciones de tempranas formas de negocios inmobiliarios, así como, por otra parte, a un proceso de rectificación, apertura y tratamiento moderno de las calles al mismo tiempo que se dio la eliminación del sistema de acequias y desagües del interior de las manzanas. En este contexto, es en el sector de mayor centralidad donde se registra el surgimiento masificado de galerías. Estas asumen funciones peatonales y comerciales, y resultan como una alternativa para aumentar el uso de la manzana, multiplicar sus frentes comerciales, incrementar la plusvalía y la concentración de actividades, dando origen a nuevas relaciones espaciales y volumétricas.

Aunque su lógica originalmente procede del bazar oriental, las primeras galerías santiaguinas toman su estructura física del modelo europeo: se conforman por un espacio longitudinal que se cubre con un cielo transparente sostenido por una estructura de hierro y cuyo interior se baña de luz natural. Generalmente, estas están ubicadas entre dos calles importantes de un sector vinculadas a través de un corredor comercial. Esta tipología tuvo un significativo desarrollo en Francia, especialmente en París, donde los *passages* constituyeron un sistema de recorrido peatonal casi laberíntico al interior de la manzana. Será en los años treinta del siglo xx cuando se empiezan a replicar estos edificios con galerías del espacio céntrico de Santiago, las que, como respuesta a las ideas modernas, fueron creando nuevas respuestas urbanas. Estas piezas buscaron innovar en lo que se refiere a las encrucijadas urbanas y la complejidad de los espacios. En la actualidad, el centro histórico de Santiago posee un total de 61 galerías (Hermosilla, 2016), las cuales albergan distintos rubros, siendo predominantes los negocios de comercio (ropa, lencería, joyerías, calzado, librerías, relojerías, cordonerías, farmacias, peluquerías, almacenes, confiterías, ventas de carteras y accesorios personales, fotocopiadoras e importadoras), cafés, cines, oficinas, patios de comida, hoteles, juegos de entretenimiento, consultas médicas, y locales de servicios. Recientemente, y dado la revalorización del espacio central de la ciudad, asociada al proceso de renovación urbana promovido desde los años noventa, ellas reciben la llegada de las cadenas de grandes tiendas que han comenzado a unir los pequeños negocios para localizarse en el principal espacio comercial de la ciudad que compete con



centros de grandes superficies comerciales que se reparten por la geografía del consumo metropolitano de Santiago de Chile.

Este texto intenta explicar y describir el modo en que la trama urbana del área central de Santiago se ha visto modificada en los dos últimos siglos a través de la densificación constructiva de las manzanas fundacionales de la ciudad. Los usos predominantes de las plantas inferiores están vinculados con el comercio de bienes básicos y suntuarios que son parte del patrimonio urbano de la capital de Chile. La forma en que se han materializado dichas funciones es a través de pasajes y galerías comerciales, que componen una imbricada red de circulación peatonal, destinada al consumo. La evolución morfológica de ese particular espacio no ha estado ajena a las transformaciones, sociales, culturales y productivas de la sociedad santiaguina; todos estos aspectos son considerados en este trabajo.

#### EL COMERCIO, EL CONSUMO Y LA TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO CENTRAL EN LA CIUDAD: ALCANCES PARA SANTIAGO

Un referente para analizar las consecuencias de la modernidad en el desarrollo de una nueva forma de urbe es Charles Baudelaire (Berman, 1989, p. 129). Por esta razón, los diversos trabajos que produjo han servido como punto de partida a un conjunto de estudios que abordan el análisis de este cambio sociocultural que habría comenzado a germinar en Occidente hace aproximadamente tres siglos. A los aportes de Baudelaire, debemos sumar la obra de autores de lo que se conoce como la «escuela alemana»; entre ellos, Karl Marx, Friedrich Engels, Max Weber y Georg Simmel (Freitag, 2006), que analizan a la ciudad, edificios y habitantes como el laboratorio del fenómeno moderno (Berman, 1993). Estos, a su vez, inspiraron los trabajos, por ejemplo, de Robert Ezra Park, Walter Benjamin y Henri Lefebvre (Freitag, 2006).

Simmel, en la *Filosofía del dinero*, señala que «Londres jamás fue el corazón de Inglaterra, tampoco fue siempre su corazón, pero siempre fue su billetera» (Simmel, 1979, p. 639), aludiendo a la función de las ciudades modernas como centros de consumo que definen por sí mismos un tipo específico de ciudad (Simmel, 1993), sede de sociedades monetarias, vale decir, orientada a la práctica del consumo y que de esa manera se hacía el nicho indispensable para la vida burguesa.

De acuerdo con los planteamientos de Zamora (2007), el origen de los pasajes comerciales coincide con la generación del discurso moderno sobre el consumo contemporáneo. Al respecto, este autor señala que

el origen del discurso sobre el consumo contemporáneo no es un invento de la posguerra: surge a mediados del siglo XIX al hilo de la transformación del capitalismo de consumo, del surgimiento de los pasajes comerciales y de las primeras exposiciones universales, en las que se iniciaron nuevos modos de presentación y relación con las mercancías (Zamora, 2007, p. 514).

Añadiremos a lo anterior que el acto de consumir en un lugar para ser visto se relaciona con el hecho de que el ser humano es, ante todo, un ser social:

El hombre es un ser social. Jamás podremos explicar la demanda si solo consideramos las propiedades físicas de las mercancías [...] El objetivo dominante del consumidor debería ser, en términos generales, demandar información acerca de su cambiante escenario cultural. Esto puede sonar demasiado sencillo, pero el proceso no se limita a una mera obtención de información, sino que se extiende también a un interés por su control [...] En consecuencia, el objetivo del consumidor racional implica asimismo un esfuerzo por acercarse al centro de transmisión y por reforzar las fronteras del sistema. Para hallarse cerca del centro se requiere una estrategia que organice el intercambio de servicios marcados, a fin de no ser excluidos de las formalidades compartidas, esto es, ni de las bebidas ni de la mesa, ni tampoco de la posible cama matrimonial (Douglas y Isherwood, 1993, p. 111).

Este proceso de emergencia de la racionalidad es lo que integraría en un único horizonte temporal a nuevas formas de consumo que se expresan en edificaciones específicas y procesos de cambio social o transformaciones socioculturales, como es el proceso de modernidad. Esta coincidencia es la que, como señalamos anteriormente, resalta en los escritos de Charles Baudelaire, por ejemplo, en *El Spleen de París* (2000) y *Los paraísos artificiales* (2011).

Foucault destacó que Baudelaire poseía conciencia acerca de su modernidad y el hecho de que él mismo se reporta como un espíritu moderno (Foucault, 1988, p. 295), por lo que su obra, especialmente su prosa, aporta información acerca de «la experiencia estética e histórica de la modernidad» (Habermas, 1988, p. 132).

Baudelaire se detiene en calles, avenidas, monumentos, paseos comerciales, cafés, entre otros elementos de infraestructura urbana, comparando su diversidad con el carácter multitudinario de la presencia humana en un entorno que se transformaba a gran velocidad (véase Baudelaire, 1998), de distintas formas y en función de distintos intereses (Berman, 1989). Esta idea de multitud será retomada en el análisis de los pasajes comerciales realizado posteriormente por Walter Benjamin (Benjamin, 2005), cuyos atributos serían diferentes a su propia naturaleza, pues más bien se anclarían en que se encontrarían superpoblados, igual que las calles de la ciudad cosmopolita.

La presencia humana en las calles y específicamente en los pasajes comerciales sería el elemento distintivo de la modernidad (Berman, 1989), desde el que se configura un nuevo tipo de sensibilidad. La oportunidad histórica de incrementar la accesibilidad y utilización de calles y paseos estaría dada por las transformaciones urbanas, como ocurrió con las reformas de Haussmann aplicadas durante el gobierno de Napoleón III (Berman, 1989). Aunado a lo anterior, estas reformas urbanas fueron consecuencias y no causas, como señalará Walter Benjamin (2005), de la irrupción de nuevos estilos de convivencia cívica tendientes a morigerar el uso revolucionario de los espacios públicos mediante transformaciones en el tejido urbano (Benjamin, 2005, pp. 47-51). Al respecto, Benjamin (2005, p. 47) señala que «el verdadero objeto de los trabajos de Haussmann era proteger la ciudad de una guerra civil. Quería acabar con la posibilidad de levantar barricadas en París».

Los pasajes comerciales son, pues, el resultado del cambio social relacionado con las prácticas de consumo (Douglas e Isherwood, 1993), lo que conlleva a la generación de una nueva cultura de consumo (Zamora, 2007) y la transformación del espacio urbano en función de los intereses del capital y del comercio (Harvey, 2008, p. 272).

Junto a los pasajes o galerías comerciales, destacaban las exposiciones universales o ferias internacionales, las que Benjamin definió como «lugares de peregrinación para el fetichismo de la mercancía» (1973, pp. 41-42 y 165-167), concepto que es posible aplicar también a los pasajes comerciales. Las exposiciones universales eran una modalidad de acercamiento entre el consumidor y las principales novedades provenientes de los circuitos de comercio mundial, estimulando el consumo. Posteriormente, parte de las mercancías exhibidas se integraban a las fórmulas de comercio interno, dada «la mercantilización impe-

rante y el mayor poder de la circulación del capital sobre la vida diaria» (Harvey, 2008, p. 274).

Los pasajes comerciales, a juicio de Benjamin, expresaban la opresión por dos razones: la primera, al subordinar a los individuos a la ideología del consumismo, y la segunda, al convertir a los espacios de consumo en una nueva forma de espacio público. También se pueden entender estos como espacios de liberación, ya que incorporan a las mujeres en las prácticas sociales consumistas y liberan a todos los individuos de las dificultades de la vida mediante la utopía de la abundancia, haciéndolos «espacios privilegiados del consumismo» (Benjamin, 2005, p. 825).

Los ciudadanos fueron incorporados paulatinamente a las prácticas de consumo a partir de la combinación de escaparates y productos (más objetos de ganancia que elementos útiles) en espacios que en sí mismos eran modalidades de especulación o plusvalía al concentrar muchos arrendatarios en un área reducida (Arendt, 1970, pp. 11-12).

El diseño de cristal y acero de los pasajes refleja utopías del siglo XIX; son, según Benjamin, protecciones uterinas para los peatones que los utilizan como una forma de huida de la inseguridad de las calles sobre la base de la fetichización de las mercancías. De lo anterior se deduce la vinculación de este tipo de edificaciones con fenómenos sociales y tecnológicos del siglo XIX, además de representar tópicos en la obra de Honoré de Balzac, Víctor Hugo y Charles Baudelaire entre otros (Benjamin, 1973).

El origen y desarrollo de las galerías o pasajes comerciales debe comprenderse como una respuesta a un contexto sociocultural determinado por los requerimientos de un tipo específico de sociedad de consumo. De lo anterior se concluye que los pasajes parisinos del siglo XVIII se estructuran y funcionan de un modo diferente a aquellos que se generaron en Santiago durante el siglo XIX, pese a que, de algún modo, estos representan una copia o reproducción de los que ya estaban registrándose en el resto de Europa. El cambio en las relaciones entre compradores y vendedores expresado en la edificación de estas nuevas formas de comercio tuvo que ver con la baja de los costos de producción que se transferían desde el productor al intermediario, posibilitando que este último obtuviese mayores ganancias, parte de las cuales podía distraer en el arriendo de infraestructura y equipos. En función del bien comercializado, las tiendas orientaban su emplazamiento a aquellas áreas que concentraban paseantes y se adornaban para competir mejor con las restantes tiendas concentradas en tales espacios.

Las diferencias entre las galerías y los pasajes comerciales que se instalaron en Europa y en Santiago van desde los productos que se expenden, pasando por las formas y niveles de relaciones que se establecen entre compradores y vendedores, hasta las características de los establecimientos y, especialmente, el problema que pretenden solucionar. Por ejemplo, Dussaillant (2011) sostiene que este tipo de construcción en Santiago de Chile correspondería a un resabio de espacios coloniales conocidos como portales, ideados originalmente para proteger a los usuarios del sol y de la lluvia. En esencia, las galerías surgirían en Santiago hacia el último tercio del siglo XIX aprovechando las ventajas del portal colonial, pero transformándolo con el fin de densificar el uso del suelo e incrementar la rentabilidad, y para ello funcionaban como imanes para atraer población y así romper o transformar el tradicional plano de damero.

#### LA ESPECIFICIDAD DE LOS PASAJES Y GALERÍAS COMERCIALES EN LA CIUDAD DE SANTIAGO DE CHILE

Antes de llevar a cabo el objetivo propuesto —de analizar y describir el origen y evolución de los pasajes y galerías—, es importante responder algunas interrogantes que se plantean respecto al caso de Santiago. En esta ciudad las operaciones denominadas pasajes o galerías tienen connotaciones necesarias de ser distinguidas. En estricto rigor, ambas incluyen aquellas intervenciones realizadas al interior de las manzanas para actividades de comercio; sin embargo, aquellas que se protegen del exterior mediante estructuras cubiertas —en general, resueltas con bóvedas de hormigón armado con bloques de vidrio—, en algunos casos pueden designarse como galerías.

No obstante, los pasajes son las calles (estrechas) exteriores (no cubiertas) que dividen la manzana y no necesariamente tienen una vocación comercial y son preferentemente peatonales. Además, son un bien de uso público. A su vez, las galerías son calles estrechas interiores cubiertas, que no siempre atraviesan la manzana, donde se concentra el comercio, tienen locales comerciales a ambos lados de la calle o pasillo, y son de uso exclusivamente peatonal. Otro factor a considerar es que las galerías están vinculadas a uno o más predios al interior de una manzana y son de propiedad privada (Hermosilla, 2016).

Consecuentemente, aquellas operaciones de densificación que se registran en la manzana cuadrada, no ajenas a la anterior, y cuyo objetivo es hacer más eficiente la planta baja de edificaciones que comenzaban a densificarse en altura para potenciar la circulación de personas, bienes y servicios, introducen una calle abierta, configurando micromanizas y unidades rectangulares que podríamos denominar en algunas oportunidades como pasajes.

Ambas operaciones, aunque difieren arquitectónicamente, se rigen por el principio de multiplicar los frentes para usos comerciales y garantizar un sistema de movimiento peatonal segregado del automóvil y redes tranviarias que transitan sobre las calles. En Santiago, una de las primeras galerías es la San Carlos, la cual se sitúa en la manzana opuesta a la catedral, al oriente de la Plaza de Armas, y que fue realizada en 1870 por el arquitecto Ricardo Brown por encargo del empresario Carlos Mac Clure, fue demolida en 1929. Como lo muestra la figura 1, está conformada por una serie de arcadas de dos pisos de altura y con una cubierta translúcida de vidrio y elementos estructurales de hierro que iluminan el espacio interior.

Como se observa en la figura 1, la galería San Carlos es un espacio separado de la movilidad de la calle, ordenado a partir de una circulación interior o paseo techado con locales comerciales a ambos lados. Otros pasajes posteriores, como el edificio Portal Fernández Concha, pasaje Matte, galerías España, galerías Imperio y muchas otras, siguen los mismos principios arquitectónicos, incluyendo en algunos casos portales a la calle y accesos diagonales en sus esquinas. Todos derivan del pasaje tradicional que se registra en ciudades como Bruselas, París y Londres hacia la segunda mitad del siglo XIX.

Además, la decoración estaba constituida por pilastras que formaban una división en las puertas interiores, conteniendo lámparas sobre los portales de arcos, los cuales estaban divididos por estas columnas. En el segundo nivel, existían ventanas de calado que se bifurcaban por pilares, sobre los que había esculturas de la Cariátides. En su interior no solo se albergaba toda una vida comercial, sino que también era un centro de socialización de la aristocracia, además de convenciones de fraternidades, grupos religiosos, reuniones políticas y visitas diplomáticas. Esto último gracias a que la galería contaba con un restaurante del mismo nombre y un café reconocido en el mundo social del Santiago decimonónico (ver figura 1).

FIGURA 1. Galería San Carlos



Fuente: Memoria Chilena, 2017.

La galería San Carlos se ubica en escuadra con la galería del Comercio o también denominado pasaje Bulnes,<sup>5</sup> enfrente a la Plaza de Armas, mientras que por la calle de la Merced estaban los accesos al frente de la actual Casa Colorada. Esto evidenciaba el desarrollo económico del país y la lógica de nuevos proyectos dentro del centro histórico que promueven programas de uso comercial extensivo en la planta baja de la ciudad y el desplazamiento de otras actividades como los servicios o la residencia hacia los pisos superiores (Aguirre, 2009).

La galería del Comercio o pasaje Bulnes que se presenta en la figura 2 también fue una de las grandes obras arquitectónicas que se construyeron en el Santiago decimonónico.

<sup>5</sup> En el caso del nombre «pasaje Bulnes» quedó de la palabra francesa *Passage*, pero desde sus inicios fue un espacio cubierto.

FIGURA 2. Galería del Comercio o pasaje Bulnes



Fuente: Brügmann, 2017.

Al respecto, es importante mencionar que a inicios de 1850 el general Bulnes encarga dicha estructura al arquitecto francés François Brunet quien, tomando como influencia los pasajes techados del París de Haussmann, convierte este espacio en un pasaje con notable influencia francesa. Por medio de dos niveles, los cuales contaban con cubierta de vidrio, se establecía la trayectoria de tres brazos unidos por medio de una rotonda (Brügmann, 2017).

La galería del Comercio fue la primera operación de reconversión del manzanero central mediante la introducción de un sistema de galerías interiores cubiertas en la manzana sur frente a la plaza de Armas y buscó poner de manifiesto un inicial proceso de densificación y modernización a la «francesa» de la cuadrícula fundacional a través de sustituir las originales casas patio por nuevas edificaciones y materiales de construcción. Todo ello constituye un signo ineludible de la transformación de la ciudad colonial en una ciudad capital de la República.

De influencia francesa, estas dos galerías también ejemplifican el cambio que la sociedad santiaguina adquiere tras la independencia de España. Esta cuestión



impactará a la ciudad significativamente, ya que esta hacia mediados del siglo XIX ya evidencia un abandono del modelo de crecimiento colonial por agregación de manzanas y extensión de calles. En efecto, la ciudad a partir de este momento, junto con la introducción de operaciones de renovación de la manzana en su interioridad y lugares de nueva centralidad, detona fuertes crecimientos fuera de la ciudad de cuadras, mediante las primeras manifestaciones de suburbios (Rosas, Strabucchi y Fernández, 2016).

En este contexto de fuerte crecimiento de la ciudad consolidada, podríamos afirmar que, en el centro de Santiago, los pasajes se caracterizan por ser una calle abierta al interior de la manzana cuadrada y las galerías comerciales son como una calle peatonal cubierta, siendo intervenciones arquitectónicas que densifican el tejido existente, aumentando la superficie peatonal que se agrega a las aceras de las calles perimetrales a las manzanas. Las galerías de Santiago entre 1850 y 1930 derivan del pasaje tradicional o de influencia francesa. Este puede ser considerado como un periodo inicial en la construcción y conformación de las galerías del centro de Santiago. En este sentido, las primeras galerías en las manzanas centrales son el pasaje Bulnes, la galería San Carlos, la galería Alessandri, el pasaje Toro, el pasaje Balmaceda (actual galería Astor), la galería Beche (actual galería España) y la galería Colonial (actual Casa Colorada en la calle Merced).

Posteriormente, a partir de 1930, las galerías del periodo inicial son sustituidas y reemplazadas por «edificios con galerías», los cuales presentan diferentes tipologías (Aguirre, 2009). Las 61 galerías actuales fueron construidas entre 1930 y 2000. De esta manera, hacia la década de los cincuenta aparecerán edificios tipo placa barra, los cuales contienen en sus plantas bajas un sistema de pasajes resueltos en dos niveles con subsuelo para localización de cines y teatros. Complementan estas tipologías, que alteran la lógica anterior —caracterizada por una manzana con una corona edificada en todo el perímetro hacia las calles y un patio interior cubierto por estructuras de hormigón armado y bloque de ladrillo de vidrios—, la tipología de torres con una estructura comercial organizada en torno a patios y pasajes abiertos.

Quizás lo más significativo del centro de Santiago sea la secuencia de pasajes y galerías a través de diferentes manzanas, lo que permite afirmar una urbanización genérica registrada en el manzanero central mediante la introducción de paseos peatonales techados o abiertos al interior de los predios.

## LAS MANZANAS Y CALLES EN LA BASE DE LA TRANSFORMACIÓN MORFOLÓGICA DE SANTIAGO DE CHILE: EL ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE PASAJES Y GALERÍAS COMERCIALES

En el estudio de la morfología de la ciudad no se pueden dejar de lado las dos propiedades básicas que componen la forma urbana: las sociedades humanas diversas, complejas, subjetivas, y las construcciones físicas, entrelazadas en las distintas funciones que alberga la ciudad (Capel, 2002). Estos aspectos subjetivos, marcados por la dimensión social y cultural, fueron considerados en el apartado anterior. Resta ahora resaltar para el caso de Santiago cómo evolucionó la ciudad, teniendo en cuenta la apertura de galerías comerciales que por más de un siglo albergaron una parte fundamental del comercio de la ciudad hasta la actualidad.

Una larga actividad de investigación y reflexión particular sobre el centro histórico de Santiago de Chile (Rosas, Strabucchi y Fernández, 2016; Rosas, 1986; Rosas, en prensa) ha permitido avanzar en el conocimiento y los procesos urbanos registrados en el tejido de la ciudad desde su fundación hasta nuestros días. Con este trabajo se puede afirmar, a grandes rasgos, que la forma de la ciudad en esta área central se ha construido, en una importante medida, a partir de dos elementos visibles dentro del trazado de la cuadrícula fundacional: la manzana y la calle, que evolucionan desde una condición simple y elemental a una de mayor complejidad.

En efecto, la ciudad de Santiago ha quedado marcada por esta forma matricial de organización espacial originada en una cuadrícula de calles y manzanas aunque, en estricto rigor, cabe señalar que la configuración del orden regular se completa y alcanza hacia comienzos del siglo xx.

Una consideración evolutiva de la matriz urbana fundacional establecida en 1541, y de sus más importantes fases en el orden morfológico —que a la fecha está próximo a los cinco siglos de existencia— nos revela diferentes momentos culturales, sociales y políticos que dieron lugar a diferentes intensidades y modalidades en la ocupación del espacio. Un primer momento, en el siglo xvi, es el propio hecho adscrito a la fundación de la ciudad, que deriva del proceso de conquista y colonización del territorio por parte de la monarquía española y que establece el plano ortogonal como estructura urbana y trama de orientación en el territorio (Rosas y Pérez, 2011). Este proceso comenzó a dibujar tempranamente

la geografía social de la futura ciudad, que es segregada y fragmentada a lo largo del tiempo, tanto residencialmente como en usos comerciales y de servicios.

Un segundo momento, originado en la planta de la ciudad con el acto fundacional y que tras un lento proceso de desarrollo y estabilización del asentamiento en el sitio durante los siglos XVI y XVIII, aporta a la forma de Santiago una unidad reconocible y delimitada en el territorio, dando lugar a la «ciudad claustral» o «ciudad de los conventos» (Rosas y Pérez, 2011). Esa ciudad, desarrollada a partir del trazado ortogonal establecido en la etapa fundacional, estuvo fuertemente marcada por la existencia de diversas órdenes religiosas localizadas en diferentes sectores urbanos que, sumadas a las viviendas de las élites en la forma de las casas patio, no solo alteran el tamaño de las unidades de relleno y la continuidad de la misma trama de calles, sino que este tejido conventual y de casas patio constituyen los polos de desarrollo y los lugares de encuentro público e interacción social de la población residente.

Un tercer momento se caracteriza por la consolidación de la ciudad de cuerdas del periodo colonial y que, hacia finales del siglo XIX, ha configurado un conjunto de constantes en el orden regular. Este orden que alcanza la ciudad, y que anteriormente hemos mencionado como canon republicano (Parcerisa y Rosas, 2013), es producto de un largo proceso de ocupación «intensiva e interior del solar», cuya contrafaz es la coincidencia entre la línea de fachada, el cerramiento de la manzana y la calle.

Un cuarto momento de transición y transformación de las manzanas y calles centrales se manifiesta discretamente hacia el último cuarto del siglo XIX con la aparición del comercio y el tráfico, en este periodo emerge el germen de una transformación urbanística que se extiende hasta el último cuarto del siglo XX, en lo que hemos denominado la modernización del manzanero central (Rosas, 1986). El rasgo fundamental de este periodo es el privilegio y valorización de la calle como elemento constitutivo de la vialidad y la descomposición del suelo en las manzanas cuadradas y macromanzanas, que aún persisten del tejido conventual, por introducción de pasajes, los que permiten la accesibilidad pública al interior de la unidad de relleno y la aparición de galerías comerciales como un sistema que con el tiempo será interconectado en forma de red. Como en muchas ciudades de la América hispana, estas operaciones intentan mejorar la eficiencia de la cuadrícula para los desarrollos inmobiliarios y capitalizan las plusvalías de las nuevas infraestructuras viarias y redes de servicio en los solares. Las primeras

manifestaciones que indican un lento pero creciente proceso de transformación de estas reglas que guiaron la construcción del tejido urbano durante siglos se registrará hacia la segunda mitad del siglo XIX, cuando por factores asociados a la intensificación de la migración campo-ciudad, en ciertas manzanas del área central aparecen formas de densificación del suelo que se generan por la construcción de viviendas populares y que se desarrollan bajo distintas tipologías para diferentes segmentos de las capas inferiores de la sociedad. Ellas podían ser pequeños conjuntos de no más de 20 unidades para ser ocupadas individualmente, con ciertos servicios en su interior o como conventillos, es decir, infraviviendas colectivas con precarias condiciones de urbanización, y que introducen una calle dentro de la parcela.

En las cuadras centrales, la existencia de una penetración en la manzana introduce no solo un mayor perímetro que la condición previa de cuatro frentes, aumentando la presencia de la calle e intensificación de los usos públicos en el interior de los lotes, sino que posibilita una nueva geometría en la cuadrícula y una ocupación distinta de los lindes. Es en este momento, como veremos más adelante, cuando se comienza a intensificar paulatinamente la apertura de pasajes en las manzanas fundacionales de la ciudad, lo que dio lugar a galerías comerciales que mostrarían formas de consumo particular de las elites santiaguinas.

Considerando lo anterior, el plano del centro de Santiago en el periodo 1883-1910 (figura 3) ya muestra la realización de obras derivadas del Plan de Transformación del Intendente Benjamín Vicuña Mackenna que comenzó en 1884. Vale destacar que Vicuña Manckenna pretendió llevar a cabo en Santiago una de las reformas urbanas más relevantes del siglo XIX, teniendo en cuenta precisamente lo realizado en París, Barcelona y algunas ciudades norteamericanas para impulsar e idear una serie de reformas de mejoramiento de la manzana cuadrada. Cabe destacar que la transformación de París alentada por Haussman sirvió de base a una de las obras de David Harvey (2008) quien, reconociendo el estudio de Benjamin sobre los pasajes, postula que estas operaciones son consecuencias de la unión del capital con las fuerzas agregadas de la modernidad en un tiempo y espacio preciso que es la ciudad, cuestión que no puede ser obviada y solo en ese espacio es replicable.

En efecto, esta unión entre capital y modernidad se expresa en ese periodo en Santiago con la construcción de obras de infraestructura como la caja y canalización del río Mapocho, la apertura de las calles tapadas como Moneda,

FIGURA 3. Apertura de pasajes en Santiago, 1883-1910



Fuente: Rosas (1986).

nuevos puentes metálicos, así como la transformación del cerro Santa Lucía en paseo y parque de la ciudad. Además, se visualiza una serie de equipamientos urbanos como la plaza de Abastos, el edificio de la Penitenciaría o presidio urbano, la estación del Mercado (hoy Mapocho), los tribunales de justicia, el Museo de Bellas Artes y la Biblioteca Nacional, así como nuevas plazas, espacios públicos y un sistema de líneas de tranvías urbanos que cruzan el sector central.

Esta área de la ciudad, si bien no evidencia transformaciones estructurales, sí registra cambios significativos en los usos y actividades, especialmente en las localizaciones de mayor centralidad y accesibilidad, acogiendo funciones bancarias, educacionales, culturales y, especialmente, comerciales y de consumo, asociadas en su mayoría a la intensificación del uso de los pasajes y al diseño de nuevas galerías. Todas ellas se ven beneficiadas por el potenciamiento de la movilidad y la posibilidad de generar mayores flujos de personas, bienes y servicios que están en las bases de la intensificación de los usos comerciales y residencia-

les. Los pasajes y las galerías se alzan así como lugares de consumo y de diferenciación funcional, social y comercial.

En este contexto cabe señalar, por una parte, la aparición de edificaciones nuevas al interior de ciertas manzanas centrales, lo cual se resolvió por medio de galerías que acogen al comercio que se conectan a la trama, así como, por otra parte, los cambios en los conventos mediante la división interior de la macromanzana, continuando así la transformación iniciada en los perímetros con loteos residenciales y comerciales. Ello da cuenta de que existe un uso del frente de la calle que se asocia al del interior de los pasajes, los cuales van intensificando y diversificando la función del comercio y servicios no residenciales. Al mismo tiempo, elevan considerablemente la renta urbana por la capacidad del frente de calle de tener tiendas de mayor tamaño que los locales que se ponen a disposición en el interior de las galerías.

Este periodo representa el Santiago de la Belle Époque, donde la sofisticación del consumo es un factor que amplía la oferta de ciertos bienes que solo la élite y los pequeños grupos que se acercaban a ella podían acceder. Estos productos eran vestidos, joyas y ciertos bienes suntuarios que comenzaban a ser parte del mobiliario de las lujosas viviendas que ellos habitaban (Vicuña, 2001; Dussailant, 2011). Aquí encontramos algunos rasgos tempranos de globalización y propagación de estilos de vida tan comunes de la sociedad actual. Dicho aspecto no impide que las formas de consumo y comportamiento asuman manifestaciones locales a diferentes ritmos y con actores nacionales que pretenden dar una impronta particular a sus intervenciones, como es el caso de los pasajes o las galerías comerciales en Santiago de Chile.

En las décadas del tercio central del siglo xx (1930-1960), el plano del centro de Santiago (figura 4) muestra la nueva disposición que ciertos usos comerciales y de servicios adquieren en las manzanas fundacionales, y el fuerte impulso de transformación que registra el cuadrante central como consecuencia de las disposiciones generales y reglamentación urbanística de Karl Brunner, arquitecto urbanista austriaco que impone un nuevo modo de ordenar el trazado de la ciudad, no solo en la zona central sino también en los espacios de extensión de la misma (Rosas, 1986).

Se registra un aumento de calles tributarias a las avenidas principales mediante una edificación más densa, cuya lógica deriva de la subdivisión de la manzana cuadrada mediante la introducción de galerías comerciales y pasajes, además de

FIGURA 4. Apertura de pasajes en Santiago, 1930-1960



Fuente: Rosas (1986).

la densificación de las nuevas unidades de relleno. La trama de calles corredor se ve enriquecida tanto por una rectificación de la línea de edificación y nuevo ancho como por una malla de pasajes y galerías al interior de las manzanas.

Las galerías comerciales del centro de la ciudad siguieron constituyendo el foco de atracción y concentración del comercio minorista de bienes de primera necesidad y de algunos de carácter suntuario. En ese periodo estas fueron un foco de satisfacción esencial para las élites y las clases medias, lugar de encuentro de un estilo de vida que acudía a esos espacios comerciales, que ofrecían una diversidad y variedad de productos que solo se encontraba en esa localización.

Por otra parte, la figura 5, que refiere a la apertura de pasajes en Santiago en el periodo 1970-1984, da cuenta del proceso de intensificación en la densidad de la manzana mediante la introducción de pasajes y galerías, el cual es diferente al registrado en las tres décadas anteriores. En efecto, se observa una mayor cantidad de penetraciones que, en este caso, son de dirección oriente poniente, donde el

FIGURA 5. Apertura de pasajes en Santiago, 1970-1984



Fuente: Rosas (1986).

manzanero adquiere una mayor complejidad. Hay dos direcciones dominantes, una norte-sur, que permite introducir un edificio con galerías en un terreno de escaso frente y cuya operación permite conectar las calles perimetrales, y otra oriente-poniente, donde el edificio galería es consecuencia de una fusión de solares. Ambas tienen en común estar adscritas a la manzana, configurando una corona de borde edificado y un espacio interior cubierto. En este contexto, podríamos afirmar que la concepción de la galería ha sido parte de un diseño del edificio más que de la conformación de una nueva trama.

Desde el punto de vista de la organización espacial de las agrupaciones comerciales, en este periodo aparecen los caracoles, que constituyen nuevas formas de densificar la actividad comercial en el área central de la ciudad hacia finales de la década de 1970. Esa singular forma que se desarrolla en la ciudad de Santiago, a través de un diseño «helicoidal» (Corrado, 2006, p.29), privilegia una circulación peatonal comercial en altura: el número de negocios disminuye en la medida que



se asciende. Estos comercios siguen la lógica de las galerías y tienden a aprovechar al máximo el rendimiento de la renta urbana de la función comercial (Corrado, 2006; Marchant, 2010).

En efecto, en este periodo se sigue manteniendo y reforzando la descomposición del suelo de las manzanas y la transformación de los lotes interiores, ya que se dio la introducción de edificaciones en densificación que contienen en la planta baja y subsuelo nuevas galerías comerciales. Esta situación es atribuible a la vigencia que tuvo la normativa de uso del suelo fijada en la planta urbana por el Plano Oficial de Urbanización de la Comuna de Santiago de 1939 de Humeres, que deriva de las ideas de Brunner, y que perduró hasta 1989 (Rosas, Hidalgo, Strabucchi y Bannen, 2015). Cabe señalar, eso sí, que ya se advierte la aparición de torres en altura, resueltas lote a lote, sin consideración a la manzana como unidad de relleno y soporte, cuestión que pone en peligro el proceso antes descrito. La edificación lote a lote que se comienza a generar hacia la década de los ochenta será característica de la fragmentación y la diversidad de diseños residenciales que, amparadas por la flexibilización de la normativa y los subsidios de renovación urbana para fines residenciales, darán lugar a una transformación significativa del espacio construido, existiendo un notable aumento de densidades y respectivas alturas de las unidades destinadas a vivienda. El paisaje construido se ha modificado de modo notable en las últimas décadas,

Es posible observar torres que superan los 30 pisos de altura construidos en predios de pequeña superficie. No ha existido un criterio de otorgar una altura de edificación homogénea que entregue principios básicos de altura, asoleamiento y ventilación, entre otros aspectos, necesaria en las construcciones sustentables desde lo ambiental a lo social. Estamos frente a un máximo aprovechamiento de los metros cuadrados construidos por sobre el producto en términos de ciudad resultante y de su proyección urbana (Hidalgo, 2010).

Finalmente, un quinto momento que llega a nuestros días es el que toma lugar en el contexto de la nueva escala de la ciudad metropolitana, cuyo telón de fondo es la globalización neoliberal (Rosas, 2013). En este periodo la metamorfosis del centro histórico fundacional y la densificación por usos residenciales comentados en la fase anterior se multiplica por doquier. La función residencial de la

escala metropolitana se ve significativamente modificada por la irrupción de los comercios de grandes superficies que se emplazan en distintas localizaciones de la gran ciudad. Conocidos como *shopping centers* o *malls*, los que contienen en el escenario globalizado diferentes tipologías de comercio minorista y reflejan un estadio morfológico distinto al de la galería del centro de la ciudad. Ellos amplían notablemente la oferta de bienes y servicios que habían otorgado las galerías hasta bien entrada la década de los setenta. Es posible encontrar en ellos una gran variedad de actividades en la actualidad, desde teatros, cines, galerías de arte, hasta patios de comida, centros de salud, que marcan un estadio muy diferente al de las décadas pasadas (Salcedo, 2003).

Vinculado a lo anterior, con la materialización de los comercios de grandes superficies a comienzos de la década de los ochenta, todo hacía pensar que el comercio alojado en las galerías comerciales iba a entrar en un franco proceso de deterioro y disminución. Sin embargo, en la actualidad el catastro de fragmentación de manzanas de 2013 identifica 61 galerías comerciales, además de pasajes, caracoles y aperturas por *malls*, contenidos en una superficie predial de 20.04 hectáreas y 6286 m lineales de espacio comercial (Hermosilla, 2016).

De acuerdo con esta realidad, el interés por transitar por las galerías comerciales del centro no ha decaído y, muy por el contrario, ha encontrado un fortalecimiento creciente a través del tiempo. Ciertamente, existen galerías en todas las ciudades, pero no constituyen una red entrelazada de unas con otras. Es esta condición la que le da la mayor originalidad en la conformación de espacio público-privado urbano. La condición de centralidad que adquiere su localización explica el interés de grandes cadenas del *retail* en la compra y fusión de locales comerciales de las galerías, como Líder, Falabella, Ripley, Hites y otros (ver figuras 6 y 7).

## CONSIDERACIONES FINALES

Resulta evidente que las galerías, al igual que sus referentes europeos, son consecuencia de un fuerte crecimiento de la población urbana, el desarrollo de la industria, los comercios y los servicios, así como del ascenso de una nueva clase media y población inmigrante, pero también de una nueva manera de entender la ciudad y su funcionamiento. El aumento de la población y el crecimiento eco-

FIGURA 6. Vista desde el interior de la galería Aníbal Pinto del acceso de la calle Moneda



Fuente: Hermosilla (2016).

FIGURA 7. Vista desde el interior de la galería Aníbal Pinto del acceso de la calle Moneda



Fuente: Hermosilla (2016).

nómico se manifiesta en expansión de la ciudad y en un importante incremento de las vías y los servicios tranviarios, que tendrán un importante efecto en los aspectos de localización urbana e intercambio. La interrelación entre tráfico vehicular y peatonal y el comercio se hará evidente.

Las lógicas de consumo y la variedad de grupos sociales y niveles de ingreso tendrán como consecuencia la aparición de nuevos edificios en la ciudad y la intensificación de la calle no solo para el tráfico, sino para el comercio. Un aspecto que confirma este aspecto es la transformación que se registra en los perímetros de muchas manzanas conventuales de la época colonial. En ellos se lotean sus bordes para actividades de renta y en específico para acoger comercio detallista, cuestión que en un periodo muy breve dará paso a transformaciones urbanísticas completas del paño religioso por la subdivisión del suelo e introducción de pasajes o calles en su interior. Los casos de las manzanas de la Bolsa de Comercio en el convento de las Agustinas y el conjunto residencial París-Londres en el complejo franciscano dan cuenta de este proceso. La planta de la ciudad capital, no obstante su expansión y consecuente segregación socioespacial, ve al mismo tiempo la cristalización de un sector central bastante homogéneo, matizado por la actividad financiera y comercial y el transporte tranviario que pasa por las principales calles del centro y la Plaza de Armas. Las galerías y pasajes en la manzana constituyeron la extensión de las calles al interior de las unidades y la separación funcional del tránsito peatonal del vehicular, fomentando la densificación de esta unidad, núcleos que se conectan a los ejes comerciales intensificados por el tráfico lineal de tranvías y personas. Estos nuevos núcleos comerciales vienen a sumarse así a los diferentes nuevos programas que la modernización trae consigo: universidades, estaciones de tren, teatro, palacio de justicia, congreso, correo, entre otros, que incluye además a la propia catedral de Santiago. La rentabilidad del suelo es un hecho. La sola posibilidad de multiplicar los frentes comerciales por introducción de calles peatonales cubiertas al interior de manzanas originadas en el orden colonial y, al mismo tiempo, en respuesta a los nuevos tratamientos de las calles y alineaciones propuestas, contribuiría a la densificación del sitio por construcción en altura de sus bordes. Esto constituye una transformación sin precedentes. En este contexto, las galerías o pasajes intensifican el uso del suelo, por multiplicación del perímetro, pero también por multiplicación de locales sumándose a los logros alcanzados en las operaciones de portales que albergaban funciones comerciales en su planta baja.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, M. B. (2009). *Los pasajes y galerías comerciales de Santiago de Chile, como tránsito urbano hacia la modernidad. 1930-1960. Un proyecto patrimonial*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Arendt, H. (1970). *Walter Benjamin: 1892 - 1940. Introducción a Benjamin, Illuminations*. París: Gallimard.
- Berman, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1993). *El debate modernidad postmodernidad*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Baudelaire C. (1998). *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra (traducción de Luis Martínez de Merlo y Alain Verjat).
- \_\_\_\_\_ (2000). *El Spleen de París*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Los paraísos artificiales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Benjamin, W. (1973). *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Londres.
- \_\_\_\_\_ (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Brügmann (6 de marzo de 2017). *Brügmann*. Disponible en Brügmann.cl: <http://brugmannrestauradores.blogspot.cl/p/nuestro-equipo.html>
- Capel, H. (2002). *La morfología de las ciudades*, t. 1. Sociedad, cultura y paisaje urbano. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Corrado, P. (2006). *Centros de intercambio. El comercio como infraestructura en constante mutación. Casos: galerías, caracoles, paseos comerciales y malls*. Santiago: Universidad Central, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Paisaje, Escuela de Arquitectura, Seminario Temático Taller X. Disponible en internet en: [http://ucentral.cl/fid/pdf/t\\_e/paola\\_corrado.pdf](http://ucentral.cl/fid/pdf/t_e/paola_corrado.pdf)
- Dussaillant, J. (2011). *Las reinas del Estado. Consumo, grades tiendas y mujeres en la modernización del comercio de Santiago (1889-1930)*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Douglas, M. y B. Isherwood (1993). *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*. México: Grijalbo.
- Foucault, M. (1988). ¿Qué es la Ilustración? *Sociología*, 289 - 300.
- Freitag, B. (2006). *Teorias da cidade*. Sao Paulo: Papirus Editora.

- Habermas, J. (1988). «La conciencia del tiempo de la modernidad y la necesidad de autoconvencimiento». *Sociología*, 91-144.
- Harvey, D. (2008). *París, capital de la modernidad*. Madrid: Akal.
- Hermosilla, C. (2016). *Nuevas formas y valores del manzanero central: La red de galerías comerciales de Santiago de Chile. Estado y balance actual*. Tesis doctoral. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.
- \_\_\_\_\_ (2016). *Colección personal de fotos*. Santiago de Chile: Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Universidad Católica de Chile.
- Hidalgo, R. (2010). «Los centros históricos y el desarrollo inmobiliario: las contradicciones de un negocio exitoso en Santiago de Chile». *Scripta Nova*. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2010, vol. XIV, núm. 331 (85). Disponible en: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-331/sn-331-85.htm>
- \_\_\_\_\_ y A. Borsdorf (2005). «La exclusión residencial y el desarrollo de la ciudad moderna en América Latina: de la polarización a la fragmentación. El caso de Santiago de Chile». *Geographicalia*, núm. 48, pp. 5-29.
- Marchant, M. (2010). «Los Caracoles Comerciales Chilenos Regionales: de la apropiación tipológica a un sistema arquitectónico urbano nacional». *Revista 180*, núm. 26, pp. 32-39.
- Museo Histórico Nacional (1987). *Santiago 1900*. Santiago de Chile: Museo Histórico Nacional.
- Parcerisa, J. y J. Rosas (2013). *El canon republicano y la distancia 5 mil*. Manuscrito segundo año Proyecto Fondecyt N° 1110684, Santiago 1890. La calle como soporte y tránsito hacia la modernidad. Transcripción y montaje planimétrico del catastro de calles de Alejandro Bertrand. Santiago de Chile: Pontificia Universidad de Chile.
- Ramírez, E. (1993). «Concepciones del espacio urbano», en R. Diego, *Herencia española en la cultura material de las regiones de México*. Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 83-94.
- Rosas, J. (1986). «Morfología urbana y tipología edificatoria en transformación. El centro de Santiago de Chile 1930-1960». Tesis de doctorado. Barcelona: ET-SAB/UPC.
- \_\_\_\_\_ (2013). «Santiago de Chile 1990-2010. La ciudad cambia de escala y forma», en F. Pérez (ed.), *Arquitectura moderna en el Chile del siglo XX*. Santiago: Ediciones ARQ. (En prensa)

- \_\_\_\_\_, G. Hidalgo, W. Strabucchi, y P. Bannen (2015). «El Plano Oficial de Urbanización de la Comuna de Santiago de 1939: Trazas comunes entre la ciudad moderna y la ciudad preexistente». *ARQ* (91), pp. 82-93.
- \_\_\_\_\_, W. Strabucchi y P. Fernández (2016). «Santiago, ciudad capital: las formas de la periferia, 1836-1875». *Estudios del Hábitat*, 14(2), pp. 1-16.
- \_\_\_\_\_ y E. Pérez (2011). *La iglesia en la ciudad: Santiago de Chile, la Ciudad de los Conventos y su transformación en ciudad de edificios y equipamientos públicos*. IX Concurso de Investigación para académicos UC. Proyecto N°368/DPCC2011. Santiago: Pontificia Universidad de Chile.
- Salcedo, R. (2003). «Lo local, lo global y el mall: la lógica de la exclusión y de la interdependencia». *Revista de Geografía Norte Grande*, núm. 30, pp. 103-115.
- Simmel, G. (1979). *Filosofía del dinero*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Vicuña, M. (2001). *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de élite en el cambio de siglo*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- Zamora, J. (2007). «La cultura del consumo». *Revista Realidad*, pp. 513-553.

METÁFORAS EN SAUDADE.  
PASAJES QUITEÑOS EN LA FRONTERA ESTÉTICA  
DE LOS TIEMPOS DE LA MEMORIA

MARISOL CÁRDENAS OÑATE<sup>1</sup>

Alegoría es, en el dominio del pensamiento, lo que las ruinas en el dominio de las cosas.

Walter Benjamin

ENTRADA AL PASAJE

El pasaje, lugar de sentidos complejos, símbolo de la emergencia de la modernidad y el capitalismo, es una de las primeras formas mundializadas que adquirió correlatos arquitectónicos en varios continentes y se volvió un paradigma en la historia de la mercancía. En Ecuador, como en otros países de América y el mundo, se vivió también el auge de la arquitectura parisina de los pasajes. Este tipo de arquitectura tejió sus andamiajes particulares, ubicándose sobre todo en los centros históricos, especialmente en las tres ciudades principales: Quito, Guayaquil y Cuenca, donde expresaron sus modos de reproducción y representación desde las condiciones sociales de la época en el contexto latinoamericano.

Desde la Antropología de los Sentidos y la Etnografía visual urbana, a través de la fotografía digital analizamos la semiótica del espacio dialógico de dos pasajes que aún respiran en el centro histórico de Quito: el Amador y el Tobar, ambos pertenecientes a una época de auge político y económico de este lugar de

<sup>1</sup> Visiting Scholar, University of California, Berkeley, y en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Miembro del Seminario Permanente Transdisciplinario de Análisis del Discurso y Semiótica de la Cultura, Escuela Nacional de Antropología e Historia-México.



representación social, dentro de las políticas de regeneración urbana que aspiran a modificar sus corporalidades como parte de los procesos de «limpieza sociológica» y gentrificación que están viviendo varios centros históricos actualmente como parte de las políticas patrimoniales.

De aquí que como propone el especialista Hiernaux-Nicolas, hay que analizar a profundidad la situación actual de los pasajes. En Ecuador existen algunas referencias de orden histórico-arquitectónico de su formación; sin embargo, hay escasos o solo estudios periodísticos sobre su situación actual. Las retóricas de los aparadores de vitrina de los pasajes vistos desde una mirada transdisciplinaria son espacios de cruce de sentidos complejos entre varios tiempo-espacios, identidades múltiples y sujetos diversos.

A partir de un corpus de registro de imágenes seleccionadas, buscamos desarrollar argumentos visuales que evidencien los modos y las lógicas de expresión actual de estas gramáticas en nostalgia. La conjunción, cruce, yuxtaposición, convivencia o formas de palimpsesto temporal posibilitan la creación de recorridos narrativos desde la mirada, el andar, el pasear, el dibujar, con lo cual se evidenciaron trayectorias simbólicas entre andamiajes de memoria, imaginarios, leyendas, que los transeúntes de estos lugares traducen en una cierta *saudade* metafórica al recordar la época en que los pasajes de los centros históricos «gozaban de buena salud», es decir, vida comercial, social y distinción para las clases acomodadas de la época, desde donde se producían otros sentidos y otras prácticas de socialización en torno a la cosmovisión mercantil.

Los pasajes nos permiten abordar algunas reflexiones sobre la simbólica sociocultural y filosófica de estos espacios que representan el modo de ver, andar, comprar que la modernidad emergente fue construyendo y, a su vez, nos posibilita estudiar cómo estos repertorios visuales generaron nuevas retóricas que todavía escapan al modo actual de las visualidades urbanas. Partimos de recordar que el asunto del comercio informal, muy común en sus alrededores, fue motivo de una profunda «limpieza sociológica» a gran escala en la mayoría de los centros históricos, cirugía urbana que modificó sustancialmente la cara de estos sitios de poder. En este contexto, nos interesamos en analizar el proceso metafórico visual que desde una lectura semiótica de la cultura en diálogo con el modelo peirciano nos permite un estudio simbólico complejo de algunos íconos, expresados en imágenes etnográficas de estos lugares (ver figura 1).

FIGURA 1. Entrada al actual pasaje Amador (antes Royal)\*



Fuente: Cárdenas (2013).

\*Su rotulación en el piso es una huella de que ha pasado el tiempo.

De ahí que en el caso ecuatoriano partimos asumiendo las preguntas de investigación propuestas por Hiernaux-Nicolas (2011): ¿Qué papel jugaron los pasajes urbanos en el Quito del siglo pasado cuando surgieron entre los años veinte al cincuenta y qué papel tienen en la época actual? ¿Qué actividades han logrado mantenerse y cuáles han sido transformadas, implantadas con la modernidad o inclusive suplantadas por la globalización? Y sobre todo, ¿qué diálogos, negociaciones, órdenes simbólicos, aún permanecen como ejercicios de placer, recuerdos, memorias y olvidos? Por tanto, ¿qué llevan en sus entrañas estos *flâneurs*? Para Iuri Lotman (1979), todo texto es un mecanismo inteligente generador de sentidos, por eso es un *subjet*. De ahí que propongamos usar la figura simbólica del *flâneur*, como persona-personaje o el local en frontera, para desde ahí analizar su poliglottismo cultural.

Desde esta perspectiva, nos ubicamos en la frontera estética de estos pasajes para analizar su cronotopía de recuerdos, pues la estética, entendida como *aithesis*, interpela no solo los discursos de la sensibilidad como expresa su etimología,

sino sobre todo el *kalos*, el asombro,<sup>2</sup> lugar de innovación del sentido a través de la forma, gesto que trasciende las prácticas artísticas, pues alude a todos los ejercicios cotidianos de la sensibilidad que se construyen culturalmente. Ella nos permitirá dialogar con algunas dimensiones de las teorías de la Complejidad y Transdisciplinariedad para el acceso a los símbolos en diversidad tiempoespacial que perviven y representan estos enclaves del recuerdo.

#### PASAJES: FRONTERAS DE LA ÉPOCA, TRADUCCIÓN INTERCULTURAL Y CONTINUUM HISTÓRICO

Es a partir de la Revolución Liberal, que arrancó en 1895 en el Ecuador, cuando se consigue un acercamiento entre la región costa con la sierra, lo que abre la posibilidad de entrada de nuevas tecnologías de construcción y un proceso de apertura a nuevos estilos con el arribo de arquitectos que habían conocido en París las innovaciones de esa época. Estas fueron introducidas por extranjeros o nacionales que estudiaron en las urbes europeas, sobre todo en París, Italia e Inglaterra, en el auge de la innovación tecnológica. De esta manera, esta también se sintió en la línea equinoccial.

Dos eventos coyunturales a inicios del siglo XIX ayudaron a la transformación urbana: la llegada del ferrocarril en 1908, en la presidencia de Eloy Alfaro, ya que este trajo en sus vagones tecnologías constructivas del extranjero. Hay que recordar que la posibilidad de exportar productos a Europa generó ganancias que fueron invertidas en bienes muebles por la aristocracia. El segundo acontecimiento fueron las celebraciones del centenario que de 1909 a 1922 promovieron la construcción de palacios para los festejos, y con ello también el estilo arquitectónico ecléctico que representaba, además, el imaginario de fusión que propició la colonialidad. De este modo, los estilos arquitectónicos neomudéjar, neogótico y neoclásico dieron paso a estas nuevas metáforas de la modernidad.

El puerto de Guayaquil es la frontera comercial que dio acceso a la época de migración de gente de diversos lugares, como judíos y libaneses, que arribaron

<sup>2</sup> Quizás el asombro al que accedemos en estos lugares no se asocia a la novedad de lo no visto, sino a la posibilidad de convivencia con otros tiempos, con disposiciones de otros órdenes estéticos y prácticas rituales.

al país luego de largas travesías en barco, tanto europeos que escaparon de la guerra como asiáticos, contingente que se volvió muy significativo e influyó en la gastronomía del lugar. El Puerto Principal, como se le conoce a Guayaquil, les prestó condiciones comerciales para desarrollar industrias y compra y venta de productos. Con esta opción laboral generaron grandes capitales, tradición que se creó y se conserva hasta la fecha. También influyeron las facilidades para la exportación de productos, lo cual conllevó a una notable mejoría de la economía nacional, misma que se invertiría en la construcción de edificaciones de palacetes. Sin embargo, por el clima muy cálido los que ahora se conservan como pasajes son más bien abiertos, es decir, son calles como la Numa Pompilio Llona que se acondicionaron para la emergencia mercantil.

Cuenca es una ciudad con marcada herencia arquitectónica parisina, además de española, y es la tercera ciudad más importante del país. El pasaje Hortensia Mata evidencia, además del gusto de la arraigada aristocracia cuencana por París, el comercio que existía entre hacendados. Desde esta ciudad se exportaba a Inglaterra la tan reconocida cascarilla, la que posteriormente era trasladada a África del Sur. Este pasaje fue construido por el ingeniero Benett, a quien la aristocracia mandó llamar a finales del siglo XIX para que construyera dos casas. Una, que luego se erige como pasaje, está ubicada en una de las esquinas del parque Central y aún conserva el aire de casona antigua y su piso de madera; la última planta aún se usa como espacio habitacional. En ella se recibió a presidentes, científicos de la Misión Geodésica Francesa, primeros aviadores y personajes políticos, literarios y religiosos que fueron acogidos por la Matrona, como solían llamar a dicha casa.

Sin embargo, por el poder representativo, la capital albergó la mayoría de pasajes, y los más relevantes, pues fue en esta ciudad donde los arquitectos tanto nacionales como extranjeros optaron por buscar espacios para traducir lo que habían visto en Europa. Podemos mencionar el Miranda, el Gran Pasaje, el San Agustín, el Baca, La Manzana, como los más conocidos de la zona del centro histórico de Quito; sin embargo, son emblemáticos por su tradición, gracias a su enclave en el corazón mismo del centro histórico y su época de elaboración, el pasaje Amador y el María Isabel Tobar, los cuales conservan su función comercial a pesar de los embates del tiempo, la competencia de los centros comerciales que ahora se erigen como objetos de deseo y consumo, e inclusive de las políticas de «regeneración», «limpieza» o «intervención» del patrimonio. Por todo ello, los elegimos para estudiarlos de manera dialógica.

En ambos casos aún se encuentra el aire de antaño de las tiendas departamentales, y existen oficios tradicionales de la época: casas fotográficas, arreglos de ropa y de calzado, sastrería, peluquerías, modisterías, artesanías, junto con cafeterías-restaurantes, tiendas de artículos religiosos y de la suerte, loterías, así como tiendas de tela importada, sobre todo de la comunidad libanesa que lleva ya mucho tiempo en la venta de este artículo. En estos espacios aún se puede encontrar a los sujetos productores o importadores de estos artículos, y o los que los arreglan, factor de extrañeza del que los modernos *malls* carecen. Los locales son propiedad de familias negociantes que heredan a su descendencia este arte de la venta.

De acuerdo con las teorías de la semiótica de la cultura, la *semiosfera*,<sup>3</sup> propuesta por Iuri Lotman (1979) en la Escuela de Tartu, la frontera es un lugar simbólico de traducción intercultural, un espacio poroso que permea la geografía y los actores con el objetivo de generar traducción inter y multidiscursiva. La frontera constituye un sitio de paso fundamental para la vida de las culturas; desde esta propuesta, una cultura es siempre intercultural. Así, la cultura se considera como un conjunto de elementos articulados y jerarquizados siempre dinámicos que se produce y reproduce gracias a relaciones de muchos tipos, asimétricas o no. Los integrantes de una cultura la ven como la esfera de lo organizado, mientras que los otros, los extraños, la ven como un espacio caótico, como carente de orden y organización (Lotman, 1979).

Para Bernard Lamizet, el espacio, como todas las categorías estructurantes del (senti)-pensamiento [hago esta digresión recuperando una propuesta desde las teorías de la decolonialidad del poder que proponen incluir el ser y el sentir] en la identidad del sujeto, se apoya en un proceso de mediación: la significación del espacio y del tiempo crea la identidad del sujeto de tres maneras. En primer lugar, el sujeto pone en marcha la experiencia de una semiótica, en particular en la psíquica del espacio que se funda en el espejo, en la formulación de la significación del espacio y del tiempo. En segundo lugar, es en la significación de la identidad del sujeto y de su relación con los otros donde se instaura la dimensión semiótica del espacio y del tiempo que posibilita la actividad enunciativa del sujeto. La

<sup>3</sup> Para el teórico y creador de esta categoría la *semiosfera* es en analogía con la propuesta de Vernadsky, el lugar donde pueden vivir los signos. Una ecología de sentidos. Ver *Semiofera I, II, III*, legado de su obra más importante al final de su vida.

mediación entre lo singular y lo colectivo define la mediación política del espacio (Lamizet, 2000). De modo que la mediación entre lo real, lo simbólico y lo imaginario define la mediación semiótica propiamente dicha del espacio. Es en la articulación de estas tres dimensiones donde el espacio adquiere para el sujeto una dimensión semiótica. La mediación entre lo estético y lo político define la mediación estética del espacio.

Las fronteras estructuran los espacios políticos al articularlos desde sus intereses y negociaciones identitarias. La noción de frontera es fundamental para los pasajes, pues es donde la semiótica política del espacio posibilita la emergencia de las identidades y expresión del reconocimiento de su existencia en múltiples repertorios. Para Lotman «La frontera semiótica es la suma de los traductores ‘filtros’ bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada» (Lotman, 1986). De ahí que el principio de traducción se ejerza en la línea de frontera; ambas dimensiones complejas permiten entender el proceso de construcción del sentido. Sin embargo, cabe aclarar, de acuerdo con Bajtin, que las fronteras recorren por todas partes en cada uno de sus aspectos, y utiliza una metáfora para aclararlo «de la misma manera que el sol se refleja en cada una de sus partículas. Todo acto cultural vive, de manera esencial, en las fronteras: en esto reside su seriedad e importancia: alejado de las fronteras pierde su terreno, significación, deviene arrogante, degenera y muere» (Bajtin, 1975, p. 30).

#### DESDE LA FRONTERA SIMBÓLICA: UNA ESTÉTICA DE LA ERRANCIA

Es muy conocido el texto inconcluso, pero lleno de indicios, que nos dejó Walter Benjamin antes de su partida. El *Libro de los pasajes* (entre 1928-1940) se puede calificar de ser un legado de raíz, el cual toma como hilo conductor una reflexión sobre el espacio, la orientación y los ritmos de cuerpos y miradas en las disposiciones espaciales de la ciudad, invenciones arquitectónicas ofrecidas por la modernidad y que forjan una composición densa de las transiciones de la sensibilidad, técnicas de expresión, percepción, así como la comprensión del tiempo y de las metamorfosis en la interpretación de la historia (Mier, 2007).

Ritmos, cuerpos y miradas son tres elementos que se acompañan en el proceso del andar de los pasajes. En las memorias del transeúnte deambulan varios reper-

torios de lo local en la ciudad; en busca de su objeto de interés, deambulan por los oficios artesanales que se observan ahí, recorren varios tiempo-espacios no siempre lineales, sino helicoidales, elípticos, fragmentarios, antes de llegar a su destino y traspasarlo. Las vitrinas permiten al *flâneur* hacer paradas, cortes, descansos, miradas, silencios en este deambular que les conecta con otros recorridos de sentidos, otras épocas, recuerdos. Más allá de su trayectoria, se vehiculizan símbolos metafóricos del Estado-nación, la historia patria, la religiosidad popular de una lógica kisceral o mágica (como los locales de venta de íconos religiosos del pasaje Amador o amuletos de la suerte, colonias de limpieza aúrica, velas y demás hechizos como los del pasaje Tobar) que pueden convivir en esta frontera con objetos de vida republicano, migración de provincia y fotos institucionales de personajes de gobierno. Todo ello se observa en la sintaxis de estos espacios que conservan aún tradiciones de rituales familiares.

Se materializan en estos espacios sentidos complejos de la identidad, la memoria y el olvido. Por ello, la pertinencia de la noción *saudade*: nostalgia, melancolía, tristeza, añoranza. Esta palabra portuguesa no encuentra una sola equivalencia en español, pues no es solamente nostalgia. Al poseer un amplio campo semántico de posibilidades en ese «algo más», ello nos permite escapar a la noción definitoria del sentido, al ubicarnos en ese devenir, en ese vacío, ausencia, silencio, espacio intersticial, fronterizo, que permite reflexiones abiertas.

Los procesos de recuperación patrimonial de los centros históricos actuales han activado una serie de procesos de «gentrificación» en torno a este tipo de arquitectura. En la capital ecuatoriana se percibe un malestar por parte de la gente que los habita debido a que trabajan ahí. Se quejan de que la gente ya no asiste con tanta afluencia como antes (se refieren a algo más de una década, cuando las modificaciones del centro histórico no habían comenzado y el trolebús no existía), excepto, la gente mayor, la que todavía está acostumbrada a frecuentarlos y de esos cada vez son menos. La recuperación arquitectónica tocó primero a los edificios coloniales, pues la política patrimonial que se ha efectuado en el casco histórico eligió a los monumentos coloniales como prioridad y menos a las edificaciones de la época independentista y republicana. Esto lo podemos observar en la actual decisión de demoler uno de los pasajes ubicado atrás del convento de San Agustín, por lo que lleva su nombre. Es una arquitectura que difiere del orden colonial religioso, pues es de época posterior. Se proyecta construir ahí un parqueadero y un espacio verde.

## DESDE LA FRONTERA ARQUITECTÓNICA QUITEÑA: ANDAMIAJES EN SAUDADE. «EL PASAJE AMADOR»: PASAJE ROYAL-EDIFICIO AMADOR

El primer pasaje que consideramos significativo para el centro histórico es el conocido por la gente como el pasaje Amador (ver figura 2), construido entre 1912 y 1914 por el arquitecto italiano Francisco Durini, denominado primero pasaje Royal y que fuera rediseñado en 1952 por el arquitecto Geovanni Rotta, quien de Milán viajó a Quito. Rotta fue parte del cuerpo académico de la Escuela de Arquitectura, y desde ahí se involucró en varios proyectos, pero fue el del pasaje Royal el que lo hace ser recordado, al imprimirle un sello lumínico al dejar evidentes las nervaduras en cristal de la techumbre.

Este pasaje comunica la calle García Moreno con la Venezuela en pleno centro histórico, y está en colindancia con el Palacio de Gobierno, por lo que en sus años de esplendor era un lugar visitado por personal administrativo de la casa presidencial, así como por los mismos presidentes. José María Velasco Ibarra o

FIGURA 2. Pasaje Amador. Lado izquierdo del islote central



Fuente: Cárdenas (2013).

Aquí antes existía una tienda de discos y hoy es una mercería. Se observa un puesto de lotería y el tipo de cristal en el techo.



FIGURA 3. Vista externa del Café Imperio ubicado en el pasaje Amador



Fuente: Cárdenas (2013).

FIGURA 4. Interior del Café Imperio ubicado en el pasaje Amador



Fuente: Cárdenas (2013).

Jaime Roldós Aguilera son un ejemplo de ello, como lo demuestran las fotos del histórico Café Imperio (ver figuras 3 y 4) que activan la memoria.

Como entre las calles García Moreno y Venezuela existe un desnivel por la orografía quiteña, este pasaje presenta una escalinata con descansos, la cual «Siguió una tipología moderna muy aceptada en la época, utilizando ladrillo, cal y cemento. El pasaje Royal fue considerada una obra digna de competir con sus semejantes extranjeras y obtuvo el Premio al Ornato en 1915» (Jurado, 1989, p. 131). Salomón Amador, de ascendencia libanesa, lo recibió en aquella ocasión. Una

FIGURA 5. Fachada del pasaje Royal\*



Fuente: Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

\*Postal del pasaje Royal en papel fotográfico (13,7x8,7 cm, en blanco y negro) que retrata el arco del pórtico y las estatuas del frontón. Se trata de una foto reproducida en Quito por el Banco Central del Ecuador en 1986. La fachada fue demolida a mediados del siglo xx. Los responsables personales fueron Ignacio Pazmiño (fotógrafo) y Humberto R. González G. (recopilador).

FIGURA 6. Pasaje Royal, Quito, 1910\*



Fuente: Fondo Audiovisual del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

\*Postal del pasaje Royal en 1910 en papel fotográfico (14x9 cm, en blanco y negro) de autoría no identificada. Freddy Ehlers (recopilador). Responsables institucionales: productores independientes.

placa aún lo recuerda. Con códigos modernos, presenta cuatro plantas y tiene una amplia circulación. Tuvo un importante uso comercial y administrativo (con oficinas de gobierno, telégrafo, ministerios que han funcionado ahí en diversas épocas, comisarías, el Instituto del Niño y la Familia, así como servicios (cafeterías y restaurantes), además de las tiendas.

Quizás uno de los lugares pioneros en esta construcción fue el Cine Edén, que hasta la fecha conserva el aire espacioso de su sala de proyección semicircular con amplios servicios, solo que su función lúdica ha sido sustituida por la fe religiosa protestante.

FIGURA 7. Pasaje Royal, Quito  
(Telégrafos), 1925\*



Fuente: Fondo Audiovisual del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

Postal del pasaje Royal en 1925 en papel fotográfico (11x9 cm, en blanco y negro). Responsables personales: Guillermo Illescas (fotógrafo) y Freddy Ehlers (recopilador). Productores independientes.

FIGURA 8. Pasaje Royal, Quito 1915\*



Fuente: Fondo Audiovisual del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

\*Postal del pasaje Royal en 1915 en papel fotográfico (14x9 cm, en blanco y negro). Responsables personales: Ignacio Pazmiño (fotógrafo), Freddy Ehlers (recopilador) y Alfredo Arévalo (recopilador). Responsables institucionales: productores independientes.

Algunas fotografías de la época nos pueden ayudar a entender las relaciones de clase y poder económico que se reprodujeron en esas nevaduras, que en su inicio imitaron el estilo parisino (ver figuras 5 y 6). Los procesos de modificación constructiva actual difieren mucho de esas imágenes.

En la figura 7 se pueden observar letreros como el de la oficina de Telégrafos y el de la Compañía Nacional de Tránsito, así como otros almacenes que funcionaban en su interior. En esta foto hay protagonismo de la publicidad, con el estilo de letreros del momento. El arco del edificio de Telégrafos es también significativo, pues se observa ya la techumbre de cristal, que es una evidencia de la reproducción del estilo parisino en Quito.

Por otro lado, en la figura 8 se puede observar el pasaje Royal en el Quito de 1915, mientras que en la figura 9 se puede apreciar la vista interior de dicho pasaje.

FIGURA 9. Vista interior del pasaje Royal\*



Fuente: Fondo Audiovisual del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

\*Postal de la vista interior del pasaje Royal en papel fotográfico (13.8x8.7 cm, en blanco y negro). Responsables personales: autoría fotográfica no identificada. Humberto R. González G. (recopilador).

## EL PASAJE TOBAR

Fue el ecuatoriano Luis Felipe Donoso Barba quien desarrolló estudios en el exterior y en 1926 construyó un pasaje en la calle Guayaquil, en Quito, nombrada desde los tiempos de la sociedad colonial como la calle del Comercio Bajo, actividad que se conserva hasta la actualidad por ser un enclave estratégico. El pasaje Tobar tiene acceso a la calle Sucre, otra de las calles principales del centro histórico (ver figura 10).

[...] señalando con arcos de doble altura, los accesos; un zócalo de piedra almohadillada le sirve de basamento. Remates de tímpanos curvos decoran las entradas y la esquina [...]. Al interior, una estructura metálica con cerramiento translúcido, en forma de L, cubre la galería. Pilastras decorados con estrías y paños lisos, culminan en dinteles sobresalidos y guirnaldas sobre los vanos. Balcones con balaustradas y superficies opacas con figuras en relieve delimitan el espacio interior, amplio pero sobre todo muy esbelto (Peralta, 199, p. 93).

FIGURA 10. Pasaje Tobar en la calle Sucre, 1930\*



Fuente: Cárdenas (2013).

\*En la imagen se observa la fachada del pasaje Tobar que destaca por su estilo ecléctico, el alumbrado eléctrico público, los transeúntes que generaban un flujo abundante en el centro histórico en la época.

Esta estructura fue restaurada en 1990 por el arquitecto Andrés Peñaherrera. En el centro de la plaza de esta arquitectura un busto de Isabel Tobar rememora que ella fue la heredera de este inmueble (ver figura 11), quien a su vez pasó a la Curia Diosesana de Quito esta propiedad. Su busto en la plaza interna de este pasaje le hace homenaje y recuerda a esta benefactora de la aristocracia quiteña de la época.

En el pasaje Tobar también destaca el barandaje de modo especial, quizás porque en cuanto a estética de herraje, este pasaje tiene mayor cercanía con el estilo Art Nouveau parisino (ver figura 12). También destaca el portón en arco, los frisos, las ventanas, los frontones y frontispicios, las columnas y la típica decoración del gusto de la época. Los letreros también nos anclan en la emergencia del naciente estilo moderno.

En el pasaje Tobar (ver figuras 13 y 14) se encuentran varios establecimientos arrendados y no son copropietarios como en el pasaje Amador, puesto que este es un bien de la institución religiosa.

FIGURA 11. Busto de Isabel Tobar



Fuente: Cárdenas (2013).

FIGURA 12. Herrería *art nouveau* del pasaje Tobar

Fuente: Cárdenas (2013).

FIGURA 13. Portada del pasaje Tobar



Fuente: Cárdenas (2013)

FIGURA 14. Portada del pasaje Tobar en calle Andalucía



Fuente: Cárdenas (2013).

Entre los establecimientos más significativos del pasaje Tobar podemos mencionar academias de belleza, peluquerías, venta de loterías, venta de velas y artículos de magia popular, y joyerías antiguas donde, como antes ya se ha mencionado, podemos hablar con el joyero que arregla, crea joyas o vende con rebaja. Ahí encontramos varios tipos de comerciantes: un local de comerciantes otavaleños muestra a primera vista sus artesanías, puestos de ventas de caramelos, las ya obsoletas tarjetas postales impresas, vendedores de boletos de lotería, entre algunos otros como una cafetería con historia (ver figuras 15-18).

Hay que señalar que antes de la construcción de este pasaje existió ahí la llamada Casa de la Sal, en «donde vivió para 1870 el único proveedor de sal para toda la sierra del país» (Jurado, 1989, p. 5). Es decir, su función mercantil la conservó cuando se volvió pasaje. De este modo, es el espacio el que proporciona a nuestras identidades la materialidad que les da realidad, siendo él mismo la primera de las instituciones políticas en las que aquellos son confrontados.

Existen diversos tiempo-espacios en los pasajes. El vínculo con la construcción social de los sujetos de la producción y compra en los pasajes no solo se



FIGURA 15. Establecimientos del pasaje Tobar



Fuente: Cárdenas (2013).

FIGURA 16. Local de estampado en el pasaje Tobar



Fuente: Cárdenas (2013).

FIGURA 17. Peluquería en el pasaje Tobar



Fuente: Cárdenas (2013).

FIGURA 18. Joyería en el pasaje Tobar



Fuente: Cárdenas (2013).

representa, sino que se apropia, se usan estrategias, se negocia, se compra y se vende. Por todo lo expuesto, el pasaje actual es un continente de procesos de creatividad desde la memoria y, por tanto, activa un cronotopo metafórico:

El tiempo-espacio metafórico es un tiempo que proponemos. Es el que se expresa en el espacio creativo, universo simbólico donde la metáfora (vista como episteme compleja con alta capacidad heurística, no sólo retórica) es continente y contenido para la representación creativa. Este sería el tiempo-espacio del texto nuevo, como menciona Lotman (Cárdenas, 2011).

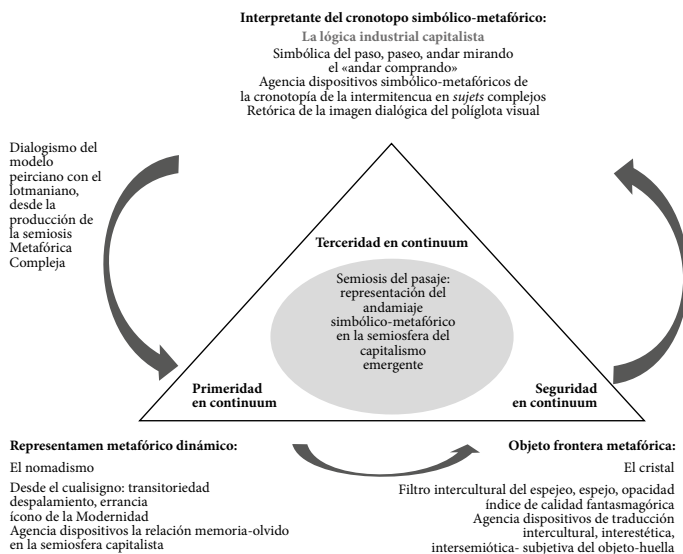
#### DESDE LA FRONTERA DEL CRONOTOPO METAFÓRICO EN SAUDADE: LOS PASAJES QUITEÑOS

Una cierta metáfora puede ser el único modo para iluminar exacta y coherentemente determinados aspectos de nuestra experiencia.

La metáfora visual, entendida desde la transdisciplinariedad, desde las posturas de la Nueva Retórica, es un proceso cognitivo de producción del sentido por su capacidad creativa, abductiva, a través del trabajo traductivo dialógico de la experiencia. «La metáfora no es simplemente el trueque de un concepto por otro, de una imagen por otra, sino la integración de uno en el campo visual, semántico y epistemológico del otro» (Catalá, 2005, p. 418). Vista así, la metáfora es mediadora de sentidos, al constituirse en un espacio-tiempo de disputa de cosmovisiones tanto como de coalescencia discursiva. La metáfora compleja abarca a más figuras retóricas y es continente y contenido por su amplio campo de significación, persuasión y praxis cotidiana. De este modo, podemos hablar de metáforas metonímicas, sinecdóticas, elípticas, como la que consideramos es pertinente para los pasajes por el sentido espiral de la memoria/olvidada que está en el presente, pero que viene de otros tiempos. Para mayor referencia ver figura 19.

Los pasajes, como los de Quito, actualmente expresan trayectorias irónicas, paradójicas, yuxtaposiciones visuales que hacen posible una identidad anclada en el recuerdo y todas sus connotaciones de nostalgia, añoranza, anhelo y lugares enunciativos dialógico-polifónicos. El *continuum* metáfora visual, post visual, no

FIGURA 19. Diagrama del Dialogismo del modelo peirciano con el lotmaniano



Fuente: Cárdenas (2013).

visual genera nuevos significados dinámicos sitiados en las fronteras, traficadas solo desde lógicas otras.<sup>4</sup>

Tomando las teorías de la Semiótica de la Cultura, podríamos considerar a la metáfora como un dispositivo de la memoria de la cultura que se expresa en varias *materialidades semiótico-discursivas*<sup>5</sup> como lo propone Haidar (2007), se-

<sup>4</sup> Desde la argumentación multimodal, Michel Gilbert (1994) propone cuatro modos: 1) el lógico relacionado con lo formal o argumento lineal, 2) el emocional que accede al relato de las emociones, pasiones, afecciones, tensiones, 3) el visceral que se refiere al cuerpo y sus bio-lógicas, y 4) lo *kisceral* que parte de la raíz *ki* para todos los discursos del pensamiento mítico, la fe-revelación, la magia. Se genera por la fe del sujeto en dicho proceso.

<sup>5</sup> Propuesta de la semioantropóloga Julieta Haidar para quien el sentido se expresa en 13 materialidades. Algunas de las más importantes que están presentes en la metáfora son: la visual-post-visual o tecnológica, la no visual, las semióticas de lo invisible, la del poder, la ideológica, la sociocultural, la filosófica, la estético-retórica, la económica, entre algunas de las más significativas. Ver texto citado en la bibliografía.

mióloga transdisciplinaria latinoamericana quien, sintetizando a varios autores, menciona que

[...] lo metafórico rompe con la petrificación de los sentidos y abre caminos nuevos para la cognición, para la emoción [...] como generador del sentido denso, el funcionamiento metafórico implica condiciones de producción, circulación y recepción, así como reglas de coherencia y cohesión. La metáfora es entonces heterogénea, políglota, polifónica y dialógica, pues es un soporte productor y reproductor de lo simbólico que materializa los cambios sociohistóricos-culturales. Es una práctica política ritualizada y regulada por las instituciones de todo tipo y por lo no-institucional. Lo polifónico está integrado orgánicamente en las subjetividades ineludibles en cualquier discurso o semiosis (Haidar, 2007, pp. 32, 36).

La estructura arquitectónica como hecho metafórico produce entonces las condiciones para la vida de ciertos signos en la semiosfera del capitalismo emergente. En los pasajes se encuentran presentes varios lenguajes que interpelan a dimensiones emo-tono-psico-lógicas. La mirada quizás es uno de los lenguajes más privilegiados en el acto del deambular. En las memorias del transeúnte vagan varios repertorios de tiempo-espacios no solo lineales, sino también helicoidales, elípticos, fragmentarios, antes de llegar a su destino y traspasarlo. Así se entrecruza lo local en la ciudad junto con lo deseado, lo recordado, lo añorado, lo perdido, la ausencia. La búsqueda de su objeto de interés transita, como en la mitología del héroe, por pruebas de otros objetos que seducen, fantasmagorías que también posibilitan la seducción de una fantasía y que pueden hacer parar al sujeto en este recorrido y jamás llegar a su destino. De este modo, prácticas corporales como la parada, el descanso, el paso, generan gramáticas de memoria, acción y proyección de sentidos complejos. Aunque estas prácticas se distancian aún del ejercicio de la globalización que uniformiza, el pasaje presenta un tejido de ofertas signico-simbólicas que el transeúnte no alcanza.

El *flâneur* ecuatoriano deambula entonces por oficios, tiempos, repertorios, siguiendo trayectorias que pueden ser simbólicas o metafóricas sobre el Estado nación, la religiosidad popular, la historia patria, la tecnología fotográfica —conservada en sus prácticas de orígenes—, así como el intercambio monetario que va de la compra de telas libanesas, como en la entrada del pasaje Amador, a la

compra de un billete de lotería, pasando por el peluquero que invita a sentarse en su silla de antaño en este paso a la modernidad (ver figura 20).

Los «pasajes distantes» desde una tempo-espacialidad conservan un aire de *fantasmagonía*, como lo llamaría Benjamin, como primigenio estado del que se pretende despertar una segundidad cuya materialidad más indicial podría ser el cristal: ícono de una época, con múltiples posibilidades de sentido: espejo, espejeo, espectralidad, límite y desborde del límite, frontera y expansión de la misma. El cristal a modo de espejo muestra una realidad filtrada por la mirada en tamiz, es decir, reglamentada por un límite que delimita el espacio-tiempo, el que se va amarillando, empolvando y dejando huellas del pasado. Muchos interpretantes encadenan el sentido del cristal, siendo el más privilegiado por Benjamin, la representatividad de una época: el siglo XIX en Europa, y que llega a América de manera tardía, en algunos casos a inicios y en otros hasta mediados del siglo XX.

En este contexto, en los pasajes estamos frente a una práctica nomádica que en su calidad de *representamen* metafórico-dinámico nos invita, como propone

FIGURA 20. Transeúnte caminando por el pasaje Amador



Fuente: Cárdenas (2014).

Sobre las 6:00 pm, horario en el que ya todos los comercios se alzan.

Mier (2007), a «transitar entre dominios de la mirada y amplitudes sensoriales sin horizonte; o bien a elegir como propia la disposición errante de las edades y del habitar. Elegir como propio el tiempo abierto de las renovaciones y la turbulencia». Por esta dimensión pasionaria de la errancia paradójica, podríamos decir que se acciona una lógica del *continuum* fincada en la experiencia, en la disposición de la memoria del placer, como lo subraya pasionariamente Raymundo Mier (2007):

La figura de los pasajes evoca una pasión insólita: abandonarse a la perturbación de la certeza, al desaliento del arraigo, a la precipitación incesante de los horizontes, al desconocimiento de los territorios, a la exaltación del extravío, a una reticencia al reposo de los espejos y la familiaridad, a la fractura perseverante de los hábitos, al trazo reiterado de los linderos, a la desatención a las fronteras, a la invención táctil de la muerte (Mier, 2007, p. 89).

#### DESDE EL *FLÂNEUR*: LOS «PERSONAJES» EN LA FRONTERA METAFÓRICA DE LOS PASAJES

El pasaje Amador cuenta con 18 locales comerciales que son los establecimientos que aún funcionan ahí. Entre los más conocidos en la memoria de los transeúntes están Foto Silva y Foto Arte, locales donde aún las fotografías pasan por la parafernalia de las cámaras antiguas para conseguir un trabajo que es reconocido y valorado en el imaginario de la gente. Este oficio fue traspasado de padre a hijo, característica común en otros locales. Según fuentes periodísticas, el pasaje Amador albergó a las casas fotográficas más prestigiosas de la época. Una huella de este dato, sin duda, lo constituyen las fotos a mandatarios que todavía se exhiben en sus vitrinas ya opacas (ver figuras 21 y 22).

La peluquería Quito (ver figuras 23 y 24) también se recuerda por su decoración, por el estilo de este oficio especializado para hombres. Su silla giratoria y el uso de utensilios de mueblería de los años treinta son signos de su vínculo con los tiempos de antes, aquellos en los que un corte de cabello implicaba impecabilidad y distinción. Su actual dueño, que inició como aprendiz de este oficio, Luis Sarmiento ya lleva cuatro décadas en este trabajo y cree que a pesar de los estilistas, el peluquero barbero tiene su lugar pues, como comenta, también se

FIGURA 21. Establecimiento Luminofoto Silva en el pasaje Amador\*



Fuente: Cárdenas (2014).

\*Se trata de uno de los locales comerciales más representativos y antiguos de este oficio artístico en el pasaje Amador.

FIGURA 22. Establecimiento Foto Arte en el pasaje Amador



Fuente: Cárdenas (2014).

FIGURAS 23 Y 24. Peluquería Quito\*



Fuente: Cárdenas (2014).

\*En estas fotos se observa a don Luis Sarmiento esforzándose por hacer que su clientela quede complacida de su trabajo. Lleva más de treinta años dedicándose a este oficio, y dice que siempre aprende algo más.

han modernizado en técnicas e instrumentos, aunque «mantenemos el hilo tradicional que nos caracteriza», dice. ¿Será este sello el que hace que sus clientes esperen pacientemente en sillas a las afueras de este local?

Por otro lado, el Café Royal (ver figura 25) es una de las cafeterías que por su nombre y decoración con fotos antiguas en sus paredes evocan al Quito colonial; dichas fotos están alineadas a la imagen de la Virgen Dolorosa, una de las deidades más veneradas por los capitalinos.

Sin embargo, quizás el café más pintoresco era el Café Imperio, el cual tuvo 55 años de vida y desapareció a finales de 2013, ya que fue pionero en su estilo. Este fue uno de los primeros locales que albergó el pasaje Royal, herencia de sus padres a Patricio Mena y su hermano el torero Fabián, quien hizo carrera en España y fue conocido en el medio taurino de la capital. El Café Imperio (ver figuras 26, 27 y 28) comenzó como una peña taurina que convocó a ese gremio y



FIGURA 25. Decoración interna del Café Royal



Fuente: Cárdenas (2014).

FIGURA 26. Aparadores de vitrina del Café Imperio



Fuente: Cárdenas (2013).

\*En la entrada puede observarse una foto del presidente Jaime Roldós Aguilera.

FIGURA 27. Interior del Café Imperio\*



FIGURA 28. Decoración interna del Café Imperio antes de su cierre en diciembre de 2013



Fuente: Cárdenas (2013).

sus seguidores a reunirse para la tertulia y recordar entre fotografías, carteles de las corridas de los años setenta, objetos rituales de la tauromaquia como el traje de luces. Después, fue incluyendo a la clientela de la zona: jubilados y dueños de locales vecinos, quienes almorzaban en este restaurante tan peculiar de dos plantas; a la segunda planta se entraba a través de una pintoresca escalinata en forma de caracol.

Para Patricio Mena, su restaurante fue el espíritu de la tauromaquia de la época, pues colocaba a su clientela en el recuerdo de España. Mena cree que en el pasaje Amador se vivió un cosmopolitismo, y que este fue una puerta a Europa que siempre quedaba entreabierta. Otra huella, índice metafórico que conecta aún esta mirada a España, es uno de los cuadros que decoran las escalinatas y que ahora está en una pequeña cafetería bar donde Picasso, en versión tecnológica de la reproductividad, conserva aún su espacio (ver figura 29).

El actual pasaje Amador, desde sus cuatro pisos, da la posibilidad de encontrar vistas donde se observan las cúpulas de dos iglesias representativas del casco histórico, así como su arquitectura interna (ver figura 30).

En muy poca distancia, en la calle Guayaquil, está el otro representante de este estilo, el pasaje Tobar (ver figura 31) que tiene también varios locales comerciales,

FIGURA 29. «El buen Sanduche», pasaje Amador



Fuente: Cárdenas (2014).

FIGURA 30. Vista del cuarto piso del pasaje Amador



Fuente: Cárdenas (2014).

FIGURA 31. Interior del pasaje Tobar



Fuente: Cárdenas (2013).

y sin duda un lugar de recuerdos es la cafetería Madrilón que anteriormente se encontraba ubicada en una calle aledaña y hace 15 años se trasladó a este pasaje, trayendo consigo a su clientela de medio siglo. Un ejemplo de esta lealtad es el de don Marcelo Alarcón, de 81 años, quien se considera el «cronista visual de los pasajes» y amante vespertino de este lugar desde hace más de una década.

Don Marcelo Alarcón fue un periodista de algunos de los medios de prensa más representativos de la época como *El Sol*, *El Comercio*, *El Telégrafo*, y llegó inclusive a trabajar en la presidencia. Se dedicó también a la fotografía «del modo antiguo», como él mismo lo describe. El centro histórico es su casa vespertina, y a él acude ritualmente en su condición de jubilado a desmontar y montar sus andamiajes simbólicos con quien se encuentre. Todas las tardes, a pesar de que vive muy lejos, se moviliza al pasaje desde las 4 de la tarde y hasta las 6 o 7 de la noche, pues a esa hora ya lo cierran, aunque él sabe de una entrepuerta para pasar esa herrajería *art nouveau* en tonos verdes que aún ostenta la economía emergente desde el momento de su creación. «Algún momento, veré a alguien conocido», «uno siempre se topa con un amigo», otro *flâneur* y con ello se vuelve al «tiempo de antes». El aroma al café pasado o el ponche, «bebida tradicional que en muy

pocos lugares se encuentra», preserva a sus aficionados con «el sabor de los años setenta»; su decoración incluye fotografías republicanas y coloniales de la época y hasta una caja registradora como objeto museal. Quizás también estos artefactos hacen que sus devotos sigan peregrinando a este sitio, sobre todo los hombres adultos mayores, pues casi no se observa a mujeres en ese ritual que los devuelve a la segunda mitad del siglo pasado. Como señala Alarcón: «Es más frecuente que las mujeres jubiladas encuentren algo que hacer en la casa. Nosotros no, ya nos acostumbramos a salir» (Alarcón, 2014), evidenciando así la construcción cultural de género que impregna actualmente los pasajes.

Por otro lado, en la figura 32 se puede observar uno de los locales de venta de ropa artesanal. Es importante mencionar que en este pasaje se ponían a vender las cajoneras, mujeres que guardaban sus productos en este instrumento, lo que les permitía ejercer el nomadismo del comercio informal en portales, plazas o calles cercanas. Muchas de ellas elaboraban muñecas de trapo para la venta o vendían dulces o artículos de mercería en sus cajones. Junto a ellas estaban los betuneros,

FIGURA 32. Detalle del interior del pasaje Tobar



Fuente: Cárdenas (2013).

niños que vivían de prestar este oficio. Ambos oficios ya desaparecieron, pero siguen en el recuerdo de los jubilados que saben que hubo tiempos muy difíciles para las mujeres, ya que la mayoría eran migrantes de provincia, y estos pasajes fueron lugares clave para sus ventas y en algunos casos también utilizados como espacio dormitorio, pues antes no se cerraban.

#### «SALIDA DEL PASAJE»

En este texto hemos tratado de explorar algunas facetas de estos pasajes inagotables de sentido, sus alcances en la meditación estética contemporánea, sobre todo la retórica de la errancia a través de analizar los procesos de metaforización que estos espacios evocan al convocar símbolos que aún se niegan a caer en el olvido o el silencio.

Desde una lectura semiótica de la cultura en diálogo con el modelo peirciano, encontramos en el símbolo de la frontera una bisagra de posibilidades analíticas para trabajar tanto en el orden de la visualidad como de la afección que estos lugares continúan generando, tanto en quienes viven o trabajan ahí como con las autoridades municipales que han decidido políticas de intervención en los mismos. Desde la capacidad epistemológica contemporánea de la metáfora como lenguaje afectivo, es que acompañamos a algunos transeúntes de estos lugares significativos para ellos, conversamos de sus anécdotas, compartimos gráficos, fotografías de la época y contemporáneas; en un periodo amplio de campo fuimos acercándonos a su poliglotismo visual y corporal, a su *saudade*.

Con todo lo caminado, podemos concluir que estos espacios ahora son fronteras de comunicación con las memorias que encierran, así como antes eran las ventanas a otros estilos de vida impuestos, por supuesto, por la colonialidad europea.

Los tiempos en los pasajes son diversos. Se habla de tiempos de trabajo que ahora empiezan a las 9:00 am y concluyen a las 6:00 pm; sin embargo, antes, cuando había flujo de gente en la zona, comenzaba a las seis de la mañana y terminaba sobre las nueve de la noche.

A pesar de que ahora los centros comerciales se han apropiado del gusto de los consumidores, aún quien está en la zona gusta de pasar por ellos, pues dicen que además de ver lo que está en venta, recuerdan el tiempo en que el objeto se deseaba primero y luego se compraba.

FIGURA 33. Cronista gráfico Marcelo Alarcón abandonando el pasaje Tobar\*



Fuente: Cárdenas (2014).

\*Fotografía del cronista gráfico Marcelo Alarcón al retirarse del pasaje Tobar al caer la noche. Mañana, como todas las semanas de estos últimos 15 años, llegará a las cuatro en punto por su café al Madrilón.

El pasaje Tobar conserva indicios de su gusto francés, mientras que pareciera que el pasaje Amador se asocia más al estilo español. El primero alberga a una población diversa que incluye a indígenas, en cambio, en el Amador prevalece la clase media, mestiza y los extranjeros y sus descendientes.

De cualquier manera, ambos pasajes, aun empolvados de una arquitectura en *saudade*, siguen creando metáforas de vida, laburo, así como poéticas afectivas de los *flâneur* ecuatorianos y extranjeros que se complacen en consumir, primero, su curiosidad o su deseo.

## BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, M. (1989 [1975]). *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Madrid: Taurus [traducción de Helena Kriukova y Vicente Cazcarra].

- Benjamin, Walter (2007). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal [traducción Luis Fernando Castañeda].
- Beristáin, Helena (1997). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.
- Brandt, Per Aage (2004). "Spaces, Domains, and Meaning. Essays in Cognitive Semiotics", *European Semiotics*, núm. 4. Bern: Peter Lang.
- Cárdenas, Marisol (2014). *Fotografías diversas de los pasajes quiteños*. Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- \_\_\_\_\_ (2013). *Fotografías diversas de los pasajes quiteños*. Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Cárdenas, L. (2011). *Estéticas rituales nómadas. Una autoetnografía popular*. Antropología Visual: FLACSO Andes, pp. 56. Disponible en [www.flacsoandes.org/antropologia\\_visual/audiovisuales/esteticas\\_rituales\\_nómadas](http://www.flacsoandes.org/antropologia_visual/audiovisuales/esteticas_rituales_nomadas).
- Catalá, Josep (2005). *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Fontanille, Jacques (2008). «La dimension rhétorique du discours : les valeurs en jeu», en Sémir Badir y Jean-Marie Klinkenberg (eds.), *Figures de la figure. Sémiotique et rhétorique générale*. Francia: Presses universitaires de Limoges, pp. 18-34.
- Gilbert, Michel (2013). «Argumentación coalescente», en Adrián Gimete-Welsh y Julieta Haidar, (coords.). *La argumentación. Ensayos de análisis de textos verbales y visuales*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Haidar, Julieta (2007). «El análisis de la metáfora: planteamientos desde la transdisciplina», en Adrián Gimete-Welsh (coord.). *Metáfora en acción*. México: UAM-I.
- Hiernaux, Daniel (2011). *Pasajes distantes; la difusión mundial de un modelo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, (mimeo).
- \_\_\_\_\_ (2006). «De flâneur a consumidor: reflexiones sobre el transeúnte en los espacios comerciales», en Ramírez Patricia y Miguel Aguilar (Coords.). *Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*. México: Antropos/UAM.
- \_\_\_\_\_ (1994). «Espacio y apropiación social del territorio: Hacia una fragmentación de la mundialización?» *Artimaña*, año 1, núm. 1, México, mayo-julio.
- Jurado, Fernando (1989). *Las calles de Quito*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Lamizet, Bernard (2000). *La médiation culturelle*. París: L'Harmattan.



- Marcos, Isabel (1996). *Le Sens Urbain: La Morphogenèse et la Sémiogenèse de Lisbonne-Une analyse catastrophiste urbaine*. Thèse de Doctorat Ph.D, Université Aarhus.
- Mier, Raymundo (2007). «Los pasajes y el sentido de la Historia. Forma, figuración y significación de la errancia», *Pasajes*, Tópicos del Seminario 17. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 89-119.
- Nouvel, Jean, Jean-Marie Duthilleul y Michel Cantal-Dupart. (2009). *Naissances et Renaissances de mille et un bonheurs parisiens*. París: Les éditions du montboron.
- Peralta, Evelia (1991). *Guía arquitectónica Quito*: FONSA. Coordinación Editorial Trama.
- Perelman, Chäim (1989). *Tratado de la argumentación. La Nueva Retórica*. Madrid: Gredos.
- Thom, René. (1981). «Morphologie du sémiotique», en *Recherches Sémiotiques/ Semiotic Inquiry*, Toronto, vol. 1, núm. 4, pp. 301-309.
- Lotman, Iuri. (1996 ). *Semiosfera I*. Valencia: Cátedra/ Frónesis.
- \_\_\_\_\_ (1979) *Semiotica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Thom, René. (1990). *Apologie du logos*. París: Hachette.

## Hemerografía

(1920-1930) *Periódico El Comercio*.

(1920-1930) *Periódico El Telégrafo*.

(1920-1930) *Periódico El Sol*.

*Diario El Comercio*. Ver: [www.elcomercio.com/quito/Centro Histórico-Quito-edificios](http://www.elcomercio.com/quito/Centro_Histórico-Quito-edificios).

## Entrevistas

Alarcón, Marcelo (21 de diciembre de 2013). *Entrevista con don Marcelo Alarcón*, entrevistadora Marisol Cárdenas.

\_\_\_\_\_ (15 de mayo de 2014). *Entrevista con don Marcelo Alarcón*, entrevistadora Marisol Cárdenas.

Mena, Patricio (20 de mayo de 2013). *Entrevista con Patricio Mena en el pasaje Amador*, entrevistadora Marisol Cárdenas.

\_\_\_\_\_ (8 de marzo de 2014). *Entrevista con Patricio Mena en el pasaje Amador*, entrevistadora Marisol Cárdenas.

Sarmiento, Luis (17 de julio de 2014). *Entrevista con Luis Sarmiento*, entrevistadora Marisol Cárdenas.

Carrión (14 de julio de 2014). *Entrevista con el señor Carrión, hijo del dueño de importadora Carrión*, entrevistadora Marisol Cárdenas.

Castro, Roberto (25 de octubre de 2013). *Entrevista con el técnico Roberto Carlos Castro Guillén*. Gestión Cultural, Ministerio de Cultura y Patrimonio, entrevistadora Marisol Cárdenas.

\_\_\_\_\_ (23 de junio de 2014). *Entrevista con el técnico Roberto Carlos Castro Guillén*. Gestión Cultural, Ministerio de Cultura y Patrimonio, entrevistadora Marisol Cárdenas.

## Archivo Histórico

Fondo Audiovisual del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

Dirección General de Archivos.

Subsecretaría de Memoria Social.



# EL PASAJE DE LA REVOLUCIÓN DE MÉRIDA, YUCATÁN: SÍMBOLO Y MEMORIA HISTÓRICA DEL PROCESO DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

AERCEL ESPADAS MEDINA<sup>1</sup>

La obra pública pasaje de la Revolución mexicana-Ateneo Peninsular es creación de una nueva realidad urbanoarquitectónica que expresa la realidad socio-histórica en Yucatán tras la Revolución mexicana. Constituye desde 1915-1918 la permanente memoria histórica de los procesos sociopolíticos e ideológicos que aún no terminan, a través de su accidentada e incómoda existencia: construcción inacabada, destrucción total, reconstrucción incompleta y futuro incierto.

El pasaje se localiza en el estado de Yucatán —«triángulo» de la península de Yucatán, con un vértice al centro de esta y los otros dos al oriente y al poniente de la costa norte—, perteneciente al sureste de la República Mexicana, y en el «corazón de la ciudad» de Mérida, capital de ese estado (ver figura 1).

Dicho pasaje se asienta longitudinalmente al centro de la manzana oriente de la plaza de la Independencia o Principal y, al mismo tiempo, sobre la prolongación de su eje central poniente-oriente, entre el Ateneo Peninsular al sur y la catedral católica al norte (ver figura 2). Tiene accesos sobre la calle 60 frente a la plaza y la 58 en su frente oriente.

Este pasaje fue planeado y diseñado con la intención de exaltar y significar los valores y la participación social colectiva de la Revolución mexicana en la segunda década del siglo xx, rompiendo los cánones arquitectónicourbanos y los principios ideológicos significados en el conjunto de capillas católicas y patios de los siglos xvii y xviii. Este pasaje se construyó como frontera entre dos regímenes: el opresor y fanatizador y el de la revolución social mexicana, liberadora física y mental de la mayoría oprimida de la población yucatanense. Por su concepción político-ideológica, arquitectónico-urbana y el destino de su uso social en los inicios de la concreción de la Revolución mexicana, es considerado como mo-

<sup>1</sup> Arquitecto perito e investigador independiente. Correo electrónico: aercelem@gmail.com

FIGURA 1. Localización de México y del estado de Yucatán



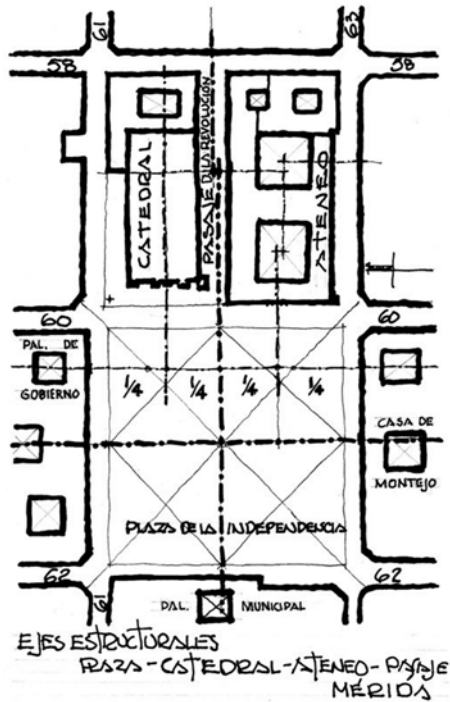
Fuente: elaboración del autor.

numento histórico del siglo xx, normado, protegido y vigilado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Está registrado en el Decreto Nacional Federal de «Zona (“Centro Histórico”) de Conservación de Monumentos Históricos de la ciudad de Mérida» desde el 18 de octubre de 1982.

El pasaje, que forma unidad integral con el Ateneo Peninsular, se diseñó como pasaje ideológico en el que se recrean sucesos de la historia nacional a lo largo de su tránsito y como pasaje comercial. Este corredor histórico y comercial con cubierta acristalada tiene en sus extremos fachadas con accesos arcados; el hecho de que por la falta de mantenimiento de la cubierta y el desmantelamiento de la misma quedaran aisladas sus fachadas de acceso, fue aprovechado para la deformación ideológica de su conceptualización arquitectónica llamándolas solo «arcos», pretendiendo que se vieran independientes de su unidad y «lavarles» su contenido revolucionario, y no como puertas de accesos integrales de un elemento urbano sociohistórico y político-ideológico. Además, la agresión no terminó con eso.

Después, sus «arcos» fueron demolidos; el pasaje pasó a ser un simple callejón y luego una común calle vehicular. Con esto, sus detractores consideraron desaparecida la memoria histórico-revolucionaria. Posteriormente, y paradójicamente, opositores históricos a la Revolución reconstruyeron los «arcos» con

FIGURA 2. Ejes estructurales. Plaza-catedral-Ateneo-pasaje Mérida\*



Fuente: elaboración del autor.

\*Se refiere a los ejes de la estructura de diseño de ubicación de los edificios del contorno de la plaza de la Independencia o Principal de la ciudad de Mérida.

propósitos turísticos y retrógrados; luego, gobernantes del partido político surgido de la revolución social mexicana, mismos que habían desaparecido totalmente el pasaje, ya con los «arcos» reconstruidos, intentaron ponerle una cubierta «moderna» muy diferente a la original para impedir la reconstrucción de la memoria histórico-simbólica. Gracias a la oportuna intervención del INAH, con la participación de otras fuerzas defensoras del patrimonio histórico, se logró que la cubierta se reconstruyera según su diseño original. Por fin, en diciembre de 2011 el pasaje quedó rescatado visualmente, casi como cuando se inauguró el 5 de mayo de 1918. Sin embargo, oficialmente el gobierno «continuator» de ese histórico movimiento social no lo reinauguró como el pasaje de la Revolución

mexicana, sino simplemente como el «techo del pasaje». Ahora sirve como galería de esculturas abstractas y como pasarela de desfile de modas, entre otras frívolas funciones.

#### LOS ACTORES Y LA SECUENCIA GENERAL DEL PROCESO DEL PASAJE

La Revolución mexicana fue un movimiento eminentemente político y modernizador que se enfrentó al régimen dictatorial de casi treinta años de poder de Porfirio Díaz que en 1910 se reeligió por sexta vez consecutiva. Todo y todos parecían incapaces de oponerse (Blanquel, 1974). Su mandato se caracterizó por un férreo control político, económico e ideológico y una represión sin cuartel a las masas campesinas y obreras para mantener la «paz» en el país, para tranquilidad de los fuertes privilegios de una consolidada oligarquía.

Francisco I. Madero, combatiente político organizó el Partido Antirreeleccionista y se lanzó a la campaña. En junio de 1910, en un acto de represión gubernamental, es encarcelado. El 4 de octubre de 1910 el Congreso declaró presidente de México a Díaz. Al día siguiente fue liberado Madero bajo fianza y se trasladó a Estados Unidos desde donde elaboró su proyecto revolucionario, lo difundió a México e hizo un llamado a las armas para el 20 de noviembre de 1910 con el lema «Sufragio efectivo. No reelección» (Blanquel, 1974).

La represión del régimen de Díaz no se hizo esperar. Los levantamientos armados se sintieron en diferentes partes del país; habiendo fracasado en el terreno militar y en el de las negociaciones, Díaz renunció a la presidencia después de seis meses de lucha y abandonó el país. La revolución maderista había triunfado.

Madero asumió el poder en 1911 con un partido desavenido debido a luchas internas. Fue asesinado. Los revolucionarios, a su muerte, se reagruparon en torno al general Venustiano Carranza como caudillo, quien poseía un agudo instinto político.

Carranza, como nuevo jefe constitucionalista de la Revolución mexicana, nombró al general Salvador Alvarado como gobernador y comandante militar de Yucatán en febrero de 1915. Este general, en su trayecto hacia Mérida desde Campeche, al mando de sus tropas revolucionarias derrotó a las fuerzas conser-

vadoras en los combates de la hacienda Blanca Flor y después en los poblados de Pocboc y Halachó. Llegó a la capital del estado el 19 de marzo de 1915, en donde asumió el gobierno de Yucatán.

Alvarado «[...] No llegó a Yucatán a hacer méritos, sino a realizar una transformación de grandes proporciones [...]» (Paoli, 1984). Conocía en términos generales la situación social y económica del estado y su analogía con otras situaciones de la república. Sabía de la hegemonía que ejercía el clero católico sobre la economía en Yucatán, misma que le permitía compartir el poder con la oligarquía, manteniendo la servidumbre esclavista de la mayoría de la población, y responsable de su miseria espiritual y económica. Sin embargo, requería conocer con mayor profundidad la situación y los procesos, motivo por lo que estableció relaciones y pactos con grupos de poder y concedores del medio.

El general se alojó con sus tropas el primer día de su llegada a Mérida en la catedral católica y en el palacio arzobispal, y al siguiente abandonó el templo, y el 24 de marzo, el arzobispado y los anexos, muy probablemente con la idea de concretar ahí una de las transformaciones «de grandes proporciones». No obstante, su expropiación, sancionada por las Leyes de Reforma, la ejecutó hasta el 5 de junio de ese año.

Alvarado es el primero en figurar como el ejecutor de la intervención del edificio del arzobispado; sin embargo, según ha esclarecido Menéndez (1995, p. 367):

Tan pronto asumió Alvarado el control del Estado, el peoncismo de fin de siglo se puso al frente de la campaña desfanatizadora y se iniciaron los «ajustes de cuentas». El palacio arzobispal fue expropiado y todos los templos, con excepción del de Monjas, ocupados, así como las escuelas católicas y el seminario [...]. Para él, el clero era uno de los grupos sociales que sostenía la estructura social anterior que debía ser removida. Le preocupaba el fanatismo y el espíritu anticientífico difundido por los sacerdotes.

Inmediatamente después de la expropiación del edificio arquiepiscopal, el gobierno revolucionario no informó públicamente sobre el proyecto arquitectónico de las transformaciones radicales que se planeaban para el ex arzobispado y espacios adjuntos. Sin embargo, pocos días después se conocerían las intenciones con



una nota de *La Voz de la Revolución* (1915a):<sup>2</sup> «Se harán provechosas reformas al que fue Palacio Arzobispal».<sup>3</sup>

El clero católico no se resignó fácilmente de la pérdida del palacio arquiepiscopal y los anexos a la catedral, por lo que emprendió varias acciones tendentes a su recuperación. Unos días después de la expropiación, hizo un primer intento. Indirectamente solicitó la devolución mediante representantes de «tres grupos» que presentaron simultánea y directamente a Alvarado sus peticiones para la devolución del arzobispado al clero. Un grupo estaba compuesto por hombres miembros de la oligarquía, y con objeto de impresionar y presionar a Alvarado, le dio un toque feminista y populista utilizando en un segundo grupo a mujeres «arropadas y mestizas»<sup>4</sup> (*La Voz de la Revolución*, 1915b), y en el tercero involucró a obreros, obviamente las sirvientas y sirvientes de esa oligarquía, con escritos que les hicieron firmar.

Alvarado no se debilitó; les negó la devolución amparándose en las Leyes de Reforma que los mismos solicitantes habían invocado. La respuesta llena de ironía, toda ella reveladora de la inteligencia y capacidad política de Alvarado, fue publicada en *La Voz de la Revolución* (1915b)<sup>5</sup> y en el *Diario Oficial del Gobierno del Estado*, ambas el 24 de junio de 1915.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> *La Voz de la Revolución* (1915-1919). «Órgano Oficial del Gobierno Revolucionario». Periódico de circulación diaria fundado el 25 de marzo de 1915 en Mérida a instancias de Salvador Alvarado, con el lema «Reformación social». Su último número fue el del 24 de diciembre de 1919.

<sup>3</sup> «[...] ha sido desocupado para instalar en él la Escuela Normal para profesoras, será objeto de grandes reparaciones y mejoras, por el señor ingeniero de Obras Públicas. Don Manuel Amábilis está convocando a los que ejecutan las mejoras referidas para convertir aquel edificio en uno apropiado al objeto que se quiere. Todas las paredes serán pintadas convenientemente y los jardines actuales se convertirán en otros más hermosos» (*La Voz de la Revolución*, 1915a).

<sup>4</sup> «En justicia, los templos deben repartirse entre todas las sectas» (*La Voz de la Revolución*, 1915b).

<sup>5</sup> «Ante tres ocurros del arzobispo que hace firmar por miembros de la oligarquía y sus sirvientes para que se devuelva el palacio arquiepiscopal, Salvador Alvarado da respuesta irónica pero justificando política y legalmente la ocupación» (*La Voz de la Revolución*, 1915b).

<sup>6</sup> «Respuesta dada por el Sr. Gobernador y Comandante Militar del estado a los ciudadanos que ocurrieron solicitando que la Escuela Normal de Señoritas no fuera trasladada al palacio arzobispal» (*Diario Oficial del Gobierno del Estado de Yucatán*, 2015). «En justicia, los templos deben repartirse entre todas las sectas». «[...] Los señores Joaquín Peón, Eulalio Cásares y demás firmantes, aluden a mis declaraciones “encaminadas a que la sociedad yucateca tome en cuenta que los ideales de la Revolución suelen construir y conservar el orden social” y dicen “[...] que los

Al no dar resultado esta estrategia para la devolución del palacio,

El arzobispo cuestionó las disposiciones alvaradistas por primera vez el 20 de julio de 1915 [...]. En carta dirigida al revolucionario sinaloense, Tritschler<sup>7</sup> demandó que «en el terreno constitucional es indiscutible el derecho que a la institución arzobispal asiste para poseer en propiedad ese edificio» y le manifestó su “inconformidad y vivo deseo” de que reconsiderase el asunto para que «ordene sea devuelto a la autoridad eclesiástica» (Menéndez, 1995, pp. 372, 382).

A pesar de lo anterior y de las múltiples intrigas de Tritschler en su contra ante Carranza y estrategias para su descrédito exterior por medio de la prensa extranjera (Menéndez, 1995), Alvarado se mantuvo enérgico y no devolvió el palacio arquiepiscopal, como es evidente por la existencia del pasaje y el Ateneo Peninsular.

#### LO QUE SE PRETENDÍA, PLANTEAMIENTO O MODELO CONCEPTUAL

Este conjunto edilicio indiscutiblemente fue concebido por los grupos de poder integrados por Alvarado, como ideólogo debido a su programa revolucionario: el de Carlos Peón<sup>8</sup> como líder liberal —al que pertenecía Amábilis— y su programa desfanatizador, el masónico de Amábilis, el de la Sociedad Ateneo Peninsular compuesto por liberales revolucionarios al que pertenecían también Peón

templos y los domicilios están concedidos en administración por las Leyes de Reforma al culto católico”. He querido dar una sola respuesta a los tres memoriales que se presentaron, porque el origen de ellas es el mismo, una propia la tendencia, la misma persona que los redactó, la misma máquina en la que se escribieron y la misma mano oculta de siempre, que los hizo suscribir. [...]» Protesto mi atenta y distinguida consideración. Constitución y Reformas. Mérida, junio 21 de 1915. El gobernador y comandante militar del estado, S. Alvarado, y el secretario general interino, V. A. Rendón» (Transcripción del principio de la respuesta).

<sup>7</sup> Martín Tritschler y Córdoba (1868-1942). Obispo de Yucatán, 28 de julio de 1900. Primer arzobispo de Yucatán en 1906. Nació en San Andrés Chalchicomula, Puebla. Murió en Mérida, Yucatán.

<sup>8</sup> Carlos Peón Machado (1859-1897). Licenciado en Derecho y licenciado en Agrimensura. Gran propulsor de la agroindustria henequenera. Miembro del partido liberal. Gobernador constitucional del estado del 1 de febrero de 1894 al 14 de octubre de 1897.

y Amábilis. El proyecto conceptual responsabiliza y orienta a los que realizan la solución urbano-arquitectónica formal y estética, por lo cual no se puede atribuir el crédito del proyecto del conjunto solo a los diseñadores.

Es difícil que a la salida del ex arzobispado Alvarado ya hubiera concretado aislada e individualmente un amplio plan conceptual para intervenir y transformar ese conjunto clerical.

Su talento de estadista permitió, desde los primeros días de su gobierno, el acercamiento del líder liberal Carlos Peón, con quien estableció la alianza político-económica y social de su gobierno, e incorporó a su programa y proyecto revolucionario los del peoncismo. El revolucionario sinaloense debió de haber contemplado que la ascendencia y predominio ideológico de la Iglesia católica en el estado permanecería y dificultaría el desarrollo de sus ideas reformistas, si no incorporaba a su proyecto social una campaña intimidatoria que redujese a la mínima expresión las actividades religiosas. Este comportamiento fue una de las manifestaciones del abierto y permanente diálogo que prevaleció entre el proyecto peoncista liberal de fin de siglo y el alvaradista de 1915-17 (Menéndez, 1995, p. 473).

Por razones estratégicas, Alvarado interviene en fecha temprana el edificio del arzobispado «[...] inicia su labor de destrucción de muchos elementos que configuran el estado porfirista y a promover otros de nuevo tipo, bajo una clara orientación ideológica» (Paoli, 1984, p. 17). La acción de Salvador Alvarado apropiando el arzobispado y su total transformación fue congruente. Si tenía que demostrar el dominio del gobierno revolucionario, tenía que destruir los centros neurálgicos de control de la oposición para asumir un nuevo control —prioridad del programa liberal peoncista— destruir los de mayor simbología espiritual, entre ellos el palacio arquiepiscopal.

La causa de todo cuanto de violencia ocurrió en Yucatán en materia religiosa, venía de los mismos procedimientos larga y abusivamente empleados por los que, al convertir las creencias en mercadería y medio de imposición social, las desacreditaron irritantemente. [...] la ideología clerical, cuyo carácter absolutista permeaba en Yucatán a la sociedad entera desde lo político hasta lo económico, pasando por el arte y la ciencia, y frenaba el desarrollo autónomo de cada una de esas regiones de la cultura (Paoli, 1984, p. 17).

La acción de Alvarado como objetivo desfanatizador de la Revolución, al expropiar el arzobispado y transformarlo en una catedral cultural, científica y artística —separándola no solo espiritual sino también físicamente con el pasaje de la Revolución—, fue congruente con el programa liberal y desfanatizador de Carlos Peón, quien visualizaba la liberación de la cultura de los dominios del clero, «haciendo efectivas las Leyes de Reforma y liberando las propiedades de la Iglesia católica» (Menéndez, 1995, p. 400). Esto constituía, pues, uno de los objetivos del programa liberal consecuente de los peoncistas añadido al programa revolucionario de Alvarado. «Es poco probable que Alvarado hubiese contemplado, antes de su arribo a Yucatán, un proyecto “desfanatizador” de estos alcances, el más radical del periodo revolucionario en México [...] y sin embargo, se inició como una de sus primeras acciones» (Menéndez, 1995, p. 400).

Con la destrucción del antiguo edificio del arzobispado y las construcciones entre este y la catedral católica, se planteaban no solo «[...] la destrucción del poder sino la instauración de uno nuevo [...] Los nuevos revolucionarios [...] volvieron a darle prioridad a la lógica del poder en la conducta militar, ideológica y política» (González Casanova, 1981, citado en Paoli, 1984, p. 22). Se destruía un poder existente para construir otro nuevo. Se sustituía el poder fanatizador por el poder del conocimiento científico, artístico y cultural, desfanatizador, ejercido no solo por una clase media, sino también por grupos oligárquicos progresistas sin acuerdos, dominios, controles y presiones del clero católico. La participación coherente de los actores para alcanzar la conceptualización del pasaje Ateneo tenía también el objetivo de «Hacerles sentir la fortaleza que da la cohesión» a los dominados (Paoli, 1984, p. 67).

La destrucción de los espacios del clero católico donde se fraguaban las políticas y tácticas de su poder absolutista es *expresión de la realidad* histórica de tiempos de la Revolución, de la «transición entre [...] vasallaje y [...] ciudadanía» (Alvarado, 1920, citado en Menéndez, 1995, p. 394), de la liberación de una sociedad en la que la mayoría vivía sojuzgada por una minoría. Y el dúo pasaje de la Revolución-Ateneo Peninsular por su solución formal-ideológica y contenido es *creación de una nueva realidad* urbanoarquitectónica y socioideológica, la del triunfo revolucionario sobre las fuerzas opresoras de la sociedad, física y mentalmente.

En una revolución, la destrucción de los espacios del viejo poder establecido tiene por objeto la creación de espacios para el nuevo poder, y el hacerlo sobre los

viejos tiene por objeto someter el antiguo significado con el del nuevo espacio, consolidando la victoria del dominador sobre el dominado.

Podemos enterarnos de cuándo ya se pensaba conscientemente en establecer la independencia no solo espiritual, sino también física, de la catedral católica, por el esclarecedor aviso publicado en un recuadro en *La Voz de la Revolución* (1915d).

Aviso: Por el presente se hace saber a las personas que tengan deudos cuyas osamentas se encuentren depositadas en la capilla de San José, que es necesario que procedan, en el término de ocho días a contar de esta fecha, a extraer dichas osamentas de esa capilla. Mérida, octubre 2 de 1915. Chantre Lorenzo Bosada.<sup>9</sup>

La capilla de san José estuvo junto a la catedral, hacia el lado poniente de lo que llegó a ser el pasaje de la Revolución. Alvarado dio un tiempo perentorio para que se retiraran las osamentas, ¡tenía coraje! La demolición de los pegotes agregados a la catedral para crear una calle entre ella y el expalacio ya venía en camino.

Hasta entonces sería cuando Amábilis concebiría claramente la gran transformación arquitectónica radical, de anexos y del palacio arquiepiscopal en el pasaje de la Revolución-Ateneo Peninsular.

Mediante una convocatoria del 3 de marzo de 1916, publicada tres días después en el *Diario Oficial del Gobierno del Estado de Yucatán* (1916), tenemos por primera vez noticia pública de que se construía el pasaje de la Revolución.<sup>10</sup> Y el 20 de noviembre de 1916, en *La Voz de la Revolución* (1916), en el artículo «Pasaje de la Revolución», se esbozaba el programa de este y se describían claramente los conjuntos escultóricos que coronarían los muros de los dos arcos de sus fachadas, así como el de algunos elementos del palacio del Ateneo Peninsular.

Manuel Amábilis.<sup>11</sup> En 1915 la arquitectura de éste giraba en torno al clasicismo academicista; así sus primeras obras correspondieron a esta tendencia, y

<sup>9</sup> Demolición de la capilla de san José (*La Voz de la Revolución*, 1915d). Este mismo aviso se publicó cuatro veces más, los días 3, 4, 5 y 7 de octubre, todos en la primera plana.

<sup>10</sup> «Convocatoria para el techo del pasaje de la Revolución», 3 de marzo de 1916. I. Moreno, Jefe del Departamento de Comercio y Obras Públicas.

<sup>11</sup> El joven arquitecto Manuel Amábilis Domínguez (1884-1966) en 1915 tendría entre 28 o 29 años. Recién graduado en 1913, en París, en la École Spéciale d'Architecture. En su estancia en Euro-

no podía ser de otra manera por su formación europea y por ser esta la tendencia arquitectónica de la cultura porfiriana y no había habido tiempo de plantear una cultura arquitectónica revolucionaria. La Revolución aún no se consolidaba, y con la lucha armada no había habido oportunidad de desarrollar un modernismo en arquitectura, «en las artes, la cultura y la sensibilidad». No obstante, la visión y conocimiento de la cultura urbanoarquitectónica maya o indigenista de Amábilis, como medio para contribuir a la creación de una arquitectura de identidad regional acorde a la modernización económica-política de la Revolución, comenzaba a manifestarse teórica y formalmente, visión con la que, en años posteriores, llegaría a construir un verdadero cuerpo teórico sobre el regionalismo yucatanense fundamentado en las realizaciones arquitectónicas-urbanas de las culturas prehispánicas mesoamericanas. Sin embargo, hay veladas manifestaciones mayistas en la solución de las fachadas tanto del pasaje como del Ateneo Peninsular.<sup>12</sup> Aunque las tendencias indigenistas en la búsqueda de un nacionalismo datan en México de por lo menos de fines del siglo XVIII, él se anticipa a las ideas nacionalistas mexicentristas de Vasconcelos para la creación de una arquitectura postrevolucionaria con referencias coloniales o indigenistas, y al prefigurar en la crujía norte y fachada norte del ateneo la arquitectura moderna y funcionalista, también se anticipa, en cierta forma, a las vanguardias arquitectónicas de la postguerra europea, sin que esto quiera decir que haya influido en ellas. Su actuación revolucionaria en la transformación del expalacio arquiépiscopal en el pasaje-ateneo es plenamente entendible con esos antecedentes y tendencias ideológicas.

pa seguramente tuvo influencias teóricas y formales de las exposiciones mundiales de comercio e industria de fines del XIX. Colaboró con Salvador Alvarado desde el momento de la llegada de este a Mérida y ocupó cargos destacados durante su gobierno. Simpatizó siempre con los movimientos de la Revolución debido a su formación masónica y liberal, pues también figuraba en la lista que Carlos Peón Machado tenía del grupo de sus simpatizantes. Fue miembro de la Sociedad Ateneo Peninsular.

<sup>12</sup> Por las mismas fechas en las que Amábilis construía el ateneo, remodelaba el templo católico de Jesús, María y José de la ciudad de Mérida, para transformarlo interna y externamente en templo masónico, con fachada de tendencia ecléctica con predominio mayista, la tendencia epidérmica que en adelante adoptaría francamente en la realización de sus obras arquitectónicas.

No es sino hasta el 16 de septiembre de 1915 que en la *La Voz de la Revolución* tenemos noticias del «gran proyecto» del nuevo edificio. Se publicaron solo los planos de las fachadas de la 60 y la 63. Al pie de estas, una escueta nota:

Por orden del C. Gobernador del estado, el Ingeniero [sic] Director de Obras Públicas, señor Manuel Amábilis, procedió a proyectar una nueva fachada de lo que fue palacio de los arzobispos y que en adelante será destruido, después [se diseñará] la adaptación necesaria [...] Los trabajos de reconstrucción están ya por terminarse [estaban muy distantes de ello] y pronto tendrá Mérida un bello edificio en su plaza principal (*La Voz de la Revolución*, 1915c).

En realidad, aunque solo se publicaban las fachadas, estas eran parte integral del diseño que Amábilis había hecho ya para el conjunto pasaje-Ateneo. La realización radical de la fisonomía del arzobispado requirió la demolición de sus fachadas y la construcción de nuevos muros remetidos para las nuevas, acorde al diseño y su conceptualización ideológica. Las fachadas publicadas estaban diseñadas en un duro estilo neoclásico, pero posteriormente, con solo ligeras modificaciones formales, Amábilis las transformaría en la amable fisonomía que conocemos actualmente.

Santiago Piconni. Otro actor de importancia en el diseño del pasaje fue el ingeniero italiano Santiago Picconi,<sup>13</sup> incorporado el 5 de diciembre de 1915 al equipo de Alvarado.

Según sus declaraciones en *La Voz de la Revolución*, él aseguraba que el proyecto del pasaje era suyo. Sin embargo, existen dudas razonables que deberán aclararse con la documentación respectiva. En el proyecto conceptual es seguro que no pudo participar con los grupos ideológicos que lo realizaron, por su incorporación tardía al equipo de Alvarado, precisamente cuando se avisaba que se retirarían las osamentas de las capillas que se demolerían y despejar el espacio para el pasaje, además de que se desconoce su ideología, su tendencia política y su trayectoria profesional. Y en cuanto al proyecto arquitectónico, la intersección

<sup>13</sup> De la vida e ideología de Piconni no sabemos nada, por ello y por lo tardío de su aparición en la escena, podemos asegurar que no participó en la planeación conceptual del pasaje-Ateneo, pero según sus declaraciones en *La Voz de la Revolución* aseguraba que el diseño del pasaje era suyo. Sobre esto, quedan dudas.

pasaje-Ateneo acota las dudas: el diseño de la fachada sur del pasaje-norte del Ateneo le corresponde a Amábilis, pues según las propias declaraciones de Piconni el proyecto es de este. La fachada de la 60 de acceso al pasaje sigue el ritmo, estilo y proporciones de la principal frontal del Ateneo, lo que lleva a pensar que, si no es diseño directo de Amábilis, esta se generó en el diseño de aquel. De igual forma, la fachada norte del pasaje, en el muro sur de la catedral católica, está condicionada por el diseño de la sur-norte del Ateneo que es también de Amábilis, restando la cubrición y el arco de la 58. El diseño y cálculo de la estructura de hierro y sus cristales preformados, que no es poca cosa, es más que suficiente para que Piconni tenga merecido crédito como creador en estos aspectos del pasaje. Tampoco queda duda de que el diseño del arco de la 58 es de él, pues ahí se pierde la escala tanto del espacio visual que le da lo angosto de la calle como su relación con el resto de las fachadas exteriores del Ateneo, lo cual contrasta, además, con el estilo total, y no solo pierde la unidad formal, sino también la oportunidad de integrar la volumetría del conjunto, disminuyendo violentamente el impacto visual totalizador en su comparación con el del templo adjunto. Esto último le resta importancia a lo ganado con la techumbre, sin que por ello Santiago Piconni deje de tener importancia en el diseño arquitectónico del pasaje.

#### LOS INTEGRANTES DE LA SOCIEDAD ATENEO PENINSULAR

El ateneo Gabino Barreda fue promovido por el gobierno revolucionario para lograr el desarrollo de las ideas liberales y revolucionarias de la cultura, la ciencia y el arte, ya que significaban una fuerte oposición estratégica y política a las fuerzas reaccionarias. Recuérdese que en 1915 no existía aún la universidad, la cual fue creada por Felipe Carrillo Puerto en 1922, sino solo algunas escuelas superiores que funcionaban aisladamente, dejando el amplio sector cultural de las artes sin ninguna institución que las promoviera y desarrollara sistemáticamente.<sup>14</sup> En *La Voz de la Revolución* casi a diario comenzaron a aparecer artículos, editoriales, informes, avisos, invitaciones, acerca de las actividades y conceptualizaciones

<sup>14</sup> Titular a ocho columnas en la primera plana de *La Voz de la Revolución* (1915e): «Nuevas hermosas orientaciones revolucionarias. [...] Se funda la Academia de Bellas Artes. El Ateneo Gabino Barreda [...]». Este finalmente se denominó Ateneo Peninsular.



en torno al proyecto de la sociedad artísticocientífica y de las gestiones para su creación, realizados por un destacado conjunto de los intelectuales ilustrados de Yucatán, heredero de la tradición liberal peoncista y acorde con los postulados de la Revolución mexicana. Esta sociedad agrupó a la intelectualidad yucatanense liberal y revolucionaria, en oposición al oscurantismo y fanatismo clerical católico, con el objeto de crear, desarrollar y consolidar una cultura regional, nacional, libre de las trabas clericales, fundándose en la filosofía positivista de Augusto Comte introducida y difundida en México por el poblano Gabino Barreda. La sociedad finalmente se denominó Ateneo Peninsular y fue auspiciada por el gobierno revolucionario, con seguridad inspirado en el programa liberal peoncista.

### LOS OBREROS Y TÉCNICOS DE LA CONSTRUCCIÓN

Otros actores sociales participantes en la concreción del pasaje de la Revolución-Ateneo Peninsular son los obreros y técnicos de la construcción, sin cuyo concurso no hubiese sido posible materializar la idealización del edificio. El número de estos en el estado se había ido incrementado a partir de las obras realizadas durante el auge henequenero tanto en las ciudades y pueblos como en las haciendas, ampliando con estas su capacitación en el manejo de nuevas técnicas y materiales como el concreto armado, el hierro y el vidrio, permitiéndoles enfrentar obras de gran complejidad. Esta capacitación se expresó con gran fuerza en la calidad constructiva del pasaje, una de las primeras grandes obras yucatanenses de la Revolución. Al mismo tiempo, la existencia de sindicatos de obreros en 1915 evidencia la conciencia social y la libertad organizativa que estos habían alcanzado como uno de los logros de la Revolución mexicana, liberándolos de la dependencia de los «maestros constructores-contratistas» a los que anteriormente estaban sujetos, muchas veces por el sistema colonial de adeudos que había permanecido y continuado durante la dictadura porfirista. Amábilis solicitó albañiles del interior del estado, después de un supuesto retiro de sindicalizados, para continuar las obras del exarzobispado; tal convocatoria, publicada en *La Voz de la Revolución* el 11 de diciembre de 1915 (1915g),<sup>15</sup> deja entrever también la exis-

<sup>15</sup> «Dirección de obras escolares. Aviso. Por el presente se hace saber a todos los albañiles residentes en los partidos del estado que esta dirección solicita su concurso para terminar las obras

tencia de una plena libertad de asociación obrera. Las supuestas discrepancias surgidas durante la construcción entre la dirección de la obra y el sindicato de albañiles Francisco Ferrer Guardia se resolvieron con absoluta libertad,<sup>16</sup> situación que difícilmente hubiese ocurrido antes de la Revolución.

El conjunto pasaje de la Revolución-Ateneo Peninsular es la mayor obra pública urbanoarquitectónica del periodo revolucionario de Alvarado. Su construcción fue posible gracias a su política económica, con la que organizó la comisión reguladora del mercado del henequén y al tener el control pudo incrementar los precios de la fibra y los ingresos del estado; así, no solo pudo financiar parcialmente la revolución constitucionalista en el ámbito nacional, sino también los proyectos revolucionarios en el propio Yucatán, entre los que se encontraban las obras públicas.

#### PROYECTO URBANOARQUITECTÓNICO

Como solución urbanoarquitectónica del pasaje y con la intención de independizar visible y marcadamente el Ateneo de la catedral católica, como lo proponía la planeación inicial, hubo que demoler las estructuras entre ellos y adosadas al sur del templo: el bautisterio y la capilla de san José en el lado poniente y la sacristía en el oriente. El espacio liberado constituyó una amplia calle entre ambos edificios, lo que sirvió para diferenciar física y mentalmente las actividades revolucionarias de las actividades místicas de los usuarios de los espacios destruidos, es decir, manifestar la separación entre la Iglesia y el Estado. El pasaje de la Revolución mexicana tuvo que sujetarse a las condiciones previas de ubicación

---

del exarzobispado. A todos los que deseen trabajar en ellas les serán reembolsados sus gastos de viáticos al presentarse a las obras y probar que llegan de alguna población del interior del estado. Igualmente, se les pagarán los gastos de retorno a sus respectivas poblaciones. Esta dirección paga según las últimas tarifas aceptadas por el sindicato de albañiles. El director, M. Amábilis» (*La Voz de la Revolución*, 1915g). Dicho anuncio se publicó los días 11, 12, 14 y 18 de diciembre de 1915.

<sup>16</sup> «Vida Obrera. Se acordó nombrar la comisión que se acerque al C. Gobernador Salvador Alvarado para tratar con él la suspensión de los trabajos del exarzobispado. Quedaron comisionados para tal objeto el ingeniero Modesto T. Rolland y el señor Bernabé Rodríguez». En *La Voz de la Revolución* (20 de diciembre de 1915). «Sindicato de Albañiles “Francisco Ferrer Guardia”. Aviso [...] sobre el supuesto retiro de albañiles sindicalizados que trabajan en el exarzobispado» (*La Voz de la Revolución*, 1915i).

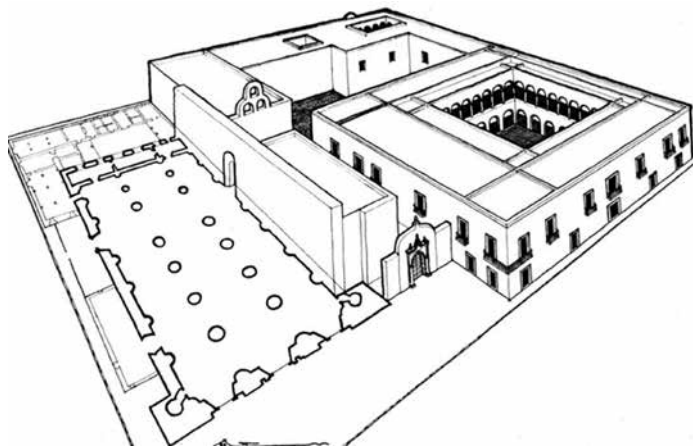
y dimensiones del terreno impuestas por las construcciones del clero, a las que sustituía.

Para el proyecto urbano, las condiciones heredadas no podían ser más propicias, pues había un amplio corredor urbano a lo largo y centro de la manzana oriente, frente a la plaza de la Independencia o Principal de la ciudad, en la prolongación de su eje central poniente-oriental. La mitad longitudinal norte, al sur de la mitad norte de la manzana que le correspondió a la catedral católica en la apropiación territorial de la guerra de invasión española y la mitad longitudinal sur, al norte de la mitad sur de la misma manzana que le correspondió al arzobispado, ocupado ya por el Ateneo Peninsular (ver figura 3).

Este y el pasaje ocuparon un área un poco mayor de la mitad de la manzana que en la traza fundacional se designó al clero católico, con lo que se rompe con el planteamiento conceptual clerical de utilización colonial de la manzana, cambiándole de golpe la vocación religiosa de ese espacio urbano por la vocación revolucionaria.

En cambio, para el proyecto arquitectónico las condiciones no resultaban tan favorables. El área disponible que comienza a los 11 metros del alineamiento po-

FIGURA 3. Pasaje de la Revolución-Ateneo Peninsular\*



Fuente: elaboración del autor.

\*Perspectiva del arzobispado con la planta de la catedral católica a la izquierda. Edificio expropiado de acuerdo a las Leyes del Reforma y transformado en conjunto pasaje de la Revolución-Ateneo Peninsular.

niente de la manzana se alinea con la fachada de la catedral católica; un cuadrilongo de 12.50 metros de ancho por 104 metros de poniente a oriente estaba delimitado al norte por el muro sur de la catedral católica y al sur por la crujía norte del Ateneo. Los extremos poniente y oriente abiertos. El espacio quedaba semiencajonado entre el muro sur ciego y mudo de la catedral católica al norte, y al sur con la compartida fachada y crujía norte del Ateneo, que eran al mismo tiempo fachada y crujía sur del pasaje. Al poniente, la torre sur de la catedral sobresalía más al sur que su respectivo muro, restándole tanto ancho a la fachada como área a la planta e imponiendo su visibilidad y significado clerical.

El lugar liberado tuvo que integrarse en un espacio urbanoarquitectónico abierto que invitara a su uso social, integrado, por tanto, a la catedral cultural de la Revolución, al Ateneo Peninsular.

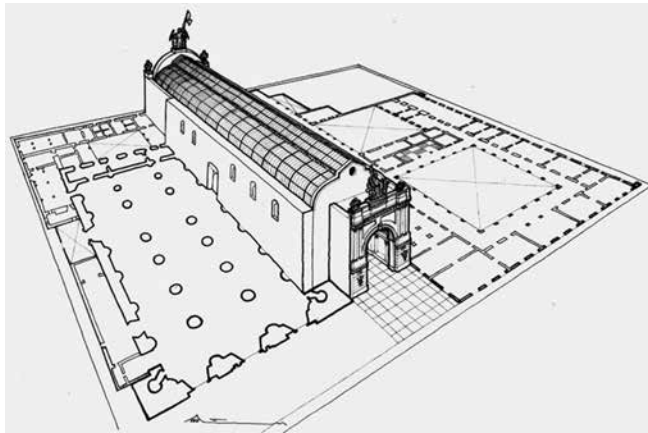
La efervescencia revolucionaria que se vivía en 1915 por las transformaciones sociales, políticas, económicas y urbanoarquitectónicas promovidas y ejecutadas por Salvador Alvarado condujo a un pasaje urbano que en su tránsito significara e internalizara tanto la ideología liberal de los grupos de poder participantes en su planeación como la ideología de la Revolución mexicana. Se buscó la creación de espacios públicos en los que tuviera participación en forma creciente el mayor número de ciudadanos, rompiendo así con las trabas que les había impuesto el clero y la oligarquía dominantes mediante dogmas religiosos y prácticas mediatizadoras de sometimiento. En suma, se trató de construir un pasaje que acorde a la planeación conceptual definiera los símbolos de la dominación revolucionaria.

De todo esto surgió un complejo proyecto urbanoarquitectónico del pasaje de doble función: como espacio de uso comercial cotidiano y como espacio de ruptura; separación e independencia visual, formal e ideológica de la catedral católica, al mismo tiempo que significativa de la política e ideología de la Revolución mexicana (ver figura 4).

La doble función urbanoarquitectónica del pasaje de la Revolución se concretó en un corredor perpendicular a la plaza principal. Divide en dos la manzana; separa formal e ideológicamente a la catedral católica del Ateneo (la catedral cultural de la Revolución), sin perder este su integración formal e ideológica con el pasaje.

El programa arquitectónico es muy sencillo: un espacio transitable estructurado con delimitantes verticales para accesos en sus extremos oriente y poniente,

FIGURA 4. Perspectiva del pasaje de la Revolución



Fuente: elaboración del autor.

y en cada uno de sus lados longitudinales (norte y sur) espacios para comercio formados por los delimitantes mencionados, así como un delimitante superior de cubrición. En cambio, la composición arquitectónica no es tan sencilla.

#### EL DELIMITANTE SUR

Es la crujía norte del Ateneo construida en el lugar de la norte del palacio arzobispal que se demolió completamente; y además, con la ventaja del concreto armado y los nuevos sistemas constructivos de su momento, se amplió al doble lo ancho y lo largo, por lo que llegó hasta la calle 58. Sus espacios se delimitaron perimetralmente con muros más esbeltos y sus interiores se pudieron liberar de la estrecha compartimentación con el uso de pilares soportantes de traveses de concreto armado, lo que permitió cubrir espacios mayores que los coloniales sin necesidad de apoyos intermedios de muros de mampostería, inscribiéndose en la «planta libre» de la arquitectura que en los veinte promovieron LeCorbusier y las corrientes de la vanguardia arquitectónica.

Amábilis mostraba ya sus tendencias modernistas del funcionalismo dentro del clasicismo aprendidas de las influencias de J. L. N. Durand en su formación

europea. La fachada del delimitante sur del pasaje de la Revolución, acorde con la funcionalidad de una galería comercial, y las características espaciales funcionalistas interiores de «planta libre» de la crujía norte del Ateneo, es muy diferente a las demás fachadas de este. Mantiene franjas horizontales, pero ya no las contrapuntea con elementos verticales, sino que se prolongarán con otras paralelas en forma ascendente hasta en la superficie de la cubierta del pasaje y, pasando su culminación, descienden alcanzando las franjas paralelas y horizontales de la fachada norte del pasaje sobre la catedral.

Con esta solución formal, se crea con una envolvente continua el espacio del pasaje de la Revolución, reformulando la concepción espacial y, superando de un gran salto las limitaciones que mantenían aherrojada la arquitectura colonial y la mentalidad fanatizada, se crea un espacio que compite en grandiosidad con el espacio interior de la catedral y sin columnas intermedias de soporte.

Asimismo, se refuerza la horizontalidad en la planta alta con fuertes y decididas líneas horizontales de molduras que corren en la parte inferior y superior de los vanos también horizontales. Ya no hay predominio de la planta alta sobre la baja, pues se ha superado o evitado la concepción de «plato y taza», pero al mismo tiempo se ha perdido el anclaje con el pasado colonial que Amábilis conserva, «sin proponérselo», en el Ateneo, por estar sujeto a lo restante de la antigua estructura del arzobispado —ese tipo de solución, la planta más baja que la alta la encontramos aún hoy en varios edificios del contorno de la plaza—, aunque, como veremos, cortésmente se mantendrá, en esta fachada sur del pasaje y norte del Ateneo, un pequeño detalle de anclaje con las otras fachadas de este.

En esta predominan los claros sobre el macizo del muro, con lo que se diferencia básicamente de la solución colonial en la que predomina el macizo sobre el vano, una contraposición formal y constructiva tanto con lo colonial como con lo clasicista; la composición refleja el espacio interior de mayores dimensiones y la continuidad visual que permite la sustitución, en el interior y en la fachada, de apoyos verticales de muros de mampostería corridos por el de apoyos verticales aislados, de pilares de concreto armado, y establece la característica de vanos mucho más anchos que los coloniales —con lo que se pierde la tendencia vertical de los vanos de las otras fachadas—, característica con la que se preuncia un funcionalismo en Yucatán.

Sin embargo, con sutileza y sensibilidad estética, ancla esta fachada con las clasicistas del mismo edificio, utilizando hábiles recursos arquitectónicos: injerta

en la parte central de cada uno de los anchos vanos de la planta alta, un vano vertical como los de la fachada de la 6o —rematado con arco de medio punto y «balconcillo» abalaustrado que matiza la luz— delimitándolo mediante columnillas laterales; en esta forma, los vanos de sentido horizontal quedan divididos en tres partes, en los que la central vertical dialécticamente matiza la horizontalidad sin perderse esta, gracias al reforzamiento de las molduras horizontales que los unen a todo lo largo de la fachada. Obviamente, sin proponérselo, Amábilis preuncia también el posmodernismo actual, con lo que se consagra como precursor tanto de este como de la vanguardia funcionalista sin pretender influenciar en ella.

El remate superior clasicista, estilizado y modernizado magistralmente por su simplificación, también liga esta fachada con las demás. Esta crujía, totalmente nueva en concepción y solución, podría considerarse aisladamente como la de un nuevo edificio, y es la fachada en la que se ejecuta una mayor transformación formal y constructiva. La liga de esta crujía con el pasaje de la Revolución es insoluble. Al demolerse el pasaje, se mutiló la integridad formal del Ateneo Peninsular.

En la planta baja hay 19 puertas cuadradas y en la planta alta hay 19 ventanas horizontales del mismo ancho que las puertas de abajo, pero seccionada en el clasicista tres, enmarcadas todas entre molduras que corren a lo largo de la fachada y crean una elegante horizontalidad de vanguardia funcionalista. Amábilis fija el acceso único del edificio en el vano central e impar de la planta baja, señalando este y el de la planta alta mediante diferencias sutiles de diseño: dispuso columnas junto a las jambas del vano de la planta baja, y en el de la planta alta, el elemento central ocupa casi todo el ancho del módulo. El plano y el eje de simetría transversal pasan por los vanos centrales y se prolonga hasta el patio interior oriente del Ateneo.

La siguiente descripción del lado sur del pasaje es del ingeniero Santiago Picconi publicada en *La Voz de la Revolución* (1916):

Del lado del palacio del Ateneo, el pasaje estará dividido en 19 departamentos, propios para poner oficinas, cafés, sorbeterías, etc., etc. De estos departamentos el gobierno cederá dos para sucursales de correos y telégrafos, respectivamente, con el objeto de tener oficinas de tanta importancia, en el centro de la ciudad; el departamento del centro será convertido en amplio vestíbulo que dará acceso a un largo corredor, paralelo al pasaje, el cual estará comunicado de un lado, de todos los demás departa-

mentos; y del otro dará entrada a un teatro que se está construyendo ya en uno de los patios del palacio del Ateneo.

Entre puerta y puerta, abajo, habrá también un gran jarrón con una planta caprichosa, haciendo pendant [juego] con la de enfrente.

De noche será un espectáculo, debido a que

Los espejos, las plantas caprichosas, el piso de mosaicos, el techo de cristales, etc., todo profusamente iluminado, con derroche de luz eléctrica. [...] todo esto hará creerse al paseante en uno esos hermosísimos pasajes de las grandes capitales europeas, como el «Víctor Manuel» de Milán; a un país de ensueño, apenas vislumbrado por la calenturienta imaginación de los poetas.

Esta fachada y el segundo patio son los elementos con los que se configura la mayor transformación conceptual del Ateneo respecto al arzobispado.

#### EL DELIMITANTE NORTE

Es el muro sur de la catedral, en el que las posibilidades de utilización eran casi nulas. Es pertinente hacer notar que para llevar a cabo esta fachada acorde al planteamiento conceptual, «separación radical del régimen revolucionario del régimen católico fanatizador» y lograr la integración espacial y funcional del pasaje, hubo que cegar los vanos de ventanas y de la puerta de entrada del muro sur de la catedral. (Actualmente se han destapiado).

Se le suprimió el silencio al esbozarle una fachada «estilizando» los 19 módulos de la sur del mismo pasaje o norte del Ateneo, dividida horizontalmente por molduras y cornisas para señalar las partes correspondientes a las plantas baja y alta, y se dividió verticalmente, en la parte baja, por las mochetas de rectángulos remetidos que remedan las anchas puertas de la sur, y en la alta, las «mochetas» de la baja se continúan con las calles de cuadrados resaltados correspondientes a los rectángulos inferiores.

La fachada remata con un cornisamento simplificado con «capiteles» en cada uno de los ejes de los 19 módulos. Con esto, el proyecto modular formal de la cubierta es congruente con las dos fachadas longitudinales. Sobre la cornisa del



cornisamento de ambas fachadas descansan sobre una placa de hierro cada una de las 20 costillas o armaduras de hierro de la cubierta. Por trabajar esta fachada sobre un muro «ciego» no hubo posibilidades de crear espacios útiles, lo que condujo a la necesidad de buscar soluciones alternativas.

Para paliar su ceguera, producida por el tapiado de sus vanos, se sobrepondrían en la parte baja unos anaqueles de poca profundidad, y del alto y ancho de las puertas de enfrente, para venta de productos menudos. Con eso el pasaje tendría comercios a ambos lados de su longitud. En los recuadros superiores se pintarían los murales históricos y de la Revolución; con esta propuesta Mérida se anticipaba en 1916 al muralismo iniciado en 1922 en la Escuela Preparatoria y en la Secretaría de Educación Pública, ambas del Distrito Federal, por los pintores conocidos mundialmente: Rivera, Siqueiros y Orozco.

Se reproduce parcialmente la nota de *La Voz de la Revolución* del 20 de noviembre de 1916, mediante la cual podemos enterarnos de cómo solucionaron el diseño y la composición de esta fachada:

El interior del pasaje estará dispuesto como sigue: «Del lado de la catedral habrá 19 anaqueles propios para poner puestos de libros, joyas, de cigarros, de refrescos, etc., etc. Estos anaqueles serán todos de cedro, sujetos a un tipo común, del mismo tamaño y cubiertos de espejos de manera que van a presentar un hermosísimo golpe de vista. Entre anaquel y anaquel habrá un gran jarrón, con una bonita planta de salón, y sobre los anaqueles 19 pinturas que representarán los principales pasajes de la historia de México. Para la pintura de estos cuadros el gobernador del estado ha proyectado abrir un concurso entre los mejores artistas del país, a fin de obtener el mejor trabajo posible. Aún no sabemos los motivos de todos los cuadros, pero sí podemos decir que el motivo del centro será un escudo nacional, y entre los motivos de los demás, podemos decir que se ha pensado en los siguientes pasajes históricos:

Cristóbal Colón desembarcando en la isla de San Salvador, la fundación de Mérida, Nachi Cocom, Xicoténcatl ante el senado de Tlaxcala, Cuauhtémoc asaltando el palacio de los españoles el día que hirió al degenerado Moctezuma Xocoyotzin que desde las azoteas trataba de calmar a las multitudes sublevadas; el grito de Independencia dado por el padre Hidalgo en el curato de Dolores; el perdón de don Nicolás Bravo a los 300 prisioneros españoles, a quienes debía fusilar en venganza del asesinato de su padre; un cuadro con los principales héroes de la Independencia; la batalla del 5 de mayo en Puebla; el fusilamiento del iluso archiduque Maximiliano de Habs-

burgo y de los traidores Miramón y Mejía; y algunos pasajes de la Revolución social, entre los que figurará en primer término, el paso del presidente mártir Francisco I. Madero, del Castillo de Chapultepec al Palacio Nacional por la avenida que hoy lleva su nombre; el día de la sublevación de la ciudadela.

#### DELIMITANTE VERTICAL PONIENTE, ARCO FRENTE A LA PLAZA

El delimitante poniente, frente a la plaza, consta de un muro horadado por un arco de medio punto. Está adosado a la torre sur de la catedral, restándole ancho al frente poniente del pasaje. Este efecto se contrarrestó prolongando el diseño de la fachada frontal y principal del Ateneo hasta esta fachada colindante con la torre sur, conjugándose el nuevo e imponente volumen de la catedral de la Revolución-pasaje compitiendo airoosamente con el de la catedral católica.

La fachada de acceso es dórica, conserva y sigue la modulación y principios formales compositivos clasicistas de la principal del Ateneo, pero la inclusión del arco de medio punto, de altura mayor que la planta baja, atempera el efecto de «taza y plato»: de 10 m de frente, 6 de claro del arco, 16.90 de alto y 7 de grueso; lo corona un grupo escultórico de tres figuras que en *La Voz de la Revolución* describe Santiago Picconi cuando declara que él es el autor del proyecto del pasaje.<sup>17</sup>

La fachada principal del Ateneo es la más cuidada y con mayor carga de expresividad y simbolismo. La solución colonial de «taza y plato» continuó presente en ella; esa característica se acentuó al aumentar la altura de la planta alta a casi 2 m de pretil, con lo que simultáneamente aumentó el volumen general del edificio, ganando mayor presencia y competitividad visual con la catedral católica. La altura con la que se incrementa el Ateneo es la del cornisamento y del remate

<sup>17</sup> Esta autoría es dudosa, pues se desconocen la ideología, la trayectoria política y la producción arquitectónica de Picconi en Italia, su país de origen, y difícilmente podían adjudicarle en estas condiciones a un extranjero la decisión individual del contenido ideológico revolucionario tan importante. Lo que sí es creíble es, dado su origen europeo, la sugerencia de la coronación del arco con esculturas, como se acostumbraba en Europa, después de que se hubiera decidido el contenido de la misma mediante un acuerdo entre los ideólogos encabezados por Salvador Alvarado, el diseño y cálculo de la estructura de hierro, y el delimitante oriente de la 58, que él llama de estilo «compósito» (aún no manejaba bien el español). Fachada que no se integra al conjunto del Ateneo, perdiéndose la oportunidad de ampliar el volumen total del Ateneo-pasaje.

superior, más el incremento de altura que le otorgan los elementos decorativos sobre el entablamento rematando el conjunto: urnas cinerarias y esculturas centrales de polémicas «minervas» que atestiguan su mayor importancia. La presencia del nuevo conjunto edilicio, con el incremento de volumen al ganar altura sus fachadas, logró una grandiosa y notable transformación arquitectónica y urbana, especialmente la cubierta vidriada del pasaje, con presencia en el paisaje urbano y convirtiéndose en una competencia indiscutible con el volumen del templo católico.

Las fachadas principal y norte son las que Amábilis diseña con mayor intención. «La fachada queda separada del organismo plástico del edificio y adquiere la función propagandística de señalar la presencia de un edificio cultural en el lugar [Argan (1966) citado en Waisman (1972)].<sup>18</sup> El diseño se continuó en la fachada de acceso, con natural armonía y unidad del conjunto; en esta, el vano del arco de medio punto contrapuntea la horizontalidad que se manifiesta a todo lo largo de esta fachada principal, y se quiebra en ángulo recto hacia el oriente hasta encontrar la fachada arcada del pasaje en el punto en que esta recobra su paralelismo con la inicial del Ateneo, enriquecida con elementos y motivos clásicos: estriados, remedando el aparejo de la piedra, y decorando los paños macizos de la fachada con elementos acentuadores: «panoplias», águila frontal, antorcha, espada y yelmo, en las áreas que quedan «vacías» y que sirven compositivamente para «jalonar» las visuales en torno al edificio.

La concepción fisonómica del pasaje es clasicista en las fachadas exteriores al igual que el ateneo, con lo que se contraponen a la solución formal de los tipos y modelos coloniales, sobre todo en principios compositivos y en aspectos decorativos. Vanos clásicos o neoclásicos de medio punto contrastan con los vanos coloniales adintelados. La solución queda arraigada, sin embargo, a la colonial, al tener que conservar en el Ateneo la planta baja de menor altura que la alta, esto es, la conocida solución de «taza y plato». Pero en este edificio se acentuó todavía más la altura de la segunda planta con el hecho de que, para introducir las proporciones clásicas, hubo que incrementar notablemente el volumen con el pretil de la azotea. Esta característica permitió el arraigo del Ateneo Peninsular con el entorno y su diálogo con la mayoría de las edificaciones que bordean la plaza y con las que se encuentran en su cercanía, las que mantuvieron, a pesar

---

<sup>18</sup> Una descripción más amplia y detallada de estas fachadas se encuentran en Espadas (1999).

de sus respectivas modificaciones, esta característica tipológica de la solución de «taza y plato».

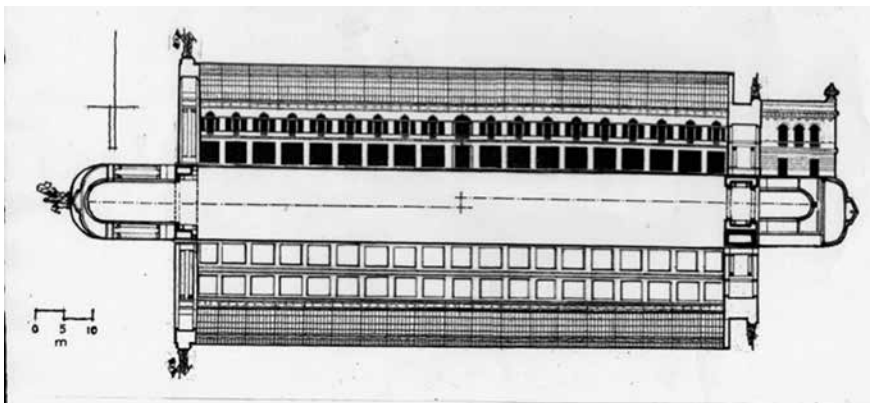
Excepto las fachadas interiores del pasaje, norte y sur en la que predomina el vano horizontal sobre el muro macizo, las exteriores e interiores de los muros delimitantes de acceso poniente y oriente se resuelven en estilo clasicista; en ellas, el único vano vertical es el arco, lo demás es muro macizo predominante en el que la solución clasicista se enriquece con el entablamento y el remate superior y con más detalles que en la parte baja que se texturiza para asentar la parte alta (ver figura 5).

Los motivos simbólicos que podrían desarrollarse en el arco poniente «del pasaje de la Revolución deberían, a mi aviso [del Sr. Picconi] ser los siguientes»:

El inicio glorioso de la Revolución mexicana

En el arco hacia la plaza de la Independencia, un grupo de tres figuras alusivas: la figura del centro, representando una mujer de porte airoso y resuelto, que, levantando en alto el brazo, invite, clamando, al pueblo a la revolución, ayudando con la mano izquierda a levantar a un campesino que yace en el suelo, con su instrumento de labranza, sumido en la más desolante abyección; a la derecha, un soldado constitucionalista que, apoyado en la rodilla izquierda, sobre una roca, mira firmemente al horizonte, teniendo su rifle listo para la ofensa y la defensa. Este grupo con pedestal

FIGURA 5. Planta del pasaje con sus fachadas interiores abatidas sobre un mismo plano



Fuente: elaboración del autor.

de 2.24 m de largo y de 1.10 de ancho. La figura central de 3.00 m. de alto y las laterales más bajas pero en posición relativa. (Al respecto, véase figura 6).

#### EL DELIMITANTE ORIENTE

El delimitante oriente, el de la calle 58, también es un muro horadado por un arco de medio punto. Por su lado norte colinda con la catedral católica y por el sur con la crujía norte del Ateneo y sur del pasaje. La fachada disfrutó de todo el ancho del pasaje 13.50 m en ese lado, de 3.50 de grueso, de 6.00 m de claro del arco y de altura, e igualmente coronado por escultura de tres figuras, y a sus lados también urnas cinerarias.

En la fachada de orden compuesto de la 58, aun cuando sigue siendo clasicista, debido sus mayores dimensiones, se distancia todavía más de la composición formal del Ateneo, perdiendo con ello unidad el conjunto pasaje-Ateneo.

FIGURA 6. El inicio glorioso de la Revolución mexicana\*



Fuente: elaboración del autor.

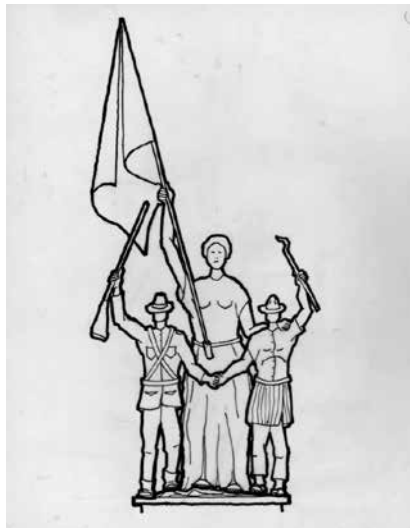
\* Interpretación fotográfica del autor de acuerdo con la descripción hemerográfica, ya que esta no se llega a realizar.

Los motivos simbólicos que podrían desarrollarse en el grupo escultórico monumental que debe coronar el arco de 58 del pasaje, según el ingeniero italiano Picconi, deberían ser los siguientes:

#### El triunfo de la gloriosa Revolución mexicana

El grupo que coronará el arco grande, en la calle 58, deberá representar las mismas tres figuras, pero en actitud triunfante. La mujer del centro, levantando en alto la bandera nacional, asida a la mitad del asta, abrazando con la mano asta y paño, y apoyando el brazo izquierdo sobre el hombro del campesino levantado en pie, con su instrumento de labranza en la mano izquierda, del otro lado el soldado constitucio-  
nalista erecto y elevando en alto, con la mano derecha su rifle, en señal de victoria. Este grupo tiene de base 2.51 m de largo por 1.44 de ancho. Deberá tener mayores proporciones que el otro: la mujer del centro de 4 m de alto, de pies a cabeza, y las dos figuras laterales, 3 m, más o menos, de modo que la figura del centro aparezca dominante. (Al respecto, véase figura 7).

FIGURA 7. El triunfo de la gloriosa Revolución mexicana\*



Fuente: elaboración del autor.

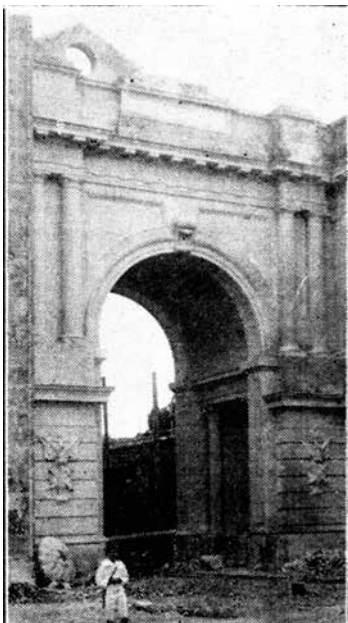
\*Interpretación fotográfica del autor de acuerdo con la descripción hemerográfica, ya que el arco de la 58 tampoco se llegó a realizar.

Los centros de claros de los arcos no son colineales, por lo que el eje de composición longitudinal se quiebra a la mitad de su recorrido para que cada uno de sus extremos pase por el centro de dichos accesos en las fachadas de la 60 y la 58. Según hemos registrado, es un invariante mudéjar de la arquitectura española e iberoamericana. La figura 8 muestra el arco de la 60, y al fondo de esta se ve la crujía norte del Ateneo en construcción. Dicha imagen se publicó en *La Voz de la Revolución* en enero de 1917, mientras que la figura 9 muestra la fachada actual del mismo arco.

#### FACHADA ORIENTE DE LA CRUJÍA NORTE DEL ATENEO/PASAJE

Esta fachada es el extremo oriente de la crujía norte del Ateneo; es la más sencilla de todas sin perder la liga y estilo clasicista. En general, puede considerársele

FIGURA 8. Arco de la 60



Fuente: *La Voz de la Revolución* (1917).

FIGURA 9. Fachada del arco de la 60



Fuente: Espadas (2017).

como continuidad de la principal frente a la plaza, porque sigue sus principios compositivos, aunque sin la finura de los detalles.

Es indiscutible que la crujía norte del Ateneo y su fachada se diseñan y conciben plenamente ligadas al pasaje de la Revolución y, a su vez, en interrelación dialéctica, se conciben para configurar el segundo patio.

#### EL DELIMITANTE SUPERIOR: LA CUBRICIÓN O TECHO

El delimitante de cubrición es una bóveda de vidrio sobre estructura de hierro. Con esta cubierta y el anexo uso comercial añadido a la función político-ideológica, el pasaje de la Revolución quedaba emparentado, quizá sin proponérselo, con los pasajes europeos del XIX,<sup>19</sup> con comercios en sus laterales.

El interior del pasaje se techó, en sus 93,50 m de largo x 12,50 m de ancho, con una imponente estructura de hierro cubierta con 2760 cristales preformados acorde a su forma. La estructura de hierro se compuso de dos costillas cada una junto al paño interior de los muros de acceso y 18 más distribuidas a todo lo largo, de forma curvilínea; cada una de un cuarto de círculo en sus extremos, los cuales fueron unidos por una recta colocada en forma perpendicular al eje longitudinal, correspondiendo a la modulación de las pilastras de su fachada sur y de la estructura de la crujía norte del Ateneo. Costillas unidas por cinco correas de hierro sobre las curvas. En la parte superior de la sección recta, hay 19 armaduras a dos aguas unidas por tres correas de fierro con ventilas fijas en sus dos lados y distribuidas en forma alterna a las costillas, con el siguiente ritmo de modulación: 4.5 - 5-5-5-5-5-5-5 - 4.5 - 5-5-5-5-5-5-5 - 4.5; cada costilla iría sobre los guiones y cada armadura de la ventila sobre los números.

Tres ejes básicos definen la composición y demuestran la riqueza del diseño del conjunto pasaje-Ateneo, así como la diferencia radical con el diseño del destruido palacio arquiepiscopal, que solo tenía un eje principal. El primer eje poniente-oriente es el que define la simetría longitudinal del pasaje de la Revolución; el segundo eje, también poniente-oriente y paralelo al anterior, define la

<sup>19</sup> La galería comercial Víctor Emmanuel II en Milán, Italia, de mediados del siglo XIX, del arquitecto Giuseppe Mengoni, es un caso extraordinario de planta en cruz con los brazos mayores como circulación principal y los menores como secundaria.



simetría longitudinal, en planta y volumen, del Ateneo; el tercer eje, norte-sur, pertenece tanto al pasaje como al ateneo y es perpendicular a los anteriores. Este último se encuentra a la mitad de la longitud del pasaje, pasa por el centro del vestíbulo que da a este, definiendo la simétrica entrada en esta fachada, y también pasa por el centro del segundo patio o posterior. Para que cada uno de los tres ejes cumpla su función simétrica tiene que quebrarse sin perder su dirección. Podría considerarse como una permanencia o anclaje colonial de tradición arquitectónica mudéjar de «ejes quebrados», definidos por Chueca Goitia (1954) como invariantes castizos de la arquitectura española e hispanoamericana.

La función principal del pasaje es la de confirmar y fortalecer la memoria histórica de la Revolución mexicana, al transitar o pasar a través de él, por su proceso sociopolítico e ideológico. Este proceso comienza en el arco poniente, al pasar debajo del conjunto escultórico de tres figuras clave de la Revolución: el campesino y el soldado en actitud combativa o de lucha, cada uno con su instrumento propio de su hacer, y la patria, simbolizada por una mujer, motivadora de los alcances sociales e ideológicos en el inicio de la Revolución. A lo largo del pasaje se pasa frente a las pinturas de fragmentos de la historia de México y de la Revolución, y al salir, debajo del arco oriente, el conjunto de las mismas figuras erectas blandiendo en actitud de triunfo sus instrumentos y la patria con la bandera mexicana en alto. Lo contemplado en este tránsito esclarece perfectamente la denominación de pasaje de la Revolución mexicana, su significado ideológico y su objetivo para la memoria histórica. Sin embargo, se quiso motivar aún más su paso añadiéndole otra función, la comercial, cultural y popular con un tránsito libre y democrático.

#### LA OPORTUNIDAD PERDIDA

El conjunto del pasaje de la memoria, edificación de fuerte presencia formal y volumétrica, no dejó de tener un toque de provincianismo, producto de una de las realidades del proceso de la Revolución: la improvisación de la función comercial en su costado norte.

El término del breve periodo gubernamental de Alvarado, las prisas por inaugurararlo dentro de este, sin lograrlo, y el inevitable incremento de los costos eco-

nómicos y políticos mientras más se dilataba, impidieron una solución urbano-arquitectónica mas afinada, madura y perdurable para evitar la improvisación y sus graves consecuencias de perdurabilidad. El improvisado añadido de los anaqueles de madera del lado de la catedral católica le daban un carácter demasiado informal que podía trasferir a los contenidos de la Revolución. Diversas soluciones más acordes pudieron plantearse, pero cualquiera que hubiese sido la elegida implicaba mayor tiempo, costos y riesgos políticos.

Una propuesta hipotética y extemporánea, desde luego, y dentro la diversidad de ellas es la siguiente: el inevitable saliente de la torre sur del templo ofrecía la oportunidad de construir del lado norte una crujía longitudinal de 2.50 m de fondo, apañándose su frente al lado sur de la torre una planta, pero continuando la fachada con un muro ciego hasta igualar la altura de la crujía sur, completándose los locales de poco fondo (como los del lado poniente del pasaje de Puebla) para comercio de objetos menudos. Se podía haber conservado la solución de «taza y plato» en el interior, dejar los muros limpios de las plantas altas de ambos lados solo con los vanos angostos en la sur, predominando el muro sobre los huecos de las ventanas; con esta solución se hubiera ganado más superficie para pintar y recrear pasajes de la historia de México y de la Revolución mexicana en muros independientes del muro de la catedral católica, y sin necesidad de cegar las ventanas de esta, reduciendo tanto los costos políticos como los de la cubrición, en construcción y mantenimiento, al quedar reducido el ancho del pasaje. El arco de la 58 hubiera sido igual al de la 60, en escala y estilo, completando un conjunto urbanoarquitectónico totalmente unitario y un volumen integral e imponente. Solo les faltó tiempo, porque tenían la calidad profesional y política, y con ello tenían suficiente. El volumen pasaje-Ateneo hubiera adquirido mayor presencia por su unidad formal y volumétrica, y hubiera pesado más que el alto de la catedral católica.

#### LAS INTENCIONES PRECURSORAS

Algunos consideran la solución formal del Ateneo-pasaje como simple copia del clasicismo de los centros de poder europeos, y algunos otros ingenuos argumentan que tampoco es una obra con aportación arquitectónica moderna que pudiera considerarse acorde a la modernización e ideología de la Revolución mexicana.

Al comienzo del siglo xx, Amábilis fue educado en París todavía con los principios académicos de la arquitectura clasicista y del funcionalismo anticipado y preconizado por Jean Louis Nicolás Durand,<sup>20</sup> cuya influencia es perdurable.

El que las anticipaciones de las prácticas arquitectónicas funcionalistas de Amábilis en el Ateneo sean una anticipación en Yucatán, ello no significa que estas influenciaran el inicio y desarrollo del movimiento funcionalista mundial de las vanguardias europeas de las primeras décadas del siglo xx.

Por otro lado, las fallidas intenciones de pintar en 1916 en los muros del pasaje de la Revolución de Mérida, Yucatán, fragmentos de la historia nacional y de las luchas revolucionarias, aunque estas se quedaran en solo la idea, fue una anticipación en Yucatán al movimiento del muralismo mexicano (centralista) iniciado en los muros de la Secretaría de Educación y de la Escuela Preparatoria en México, D.F., por los famosos pintores Rivera, Siqueiros y Orozco en 1922, ilustrando pasajes de las luchas sociales de la Revolución mexicana.

#### PASAJE DE LA REVOLUCIÓN-ATENEIO PENINSULAR INCONCLUSOS

El pasaje de la Revolución y el Ateneo Peninsular nunca se terminaron como se concibieron y proyectaron. Además, este último solo funcionó para la Sociedad Ateneo Peninsular poco más de dos años, y no se construyó el proyectado teatro en el segundo patio del pasaje ni se realizaron los conjuntos escultóricos que debían coronar cada uno de los arcos de las fachadas que simbolizarían el inicio y el triunfo de la Revolución, pues solo se comenzaron las piernas de las tres figuras del conjunto frente a la plaza; no se construyeron las urnas en los vértices superiores de las aristas de su fachada para integrarla visualmente con el Ateneo ni se llegó a pintar un solo cuadro de los programados de la historia de México y de la Revolución en los 19 paños de los lados del interior norte; tampoco se colocaron los maceteros con plantas de ornato a lo largo de las fachada interiores norte y sur, entre cada uno de los vanos de la planta baja, y no se construyeron los 19 anaqueles de madera que se fijarían en la norte para completar la instalación comercial, por lo que solo la sur funcionó como comercial.

<sup>20</sup> Bajo esas influencias, de acuerdo con Leonardo Benévolo, fueron educados todos los ingenieros del siglo xix en Francia y con seguridad también los arquitectos.

## INAUGURACIÓN DEL PASAJE DE LA REVOLUCIÓN

Por fin, el 5 de mayo de 1918 —cuando Salvador Alvarado había dejado de ser el gobernador de Yucatán desde el 31 de enero del año anterior— se inauguraron el pasaje de la Revolución y de pasada el Ateneo Peninsular en los inicios del gobierno de Carlos Castro Morales, miembro del Partido Social de Yucatán (PSY)<sup>21</sup> y líder ferrocarrilero de mucho menor aliento que su antecesor. Era débil, sin la cultura y la experiencia política y militar, teórica y administrativa, sin las agallas del sinaloense, y con apego exclusivo a su clase popular, por lo que pronto retrocedió ideológicamente y en varios campos en los que aquel había avanzado.

El discurso inaugural lo hizo Antonio Mediz Bolio, presidente de la Sociedad Ateneo Peninsular. Las notas de *La Voz de la Revolución* las ilustró Juan Arthenack, quien desde mediados de 1917 llegó de la ciudad de México a hacerse cargo de la parte gráfica del periódico. El ingeniero Santiago Picconi, en una entrevista de *La Voz de la Revolución*, dio pormenores sobre la obra y explícitamente informó que él era el autor del proyecto del pasaje y el arquitecto Manuel Amábilis del Ateneo.<sup>22</sup> Un editorial radical publicó en este número reminiscencias del gobier-

<sup>21</sup> La casi totalidad de los miembros de este partido eran trabajadores del campo y la ciudad. El PSY fue sucesor del Partido Obrero y antecesor del Partido Socialista del Sureste (PSSE). Una característica de estos es que todos eran socialistas y se constituyeron en el periodo alvaradista.

<sup>22</sup> Extraña que Alvarado haya integrado todo el equipo de Obras Públicas y Comunicaciones con personas provenientes del D.F. De estas no conocemos su ideología y también se desconoce si Alvarado tenía contacto previo con ellas. Es evidente que Amábilis no podía darse abasto solo en lo que implica un departamento de esa naturaleza.

«Habrá ingeniero especial de obras escolares. Habrá cambio total del personal de ingenieros de Obras Públicas. El señor gobernador tuvo a bien nombrar a los señores ingenieros siguientes para ocupar los puestos respectivos: ingeniero [sic] don Manuel F. Amábilis, director de Obras Escolares, dependiente del Departamento de Comunicaciones y Obras Públicas del estado; ingenieros don Santiago Picconi y don Manuel Appendini, ingenieros de Obras Públicas del estado». (Estos dos últimos figuran por primera vez), (*La Voz de la Revolución*, 1915f). Para el pasaje de la Revolución, aparece Picconi como ingeniero proyectista. No hay documentación para saber con exactitud qué es lo que abarcó su proyecto del pasaje, ya que la parte norte perteneciente como proyecto claramente al Ateneo —del que el propio Picconi dice que es de Amábilis—, resultaría que el «arco frente a la plaza sigue el diseño de Amábilis, por lo que queda del diseño del pasaje es la fachada interior norte, misma que sigue la modulación de la sur, por lo tanto también sería de Amábilis, restando el «arco» de la 58 que se aparte del diseño del conjunto —haciéndole perder unidad— y el diseño y cálculo de la

no de Alvarado. Castro Morales no entendió ni fue capaz de sostener el espíritu que dio origen a la Sociedad Ateneo Peninsular y, por consiguiente, no supo defender y mantener el edificio respectivo y la propiedad estatal, destinándole funciones muy diferentes. Además, temeroso y quizá avergonzado por el simbolismo del pasaje de la Revolución, que consideraría elítico, detuvo la construcción del único conjunto escultórico que coronaría el acceso frente a la plaza cuando apenas se había iniciado, y dejó inconcluso tanto el pasaje como el Ateneo.

Según lo difundido por la oligarquía, al término del gobierno de Alvarado el pasaje de la Revolución y el Ateneo Peninsular (la catedral cultural de la Revolución) fueron decayendo por la inercia del abandono, atribuible, según ellos, a que a esa gesta social no se le tenía ningún aprecio en Yucatán porque no le había dejado nada. Querían desvirtuarla y que cayera en el olvido y no se supiera lo que se le debía en materia de educación, de derecho laboral, en, por ejemplo, la liberación del esclavismo a que estaba sujeto el campesino maya en las haciendas, así como la en seguridad social, salud pública, feminismo, nacionalismo cultural y prefiguración del actual Estado mexicano. Se destruyó, entre otras cosas, los símbolos edificadas de la memoria ideológica y sociohistórica de la Revolución: el pasaje de la Revolución y el Ateneo Peninsular.

#### EL CONJUNTO PASAJE-ATENEO, SÍMBOLO Y MEMORIA DEL PROCESO DE LA REVOLUCIÓN SOCIAL MEXICANA

La memoria del proceso de la Revolución que se revela en el estado inconcluso del pasaje es que esto no se debió a una lucha de clases ni a un desinterés, sino al surgimiento de una de las diversas corrientes que se manifestaron una vez derrocado el régimen de Díaz sobre las necesidades que debían tener prioridad.

Con Castro Morales, la Revolución en Yucatán se enfocó más definidamente hacia los trabajadores del campo y la ciudad. Es por ello que se interrumpió la construcción de los conjuntos escultóricos y las pinturas en el muro norte con

---

cubierta que atribuiríamos sin duda alguna a Picconi por su experiencia europea. Véase *La Voz de la Revolución*, 1916.

«Lo que es y representa el pasaje de la Revolución. El ingeniero Picconi nos explica la importancia de esta obra, ya terminada» (*La Voz de la Revolución*, 1918).

pinturas propuestas con pasajes históricos generales, dejando poco espacio para los de la Revolución en la que los trabajadores habían tenido una destacada e importante participación. El Ateneo, dedicado a la cultura, la ciencia y el arte, no debió parecerles tan urgente como sus ancestrales necesidades, y por eso no tuvieron inconveniente en darle otros usos.

Después de Castro Morales, el siguiente gobernador fue Felipe Carrillo Puerto (1922-1923), líder del primer gobierno socialista de América. Su actuación fue distinta a la de Alvarado, ya que se sustentó sobre las bases de organización social que este había dejado, pero con una nueva orientación política e ideológica. En cambio, Carrillo Puerto desarrolló una ideología socialista radical y orientó todas sus energías hacia el engrandecimiento del pueblo de raza maya. El Partido Socialista del Sureste se fundamentó en las bases integradas en las ligas de resistencia de obreros, campesinos y profesionales salidos de esta clase, por lo que es de suponerse que hiciera a un lado a la Sociedad Ateneo Peninsular y también dejara sin concluir tanto el pasaje como el Ateneo que, tal vez, hasta se les vería con cierto recelo como elitista. Es, quizá, por lo que Carrillo Puerto no aprovechó ni el pasaje ni el Ateneo para el funcionamiento de las ligas y prefirió improvisar para ello unas casas habitación.

#### EL ASESINATO DE ALVARADO Y CARRILLO PUERTO

El 3 de enero de 1924, después de un simulacro de juicio, ilegal y sumarísimo, fue fusilado Felipe Carrillo Puerto junto con 11 más, entre ellos tres de sus hermanos, por un complot armado por la oligarquía yucateca para asesinarlo. De hecho, lo eliminaban porque su liderazgo político a favor de los derechos de los trabajadores del campo y la ciudad amenazaba los intereses de la clase dominante. En el mismo año, el 10 de junio, Salvador Alvarado fue emboscado y asesinado en El Hormiguero, Tabasco, por la oligarquía centralista.

Ambas oligarquías le tenían pavor al socialismo, por la certeza de que perderían todos sus privilegios, al mismo tiempo que el uso de los conceptos revolucionarios comenzaban a retroceder por las nuevas facciones. El planteamiento conceptual de la función ideológica que dio origen al pasaje y al Ateneo se volvió difuso y contradictorio. La función comercial se planteó para estimular el paso de los usuarios para que conocieran y recordaran la Revolución mexicana, pero sin

su complemento ideológico: las esculturas que coronarían los arcos y las pinturas con pasajes de la independencia, la reforma y la propia revolución, dejó de tener razón y sigue pospuesto hasta la fecha.

#### CAMPAÑA DE DIFAMACIÓN HISTÓRICA Y CONSPIRACIÓN DEL SILENCIO

Inmediatamente después del asesinato de los líderes máximos de la Revolución en Yucatán, emergió una campaña de la oligarquía y el clero para difamar tanto a Alvarado y Carrillo Puerto como al movimiento revolucionario, y a esta se le sumó la conspiración del silencio en la historia oficial promovida por los gobiernos surgidos de la propia Revolución; ambas campañas subsisten hasta la actualidad.

En las escuelas, desde la primaria en adelante, se eliminaron de la historia la Revolución social mexicana, los personajes Alvarado y Carrillo Puerto y la aportación de ambos en Yucatán. Esto explica la indiferencia social en la demolición total del pasaje, el regalo del Ateneo a la oligarquía contra la que se había levantado la Revolución, y el cúmulo de aberraciones propuestas para su resurgimiento, así como la extendida asimilación de la difamación oligárquico-mediática sobre los actores más destacados de la Revolución en Yucatán y en el país. Además, el desfile conmemorativo del inicio de la Revolución se convirtió en un divertido y anodino desfile deportivo sin mencionar nada relativo a la lucha popular. Los gobernantes pronunciaban un apresurado, breve y repetido discurso demagógico y nada más.

Los siguientes y sucesivos gobiernos revolucionarios, después de Carrillo Puerto, no tenían objetivos sociales claros, carecieron de la visión suficiente para utilizar el pasaje y el Ateneo como símbolo y memoria de la Revolución y como sede de sus organizaciones sociales culturales y populares.

Además, comenzaron a coquetear con la tradicional clase dominante y el clero católico para contar con su apoyo y votos en las elecciones. Para conquistar a la oligarquía, José María Iturralde Traconis (1924-1926), el sucesor del revolucionario protector de los mayas y mártir del proletariado, denigró a Carrillo Puerto, sembrándole su monumento en el elitico Paseo de Montejo de los henequeneros esclavistas para el regodeo de los oligarcas y crearles confusión a los trabajadores del campo y la ciudad con ese emparentamiento.

Álvaro Torre Díaz (1926-1930), gobernador de Yucatán y miembro del Partido Socialista del Sureste, en vez de construir el grandioso edificio de la casa del pueblo para distraer su imposición en el cargo, pudo emplear el Ateneo para los fines socialistas y emplear lo que invirtió para necesidades más urgentes.

Durante el periodo presidencial «socialista» del general Lázaro Cárdenas (1934-1940), el pasaje (aunque inconcluso) tuvo actividades distintas a la función ideológica y comercial para la que se planeó y construyó: ferias populares, ferias ganaderas, ferias de juegos mecánicos, reuniones escolares, etcétera. En las escuelas primarias, a pesar de que incluso se cantaba la *Internacional Socialista* (sin razonar su contenido), no se hablaba para nada de la Revolución ni de Alvarado ni de Carrillo Puerto.

Los demás «gobiernos revolucionarios», supuestos continuadores y herederos del movimiento, con coqueteos primero, y luego en abiertas y francas alianzas con las antiguas oligarquías y el clero católico, fueron destruyendo hasta desaparecer el pasaje y sin darle al Ateneo un verdadera y adecuada función para la sociedad total.

#### LA DESTRUCCIÓN TOTAL DEL PASAJE DE LA REVOLUCIÓN (1940-1948)

El pasaje inconcluso funcionó sin referencia clara de los principios sociales revolucionarios, los cuales cambiaban según la facción dominante, hasta inicios de los cuarenta (ver figuras 10 y 11).

Al final de la década de los treinta, después de veinte años de que fue inaugurado sin estar concluido, la furia antirrevolucionaria y clerical, según los comentarios populares, comenzó a romper los cristales de la cubierta del pasaje de la Revolución arrojándoles piedras desde los techos de la catedral y del Ateneo. Con esta acción, y con la ausencia de mantenimiento, se fue convirtiendo en un peligro para los transeúntes.

Finalmente, los enemigos ideológicos del conjunto arquitectónico pasaje-Ateneo lograron un primer objetivo, quitar los cristales restantes como un paso a la desaparición total. En 1944 se desmantelaron sus armaduras metálicas, convirtiéndolo deliberadamente en una ruina consolidada. Aunque por un poco más de tiempo se conservaron los arcos de sus extremos y el paso peatonal, la grandiosa espacialidad del pasaje y su simbolismo patriótico y revolucionario queda-



FIGURA 10. Fotografía del arco de la 60\*



Fuente: México Fotográfico.

\*Fotografía del arco de la 60 aproximadamente de principios de los años cuarenta. La alegoría de su cima se comenzó en 1818, pero nunca se terminó, y ya no tuvo la cubrición de hierro ni tampoco los 2760 vidrios perforados. La cubierta que se observa en la figura la dibujó el arquitecto Aercel Espadas.

FIGURA 11. Fotografía del pasaje de oriente a poniente\*



Fuente: México Fotográfico.

\*Fotografía del pasaje de oriente a poniente; en la original de México Fotográfico de principios de los años cuarenta no tiene la cubrición. La que vemos fue dibujada por el arquitecto Aercel Espadas.

ron totalmente desvirtuados con beneplácito del clero católico, la reacción y la complicidad de los gobiernos «revolucionarios».

En el periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952), la Revolución tuvo un cambio radical; los obreros y los campesinos que ya controlaba a través de las organizaciones institucionalizadas dejaron de ser su preocupación principal, y

ahora la atención se centró en la numerosa clase media, cuyos votos tendrían que ser debidamente orientados.

La Revolución se orientó hacia el desarrollo capitalista cuya base era la industria sostenida por la clase trabajadora debidamente dirigida por el Estado y reprimida en sus demandas espontáneas. En 1948, al término de una larga huelga de obreros de las cordelerías del henequén, en la que estos se establecieron en el pasaje, el ayuntamiento de Mérida, presidido por un miembro del partido de la Revolución, demolió los «arcos» que simbolizarían, con los conjuntos escultóricos respectivos, el de la 60 «El inicio glorioso de la Revolución mexicana» y el de la 58 «El triunfo de la gloriosa Revolución mexicana», para convertir el espacio en un vulgar callejón. Con estas acciones los políticos, herederos de la Revolución a la que habían traicionado paulatina y permanentemente, habían logrado a tan solo treinta años de su inauguración, la desaparición total: física, simbólica y conceptual del inconcluso pasaje, sin oposición ni protesta, porque nadie o casi nadie sabía de qué se trataba; la «conspiración del silencio» y la difamación les había funcionado a la perfección al partido oficial y habían eliminado de la memoria del pueblo yucatanense el símbolo de la Revolución social mexicana.

#### USOS OCASIONALES Y AVENTURADOS DEL VACÍO QUE DEJÓ EL PASAJE DE LA REVOLUCIÓN

Poco después de la desaparición total del pasaje, continuaron los esfuerzos por disfrazar el urbicidio. El callejón que sustituyó al pasaje se convirtió en una común calle vehicular para impedir que en ella se asentaran futuros huelguistas. En junio de 1948, el ayuntamiento «revolucionario» de Mérida oficialmente lo denominó, para disimular el cambio de rumbo ideológico y acallar algunas protestas que iban subiendo de tono por la destrucción, «calle de la Revolución Salvador Alvarado»; de todos modos la mayoría, y sobre todo los jóvenes, no sabía de qué se trataba. A fines de los cincuenta, la calle se destinó como paradero para abordar los autobuses de transporte urbano de las rutas del norte de la ciudad. En 1977, esta se transformó en una parte para sitio, paradero o estacionamiento de taxis, y otra en un remedo de rincón de plaza menor, con arbustos y bancas.

## EL LARGO CAMINO DE LA INTENCIÓN DE DEVOLUCIÓN DEL PASAJE-ATENEO AL CLERO

En junio de 1990, la federación cedió al estado de Yucatán el uso de parte del Ateneo Peninsular, aunque lo demás siguió estando bajo su poder. Con esa decisión, el gobierno de Yucatán procedió a la «restauración» de la parte autorizada e instaló un museo, el que una vez concluido en 1994 fue «regalado» por el gobierno a la oligarquía para su administración y jactancia mediante un comodato y subsidio económico por tiempo indefinido. El camino estaba abierto para la entrega posterior del Ateneo al clero, que no dejaba de machacar que era el arzobispado con solo la decoración de sus fachadas, cuando en realidad era un edificio nuevo, más amplio y con un diseño espacial democrático.

Con ello, los objetivos de la Revolución social mexicana llegaban a una primera culminación del trastrocamiento de sus objetivos populares. El retroceso era evidente: los herederos, en complicidad o avergonzados de su origen, devolvían el poder a aquellos contra los que se inició la Revolución, al mismo tiempo que mostraban su incapacidad para gobernar. Los oligarcas le cambiaron el topónimo al Ateneo, y en vez de Peninsular arbitrariamente le denominaron Ateneo de Yucatán, y con el nuevo uso delataban inmediatamente la ignorancia tanto de su significado histórico como sobre el pasaje. Con intenciones de «lavarle» su contenido ideológico, lo denominaron anodinamente «pasaje Revolución». Después, el gobierno con clara evidencia de su desorientación ideológica comunicaba en 1994 que «rescataría» el pasaje, pero este no sería igual al original. De todos modos, no hicieron nada. Las evidencias de continuar con su entrega al poder que supuestamente había derrocado la Revolución eran claras.

## EL RESURGIMIENTO DEL PASAJE DE LA REVOLUCIÓN

En julio de 1998, ochenta años después de inaugurado el pasaje como frontera de un instrumento fanatizador y liberador de la conciencia humana, a cincuenta de su destrucción total y a cuatro del regalo del Ateneo a la oligarquía, «El Ayuntamiento de Mérida acepta la propuesta de la Arquidiócesis de hacer del pasaje de la Revolución y el entorno de la S.I. Catedral un sitio acorde con la grandeza histórica y espiritual del recinto», afirmó ayer el presidente municipal de Mérida.

da (Dirección de Innovación y Desarrollo Institucional, DYDY, 1998). El vicario general de la arquidiócesis le propuso al gobierno del estado y al de Mérida que fuera un regalo tanto para la celebración del cuarto centenario de ese templo como para la del jubileo cristiano que iniciaba a fines de ese año.<sup>23</sup>

Gracias a la campaña difamadora de la historia y de la conspiración del silencio en la historia oficial, a muchos no les podía parecer extraño que un gobierno municipal de un partido opositor a la Revolución pudiera proponer precisamente la recuperación del pasaje; para los pocos sobrevivientes del proceso revolucionario, sí.

La realidad es que no se proponía la reconstrucción simbólica del pasaje, sino solo la recuperación del espacio para el clero. No ha importado que al final su reconstrucción en 2011 fuera como la de 1918 debido a las luchas de los que están a favor de la conservación de la memoria histórica, pues la ciudadanía por lo general sigue sin saber cuáles fueron las conquistas revolucionarias y quiénes sus actores.

#### PRIMERA ETAPA DE LA RECONSTRUCCIÓN PARCIAL DEL PASAJE. LOS ARCOS EN 2001

El 30 de julio de 1998 se desató todo un entusiasmo por el «remozamiento», «salvamento», «rescate», «mejoramiento» o «adecuación» del pasaje de la Revolución (del espacio vacío que había quedado tras de su demolición total, pues no tenían ni idea de cómo había sido y menos tenían idea de su simbolismo y significado):

El pasaje de la Revolución debe transformarse en un espacio digno, que destaque la belleza de la catedral y que sea punto de reunión y esparcimiento de yucatecos y turistas. Lo recomendable es que se someta a concurso y que participen jóvenes arquitectos [sobre todo porque son los que menos saben de qué se trata], que no se basen en algún aspecto histórico sino que consideren el uso actual que debe tener este espacio. El proyecto de esa vía no debe responder a nostalgias del pasado, sino a los futuros usos de la ciudad (DYDY, 1998).

<sup>23</sup> Apresuradamente, antes de que terminara el siglo XVI, a fines de 1598, se decretó terminada la catedral de San Ildefonso de Mérida, Yucatán, y así fue como se inauguró la primera catedral de tierra firme y del siglo.

El 2 de agosto de 1998, el ayuntamiento anunciaba que convocaría a un concurso para el proyecto del pasaje. No tenían ni la más remota idea de que la reconstrucción de un monumento histórico, que la historia, no se somete a concurso.

Durante un año se mantuvo en la prensa la intención de «remozar» el pasaje. A mediados de 1999, el presidente de uno de los dos colegios de arquitectos, el empresarial, declaraba que a fines de ese año empezaría las obras del «rescate integral»: «El proyecto incluye la reconstrucción de los dos arcos que lució ese rincón meridano durante la histórica visita del presidente Porfirio Díaz a principios de siglo y la pintura de réplica de murales alusivos —hoy desaparecidos— a la Revolución mexicana» (DYDY, 1999b). Esta es una preciosa perla de cómo la difamación y la ignorancia propiciada por la historia oficial funcionaban a la perfección. Porfirio Díaz visitó Yucatán en 1906 y la revolución iniciada en 1910 fue contra ese gobernante y su régimen. El pasaje se inauguró en 1918, pero ahora resultaba que ya existía premonitoriamente a inicios del xx, y los murales nunca se pintaron, ni siquiera se llegaron a definir cuáles serían, pero los encontraron en el Archivo General de la Nación. ¿No es maravilloso?

Más de arquitectos: el 5 de agosto de 1999, dos de ellos, además de curas y el tercer integrante de la sección de arte sacro de la arquidiócesis, señalaron: «1. Elogiamos la iniciativa para rescatar el pasaje de la Revolución, espacio ligado a la historia de nuestra cultura religiosa y social», «2. Estamos de acuerdo con seguir los lineamientos históricos, [...] que incluyen los arcos de ambos accesos del pasaje, y el rescate de los murales [no era rescate, sino hacerlos por primera vez] y el techo de cristal» (DYDY, 1999a).<sup>24</sup>

Por fin, después de tanto machaque conservador de los diarios manipuladores de la conciencia ciudadana sobre el «rescate» del pasaje durante 1998, 1999 y 2000, las obras se iniciaron en febrero de 2001. Una vez inaugurada la reconstrucción normada y supervisada por el INAH, se inició con la de los arcos de la 60 a comienzos de mayo de 2001 (ver figura 12) y el de la 58 en junio de ese año (ver figura 13). No se aclaró en ningún momento en qué consistió la revolución social mexicana, cuáles fueron sus aportes en Yucatán y quiénes sus actores.

<sup>24</sup> Respaldo diocesano al rescate del pasaje de la Revolución. Para mayor información, véase DYDY (1999a).

FIGURA 12. Fachada del arco de la 60



Fuente: Espadas (2017).

FIGURA 13. Arco de la 58



Fuente: Espadas (2017).

## SEGUNDA ETAPA DE LA RECONSTRUCCIÓN PARCIAL. LA CUBRICIÓN DE 2011

Diez años después del último vergonzante intento de reconstrucción, el pasaje de la Revolución seguía inconcluso e ignorado su significado y simbolismo. La segunda etapa de su «rescate», el de su cubrición, se realizó en 2011 ya por un gobierno municipal heredero de aquel movimiento (ver figuras 14 y 15).

Dicho rescate pretendía la «modernización de su techo» con una cubrición parcial consistente en una pérgola en la que cada uno de sus componentes, que

no cubrían el ancho del pasaje, girara longitudinalmente para dejar paso a la luz solar y, supuestamente, para detener la lluvia. Este artefacto, con la acción de los vientos encajonados por los edificios laterales, se convertiría en una gigantesca matraca, además de desvirtuar la memoria histórica.

Gracias al INAH, en colaboración con asociaciones protectoras de los monumentos históricos, se pudo «enderezar» la pretensión falsificadora del ayuntamiento y reconstruir la cubrición histórica del pasaje de la Revolución, la cual había sido de estructura de fierro y de grandes placas de vidrio, en lugar de los 2700 vidrios premoldeados que originalmente se importaron, terminándose en diciembre de 2011. Sin embargo, no se completó como se había proyectado, con esculturas coronando los arcos y pinturas murales recreando episodios de Méxi-

FIGURA 14. Interior del pasaje viendo hacia el arco de la 58



Fuente: Espadas (2017).

FIGURA 15. Interior del arco de la 60 y al fondo el de la 58



Fuente: Espadas (2017).

co y entre ellos la etapa revolucionaria, y tampoco se inauguró como reconstrucción del pasaje de la Revolución mexicana, sino simplemente como el techo del pasaje y no en forma oficial.

#### EL PASAJE NUNCA SE HA TERMINADO DE CONSTRUIR

El pasaje de la Revolución, a casi un siglo de su inicio en diciembre de 1915 y de la escritura del presente artículo en diciembre de 2012, después de su urbidio y de sus vergonzantes y malintencionados rescates, continúa inconcluso. Con la recia decisión de Alvarado, el poderoso conjunto urbanoarquitectónico que ocupa más de media manzana, el incremento de altura, el enriquecimiento formal de fachadas, volumen y cubierta; con la inducción ideológica impresa por el grupo de liberales consecuentes y su consolidación con las actividades culturales universales y liberales de la Sociedad Ateneo Peninsular, se logró constituir la catedral cultural yucatanense de la Revolución social mexicana, que en su momento se impulsó formal e ideológicamente por encima de la catedral católica.

El pasaje es memoria del continuo y lento fallecimiento y resurgimiento del proceso sociohistórico de la Revolución mexicana que aún continúa. El planteamiento conceptual y la construcción del pasaje de la Revolución-Ateneo Peninsular no son solo el de una obra arquitectónica abstracta, artística, sino que hay en ella una fuerte presencia modernizadora y la concepción de un contenido político e ideológico. Las diversas etapas o aspectos visuales urbanoarquitectónicos que adquirió desde su inauguración, aún inconclusos, son expresión de los momentos específicos del proceso de la Revolución mexicana y de la propia vitalidad de esos monumentos.

#### CONCLUSIÓN

El uso actual, desvirtuado, y el futuro..., ¿incierto?

El programa de la Sociedad Ateneo Peninsular no se pudo sostener después del gobierno de Alvarado, quizá por tratarse de una asociación liberal de profesio-



nales de la clase media, y por no apoyarse en las clases populares, por lo que el edificio pasó al gobierno federal con funciones diferentes a las programadas como catedral cultural.

El edificio actualmente ha sido otorgado a una organización civil de la oligarquía con el que se da lustre y las exposiciones de artes plásticas tienen un uso restringido, muy distinto al amplio programa alvaradista, y al mismo tiempo que se le redujo su contenido, se le redujo también su ámbito territorial al nombrarlo como Ateneo de Yucatán, ignorando con ello el significado de la palabra ateneo y el contenido histórico de los topónimos.

Hay dos posibles futuros, inciertos, para el pasaje: la conclusión total, tal como se concibió, reforzando su significado simbólico con una consciente y eficaz difusión del proceso revolucionario, o dejar que continúe la historia difamatoria en complicidad con el silencio de la historia oficial con lo que tarde o temprano se cedería a la insistencia de que sea entregada para que ahí se realicen rituales litúrgicos, reforzando el poder dominante del clero político sobre la sociedad yucatanense y el retroceso a las formas de dominio explotador en contubernio con las oligarquías.

## BIBLIOGRAFÍA

Alvarado, Salvador (1918). *Informe de Gobierno*. Mérida.

\_\_\_\_\_ (1920). *Mi actuación revolucionaria en Yucatán*. París-México: Librería de la Vda. de Ch. Bouret.

\_\_\_\_\_ (1988). *Carta al pueblo de Yucatán*. (*La Voz de la Revolución*, viernes 5 de mayo de 1916). Mérida: Maldonado Editores.

Amábilis Domínguez, Manuel (1937). *Mística de la Revolución mexicana*. México: s.e.

Argan, Giulio Carlo (1966). *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*. Buenos Aires: Nueva visión.

Bastarrachea, Juan Ramón, Ermilo Yah Pech y Fidencio Briceño Chel (1992). *Diccionario Básico Español-Maya, Maya-Español*. Mérida: Maldonado Editores.

Blanquel, Eduardo (1974). «La Revolución mexicana», en *Historia mínima de México*. México: El Colegio de México.

- Cetina Sierra, Adonay (1984). *Historia gráfica. Mérida de Yucatán. 1442-1984*. México: Gobierno del Estado de Yucatán/Ayuntamiento de Mérida/Subsecretaría de Cultura de la SEP.
- Chueca Goitia, Fernando (1954). *Invariantes castizos de la arquitectura española. 1947; Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. 1966; Manifiesto de la Alhambra*. Madrid: Editorial Dossat.
- Espadas Aguilar, Ramón (1972). *Fundación del Partido Socialista Obrero*. Mérida.
- espadas medida, aercel (2017). *Fotografías diversas del pasaje de la Revolución de Mérida, Yucatán*. Mérida.
- \_\_\_\_\_ (1993). «Mérida: la traza borbónica última virreinal, primera modernización», en *Mérida, el azar y la memoria*. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán.
- \_\_\_\_\_ (1999). «El Ateneo Peninsular. La catedral yucatanense de la Revolución. Actual lectura crítica. Nuevas interpretaciones», en *Unicornio*, suplemento cultural y científico del diario *Por Esto!* (I) 22 de agosto, pp. 3-9; (II) 29 de agosto, pp. 3-9; (III) 5 de septiembre, pp. 3-9; (IV) 12 de septiembre, pp. 3-9. Mérida.
- González Casanova, Pablo (1981). *El Estado y los partidos políticos en México*. México: Ediciones Era.
- González Padilla, Beatriz (1985). *Yucatán: política y poder*. Mérida: Maldonado Editores/INAH/SEP.
- Menéndez Rodríguez, Hernán (1995). *Iglesia y poder. Proyectos sociales, alianzas políticas y económicas en Yucatán (1857-1917)*. México: Editorial Nuestra América/Conaculta.
- Montalvo Ortega, Enrique y Francisco José Paoli Bolio (1977). *El socialismo olvidado de Yucatán*. México: Siglo XXI.
- Orosa Díaz, Jaime (1980). *Porfirismo y Revolución en Yucatán*. Mérida: Universidad de Yucatán.
- Paoli Bolio, Francisco José (1981). *Salvador Alvarado y la Revolución en Yucatán*. Mérida: Ediciones del Ayuntamiento de Mérida 1979-1981.
- \_\_\_\_\_ (1984). *Yucatán y los orígenes del nuevo Estado Mexicano. Gobierno de Salvador Alvarado, 1915-1918*. Col. Problemas de México. México: Ediciones Era.
- Rossi, Aldo (1982). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- Sierra Villarreal, José Luis (1987). *La revolución que quiso ser. Yucatán: del porfiriato al socialismo*. Mérida: Consejo Editorial de Yucatán.
- Urzaiz Rodríguez, Eduardo (1946). *Del Imperio a la Revolución. 1805-1910*. Mérida: s.e.
- Venturi, Robert (1966). *Complexity and contradiction in architecture*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Viñola (1951). *Tratado de los cinco órdenes de arquitectura*. Buenos Aires: Editorial Construcciones Sudamericanas.
- Waisman, Marina (1972). *La estructura histórica del entorno*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba.

## Hemerografía

- (9 de junio de 1915a). *La Voz de la Revolución* (77). Mérida, Yucatán.
- (24 de junio de 1915b). *La Voz de la Revolución*. Mérida, Yucatán.
- (16 de septiembre de 1915c). *La Voz de la Revolución* (176). Mérida, Yucatán, pp. 4-7.
- (2 de octubre de 1915d). *La Voz de la Revolución*. Mérida, Yucatán.
- (14 de octubre de 1915e). «Nuevas hermosas orientaciones revolucionarias», en *La Voz de la Revolución*. Mérida, Yucatán.
- (4 de diciembre de 1915f). *La Voz de la Revolución* (254). Mérida, Yucatán, p. 2.
- (11 de diciembre de 1915g). *La Voz de la Revolución*. Mérida, Yucatán.
- (20 de diciembre de 1915h). *La Voz de la Revolución*. Mérida, Yucatán, p. 2.
- (25 de diciembre de 1915i). *La Voz de la Revolución*. Mérida, Yucatán.
- (20 de noviembre de 1916). *La Voz de la Revolución* (601). Mérida, Yucatán, p. 2.
- (Enero de 1917). *La Voz de la Revolución*. Mérida, Yucatán.
- (6 de mayo de 1918). *La Voz de la Revolución* (1129). Mérida, Yucatán, p. 1.
- (6 de marzo de 1916). *Diario Oficial del Gobierno del Estado de Yucatán*. Mérida, Yucatán.
- (22 de septiembre de 1991). «La agonía del proyecto liberal yucateco», *Unicornio*, suplemento cultural de *Por Esto!* (26). Mérida, Yucatán, p. 3.
- (14 de junio de 1992). «La Revolución Mexicana en Yucatán y los hacendados: Salvador Alvarado y Carlos Peón. Reinterpretación histórica», en *Unicornio*, suplemento cultural de *Por Esto!* (64). Mérida, Yucatán, p. 3.

- (27 de septiembre de 1992). «Memoria Histórica: De las lagunas absolutas», en *Unicornio*, suplemento cultural de *Por esto!* (79). Mérida, Yucatán, p. 3.
- (20 de febrero de 1994). «Sobre la metodología de la historia. Uso e interpretación de las fuentes», en *Unicornio*, suplemento cultural de *Por Esto!* (152) Mérida, Yucatán, p. 3.
- (26 de julio de 1999). *Dirección de Innovación y Desarrollo Institucional* (DYDY). Mérida, Yucatán.
- (5 de julio de 1999). *Respaldo diocesano al rescate del pasaje de la Revolución*. Mérida: DYDY.
- (26 de julio de 1999a). *Rescate integral del pasaje de la Revolución*. Mérida: DYDY.



# LA CIUDAD DE MÉXICO: LOS PASAJES OLVIDADOS

DANIEL HIERNAUX-NICOLAS<sup>1</sup>

## INTRODUCCIÓN

De manera sorprendente, la Ciudad de México, una megaciudad de más de veinte millones de habitantes, no ha visto florecer pasajes de la misma forma que otras urbes de América Latina, a pesar de que la época de considerable influencia francesa del porfiriato (1876-1910) hubiera podido traer a la capital mexicana esta notoria innovación en el comercio y la socialidad que inició en el Palacio Real de París y que se derramó en el mundo entero mediante la edificación de una multiplicidad de pasajes cubiertos. El propósito del presente estudio es entender por qué el pasaje, como modelo de espacio comercial, no logró implantarse significativamente en la Ciudad de México para ofrecer una nueva opción a la comercialización de bienes y servicios.

El pasaje en sí fue una innovación fundamental que modificó los parámetros feudales sobre la exhibición y la venta de las mercancías y la prestación de algunos servicios. La presencia de estas trincheras de modernidad tuvieron un impacto muy fuerte en la constitución de la ciudad moderna, contribuyendo a transformar a París en una verdadera capital de la modernidad, como la calificó David Harvey en una obra reciente (Harvey, 2008).

Por otra parte, la disolución de las normas estrictas aplicadas al proceso de venta durante el Antiguo Régimen francés permitió la expresión de una gran creatividad en la comunicación entre vendedor y cliente; la puesta en escena de la mercancía resultó tan importante como la mercancía misma. Más aún, la eclosión de los pasajes en una fase de renovación de los valores morales de la

<sup>1</sup> Profesor-investigador de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Autónoma de Querétaro. Correo electrónico: danielhiernaux@gmail.com

sociedad posterior a la Revolución francesa favoreció una asociación voluntaria entre el comercio y la estetización y erotización del objeto y de las relaciones del comprador.

Finalmente, la lección que ofrece el repaso de la historia de la expansión de los pasajes cubiertos en el curso de la primera mitad del siglo XIX y, posteriormente, hasta nuestros días, es que el capitalismo tuvo que deshacerse de esos espacios de venta para dar paso a estructuras edilicias más adaptadas a una producción y, por ende, una comercialización masiva de productos, como la industria textil y de la vestimenta. Nos referimos al desarrollo de las grandes tiendas departamentales, fruto de la segunda mitad del siglo XIX.

Para entender por qué esta historia de los pasajes en Francia, y particularmente en París, no se pudo adaptar como tal al caso mexicano, y a la Ciudad de México en particular, es preciso analizar de qué manera los factores mencionados actuaron en el país para favorecer o impedir el surgimiento de pasajes comerciales a la usanza francesa.

#### LA CIUDAD DE MÉXICO: ENTRE EL TIANGUIS Y LA TIENDA DEPARTAMENTAL

La ciudad de Tenochtitlán se caracterizó, entre otros aspectos, por la importancia de una relación muy directa entre los productores y los consumidores. Traídos del mismo valle de México, y particularmente del sur de la ciudad (lo que sería ahora Xochimilco, Tláhuac, Iztapalapa y Chalco), los bienes alimentarios básicos se encaminaban a la ciudad mediante la sofisticada red de canales aptos para el transporte en canoas, lo que permitía un abasto diario en productos frescos a la gran ciudad de la época. Los bienes más sofisticados eran traídos de diversas provincias sometidas a los aztecas y controlados por una clase de mercaderes profesionales. Los mercados eran numerosos y permanentes, y ofrecían una gran variedad de productos al aire libre.

La costumbre de abastecerse en el tianguis se mantuvo a lo largo de la época colonial. Humboldt destaca en su correspondencia al famoso mercado del Parián, un mercado indígena complejo y animado que ocupaba la parte sur del zócalo o plaza de Armas de la capital de la Nueva España (Iturriaga, 2013). Por otra parte, la plaza de Santo Domingo, la segunda en importancia en la ciudad,

situada a unas cuadras del zócalo, estuvo cubierta de vendedores durante la segunda mitad del siglo XIX.

La permanencia del sistema de mercados en la calle, junto a los nuevos mercados cubiertos, marcaron la historia de la ciudad; a la fecha se cuentan más de cuatrocientos mercados cubiertos en lo que es el territorio de la ahora Ciudad de México (o CDMX), el antiguo Distrito Federal de la capital mexicana, es decir, sin contar los numerosos y enormes tianguis y los mercados cubiertos que surten a la población del área metropolitana.

Con el porfiriato, se impuso una fuerte influencia francesa que marcó la cultura y las artes de la época y que solo se extinguirá con la Revolución de 1910. Un plano de 1883 del centro de la ciudad ofrece un panorama instructivo del comercio y de los servicios en las manzanas centrales. Cubre 23 manzanas ubicadas entre el zócalo y la calle San Juan de Letrán y ofrece también información del frente de las manzanas colindantes. Se intitula «Directorio Comercial-Plano del Perímetro Central de la Ciudad de México» y fue formado por Julio Popper Ferry, contando con la distribución de la casa Litografía Debray y Sucs., no solo en la Ciudad de México y ciudades importantes del país, sino también en varias ciudades del mundo, entre ellas París. Dicho directorio ofrece un censo detallado de las actividades comerciales ubicadas en cada lote con la identificación del nombre del giro, que usualmente es el del propietario.

Este documento pone en evidencia la densidad de comercios y servicios, desde hoteles, bancos, clubes, talleres diversos, platerías y joyerías, perfumerías y demás: la capital mexicana, para esa fecha ya era una ciudad de reputación mundial bien asentada, con extensos lazos comerciales alrededor del orbe. A la vez, era notoria la presencia de comerciantes de numerosas nacionalidades destacando apellidos franceses, alemanes e ingleses (británicos o estadounidenses); sin haber hecho un conteo preciso, se puede afirmar que dominaban el espectro de negocios ofrecidos en el centro de la ciudad, con la reserva de que nos referimos solamente a las manzanas centrales. Sin embargo, esos eran los negocios que marcaban la dinámica terciaria de la ciudad y le otorgaban una gran vitalidad.

Entre tantos apellidos extranjeros, destacan los franceses por la presencia muy significativa de los *barcelonnettes*, originarios de la pequeña localidad del mismo nombre situada en el valle de Ubaye, en los Alpes de Alta Provenza, a un paso de la frontera italiana.



Estos migrantes pobres tenían la ventaja de un nivel educativo poco común en esa época: todos o casi todos sabían leer, escribir y calcular. Salieron de un terruño complicado debido a los largos inviernos, y habían logrado sobrevivir gracias a la cría de ovejas, esencialmente, y al tejido realizado en pequeños talleres donde transformaban la lana de sus borregos en telas burdas. También en algunas partes del valle empezaron a hilar la seda. Para vender sus productos, que superaban ampliamente sus necesidades locales, empezaron a salir a otras regiones de Francia, pero también hacia destinos más distantes como Bélgica, Luxemburgo y los Países Bajos y, afirman Proal y Martin, empezaron a aficionarse al comercio (Proal y Martin, 1998, p. 19).

Los primeros en salir de este espacio marginado y pobre a México fueron los tres hermanos Arnaud, que fundaron en la capital la tienda Las Siete Puertas en 1821. Otros migrantes salieron posteriormente, y para 1845 unos pudieron regresar con una gran cantidad de dinero. El señor Jean-Baptiste Ebrard salió en 1847 y muchos otros lo siguieron. No todos tuvieron éxito, pues algunos murieron pobres en México esforzándose en imitar aquellos que habían hecho fortuna. En una primera etapa, los migrantes franceses abrieron tiendas bastante sencillas de telas, en donde un simple mostrador dividía a la clientela de los dependientes, todos franceses, y *barcelonnettes* en particular, y de la mercancía sobre los estantes.

Con trabajadores que laboraban largas jornadas, dormían en cuartos colectivos de la trastienda y comían allí mismo y con un estricto control de las finanzas del negocio, pronto los dueños pudieron integrar grandes fortunas, por lo que se lanzaron a la producción directa de telas, luego a las finanzas, y también a la edificación de comercios de gran tamaño: el Puerto de Liverpool y el Palacio de Hierro destacan entre los más conocidos, y de hecho siguen siendo tiendas faro en el antiguo centro de la capital mexicana y han diseminado sucursales por todo el país.

Transformaron así radicalmente la forma de comerciar en la segunda mitad del siglo XIX y desarrollaron verdaderos emporios comerciales en la Ciudad de México, además de que lograron prosperar en diversas ramas. Es obvio que esta evolución los llevó a contratar personal mexicano, particularmente en los puestos de baja calificación, así como obreros en sus fábricas. Cabe señalar que sus empresas seguían el mismo modelo de explotación de la mano de obra que era común en el México de fin de siglo, conduciendo a algunas revueltas de sus trabajadores, como ocurrió en enero de 1907 en las fábricas de la Compañía Indus-

trial de Orizaba y de la Veracruzana. La represión que siguió en el valle de Río Blanco no impidió que tres años después el país se levantara en armas en contra del dictador.

Regresando a las tiendas departamentales, el señor Tron, otro inmigrado de Barcelonnette, firmó el acta constitutiva del Palacio de Hierro a inicios de 1888. Por su parte, Jean-Baptiste Ebrard fundó un cajón para venta de textiles en 1847 sobre la base de sus ganancias, y después de su muerte un grupo de asociados decidió invertir en el negocio que se transformó en una serie de pequeñas tiendas que acabaron volviéndose en 1936 la conocida tienda departamental Liverpool, otra joya del gran comercio de la capital.

A esos dos casos pueden sumarse muchos otros, como París-Londres o el Centro Mercantil, siendo este último el mejor ejemplo de la arquitectura de las tiendas departamentales mexicanas finiseculares, el cual está bien preservado en la actualidad, al volverse un hotel de gran lujo ubicado en la calle 16 de septiembre, a un paso del zócalo.

Se puede apreciar que la aparición de las tiendas departamentales en México es tardía, comparativamente a la creación de sus referencias organizacionales y arquitectónicas que son el Bon Marché (fundada en 1838 como pequeña tienda y transformada en gran edificación en 1867), Le Printemps (1865), La Samaritaine (1867) y Les Galeries Lafayette de París (1893). No es difícil entender, entonces, que cuando los *barcelonnettes* tuvieron recursos para ampliar sus pequeños negocios, con los cuales asentaron su presencia y a posteriori su fortuna, la moda de los pasajes franceses había pasado. Vale recordar que el último pasaje importante creado en París fue el Passage des Princes de 1860, con excepción de una galería ubicada en los Campos Elíseos, de construcción finisecular, la cual es muy diferente del «tipo ideal» parisino (véase el capítulo uno).

#### EL PASAJE DE LA MEXICANA, ¿UN VERDADERO PASAJE?

Este pasaje se encuentra ubicado en el número 25 de la 2.<sup>a</sup> cerrada de 5 de Mayo, en el Centro Histórico de la Ciudad de México (ver figura 1). Fue construido alrededor de 1905 por el arquitecto Genaro Alcorta, como lo testimonia una placa situada a la entrada del pasaje. Dicho arquitecto, egresado de la Academia de San Carlos, según consta en el catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas

Artes (1857-1920), al parecer se encontraba en muy buena relación con el régimen porfirista, pues fue el encargado de la construcción de varios inmuebles y esculturas en la Ciudad de México durante el primer decenio del siglo xx, entre ellos están La Nana, de 1908, primera subestación eléctrica de recarga de tranvías en la ciudad (Guía del Centro Histórico, s.f.); el Edificio de Pesas y Medidas, en 1904, ubicado en la esquina de 5 de Mayo y Filomeno Mata, como se aprecia en la placa al interior del edificio; la actual Asamblea Legislativa del Distrito Federal, antes Palacio de Donceles, en 1910 (Historia de la Asamblea Legislativa, s.f.), entre otros.

A finales del siglo xix, el régimen comenzó la demolición del Teatro Nacional ubicado en el extremo oeste de la calle 5 de Mayo para extender esta del zócalo hasta lo que sería el Palacio de Bellas Artes en la avenida San Juan de Letrán. Con esta ampliación, en 1901 se publicó un concurso de fachadas dirigido a arquitectos de la época con el afán de embellecer y modernizar el aspecto de la calle 5 de Mayo (Martínez, 2005). Esta embellecida de la ciudad formaba parte de los preparativos para la celebración del centenario de la Independencia de México en 1910.

Los trabajos encomendados al arquitecto Alcorta, algunos en la 5 de Mayo, así como el concurso de fachadas y la iniciativa porfirista de embellecimiento arquitectónico francés de la ciudad y, en general, la efervescencia del uso de materiales europeos para la construcción como el hierro, fueron el contexto en el cual este arquitecto comenzó la edificación del pasaje La Mexicana. En un artículo publicado por *El Mundo Ilustrado* de 1905, citado por Miguel Ángel Bernabé Huerta (2010), se menciona que la obra se terminó en ese año, siendo propiedad de la Compañía Anónima de Seguros de Vida.

Sin embargo, el pasaje fue planeado como una de las salidas de un edificio más importante que daba sobre la actual calle Madero y sobre la calle Isabel la Católica. Todo parece indicar que la conexión nunca se realizó a manera de pasaje, como lo sugiere Huerta (2010), por lo que este nunca pudo tener una función comercial a la usanza de los pasajes parisinos. Podemos suponer que los cambios en el diseño del edificio principal fueron el motivo para desechar esta solución que hubiera sido ventajosa para asociar las tiendas en construcción con el tránsito peatonal de la destacada vía que es la calle de 5 de Mayo. El mismo autor menciona una posterior referencia a un uso del pasaje como cantina en 1920.

Hoy en día el pasaje La Mexicana forma parte de otro edificio mucho más grande, con fachada principal en la esquina de Madero e Isabel la Católica, y

FIGURA 1. Ubicación del pasaje La Mexicana



Fuente: elaborado por la Subdirección de Catálogo y Zonas y procesado en la Unidad de Informática de la Comisión Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

cuenta con una entrada alterna de oficinas sobre esta última, integrando en su conjunto un mismo predio. En esta distribución, el pasaje pareciera una entrada trasera o de servicio al edificio principal, con entrada en Madero (véase figura 1).

No obstante, este pasaje no desemboca en otra calle, ya que el extremo contrario de su entrada simplemente topa con una pared a unos diez metros donde se levantan unas escaleras de hierro (véase figura 2).

El edificio con fachada y que se ubica sobre Madero e Isabel la Católica, del cual forma parte este pasaje, es conocido como edificio La Mexicana (véase figura 3); el cual fue construido para albergar las oficinas de la empresa de seguros del mismo nombre. Según diversas fuentes electrónicas no corroboradas,<sup>2</sup> todo el conjunto del predio, incluido el pasaje y el edificio principal, fue edificado por el arquitecto Genaro Alcorta en 1906 sobre lo que hasta finales del siglo XIX fuera

<sup>2</sup> <http://mikeap.wordpress.com/2008/09/22/edificio-la-mexicana/>, <http://www.elcentro-historico.com.mx/lugares-edificio-la-mexicana.html>, [http://www.ritosyretos.com.mx/index.php?option=com\\_content&view=article&id=142:asi-era&catid=2:leyendas-de-la-antigua-ciudad-de-mexico&Itemid=14](http://www.ritosyretos.com.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=142:asi-era&catid=2:leyendas-de-la-antigua-ciudad-de-mexico&Itemid=14) y <http://www.guiadelcentrohistorico.mx/sitios-de-interes/edificios-historicos/regi-n-1-el-primer-cuadro/296>

FIGURA 2. Entrada del pasaje La Mexicana por Cerrada de 5 de Mayo



Fuente: Hiernaux Nicolas (2015).

FIGURA 3. Fachada del edificio La Mexicana



Fuente: Hiernaux Nicolas (2015).

el famoso Café Concordia,<sup>3</sup> al cual asistían artistas y literatos de la época, en la esquina de Plateros (hoy Madero) y La Profesa (actualmente Isabel la Católica), de acuerdo con Díaz (2000) (ver figura 4).

Sin embargo, al respecto de los constructores del edificio La Mexicana, la Ficha Nacional de Catálogo de Monumento Histórico Inmueble, elaborada por la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, indica que fue construido en 1889 por los arquitectos e ingenieros civiles Eusebio e Ignacio de la Hidalga. También en esta misma ficha se anota que el edificio completo fue pensado para albergar la primera tienda departamental de México, la cual ahora lleva el nombre de El Palacio de Hierro.

<sup>3</sup> Plano del perímetro central de la Ciudad de México(1883), de Julio Popper Ferry.

FIGURA 4. Café Concordia



Fuente: Páramo Rojas (19 de agosto de 2014).

En ese mismo año, Eusebio e Ignacio de la Hidalga dedicaban sus esfuerzos a la construcción del monumental edificio de El Palacio de Hierro ubicado en la esquina de Venustiano Carranza y 20 de Noviembre (Martínez, 2005), varias calles al sureste de La Mexicana. Estas referencias de distintas fuentes en cuanto a los diseñadores y constructores, así como en las fechas, crean una contradicción fundamental para entender el origen y el propósito de la construcción del pasaje La Mexicana.

En primera instancia, hay una placa en la entrada del pasaje con el nombre de Genaro Alcorta y con la fecha de construcción de 1905-1906; diversas fuentes le atribuyen a Alcorta el pasaje y el edificio principal. Por otra parte, un documento oficial del INAH señala como autor del pasaje a Alcorta basándose en la misma placa, pero el edificio de La Mexicana se le atribuye a los constructores de El Palacio de Hierro 17 años antes, en 1889.

Otra pista sobre esta contradicción es que la autora del libro sobre El Palacio de Hierro (Martínez, 2005) no menciona en ningún momento la construcción de otro edificio para albergar al almacén o parte de él en las calles de Madero e Isabel la Católica, lo cual sería significativo, pues el propósito principal de los pasajes

era el de alojar comercios y servicios bajo una arquitectura muy similar a la del pasaje La Mexicana.

Pero independientemente de la autoría del pasaje y el edificio La Mexicana, cabe la posibilidad de que en realidad la construcción de este pasaje haya sido una entrada alternativa al edificio principal destinado a oficinas, y no un corredor peatonal con comercios, galerías y servicios. En todo caso, es una incógnita el porqué de un pasaje con esas características en ese callejón.

Todo el edificio, incluido el pasaje, fue declarado como monumento el 28 de abril de 1956. Hoy en día el pasaje La Mexicana funciona como almacén, estacionamiento y salida de los desperdicios del edificio principal, el cual posee una tienda de ropa de la marca Zara en la fachada sobre Madero, así como oficinas en su entrada por Isabel la Católica.

#### EL PASAJE SAVOY

El espacio donde se construyó el pasaje Savoy tiene una larga historia: después de ser el espacio del zoológico de Moctezuma Ilhuicamina, fue entregado a la orden franciscana del convento de San Francisco, una de las múltiples implantaciones católicas en la Ciudad de México. Con un cierto paralelismo con lo que ocurrió en Francia con la Revolución de 1789, las expropiaciones de los bienes del clero de 1857 tuvieron como consecuencias más relevantes la apertura del mercado de tierra, la reutilización de espacios construidos o su simple destrucción. Guillermo Tovar y de Teresa documentó en una conocida obra la desaparición de un importante patrimonio eclesiástico colonial bajo los regímenes posteriores a las expropiaciones (Tovar y de Teresa, 1990). Por su parte, el escritor Enrique Krauze manifestaba en el prólogo de esa obra que:

La destrucción fue una tarea tristemente colectiva como lo dice Tovar en este libro. Participaron en ella los actores del siglo XIX —liberales, conservadores y particulares— y, sobre todo, el siglo XX que provocó el trastocamiento radical y atroz del paisaje urbano. Desde la conquista hasta la búsqueda frenética del desarrollo, la ciudad ha perdido, irremediadamente, el paisaje que fue motivo de su ser y su visión del hombre y el mundo (Krauze, 1990, p. X).

Tovar, en la introducción a la obra, señala que si de la ciudad prehispánica no quedó edificación alguna, tampoco de la del siglo XVI, de la cual no subsisten más que vestigios, lo que considera inverosímil. A lo largo de los siglos, la destrucción y reconstrucción permanente siguió haciendo estragos, de tal suerte que la ciudad del siglo XIX borró en buena parte la ciudad barroca y el siglo XX no solo mucho de lo anterior, sino de sí mismo en la aceleración del proceso.

El convento de San Francisco era una enorme y espléndida construcción que inició con la decisión de los franciscanos de ubicar un primer templo en el occidente de la recién fundada ciudad de México, cerca de la población indígena. El vasto terreno que les fue concedido les permitió, con el paso del tiempo, la construcción de un gran convento como lo muestra el mapa ubicado en la mapoteca Orozco y Berra, uno de los pocos testimonios de la grandeza de ese conjunto que fue varias veces reedificado o modificado a lo largo de los siglos.<sup>4</sup>

Donde Moctezuma tenía su zoológico, siglos después se edificará lo que Sergio González Rodríguez denominó como Templo de la Mercancía (González Rodríguez, 2005), el pasaje Wong, que posteriormente se cambiará el nombre a pasaje Savoy, construido en 1940. De hecho, fueron dos edificios los que se construyeron al alimón con la idea de articularlos a través de un pasaje cubierto.

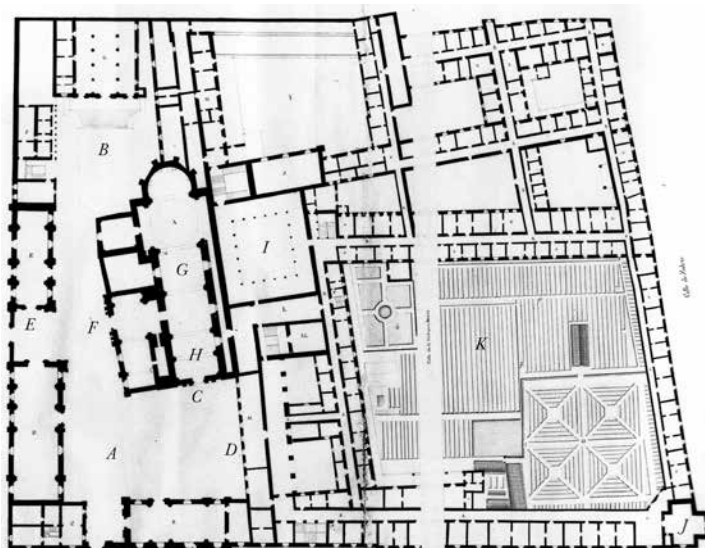
El primero fue entonces el edificio Wong, ubicado sobre la calle 16 de Septiembre, propiedad del señor Cong Fook Wong, dueño de la chocolatería que producía unas famosas piezas de chocolatería mexicana, las apreciadas «Vaquitas». Este edificio recibió la licencia de construcción en 1941, y el cálculo y diseño estructural fue realizado por el ingeniero Leonardo Zeevaert, célebre por haber diseñado el sistema estructural de cementación compensada de la vecina Torre Latinoamericana que, a la fecha, todavía se considera como un gran avance tecnológico y una proeza de la arquitectura mexicana.

El segundo edificio, de menor calidad, que se supone fue diseñado por un arquitecto de apellido White, se construyó en el mismo periodo en San Juan de Letrán, hoy Eje Central Lázaro Cárdenas; se consideró un pasaje en su edificación que se conoció en un primer tiempo como pasaje San Juan, conectado con el pasaje Wong. Sin embargo, acabó perdiendo su identidad denominándose pasaje Savoy, cuyo nombre se impuso sobre el pasaje San Juan y sobre el Wong.

<sup>4</sup> Véase el relato de esas transformaciones y un imponente número de ilustraciones en Tovar (1990, pp. 13-35).



FIGURA 5. Plano del convento de San Francisco, ciudad de México



Fuente: Tovar y de Teresa (1990, p. 14).

En plena guerra mundial, el 21 de octubre 1943, se inauguró el cine Savoy, uno de los principales atractivos de este pasaje. González Rodríguez relata que la primera película estadounidense exhibida en el Savoy fue *La dama del burlesque* que, sin lugar a duda, marcará la trayectoria y definirá el público de esta sala, una de las pocas que subsiste en el Centro Histórico de la Ciudad de México, y que ostenta una programación exclusivamente para adultos.

A pesar de su proximidad con las calles de Madero y sus tiendas de lujo, del Palacio de Bellas Artes y de la parte más excelsa del centro de la ciudad, la calle de San Juan de Letrán a la que se accede por el pasaje (en forma de L, entre San Juan y 16 de Septiembre donde se ubica su entrada principal) ha sido históricamente una zona de mala muerte, como lo cuenta todavía Jack Kerouac en los años cincuenta en su novela *Tristessa*, historia de su extraña y dolorosa relación con una prostituta mexicana de esos rumbos, además heroinómana (Kerouac, 2011).

A partir del exitoso diseño de este pasaje bicéfalo, se van a construir varias historias de éxito comercial, entre otras, la tienda Scappino (inicialmente importadora de corbatas italianas y que posteriormente diseñó sus propios productos

y se diversificó a ropa masculina de alta calidad); la camisería Savoy de la familia Rion Resines, que marcó profundamente las tendencias de la moda de la posguerra y de la fase del *boom* económico que inició en el sexenio de Miguel Alemán Valdés, y también varias tiendas de chocolates, librerías, dulcerías, entre otras.

Sin lugar a dudas, el cine fue lo que marcó la época y en su obra *La ciudad de México que el cine nos dejó*, Carlos Martínez Assad traza una sutil historia urbana a partir de las tramas, los personajes y las locaciones de las películas de la época (Martínez Assad, 2008). La ciudad emerge de guiones de miseria, alcohol y prostitución a la vez que de los nuevos espacios de la clase media ascendente y de esos 2000 millonarios, que señala Carmen Nava, como los que marcaban la tendencia de la moda y de la economía en esa época (Nava, 2005).

El cine Savoy, uno de los que se multiplicaron en el Centro Histórico por la extraordinaria afición de los mexicanos, gracias a la gran producción del cine nacional en su Edad de Oro y la distribución creciente del cine de Hollywood, no se quedó fuera del movimiento y atrajo a una numerosa clientela: con la sala ubicada al final del pasaje, en el ángulo de la L formada por las dos galerías, la asistencia al cine provocaba infaliblemente el paso de los transeúntes frente a los aparadores muy bien montados de las camiserías. Por si fuera poco, la película *El rey de México* con el primer actor cómico Resortes, muy apreciado por el público mexicano, se escenificó en parte en la camisería Savoy.

El éxito mayor del pasaje se puede establecer entre su fundación y los años sesenta, cuando las tiendas departamentales empezaron a extender su mercado al bajar los precios y ubicar nuevas sucursales en los espacios suburbanos hacia los cuales se desplazaban progresivamente las clases medias que no apreciaban más el centro de la ciudad. A ello debe agregarse el dinámico ingreso de las empresas transnacionales en el ramo del vestido que pegó directamente a las camiserías que marcaban el rumbo de la moda desde el pasaje Savoy. La marca Savoy de los hermanos Fernández Rion fue progresivamente cerrando sus tiendas, no solo la del pasaje sino inclusive las que habían exitosamente instalado sobre el Paseo de la Reforma, el nuevo eje del lujo y de la modernidad de la capital. El pasaje perdió vigor al alejarse sus tiendas del prestigio y la clientela estelar que le daba lustre; se volvió un espacio en plena declinación, junto con un centro histórico en proceso de vaciarse demográficamente.

De cierta forma, y por diversas razones en tiempos distintos, el pasaje Savoy padeció una declinación similar a la de los pasajes parisinos, cuando la produc-

FIGURA 6. Pasaje Savoy



Fuente: Daniel Hiernaux (2017).

ción en grandes series y la moda empezaron a favorecer las tiendas departamentales u otras áreas de moda en la ciudad, como los bulevares.

El sismo de 1985 tuvo un impacto muy negativo en el pasaje porque destruyó gran parte del edificio ubicado sobre la calle San Juan de Letrán (Eje Central), y por esa razón el pasaje perdió el carácter de eje de comunicación entre esa vialidad y la de 16 de Septiembre, reduciéndose así el interés en circular por el mismo. Un pasaje sin salida acaba no siendo transitado más que por motivos particulares, ya sea para la compra en un negocio específico o la asistencia al cine. A la fecha, se ha logrado recuperar el acceso al Eje Central, no así la declinación del pasaje y de la zona cercana; a pesar de los proyectos de rehabilitación del Centro Histórico, el pasaje no ha podido recobrar el brío que marcó sus años de gloria.

#### EL PASAJE ITURBIDE

El pasaje Iturbide se encuentra ubicado en el número 6 de la calle Gante; corre de esta última en dirección este hacia su otro extremo en la calle de Bolívar, en el

Centro Histórico de la Ciudad de México. El pasaje también se ubica en terrenos que formaban parte del convento de San Francisco, por lo que en cierta manera tiene algo de historia común con el Savoy.

En un principio, este pasaje formaba parte del Palacio de los Marqueses de Jaral de Berrio, mejor conocido como Palacio de Iturbide y marcado con el número 17 de la calle Madero. El palacio se edificó durante la segunda mitad del siglo XVIII y fue una de las construcciones más representativas de la época debido a su singular belleza arquitectónica e importancia histórica. Esto último le valió la declaratoria de su fachada y patio principal como «monumento» en 1931 por el Departamento de Monumentos Coloniales y de la República. El edificio albergó un tiempo a Agustín de Iturbide, primer emperador de México, lo que influyó en el nombre a pesar de nunca haber sido su propietario.

Antes de la construcción del pasaje, ese lugar era utilizado como patio secundario respecto del principal, que se encontraba cubierto y dentro del Palacio de Iturbide; a diferencia de este último, el pasaje ubicado al sur del edificio no se encontraba cubierto en su totalidad por un techo, sino que era un solar de poco uso y sin ningún valor estético o arquitectónico.

Para 1932, el dueño del palacio, el señor Francisco de Iturbe, lo arrendó a un par de inversores mexicanos que residían en Europa, los cuales realizaron un proyecto de modificación y remodelación para convertirlo en restaurante, café, cantina y lugar de reunión para los turistas extranjeros y la clase alta de la capital mexicana.

Este proyecto contemplaba un hotel de lujo en el ala este del mismo predio del palacio, así como un pasaje comercial en el solar al sur del patio principal (el pasaje Iturbide). El diseño y la construcción del pasaje le fueron encargados al despacho de arquitectos «Kunhardt y Capilla, construcción de casas y edificios comerciales, fraccionamientos». En este primer anteproyecto se contemplaba un pasaje en cruz, con un galería que iba de la calle de Madero, cruzando el Palacio de Iturbide, a la calle 16 de Septiembre, y una que la cruzaba entre las calles de Gante y Bolívar. Este ambicioso proyecto de integración de un edificio colonial a un pasaje moderno tiene cierto parecido con la intención de la familia de la Llata en Querétaro, que articuló su morada familiar de edificación colonial con un proyecto similar de pasaje.<sup>5</sup> También vale la pena señalar que varios pasajes

<sup>5</sup> Nos referimos al pasaje de la Llata analizado en esta misma obra por Carmen Imelda González Gómez.

parisinos recuperaron construcciones previas integrándolas al proyecto nuevo de pasaje, dándoles un uso residencial o comercial y de entrada a una galería de un pasaje.<sup>6</sup>

En enero de 1935, los arquitectos Salvador Vertiz Hornedo e Ignacio Marquina presentaron un nuevo proyecto, del cual una copia se encuentra disponible en la mapoteca de la Dirección de Monumentos Históricos del INAH, situada en el convento de Churubusco. El 19 de marzo de 1935 se realizó la propuesta formal de construir el pasaje que albergaría pequeños y variados comercios, esto ante las autoridades encargadas de la gestión de los monumentos declarados. Debido a que esta sección sur del palacio no presentaba interés arquitectónico ni declaratoria como monumento, se proyectó el pasaje con un diseño de la época, dejando de lado la continuidad arquitectónica que sí se exigía para con el palacio hasta en las más mínimas modificaciones.

Tan solo unos días más tarde, el Departamento de Monumentos aprobó el proyecto de construcción del pasaje, sugiriendo que el diseño arquitectónico fuera lo más sobrio posible con el fin de que no contrastara desagradablemente con el palacio.

Sin embargo, las modificaciones al palacio, declarado monumento, comenzaron a enfrentar objeciones por parte de las autoridades encargadas de vigilar su protección arquitectónica, al grado de que las obras y el proyecto en esa parte del predio fueron suspendidos. Esta situación dejó al pasaje comercial como el único sobreviviente del proyecto original, terminándose de construir y funcionando ese mismo año de 1935.

Ahora bien, el predio completo donde se ubica el palacio y el pasaje comprendía en aquella época la manzana enmarcada por las calles 16 de Septiembre al sur, Francisco I. Madero al norte, Gante al oeste y Bolívar al este. Esta manzana ya contaba con dos ejes en forma de cruz que la cortaban al interior: el primer eje, precisamente, era el que corría de Gante a Bolívar, y el segundo de 16 de Septiembre en dirección a Francisco I. Madero, pero únicamente llegando al patio principal del palacio.

El anteproyecto original del pasaje contemplaba que este se construiría dentro de los ejes originales del predio, teniendo así un pasaje en forma de cruz con

<sup>6</sup> Por lo mismo, en algunos casos de los pasajes parisinos no es evidente ubicarlos, ya que la entrada por lo general en arco corresponde inicialmente a una construcción residencial.

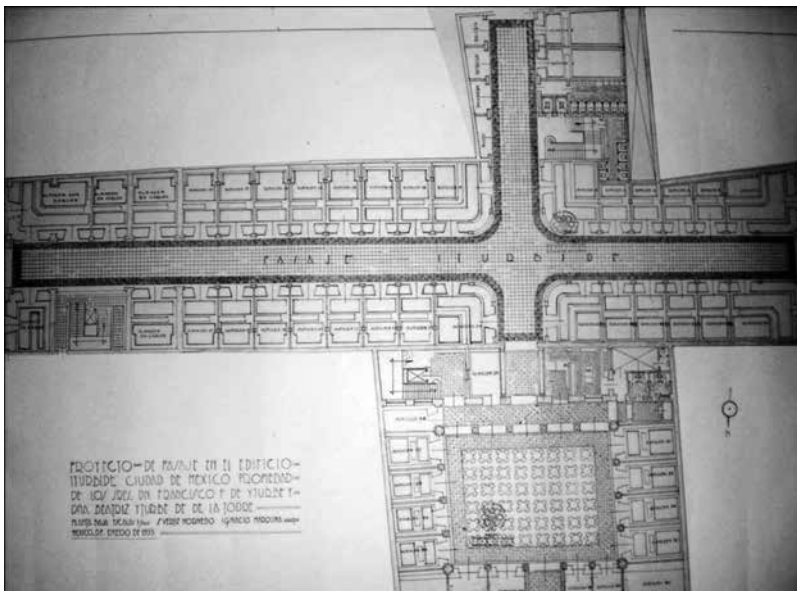
cuatro accesos; sin embargo, en el proyecto final el pasaje correría únicamente de Gante a Bolívar, como actualmente sucede.

Hoy en día, el pasaje se mantiene físicamente como tal, pero la manzana antes mencionada fue seccionada y vendida a diferentes compradores, terminando el pasaje en manos de un dueño diferente al del Palacio de Iturbide, el cual fue comprado por el Banco Nacional de México en 1965.

El pasaje fue frecuentado por una población variopinta en una época en que intelectuales, políticos, empresarios y sectores populares todavía compartían un centro que no había perdido su dinámica. El éxito del pasaje dependió en buena medida de la oferta que podía hacer: la Camisería Bolívar, ubicada en el pasaje en la esquina con la calle del mismo nombre que ofrece sus productos desde 1898, La Librería México Viejo, posteriormente la American Bookstore y diversos locales que atraen a los transeúntes.

En el año 2000, Terence Grower, por cuenta del museo de la Ciudad de México, organizó una exposición en el pasaje en la que participaron escritores, artistas

FIGURA 7. Plano de 1935 del pasaje Iturbide



Fuente: INAH, 1935.

visuales y curadores, y que integró intervenciones contemporáneas a la arquitectura Art Déco del pasaje. Esta actividad asentó el sentido de ocupar el pasaje en frases y propuestas originadas en el *Libro de los Pasajes*, de Walter Benjamin.

En años posteriores, la familia Laborde Iturbe, propietaria del inmueble que cierra el pasaje del lado de la calle de Bolívar, empezó su restauración, en el marco del movimiento de regreso al centro que se había dado desde años atrás, pero que fue particularmente incentivado con la reactivación del Fideicomiso del Centro Histórico a partir de 1997, bajo la dirección del urbanista René Coulomb.

Unos turbios manejos posteriores del resto del pasaje llevó a que fuera invadido por ambulantes después de que un pretendido dueño ostentara el proyecto de hacerlo atractivo mediante *boutiques* de lujo destinadas a los grupos de ingresos más altos.

Una intervención de granaderos había desocupado el pasaje, pero después de riñas y una ocupación ilegal, se encuentra cerrado desde hace varios años, lo que es ciertamente una gran pérdida patrimonial para la ciudadanía y los visitantes de la Ciudad de México.

FIGURA 8. Don Artemio del Valle Arizpe\* caminando por el pasaje Iturbide, circa 1945



Fuente: Archivo Casasola.

\*Escritor y diplomático mexicano (1884-1961); en 1937 fue nombrado cronista de la Ciudad de México.

FIGURA 9. Interior del pasaje Iturbide antes de su cierre



Fuente: Daniel Hiernaux (2014).

FIGURA 10. El pasaje Iturbide ocupado por ambulantes



Fuente: Luxor 12.



## LOS OTROS PASAJES DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Aparte de los pasajes mencionados, que son los más representativos de la expansión de esta forma arquitectónica en la Ciudad de México, existe una cantidad relativamente significativa de estos que marcan el territorio central.

En primer lugar, se encuentra el pasaje Catedral, situado en la calle justo atrás de la catedral de la Ciudad de México, al norte de la misma y del zócalo. Este pasaje, también de la misma época, se ha especializado en la venta de artículos religiosos de toda clase, pero en él hay locales que venden también hierbas curativas, libros religiosos y de superación personal. Este pasaje es bastante frecuentado porque conecta las calles Guatemala y Donceles, esta última es una arteria de gran circulación que transita de oeste en este y cuya especialidad es la venta de libros usados o antiguos.

El pasaje se caracteriza por su techumbre de blocks de vidrio, rasgo que se reproduce en no pocos pasajes de la ciudad, pero también en otros contextos, inclusive en pasajes europeos como los de Bruselas o Bratislava. Este tipo de techumbre reemplazó ventajosamente la clásica cubierta por la estructura metálica y placas de vidrio, la cual aunque permite menos el paso de la luz natural, es más impermeable y requiere menos mantenimiento. Hasta hace relativamente pocos años, el pasaje Maurel se ofrecía en paralelo al Catedral, pero desgraciadamente fue desincorporado de esta función para ser transformado en un hostel.

A excepción de un pasaje situado más al norte en la calle de Nicaragua, y por el momento y desde años atrás desocupado de sus comercios y guarida de traficantes de todo tipo, los demás pasajes del centro de la ciudad se localizan al este del zócalo. La mayor parte de estos pasajes se integran a una vasta área relacionada con la confección que se extiende entre el Palacio Nacional y La Merced, antiguo mercado central de la Ciudad de México antes de su reubicación en los ochenta a la Central de Abastos situada en la delegación Iztapalapa.

Existe muy poca información sobre estos pasajes. Los hallazgos que pudimos lograr indican que en los cuarenta es cuando se reactiva notoriamente el comercio de la Ciudad de México, la disponibilidad de terrenos construibles es prácticamente nula y de locales comerciales muy baja. Otro factor que se debe tomar en cuenta es la fuerte presencia de población comerciante de origen palestino y sirio-libanés desde inicios del siglo xx. Incluso, estas primeras oleadas de mi-

grantes fueron reforzadas por otras en los años cincuenta del siglo pasado por la atractividad de la Ciudad de México en pleno auge económico. Al respecto, Carlos Martínez Assad señala que:

Como sujeto de estudio solo es posible de definir si se le ubica comunitariamente, pero a la vez por los encuentros y desencuentros con otros grupos con los que se vincula históricamente, entre ellos los judíos (primero los sirios y sefarditas que llegaron a México procedentes del territorio del que fuera el Imperio Otomano y luego, ya en el periodo de entreguerras, los europeos ashkenazitas) (Martínez Assad, 2008).

La construcción de nuevas edificaciones para atender la demanda de espacios comerciales y para servicios diversos fue importante en el este del centro, y varias edificaciones ofrecen pasajes con cubiertas de vidrio block, así como varios pisos de oficinas superpuestas a un pasaje comercial. Todo parece indicar que no solo fueron propicios a la instalación de comercios de migrantes del entorno mediterráneo, sino que, además, al constituirse capitales importantes, los mismos pudieron adquirir los edificios: eso explica por qué varios pasajes de esa zona ostentan denominaciones como Slim, Damaris o Siria.

El caso del pasaje Pedro Slim (de hecho es Pedro Munir Slim, primo de Carlos Slim, dueño de Telmex y el hombre más rico de México) es ejemplar al respecto: los 52 locales destinados a artículos para novias y quinceañeras son administrados por la hija del propietario. Como lo señala Feike de Jong (2011), el barrio de La Vieja Merced fue la cuna de la riqueza de la familia Slim, pero también el lugar de nacimiento del conocido periodista Jacobo Zabludovsky y del Rey de la mezclilla, Kamel Nacif Borge, conocido por sus dudosas relaciones políticas.

Pasajes como el Soledad, que es una sólida construcción de siete pisos de los cuarenta, han logrado eludir los deterioros provocados por los terremotos. Los nuevos propietarios que lo adquirieron en 2016 lo están remodelando para volverlo un importante espacio comercial y de servicios. Vale la pena mencionar que es el único pasaje entre los ubicados al este del zócalo que presenta una techumbre tradicional de hierro y placas de vidrio. Sin poder convertirse en un pasaje de lujo, ciertamente se está volviendo un espacio alternativo al comercio callejero contra el que se ha elevado el gobierno de la ciudad... en vano.

FIGURA 11. Pasaje Soledad



Fuente: Daniel Hiernaux (2017).

## COMENTARIOS FINALES

Si bien la Ciudad de México no es la ciudad de los pasajes, es notorio que los ejemplos analizados muestran que el ejemplar modelo arquitectónico, comercial y social que significó el pasaje en el siglo XIX ha logrado implantarse aun bajo modalidades diferentes.

Podemos notar dos rasgos importantes: el primero es la limitada intención de crear pasajes al final del porfiriato debido a la oleada de comercios liderados por franceses que seguramente veían en el pasaje una forma del pasado, por lo que prefirieron replicar las grandes tiendas departamentales parisinas. El segundo es la importancia que tuvieron los pasajes para densificar el uso de suelo comercial en un centro muy saturado cuando se inicia la reactivación de la economía mexicana, y capitalina en particular, después de la Segunda Guerra Mundial. El pasaje no es ya una forma en sí, sino un componente de una nueva arquitectura en la que pre-

dominan técnicas modernistas (uso del concreto armado, techos de vidrio blocks, elevadores...) en una ciudad todavía fuertemente orientada hacia su pasado.

Vale señalar el paralelismo con los pasajes del Centro Histórico de la ciudad de Santiago de Chile, analizados por Rodrigo Hidalgo y José Rosas en esta obra, o la evidente interpretación modernista del concepto de pasaje aplicada en Juíz de Fora, en Brasil (véase el capítulo correspondiente de Federico Braidá, José Gustavo Abdalla y Fabrício Souza Dias).

Los pasajes vuelven a estar de moda, como lo plantea la fallida y escabrosa historia reciente del pasaje Iturbide, pero también la remodelación del pasaje del Parián en la colonia Roma, el cual no analizamos con detalle. Todo esto hace pensar que quizá algún día los pasajes de la Ciudad de México recibirán la atención que merecen, a la imagen de los pasajes parisinos que son ahora una referencia patrimonial indudable y el objeto de la atención de la ciudadanía, las autoridades y los turistas. Para ello, hay un largo camino falta por recorrer, pero no es imposible transitarlo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bernabé Huerta, Miguel Ángel (2010). «La Mexicana. ¿El primer pasaje comercial de la ciudad de México?». Disponible en <http://cronicasdf.org.mx/10143/98727>
- De Jong, Feike (2007). «El otro Centro Histórico: Marcelo Ebrard anuncia su intención de sacar a los ambulantes de la Merced, atrás del Palacio Nacional», en *Expansión*, 20 de septiembre. Disponible en <http://expansion.mx/expansion/el-otro-centro-historico>.
- Díaz, Clementina (2000). *Los cafés en México en el siglo XIX*. México: UNAM.
- González Rodríguez, Sergio (2005). «Los templos de la mercancía: San Juan de Letrán y el pasaje Savoy», en María del Carmen Rión Santisteban (comp.). *A cuarenta años del pasaje Savoy*. México: Ediciones Nueva Guía.
- Harvey, David (2008). *París, capital de la modernidad*. Madrid: Akal.
- Hiernaux Nicolas, Daniel (2015). *Fotografías diversas de los pasajes de la Ciudad de México*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Iturriaga, José N. (2013). *Desde la otra orilla. Miradas extranjeras sobre Querétaro*. Querétaro: Fondo Editorial de Querétaro.

- Krauze, Enrique (1990). «Prólogo. El espejo de Guillermo Tovar», en Guillermo Tovar y de Teresa, *La Ciudad de los Palacios: crónica de un patrimonio perdido*. México: Editorial Vuelta.
- Kerouac, Jack (2011). *Tristessa*. Madrid: Ediciones Escalera.
- Lara, Javier (2009). «De Líbano al Centro Histórico», en *KM Cero*, núm. 11, junio, pp. 14-15.
- Martínez Assad, Carlos (2008). «Los libaneses inmigrantes y sus lazos culturales desde México», en *Dimensión Antropológica*, vol. 44, septiembre-diciembre, pp. 133-155. Disponible en: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=2917>
- Martínez, Patricia (2005). *El Palacio de Hierro. Arranque de la modernidad arquitectónica en la Ciudad de México*. México: UNAM.
- Nava Nava, Carmen (2005), «La moda de la comadre. Panorama de la moda y el estilo Savoy», en María del Carmen Rión Santisteban. *A cuarenta años del pasaje Savoy*. México: Ediciones Nueva Guía.
- Páramo Rojas, A. (19 de agosto de 2014). «La calle Madero», en revista *Algarabía*. Disponible en <http://algarabia.com/ideas/la-calle-madero/>
- Proal, Maurice y Pierre Martin-Charpenel (1998). *Los barcelonnettes en México*. México: editorial Clío.
- Rión Santisteban, María del Carmen (2005). *A cuarenta años del pasaje Savoy*. México: Ediciones Nueva Guía.
- Tovar y de Teresa, Guillermo (1990). *La Ciudad de los Palacios: crónica de un patrimonio perdido*. México: Editorial Vuelta.
- Trabulse Kaim, Antonio (2007). *Dos pueblos, un espíritu. Libaneses en México*. México: Centro Libanés.
- Zeraoui, Zidane (2006). «La inmigración árabe en México: integración nacional e identidad comunitaria», en *Contrarrelatos desde el Sur. Apuntes sobre África y Medio Oriente*, año II, núm. 3, diciembre. Córdoba: CEA-UNC, CLACSO. Disponible en: [bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/argentina/cea/contra/3/zeraoui.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/argentina/cea/contra/3/zeraoui.pdf)

## Páginas web

Guía del Centro Histórico. Disponible en <http://guiadelcentrohistorico.mx/sitios-de-interes/centro-cultural-edificios-hist-ricos/regi-n-2-la-alameda-y-sus-alrededores/510>

Historia de la Asamblea Legislativa. Disponible en <http://www.aldf.gob.mx/historia-101-1.html>

<http://mikeap.wordpress.com/2008/09/22/edificio-la-mexicana/>

<http://www.elcentrohistorico.com.mx/lugares-edificio-la-mexicana.html>

[http://www.ritosyretos.com.mx/index.php?option=com\\_content&view=article&id=142:asi-era&catid=2:leyendas-de-la-antigua-ciudad-de-mexico&Itemid=14](http://www.ritosyretos.com.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=142:asi-era&catid=2:leyendas-de-la-antigua-ciudad-de-mexico&Itemid=14)

<http://www.guiadelcentrohistorico.mx/sitios-de-interes/edificios-hist-ricos/regi-n-1-el-primer-cuadro/296>



# PASAJE DEL AYUNTAMIENTO DE PUEBLA DE ZARAGOZA, MÉXICO

CARLOS MONTERO PANTOJA<sup>1</sup>

## EL PASAJE DEL AYUNTAMIENTO HOY

Actualmente, el pasaje del Ayuntamiento se emplaza en la manzana norte del zócalo, la cual está formada con las calles 2 Oriente, por el norte; Juan de Palafox y Mendoza, al sur e inmediata al zócalo; calle 2 Norte, al oriente, y 5 de Mayo al poniente.

La manzana nació dividida con callejones interiores desde que se fundó la Ciudad de los Ángeles, pero solo uno de ellos sobrevivió: el callejón de la Alhóndiga, con trayectoria de norte a sur, que dividía la manzana en dos mitades, es decir, en dos cuadrados perfectos de 100 varas por lado.

El origen del pasaje se corresponde con el periodo de renovación de la Puebla de Zaragoza, que se sustentó en las ideas vanguardistas que aplicaron en las ciudades del mundo con mayor impulso económico y que, consecuentemente, estaban produciendo resultados extraordinarios. Por tanto, el constructo y la materialización de las buenas prácticas de París, Londres, Bruselas, Barcelona, etcétera, fueron ejemplos a seguir. Sí, ese fue el contexto mundial del surgimiento del pasaje del Ayuntamiento. Esa situación de origen es triste, y es ridículo saber que a la intervención del siglo XXI se le dio trato de «Obras de reparación».

El pasaje del Ayuntamiento, al estar cubierto, se integró arquitectónicamente con el palacio municipal y con el portal Hidalgo; al mismo tiempo, logró también la integración urbana, ya que le proporciona unidad visual al portal Hidalgo al disimular visualmente la partición de la manzana (ver figuras 1 y 2).

<sup>1</sup> Investigador del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Vález Pliego» de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

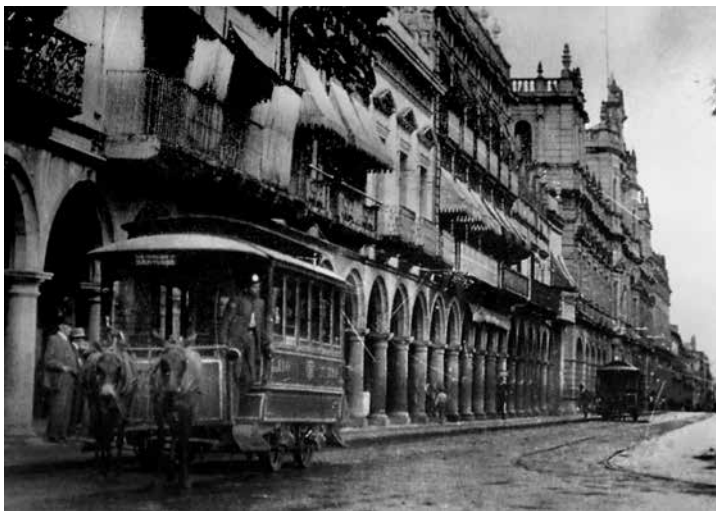


FIGURA 1. Vista antigua del pasaje del Ayuntamiento



Fuente: <https://s-media-cache-ako.pinimg.com/originals/66/65/a8/6665a8d85a874f5e86052caf2722934d.jpg>

FIGURA 2. Entrada al pasaje del Ayuntamiento



Fuente: Wikimedia Commons (15 de diciembre de 2010).

El callejón tiene dos paramentos: el del oriente lo domina el Ayuntamiento, y el del poniente, en donde estuvieron las casas consistoriales, la Alhóndiga, que se transformó en la sede del Congreso del estado, y luego, en el siglo xx, fue lugar del primer centro comercial de la modernidad,<sup>2</sup> antecedente y detonador del carácter comercial que, a la postre, presionó para el surgimiento del pasaje.

La disposición actual de los componentes del pasaje del Ayuntamiento es la siguiente: el paramento de la elevación oriente comprende dos segmentos formalmente diferentes, una imagen compuesta con dos periodos arquitectónicos: por un lado, la mitad ligada a la calle 2 Oriente muestra arquitectura contemporánea, resultante de la venta paulatina de parte del palacio, acompañada de procesos de renovación ejecutados durante la segunda mitad del siglo xx. Por ejemplo, una parte del hotel Gilfer (calle 2 Oriente), especialmente en la parte de abajo, hay una tienda de deportes y una casa de cambio con entrada por el pasaje.

Por otro lado, la otra mitad del paramento muestra los detalles arquitectónicos que se conservan del Palacio: en la esquina con el portal Hidalgo se encuentra la Galería de Arte (la entrada es por el portal Hidalgo; con el paso de los años ya se ha consolidado). Encima de la galería se halla el Archivo Municipal, cuya entrada se habilitó por el pasaje. El Teatro de la Ciudad (antiguo Teatro de Guerrero), perdió su entrada por el pasaje debido a un incendio (1915), y hoy la conexión con el pasaje es por la salida de emergencia.

El paramento del costado poniente conserva la actividad comercial camuflada con negocios de regalos. La fachada no muestra carácter arquitectónico porque se camufla con los productos para la venta. Hace seis años se restauró el edificio de la Alhóndiga para convertirlo en el hotel Alhóndiga; la fachada hacia el pasaje se comparte con una tienda de ropa y la entrada al hotel. Ninguno de estos comercios expresa el carácter de monumento histórico.

Hoy, el pasaje tiene pocos usos comerciales de impacto, situación que es contraria a la intención original, no obstante ha sido intervenido, coincidentemente, un siglo después, con el propósito de actualizar la dinámica económica (ver figu-

<sup>2</sup> Algunas manzanas de la traza virreinal tuvieron callejones interiores. Aquí mismo hubo otro callejón perpendicular al actual, ubicado en la mitad de este pasaje. Se conservan solamente dos, y este es el único que se transformó en «pasaje».

FIGURA 3. Vista antigua del pasaje del Ayuntamiento



Fuente: México en fotos (7 de octubre de 2014).

FIGURA 4. Vista actual del pasaje del Ayuntamiento



Fuente: Montero, 2017.

ras 3 y 4). La diferencia de la intervención del siglo XXI con la del siglo XX radica en el constructo.

#### EL CONTEXTO DEL PASAJE DEL AYUNTAMIENTO EN LA DINÁMICA DE RENOVACIÓN URBANA Y ARQUITECTÓNICA

El siglo XIX contiene diversas fases con procesos que fueron alterados por las constantes guerras y circunstancias de momentos clave del país que irrumpieron en la región y en la ciudad. Como se trata de contextualizar, no entrar en el detalle de un proceso que tiene diversas miradas, se ubicará el lugar de origen del pasaje, en un tiempo en el que había un pensamiento y forma de hacer ciu-

dad que rebasa la escala local porque forma parte de un proceso mundial. La renovación urbana de Puebla fue el instrumento con el que se consiguió entrar a dicho proceso y tuvo como joya de la corona la construcción del pasaje del Ayuntamiento.

## Las fases del proceso

Si bien el momento cumbre en la ciudad de Puebla es al final del siglo XIX, desde el primer tercio del siglo empezaron los cambios innovadores generados por la Independencia, que tuvo, entre otros resultados, la estructura jurídica que soporta la construcción de la República mexicana; sin duda, este es el producto de mayor envergadura que, por cierto, la disciplina del urbanismo no ha investigado como se debe.

Construir la nueva República desde lo urbanoarquitectónico no sucedió de inmediato, pues la situación económica y otros factores impidieron que está intención se materializara. El otro generador de impactos fue el nacimiento de la industria textil, en 1835, con el establecimiento de la primera fábrica: La Constancia Mexicana. También hubo cambios innovadores debido a la fuerte demanda de metales que fueron utilizados en la construcción de las propias industrias, la vivienda, los nuevos géneros arquitectónicos y, especialmente, en el tendido de los rieles de las líneas del ferrocarril y los tranvías.

Los sucesos de La Reforma tuvieron también un soporte jurídico que tornó a la ciudad sacra en seglar. No obstante, este segundo tercio estuvo dominado por las guerras en las que participó la ciudad, por lo que solamente hubo destrozos y poca o nula actividad urbanística.

Por ende, la materialización de los cambios urbanoarquitectónicos correspondió al gobierno del general Porfirio Díaz porque fue el periodo de estabilidad política y militar, además, porque inicia con los soportes jurídicos ya puestos en la dinámica de lo cotidiano, junto con las nuevas ideas de lo que estaba en boga en el mundo con la intención de apropiarse de ellas para llevarlas a la práctica. Todo ello fluyó en las principales ciudades de la República mexicana como tendencia renovadora.

Hasta finales del siglo XIX fue posible que hubiera ideas, proyectos de arquitectura y de intervención urbana con un sello marcado por la influencia de las

principales ciudades que se industrializaban, saneaban y renovaban con prácticas en donde todo era novedoso: conceptos, componentes urbanos, géneros arquitectónicos, materiales, muebles interiores, etcétera. En Puebla, florecieron nuevas visiones y expresiones urbanísticas y otra manera de hacer arquitectura.

### Bases conceptuales de la urbanización de Puebla de Zaragoza

La urbanización de Puebla empezó en 1879, cuando las autoridades municipales, presionadas por la higiene y el ornato de la ciudad, pero más por el hecho de saber que ciudades europeas se encontraban en pleno desarrollo y que Puebla era tan importante como aquellas. Desde luego, basados en estudios de los países donde se realizaban buenas prácticas, como Francia, España, Inglaterra, Suecia y Finlandia, el cabildo impulsó la necesidad de fijar algunas reglas para la construcción de edificios cómodos, higiénicos y de buen aspecto; las bases conceptuales se tomaron de tratados de higiene pública y principios de saneamiento, además, en lo particular se tomaron en cuenta las recomendaciones del Ingeniero de la Ciudad (Montero, 2003).

En esta fase, Puebla se pone al día buscando la sanidad asociada a conceptos de belleza que se expresaron en la construcción de espacios públicos: bosques, alamedas, paseos y jardines como lugares de recreo, esparcimiento y escenario de actos oficiales.

Las nuevas actividades económicas generaron otras necesidades que se materializarían en novedosos géneros arquitectónicos. La reconfiguración urbana de la ciudad se acelera con la construcción de equipamientos focalizadores: las estaciones de ferrocarril y tranvías, los hospitales, los panteones, las fábricas, los mercados, todos ellos géneros arquitectónicos novedosos y emplazados «periféricos», además, se mandan allí los recintos peligrosos y pequeñas industrias que, a la postre, pusieron la base de pequeñas zonas industriales en torno a las cuales nacieron pequeños asentamientos. Por ende, la nueva disposición de equipamientos y servicios provocaron la movilidad de personas (ver figura 5).

A partir de esta práctica de ocupación de la ciudad, se comienza a configurar un «fuera» (la periferia), que, consecuentemente, da lugar a un «dentro» (el centro), o viceversa. Al mismo tiempo, la sociedad tiene una idea clara de que determinados establecimientos deben estar alejados de las zonas de habitación,

FIGURA 5. Estación del tren del ferrocarril interoceánico de Puebla



Fuente: Corona (23 de julio de 2012).

pero también era evidente que los nuevos lugares urbanos debían establecerse, por agregación, fuera del tejido urbano consolidado.

En fin, las opiniones y criterios esgrimidos son el antecedente de los indicadores que definirán cuál será la vocación del suelo en la ciudad. Sin que ese haya sido el propósito, la aplicación de los nuevos conceptos operaron a través de los reglamentos; por consiguiente, la ciudad se modificó legalmente. Así, el centro se configura como el lugar para el comercio. Con ese fin, allí se emplazan los almacenes, los que estaban de moda. Los principales almacenes presumían el país de origen de su mercancía exhibida, por ejemplo: depósito de mantas, casimires del país, gran surtido de efectos de ropa, sedería, listonería, especialidad en sombreros y confecciones de trajes para señoras, etcétera. La actividad comercial de primer nivel sucedía en la calle de Mercaderes (calle 2 Norte), la de Independencia y la de Guevara (actual 5 de Mayo). Los almacenes importantes fueron La Ciudad de México, La Primavera, Las Fábricas de Francia, La Sorpresa, El Puerto de Liverpool, LArt Nouveau. Así se configuran las primeras zonas comerciales especializadas teniendo de base las calles, y por tanto, son el antecedente u origen de centralidades lineales (ver figura 6).

Tal como se advierte, el comercio ya era global, pues la producción y movilidad de mercancías para el consumo comenzaba a construir lo necesario para

FIGURA 6. Almacenes de la calle de Mercaderes

<p><b>Gran Sombrerería Francesa.</b> Segunda de Mercaderes No. 3.</p>	<p><b>“EL LOUVRE”</b> Bajos del Palacio Municipal.</p>
<p><b>Gouttolene y Esmenjaud.</b> — PUEBLA —</p>	
<p>Esta casa en su género es la más importante en todo el Estado de Puebla, siendo al mismo tiempo la única competidora de las fábricas de la Capital de la República. La principal especialidad de esta casa consiste en sus famosos <b>Sombreros Charros Poblanos,</b> los que por su consistencia, buen gusto y magnífica fabricación, han alcanzado el gran éxito en toda la República. Además, recibe constantemente los mejores surtidos de sombreros americanos de las famadas marcas <b>JOHN B. STETSON &amp; C., R. E. BONAR,</b> <b>ROTHSCHILD BROS, etc., etc.</b> y cuenta también con todos los artículos concernientes al ramo de sombrererías.</p>	<p>Gran almacén de artículos para señoras, señoritas y niñas. <b>LENCERIA.</b> Guantes, plumas, flores y adornos de todas clases para el bello sexo. Surtido constante de los mejores modelos de sombreros para Señora, que se confeccionan en las grandes casas de París. <b>Departamento de artículos para Iglesia</b> al cuidado del Sr. Vicente de P. Cardoso. General surtido de telas, bronces, candelabros y ornamentos. <b>Todo al gusto y precios sin competencia.</b></p>

Fuente: Archivo Histórico de Puebla.

atender la demanda que se circunscribía a producir de forma estandarizada y masiva, con una reducción de los tiempos en todas las partes del proceso. Desde entonces, las ciudades dependen de los productos de los países.

La otra actividad económica es la industria que, por su dimensión, suele tratarse como un fenómeno, pero, en lo específico, las fábricas participaron directamente en la urbanización y la construcción. Por ejemplo, la industria metálica logró su más alto desarrollo por la utilización de ese material en los rieles de las líneas del ferrocarril, así como en la construcción de las propias industrias, los recintos comerciales y, desde luego, la vivienda.

### La arquitectura novedosa

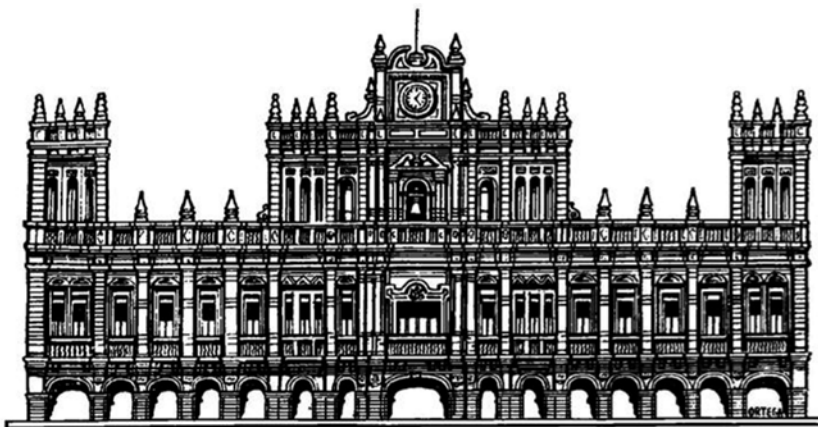
La nueva visión urbanística y arquitectónica en Puebla produjo cambios notables que derivaron de la renovación de la ciudad virreinal para darle un corte europeo. En el ámbito arquitectónico se presentaron dos tendencias: la construcción de una nueva arquitectura en los predios disponibles y la renovación de los espacios virreinales para adecuar la composición, el funcionamiento, las estructuras y las instalaciones a las nuevas exigencias urbanas. La fabricación de los edificios

se basaba en el uso de novedosos materiales de construcción, relacionados y aplicados también en el diseño de otro tipo de estructuras de soporte. El cemento, el acero, el hierro, el yeso, el cristal, básicamente, eran los materiales de moda, y cuyo uso en la arquitectura produce formas y estructuras extraordinarias; por ejemplo, el soporte con estructuras de hierro o acero disminuye el uso de la mampostería en muros de carga. En la cobertura, los terrados sostenidos con vigas de madera se sustituyen por el principio de la bóveda catalana en diversas versiones, aunque, todas ellas, tienen como base el criterio estructural de usar viguetas de hierro.

Algunos edificios impactantes fueron el Palacio Municipal (ver figura 7), el Banco Oriental, la Alhóndiga (ver figura 8) —con diversos usos como el congreso (ver figura 9), juzgados y tiendas—, el mercado Guadalupe Victoria, el Colegio católico, el velódromo, la penitenciaría, los juzgados y el arreglo de la cárcel en el exhospital de san Juan de Dios, la escuela Modelo, la escuela José María Lafragua en el claustro del convento de san Jerónimo, las escuelas normalistas, las dos estaciones del ferrocarril y la estación de los tranvías.

En este contexto de renovación, modernización y consolidación del centro como el lugar de habitación y del comercio, surgió el pasaje del Ayuntamiento con la idea de constituirse como el primer lugar comercial del siglo xx construido *ad hoc*.

FIGURA 7. Proyecto del Palacio Municipal



Fuente: Archivo Histórico de Puebla.

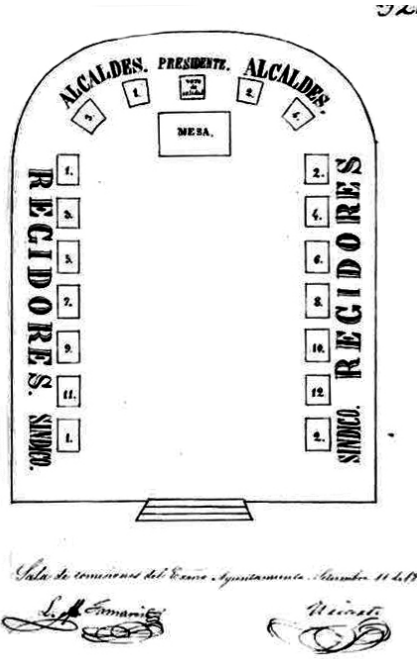


FIGURA 8. Edificio de la Alhóndiga



Fuente: Archivo Histórico de Puebla.

FIGURA 9. Sala de regidores en la Alhóndiga



Fuente: Archivo Histórico de Puebla.

## ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL PASAJE DEL AYUNTAMIENTO

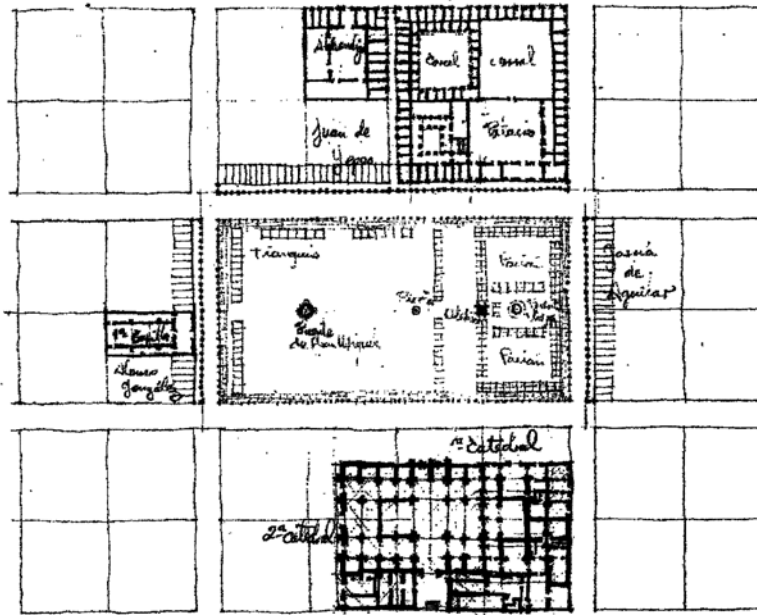
### Antecedentes coloniales

El núcleo fundacional se componía de un tejido de nueve manzanas, tamaño que muy pronto se amplió a 15 (ver figura 10). Tiempo después se formaron otros pequeños núcleos con los asentamientos barriales para que la ciudad funcionara como modelo policéntrico, teniendo por centralidad principal al núcleo fundacional. De las nueve manzanas, tres se reservaron para el establecimiento de los poderes civil y religioso, a la postre la catedral, la plaza y el Ayuntamiento, y seis para los usos de habitación y demás actividades de la población.<sup>3</sup>

El conjunto arquitectónico del poder civil, es decir, los diversos edificios del Ayuntamiento: el Edificio de la Audiencia o Ayuntamiento, la Cárcel, el Corral, la Carnicería, la Alhóndiga y las Casas Reales, se construyó en la misma manzana. La composición distribuyó los edificios separados por callejones, probablemente para que tuvieran independencia en las funciones que desempeñaban. Esta circunstancia fraccionó la manzana del Ayuntamiento en tres porciones separadas por callejones (ver figura 11). La composición del conjunto de la Audiencia implicó la existencia de dos callejones principales para ordenar los componentes. El callejón de la Audiencia, de 100 varas de longitud, se trazó de norte a sur y divide a la manzana en dos mitades (dos cuadrados perfectos, cada uno de 100 por 100 varas); la mitad del costado oriente del callejón de la Audiencia agrupó al Edificio de la Audiencia, la Cárcel, el mencionado pasaje en la esquina del portal del Ayuntamiento, así como la Carnicería y el Corral, en la esquina de la calle 2 Oriente (en ese tiempo se llamaba calle de la Carnicería). En la mitad de la manzana, del lado poniente del pasaje, se ubicaron la Alhóndiga y las Casas Reales, separadas por el callejón de la Alhóndiga, de 50 varas de longitud, fue trazado de forma perpendicular desde el otro callejón; el resultado de esta división sirvió

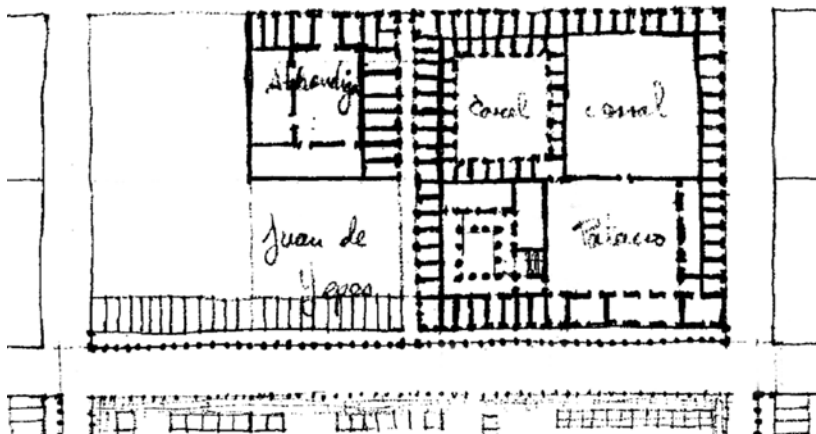
<sup>3</sup> El tejido angelino es una malla rectangular homogénea, formada por manzanas de 200 por 100 varas (182 x 91 m). La parcelación original de cada manzana correspondía a ocho solares: dos en el lado corto (cabecera) y cuatro en el largo (cuadra); los predios son cuadrados iguales de 50 por 50 varas por lado. Las calles tienen un ancho de 14 varas (13.2 m). Las cualidades angélicas son bondad, belleza e inocencia, que, encarnados en personas, son gracia, simpatía y encanto.

FIGURA 10. Núcleo fundacional



Fuente: Archivo Histórico de Puebla.

FIGURA 11. Manzana del Ayuntamiento, recorte del núcleo fundacional



Fuente: Archivo Histórico de Puebla.

para el emplazamiento de los edificios en dos cuartos de manzana (dos cuadrados perfectos de 50 por 50 varas).

La disposición de los edificios de la Audiencia, a diferencia de cómo se emplazaron en el tejido de la Ciudad de los Ángeles, se organizó como entes independientes, pero comunicados con callejones interiores con función de andadores y no como calles públicas. Desde luego, conservaron la geometría y la proporción de la manzana en correspondencia con el proyecto urbano de la ciudad. En 1903, de aquel conjunto solo quedaban dos edificios enteros: la Alhóndiga y el Ayuntamiento. Ambos habían sido intervenidos en circunstancias y tiempos diferentes aunque no muy distantes.

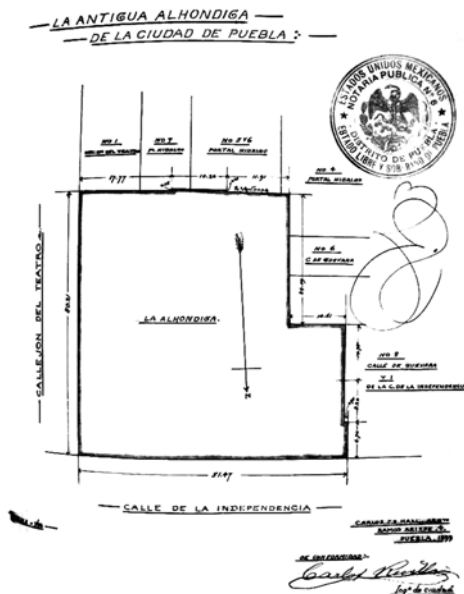
No se conservan detalles arquitectónicos de las elevaciones del conjunto, además, cada edificio ejerció su independencia, basada en las funciones que desempeñaban y, con ese argumento, realizaba los cambios necesarios. Así se verá en el proceso de los dos edificios que aún persisten: la Alhóndiga y el palacio del Ayuntamiento, porque de ellos sí hay registros.

### La renovación de la manzana de la Audiencia. El nacimiento del palacio

Como se ha señalado, la ciudad de Puebla estaba inmersa en un proceso de renovación urbana y arquitectónica. Desde luego, el centro reunía la mayor cantidad de acciones consideradas como parte del proceso, pero en esta investigación nos referimos solo a tres obras vinculadas con el pasaje del Ayuntamiento: la adecuación de la Alhóndiga a una diversidad de usos, la reconstrucción del Palacio Municipal y la construcción del pasaje que implicó la demolición de una parte de una casa. Cada edificio tuvo un proceso propio, el cual se detalla en la publicación de Montero (2008), por lo que aquí se aborda aquello que incide y fortalece el origen del pasaje. La Alhóndiga tuvo un largo periodo de reparaciones y adecuaciones, principalmente para responder a las necesidades de los gobiernos y sus estructuras, pero también tuvo un impulso comercial cuando se estableció allí el almacén La Sorpresa (ver figura 12). No obstante, fue la reconstrucción del Palacio Municipal lo que impactó sustantivamente para el surgimiento del pasaje del Ayuntamiento, porque se valoraba que, visto el resultado de la intervención renovadora en los edificios del Palacio Municipal y la Alhóndiga, no lucían como se debía por el mal estado físico del callejón, y por consiguiente, era obligada a la



FIGURA 13. Plano de la superficie de la antigua Alhóndiga



Fuente: Archivo Histórico de Puebla.

coexistían todavía con la Alhóndiga<sup>4</sup>. En estas intervenciones concebidas como medidas de embellecimiento participó José Manzo (Cuenya, 2008).

Al finalizar el siglo XIX, el estado físico era grave (Carlos Revilla, Ingeniero de la Ciudad, hizo un reconocimiento porque había grietas, pero al final solamente propuso la demolición de una bóveda). En 1884 el edificio se arrendó a José Harenberg Jacir, gerente de la sociedad Cayne and Company, para exponer maquinaria agrícola (Cuenya, 2008).

Debido a lo incosteable de su mantenimiento, dadas las condiciones de su deterioro, se convocó a remate público<sup>5</sup> y se adjudicó a Andrés Lastra.<sup>6</sup> José Grajales

<sup>4</sup> Dejó de funcionar completamente en 1840.

<sup>5</sup> La fecha de la convocatoria fue el 27 de febrero de 1899 a las 11 horas.

<sup>6</sup> Por la cantidad de 90 050 pesos.

y Antonio Freyria formalizaron la compraventa del edificio, que se situaba en la calle de la Independencia, antigua de la Carnicería.<sup>7</sup> Pero muy pronto, el inmueble se traspasó a la empresa ferretera La Sorpresa, de José Dorenberg & Company.<sup>8</sup>

La Alhóndiga dejó por completo el uso institucional y adoptó el comercial gracias a que fue adaptado especialmente por técnicos constructores para las necesidades de la época. Fueron contratados los servicios de una casa constructora para llevar a cabo obras de reparación y construcción con diseños contemporáneos que convirtieron al edificio de la Alhóndiga en uno de los mejores adaptados para asuntos comerciales.

La ciudad contará con un edificio moderno adaptado especialmente por técnicos constructores para las necesidades de los establecimientos comerciales de nuestra época. Este edificio es nada menos el que ocupó por muchos años La Sorpresa, que hace esquina en el pasaje del Ayuntamiento y avenida 2 Oriente y que es conocido en las tradiciones poblanas por la Alhóndiga.

Fueron contratados los servicios de una casa constructora y se están llevando a cabo las obras de reparación y construcción siguiendo diseños admirables que convertirán el edificio de la Alhóndiga en uno de los mejores adaptados para casas comerciales.

Tendrá desde luego muchos compartimientos, de diversas dimensiones todos ellos para alojar futuros vendedores de las más disímolas mercancías y el edificio se convertirá por sí solo en un centro comercial de primera clase en pleno corazón de la ciudad. Desde luego, un buen acuerdo tomado por don Mariano Bello es el de haber ordenado que la primorosa fachada de cantera tallada que estaba anexa a la Casa Sommer, fuera trasladada al centro de la casa, con toda clase de cuidados y numerando cada una de las piezas. De esta manera se ha salvado una bellísima portada y lucirá más en el sitio donde está colocada (*La Opinión. Diario de la Mañana*, 1932).

<sup>7</sup> El 11 de abril de 1899.

<sup>8</sup> En 1899, el flamante propietario José Dorenberg era un importante comerciante de origen alemán, propietario de la mercería y ferretería La Sorpresa, ubicada en la céntrica esquina de Primera de Mercaderes e Independencia. Desde su ingreso al negocio en 1874, como socio de don Antonio Rosales, propietario del negocio, comenzó a incrementar sus actividades comerciales hasta ponerse a la cabeza de un complejo mercantil que tenía ramificaciones fuera de la ciudad de Puebla. La nueva sociedad se constituyó el 11 de agosto de 1896 y ya tenía como domicilio el número 13 de la calle de la Independencia (Maceda, 2008).

Efectivamente, la portada de la calle 2 Oriente fue recolocada en el centro del nuevo tamaño de la fachada, así se consiguió proporcionarla y otorgarle un lugar destacado. La entrada a la Alhóndiga estaba por la calle 2 Oriente, que tenía una vocación comercial de primera importancia, e inclusive, durante una época fue señalada como eje (oriente-poniente), de nomenclatura y división administrativa en cuadrantes de la ciudad.<sup>9</sup> Por tanto, la ferretería encontró un emplazamiento destacado.

Para establecer los almacenes, los dueños estaban dispuestos a realizar reformas importantes a la estructura y composición arquitectónica del edificio para adaptarlo a las nuevas necesidades; los gastos para la obra los aportaría la sociedad en calidad de préstamo.<sup>10</sup> La inauguración fue el 16 de julio de 1900 (*El Clarín de Oriente*, 22 de julio de 1900), y a partir de entonces quedaron establecidas allí la mercería y la ferretería. Desde luego, la renovación del inmueble comprendía la fachada correspondiente al callejón, sin que ello significara que se involucraba la renovación del pasaje.

El almacén era el más grande y bien surtido en el estado, pues ocupaba un área de 2330 m<sup>2</sup>. Había 25 aparadores repletos de mercancías para damas y caballeros; se presentaban las últimas novedades nacionales y extranjeras en ropa, lencería, porcelana, candiles, tapices y todo lo necesario para la decoración de las residencias y el confort de las familias acomodadas. Para dar vistosidad a la tienda, esta se hallaba completamente alumbrada con luz eléctrica<sup>11</sup> (Maceda, 2008).

<sup>9</sup> En este tiempo tuvo enfrente a la Botica Negra, una de las principales de la ciudad que se mantuvo vigente hasta la mitad del siglo xx que fue cuando, en dicha calle, sucedieron intervenciones urbanas que la transformaron para convertirla en una calle moderna (edificio de Sanborns, Halles y hotel Gilfer).

<sup>10</sup> AGNP, 1899, 1er. semestre, Notaría Pública núm. 5, Patricio Carrasco, instrumento núm. 153, fs. 227r-v. (Maceda, 2008).

<sup>11</sup> AGNP, 1901, 1.º semestre, Notaría Pública núm. 5, Patricio Carrasco, fs. 130r-v. El 6 de abril de 1901 los regidores del Ayuntamiento Francisco de Velasco, industrial; Miguel W. Narváez, abogado; Francisco de P. César, propietario de Jalapa, Veracruz; José Dorenberg, comerciante, y Andrés Lastra, industrial, concurren a la notaría de Patricio Carrasco para que el Ayuntamiento cediera a título oneroso a Francisco de P. César todos los derechos y acciones del crédito de 45 025.00 pesos que quedaron reconocidos a favor del municipio por concepto de una parte del precio de la casa de la Alhóndiga. El comprador del crédito depositó tal cantidad en numerario en la Tesorería Municipal.



El edificio de la antigua Alhóndiga fue reconstruido de nueva cuenta en 1931 y 1932 (Leicht, 2015, p. 298), adquiriendo el aspecto que tiene actualmente. A pesar de las diversas transformaciones que tuvo a lo largo del tiempo, y del diverso uso que se le ha dado, continúa siendo un símbolo del poder municipal (Cuenya, 2008).

## RECONSTRUCCIÓN DEL EDIFICIO DEL AYUNTAMIENTO. EL ORIGEN DEL PALACIO

En 1897 se publicaron los resultados de la convocatoria para reedificar el Palacio Municipal; el ganador fue Charles Hall (figura 14).

### Gestión

Cualquier intervención conlleva movimientos y afectaciones a terceros. Como es natural, antes de ejecutar lo proyectado, fue necesario desocupar los lugares donde se trabajaría.

El cabildeo y la negociación son los principales pasos del proceso para que nadie resulte afectado; por el contrario, es posible tratar de que se beneficie. En general, no hubo muchas negociaciones, aunque dos o tres costaron tiempo. Se comenzó por mandar cartas a los responsables de las oficinas y comercios para que desocupasen los recintos en palacio (28 de julio de 1897). Conocida la circunstancia, todos los afectados se preparaban, principalmente los del Ayuntamiento, que pedían albergue: «Suplíquese al presidente de la Cámara de Diputados, por el conducto respectivo, se sirva permitir que llegada la vez, el Ayuntamiento celebre sus sesiones semanales en el Salón donde tienen lugar las de la H. Legislatura» (5 de julio de 1897).<sup>12</sup> La respuesta fue positiva; algunas actividades se trasladaron al salón de sesiones del Congreso, situado en el edificio conocido como ex Alhóndiga (4 de agosto de 1897).

<sup>12</sup> Cambió el lugar de sesiones de la cámara. Expedientes, t. 440, legajo 117, SL, f. 39, año 1896. Firman R. Romay y Fco. Traslosheros, Sala de Comisiones. Puebla 5 de julio de 1897, y fue aprobada el 7 de julio de 1897.

FIGURA 14. Fachada del proyecto ganador



Fuente: Archivo Histórico de Puebla.

En sesión de ayer, aprobó esta Cámara [de diputados], el siguiente acuerdo: Dígase al Ayuntamiento de esta capital en contestación al oficio que transcribió a esta Cámara el gobernador con fecha 20 del corriente que puede disponer desde luego del Salón de Sesiones del Congreso, situado en el edificio conocido por ex Alhóndiga de esta ciudad. Y al tener a honra de transcribirlo a usted para sus efectos, le suplicamos manifieste a la Corporación Municipal, que en virtud de estarse reponiendo el Palacio Legislativo, carece del mensaje correspondiente, y que en consecuencia mande el de la misma Corporación [...] (4 de agosto de 1897) (Archivo del Ayuntamiento de Puebla [AAP], 1896).<sup>13</sup>

Nadie escapó a los movimientos, ni siquiera el gobernador quien tenía habitación y piezas ocupadas con el Archivo del Gobierno (28 de Julio de 1897), ni el arrendatario del local Café del Teatro que estaba en la parte alta del Ayuntamiento. La mudanza se realizó de inmediato, ya que se actuó con urgencia para no dilatar la obra de reedificación:

En virtud de que, a la mayor brevedad posible, debe procederse a los trabajos preparatorios para la reedificación del Palacio Municipal, la Comisión que suscribe, en-

<sup>13</sup> Traslado oficinas. Expedientes, t. 440, legajo 117 SL, f. 52, año 1896. Firma el gobernador. Oficio dirigido al presidente municipal. Puebla de Z., 30 de agosto de 1897.

cargada de la administración de esa obra, manifiesta a esta Corporación que es de urgente necesidad se trasladen las oficinas existentes en dicho palacio a los Salones del Congreso (25 de agosto de 1897) (AAP, 1896).<sup>14</sup>

Por supuesto, el gobernador no tuvo inconveniente en mudarse; sin embargo, los detalles de la mudanza explican el estado en que se hallaba la Alhóndiga:

Para que el suscrito pueda cumplir con el acuerdo aprobado por esa H. Corporación, referente al traslado de esta oficina a la calle de la Independencia (primera calle de la 2 Oriente), se hace del todo necesario que esa propia Corporación disponga desde luego que, tanto las piezas que quedan al oriente, como las que dan al poniente en el edificio de la ex Alhóndiga, se manden arreglar con lo más preciso, como son: puertas y vidrieras que faltan, así como compostura de las que existen y que están en mal estado, lo cual es indispensable para la seguridad del archivo y oficina en general; debiendo acordar así mismo, el gasto de carpintería que se haga, en virtud de tener que desarmar y armar los armazones y estantes, y el de transporte de esos y de los demás objetos a aquel local (30 de agosto de 1897) (AAP, 1896).<sup>15</sup>

### La importancia de una casa

Sobre el callejón (luego pasaje), estaban tres piezas que eran extensión de la vivienda emplazada en el portal Hidalgo, enfrente del Palacio Municipal, con un callejón en medio, unidas como piso alto con el Palacio Municipal. La casa pertenecía a María de la Luz Cubera (o Juvera), viuda de José de la Luz Sosa. Aunque el inmueble estaba en el Portal Hidalgo esquina con el pasaje, la dirección oficial era la referente al pasaje: callejón del Teatro número 1 (actualmente tiene dos usos: en la planta baja hay un McDonalds, y en la planta alta, Nevados Hermilo).

Desde luego, se veía como inconveniente que el nuevo edificio del Ayuntamiento estuviera unido con la casa y el portal, por tanto, era conveniente quitarlo, aprovechando la intervención que se haría en el callejón, pero, para conseguir

<sup>14</sup> *Ídem.*

<sup>15</sup> *Ídem.*

ambos propósitos: separar al edificio y resaltar el callejón, era preciso comprar la casa. Estos fueron los argumentos del Cabildo:

Hoy que está ya adelantada la obra de reedificación del Palacio Municipal, se puede apreciar con exactitud lo inconveniente que sería dejar unido el edificio a la parte del portal que divide la prolongación del callejón del Teatro, y se pueden conocer asimismo las inapreciables ventajas de la separación entre los dos portales, lo que solo puede lograrse adquiriendo, en todo o en partes, la casa inmediata al Palacio Municipal. Con objeto, pues, de entablar negociaciones en el sentido indicado, se hace indispensable nombrar una comisión que se acerque al dueño de la referida casa con el fin de inquirir la posibilidad de obtener lo que se desea (26 de enero de 1898) (AAP, 1898).<sup>16</sup>

## Mediación

Desde luego, para buscar al propietario y hacer las gestiones correspondientes se formó la comisión con los regidores Baltasar Uriarte, Joaquín Rivero y el ingeniero José Pacheco. La señora Luz Cubera pretendía, por las habitaciones, la suma de 20 000 pesos; la contraoferta del Ayuntamiento, a través de la Comisión, fue por 9000 pesos, más la reposición de la fachada de esta casa por el lado del callejón del Teatro (16 de marzo de 1898). Posteriormente, con el afán de lograr un acuerdo con la señora, se le ofrecieron 10 000 pesos y el arreglo de ambas fachadas, en el entendido de que si ella no aceptaba la oferta, las obras de reedificación continuarían sin considerar esas habitaciones, lo cual afectaría a la apertura del pasaje (23 de marzo de 1898), pero, esencialmente, la estructura de los portales y una parte del callejón, porque había un arco que soportaba la mitad de la pared medianera de la casa de la Señora Viuda de Sosa que se encontraba arruinado y con el peligro de colapsar; por esa razón, mientras tanto, se juzgó prudente reforzarlo con madera para evitar una desgracia (hay que imaginar esas tres habitaciones sobre el actual pasaje dando continuidad al portal):

<sup>16</sup> Piezas-compra. Expedientes, t. 440, legajo 117, SL, f. 138, año 1898. R. Romay, Sala de Comisiones. Puebla, 26 de enero de 1898.

El arco del portal de Hidalgo que soporta la mitad de la pared medianera de la casa de la señora viuda de Sosa, amenaza derrumbarse por estar bastante cuarteado y debido al enorme peso que sobre él descansa, y esto constituye un serio e inminente peligro para los transeúntes. Además, por esa misma causa no es posible arreglar el cimientito del último pilar del Palacio Municipal.

Aunque el arco mencionado pertenece a la señora Sosa porque soporta solamente la mitad de la pared medianera de su propiedad, haciendo prudente por lo pronto, reforzarlo con madera para evitar una desgracia.

En cuanto a la mitad de la pared medianera que corresponde al Ayuntamiento, está sostenido por otros medios que no ofrecen ningún peligro. Protesto mis respetos al H. Ayuntamiento (marzo de 1898) (AAP, 1898a).<sup>17</sup>

Dada la importancia de esas habitaciones, la oferta aumentó a 11 000 pesos y esta vez con un argumento contundente: las habitaciones eran «necesarias para dividir el Palacio Municipal del resto del portal Hidalgo (13 de abril de 1898)». El contrato fue el siguiente:

Minuta del Contrato de compra venta que los suscritos comisionados, en cumplimiento del acuerdo relativo del P. Ayuntamiento y en representación del mismo, han celebrado con la señora Antonia Juvara de Sosa.

Primera: la referida señora vende y el Ayuntamiento de esta ciudad compra para demoler tres piezas de piso alto de la casa número 1 del callejón del Teatro, cuyas piezas están en la prolongación de dicho callejón, siendo de advertir que, de la primera de ellas, o sea, la que da su frente principal a la plaza de la Constitución, solo se vende la parte que fuere necesaria para completar el ancho del callejón, de cuya apertura se trata.

Segunda: el precio de esta venta será el de 11 000 pesos, que se pagarán de contado a la señora Juvara, viuda de Sosa, al firmarse la escritura correspondiente, contrayendo ambas partes contratantes las siguientes obligaciones: la vendedora consentirá en

<sup>17</sup> Piezas-compra. Expedientes, t. 440, legajo 117, SL, fs. 154 y 154 vta. Luz Juvara Viuda de Sosa, Benjamín del Callejo, B. Uriarte, José G. Pacheco, Joaquín Rivero, Puebla de Zaragoza, 19 de abril de 1898. El notario que hizo la escritura fue don Ángel Genaro Figueroa quien trabajó entre el 11 de mayo y 1 de junio de 1898; la escritura se entrega al Ayuntamiento el 2 de julio de 1898. La demolición de las piezas y el arreglo de la fachada costarían 1500 pesos y lo realizaría la Comisión de Obrería Mayor.

que se descansa sobre las azoteas de la pared del predio que queda a aquella, el techo de cristal que la corporación se propone construir en el mencionado callejón y al que tan luego como se firmaren la escritura dicha y recibido a satisfacción los referidos 11 000 pesos, se proceda a la demolición de las piezas aludidas. El Ayuntamiento se obliga a reponer por su cuenta la fachada de la casa en iguales condiciones de construcción y arquitectura que la que tiene por el lado sur, poniéndole el número de puertas que fueren necesarias, las que no serán menores de tres en la planta alta y tres en la planta baja, comprendiéndose barandales, puertas de madera, vidrieras y demás obra muerta, todo bajo la dirección del ingeniero que comisionare el Ayuntamiento, quien se pondrá de acuerdo, cuando fuere posible, con la señora viuda de Sosa, para el orden y construcción que deba efectuarse, pudiendo la Corporación aprovechar para esa reconstrucción todo el material que quedare de la parte demolida, en el concepto de que la propietaria podrá recobrar la parte del ornato que le pareciere y que se encontrase en el interior de las piezas vendidas tomándose por parte del Ayuntamiento cuantas medidas fueren necesarias para evitar el desplome de las piezas y paredes que no se han de demoler. A medida que se vaya haciendo esa demolición y a fin de asegurar la casa de la señora viuda de Sosa se cubrirá con viguería la parte de la pieza cuyo frente mira a la plaza; parte que no se comprende en la venta, como se dijo antes. Todos los gastos que se eroguen con motivo de la reconstrucción de que se trata y demás convenido anterior, serán por cuenta exclusiva del Ayuntamiento.

Tercera. En la escritura respectiva se harán constar las demás cláusulas propias de la naturaleza del presente contrato siendo por cuenta de la misma señora viuda de Sosa todos los gastos que se eroguen por el mismo (19 de abril de 1898) (AAP, 1898a).<sup>18</sup>

Las condiciones de la compra fueron favorables a la viuda, ya que fueron con cargo al presupuesto de la ciudad.

#### EL PROYECTO DEL PASAJE COMERCIAL (1903)

El 12 de noviembre de 1902 el doctor Ernesto Espinosa Bravo y el señor Francisco de Velasco presentaron una solicitud al Ayuntamiento para que se les concediera

<sup>18</sup> *Ídem.*

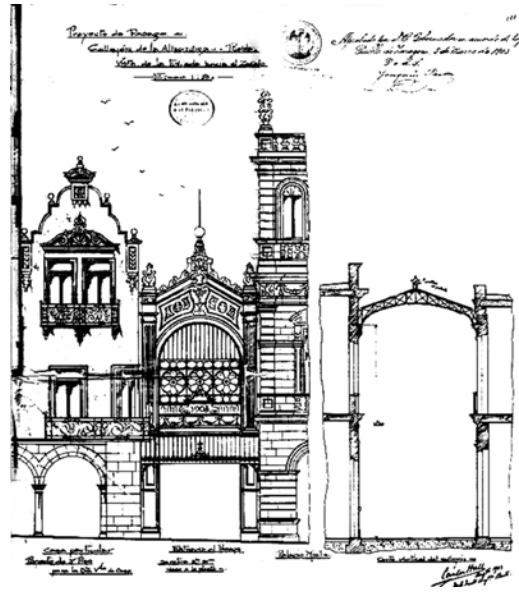
autorización para construir accesorias y colocar un techo de cristales en el costado oeste del Palacio Municipal, en el callejón del Teatro (Maceda, 2008) (ver figuras 15 y 16).

Este proyecto es un caso especial de gestión de una inversión privada que involucra al Ayuntamiento y a otros actores privados que también habían participado en la obra de reedificación del Palacio Municipal, entre ellos Francisco de Velasco, el doctor Ernesto Espinosa Bravo y Charles Hall. Los argumentos para convencer de las bondades del proyecto fueron los siguientes:

Hasta hace muy pocos años la callejuela conocida por callejón del Teatro, tanto por su falta de aseo, como por el poco atractivo que ofrecía, apenas era transitada; pero la venta del edificio llamado la Alhóndiga, al facilitar el establecimiento de una casa comercial que ocupara uno de sus lados le dio vida y puso en relieve sus malas condiciones, haciendo urgente el remedio, que sería completo si se consiguiera que en ambos lados de la dicha callejuela se abriesen almacenes de objetos de lujo y de fantasía; pero no siendo el Ayuntamiento el único dueño de los edificios que limitan la vía de que se trata, y no pudiendo obligar a los propietarios de esas casas a arrendar la planta baja de ellas para el objeto indicado, fuerza es buscar un medio, que ofreciéndoles claro aliciente, les obligue por su propio interés a llevar a cabo el establecimiento de casas comerciales que llenen el objeto propuesto.

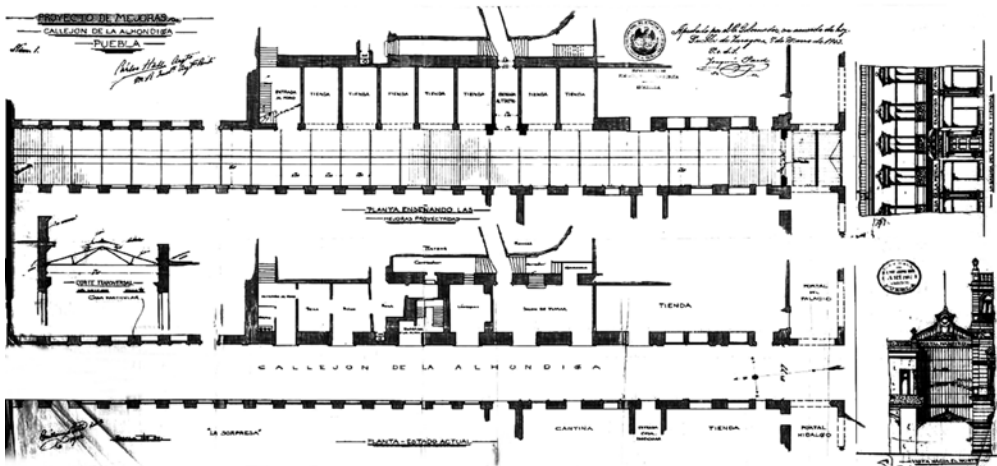
¿Cuál sería el aliciente que se pudiera ofrecer a los propietarios, y que al mismo tiempo fuera una mejora para la ciudad? Sin duda alguna, la construcción de un techo de cristales, que, dada la anchura de la callejuela, y el paso solo de peatones por ella, facilitan la formación de un pasaje, semejante al de las capitales europeas, en el que las casas comerciales exhibirán sus más preciadas mercancías a la vista de las personas que irán a divertirse por ese lugar. Además, estando la propiedad del Ayuntamiento en esa callejuela, ocupada por oficinas del Teatro, será preciso construir en ese local accesorias que puedan ser arrendadas para el objeto indicado, pasando esas oficinas a la parte alta del edificio. Para que el Ayuntamiento no tenga desembolsos en la ejecución de las mejoras que propongo, después de varias conferencias con el señor presidente de la Corporación, que bondadosamente se ha prestado a discutir con el suscripto las bases sobre las cuales podría contratar esa asamblea la ejecución de las obras indicadas, vengo a someter al Ayuntamiento las siguientes proposiciones, para que, si como espero merecen su aprobación, proceda a ejecutarlas.

FIGURA 15. Fachada del proyecto del pasaje, 1903



Fuente: Archivo Histórico de Puebla.

FIGURA 16. Plano oficial del proyecto de mejoras. Callejón de la Alhóndiga, 1903



Fuente: Archivo Histórico de Puebla.



Permítaseme solo hacer algunas ligeras explicaciones que sirvan de aclaración al proyecto y bases para llevarse a cabo.

El señor presidente del Ayuntamiento, la idea de que por mensualidades fuese cubierto el importe del contrato de la obra, y sacando actualmente la Corporación ningún provecho pecuniario del local ocupado por las oficinas del teatro, el suscripto, propone construir cierto número de accesorias, en dicho local, como se puede ver en el plano adjunto, y nivelar el primer piso de la parte del frente del palacio, reconstruyendo la fachada para armonizarla en lo posible con dicho frente. Para compensar los gastos y trabajos que implica dicha obra, explotará por el plazo de 20 años las accesorias; pero como el arrendamiento de esos locales, por más elevado que sea, no bastará para indemnizar al suscripto, siguiendo la idea del señor presidente, de que el Ayuntamiento no pierda nada de sus rentas actuales, arrendará el local que ocupa en la actualidad la negociación denominada El Louvre por el mismo precio que hoy paga, y por el tiempo que falta para los 20 años que ha de poseer las accesorias desde el día en que termine el contrato de arrendamiento que tiene hoy la referida casa.

Tengo pues el honor de proponer a la asamblea las siguientes proposiciones:

PRIMERA. El doctor Ernesto Espinosa se obligará a colocar un techo de cristales y a construir unas accesorias y demás obras, de conformidad con los planos y especificaciones que acompañan, en el costado oeste del Palacio Municipal, quedando desde luego las accesorias y demás mejoras que se hagan al edificio a favor de la Corporación...

SEGUNDA. Conservará durante todo el tiempo del contrato el techo y las accesorias en perfecto estado y así las entregará al municipio al vencer el plazo.

TERCERA. El Ayuntamiento por su parte se obliga:

*Primero.* A ceder a título gratuito por 20 años las accesorias que se construyan en la parte baja de la fachada oeste del Palacio Municipal para que el doctor Espinosa explote por su cuenta.

*Segundo.* A arrendarle el local que ocupa en la actualidad la negociación denominada El Louvre y que es de propiedad del Ayuntamiento, por el mismo precio y por el tiempo que falte para los 20 años de que habla la cláusula anterior desde el día que termine el contrato de arrendamiento que tiene la referida casa.

*Tercero.* A cederle a título gratuito los locales que según los planos se destinarán para entrada al foro y salida del patio del teatro Guerrero, en el caso que el teatro se llegue a clausurar.

*Cuarto.* A poner cuatro focos de 500 bujías para que el pasaje que se va a construir esté suficientemente alumbrado (12 de noviembre de 1902) (AAP, 1905).<sup>19</sup>

Estudiada y analizada la propuesta, más una serie de pláticas con el autor para obtener las mayores ventajas posibles a favor del Ayuntamiento, los comisionados han creído aceptable tal proyecto, en las condiciones que se expresan en las siguientes proposiciones:

PRIMERA. Se concede el C. Dr. Ernesto Espinosa Bravo el que coloque un techo de cristales sobre armazón de hierro, en el callejón del Teatro, y que construya unas accesorias, de conformidad con los planos y especificaciones que se acompañaron al curso del solicitante, en el concepto de que todas las obras que se hagan de conformidad con los planos y especificaciones dichas, quedaran a beneficio de la Corporación, la cual adquirirá todos los derechos de propiedad, una vez que transcurra el plazo que se indica enseguida.

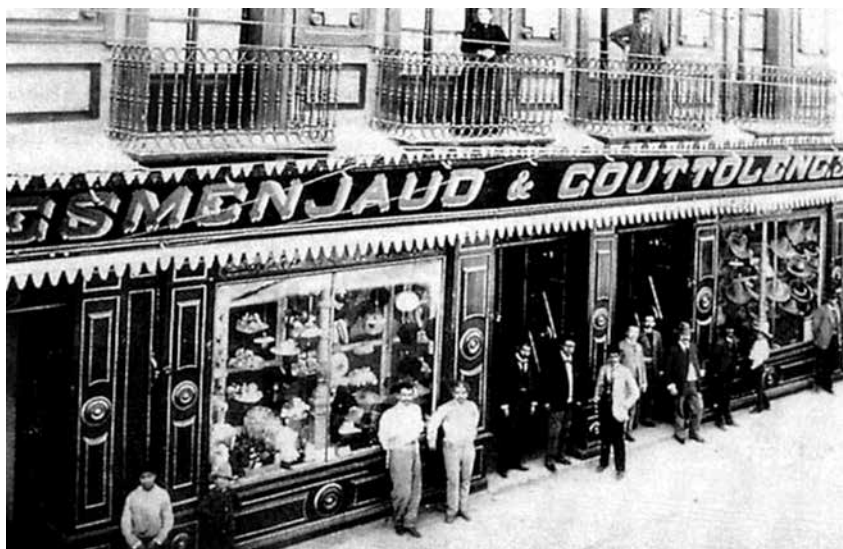
SEGUNDA. El concesionario se obligará a conservar durante todo el tiempo del contrato, el techo y las accesorias en perfecto estado, y así las entregará al Municipio, no solo con las construcciones hechas en la parte raíz, sino con todos los armazones, aparadores, cristales y cuanto más se agregare al edificio.

TERCERA. El Ayuntamiento por su parte se obliga:

- I. A ceder a título de compensación por 20 años, que comenzarán a contarse desde la fecha de la escritura respectiva, el producto de las accesorias que se construyan en la parte baja de la fachada oeste del teatro, para que los perciba dicho C. Espinosa; siempre que las obras, a juicio de la Comisión que al efecto nombre el Ayuntamiento, hayan quedado de conformidad con los repetidos planos y especificaciones.
- II. A arrendarle el local que ocupa en la actualidad la negociación denominada El Louvre, y cuyo local es propiedad del Ayuntamiento, por el mismo precio que actualmente produce y por el tiempo que falte para los 20 años de la concesión; pero con la restricción de que si el C. Dr. Espinosa tratare de subarrendar dicho local, concederá el derecho del tanto en el arrendamiento a los actuales locatarios señores Couttolenc y Esmenjaud (ver figura 17); en el concepto de que el producto de

<sup>19</sup> Bomba de agua. Expedientes, t. 459, legajo 26, letra L, año 1905, Francisco de Velasco, Puebla de Z., 24 de mayo de 1905.

FIGURA 17. Local comercial de los señores Esmenjaud y Couttolenc



Fuente: Gamboa Ojeda (1998).

tal arrendamiento pertenece el Ayuntamiento en la proporción que actualmente da, pués hubiere excedente al subarrendar, este lo percibirá el concesionario.

III. A cederle, en compensación también, el producto de los locales que según los planos se destinarán para entrada y salida del patio del teatro Guerrero, en el caso de que este edificio se llegue a clausurar.

Si para embellecer el pasaje fuere necesario aumentar los focos de luz de arco, podrá hacerlo el Ayuntamiento hasta el número de tres, con cargo al concesionario, debiendo tener tales focos la intensidad de 500 bujías.

TERCERA. La presente concesión se elevará a escritura pública, siendo todos los gastos que esto origine por cuenta del C. Espinosa Bravo.

CUARTA. Por el conducto, debido solicítase la aprobación del Superior Gobierno (19 de noviembre de 1902) (AAP, 1905).

Muy pronto obtuvieron respuesta de los dos niveles de gobierno. En el Cabildo Municipal, el 19 de noviembre se efectuó una primera lectura del proyecto; y se dispensó la segunda lectura del 26 de noviembre, con el objeto de que se

agilizaran los trámites para su aprobación. El 11 de marzo de 1903 la Secretaría General del Ejecutivo del Estado comunicó que el gobernador del estado había aprobado las bases del contrato que el Ayuntamiento había concertado con el doctor Espinosa Bravo para la construcción de las tiendas, el techo y la entrada del pasaje, con las modificaciones a los planos. Este acuerdo fue comunicado al presidente municipal el 24 de marzo del mismo año (Maceda, 2008). El 15 de abril de 1903 comparecieron ante el notario los regidores Benjamín del Callejo y Federico María del Castillo Velasco para legalizar el permiso concedido al doctor Ernesto Espinosa Bravo para que colocara un techo de cristales en el callejón del teatro Guerrero y con ello formar un pasaje y construir unas accesorias.<sup>20</sup> Una condición fundamental que se le puso fue que todas las obras quedaran a beneficio del Ayuntamiento, adquiriendo todos los derechos de propiedad. El concesionario se obligaría a conservar el techo y las accesorias en buen estado no solo en las construcciones, sino en todos los armazones, aparadores, cristales y en cuanto se agregara al edificio (Maceda, 2008).

No obstante que se trata de una inversión privada, se nombró en una comisión al ingeniero José G. Pacheco y J. Luis Román para que vigilaran los trabajos relativos a la construcción de un techo de cristales y tiendas en el callejón del teatro.

Para conseguir la integración del pasaje con el nuevo palacio, el proyecto arquitectónico, en la idea de mejorar los locales del palacio con ingreso por el pasaje y poner la cubierta, consideró a nadie mejor que Charles Sculptor Hall. La síntesis de los argumentos de la sociedad fueron las malas condiciones físicas y de imagen del callejón y el poco tránsito de personas. El imaginario que se vislumbraba consideró encontrar un aliciente para establecer casas comerciales que mejorasen las condiciones de la ciudad y de los propietarios o arrendadores de locales. Para conseguirlo, se ponía de ejemplo lo que estaba sucediendo en las ciudades europeas. Fue el ingeniero Charles Hall, ya en la dirección de la obra, quien presentó un nuevo proyecto reformado que incluía al teatro:

Obsequiando los deseos que se sirvió Ud. manifestarme en su comunicación respectiva, relativa a las obras que se tienen que hacer, en el callejón del Teatro de esta

<sup>20</sup> AGNP, 1903, Notaría Pública núm. 3, Jesús Sánchez Muñoz, instrumento núm. 68, f. 59v., *apud* Maceda (2008).

ciudad, adjunto al presente oficio, las especificaciones que presenta el ingeniero de la obra, señor don Carlos J. S. Hall.

En esas especificaciones se ha tenido ya en cuenta la modificación a la salida del teatro Guerrero, que según su citada comunicación debería hacerse, y en ese sentido se ha reformado el plano respectivo.

Acompaño a la vez un nuevo proyecto de techo y ventilación, de acuerdo con los últimos adelantos de la ciencia, con lo cual se modifica ventajosamente el presentado con anterioridad, por lo que se refiere a ventilación, para que, si el gobierno lo cree conveniente, designe al aprobar el contrato, por cual de los dos planos deben hacerse las obras (25 de febrero de 1903) (AAP, 1902).<sup>21</sup>

En esta ocasión, Charles Sculptor Hall entregó los planos y la memoria descriptiva con las especificaciones de la obra consistentes en lo siguiente:

- 1.º En la construcción de un techo de cristales en la extensión marcada en el plano número uno.
- 2.º En el derribo de la pared-fachada del lado oriente del callejón, en la extensión que hoy ocupan las oficinas del teatro Guerrero, y la construcción de una nueva.
- 3.º En el derribo de la bóveda cuarteadada que se apoya en dicha pared-fachada, y que sostiene el piso superior, construyendo este, al nivel del que actualmente tiene el Palacio Municipal en su parte nueva.
- 4.º En la construcción de una puerta de entrada al foro del teatro, de otra de salida de la sala del mismo local, y de las accesorias marcadas en el plano número uno con el nombre de tiendas, pudiendo ser estas, dos o más, según convenga el concesionario, pues las proyectadas en el plano solo tienen tres y medio metros de ancho.
- 5.º En poner a esas tiendas, cristales, pisos y fachadas de madera, conforme al plano número uno, advirtiéndose que el proyecto de una puerta y un aparador en cada tramo es en el supuesto de dedicar cada uno de estos a una sola tienda, y en caso de reducirse el número de estas, podrá dicho tramo ser ocupado por solo aparador o por solo puerta.
- 6.º En la construcción de dos elegantes portadas en los lugares marcados en el plano número uno, con las letras A y B, y conforme con el proyecto del plano número dos.

<sup>21</sup> Acuerdo Ayuntamiento. Expedientes, t. 461, legajo 9, letra N, fs. 178 y 178 vta., año 1902. Benjamín del Callejo y Luis Román, Sala de Comisiones, Puebla de Z., 19 de noviembre de 1902.

7.º En la nivelación del piso del callejón, y arreglo de sus caños (AAP, 1902a).<sup>22</sup>

Los materiales y la forma de construcción, es decir, las especificaciones fueron las siguientes:

1.º La armadura del techo de cristales será de fierro dulce o acero, y de la forma indicada en el plano número dos, llevando en sus extremos, canales de lámina propias para recibir el agua, la que descargarán en los caños por medio de tubos también de lámina.

Dicha armadura en su parte superior llevará ventiladores del sistema que recomienda la casa constructora de ella, y cuyo número será el necesario para mantener en el callejón una ventilación perfecta.

La cubierta de la armadura será de cristales de 5 mm, opacos y acanalados, y las uniones de los cristales serán hechas con mastique de la mejor calidad posible.

2.º La pared-fachada que se reconstruirá en el lado oriente del callejón, consistirá en su parte inferior, en una serie de pilastras o postes de cantería, de cinco metros de alto, sobre los que apoyarán cuatro viguetas de 22 cm de peralte, las que servirán para sostener la parte superior de la fachada, que será de ladrillo y mampostería; la arquitectura de esta fachada será conforme al diseño respectivo, procurándose en lo posible seguir el estilo de la parte nueva del Palacio Municipal; los espesores y demás detalles están marcados en el corte horizontal del plano número uno y en el corte vertical del plano número dos.

3.º El piso que debe construirse será de vigas de oyamel.

4.º La puerta de salida del teatro tendrá, como se ve en el plano, 2 m de claro y llevará un pórtico cuyo basamento será de cantería y el resto de ladrillo forrado con cemento de Portland; todo conforme al diseño del plano número uno.

El pasillo de esa puerta tendrá el piso de mesa labrada, y la puerta será de cuatro hojas abriéndose hacia el callejón. Estará construida fuerte y elegantemente.

La puerta de entrada al foro será también perfectamente construida; en el vestíbulo se levantará una escalera de piedra que dará acceso a los altos del edificio; el excusado que hoy existe en el teatro para el servicio de los actores se reconstruirá en el lugar que señala el plano respectivo.

<sup>22</sup> Pasaje-memoria proyecto. Expedientes, t. 461, legajo 9, letra N, fs. 184 y 184 vta., año 1902. Carlos J. S. Hall, arquitecto, 25 de febrero de 1903.

- 5.º Los pisos de las accesorias o tiendas serán de duela, las fachadas se harán de madera de buena clase, y se pintarán con pintura de aceite y seguirán el estilo marcado en el plano número uno.
- 6.º Las portadas tendrán basamento de piedra labrada, y el resto será parte de ladrillo revestido con cemento de Portland y parte de hierro y lámina; los huecos que quedan entre las varillas serán llenados con cristales, en lo posible de colores (AAP, 1902a).<sup>23</sup>

La memoria la firma Carlos J. S. Hall el 25 de febrero de 1903. Desde luego, el proyecto fue aprobado y debidamente escriturado:

- 1.º Supuesta la aprobación concedida por la superioridad respecto de la construcción de un techo de cristales en el callejón del Teatro, para formar un pasaje, se nombra al presidente municipal y al regidor ciudadano licenciado Federico del Castillo Velasco para firmar, representando al Ayuntamiento, la escritura respectiva, bajo las bases ya acordadas.
- 2.º Prevéngase al ciudadano doctor Ernesto Espinosa Bravo que, como lo indica el superior, debe remitir un duplicado de los planos aprobados para la debida constancia (18 de marzo de 1903) (AAP, 1902a).<sup>24</sup>

El protocolo legal se hace en la Notaría Pública núm. 3 a cargo del licenciado Jesús Sánchez Muñoz con el título «Testimonio de la escritura de concesión para la colocación de un techo de cristales en el callejón del teatro de Guerrero y formar un pasaje en el mismo», otorgada por el Ayuntamiento de esta ciudad a favor del señor doctor don Ernesto Espinosa Bravo (Puebla, 15 de abril de 1903), como gerente de El Pasaje del Ayuntamiento de Puebla, S. A., domiciliada en esta ciudad, con un capital social exhibido de 50 000.00 pesos, dividido en 500 acciones de a 100 pesos cada una. El presidente, M. Rivero Collada; vicepresidente, Francisco de Velasco; secretario, Félix Lamadrid; vocal 1.º, Rafael Martínez Carrillo; vocal 2.º, Lino Espinosa; el señor licenciado don Francisco Béiztegui fue electo comisario. El gerente firmará: «El pasaje del Ayuntamiento de Puebla, S. A.».

<sup>23</sup> *Ídem.*

<sup>24</sup> *Ídem.*

La señora María de la Luz Juvera, viuda de Sosa, dio en arrendamiento al doctor Ernesto Espinosa Bravo, el 20 de mayo de 1903, la parte baja de la casa número 1 del callejón del Teatro, que ocupaba el Antiguo Café del Girofle, por un periodo de 15 años, pagando por el local en donde estaba el café 80.00 pesos mensuales y 70.00 pesos por el que ocupaba una camisería.<sup>25</sup>

La obra se entregó casi de inmediato, y Ernesto Espinosa Bravo informó:

Que el día 1 de enero quedaron terminadas las obras del callejón del Teatro y fueron puestas al servicio del público. No se ejecutaron enteramente de acuerdo con los planos aprobados por las razones que enseguida expreso:

- 1.<sup>a</sup> Las pilastras de cantería que sostienen la parte alta de las accesorias estaba trazada a nivel y debían soportar el piso de arriba por medio de cuatro viguetas de 22 centímetros. Al hacer la construcción se observó que el callejón tenía un desnivel de 060/00 y que bastaban tres viguetas de 24 centímetros.
- 2.<sup>a</sup> La obra de carpintería no se pudo hacer conforme a los planos porque carecían de detalles y especificaciones. Hubo necesidad de nuevos planos que trazó el artesano encargado de la obra y a la verdad resultaron más airosos y elegantes que los aceptados.
- 3.<sup>a</sup> El piso del callejón, que debía ser de mesa común, se hizo de mosaico para dar mayor vista al pasaje, y la reforma costó 4000 pesos más. Los señores regidores Luis Román y José Pacheco, encargados de inspeccionar la obra, ofrecieron interponer sus buenos oficios con la Corporación para que se suprimiera del contrato la cláusula relativa al alumbrado del callejón en compensación de esta mejora.
- 4.<sup>a</sup> Se cambiaron también las vitrinas y el decorado de los pórticos, poniendo en lugar de las primeras unos emplomados de la casa Pellandini de México; y haciéndose el segundo de un estilo más apropiado con bajos y altos relieves, lo que produjo un aumento de 1500 pesos en el costo de la obra.
- 5.<sup>a</sup> A petición del regidor de Teatros, Sr. Luis Román, se reconstruyó toda la entrada al escenario y se le puso una fachada de madera, siguiendo el estilo de las otras del callejón.
- 6.<sup>a</sup> La parte alta del Louvre se modificó para igualarla con toda la fachada del piso superior.

<sup>25</sup> AGNP, 1903, Notaría Pública núm. 10, Benjamín del Callejo, fs. 63v-64r.



7.<sup>a</sup> Los excusados del teatro y la escalera, que debía dar acceso a las bodegas, se cambiaron de lugar, a pedimento del mismo señor regidor, poniéndose los primeros a la entrada del foro y la segunda en el piso de los palcos primeros. Esta reforma tuvo por objeto impedir que los excusados ventilaran para los pasillos y el escenario.

8.<sup>a</sup> Se suprimió la marquesina, que cubría el paso de los portales, por creer personas prominentes de la ciudad de que afectaba la fachada del Palacio Municipal.

Atento a lo antes dicho el suscripto pide a la Corporación se sirva acordar:

1.<sup>o</sup> Se aceptan y reciben las obras del callejón del Teatro, tal como se han ejecutado por el concesionario.

2.<sup>o</sup> Se exime a este último de la obligación que podía ponerle el municipio para alumbrar el mismo lugar con tres lámparas de 500 bujías y queda por lo mismo esa obligación a cargo del Ayuntamiento.

3.<sup>o</sup> Como compensación a todas las mejoras que se han hecho en la obra, se permite al concesionario arregle los excusados del teatro de una manera conveniente y se le autoriza para que pueda ponerlos en explotación, quedando obligado a tenerlos perfectamente aseados, así como a llenar de agua los depósitos del teatro. Si para el cumplimiento de estas obligaciones fuera preciso que una persona permanezca a la entrada del foro, se le permite que ponga un pequeño establecimiento en el frente sin que en nada perjudique ni estorbe la entrada del escenario.

4.<sup>o</sup> En lo sucesivo, el callejón del Teatro se denominará pasaje del Ayuntamiento.

5.<sup>o</sup> Remítase al Ejecutivo estos acuerdos para su aprobación y, en caso de obtenerla, dígame al notario, que extendió la escritura, anote al margen del protocolo los referidos acuerdos.

Protesto a la Corporación mi consideración y respetos. Puebla, 18 de mayo de 1904 (AAP, 1904).<sup>26</sup>

Con el asunto de la entrega, no hubo ningún problema. El 18 de febrero de 1904 se constituyó la Sociedad Mercantil «Espinosa y Velasco», y cada socio aportó la cantidad de 5000.00 pesos, la que duraría un periodo de 20 años; la dirección estaría a cargo del doctor Espinosa, quien administraría el fondo común

<sup>26</sup> Aprobación de la construcción del pasaje. Expedientes, t. 461, legajo 9, letra N, fs. 200, 200 vta., año 1904.

de 10 000.00 pesos (AGNP, 1904).<sup>27</sup> El 10 de noviembre de 1904 (AGNP, 1904a),<sup>28</sup> Norberto Domínguez Toledano (fs. 68v-69r.) efectuó el avalúo de las obras del pasaje en el callejón de la Alhóndiga, practicado por los ingenieros Pablo Solís y Carlos Bello. Se protocolizó por la Sociedad Anónima «El pasaje del Ayuntamiento de Puebla», el 16 de noviembre de 1904, ante el notario Norberto Domínguez Toledano (AGNP, 1904a).<sup>29</sup>

AVALÚO	
470 m <sup>2</sup> de pavimento de pequeñas	
Tejas de mosaico y de pórticos con vitrinas	23 500.00 pesos
10 piezas o tiendas a 1500.00 pesos	15 000.00 pesos
Techo encristalado	10 000.00 pesos
Las portadas	1500.00 pesos
Suma	50 000.00 pesos

La renta de los establecimientos mercantiles sería de 500.00 pesos mensuales.

#### ACCIONISTAS DE LA SOCIEDAD «EL PASAJE DEL AYUNTAMIENTO DE PUEBLA»

La primera asamblea de la sociedad se celebró el 25 de noviembre de 1904, con el objetivo de aprobar los estatutos de la negociación.<sup>30</sup>

Después, apareció otra sociedad anónima denominada «El pasaje del Ayuntamiento», la cual solicitaba:

Se haga una escritura de aclaración a la escritura por medio de la cual se recibieron por esta asamblea las obras del pasaje, haciéndose constar que dichas obras se recibieron del señor doctor Espinosa Bravo como representante de la Sociedad «Espinosa Velasco», por ser esa sociedad concesionaria de todos los derechos y obligaciones

<sup>27</sup> AGNP, 1904, Notaría Pública núm. 4, Jesús Sánchez Flores, fs. 66r-v.

<sup>28</sup> AGNP, 1904, Notaría Pública núm. 1, fs. 68r-v.

<sup>29</sup> *Ibidem.*

<sup>30</sup> AGNP, 1904, Notaría Pública núm. 1, f. 71v., *apud* Maceda (2008).

FIGURA 18. Locales tradicionales del pasaje del Ayuntamiento



Fuente: <https://pbs.twimg.com/media/DCiKnWJUAAANXKN.jpg>

del señor Espinosa Bravo para la explotación de dicho pasaje, según consta en la escritura de 18 de febrero de 1904. En esa virtud pido que con dispensa de trámites se apruebe el siguiente dictamen:

Téngase en lo sucesivo a la Sociedad Anónima «El pasaje del Ayuntamiento» como la propietaria de la concesión para explotar dicho pasaje, por cesión que le hizo la Sociedad Espinosa Velasco, y a esta el señor doctor Ernesto Espinosa Bravo, y hágase constar así en la escritura de aclaración que deberá levantarse en la Notaría Pública número 10 y que firmará en nombre de la Corporación el C. regidor Rodolfo Bello (AAP, 1902b).<sup>31</sup>

En el último tercio del siglo xx, hubo una reforma parcial por renovación del teatro para convertirlo en el cine Guerrero. En 1973 sucedió la reforma. La obra

<sup>31</sup> Pasaje. Expedientes, t. 461, legajo 9, letra N, f. 215, año 1902. Rodolfo Bello, 10 de enero de 1905. Aprobado.

fue encabezada por el arquitecto Carlos Mastretta Cobel, acompañado del ingeniero Marcos Mastretta Arista y el arquitecto Miguel Pavón Rivero. Los locales del costado del palacio desaparecieron paulatinamente para destinar toda la superficie para el moderno cine; en ese tiempo estaban allí todavía el Departamento de Alumbrado, El Jirófle (bar y tortería), La Flor de Puebla (panadería), La Mexicana (tienda de regalos) (ver figura 18).

## CONCLUSIÓN

La ciudad de Puebla inició la renovación con el intento de reparar los destrozos y ruinas que dejaron las guerras. Al poner los ojos en lo que sucedía en el mundo, allí encontró las bases para reconstruir la ciudad de Zaragoza; en ese tiempo ya se mencionaba el interés de que la ciudad tuviera edificios modernos creados para cubrir las necesidades de los poblanos, y una de ellas fue el establecimiento de los nuevos tipos de comercio. El primer edificio de esta naturaleza fue La Sorpresa, que estuvo en la esquina del pasaje del Ayuntamiento con la avenida 2 Oriente, en el edificio conocido en las tradiciones poblanas por la Alhóndiga. El edificio se convirtió por sí solo en un centro comercial de primera clase en pleno corazón de la ciudad. Ese carácter comercial que ya tenía el pasaje se vislumbró como potencial para llevarlo a todo el callejón. Esa visión fue la que logró la integración arquitectónica de los antiguos edificios de la Audiencia. La integración urbana se consiguió con la concepción del conjunto arquitectónico con las tres obras que se realizaron aisladas. El imaginario de aquella época ponía a Puebla en el ámbito de las tendencias mundiales debido a los edificios de los poderes civil y religioso, junto con un zócalo embellecido con jardinería, plantas de ornato, fuentes y alumbrado público, así como la arquitectura de los portales y las bocacalles, por ejemplo, el Banco Oriental y el Casino Español, edificios de gran calidad arquitectónica que engrandecía a Puebla otorgándole una imagen renovada.

## BIBLIOGRAFÍA

Chafón Olmos, C., R. Vargas, E. Gutiérrez y Reyes y C. Montero (2009). «Arquitectura de la Revolución y revolución de la arquitectura», en *Historia de la*

*arquitectura y urbanismo mexicanos*, vol. IV. El siglo XX, t. I. México: Facultad de Arquitectura de la UNAM/FCE.

Corona, Édgar (23 de julio de 2012). «Antigua estación del ferrocarril interoceánico», en *Puebla Heroica e Histórica*. Disponible en [http://pueblaheroica.blogspot.mx/2012/07/antigua-estacion-del-ferrocarril\\_23.html](http://pueblaheroica.blogspot.mx/2012/07/antigua-estacion-del-ferrocarril_23.html)

Cuenya Mateos, Miguel Ángel (2008). «El palacio Alhóndiga de Puebla. De depósito de granos a ferretería, 1626-1909», en Carlos Montero Pantoja (coord.), *El edificio de la Audiencia. Palacio del Ayuntamiento de Puebla*. México: H. Ayuntamiento de Puebla/CONACYT/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Véllez Pliego».

Leicht, Hugo (2015). *Las calles de Puebla*. Edición facsimilar.

Gutiérrez y Reyes, E. y C. Montero (2010). «Arquitectura y urbanismo de la Revolución en Puebla», en *Un centenario de Revolución. Nuevas fuentes, nuevos enfoques, nuevos actores*. México: Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla.

Maceda Vidal, Vicente Emilio (2008). «Desamortización, adjudicación y venta de las casas del Ayuntamiento de Puebla, 1856-1910», en Carlos Montero Pantoja (coord.), *El edificio de la Audiencia. Palacio del Ayuntamiento de Puebla*. México: H. Ayuntamiento de Puebla/CONACYT/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Véllez Pliego».

México en fotos (7 de octubre de 2014). Pasaje del Ayuntamiento Hacia 1945. Disponible en <http://www.mexicoenfotos.com/imagenes/galerias/MX14126920528673.jpg>

Montero Pantoja, C. (2010). «Arquitectura y urbanismo de la Independencia y Revolución mexicana», en *Un centenario de Revolución. Nuevas fuentes, nuevos enfoques, nuevos actores*. México: Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla.

---

(2008). *El edificio de la Audiencia. Palacio del Ayuntamiento de Puebla*. México: H. Ayuntamiento de Puebla/CONACYT/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Véllez Pliego».

---

(2003). *Las colonias de Puebla*. México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Museo Amparo.

- \_\_\_\_\_ (2002). *La renovación urbana, Puebla y Guadalajara: un estudio comparado*. México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Gamboa Ojeda, Leticia (1998). «Los barcelonnettes en la ciudad de Puebla. Panorama de sus actividades económicas en el porfiriato», en Javier Pérez Siller (dir.), *México Francia : Memoria de una sensibilidad comun siglos XIX-XX*, t. 1, p. 171-193. Mexico: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. Versión en línea (2 de octubre de 2018), disponible en <http://books.openedition.org/cemca/4066>. Foto disponible en <http://books.openedition.org/cemca/docannexe/image/4075/img-1-small700.jpg>
- Wikimedia Commons (15 de diciembre de 2010). Portal Hidalgo Puebla. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portal\\_Hidalgo\\_Puebla.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portal_Hidalgo_Puebla.JPG)

## Hemerografía

Archivo Histórico de Puebla.

- Archivo del Ayuntamiento de Puebla [AAP] (1896). *Traslado oficinas*. Expedientes, t. 440, legajo 117 SL, f. 52, año 1896. Firma el gobernador. Oficio dirigido al presidente municipal. Puebla de Z., 30 de agosto de 1897.
- \_\_\_\_\_ (1898). *Piezas-compra*. Expedientes, t. 440, legajo 117, SL, f. 138, año 1898. R. Romay, Sala de Comisiones. Puebla, 26 de enero de 1898.
- \_\_\_\_\_ (1898a). *Piezas-compra*. Expedientes, t. 440, legajo 117, SL, fs. 154 y 154 vta. Luz Juvara viuda de Sosa, Benjamín del Callejo, B. Uriarte, José G. Pacheco, Joaquín Rivero. Puebla de Zaragoza, 19 de abril de 1898.
- \_\_\_\_\_ (1902). *Acuerdo Ayuntamiento*. Expedientes, t. 461, legajo 9, letra N, fs. 178 y 178 vta, año 1902. Benjamín del Callejo y Luis Román, Sala de Comisiones. Puebla de Z., 19 de noviembre de 1902.
- \_\_\_\_\_ (1902a). *Pasaje-memoria proyecto*. Expedientes, t. 461, legajo 9, letra N, fs. 184 y 184 vta, año 1902. Carlos J. S. Hall, arquitecto, 25 de febrero de 1903.
- \_\_\_\_\_ (1902b). *Pasaje*. Expedientes, t. 461, legajo 9, letra N, f. 215, año 1902. Rodolfo Bello, 10 de enero de 1905.
- \_\_\_\_\_ (1904). *Aprobación de la construcción del pasaje*. Expedientes, t. 461, legajo 9, letra N, fs. 200, 200 vta, año 1904.

- \_\_\_\_\_ (1905). *Bomba de agua*. Expedientes, t. 459, legajo 26, letra L, año 1905, Francisco de Velasco, Puebla de Z., 24 de mayo de 1905.  
Archivo General de Notarías Públicas [AGNP] (1901). Notaría Pública núm. 5, Patricio Carrasco, fs. 130r-v, Puebla.
- \_\_\_\_\_ (1903). Notaría Pública núm. 10, Benjamín del Callejo, fs. 63v-64r, Puebla.
- \_\_\_\_\_ (1904). Notaría Pública núm. 4, Jesús Sánchez Flores, fs. 66r-v, Puebla.
- \_\_\_\_\_ (1904a). Notaría Pública núm. 1, fs. 68r-v, Puebla.
- (22 de julio de 1900). *El Clarín de Oriente*, Puebla.
- (1 de junio de 1932). *La Opinión. Diario de la Mañana*, Puebla.

## EL PASAJE DE LA LLATA, QUERÉTARO, PARTÍCIPE DE LOS CAMBIOS

CARMEN IMELDA GONZÁLEZ GÓMEZ<sup>1</sup>

La vida moderna exige y está a la espera de un nuevo plan,  
tanto para la casa como para la ciudad.

Le Corbusier, citado en *Repentina* (2016)

El concepto de pasaje comercial llegó a Querétaro de manera distinta y tardía a la de los pasajes europeos. No se trató de un elemento arquitectónico que vertebrara la ciudad o que protegiera a los usuarios de las inclemencias del clima como sus ancestros parisinos, y tampoco reflejó una evolución de la forma de comerciar (Benjamin, 2005), del consumo o de la estetización (Lipovetsky y Serroy, 2015) y elitización de los objetos, sino que la formación del único pasaje de esta ciudad del Bajío mexicano respondió a una serie de adaptaciones arquitectónicas que se realizaron a un edificio clásico del virreinato tardío para adecuarlo a una función comercial.

El pasaje comercial De la Llata dista mucho de tener las vistosas marquesinas, vitrinas y afiches parisinos o los grandes domos y techos sostenidos por fierro y vidrio decimonónicos de las galerías italianas, tampoco contiene las cariátides ni los elementos arquitectónicos característicos del pasaje Pommeraye de Nantes, ni están presentes los recubrimientos o las escaleras de madera dura y oscura del pasaje de Párizsi Udvar en Budapest; su planta nada tiene que ver con lo ortogonal, laberíntico, ni con las calles encontradas de las galerías Sant-Hubert de Bruselas.

Sin embargo, su particularidad radica en el hecho de que sus paredes están empapadas de algunos de los sucesos políticos y sociales más importantes del

<sup>1</sup> Profesora-investigadora de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Autónoma de Querétaro. Correo electrónico: carmenimelda@gmail.com



país. Asimismo, su ubicación, en el corazón de la ciudad virreinal, y su sobria arquitectura forman parte de la memoria colectiva local.

En Querétaro, el pasaje fue pionero tanto en la forma de ofrecer servicios incluso regionales, como en la forma de comerciar, ya que pasó de casa familiar a hospedaje, casino, sala de cine o paradero de autobuses foráneos, entre otros, hasta llegar a convertirse en el único pasaje comercial de Querétaro, asunto que lo distingue del resto de los servicios y comercios de la ciudad. A pesar de no haber sido concebido como tal, el pasaje revolucionó el comercio queretano en cuanto a la concentración de múltiples productos que se ofrecen en los locales, poniendo en evidencia la oportunidad de que se den economías de aglomeración que generen mayores oportunidades de ventas y compras de bienes; de esta manera, podemos suponer también que a mediados de los años cuarenta del siglo pasado, el mismo pasaje detonó la presencia de una serie de comercios que gravitaron en torno a los productos que en este se ofrecían.

Se trata de un edificio con régimen de propiedad privado que fue construido hace más de 200 años; es entonces una casona emblemática integrada a lo que ahora se conoce como «el patrimonio construido queretano».

Su arquitectura no ha sido estática, sino que sufrió modificaciones hacia su interior para poder enfrentar los altibajos de la economía local, tratando de adaptarse también a los símbolos de la modernidad de cada periodo, hasta convertirse en pasaje comercial bien entrado el siglo pasado, en 1947, es decir, más de un siglo y medio después del inicio de la construcción de la mayoría de los pasajes europeos. Probablemente, su concepción y adaptación coincide más bien con la formación tardía de los pasajes comerciales del centro de la Ciudad de México, como el Iturbide, por ejemplo.<sup>2</sup>

La renta del suelo devengada por el uso comercial intensivo fue lo que propició la apertura «a corazón abierto» de un edificio que cruza en línea relativamente recta de una calle a la otra (de Francisco I. Madero a 16 de Septiembre). Salvo el primer patio y una de las fachadas que forman parte del patrimonio protegido por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el resto ha sido habilitado con materiales comunes y no ha sido sometido a restricciones formales por la misma institución.

<sup>2</sup> El primer pasaje comercial mexicano techado fue inaugurado por Porfirio Díaz en 1901 en la ciudad de Puebla y se presenta en esta obra por Carlo Montero.

Si bien la casona De la Llata o pasaje comercial De la Llata ha tenido cambios físicos, no los ha experimentado en cuanto a sus propietarios, toda vez que, según hemos podido rastrear, solamente ha albergado a lo largo de toda su historia dos apellidos representativos en Querétaro, pero fue el De la Llata el que trascendió, de modo que ha permanecido como parte del patrimonio tangible y legado intangible de los miembros de la familia De la Llata y de la historia local.

El apellido, el edificio y la calle donde se sitúa integran la historia y la cotidianidad queretana, de modo que sin tener los vistosos atractivos de otros lugares, la casona ahora pasaje comercial De la Llata ocupa un lugar privilegiado en la memoria local, como trataremos de demostrar en este texto.

El *corpus* de este capítulo ha sido construido desempolvando una buena parte de la historiografía local, fuentes primarias escritas, hemerográficas, mapas, entre otras, que permitieron desvelar la historia de un edificio peculiar que se ha adaptado, como la ciudad a la que pertenece, a los cambios de los siglos y los embates politicoeconómicos, de modo que partimos de una concepción del pasado similar a la que propuso David Lowenthal (1998, p. 28): el pasado es algo «tangible y seguro; la gente piensa en él como algo fijo, inalterable y registrado de forma indeleble».

Asimismo, la reconstrucción de la historia del pasaje no hubiera sido posible realizar sin las precisiones y comentarios de Roberto de la Llata Gómez y Eduardo de la Llata Bores, así como por la buena disposición del contador Jorge Espinoza, administrador del pasaje desde hace más de quince años, a quienes agradecemos profundamente.

## **SOBRE LA HISTORIA DE LA CASA: LA PERSISTENCIA DE LA PROPIEDAD FAMILIAR**

El edificio está marcado con el número 14 de la antigua calle del Hospital Real,<sup>3</sup> esto es, de la actual avenida Francisco I. Madero. Tiene antecedentes remotos,

<sup>3</sup> En cuanto al llamado Hospital Real, ha trascendido que «en 1569, fray Bernardino de Chávez fundó un pequeño hospital [...]. En mayo de 1622, por Cédula Real, el rey de España dispuso que el hospital fuera entregado a los Hermanos de la Caridad de San Hipólito [...]. En 1652 [...] comenzaron la construcción de un grandioso edificio de cal y canto para el templo, hospital y convento.

según Manuel María de la Llata (2013, p. 47) —uno de los propietarios y residentes hasta finales del siglo xx—; su construcción se efectuó en «la primera mitad de 1700» (De la Llata, 2013, p. 132). En este sentido, la información coincide con la referenciada en el Padrón de 1791 (Archivo Municipal de Querétaro, 1791), en donde hemos podido rastrear a uno de sus primeros propietarios, el hacendado de origen vasco José Domingo Veraza; en ese momento de la historia, la gran casona estaba habitada por la familia del citado personaje.

Se trataba de una casona de franca tradición patricia; el mencionado levantamiento de corte censal indica que existía una proporción similar entre los «patrones» y el servicio de apoyo doméstico; veamos: además de Domingo Veraza —viudo para ese entonces— y de sus cuatro hijos (dos niños y dos niñas), residía también un sirviente español, viudo, por cierto, y con un hijo, una criada española con la misma condición; un cochero, una criada y un sirviente pequeño, mestizos todos. En total, en la casa 12 y 14 de la calle Real residían 11 personas, cinco «patrones» y seis personas de apoyo. La composición racial es definitiva; el grupo familiar estaba comandado por el peninsular, siete criollos (incluidos los hijos de Domingo Veraza) y tres mestizos.

En su tiempo, fue una vivienda típica de la élite virreinal queretana: de altos con balcones, cinco o seis habitaciones, y estancias familiares comunicadas entre sí mediante corredores, así como varios patios, uno de ellos para el servicio doméstico que estaba equipado con cocina, pileta, alberca y lavaderos, junto con huerta familiar y corral, tal y como lo consigna De la Llata (2013):

La fachada de la casa era la misma que la actual, con excepción del comercio del lado poniente que tiene cortina de fierro, pues ahí había dos puertas iguales a las que están en el lado oriente sin el aparador [...]. En la planta alta, los cinco balcones daban luz a un salón que se extendía a lo largo de toda la fachada. El patio principal era el mismo que hoy existe [...]. Tampoco existía el arco con vidrios que se ven en el corredor del lado norte de la planta alta. La casa tenía un segundo patio con una amplia cochera con caballerizas cerradas con dos arcos, con aposentos y pilas para agua. En el tercer patio se encontraban dos lavaderos y dos pilas, así como una escalera de mampostería que conducía a la planta alta y a un «mirador» desde el cual se contemplaba una

---

El edificio tendría patios, habitaciones y dos departamentos para hospital destinado uno para indígenas y otro para españoles» (De la Llata, 2013, p. 37).

muy arbolada huerta que pertenecía al edificio que tenía entrada por la calle de la Alhóndiga, hoy Juárez norte (pasaje San Francisco).

A finales del siglo XVIII el inmueble pasó a formar parte de las propiedades de los descendientes del conde de Sierra Gorda, es decir, de la familia De la Llata, en particular de la línea establecida por Manuel de la Bárcena y Llata, natural de Soto de la Marina, Santander, y de María de la Llata Villanueva (APS, 1825-1829 y AHEQ); uno de sus hijos fue José del Castillo y Bárcena que junto con su esposa María Josefa Baena de Arroniz ocupó la casona en 1780.

Ha trascendido que José del Castillo y Bárcena y María Josefa Baena de Arzoniz tuvieron por lo menos una hija, Teresa del Castillo y Baena, que, a la larga, heredó la casona (véase anexo 1. Propietarios del pasaje De la Llata).

A su vez, Teresa del Castillo y Baena, propietaria de la casona desde 1818, contrajo matrimonio con Gregorio Alcalde y del Río, con el que procreó una hija, Dolores Alcalde y del Castillo, que fue la siguiente propietaria en 1832.

En su momento, Dolores Alcalde y del Castillo contrajo nupcias con Francisco de la Llata y Barbero, y juntos tuvieron dos hijas, Guadalupe y Trinidad de la Llata y Alcalde; al morir sus padres, Trinidad heredó la casa, pero en 1902 la vendió a su hermana Guadalupe, quedando esta como única propietaria.

Guadalupe de la Llata y Alcalde se casó con su primo hermano Juan Antonio de la Llata y Lacavex y concibieron a su único hijo, Eduardo María de la Llata y Llata, al que se le heredó la casa en 1903.

Eduardo María de la Llata y Llata legó la casa a sus nueve hijos (Eduardo María, Enrique, Manuel María, María Antonia, María del Carmen, María Concepción, María Guadalupe, María Alicia y Carlos). Los hermanos decidieron no pulverizar el capital ni la casona, de modo que cada uno vendió su parte al hermano mayor, a Eduardo María de la Llata y Barceló Villagrán.

Asimismo, Eduardo María de la Llata y Llata se quedó como el único casero. Este personaje tuvo dos matrimonios con mujeres provenientes de familias con una fuerte presencia y prestigio local tanto político como económicamente. El primer matrimonio fue con una mujer de apellido González de Cosío (Manuel González Cosío gobernó Querétaro prácticamente el mismo tiempo que Porfirio Díaz); mientras que para el segundo matrimonio se enlazó con una mujer cuyo apellido en el territorio queretano es de muy larga data, Loyola (dueños de haciendas productivas agrícolas y pecuarias al norte del municipio, en los terrenos

de Juriquilla). En 1963, al morir Eduardo María, la propiedad del inmueble comenzó a ser fraccionada entre los hijos de dos troncos familiares, José de Jesús, Francisco y Javiera González de Cosío y María Dolores Loyola, de modo que los propietarios se multiplicaron hasta llegar a 26.

Esta transmisión de propiedad, cruzando décadas y siglos, ha sido sumamente relevante para llegar a la creación del pasaje. Este es, a la vez, una forma inédita de espacio comercial para la ciudad y la concreción de una larga historia familiar de retención de un bien inmobiliario hasta llegar a su refuncionalización.

#### UNA CALLE CON AIRES VIRREINALES

La casona fue construida en una de las manzanas privilegiadas de la ciudad, toda vez que estaba cruzada por una de las acequias principales que prácticamente atravesaba la huerta.<sup>4</sup> Hasta el momento, se desconoce la medida de profundidad del predio, pero por las medidas actuales podemos inferir que midió más de 125 metros de longitud; asimismo, quedó consignada en el plano de 1796 que elaboró Ignacio Ruiz Calado (figura 1), ocupando un área considerable en una de las calles más transitadas durante el largo periodo virreinal, la ya mencionada calle del Hospital Real.<sup>5</sup>

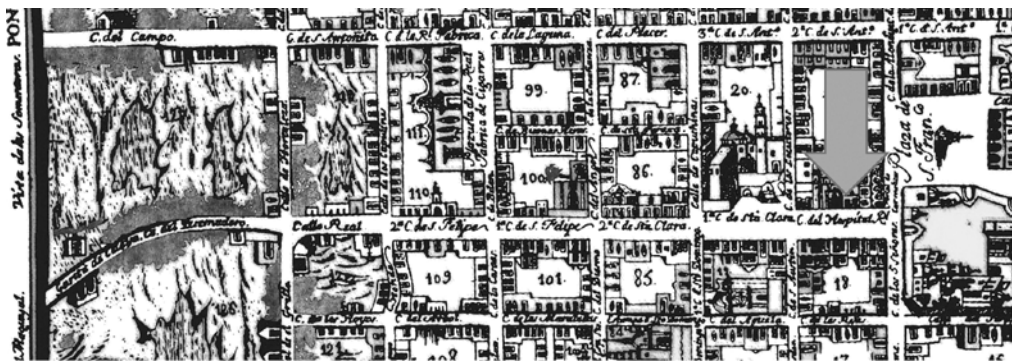
Esta calle es una de las más antiguas de Querétaro; corre del oriente al poniente de la ciudad y está ubicada en una zona donde prácticamente no existen pendientes y está trazada «a cordel», a la usanza española.<sup>6</sup> Está dispuesta en forma perpendicular al importante templo y convento de san Francisco, nodo que dio origen a la ciudad conquistada. Siguiendo la vía de oriente a poniente, pasando por las calles de 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> de Santa Clara y 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> de San Felipe, la calle del Hospital Real comunicó a Querétaro, vía Celaya, con tierra adentro, allende la frontera chichimeca, para llegar a los fundos mineros del norte de la Nueva España. Esta calle era punto de partida y de arribo en el incesante intercambio de mercaderías.

<sup>4</sup> Para mayor precisión sobre el sistema de acequias se sugiere revisar a Manuel Septién y Septién (1999), t. II.

<sup>5</sup> Madero, entre Juárez y Allende.

<sup>6</sup> Atribuido a Juan Sánchez de Alanís.

FIGURA 1. Detalle de la calle del Hospital Real hasta la salida hacia Tierra Adentro



Fuente: Tomado de Cartografía de Querétaro (1978).

Las calles de los Cinco Señores, Tercera de san Antonio y la calle de los Locutorios, enmarcaron la calle del Hospital Real.

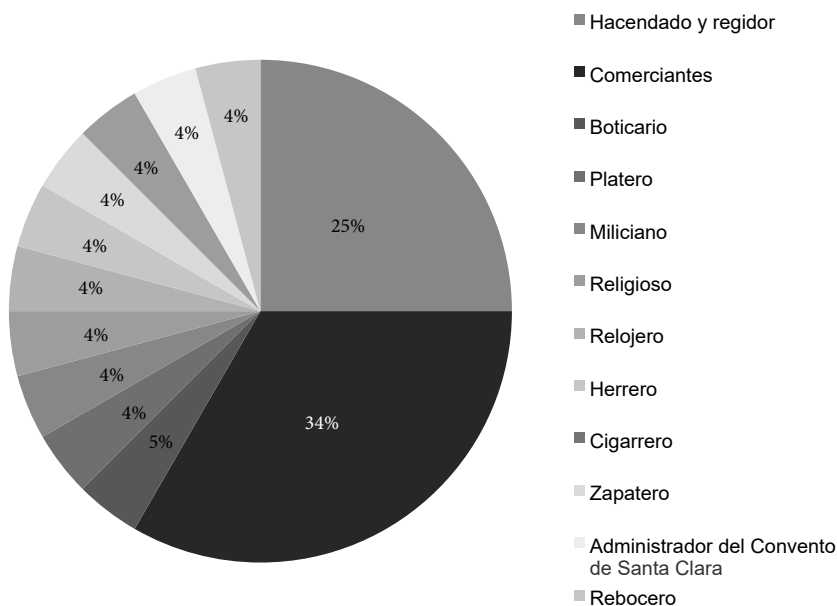
El Padrón de Querétaro de 1791 indica que en las dos aceras —oriente y poniente—, entre viviendas y accesorias, había un total de 52 construcciones, con una importante mezcla poblacional, lo mismo que de ocupaciones.

En forma predominante, vivían individuos españoles nacidos en América (en 14 casas): nueve jefes de familia nacieron en Querétaro, dos en la Ciudad de México, uno en Cadereyta, otro en San Juan del Río y uno más en León; 12 jefes de familia fueron registrados como peninsulares o europeos: cinco vascos, tres santanderinos, uno asturiano, un gallego, un navarro y un genovés. Esta composición o lugar de procedencia eminentemente criolla o europea no condicionó la ocupación de la calle, toda vez que quedó registrada la presencia de una familia de origen mestizo, asunto que lleva a la reflexión sobre la posible ausencia de segregación social.

En cuanto a las ocupaciones, la misma fuente indica que de los jefes de familia residentes, 25 % eran hacendados, 34 % comerciantes y el resto se distribuía entre boticario, platero, miliciano, religioso, herrero, zapatero, administrador, herrero, cigarrero, rebocero (véase la gráfica 1).

Si bien la gráfica anterior es indicativa de la mezcla de oficios realizados por los varones residentes en la calle del Hospital Real, también muestra que fue un sitio en el que se realizaban procesos económicos con cierto nivel de especializa-

GRÁFICA 1. Actividades económicas de los jefes de familia residentes en la calle del Hospital



Fuente: Elaboración propia con base en el padrón general de la ciudad de Santiago de Querétaro, pueblos, haciendas y ranchos de su jurisdicción (1791).\*

\*Formado por el teniente coronel de caballería don Ignacio García Rebollo. De orden superior del excelentísimo señor virrey, conde de Revillagigedo, y del señor mariscal de campo don Pedro Gorostiza, inspector general de las tropas de esta Nueva España.

ción, como en el caso del relojero, del zapatero, e incluso en el del rebocero, en cuya vivienda fue también censado un aprendiz.

Asimismo, vivieron personajes emblemáticos de Querétaro; en el número 1 vivía José Centeno que, además de hacendado, fue regidor del ayuntamiento. Otro protagonista que imprimió un hito urbanoarquitectónico fue el vasco José Alday, que mandó a construir la Casa de la Marquesa, un edificio emblemático del barroco, hoy Patrimonio de la Humanidad.

Con el movimiento continuo de mercancías, con personajes locales emblemáticos y diferentes procesos artesanales, se mantuvo la cotidianidad del rededor del edificio virreinal unifamiliar hasta el inicio del movimiento insurgente.

## EL EDIFICIO, LA CALLE Y EL ENTORNO REPUBLICANO

Es un hecho bien sabido que el siglo XIX se caracteriza por una serie de cambios drásticos, transformaciones sociales, económicas y políticas que repercutieron en las ciudades, en la traza urbana, en los edificios y en las estrategias tanto de sobrevivencia de la población como en las nuevas formas de relacionarse.

Poco después de la revolución insurgente, la calle Real o del Hospital Real comenzó a modificarse; por ejemplo, los servicios hospitalarios que ofrecían los religiosos hipólitos fueron suspendidos y la administración pasó a las autoridades civiles de Querétaro.

Los antagonismos ideológicos de principios del siglo XIX polarizaron a la población; a mediados del mismo siglo, Antonio López de Santa Anna realizó una inclemente persecución intelectual, política y periodística, entre 1853 y 1855, y uno de los afectados fue el poeta y político crítico Guillermo Prieto (1818-1897), quien fue desterrado a Cadereyta;<sup>7</sup> en su destierro relató su paso por Querétaro, en particular por la antigua calle del Hospital Real, que no dejó de tener el trajín que la caracterizó durante el virreinato, por el contrario, parece ser que se diversificó y se consolidó como una calle eminentemente comercial:

En la extensa calle del Hospital, animada en sus dos aceras por vistosos cajones de ropa, sombrererías, mercerías y otras casas de comercio, y coronada por un balconaje elegante, en donde suele concurrir, mezclada a los transeúntes, mayor número de gente estacionaria y parlanchina. Ya en una cerería, que tiene por muestra jaulas de cenizales armoniosos, se ve el clérigo de buen humor con su auditorio complicado [...] (Prieto, 1986, p. 97).

Diez años después de la descripción que legó Guillermo Prieto, la estructura y uso original de la casona De la Llata soportó una de las modificaciones más radicales; en octubre de 1865 fue transformada y rentada (en 60 pesos) para un uso social exclusivo: se convirtió en el famoso Casino Español de Querétaro.

<sup>7</sup> Pequeña población de Querétaro de clima seco, característico del semidesierto. Cadereyta está ubicado en la entrada de la Sierra Gorda Queretana.



A nuestro juicio, la decisión tiene, por lo menos, tres aristas: una de orden económico, otra la consideramos como un efecto social de ocio que, a su vez, impuso una distinción de clase.

En primer lugar, probablemente, la decisión que tomó la propietaria de la casona, Trinidad de la Llata (De la Llata, 2013, p. 132), fue una respuesta a la situación económica inesperada, toda vez que el apellido se mantuvo presente en el escenario económico, social y político regional desde mediados del siglo XVIII, aunque al estallar el movimiento insurgente, varios de sus miembros tuvieron que emigrar con todo y sus capitales.

En segundo lugar, ciertamente, las estructuras bien conocidas y practicadas por la élite queretana, entre ellas la familia De la Llata, desaparecieron; adicionalmente, no eran alentadoras las noticias que iban y venían desde la Ciudad de México y el resto de la república: nuevos emperadores, liberales contra conservadores, movimientos poblacionales severos, economía devastada y un rumbo social y político incierto fueron las constantes de la época; de modo que la creación del Casino Español de Querétaro cubrió las expectativas de distracción, recreación y ocio en tiempos turbulentos de un pequeño grupo de queretanos.

Por último, la connotación de «Casino Español de Querétaro» permite suponer que, en un ambiente conservador y una vez apaciguados los ánimos anti-españoles, la «gente bien» tenía que cerrar filas entre los de su clase para poder establecer nuevas alianzas. Además de esta diferenciación socioeconómica deliberada, llama la atención que la sede del club social haya estado enclavada en una calle en la que, como ya señalamos, no había exclusión de uso ni racial.

La formación del Casino Español de Querétaro se dio prácticamente a la par del Casino Español de la Ciudad de México,<sup>8</sup> el cual fue fundado en 1863, en plena efervescencia de la élite conservadora pro monarquía europea. Se creó con la intención de estrechar los vínculos entre los criollos y los peninsulares que lograron quedarse en el territorio mexicano, dos años después de haberse firmado la Independencia y declarar la expulsión del poder español de los territorios de América, en 1823.

<sup>8</sup> El primer local que ocupó fue el Palacio de los Condes de Santiago de Calimaya (hoy Pino Suárez núm. 30, Ciudad de México); después, se establecieron en la casa del minero José de la Borda (en Plateros, hoy Madero núm. 27); sin embargo, la sede cambió al espectacular inmueble creado exprofeso, en la calle de Isabel la Católica núm. 29, entre 16 de Septiembre y Francisco I. Madero. La obra fue terminada en 1905. Curiosas coincidencias toponímicas...

Manuel Escandón, José Toriello Guerra, Manuel Mendoza Cortina, Isidro de la Torre y, sobre todo, el andaluz Cayetano Rubio (1791-1876), avecindado en Querétaro desde 1822 y propietario de las tres fábricas de textiles más importantes del Bajío —El Hércules, San José de la Montaña y la Purísima—, fueron los principales personajes que, primero, dieron forma a la Sociedad de Beneficencia Española y, poco tiempo después, al club social; este último, en particular, al de la ciudad de Querétaro, lugar en el que residió.<sup>9</sup>

En Querétaro se despliegan por lo menos dos historias en paralelo: la de los conservadores, los ricos de antaño, la población económicamente sólida que en cierta forma simpatizaba con los ideales conservadores —de hecho en 1856 hubo una fuerte sublevación en contra del Plan de Ayutla—; por otro lado, estaban los liberales, los republicanos, los jornaleros, los despojados, es decir, la mayoría de los vecinos de la ciudad.

En este contexto político, pareciera que el grupo minoritario de los conservadores estaba ganando la batalla ideológica al descansar el rumbo del país en un gobierno monárquico; la figura del nuevo emperador, Maximiliano de Habsburgo, irrumpió en el territorio mexicano.<sup>10</sup> Los primeros meses fueron de fastuosas fiestas organizadas por los conservadores, y Querétaro no podía ser la excepción; el 17 de noviembre de 1863 Querétaro capituló para formar parte del imperio franco-austriaco.

En 1864 llegó a Querétaro por primera vez Maximiliano de Habsburgo; el 17 de agosto «Entra Su Majestad el emperador Maximiliano I y lo recibe el vecindario con marcadas muestras de cariño; toda la población estaba adornada y en la noche lució una lujosa iluminación. El entusiasmo era general» (Díaz, 1979, p. 79).

<sup>9</sup> Podiéramos pensar que el movimiento insurgente y la correspondiente Independencia provocaron entre los españoles acaudalados que se quedaron en el territorio nacional la tentación de exacerbar su origen hispánico, cerrar filas para aglutinarse en torno a instancias que les dieran cierta protección, por lo menos en cuestiones de salud y ocio y, por supuesto, en continuar marcando una clara diferencia con respecto a «los otros», en este caso a los mexicanos independientes. Sin embargo, vale señalar que también se formaron varios otros círculos que reunían personas del mismo origen étnico en otras partes de América, como Cuba y Argentina, por ejemplo.

<sup>10</sup> Dos veces estuvo en Querétaro. La primera fue alojado en la casa del industrial Cayetano Rubio, mientras que la segunda es la que se señala en los párrafos anteriores. El mismo industrial suministró alimentos para Maximiliano de Habsburgo durante el sitio.

El seudoemperador de México se hospedó durante cinco días en la casa del industrial Cayetano Rubio, reconocida como «la mejor puesta» de la ciudad (Díaz, 1979, p. 146).

Estos hechos políticos de grandes repercusiones nacionales y locales estuvieron enmarcados por el debut de Ángela Peralta en el teatro Iturbide<sup>11</sup> en una función de gala dedicada a Maximiliano de Habsburgo y en la que la «oficialidad francesa ofreció un sonado baile en el Casino Español» (Fortson, 1987, p. 96).

Cabe señalar que, Ángela Peralta se hospedó en el hotel Hidalgo; tanto el teatro como el hotel sobrevivieron al paso del tiempo y todavía están ubicados a unos cuantos pasos de la casona De la Llata.

Después del debut de Ángela Peralta, se ofreció el refrigerio con el consabido baile:

Por años y años se recordó, como algo sucedido en un sueño, el gran baile ofrecido por la oficialidad francesa, en el Casino Español (actual casa de la familia De la Llata). Baile militar, la compostura del salón y de la escalera lo fue con trofeos de armas que le dieron una vistosidad extrema (Díaz, 1979, p. 155).

Dos años después de que la casona De la Llata fuera «puesta en valor» —dijéramos en términos actuales— y convertida en casino, sirvió como albergue temporal para el gobernante imperial, tal vez el más fugaz de la historia de México:

[...] el día 19 de febrero de 1867 cuando el emperador [...] llegó a Querétaro, se alojó en el Casino Español y ahí celebró grandes recepciones civiles y reuniones y consejos con sus generales y jefes militares. Cuando quedó cerrado el sitio de la ciudad, el emperador generalmente pernoctaba en los campamentos, pero siguió usando el Casino Español como su residencia particular hasta que fue aprehendido el día 15 de mayo (De la Llata, 2013, p. 134).

<sup>11</sup> El mismo industrial Cayetano Rubio, que hemos venido mencionando, fue copropietario del emblemático teatro, hoy de la República. Disponible en <http://sanfernandotalpanmexico.blogspot.mx/2011/05/cayetano-tomas-miguelrubio-de-tajada-y.html> [Consultado el 22 de febrero de 2017]

El mismo Maximiliano de Habsburgo, cuando le escribió al capitán Jorge W. Green el 26 de abril del mismo año, se refirió al Casino Español como un alojamiento bueno, cómodo, aseado y fresco (Moreno, 1982, p. 82).

Cuando Maximiliano llegó a Querétaro por segunda ocasión, prácticamente estaba derrotado, toda vez que «el 22 de enero de 1866, Napoleón III anunció el término de la intervención francesa en México» (Fortson, 1987, p. 84). Los liberales, comandados por Benito Juárez, comenzaron a recobrar territorios; en este escenario, nuevamente el Casino Español sirvió de albergue para el infeliz emperador.

Si bien la ciudad de Querétaro sirvió como reducto del último bastión de las fuerzas conservadoras que abrazaban la bandera del segundo imperio, hubo elementos urbanos que en distintos momentos fueron importantes durante el dramático sitio de Querétaro<sup>12</sup> que devastó a la ciudad y a la población; por ejemplo, la iglesia y el mercado del Carmen fueron adaptados para fabricar balas con el techo de zinc arrancado del teatro Iturbide.

El Casino Español fue preparado para servir como hospital para las fuerzas imperialistas, tal como está referido en el mapa de 1882 elaborado por Pedraza (1978), desde el 6 de marzo hasta el 13 de mayo de 1867. De esta adecuación, y de las malas condiciones de la organización o improvisación hospitalaria, dio testimonio Samuel Basch, médico personal de Maximiliano de Habsburgo:

El que hasta entonces había fungido como médico en jefe se dio por enfermo; algunos de los otros doctores amenazaron con retirarse del servicio. Yo no me dejé asustar y continué tranquilamente cumpliendo con mi encargo. Como no era posible sin que los enfermos se perjudicasen, desplegar el conveniente rigor contra los médicos, los cuales oponían una resistencia pasiva a cualquiera innovación, *juzgué oportuno establecer en el Casino* [subrayado propio], y bajo mi inmediata dependencia, *una especie de enfermería* [...]. El Emperador cedió el local más a propósito y en su misma habitación: eran dos salas y dos cuartos capaces de contener cuarenta camas; ahí establecí mi departamento, ayudado por otro médico alemán, el doctor Prandt [...]. Como la notoria escasez de la caja militar no permitía ministrar fondos para los hospitales, pensé en organizar una junta de beneficencia compuesta del cura, de otros sacerdotes y algunos vecinos de los más acomodados [...] Conseguimos de los habitantes, ropa

<sup>12</sup> Sucedió entre mayo y junio de 1867.

blanca, colchones, vino e hilas». Solo que todo no alcanzaba para el gran número de heridos [...] (Moreno, 1982, p. 82).

Después de una lucha cruenta, del largo juicio y la espera —agravada por epidemias de influenza y disentería— (La Sombra de Arteaga, 1867, p. 4), las fuerzas mexicanas republicanas tomaron Querétaro. Maximiliano de Habsburgo y sus principales generales, Tomás Mejía y Miguel Miramón, fueron «pasados por armas» en el Cerro de las Campanas el 19 de junio de 1867, pero antes de este suceso estuvieron en calidad de presos por algunos días en el Casino Español que, dada la historia de la casona, podemos considerar que funcionó como una trinchera para la élite conservadora local.

El sitio, el fin del Segundo Imperio y, en definitiva, el triunfo de la República, dejaron un ambiente desolador en Querétaro —el erario público y la sociedad quedaron en bancarota tanto por los préstamos forzosos e impuestos para el sostenimiento de las tropas como por los constantes saqueos—, convirtiéndose en una ciudad sin alimentos, agua ni comunicaciones. Los escombros de los edificios destruidos incluso la sede del gobierno, las inmundicias y los cadáveres insepultos se apoderaron del paisaje urbano.

La República Restaurada comandada por Benito Juárez no tomó por sorpresa a Querétaro. Mediante interinatos y, por fin, votaciones, Benito Santos Zenea ocupó la gubernatura de Querétaro.<sup>13</sup> Sin restar relevancia a todo el trabajo que realizó, es conveniente resaltar la atención que prestó para solucionar los problemas urbanos añejos que acarreaba Querétaro —a los que habría que sumar el reciente estado de sitio—: mejoramiento de plazas públicas, arbolado, fuentes, hotel, así como alumbrado de gas en las principales calles, entre ellas la calle Real o calle del Hospital Real, de modo que esta vialidad donde se ubicaba el Casino Español de Querétaro ya pudo contar con ese servicio.

Si bien fue un conjunto de «mejoras urbanas», la mayoría de ellas se reflejó en el precio del suelo urbano de la manzana 7 en la que se ubica la casona De la Llata; así fue consignado en la *Memoria Estadística* que realizó José Antonio Septién y Villaseñor; de estos valores solamente retomamos los que refieren a las centrales (tabla 1 y figura 2).

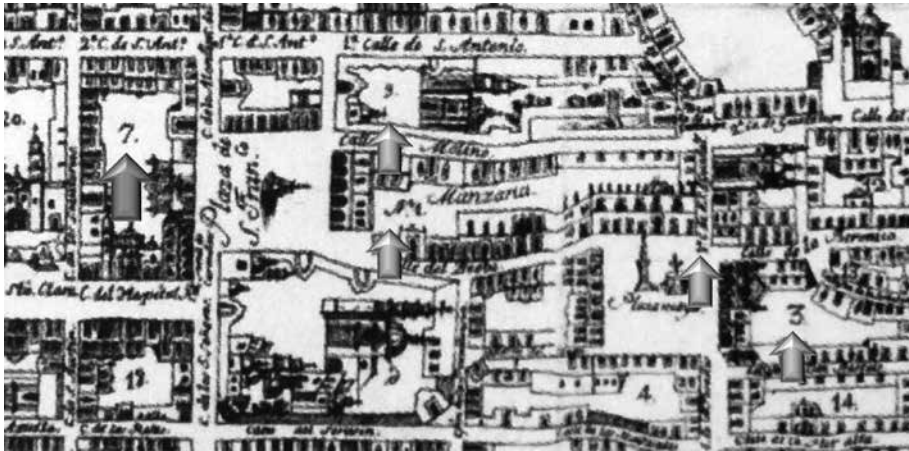
<sup>13</sup> Ocupó la gubernatura dos veces: del 21 de marzo al 21 de abril de 1868 y del 17 de abril al 15 de septiembre de 1875.

TABLA 1. Precio del suelo urbano de la Manzana 7

MANZANA	VALOR (EN PESOS)
1	147 532.23
2	48 665.19
3	87 072.33
4	477 313.96
5	108 588.79
6	San Francisco (iglesia)
7	270 639.97
8	162 603.90

Fuente: Septién y Villaseñor (1875, p. 302).

FIGURA 2. Referencia cartográfica del precio del suelo urbano de la manzana 7



Fuente: Septién y Villaseñor (1875, p. 302).

Estos valores constatan el predominio de la calle con respecto al resto de la ciudad, incluso sobre los de la plaza Mayor; es posible suponer, por tanto, que la cuestión comercial y los hechos históricos recién sucedidos definieron en gran medida su superioridad.

El Casino Español interrumpió sus servicios toda vez que el citado gobernador estableció ahí su residencia y despacho de gobierno (entre 1873 y 1875); ha

trascendido que «ahí falleció repentinamente en la noche del día 15 de septiembre de 1875, en los momentos en que se disponía a salir para efectuar la ceremonia del Grito de la Independencia en el teatro Iturbide» (De la Llata, 2013, p. 134).

Una vez eliminados de tajo todos los vestigios monárquicos, durante la República Restaurada se trató de borrar también las huellas del pasado; en este sentido, se cambió la nomenclatura de las principales calles, de modo que la calle del Hospital Real recibió el nombre de 5 de Mayo, como remembranza de la batalla y derrota del ejército francés en Puebla.

#### EL EDIFICIO DE LA LLATA Y LA CALLE 5 DE MAYO DE LA BELLE ÉPOQUE

Durante el régimen autoritario de Porfirio Díaz (de 1876 a 1911), la aparente calma y la tranquilidad social favorecieron un nuevo horizonte económico que permitió a Querétaro ser partícipe de la modernidad. En el estado gobernó prácticamente de manera ininterrumpida (salvo en una ocasión) Francisco González de Cosío, que fuera un ejemplo leal de la ideología porfirista imbuida en el lema «Orden y Progreso»; tuvo tiempo de sobra para realizar obras públicas tanto en la ciudad como en el resto de los municipios (sobre todo centrales); la industria, la educación, los servicios, las comunicaciones, transportes y finanzas, recibieron ciertos beneficios del régimen.

La modernidad llegó a Querétaro pisando firme mediante el arribo de las locomotoras y vagones de dos ferrocarriles, el Central y el Nacional Mexicano, que nuevamente lo colocaron en el escenario del Bajío y del país; en esta ocasión, el orden económico y el progreso fueron dominantes.

Cabe recordar que habían transcurrido apenas 15 años del terrible asedio de la Intervención francesa cuando el ferrocarril central llegó a Querétaro (14 de febrero de 1882) y, en paralelo, al tomar el modelo parisino<sup>14</sup> la ciudad se preparaba para realizar la primera Exposición Industrial de Querétaro (ver figura 3), evento

<sup>14</sup> La tradición de exponer productos es de origen francés. Las exposiciones universales datan de 1798; sin embargo, el ejercicio fue bastante bien aceptado, de modo que se convirtió en un evento regular que ya en el siglo decimonónico se propagó a otras partes del mundo.

FIGURA 3. Anuncio de la llegada del ferrocarril



Fuente: Arredondo (27 de enero de 2013).

inédito en la ciudad, la cual fue solemnemente inaugurada el 30 de abril de 1882 y clausurada el 20 de agosto.

*La Guía del Viajero* de Celestino Díaz (2013), escrita ex profeso para la Exposición Industrial (inaugurada en 1882), señala, entre otras, las actividades comerciales que se desarrollaban en la calle 5 de Mayo:

Es la calle 5 de Mayo la principal de Querétaro, por su comercio, sus edificios y su situación. En ella encontrará el viajero muy buenos cajones de ropa extranjera, como La Ciudad de México, de los señores Arnaud y Martel; La Sorpresa, de los señores Audiffred y Meyran; El Globo, del señor Spitalier; peluquería de Bastida; sastrería de Barrera; sombrererías como la de la viuda de Giraud y la de la Elegancia; relojerías como la del señor Montford y la de Perera; la ferretería alemana de Plagemann; la mercería del señor Gregorio Vargas; la librería de la señora viuda de Castro; la pastelería y cantina francesa de monsieur Desidier; la elegante botica Marroquín, y otros muchos establecimientos mercantiles [...].

En la misma calle, acera izquierda [acera sur, frente a la casona De la Llata], está situado el hotel Hidalgo, propiedad de la señora Manuela Gómez, en cuyos bajos se encuentran restaurante, baños de agua fría y templada, carruajes de alquiler [...] librería y objetos de escritorio, de las señoritas Castro, relojería del señor Perera; en los altos, cómodas habitaciones y *parloir* convenientemente ambueblado. En la mis-



FIGURA 4. Calle 5 de Mayo. Casona De la Llata: cuarto edificio de la imagen



Fuente: Septién (1999).

FIGURA 5. Calle de Francisco I. Madero. Casona De la Llata: cuarto edificio



Fuente: González (2017).

ma acera, junto al número 6, la Fonda Mexicana, una de las mejores servidas de esta capital» (Díaz, 2013, pp. 63-64) (ver figuras 4 y 5).

De la cita anterior, llaman la atención varios elementos. El primero es la rápida recuperación comercial de la calle que simboliza también lo que seguramente sucedió en otras partes de la ciudad, el segundo elemento es la mezcla de productos y, finalmente, el tercero es el carácter multinacional de los propietarios de los establecimientos cuando, a diferencia del periodo virreinal, los franceses y alemanes dominaban el comercio en esta emblemática calle, mientras que los apellidos castellanos sobrevivieron en el negocio de hotelería, mercería y librería, los dos primeros manejados por mujeres. Lo que sí trascendió en el tiempo y durante las constantes turbulencias fue el servicio de la botica.

La Exposición Industrial fue todo un acontecimiento local que logró posicionar a Querétaro en el ámbito nacional e internacional; la exhibición permitió dar a conocer productos elaborados en todo el estado (hubo 3473 expositores), desde textiles, granos y semillas hasta encuadernaciones de libros. Del abanico de productos llamamos la atención sobre la participación de los dulces cubiertos queretanos de «El Ave del Paraíso propiedad de [...] y los del Pavo Real de don Antonio de la Llata fueron premiados y refrendaron esos premios con los obtenidos en París en la exposición de 1900» (Díaz, 1979, p. 121).<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Se cita slo el apellido ya que la «dulcería, nevería y restaurante» estaban en la calle de Juárez norte núm. 11. De esto dio cuenta Arvizu (2002, p. 67).

También participaron otros tantos comercios como Carlos M. Loyola, compra y venta de toda clase de semillas (en 5 de Mayo núm. 16); «La Jaliciense, elegante cantina y depósito de abarrotes finos, tequila, cervezas y mezcal de suprema calidad» (núm. 14); la mercería y ferretería El Universo (núm. 17). Las sucursales bancarias más importantes también se dieron cita en esta calle, entre las cuales la sucursal del Banco de Londres y México ubicada en el número 7 o la Agencia del Banco de Guanajuato en el número 5 (Díaz, 1979, pp. 23, 96).

Adicionalmente, el ocio, la vida social y cultural también se reforzaron con la presencia de baños hidroterápicos,<sup>16</sup> paseos dominicales a las huertas situadas en la banda norte del río Querétaro<sup>17</sup> y a los baños de la Purísima, La Cañada o Pathé: «Cada baño tiene su entrada independiente y no se pueden comunicar [...] es muy poca la profundidad del estanque que tiene cada cuarto [...] están bautizados con los nombres de El Nardo, El Lirio, El Clavel, etc., y las salidas [...] comunican a un portal» (Díaz, 2013, p. 222).

Escritores, músicos, historiadores y poetas formaron una tertulia bautizada con el nombre de El Parnasillo [se reunían en una botica que estaba situada en la acera poniente de la calle 5 de Mayo], donde daban a conocer sus trabajos; también iniciaron la publicación anual de la revista cultural *El Heraldo de Navidad* [que a la fecha circula anualmente]. Las temporadas en el teatro Iturbide eran famosas [...]; se dieron conciertos de artistas notables tanto europeos como nacionales, como María Luisa Tetrazzini, Mimí Aguglia, Ricardo Castro y Virginia Fábregas (Fortson, 1987, p. 136).

De este ambiente de claro afrancesamiento también dan cuenta amplia las crónicas de la época; después del *Tedeum* venía el menú del refrigerio, por supuesto, escrito en francés, y las jamaicas dominicales, la ropa, los utensilios, entre otros elementos, marcaron el modo de vida de la *belle époque* queretana que en varias ocasiones Porfirio Díaz presidió.

En este ambiente de recreación cultural y social, con una forma impuesta pero adoptada, la casona que nos ocupa estaba adecuándose para otro propósito de

<sup>16</sup> Propiedad de Francisco Urrutia, ubicados en la calle de Locutorios (hoy Allende).

<sup>17</sup> Situadas hacia el norte de la ciudad, en la otra banda del río había, por lo menos dos huertas que abrían sus puertas para días de recreo por el módico precio de tres centavos (Díaz, 2013, p. 221).

FIGURA 6. Anuncio de Virginia Fábregas



Fuente: Valenzuela A. (10 de mayo de 2013).

FIGURA 7. Anuncio de María Luisa Tetrzzini



ocio, tal vez menos exclusivo que el de Casino Español Queretano, pero posiblemente más redituable.

A este respecto es posible señalar, sin temor a equivocarse, que los De la Llata retomaron y capitalizaron la tradición de la «gente bien» del siglo XIX para asistir a espectáculos de revista, óperas y operetas que congregaban solamente la burguesía; una pequeña porción de la población local, comerciantes, políticos, abogados, industriales y hasta el gobernador y su familia que se daban cita en el teatro Iturbide.

El cine mudo llegó al teatro Iturbide de Querétaro sin causar mayor sensación en 1897. Tres años después, en 1900 «llegó [...] la empresa de los señores A. Delamare y Halphan; ellos obtuvieron el primer éxito sonado del cine en la ciudad» (Rodríguez, 12 de septiembre de 2012).

Seguramente, la familia De la Llata vislumbró el éxito económico derivado de la novedad y modernidad del cine; a este respecto, De la Llata (2013, pp. 134 y 210) señaló un acontecimiento inédito en Querétaro: la apertura de una —la primera— «sala cinematográfica» que tuvo como sede, precisamente, la casona que nos ocupa:

En mayo de 1904 la empresa Morrison y Villagrán estableció la primera sala para exhibir películas cinematográficas, en la ciudad [con el nombre de Salón Rojo]. Esa sala se acondicionó en el patio principal de la casa situada en la calle 5 de Mayo número 14

(hoy Madero poniente 12). Como el patio era de empedrado, se cubrió con aserrín y una lona, y sobre ella se colocaron sillas plegadizas. La pantalla lucía en el cubo que comunica los dos primeros patios. Como las películas eran mudas, un pianista se encargaba de amenizar las funciones. El boleto personal costaba 5 centavos.

En general, el tipo de documentales que se proyectaban eran escenas de la vida cotidiana: cabe señalar que la competencia entre empresarios e inversionistas fue intensa, pero el teatro Iturbide tenía un lleno prácticamente total debido a dos cuestiones: el hecho de que contrató a mejores empresarios (Becerril Hermanos) y porque las instalaciones del teatro eran mejores, por lo menos con butacas permanentes y techo:

La empresa Becerril Hermanos presentaba el 15 de mayo de 1904 su cinematógrafo Lumière. Y son ellos los que filman tres vistas de la ciudad de Querétaro, las primeras que se realizaban en la localidad: la calle 5 de Mayo, «en los momentos de su mayor animación, en el que se veía el paso de los trenes urbanos y la música [sic] del Circo Progresista», la salida de los fieles del templo de San Agustín, y el pintoresco pueblo de la Cañada, en la cual «desfilaban personas muy conocidas». Fue tal la sorpresa que provocó el ver representados a los paisanos y a la ciudad que el teatro Iturbide se veía en constante lleno, siendo la exhibición de estas vistas de un entusiasmo extraordinario y a la vez altamente novedoso.

La diferencia con respecto a las instalaciones que narró Manuel M. de la Llata es clara. De todas formas, y con una ampliación de la oferta cinematográfica, instalada incluso en la misma calle, la carpa del Salón Rojo de la casona De la Llata funcionó por lo menos hasta 1913, fecha en la que «después de la tragedia del Pathé, [...] se abrió el salón Rojo con “una caseta incombustible” [...] y el número suficientes de salidas, para la completa seguridad de los concurrentes» (De la Llata, 2013, pp. 134 y 210).<sup>18</sup>

A principios del mismo siglo xx, y en paralelo a la formación del Salón Rojo, dos espacios del frente fueron acondicionados para habilitar el comercio «La corte de utilidad» que, según Eduardo de la Llata, se trataba de un solo comercio con dos grandes locales: el que se ubica al este, para objetos importados, desde

<sup>18</sup> En referencia a un incendio sucedido en el Salón Pathé (propiedad de Francisco Arana).

muebles hasta telas, pasando por perfumes, mientras que el otro local (puerta en medio de la casona), al oeste, vendía refacciones eléctricas de todo tipo, es decir, se trataba de mercancías más comunes y redituables (Espinoza, 2015, p. 117).

La competencia de las salas de cine irrumpió en el territorio queretano, de modo que el Salón Rojo pronto dejó de ser único y una novedad.

#### LA REVOLUCIÓN LLEGÓ A QUERÉTARO: UN NUEVO RUMBO PARA LA CASONA DE LA LLATA

La primera mitad del siglo xx fue un tiempo de grandes contrastes nacionales que tuvieron réplica en el nivel local. Las huelgas en Cananea y Río Blanco precipitaron de golpe los cambios necesarios en el país. Nuevas contiendas, nuevas luchas civiles, en esta ocasión federalistas y centralistas, emergieron en el entorno político: zapatistas, villistas y carrancistas hicieron acto de presencia en el territorio queretano que, de hecho, fue convertido en capital provisional de la República por el Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, Venustiano Carranza.<sup>19</sup>

Él mismo, actor emblemático en la historia nacional, durante el tiempo que estuvo en Querétaro realizó varias acciones; la primera fue el cambio de nomenclatura de las 250 calles y callejones, y la segunda, no menos importante, fue abrir nuevas calles y arterias.

En 1917, Carranza ordenó a la Secretaría de Comunicaciones elaborar un «plano histórico» de la ciudad basado en el Sitio de Querétaro; una de las aportaciones de esta fuente es la referencia precisa que se señala en un listado de edificios importantes, como señalamos en su momento:

Lugares históricos: AVENIDA DEL PRESIDENTE MADERO-calle del Hospital, núm. 16 o 14. Antiguo Casino Español, residencia de Maximiliano a su llegada, el 16 de febrero de 1867. Donde estuvo preso el general Severo del Castillo, custodiado por el coronel Ferrero. Casa que habitó y donde murió el gobernador Zenea (véase mapa de 1917).

Dos años más tarde, en junio de 1919, se realizó el «Plano de la ciudad de Querétaro con las últimas reformas de actualidad y arreglado a la nomenclatura de

<sup>19</sup> Venustiano Carranza llegó a Querétaro el 31 de diciembre de 1915.

calles», que incluye ya la modificación del repertorio: la calle del Hospital Real pasó a ser 5 de Mayo, y esta, finalmente, llegó a nombrarse Francisco I. Madero, nombre que mantiene hasta la actualidad.

De una manera muy rápida, ajustándose a los drásticos cambios postrevolucionarios, en Querétaro se estaban sentando ya las bases de la modernidad del siglo; la ciudad, la población y, sobre todo, la economía tenían que adaptarse de inmediato a los cambios; en este contexto fue que se realizó la primera «cirugía» de la ciudad, esto es, la apertura de nuevas vialidades. La que más interesa en este texto fue el intento de cercenar una parte del fondo del predio que ocupaba la casona en cuestión para abrir una calle perpendicular; sin embargo, esta acción no prosperó, toda vez que Eduardo de la Llata, para entonces miembro de la Mesa Directiva de la Cámara de Comercio, obtuvo un amparo del «gobernador de entonces (Federico Montes) para que no se realizara» (Espinoza, 2015, p. 140).

La cuestión de la afectación al predio quedó latente hasta mediados del siglo, mientras tanto, los propietarios de la casona De la Llata continuaron rentando los locales frontales que dan a la calle de Francisco I. Madero, en tanto que parte de la familia ocupaba las habitaciones altas y bajas del primer patio.

Al parecer durante el periodo revolucionario, con la entrada de diferentes fuerzas políticas y una economía local en bancarrota, la tradición de los bailes del Casino Español se fue diluyendo, pero a finales de los «locos años veinte», en 1928, se trató de «revivir esta costumbre ya perdida, el baile fue un éxito, pero nunca fue dado otro» (Díaz, 1970).

Llama la atención la intención de reactivar las actividades de ocio para la élite queretana, toda vez que en 1926 había estallado el movimiento cristero en El Bajío, y en el que Querétaro, por supuesto, fue partícipe. En este marco, un personaje también emblemático tanto para la historia nacional como para la local fue la abadesa Concepción Acevedo y de la Llata (miembro de la misma familia), quien habría tenido participación (hecho que aún está a discusión) en la muerte del general Álvaro Obregón.<sup>20</sup>

Si bien la convulsión cristera y la noticia de la posible participación de la abadesa De la Llata consternaron a la población local, no fueron hechos que limi-

<sup>20</sup> Superiora del Convento de Capuchinas Sacramentadas de Tlalpan, conocida como la madre Conchita. A ella se le atribuyó haber sido autora intelectual del asesinato del prócer realizado el 27 de junio de 1928.

FIGURA 8. Baile de 1928 en el Casino Español



Fuente: Díaz (1970).

taran el pretendido impulso económico ya que el gobernador Abraham Araujo<sup>21</sup> hizo el siguiente llamado:

Todo capital que invierta en el Estado, tendrá, separadamente de los más amplios derechos que le conceden las leyes proteccionistas y liberales de que se dispone en el caso, las facilidades y apoyo suficientes del propio gobierno queretano para lograr el éxito necesario de las empresas.

Querétaro, el lugar inalterable, el lugar de rara excepción que hasta ahora le ha inmunizado contra el desorden y las catástrofes de los elementos naturales, ABRE SUS PUERTAS A TODA ACTIVIDAD, brindándole sus beneficios [...] (*El Heraldo de Navidad*, 1927).

La última referencia que se tiene sobre las actividades que se realizaban en la casona, circa los años treinta, proviene de una queretana que creció entre la tradición y el cambio. De sus memorias, retomamos la siguiente cita: «Del Casino vimos los “carros”. Se nos dio un balcón porque mi papá era socio-fundador y José Rivas Llaca era el presidente de este centro social» (Díaz, 1989, p. 77). La cita expone dos cuestiones: la primera, evidentemente sobre la mercantilización

<sup>21</sup> Del 1 de octubre de 1927 al 25 de junio de 1929.

de algunos espacios, y la segunda es ¿a quién se renta? Podemos suponer que la primera sociedad, encabezada por Cayetano Rubio, fue decimonónica y asumió pagar mensualidades para formar el Casino Español de Querétaro; tal vez por los embates políticos que sobrevinieron al cambio de siglo, la sociedad se diluyó hasta volver a resurgir con nuevos actores, como reza la cita.

#### LAS GRANDES TRANSFORMACIONES DE MEDIADOS DEL XX. DE ENTRE VIVIENDA FAMILIAR Y RENTA DE ALGUNOS ESPACIOS COMERCIALES A PASAJE COMERCIAL

Dado el reciente episodio de la Revolución mexicana, la economía nacional y local no eran precisamente de bonanza; para lograr equilibrar las pingües finanzas públicas, se estableció una serie de impuestos, entre ellos el de las «licencias» anuales para abrir o mantener abiertos los establecimientos mercantiles (Díaz, 1970, pp. 23-26). A pesar de estas medidas impositivas, la situación del país comenzó a tomar un nuevo rumbo; los acuerdos de paz y el crecimiento económico fueron los baluartes de un nuevo episodio en la vida del país, y en este contexto, el desarrollo industrial se perfiló como el modelo a seguir.

El decidido impulso a la industrialización del estado fue comandado, en primer lugar, por el gobernador del estado Agapito Pozo Balbás<sup>22</sup> que, adelantándose a la época, generó una serie de acciones para atraer empresas y empresarios al estado y consolidar la planta existente con base en otorgar una serie de exenciones de impuestos (por 10 y 15 años) a las que se establecieran en el estado. Tocó por turno la gubernatura del estado a Octavio S. Mondragón, quien continuó con la línea de trabajo de su antecesor y bajo su mandato se promulgó la Ley número 45 —de carácter nacional—, que dio el marco jurídico preciso para la protección y el fomento de industrias nuevas y necesarias; de igual manera, esta ley repercutió en el impulso y consolidación del sector comercial local, ubicado en ese momento en la zona central de la ciudad (Diario Oficial de la Federación [DOF], 1955).<sup>23</sup>

<sup>22</sup> 1 de octubre de 1943-9 de abril de 1949.

<sup>23</sup> Fue publicada el 4 de enero de 1955 y abrogada hasta 1975 bajo la gestión presidencial de Luis Echeverría Álvarez. DOF, disponible en [http://dof.gob.mx/nota\\_detalle.php?codigo=4829273&fecha=15/12/1975](http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4829273&fecha=15/12/1975), consultado el 26 de febrero de 2017.



De este modo, las decisiones de ambos gobernadores lograron quitar el yugo de los gravámenes tanto para los industriales como para los comerciantes locales establecidos durante los años treinta.

Con este marco de desarrollo, Querétaro comenzó a crecer de manera inusitada, razón por la que la casona que nos ocupa quedó aprisionada ante los cambios y adecuaciones, incluso violentas, que se estaban sucediendo en la ciudad y que de una forma definitiva impuso el derrotero a seguir.

El Casino Español dejó su modelo de diferenciación étnica para convertirse solamente en Casino de Querétaro, en el que se realizaban «tardeadas», y «por tradición cada ocho días había baile [...]; una orquesta hacía las delicias [*sic*] musicales, las bebidas que se vendían eran para quitar la sed y las damas no pagaban la entrada [...]; los jóvenes de ambos sexos, se citaban amistosamente en el Casino, formando parejas intercambiables [...]» (Padilla, 2001, p. 99).

Modernidad y cambios imprimieron una nueva actividad en la casona De la Llata que a partir de 1945 también funcionó como un centro de conferencias científicas locales en toda su magnitud. Sin embargo, el gobierno municipal retomó la vieja idea de abrir nuevas calles y avenidas, con lo que proporcionó una nueva imagen y forma de comunicación más efectiva en la ciudad, de modo que ahora sí, el edificio fue severamente intervenido cortando de tajo la parte que, en su tiempo, enmarcaba la huerta familiar para dar paso a la calle 16 de Septiembre.<sup>24</sup>

Desafortunadamente, no quedan rastros de la profundidad de la casona De la Llata; sin embargo, es posible proporcionar una idea mediante la siguiente imagen de una perspectiva tomada casi en la esquina de la calle de Francisco I. Madero hacia la propiedad derribada para abrir la calle 16 de Septiembre (figura 9).

De acuerdo con González y González (1992, p. 140), «Las tendencias de crecimiento son claras. En el centro de la ciudad, intensificar la zona comercial y densificar la vivienda [...]». Para lograr la densificación señalada, y a la vez tratar de mitigar los problemas vehiculares crecientes, en 1947 se formó la Comisión del Plano Regulador que emitió una serie de reglamentos que incluyeron la apertura de nuevas vialidades (La Sombra de Arteaga, 1946), por lo que grandes lotes cen-

<sup>24</sup> Uno de los edificios derribados al abrir la calle fue el tradicional cine Goya que en su tiempo fue la residencia (con tienda) de los hermanos González (Epigmenio y Emeterio), activos actores fabricantes y distribuidores de armamento a insurgentes (Frías y Camacho, 2002, p. 66).

FIGURA 9. Detalle de avenida Juárez que enmarca el cine Goya derribado para abrir la avenida 16 de Septiembre (circa 1917-1922)



FIGURA 10. Calle 16 de Septiembre en 1948



Fuente: Aquí Querétaro (s.f).

trales tuvieron que ser vendidos o expropiados «para la utilidad pública». Ese fue el caso de la casona De la Llata (figuras 10 y 11):

Los principales propietarios afectados son miembros de familias queretanas acaudaladas durante el porfiriato [incluso los De la Llata desde el virreinato], cuyo capital se ve constreñido para estas fechas, a la propiedad de bienes inmuebles; Demetrio Juaristi [...], Eduardo de la Llata, general Rodríguez Familiar [...]

Algunos propietarios mantienen en propiedad los lotes ya afectados, para levantar nuevos comercios; algunos otros venden de inmediato. La apertura de la nueva calle provoca el alza de los precios por metro cuadrado a todo lo largo de la nueva arteria (González y González, 1992, p. 141).

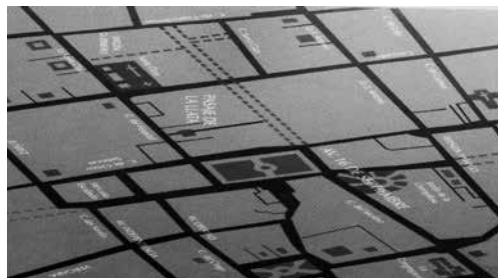
Este hecho, evidentemente, marcó el nuevo derrotero de la casona que cambió su uso familiar, de ocio y la renta de alguno que otro espacio, hacia un uso intensivamente comercial; en tanto esto sucedía, algunos de los miembros de familia De la Llata que vivían en el caserón solamente se replegaron en la planta alta del primer patio, con vista a la calle norte, Francisco I. Madero.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> A través del tiempo y los movimientos sociales resultantes de las grandes disparidades económicas, los grandes capitales locales han sido severamente mermados; en este caso, no solo las fincas urbanas fueron afectadas, sino que también durante los años cuarenta del siglo pasado, y

FIGURA 11. Calle 16 de Septiembre en los años setenta



FIGURA 12. Croquis de la apertura de la calle 16 de Septiembre y ubicación del pasaje comercial De la Llata



Fuente: Arvizu (2005, p. 198).

Entre 1945 y 1947 el giro del edificio fue relativamente incierto; sin embargo, ha trascendido que el patio principal sirvió como terminal de los pequeños autobuses Corsarios del Bajío (Gutiérrez, 2008, p. 4),<sup>26</sup> «que funcionó hasta 1952 o 1953; los boletos los vendían las hermanas Padilla, y arriba rentaban cuartos. Era como un hotel, pero no estaba anunciado así».<sup>27</sup> Las dos tiendas de «La corte de utilidad» establecidas a principios de siglo viraron de giro: al lado norte habilitaron la tienda de ropa Los Patrones, mientras que al lado sur exploraron el mercado de juguetes. En ese tiempo funcionó también como tienda de bicicletas<sup>28</sup> «golfito» y la primera oficina del equipo de futbol local Gallos Blancos.

La decisión de establecer una terminal de autobuses foráneos pudo haber estado fundamentada, además de cuestiones económicas, en su localización, ya que desde el siglo XIX fue una de las arterias de la ciudad que contó con vía

como parte de las acciones derivadas del reparto agrario, los grandes latifundios, incluidos los núcleos rurales productivos, también fueron disminuidos; por ejemplo, Herlinda Loyola de De la Llata promovió un juicio de inafectabilidad «a favor del predio rústico denominado La Peña, fracción 5 de la exhacienda Juriquilla» (La Sombra de Arteaga, 1946, p. 93).

<sup>26</sup> El 15 de septiembre de 1940 seis autobuses marca Ford, con carrocería de madera, inician su labor entre la Ciudad de México y Querétaro.

<sup>27</sup> Información recogida de informante clave (01/03/2017).

<sup>28</sup> Existe cierta discrepancia si se trataba de la línea de autobuses foráneos citada o automóviles «tipo limousinas» que llegaban a lo que es ahora el pasaje De la Llata [...] en estos «turismos se iba generalmente a la Ciudad de México» (García, 2010, p. 27).

FIGURA 13. Terminal de autobuses Corsarios del Bajío en el pasaje De la Llata\*



Fuente: Tomado de Ubaldo Nefalí Sáenz Bárcenas.

\* El vehículo está estacionado justo afuera de la entrada principal del pasaje De la Llata en sentido de oriente a poniente. Letrero: AUTO TRANSPORTES NACIONALES DEL CENTRO «MEXICO-QUERETARO».

herrada. Asimismo, la irrupción masiva del autotransporte a mediados del siglo pasado promovió una rápida adecuación de los espacios urbanos; por ejemplo, la línea Estrella Blanca estableció su estación semiprovisional a dos cuadras de la de Corsarios del Bajío, frente a la gasolinera del jardín Zenea.

En 1947 fue cuando finalmente este lugar adquirió la forma de pasaje comercial que hasta la fecha conserva. Con una superficie de 1821 m<sup>2</sup> (ver figura 14) (18.773198 m de frente a la calle de Madero, 18.756278 m hacia la calle 16 de Septiembre y 93.505223 m de largo), está compuesto por 38 locales, 18 islas dedicadas al comercio, seis departamentos, un restaurante y 11 espacios para servicios administrativos (oficinas) (Dirección de Desarrollo Urbano, 2013).

## LOS GIROS COMERCIALES

Como se aprecia en la figura 15, el pasaje es en sí mismo tanto una miscelánea de productos como de servicios. Prácticamente, todas las casas comerciales que rentan espacios en el pasaje De la Llata son de larga data, en particular, las que se localizan sobre la fachada de la calle 16 de Septiembre; por ejemplo, El Roble abrió sus puertas en 1949, esto es, dos años después de haberse abierto la calle y la consecuente puesta en funcionamiento del pasaje comercial. Se trata de una



tienda peculiar, pionera en la venta de un sinfín de insumos para elaborar manualidades de ocasión (flores secas, collares de colores, sombreros para festivales infantiles, pinturas vinílicas... hasta coronas y procesos de bisutería). Con el paso del tiempo, El Roble se fue convirtiendo en un referente comercial obligado para la queretaneidad de antaño.

Podemos suponer que El Roble es la tienda «ancla» del pasaje, ya que, dada su permanencia y consolidación en el ramo de la mercería, favoreció el establecimiento de otra tienda similar (en 1970), pero adicionada con la venta de juguetes tradicionales de plástico, pelotas, muñecas, carritos, artículos para reddecoración, etcétera. La combinación mercería-juguetería parece que tiene una buena aceptación, toda vez que hace relativamente poco (siete años) se estableció una tienda más y, al mismo tiempo, se habilitó una de las «islas» como juguetería.

Es evidente que parte de estos productos están dirigidos a satisfacer la demanda de las fiestas marcadas en el calendario escolar y entre otras fechas significativas, por tanto, para completar la oferta desde 1986 se estableció un local con accesorios y disfraces.

Este bloque de locales ofrece una serie de productos ocasionales, por lo que podemos suponer que la búsqueda y compra de productos *ad hoc* es un ejercicio familiar o por lo menos del jefe de la familia y los niños, de modo que en una de las islas se venden, oportunamente, palomitas de maíz y refrescos (ver figura 16).

La ropa es uno de los giros más importantes que hay en el pasaje. En primer lugar, destacan los vestidos y ajuares para novias, quinceañeras y primeras comuniones, tanto el que aparece en la figura 16 como en cinco locales del interior; además, hay otro local que ofrece los vestidos y los trajes elegantes para la concurrencia. En segundo lugar, podemos situar seis locales más que venden vestidos casuales para mujer, ropa para bebé, ropa interior, bóxers, blusas, corsetería correctiva y calcetines; dos de estas tiendas en las que predomina la ropa han sido habilitadas con una mezcla de productos *hippies* como ropa de la India, pashminas, bisutería, sandalias, lentes, artesanías elaboradas con semillas y ópalos de la región engarzados en plata. Ambas tiendas se establecieron hace 12 años.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> El 24 de abril de 1989 se produjo un tremendo caso de filicidio que conmocionó a toda la comunidad queretana. La protagonista de la tétrica historia (Claudia Mijangos) vendía ropa fina en un local del pasaje.

FIGURA 16. Vista hacia el interior del pasaje comercial de la Llata\*



Fuente: González (2017).

\*Dicha foto fue tomada desde la fachada norte (Madero) hacia el sur (16 de Septiembre).

Bajo el mismo esquema de la joyería en plata, oro y relojes finos, existen cuatro locales más, establecidos hace siete y ocho años. El resto de los locales ofrece un abanico muy variado de productos y servicios: numismática, grabados en placas y artículos promocionales, óptica, lentes y accesorios, tenis, libros y cedés, productos naturales, dulces regionales, blancos y mantelería, controles remotos, accesorios para mascotas, internet, copias, florería, y dos más de tenis; investigaciones de mercado, internet y fotocopiado, básculas y servicios administrativos Finalmente, un local emblemático del pasaje lo ocupa la sala de belleza que tiene más de treinta años ubicada en el mismo lugar del pasillo (ver figura 17).

#### DE LAS DIMENSIONES

Los locales comerciales de la planta baja del frente norte (16 de Septiembre) son los más amplios (63.00 m<sup>2</sup>), mismos que son los rentados a El Roble y a Novias

FIGURA 17. Vista del sistema de techumbre del pasaje De la Llata



Fuente: González (2017).

del Pasaje. En la planta alta de esta entrada, se ubican dos departamentos de muy buen tamaño (76.50 y 150.00 m<sup>2</sup>) y la oficina de la administración del pasaje (89 m<sup>2</sup>).

Por su parte, las medidas de los 11 locales del pasillo son relativamente homogéneas, pues varían entre 26.50 a 34.50 m<sup>2</sup>, mientras que las islas van de 1.00 a 3.50 m. Estas tienen más de diez años de establecidos, por ejemplo la venta de peces y artículos relacionados.

Los de la planta baja de la fachada sur (Madero) —un local de venta de paletas y aguas frescas y el otro de zapatos tenis (30 y siete años, respectivamente, de haberse establecido)—, miden 43.50 m<sup>2</sup>. En la planta superior, en los espacios que alguna vez sirvieron como habitaciones de Maximiliano de Habsburgo y que después fueron habilitados como hospital, luego como sede del gobernador Benito Santos Zenea, vivienda y oficinas de tres o cuatro miembros de la familia De la Llata, ha habido cambios físicos importantes, ya que toda la zona fue segmentada



FIGURA 18. Pasaje comercial De la Llata. Fachada sur. Calle Francisco I. Madero



Fuente: González (2017).

FIGURAS 19 Y 20. Patio principal desde la planta superior\*



Fuente: González (2017).

\*Nótese en ambas fotos el gran domo que cubre el patio.

para habilitar ocho espacios para oficinas (cuyas dimensiones oscilan entre 22.70 y 74.30 m<sup>2</sup>) (ver figuras 18, 19 y 20).

El patio virreinal que algún día fue la casa principal, la sede del Casino Español y más tarde se convirtió en sala de cine y luego en terminal de autobuses foráneos, evidentemente es la superficie en renta más amplia (136.59 m<sup>2</sup>); desde hace 12 años es utilizada por el restaurante-bar Los Cántaros (ver figuras 21 a 25).

### LAS TRANSFORMACIONES DEL INMUEBLE

Como hemos sostenido, las modificaciones que se han realizado en el inmueble, más que representar una transformación arquitectónica compleja para «preservar el patrimonio construido», ha sido una serie de adaptaciones inmediatas o composturas necesarias.

FIGURA 21. Anuncio del restaurante Los Cántaros, sobre la entrada de Madero



Fuente: González (2017).

FIGURAS 22. Patio principal



Fuente: González (2017).

FIGURAS 23. Restaurante Los Cántaros



Fuente: González (2017).

FIGURA 24. Vista hacia el patio principal



Fuente: González (2017).

FIGURA 25. Patio y pasillo principal. Vista piso superior: florería y pasillo; planta baja: restaurante-bar, tiendas y dos islas



Fuente: González (2017).

El edificio está catalogado como monumento histórico por el INAH, delegación Querétaro,<sup>30</sup> que realizó la misma institución; se indica que este ha sido intervenido en múltiples ocasiones: «en lo que fue la huerta se construyeron locales comerciales de un nivel. Conserva el patio principal con arquería en planta alta y planta baja. Dos vanos de fachada fueron ampliados inadecuadamente» (De la Llata, 2013) (ver figura 27).

La fachada superior y el gran acceso virreinal no han sido modificados; sin embargo, ha trascendido que a cada lado del portón principal había una gran puerta de madera que tuvo que ser transformada desde principios del siglo XIX para independizar el espacio interior de las dos primeras tiendas que abrió la familia De la Llata.

<sup>30</sup> Su referencia en el *Catálogo Nacional, Monumentos Históricos Inmuebles, Estado de Querétaro* (1991), t. II, CONACULTA, México, p. 509, es la siguiente: Francisco I. Madero poniente, 10, 12, 14, entre Juárez y Allende, manzana 001, lote 08.

FIGURA 26. Planta superior: entrada a la escalera, pasillos y oficina; planta baja: patio



Fuente: González (2017).

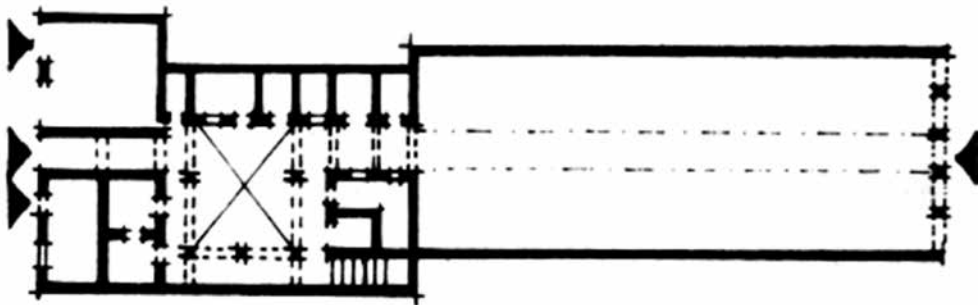
A decir de una marca grabada en el piso y de sus propietarios actuales, en 1911 se cambiaron las baldosas del pasillo superior del patio principal. Asimismo, durante la primera década del presente siglo se colocó el gran domo del patio principal.

Los cambios más drásticos se realizaron en 1947, cuando se abrieron los locales y se colocó una loza que cubre el pasaje, en la que se montaron algunos claros a manera de tragaluz. Asimismo, se construyó una nueva sección consistente en un segundo piso para albergar la oficina de administración del predio y de tres departamentos, por lo que no existen intervenciones, sino una nueva construcción que se impuso sobre un área de la casona subutilizada, toda vez que ya no albergaba los usos domésticos originales ni la huerta familiar.

#### A MANERA DE CIERRE

A lo largo de este capítulo hemos contado una historia, la historia de un edificio que tratamos de aislar del resto del escenario de los edificios patrimoniales de

FIGURA 27. Ampliación del pasaje De la Llata



Fuente: CONACULTA (1991) y Cartografía de Querétaro (1978).

Querétaro; aislado, sí, pero no ajeno, sino inmerso, incluso partícipe, en algunos cambios sucedidos en una ciudad ahora poblacionalmente millonaria. Reseñamos una construcción que en sí misma narra los importantes cambios sucedidos en nuestro país; por eso, coincidimos con el planteamiento de Walter Benjamin en el sentido de que a través de un elemento del entramado urbano —en referencia a los pasajes cubiertos de París— se puede lograr una explicación de las etapas históricas complejas de una ciudad y de un sistema económico.

Recogimos una buena parte de la historia de un edificio particular, cuya interpretación indica que nunca ha sido estático. Construido en pleno periodo virreinal, el hoy pasaje comercial De la Llata puede ser considerado como una obra que permanentemente ha construido puentes: entre el pasado y el presente, entre lo tradicional y lo moderno, entre la élite y lo popular, entre lo privado y lo público, entre lo familiar y lo individual; un puente entre los grandes centros comerciales con ofertas de productos masificados e impersonales y las tiendas pequeñas con un abanico muy amplio de productos minuciosos, entre industrializados y artesanales, pero, sobre todo, con una atención personalizada.

## BIBLIOGRAFÍA

Arvizu García, Carlos (2005). *Evolución urbana de Querétaro 1531-2005*. Querétaro: Municipio de Querétaro-ITSM.

- \_\_\_\_\_ (2002). «La actividad mercantil a principios de siglo (1900-1943)», en *Casi un siglo de historia, Cámara Nacional de Comercios, Servicios y Turismo de Querétaro. Memoria 1903-2002*, Querétaro.
- Benjamin, Walter (2005). *El libro de los pasajes*, Madrid: Akal.
- Cartografía de Querétaro, (1978). «Lámina XV». Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro.
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1991). *Catálogo Nacional, Monumentos Históricos Inmuebles, Estado de Querétaro*, t. II. México: CONACULTA.
- De la Llata, Manuel María (2013). *¡Querétaro!... templos, conventos, edificios y plazas de la ciudad*. Municipio de Querétaro: Librarius.
- Díaz, Celestino (2013). *Guía del viajero en Querétaro*. Municipio de Querétaro: Librarius clásicos queretanos.
- Díaz Ramírez, Fernando (1970). *Historia del Estado de Querétaro*, t. I, III y V. Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro.
- \_\_\_\_\_ (1979). *Historia General de Querétaro*, t. III (1851-1867). Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro.
- Díaz Ramírez, María Eugenia (1989). *Memorias de una niña queretana*. Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro.
- Espinoza Arias, Arturo (2015). «Pasaje De la Llata, más que una historia: un legado», en *Memoria Histórica de Querétaro, El Centro Histórico desde las voces de sus protagonistas*. Querétaro: Municipio de Querétaro/Hábitat/SEDATU.
- Estrada Correa, David (ed.) (2007). *Querétaro inédito*, vols. I, II y III. Querétaro: edición del autor.
- Frías y Camacho, Ignacio R. (2002). «El camino de la modernización comercial (1943-1980), en *Casi un siglo de historia. Memoria 1903-2002*. Querétaro: CANACO.
- Fortson, James (1987). *Los gobernantes de Querétaro, Historia (1823-1987)*. México: J. R. Fortson y Compañía.
- García Alcocer, Carlos (2010). *El Querétaro de ayer*. Querétaro: Gobierno Municipal.
- García Juárez, Gerardo (2017). *Croquis del pasaje comercial De la Llata, proporción actual*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.
- González Gómez, Carmen Imelda (2013). *Familias enredadas, alianzas de la élite queretana 1760-1810*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro/Miguel Ángel Porrúa.

- González Gómez, Carmen Imelda (2017). *Fotografías diversas del pasaje De la Llata*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.
- González Gómez, Ovidio y Carmen Imelda González Gómez (1992). *El transporte en Querétaro en el siglo xx*. Querétaro: Secretaría de Comunicaciones y Transportes/Instituto Mexicano del Transporte/Gobierno del Estado de Querétaro.
- Gutiérrez Trejo, Miguel Ángel (2008). «La implementación de un sistema contable- fiscal en una empresa del sector autotransporte de pasaje y turismo», tesis de licenciatura. México: UNAM. Disponible en <http://avalon.cuautitlan2.unam.mx/biblioteca/tesis/312.pdf>. Consultado el 19 de febrero de 2017.
- Lipovetzky, Guiles y Jean Serroy (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- Lowenthal, David (1998). *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal.
- Méndez Saiz, Eloy (2001). «Arquitectura de la Revolución. Simbolismo de las ciudades y obra pública (1915-1962)», en *Región y Sociedad*, vol. 14, núm. 24.
- Moreno, Daniel (1982). *El sitio de Querétaro, según protagonistas y testigos (Sóstenes Rocha, Alberto Hans, Sammuel Basch, Princesa Salm-Salm, Mariano Escobedo), Seguido del Memorándum sobre el proceso del Archiduque Fernando Maximiliano de Austria*. México: Editorial Porrúa, col. Sepan Cuántos, núm. 81.
- Moreno Pérez, Edgardo (ed.) (2010). *Bosquejos del comercio en el Centro Histórico de Querétaro*. Querétaro: edición del autor.
- Padilla Siurob, Beatriz (2001). *Y sucedió en Querétaro*. Querétaro: Archivo Histórico del Estado de Querétaro.
- Pedraza, Patricio (1978). «1882.Plano tricolor del Sitio de Querétaro en 1887», en *Cartografía de Querétaro*, lámina XIV. Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro.
- Prieto, Guillermo («Fidel») (1986). *Viajes de orden suprema*, vol. 1. Documentos de Querétaro. Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro.
- Romero, José Luis (1976). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, 4.<sup>a</sup> ed. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Septién y Septién, Manuel (1999). *Apéndice Cartografía de Querétaro*, t. II. Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro.



## Documentos de archivo

Archivo Histórico del Estado de Querétaro (AHEQ). Fondo: *Notarios*, Serie: Juan Fernando Domínguez, 1826 y 1827.

Archivo Municipal de Querétaro (AMQ). *Padrón general de la ciudad de Santiago de Querétaro, pueblos, haciendas y ranchos de su jurisdicción. Formado por el teniente coronel de caballería don Ignacio García Rebollo. De orden superior del Excelentísimo Señor virrey, Conde de Revillagigedo, y del señor mariscal de campo don Pedro Gorostiza, Inspector general de las tropas de esta Nueva España. Año de 1791.* Fs. 103.

Archivo de la Parroquia de Santiago (APS). *Libro: Entierros de españoles, núm. 49, 1825-1829, fs. 56, núm. 35.*

Dirección de Desarrollo Urbano (2013). Gobierno del Estado de Querétaro.

Septién y Villaseñor, José Antonio (1875). *Memoria Estadística del Estado de Querétaro, Obra Póstuma.* Tipografía González y Legarreta. Santa Clara núm. 2.

## Hemeroteca

(30 de mayo de 1867). *La Sombra de Arteaga*, p. 4. AHEQ.

(6 de junio de 1946). *La Sombra de Arteaga* (51), p. 93. AHEQ.

(19 de diciembre de 1946). *La Sombra de Arteaga* (51), Portada. AHEQ.

- *El Heraldo de Navidad*, 1927, s.p. AHEQ.

## Documentos en línea

Aquí Querétaro (s.f). 16SepJuarezAmpl1948CineGoya.jpg. Disponible en [http://www.aquiqueretaro.com/cgi-bin/i/images/Fotos\\_Antiguas/16SepJuarezAmpl1948CineGoya.jpg](http://www.aquiqueretaro.com/cgi-bin/i/images/Fotos_Antiguas/16SepJuarezAmpl1948CineGoya.jpg), consultado el 18 de febrero de 2017.

Arredondo, Benjamín (27 de enero de 2013). «1903: El Ferrocarril Nacional de México y la visita de Porfirio Díaz a Querétaro», en *El Bable. El pasado perfecto del futuro incierto del verbo vivir...* Disponible en <http://vamonosalbable.blogspot.com/2013/01/1903-el-ferrocarril-nacional-de-mexico.html>, consultado el 6 de noviembre de 2015.

EMI Archive Trust (9 de agosto de 2013). Madame Luisa Tetrzzini. Disponible en <https://www.flickr.com/photos/emiarchivetrust/9470913343/in/photos-tream/>, consultado el 6 de noviembre de 2015.

Rodríguez, José Antonio (12 de septiembre de 2012). «El cine mudo en Querétaro, 1897-1921. Las tandas del Iturbide», en *Cine Silente Mexicano*. Disponible en <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2012/09/12/el-cine-mudo-en-queretaro-1897-1921-las-tandas-del-iturbide/>, consultado el 21 de febrero de 2017.

Valenzuela A., María Teresa (10 de mayo de 2013). «La reconocida actriz Virginia Fabregas, en Medellín», en Un día como hoy..., en *Blog Casillero de Letras de El Colombiano*. Disponible en <http://www.elcolombiano.com/blogs/casillero-de-letras/la-reconocida-actriz-virginia-fabregas-en-medellin/11174>, consultado el 6 de noviembre de 2015.

## Páginas web

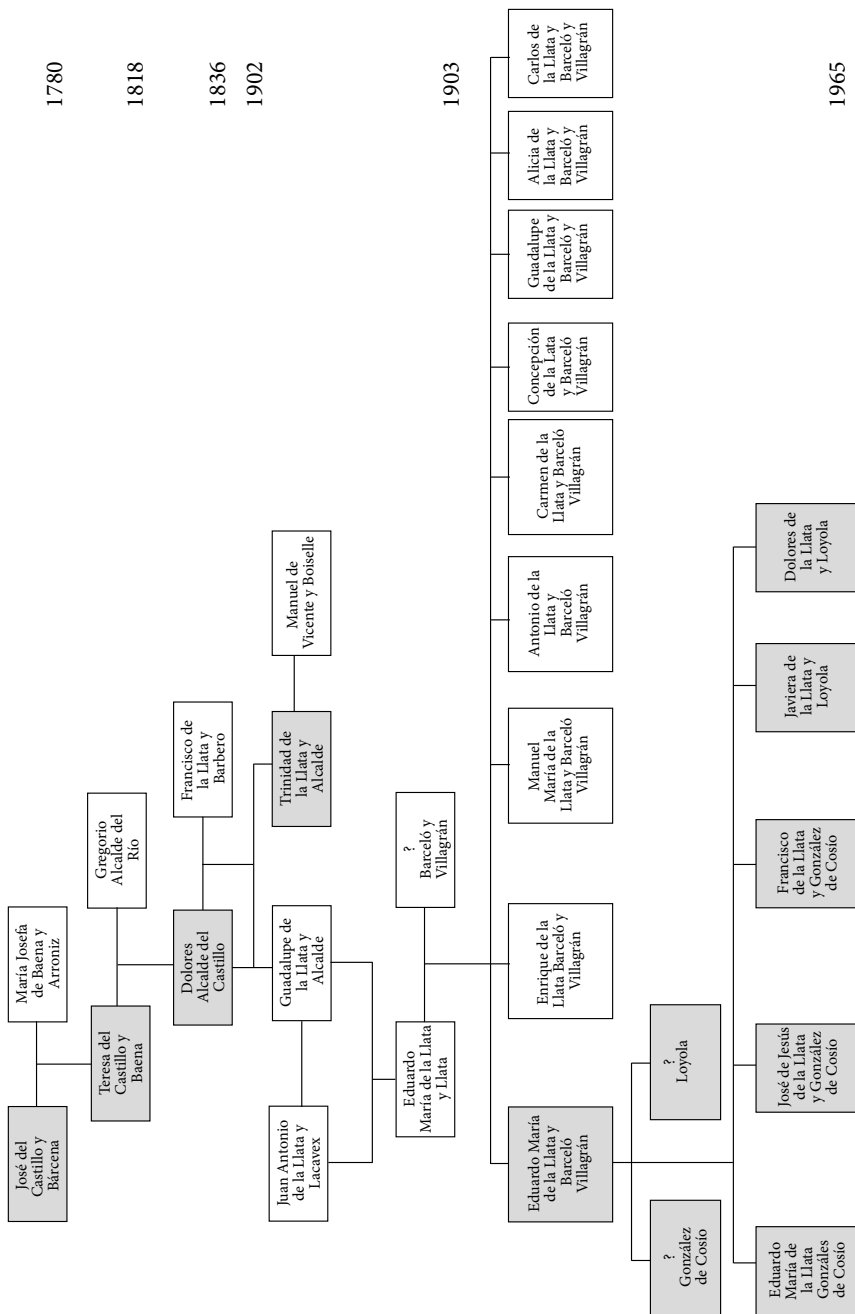
<https://www.google.com.mx/search?q=imagen+del+cine+goya+en+quer>  
[21/02/2017]

[http://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/02-repentina\\_feb-ro\\_2016.pdf](http://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/02-repentina_feb-ro_2016.pdf) [25/02/2017]

<http://sanfernandotlalpanmxico.blogspot.mx/2011/05/cayetano-tomasmiguel-rubio-de-tajada-y.html> [22/02/2017]

[http://dof.gob.mx/nota\\_detalle.php?codigo=4829273&fecha=15/12/1975](http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4829273&fecha=15/12/1975)  
[26/02/2017]

ANEXO 1. Propietario del pasaje comercial de la Llata



# PASAJES DE LIMA SIN PAÍS DE JAUJA

WILEY LUDEÑA URQUIZO<sup>1</sup> Y DIANA TORRES OBREGÓN<sup>2</sup>

## A MODO DE INTRODUCCIÓN

Al referirse Walter Benjamin a Charles Fourier en *París, capital del siglo XIX* y la transfiguración de los *passages* en un auténtico falansterio idílico, evoca al «país de Jauja», aquella leyenda medieval de un país mitológico feliz y autosuficiente, donde no es necesario trabajar, la alimentación es abundante y se está en éxtasis permanente (Benjamin, 2004, p. 39).<sup>3</sup> Ni la Jauja peruana es completamente la Jauja mítica ni los *pasajes* de Lima son esa colosal «maquinaria humana» que supone el sueño de Fourier.

Lima no ha construido sus pocos pasajes (en el sentido de su configuración decimonónica) como pulsión interna natural de su propia historia urbana. Este artefacto icónico del capitalismo del siglo XIX arribó al Perú recién la segunda década del siglo XX como símbolo de una modernidad aún esquiva en medio de una ciudad estructuralmente antimoderna. Por ello, Lima ha sido para esta «máquina de sueños» como ese campesino de Louis Aragon en *Le paysan de Paris* (1926): una ciudad provinciana e ingenua que se deslumbra ante lo nuevo que no produce; una ciudad que no construye por sí pasajes, sino que los acoge para maravillarse y escenificar la experiencia de una vida ajena. Es esta distancia y desarraigo esencial que marca una historia de fijación banal por lo nuevo e indiferencia social al mismo tiempo, y también de modernidad súbita y obsolescencia prematura. En la Lima del novecientos los *pasajes* se prefiguraron encarnando

<sup>1</sup> Docente de la Pontificia Universidad Católica de Perú; correo electrónico: dtorreso@pucp.pe

<sup>2</sup> Docente de la Pontificia Universidad Católica de Perú; correo electrónico: wludena@pucp.edu.pe

<sup>3</sup> Walter Benjamin nació en 1892 y murió en 1940.

su propio veneno: el espejismo de lo nuevo sin ser completamente nuevo. Aquí los pasajes surgieron como nostalgia de lo nuevo inabarcable, antes que como invención de lo nuevo.

Tal vez en esta contradicción y compleja notación arquitectónica, urbana y cultural resida la magia de los pocos pasajes limeños construidos. Cada uno con una historia que no deja de ser igualmente surreal como el intensivo y colorido uso cotidiano que hoy acogen en medio de un paisaje degradado y fantasmagórico: el pasaje Carmen (1924), el primer pasaje edificado en Lima y con un lugar privilegiado en la Lima oligárquica, se nutre actualmente de una sucesión de tiendas o quioscos que ofrecen postales y baratijas junto a carretillas que venden cualquier producto. Del mismo modo, el pasaje Ronald (1929), construido en el puerto del Callao, es un auténtico homenaje a la mejor tradición arquitectónica de los pasajes europeos, nunca funcionó plenamente como tal y hoy es casi un extraño edificio fantasma que de vez en cuando pretende resucitar.

Aunque resulte descriptiva y elemental en su formulación la definición de *pasaje* efectuada por la *Guía Ilustrada de París* (1852), como la nueva invención del lujo industrial, aún resulta exacta:

[...] son galerías cubiertas de cristal y revestidas de mármol que atraviesan edificios enteros, cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones. A ambos lados de estas galerías, que reciben la luz desde arriba, se alinean las tiendas más elegantes, de modo que un pasaje semejante es una ciudad, e incluso un mundo en pequeño, en el que el comprador ávido encontrará todo lo que necesita. Ante un chubasco repentino, se convierten en el refugio de los que se han visto sorprendidos, ofreciendo un paseo seguro, aunque angosto, del que también los vendedores sacan provecho (Benjamin, 2004, p. 69).

Desde el punto de vista espacial, constructivo y de la distribución de los componentes, los pasajes —como ha logrado sistematizar Johann Friedrich Geist— registran una gran diversidad de tipos, desde los pasajes de un solo corredor recto perpendicular hasta aquellos organizados en cruz en relación con el número de corredores. O desde los pasajes-corredor hasta los pasajes-corredor/plaza o pasajes-plaza, pasando por edificaciones de cuerpo en ángulo, dos ángulos o más, así como pasajes de uno, dos o cuatro ingresos/fachadas, entre otros tipos (Geist, 1989, pp. 13-21).

Los pasajes no son un invento europeo o parisino, ya que sus antecedentes —como una modalidad de comercio y tipo edilicio— se encuentran en el bazar oriental y sus diversas versiones son tan remotas como actuales. El mismo Geist (1989, p. 47) identifica cinco tipos de bazar: desde el bazar-corredor regular hasta el tipo de bazar-ciudad laberíntica<sup>4</sup>. Sin embargo, si bien el pasaje se constituye como un espacio de resignificación de una tradición preexistente, encarna su propia y singular notación tipológica en su conexión con las transformaciones impulsadas por el capitalismo industrial a partir del siglo XVIII y el correspondiente proyecto de ciudad y sociedad modernas: he ahí su singularidad como componente y «caja mágica» esencial de este nuevo mundo. La dimensión de algún modo profana del bazar original, se transforma en el *passage* parisino en mitología sagrada o, como sostenía Benjamin, en «templo del capital mercantil».

Expresado en términos de Rolf Tiedemann, para Walter Benjamin los pasajes debían de concebirse no solo como medios de producción que debían cumplir una determinada función dentro de la modernidad industrial capitalista, sino como objetos o dispositivos arquitectónicos que encarnaban la fantasía icónica de un inconsciente colectivo que ansiaba sobrepasar los límites de la historia (Benjamin, 2004, p. 14). Este es el pasaje occidental convertido en mito de modernidad y templo omnipresente de una nueva religión, donde la mercancía se reifica y la arquitectura se vuelve espacio mágico y paisaje fantasmagórico para descubrir el placer de lo efímero.

Cuando en Lima se inaugura el pasaje Carmen en 1924, el célebre *passage des Panoramas*, uno de los primeros pasajes de París, cumplía 125 años de fundado, y el *passage de L'Opera*, después de casi cien años de existencia y de convertirse en el pasaje emblemático del París de los surrealistas y Louis Aragon, era demolido

<sup>4</sup> Con el objetivo de establecer vínculos tipológicos entre la tradición del bazar y los pasajes, Geist (1989, p. 47) identifica los siguientes tipos de bazar: 1) En forma de callejuelas irregulares delimitados a los dos costados por tiendas que son una especie de celdas protegidas del sol por una estera trenzada, 2) En forma de bazar abovedado, iluminado por aberturas laterales registradas en la bóveda. El trazo de la calle del bazar puede ser irregular, 3) Bazar de forma regular compuesto por calles rectas que eventualmente se interceptan en cruz, generando un espacio con una fuente central y está a veces coronado por una gran cúpula, 4) Bazar en forma de galería o logia estructurada como una columnata en serie que soporta cúpulas que configuran una gran cobertura y 5) Bazar que ocupa todo un barrio estructurado por una red compleja, variada o laberíntica de calles abiertas o cerradas, bordeadas de *boutiques* de dos a dos.

ese mismo año. Ya antes de la mitad del siglo XIX, París contaba con cerca de 150 pasajes de diverso formato y trascendencia. La mayoría de estos como el *passage de L'Opera*, la *galerie Vivienne* o la *galerie Colbert*, entre otros, se construyeron después de 1820. Y no solo en la ciudad del Sena: en Londres se erigieron *arcades* como la *Lowther Arcade*, la *Exeter Arcade* o la *Royal Arcade*, entre otras. Asimismo, en Moscú se construyó la *Golicynskaja Galerija* o la *Galleries Commerciales*. Lo mismo en Milán: aquí aparecieron la *galleria de Cristoforis* y la monumental *gallerie Vittorio Emanuele*; en Bruselas, las *Galleries St-Hubert*; en Berlín, la *Kaisergalerie* y, posteriormente, la *Friedrichstraßenpassage*; en Viena, la *Börsengebäude Passage*. El siglo XIX es el siglo de los pasajes no solo para el caso de las grandes ciudades europeas, sino también para el resto de las principales capitales del mundo capitalista en expansión, incluyendo a las ciudades más importantes de América Latina.

Aunque en la ciudad europea se siguió construyendo pasajes a lo largo del siglo XX, lo cierto es que el ritmo y la cantidad disminuyeron progresivamente debido a diversas razones: por un lado, el replanteamiento de las estructuras urbanas y morfológicas que implicó la reestructuración haussmanniana de la ciudad del siglo XIX; no fue un factor determinante, pero contribuyó a replantear y crear nuevos formatos de comercio urbano. Y, por otro lado, la implantación en clave racional-funcionalista del *zoning* urbanístico moderno que terminó por estigmatizar a la ciudad antigua y cuestionar el sentido de la calle, factor esencial para la existencia de cualquier pasaje que se precie de ser tal. Pueden existir *shopping centers* o grandes centros comerciales sin necesidad de ciudad, pero es imposible que existan pasajes sin ciudad y calle. Los pasajes desprovistos de calle y ciudad resultaron meras puestas en escena impregnadas de una deleznable artificialidad.

El reencuentro con los valores de la ciudad preexistente, más el retorno a la *calle* y el potenciamiento de la entrañable diversidad funcional y espacial que congrega la ciudad histórica, ha significado desde los años sesenta del siglo pasado también el reencuentro con formas de implantación comercial apropiadas a este propósito. La revalorización de diversos *passages* históricos y la construcción de otros nuevos ha sido uno de los pilares de la urbanística «posmoderna». Un ejemplo destacado es la gigantesca transformación del centro histórico de Berlín y el eje de la *Friedrichstraße* con sus decenas de pasajes históricos renovados, reconstruidos o enteramente nuevos. Y este no es un fenómeno que se haya producido solo en la ciudad europea, también se ha visto reproducida en diversas ciudades de América Latina, con resultados contrapuestos.

A diferencia de Buenos Aires, Santiago de Chile o México, Lima es una ciudad —debe reconocerse— sin ninguna tradición consistente de *pasajes* en el sentido decimonónico. Los pocos que existieron y que aún se encuentran en pie no son parte de la cultura e identidad urbana de la ciudad. Ningún pasaje —salvo el pasaje Ronald en el Callao— representa un punto de referencia memorable en la ciudad. Pero esta es una historia que empezó a cambiar drásticamente desde hace dos décadas, al producirse una auténtica explosión de lo que en el Perú se denomina los «campos feriales» y «galerías comerciales» de corte popular. Es la expresión del nuevo ciclo de expansión económica que experimenta el Perú tras el reajuste neoliberal de los noventa y la consiguiente vuelta a formas primarias de capitalismo salvaje. Ahí están las decenas de nuevas galerías comerciales erigidas los últimos años en los barrios de comercio más conocidos de Lima: la zona del Mercado Central y los barrios de Gamarra, Las Malvinas, avenida Abancay, entre otros. Las galerías comerciales de hoy son los pasajes de ayer. Recrean los fundamentos tipológicos del bazar y el pasaje decimonónico.

#### LOS PRIMEROS PASAJES. ENTRE EVOCACIÓN OLIGÁRQUICA Y LA LIMA DE LA «PATRIA NUEVA»

El primer pasaje limeño, el pasaje Carmen, abre sus puertas en 1924 en medio de las celebraciones del primer centenario de la Independencia y de la batalla de Ayacucho. Es un acontecimiento que forma parte de la fiesta nacional. El pasaje Ronald, el segundo pasaje de la década, se inaugura en 1929 casi en las postrimerías del gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930), autoproclamado como el gobierno de la «Patria Nueva».

¿Cómo es posible que un pasaje como el pasaje Carmen, de consumada ortodoxia *Beaux Arts*, insurja en una Lima que aspiraba en ese momento a dejar atrás cualquier señal de arquitectura decimonónica y eclecticismo historicista conservador? Y, segundo, ¿cómo se entiende que un edificación como el pasaje Ronald se construya como un enclave futurista de gran despliegue cuando la prosperidad del Oncenio de Leguía era cosa ya del pasado y nada justificaba tal imponente desmesura?

En realidad, los *pasajes* estuvieron en el imaginario urbano de algunos limeños ilustrados, con experiencia de vida europea, desde el último cuarto del siglo



XIX. Si el primero se construyó recién casi medio siglo después, esto se debió fundamentalmente a dos factores: por un lado, el periodo de la depresión económica que produjo la Guerra del Pacífico (1879-1883), y por otro, la ausencia de transformaciones estructurales en la ciudad, hecho que recién empezaría a producirse a inicios del siglo XX, al retomarse el proyecto modernizador de reestructuración haussmanniana de Lima formulado por José Balta, Nicolás de Piérola y Luis Sada entre 1868 y 1872.

Los pasajes surgen en Lima en los años veinte, en el contexto de un periodo de expansión económica que venía prolongándose desde fines del siglo XIX. El final de este periodo de bonanza, que tiene algunos episodios de ralentización como los años de la Primera Guerra Mundial, concluye con la inauguración del imponente pasaje Ronald en 1929, el mismo año del *crack* de Nueva York. Un final de época real, nada metafórico.

Los dos pasajes más importantes de la historia urbana de Lima hasta mediados del siglo XX registran dos estilos, dos formatos y propósitos ideológicamente diferenciados. El primero, el pasaje Carmen, encarnaba una arquitectura que pretendía representar en su evocación parisina a la Lima oligárquica de la *Belle Époque*, mientras que el pasaje Ronald, con su formato vertical y elocuente modernidad, quería encarnar la pujanza de aquella burguesía comercial financiera encumbrada durante el régimen de la «Patria Nueva». Dos caras de la misma historia en una misma ciudad y en el mismo periodo.

Al inicio de la década de los veinte del siglo pasado, Lima, procesaba las tensiones de un cambio histórico de modelo urbano. Entre aquel que había sido promovido por la «República Aristocrática» y su afán de convertir a Lima en una París andina compacta, de vivienda colectiva e imagen autorreferencial, y el otro, un modelo que perseguía su «americanización» al optar por la expansión suburbana, la vivienda individual de baja densidad y el imperio del automóvil privado. La batalla fue ganada por la segunda alternativa con víctimas previsibles: el centro de Lima, los pasajes y otros espacios de comercio u ocio que empezaron a ser abandonados por una *suburbia* no tan idílica. Esto explica el porqué del fracaso anunciado de los dos pasajes construidos tanto en el centro de Lima (pasaje Carmen) como en el centro del Callao (pasaje Ronald). Ambos artilugios llegaron «tarde». El primero, cuando los invitados al festín urbano de la *belle époque* ya se habían retirado, y el segundo, cuando la lujosa mesa de invitados estaba completamente servida y esperaba inútilmente a los nuevos ricos sin alcurnia que nunca llegarían.

Mientras que alrededor de 1915 Buenos Aires contaba ya con pasajes de una envergadura y esplendor en algunos casos más ostentosos que sus similares europeos, como la lujosa galería Bom Marché (1890), o la no menos imponente galería Güemes (1913-1915), la Lima del novecientos no había conocido aún pasajes de estas características. Lo único que pudo generar la expansión económica del momento fue tanto el crecimiento del comercio como las actividades financieras y, en menor grado, la industria. Y es que la Lima de las dos primeras décadas del siglo XX, pese a encontrarse en plena expansión económica no solo no consiguió transformar plenamente sus estructuras urbanas, sino que tampoco pudo expandir las luces del progreso y la modernidad más allá de un pequeño reducto espacial y social: «El Perú es Lima, Lima es el Jirón de la Unión, el Jirón de la Unión es el Palais Concert», es la famosa sentencia del escritor Abraham Valdelomar (1888-1929) que ilustra perfectamente los límites de la geografía urbana del progreso limeño.

Mientras alrededor de 1900 Buenos Aires contaba con una población de más de 650 000 habitantes y Santiago de Chile con cerca de 250 000, Lima registraba apenas una población cercana a los 150 000. La Lima de 1904 se encontraba entonces acosada por una epidemia de peste bubónica y más del 60 % de la población vivía en condiciones de absoluta precariedad estructural. El campamento de Casagrande en el norte del Perú con la cosmopolita arquitectura de Luis G. Albrecht, o el falansterio andino de Clorinda Matto de Turner, cercano al Cuzco, seguramente tenían más de vida urbana moderna que la propia capital peruana.

Esta situación empezó a revertirse lentamente a fines del siglo XIX, como consecuencia de aquello que en el Perú se conoce como el segundo gran ciclo de expansión de la economía peruana, basado en la explotación agroindustrial, minera y ganadera. En poco tiempo, la Lima finisecular empezó a dotarse de un activo movimiento financiero y comercial.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Solo entre 1895 y 1900 se crearon o instalaron en Lima el Banco Internacional, el Banco Popular, el Banco del Perú y Londres, el Banco Italiano o el Banco Alemán Transatlántico (filial del Deutsche Bank en Sudamérica.). Del mismo modo la actividad comercial experimentó un rápido proceso de expansión. Lima se vio de pronto literalmente invadida de nuevas firmas comerciales como la Duncan Fox, Grace, Milne, Graham & Rowe, entre otras. El consumo de la oligarquía se vio satisfecha con la surtida y masiva importación de productos y objetos europeos. Esta es la Lima dominada por la oligarquía terrateniente, comercial y financiera que ejerció di-

Durante la primera década del siglo xx, y no obstante lo reducido y excluyente de los ámbitos de progreso, Lima pretendía ser una fiesta, al menos la Lima de la oligarquía y su propia *belle époque*. La velocidad y los primeros automóviles alteraban el paisaje y el ritmo urbanos. La ciudad de noche iluminada relegaba la oscuridad colonial para mostrarse activa y a veces bizarra. En el Jardín Estrasburgo, en medio del café y la orquesta vienesa, se instalaba el primer vitascopio y el primer fonógrafo a bocina. El año de 1909 Carlos Tenaud intentaba volar en un aeroplano «made in Perú», construido en la Escuela de Artes y Oficios. La apuesta oligárquica continuaba en el Jockey Club, el Lima Polo and Hunt Club o el Lawn Tennis Club.

Pero esta Lima exultante ocupaba apenas un reducido espacio en medio de una ciudad de habitantes empobrecidos y la persistencia de patrones culturales semirurales o anclados aún en los tiempos de la Lima colonial. Desafortunadamente, este segundo ciclo de expansión no estuvo acompañado de una expansión industrial de la economía urbana, lo que hubiera acelerado la reestructuración moderna de la ciudad y el nacimiento de una nueva cultura urbana. Lima seguiría siendo, por ello, la ciudad de las casas comerciales de un solo rubro, tiendas de barrio y los mercadillos de esquina. Los lugares de comercio más importantes —no obstante las proporciones— seguían el modelo de la bodega familiar. Este es el rasgo de las tiendas más conocidas de entonces: la Casa Welsch, la Casa Kusel, la Sombrerería Martensen, la Casa Pigmaleón, la Casa Wing on Chong o los almacenes Haaker y Co., entre otros. Tampoco la Lima del novecientos fue una ciudad de cafés. Con excepción de los célebres Palais Concert, el café Roma, el restaurante-concierto Jardín Estrasburgo, el salón de cristal del Parque de La Exposición o la conocida heladería y confitería de los hermanos Perroni.

A diferencia de la experiencia europea en la que los pasajes se adelantaron a los grandes almacenes, en Lima sucedió lo contrario. Es una particularidad de la experiencia limeña. Y no se trata de un fenómeno intrascendente. Este hecho influirá decisivamente en el destino de los pasajes y su débil institucionalización, así como en su eventual fracaso desde el punto de vista económico y comercial. Cuando en 1917 el inmigrante alemán Augusto Fernando Oechsle inaugura al borde de la Plaza Mayor la primera gran tienda moderna por departamentos de Lima, los próximos pasajes se hicieron de un futuro incierto. Lujo, innovación permanente,

---

rectamente el poder político durante el periodo que Jorge Basadre (1983) identifica como el de la «República Aristocrática». Cfr. Ludeña (1996).

variedad de productos importados, refinamiento en el servicio: he ahí alguno de los atributos del que hacía gala la Casa Oechsle y que se convertiría en parte del imaginario urbano de la población limeña a lo largo de gran parte del siglo xx.<sup>6</sup>

Cuando se funda el pasaje Carmen en 1924, ubicado a menos de 200 metros de la Casa Oechsle, sus posibilidades de convertirse en el epicentro de la elite limeña estaban en entredicho. Y así fue. En una sociedad con una oligarquía conservadora y cerrada frontalmente distante de esa clase media emergente llena de huachafos y huachafitas, como advierte Parquer (1998), espacios urbanos públicos o semipúblicos como los cafés, restaurantes y pasajes no lograron jamás un grado de legitimidad social para la «alta sociedad», dispuesta solo a frecuentar los clubes o negocios «cerrados» como la Tienda Oechsle y, por tanto, protegido de los «infiltrados sociales» (Parquer, 1998, p. 38).

### El pasaje Carmen y la evocación tardía de la «República Aristocrática»

El pasaje Carmen (ver figuras 1 y 2) se constituye en uno de los componentes singulares de un conjunto de tres edificaciones estructuradas a partir de la Casa de Correos y Telégrafos (1897). Se encuentra ubicado a mitad de una manzana ubicada en una zona estratégica y privilegiada del centro de Lima: junto al Palacio de Gobierno y en esquina de la Plaza Mayor (ver figura 3).

El pasaje, con una longitud de 115 m y 4 m de ancho, une los jirones Camaná y De la Unión (antigua calle Palacio). Fue diseñado por el arquitecto Raúl María Pereira y construido en 1924 por el ingeniero Luis Razzetto durante el gobierno de Augusto B. Leguía y la prédica de la «Patria Nueva».

El pasaje, que es la tercera edificación del conjunto en orden de aparición, fue concebido como un componente integrado plenamente en términos funcionales

<sup>6</sup> El antiguo callejón de Petateros, demolido durante la alcaldía de Federico Elguera (1901-1908) con el propósito de construir la avenida 28 de julio, se transformó con el tiempo en el pasaje Olaya con una cuadra de extensión. Uno de los primeros edificios en construirse al borde de este pasaje con frente a la Plaza Mayor fue precisamente la Tienda Oechsle. En el presente registro no ha sido considerado el pasaje Olaya como parte de los pasajes limeños aquí reseñados, en la medida que se trata más de una vía peatonal abierta rodeada de comercios, casi como una prolongación del jirón de La Unión, que de un pasaje con los atributos arquitectónicos y urbanísticos del pasaje clásico (Cfr. Dreifuss, 2005, pp. 125-144).

FIGURA 1. Pasaje Carmen (1924). Corredor central



Fuente: Ludeña (2013).

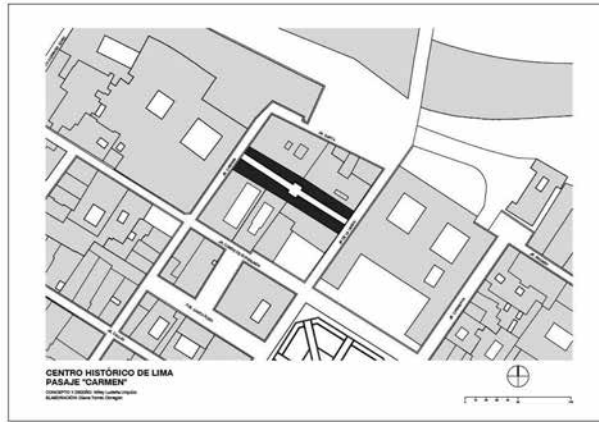
FIGURA 2. Pasaje Carmen (1924)\*



Fuente: Ludeña (2013).

\*De izquierda a derecha: portada-jirón de La Unión y jirón Camaná

FIGURA 3. Pasaje Carmen (1924). Localización



Fuente: Torres (2013).

y espaciales con la arquitectura académica de la Casa de Correos y Telégrafos (1897) diseñado por Emilio Parzo y Máximo Doig, y completado por los arquitectos Manuel J. San Martín y Eduardo de Brugada, y es uno de los ejemplos más acabados de la arquitectura *Beaux Arts* de la Lima finisecular. Posteriormente, en 1920, contiguo a esta edificación principal, se construirá con el mismo estilo, pero en clave más depurada, una construcción dotada de una particular significación urbana en su encuentro con las esquinas Conde de Superunda y Camaná, frente al convento de Santo Domingo. Del mismo modo, este edificio nuevo de dos plantas se articula en la parte posterior con el pasaje Carmen.

Por ser un hito y representar una arquitectura más depurada en su concepción y manufactura, la Casa de Correos y Telégrafos con sus dos pisos, la sucesión de patios, el rigor compositivo y su codificación neorrenacentista, marca en cierto modo las pautas morfológicas y funcionales de la arquitectura del pasaje Carmen, para construir en la diversidad una especie de arquitectura unitaria que expande los flujos y escenarios en diversas direcciones. El vestíbulo y los patios interiores del edificio del correo se convierten así en parte del pasaje mismo, tanto como el auténtico pasaje en parte del edificio postal. Finalmente, el conjunto se complementará con el tercer edificio.

Con una voluntad de irradiar una manifiesta monumentalidad a partir de las portadas de ingreso, la arquitectura del pasaje Carmen, en sus dos plantas, re-

coge con coherencia compositiva los fundamentos tipológicos de una tradición edilicia para entonces perfectamente decantada. El eje principal adquiere una centralidad evidente a partir de la presencia de una especie de vestíbulo o «patio» central de forma cuadrada, coronado por una cúpula de singular efecto (ver figuras 4 y 5). Este espacio no solo adopta la función de intermediación con el patio posterior de la Casa de Correos y Telégrafos, sino que le otorga a la arquitectura del interior un acento que resignifica la linealidad evidente que supone el pasaje como una especie de nave de ritmo espacial previsible. Ambos lados de la nave están unidos en el segundo piso por un balcón puente que marca un visible acento de vinculación entre las partes.

A ambos lados del corredor se sucede una serie de tiendas concebidas bajo una estructura modular, salvo aquellos espacios que colindan con el nuevo edificio del correo, así como en el lado opuesto, de cara al jirón Camaná; en este caso se trata de tiendas de dimensiones más amplias. En el segundo piso, al que se accede por el vestíbulo central, se reproduce en cierto modo la secuencia y estructura del primer piso (ver figuras 6 y 7).

FIGURA 4. Pasaje Carmen (1924). Corredor-patio central



Fuente: Ludeña (2013).

FIGURA 5. Pasaje Carmen (1924).  
Corredor-Puente



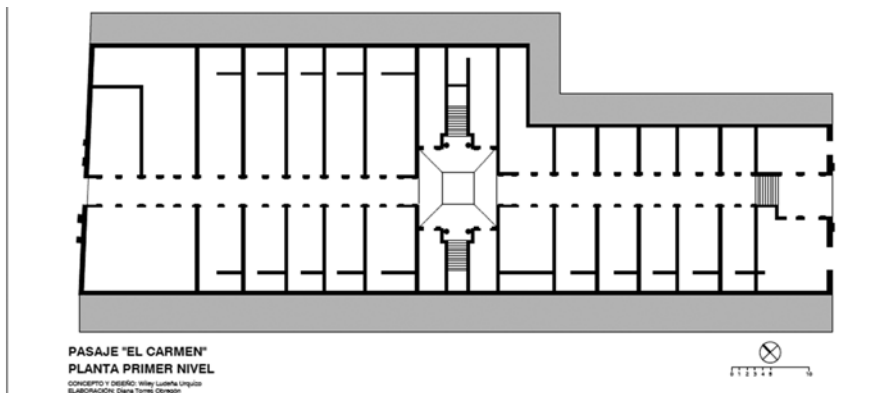
Fuente: Ludeña (2013).

FIGURA 6. Pasaje Carmen (1924).  
Corredor-Frente jirón de La Unión



Fuente: Ludeña (2013).

FIGURA 7. Pasaje Carmen (1924). Planta del primer piso



Fuente: Torres (2013).

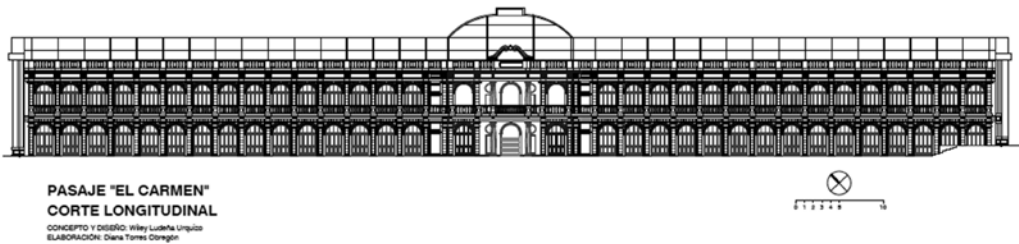


El corredor central estaba cubierto a lo largo por una bóveda de cañón con techo de vidrio. Dicha bóveda se convierte en una de aristas y desarrollo estructural particular para cubrir el patio central, adjudicándose así una visible monumentalidad. Pero también consigue transformar al espacio central en una especie de «plaza» interna cubierta con una bóveda de singular efecto espacial. Después del terremoto de 1970, la cubierta de vidrio ha sido totalmente retirada por razones de seguridad, lo que ha terminado por otorgar a la arquitectura del pasaje una singular pátina de edificio «ruinoso» sin ser ruina, para no develar las incongruencias de una arquitectura concebida para el frío y la lluvia en un lugar donde nunca llueve ni hace frío.

La estructura de hierro de la cubierta marca el ritmo de una secuencia estructural que se compone desde los sótanos del pasaje. Como la ha caracterizado bien José García Bryce, la arquitectura del pasaje se estructura a partir del repertorio neorrenacentista de las fachadas interiores del pasaje y la notación barroca de los modillones, balaustradas, las órdenes de las columnas y las pilastras (García Bryce, 2009, p. 180). Las portadas de ingreso de ambos lados son un indiscutible factor de representación del pasaje, ya que se presentan como un elaborado despliegue de componentes historicistas neoclásicos dotados de una monumentalidad con cierto dramatismo barroco. La composición de ambas portadas revela mejor el propósito de una puesta en escena funcional a los propósitos mercantiles del pasaje mismo. Sacralizadoras de un espacio profano por naturaleza, son portadas que «invaden» la calle con su presencia para revelar la existencia de un pasaje interior que podía pasar por inadvertido sin este recurso expresivo. Además, había que otorgarle una cierta dignidad, solemnidad y honorabilidad a un espacio que se sabía mercantil y mundano. Se trata de una especie de arquitectura-propaganda de un pasaje cuya historia principal se producía al interior de una ciudad volcada básicamente al exterior.

El pasaje Carmen no fue en su funcionamiento y significado un lugar mítico de encuentro o símbolo de una épica comercial o cultural en la historia de la Lima del siglo xx, sino que comenzó y funcionó en el tiempo como un espacio básicamente tributario de las actividades propias y conexas al mundo postal y telegráfico. No obstante, tampoco el pasaje funcionó como un apéndice del edificio del correo central, pues también se hizo de comercios, restaurantes o bodegas que en su mejor época —la del Oncenio de Leguía y años posteriores— acogieron a parte de la élite limeña y mucho más a la burocracia gubernamental.

FIGURA 8. Pasaje Carmen (1924). Corredor corte transversal-elevación lateral



Fuente: Torres (2013).

El corredor principal está flanqueado por dos bordes de arquitectura neorrenacentista con un inconfundible aire de arquitectura urbana, un rasgo que se acentúa con el balcón de balaustrada extendida que discurre a ambos lados a lo largo del corredor (ver figura 8). Con ello, a su modo y escala, el pasaje evoca esa cierta atmósfera de calle urbana con «casas de dos pisos» de pasajes históricos como el temprano pasaje Autun (1848) o The Corridor en Bath (1825), o la Great Western Arcade de Birmingham (1875-1876) y sus dos pisos con el elegante balcón desplegado a lo largo de ambos lados del corredor principal. Lo mismo que la Cross Arcade (1898-1900) y la Queen's Arcade (1889), ambos en Leeds, así como de pasajes con bordes de varios pisos como la Kaisergalerie en Berlín (1871-1873), la Galeries St.-Hubert en Bruselas (1846-1847) y la monumental Gallerie Vittorio Emanuele II (1865-1867) en Milán.

### El pasaje Ronald o el sueño perdido de la «Patria Nueva»

La historiografía social y política del Perú ha señalado al gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930), conocido también como el Oncenio de Leguía, como un hito que marca el fin y el inicio de una etapa en la historia económica y social del Perú. Significa el fin de la República Aristocrática y el comienzo de la modernización capitalista de la sociedad peruana. Sin embargo, más allá de la estética del progreso capitalista o la fascinación por los signos de la velocidad y las nuevas tecnologías aparecidos durante este periodo, más allá de la aplicación de nuevos métodos en la producción urbana que se tradujo en el agresivo *boom* urbanizador

que expandió Lima fuera de sus límites tradicionales y más allá de estos signos de cambio, la ciudad edificada durante este gobierno se sustentó —en esencia— no solo en los mismos fundamentos del discurso urbanístico oligárquico, sino que en realidad fue una versión amplificadora de aquella ciudad prefigurada por el plan de Luis Sada de 1872, impulsado por José Balta, decantada por Nicolás de Piérola a fines del siglo XIX y embellecida por Federico Elguera a inicios del siglo XX. Es decir, el proyecto urbano impulsado por la República Aristocrática alcanzó durante este periodo una especie de paradójico final y renacimiento.

La expansión urbana a través de la implantación de las grandes avenidas y nodos circulares al estilo haussmaniano, el desarrollo de la urbanización pintoresquista tipo ciudad jardín de planta tardobarroca, la idea de una ciudad sin límites en su expansión, el desarrollo de una ciudad segregada socialmente: he ahí parte de los principios básicos de la ciudad que solo Leguía pudo celebrar y cancelar al mismo tiempo. La ciudad leguista es, en muchos aspectos, una ciudad de profundos cambios, pero no una ciudad de ruptura.

¿Qué ha significado el gobierno de Augusto B. Leguía para la ciudad de Lima y el urbanismo limeño? Una urbanización compulsiva, desregulada y descontrolada de la *suburbia*. Si en 1920 Lima contaba con un área urbana de 1020 ha, en 1931 prácticamente se había duplicado al llegar a 2037 ha. Igualmente, el crecimiento poblacional fue notable. Si en 1920 la población total de Lima-Callao era de 300 977 habitantes, en 1931 se registraron 442 300 habitantes, un 47.28 % de crecimiento absoluto (Bromley y Barbagelata, 1945, pp. 105-109).

Más allá de los efectos innovadores de la modernización producida en la infraestructura urbana existente y de la presencia de los nuevos exponentes del mundo tecnológico moderno, lo cierto es que la cultura promovida desde el poder intentaba presentarse como un deliberado anacronismo aristocratizante. Esta es la razón de fondo del inesperado, pero explicable surgimiento de dos establecimientos como los pasajes Carmen y Ronald, con todo lo que ello representa en términos de arquitectura decimonónica e innovación burguesa.

Sin embargo, en el caso de estos pasajes, lo que podría parecer como una contradicción abierta entre modernización capitalista y defensa de una estética historicista de estilo oligárquico no lo es tanto. El factor encargado de disolver cualquier contrasentido sería la promoción de una cultura basada en la conversión de la vida urbana en una gran fiesta cargada de frivolidad, decadentismo y un vacío cosmopolitismo, con una población convertida en una especie de *voyeur* colectivo de una

cultura urbana frivolidada y subsumida por el incipiente afán consumista. Sostiene con razón Julio Ortega, en relación con el régimen leguista, que «el carnaval, el hipódromo y el teatro fueron los principales centros de expresión urbana del régimen» (Ortega, 1986, p. 85).

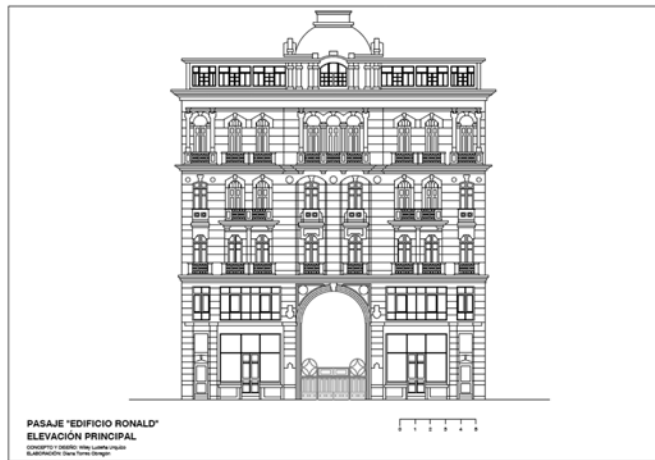
En este caso, el historicismo ecléctico o el pintoresquismo como los estilos encarnados por los dos pasajes de la década revelaron con elocuencia los contenidos de un cosmopolitismo conservador acrítico, en el que la imitación de formas y estilos ajenos a la realidad devino atajo ilusorio que velaba la distancia entre la metrópoli internacional y la periferia subdesarrollada, entre la autenticidad de lo moderno y el provincianismo del estilo retorizado.

Si el pasaje Carmen representa la evocación tardía de una discreta pero consistente puesta académica en la mejor tradición *Beaux Arts*, el pasaje Ronald se presenta como una manifestación enfática de modernidad, un despliegue tecnológico y de autoconciencia de inventar un nuevo territorio urbano. Con sus seis plantas, el edificio se levanta como un hito incontrovertible de cara al puerto del Callao. Surge como una especie de faro mercantil que domina el perfil del puerto y marca su configuración morfológica. La idea y el financiamiento del edificio corresponden a Guillermo Ronald, un acaudalado empresario pesquero del Callao de origen inglés y educado en la Inglaterra del novecientos y sus decenas de *arcades*.

El pasaje Ronald empezó a ser construido en 1923 y fue inaugurado recién en 1929, el año del *crack* de Nueva York y pocos meses antes de la debacle del Oncenio de Leguía, lo que tal vez explicaría luego su opaco futuro: nunca alcanzó el esplendor soñado por su propietario. El concepto y diseño corresponde decididamente a la voluntad personal de Guillermo Ronald de reproducir en el Callao el formato y la estética de las *arcades* más refinados y monumentales frecuentados por él en Europa. En el diseño y la construcción participaron el arquitecto austrohúngaro radicado en Lima, Nicolaus Babinski, y el ingeniero inglés Bunting (ver figura 9).<sup>7</sup>

<sup>7</sup> El testimonio de la nieta de Nicolaus Babinski confirma lo que se presumía: que él participó como diseñador en el pasaje Ronald. Edith Martensen resaltaba que su hija había heredado también «la vena artística de su abuela Georgina Krug y de su abuelo, el reconocido arquitecto Nicholas Babinski, quien diseñó y construyó el edificio Ronald del Callao, una joya arquitectónica que data de los años treinta...» (Coello Pohl, 2009). Sobre la autoría del diseño y construcción se ha mencionado siempre la participación de un ingeniero inglés Bunting (Dávila, 2009). Lo más

FIGURA 9. Pasaje Ronald (1929). Elevación de la fachada principal



Fuente: Torres (2013).

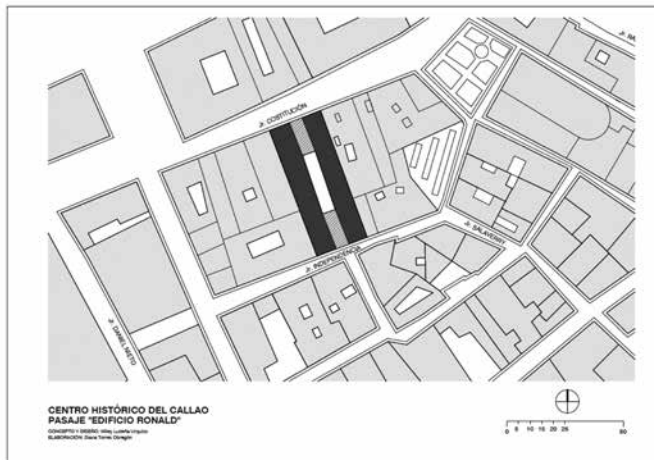
El edificio atraviesa una manzana irregular, uno de cuyos lados hace frente a la plaza de la iglesia matriz. Las dos puertas de acceso del pasaje de 6 m de ancho y 55 m de largo vinculan los jirones Constitución e Independencia (ver figuras 10, 11 y 12).

El lote y edificio que lo ocupa tiene un ancho de 30 m. El volumen resultante es un enorme artefacto de seis plantas, cuyas proporciones debieron parecer entonces como superlativas en un contexto urbano contiguo configurado hasta la actualidad por edificaciones de dos pisos como promedio. Junto a la Casa Wiese (1922) y el edificio Gildemeister (1928), ambos de seis pisos y ubicados en el centro de Lima, el pasaje Ronald es uno de los primeros «rascacielos» (ver figura 13). Por ello, el edificio no solo tiene ese aire de megaestructura como la Great Western Arcade de Birmingham (1875-1876), sino que recoge la compacidad y la altura de aquella tradición de edificios en altura de los pasajes noreuropeos como el *passage* en Rotterdam (1878), destruido en 1940, o la *Friedrichstraßenpassage* (1908-1909) de Berlín.

---

probable es que se trataba de un profesional de confianza del propietario que habría hecho las veces de supervisor de obra.

FIGURA 10. Pasaje Ronald (1929). Localización



Fuente: Torres (2013).

FIGURA 11. Pasaje Ronald (1929). Frente de la calle Constitución



Fuente: Ludeña (2013).

FIGURA 12. Pasaje Ronald (1929). Frente de la calle Independencia



Fuente: Ludeña (2013).

FIGURA 13. Pasaje Ronald (1929). Fachada principal



Fuente: Ludeña (2013).

En sus seis plantas, el pasaje Ronald constaba de más de noventa locales para oficinas y negocios, así como de 12 departamentos que desde el inicio albergaron a prominentes familias de colonia inglesa del puerto. En el quinto piso se ubicaba el célebre bar inglés (conocido como Twin Deck). Los lujosos ascensores del edificio fueron los primeros en instalarse en el Callao.

El primer piso del pasaje resulta imponente por sus proporciones, así como por el mármol de los pisos y escaleras, los enchapes de madera y los frisos, los capiteles jónicos, los medallones y otros detalles diseñados bajo los principios de un cierto neoclasicismo evocado en clave moderna. El corredor comercial de una doble altura se encuentra cubierto en su largo por un techo de vidrio de dos aguas soportado por vigas estructuradas a modo de tijerales de peralte curvado (ver figuras 14 y 15).

En dicho corredor comercial, la luminosidad cenital adquiere un particular efecto debido a la cobertura trabajada como una nave de vitrales artísticamente elaborados. Ese aire de manifiesta solemnidad y gran espacialidad se ve reforza-

FIGURA 14. Pasaje Ronald (1929).  
Corredor interior



Fuente: Ludeña (2013).

FIGURA 15. Pasaje Ronald (1929).  
Cubierta del corredor



Fuente: Ludeña (2013).

da por el perfil de los 14 bustos que encabezan las columnas que delimitan los bordes de ambos lados del corredor (ver figura 16). Los bustos están dedicados a las figuras más prominentes de la cultura y el arte universal, desde Miguel Ángel hasta Beethoven, pasando por Wagner, Goethe, Mozart, Rafael y Alexander von Humboldt, entre otros.

En el pasaje Carmen, salvo la expresividad visible de sus dos portadas de ingreso, la arquitectura se concibe como una especie de discreto complemento a las edificaciones preexistentes para validarse en su uso interior. Por el contrario, en el pasaje Ronald la idea de edificio pasaje se hace arquitectura evidente desde el exterior. Aquí el edificio es el pasaje, y este, en su estructura interior, expresa la voluntad del edificio como arquitectura y un mundo abigarrado de múltiples actividades. Un edificio ciudad.

En su mejor y corta época, el pasaje Ronald fue el epicentro de lo más moderno y «europeo» del puerto del Callao. Era el punto de encuentro de empresarios, oficiales de mar y las numerosas familias de ascendencia europea que residían en



FIGURA 16. Pasaje Ronald (1929). Esculturas en el corredor



Fuente: Ludeña (2013).

el barrio de La Punta o en los departamentos de los pisos superiores del mismo pasaje. Con el tiempo, sus oficinas empezaron a ser ocupadas por diversas instituciones administrativas, deportivas o relacionadas con las empresas navieras. Se instalaron oficinas de abogados, ingenieros y otros profesionales, a la par que muchos de sus ambientes empezaron a quedar vacíos. El edificio se hizo de una pátina de ruina contemporánea.<sup>8</sup>

#### MODERNIDAD Y EL PASAJE PRESCINDIBLE

A fines de los años cincuenta, Lima vivía con furor los signos de un nuevo ciclo de prosperidad urbana y, por consiguiente, las pulsiones de una modernidad ávi-

<sup>8</sup> En 2011, entre el 27 de septiembre y el 6 de noviembre, el pasaje Ronald sirvió de sede para la XVI Exposición Peruana de Arquitectura, Decoración & Diseño Casa CorPeru, con el objeto de convocar la atención sobre el mismo y demandar su puesta en valor.

da de expresarse en la ciudad y la forma de vida de los limeños. El área central seguía siendo aún el «centro» de la metrópoli, el lugar predilecto de todos los acontecimientos y espacios de encuentro. Por entonces, el Plan Piloto de Lima de 1949, inspirado en las propuestas del Plan Voisin de le Corbusier y los mandatos de los CIAM, empezó a concretar su principal obsesión: desaparecer todo vestigio de urbanismo y arquitectura coloniales para su inmediato y entusiasta reemplazo no solo por una trama urbana de calles más anchas en el centro, sino por una arquitectura moderna de «cajas blancas» verticalizada en su formato.

A pesar de ser el centro de Lima uno de los principales «objetivos» puestos en la mira de la reforma moderna, paradójicamente la central plaza San Martín —inaugurada en 1921— se convirtió alrededor de los años cincuenta en el epicentro de la apuesta cultural moderna. La plaza y las zonas aledañas se transformaron en un abigarrado escenario de múltiples manifestaciones culturales, políticas y comerciales. De pronto, la plaza se vio rodeada de librerías, cafés, comercios, los primeros grandes cines y toda aquella parafernalia dotada de modernidad tecnológica y visual. Mario Vargas Llosa, José María Arguedas, Celia y Alicia Bustamante, Sebastián Salazar Bondy, Sérvulo Gutiérrez, Blanca Varela, Luis Miró Quesada y tantos otros exponentes de la vanguardia moderna fueron sus principales pasantes. Este es el momento y escenario en el que se inauguran los dos principales pasajes de la Lima moderna: la galería Boza (1956) y la galería Gallos-Mogollón (1959).

Pero Lima no se convierte súbitamente en «moderna» solo a partir del manifiesto público de la Agrupación Espacio en 1947, aquel grupo que encarnó con espíritu vanguardista los fundamentos del arte y la arquitectura modernas, ni cuando empezó a aplicarse el mencionado Plan Piloto de Lima. La «Lima moderna» impregnada de industrialización capitalista, crecimiento de la sociedad civil y transformación de modos de pensar y de crear la ciudad es un fenómeno que empieza a hacerse discurso oficial desde el poder en el Perú recién a inicios de la década del cuarenta. Entonces, Lima contaba con una población de 651 508 habitantes, según los datos del censo de 1940.

La Lima moderna y los pasajes construidos por la época tampoco pueden considerarse como expresiones acabadas de una puesta moderna que se reproduce en la exacta dimensión de la experiencia europea de modernidad. No podía ser de otro modo. Los rasgos particulares de la versión limeña de lo moderno se explican a partir de aquella condición de modernidad periférica y dependien-

te de los principales centros de poder internacional, que ya venía perfilándose desde fines del siglo XIX. Y esta singularidad se explica, fundamentalmente, por aquello que se denomina industrialización capitalista nunca terminó por convertirse, por lo menos en el Perú, en el principal factor de desarrollo capaz de modificar en sus fundamentos las estructuras productivas, sociales, culturales y ambientales. Solo un dato: mientras que en plena revolución industrial el sector manufacturero europeo absorbía el 52.8 % de la población trabajadora, en 1960, en uno de los picos de la industrialización en el Perú, solo 13.4 % de la población estaba ocupada en el sector industrial. En 1925 este porcentaje era del 13.7 %. ¿Desarrollar para no desarrollarse?

Esta débil expansión industrial sujeta a los intereses del capital monopólico internacional es la que produjo una contradicción inevitable: por un lado, una dinámica ilusoria de desarrollo en las ciudades y, por el otro, una incapacidad estructural de satisfacer la demanda de empleo y otras necesidades de los miles de migrantes que empezaron a ocupar Lima. Esto explica el porqué la masiva migración a la ciudad se produce no precisamente por la expansión sostenida del sector industrial, sino por el abandono y empobrecimiento acelerado del campo, la red de ciudades menores y algunas intermedias. Una especie de modernidad al revés.

Como había sucedido con el Perú de fines del siglo XIX, el desarrollo de formas modernas de producción industrial capitalista no trajo como consecuencia la transformación moderna de la ciudad y la sociedad, como había sucedido en Europa. Aquí, como sucedió en otros países como Perú, la modernidad surge más por el lado de los efectos negativos que del lado de las soluciones y niveles de prosperidad y desarrollo. Aquí se produjo urbanización violenta de la sociedad sin industrialización plena del país. Las ciudades se hicieron «modernas» no por las señales de progreso, sino por los problemas que ya había registrado y empezado a solucionar en parte la ciudad europea del siglo XIX. Perú ingresa al siglo XX por el lado más cruel y ominoso de la modernidad capitalista: el acoso de las tragedias higiénicas como las que asolaron a las «ciudades de carbón» europeas del siglo XIX. Lo único moderno en Perú fueron las pésimas condiciones de vida de los trabajadores (Ludeña, 1999).

Visto así, lo auténticamente moderno en Perú es lo «moderno popular» que emana del principal fenómeno que caracteriza a la sociedad y ciudad peruanas de la segunda mitad del siglo XX: la épica de la migración campo-ciudad y la barriada urbana como su principal símbolo. La industrialización es a la ciudad europea lo

que la urbanización espontánea es a la ciudad peruana. Aquí se explica el porqué del «fracaso» de diversos proyectos modernos como el éxito de algunos no tan «modernos», así como el porqué de la débil pregnancia de los procesos de modernización occidental en medio de un imaginario rural andino siempre vigente.

El sueño corbusiano del Plan Piloto de 1949 para el área central no pudo concretarse en su radicalidad y los términos propuestos. Sin embargo, tampoco el centro sería el mismo tras los primeros ensanches viales y la construcción de una nueva serie edilicia moderna y verticalizada, ejecutada desde inicios de los cincuenta. Partes significativas de la sustancia edilicia y la trama vial coloniales fueron demolidas y transformadas a efectos de su «modernización». Esta era la política y las acciones de proyecto a seguir. Lo moderno devino moda e imperativo de vanguardia que debía reproducirse en todos los ámbitos de la vida urbana. Este es el momento estelar de los pasajes galería Boza y galería Gallos-Mogollón.

El destino de estos dos pasajes modernos de Lima se transformó en una historia de esplendor entrecortado y fracaso prematuro, por lo menos en el segundo caso. Ello se explica no solo por causa de una reestructuración moderna de la ciudad desprovista de una base económico-productiva que la hiciera viable estructuralmente, sino por la convergencia de dos fenómenos que tendrían finalmente un enorme impacto en los destinos del área central y su crisis permanente: por un lado, la aceleración y consumación del éxodo del centro histórico por parte de los residentes tradicionales, instituciones estatales y privadas, así como de algunas familias jóvenes que habían decidido ocupar los nuevos espacios modernos del centro; proceso que se hizo patente desde mediados de la década de los sesenta.<sup>9</sup> Y, por otro, el reemplazo de los espacios abandonados por parte de

<sup>9</sup> El proceso de mudanza o abandono del centro histórico termina por consumarse en la década del setenta cuando el gobierno militar de los generales Juan Velasco Alvarado y Francisco Morales Bermudes (1968-1980) decide «descentralizar» los espacios de decisión y control político, financiero y comercial. La consecuencia: la mayoría de las sedes ministeriales son reubicadas en el distrito de La Molina y el eje de la avenida Javier Prado. Ocurre lo mismo con las sedes principales de la banca: estas empiezan a concentrarse en el nuevo centro financiero de San Isidro. Y, finalmente, Miraflores y luego San Isidro se convertirían en el principal destino de los centros comerciales destinados a las clases medias altas y altas. Con esta mudanza, el viejo centro de la ciudad quedó apenas reducido a un espacio de centralidad política (Palacio de Gobierno) y religiosa (la catedral de Lima). El centro que quedó se hizo «centro popular» ocupado por un nuevo sujeto social.

un nuevo sujeto social: el poblador de bajos recursos, el migrante sin vivienda y los miles de comerciantes informales que empezaron a ocupar las calles y a subdividir las viejas casonas coloniales o los edificios «modernos» (prematuramente abandonados) construidos al borde del área central.

En este contexto de cambios en el centro, espacios de comercio y ocio urbano como las galerías Boza y Gallos-Mogollón padecieron de un extraño desarraigo: se vieron abandonados por la clientela tradicional al que inicialmente iban destinados y, por otro lado, el nuevo sujeto social que empezó a ocupar el centro los encontraba insulsamente refinados y ajenos a sus condiciones de sobrevivencia. En cierto modo, la galería Boza y la galería Gallos-Mogollón nacieron a destiempo o en el espacio equivocado, tanto que la historia de estas dos galerías resume en sentido literal y metafórico el estado de crisis permanente del centro histórico, sobre todo el registrado en las últimas tres décadas del siglo pasado.

Al inicio de los años noventa, el centro ya era un espacio estructuralmente degradado desde el punto de vista social, físico y cultural. Sus calles y plazas estaban ocupadas por más de 20 000 ambulantes comerciando de todo. Este centro es el centro del desborde popular para algunos en su faz ominosa y, para otros, en su versión más vital y contestataria. La historia dio un giro inesperado a mitad de la década de los noventa, cuando el plan de «Recuperación del Centro Histórico» impulsado por la administración del alcalde Alberto Andrade Carmona (1996-2002) consiguió revertir dramáticamente esta situación a través —entre otras medidas adoptadas— de la reubicación completa del comercio ambulatorio de las calles del centro histórico y la creación de una serie de «galerías populares» al borde del centro histórico.

Las galerías Boza y Gallos-Mogollón no han desaparecido. Han sido reciclados, resignificados con los usos, los sonidos y el colorido estridente de una nueva clase media emergente «empresaria» con más pretensiones de hacer dinero que aspiraciones de vanguardia social y cultural.

### El pasaje galería Boza, el pasaje «moderno»

En 1956, a media cuadra de la plaza San Martín se inaugura lo que en ese momento se autodefinió como la galería comercial más lujosa y moderna de Lima:

la galería Boza (ver figura 17), cuyo propietario fue el ingeniero Héctor Boza, vicepresidente del gobierno militar del general Manuel Odría.

Se trata, sin duda, de un típico pasaje de corredor central que une en sentido transversal con sus 115 m de largo y 28 de ancho la cuadra ocho del jirón Unión (entonces la calle comercial más importante de Lima) y la cuadra siete del jirón Carabaya (ver figura 18).

De acuerdo con los tipos de pasajes identificados por Johann F. Geist (1989, p. 14), la galería Boza se estructura espacialmente con base en un corredor central recto-perpendicular de dos ingresos (ver figura 19).

Desde el punto de vista del cuerpo constructivo en relación con la manzana, se trata de un paralelepípedo de forma casi regular y recto ubicado al interior de la manzana, por lo que la iluminación del corredor central se produce inevitablemente de modo cenital.

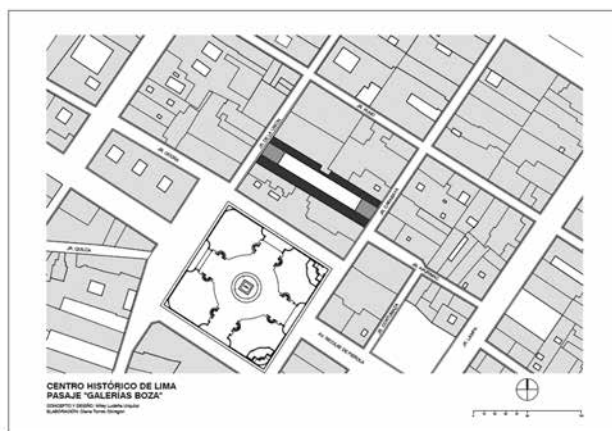
La fachada de tres pisos de la galería es un mensaje evidente de aquello que entonces se concebía como modernidad arquitectónica: planos simples y ventanas corridas de extremo a extremo para irradiar un lenguaje de luminosidad y flexibilidad espacial al interior. En este caso, los pisos se estructuran en dos cuerpos

FIGURA 17. Galería Boza (1956). Fachada-jirón de La Unión



Fuente: Ludeña (2013).

FIGURA 18. Galería Boza (1956). Localización



Fuente: Torres (2013).

horizontales que le otorgan una cierta jerarquía al ingreso principal, por el lado del jirón de La Unión. Los dos pisos superiores se componen como una especie de «balcón» moderno que se proyecta de un extremo a otro del lote (ver figura 20).

Al interior, en torno al amplio corredor central, las tiendas se ubican a ambos lados. Los accesos al segundo nivel se producen a través de dos escaleras centrales (las primeras escaleras eléctricas instaladas en Lima), además de otras ubicadas en los puntos estratégicos (ver figura 21). La cobertura central a lo largo del corredor se constituye de un techo de teatinas transversales que permitían una iluminación y ventilación directa del pasaje, lo cual proyectaba una cierta atmósfera de moderna nave industrial.

Inaugurada la galería, casi de inmediato se instalaron tiendas de ropa, joyerías de lujo, oficinas de transnacionales de cine, librerías, restaurantes y cafés, los que no tardaron en hacerse célebres como el Café Galería y el Dominó. Este último se convirtió en uno de los lugares de encuentro predilectos de un sector de la vanguardia cultural y artística de la Lima de los cincuenta y sesenta, pues ahí concurrieron Sérvulo Gutiérrez, Sebastián Salazar Bondy, Doris Gibbson, el poeta César Calvo, entre otros.

La galería Boza nunca más volvió a ser la misma luego del incendio parcial que se produjo durante las manifestaciones violentas del 5 de febrero de 1975

FIGURA 19. Galería Boza (1956). Corredor



Fuente: Ludeña (2013).

FIGURA 20. Galería Boza (1956). Corredor de los dos pisos



Fuente: Ludeña (2013).



FIGURA 21. Galería Boza (1956). Corredor y escaleras



Fuente: Ludeña (2013).

contra el gobierno militar del general Juan Velasco Alvarado. La galería de esos días, casi vacía en el segundo piso, intentó sobrevivir con el funcionamiento de tiendas deslucidas y un comercio precarizado. Los dos cafés históricos habían desaparecido y la arquitectura empezó a perder sus atributos originales.

### La galería Gallos-Mogollón: lo moderno clásico

En el esfuerzo por reestructurar la preexistencia urbana tradicional y hacer del centro de Lima una ciudad moderna, desde mediados de los años cincuenta empezaron a surgir en el área central y en torno a sus principales avenidas (ya ensanchadas) edificios en altura de un reconocible lenguaje corbusiano. Este es el caso del conjunto de la galería Gallos-Mogollón. Se trata de un conjunto identificado con un pasaje comercial recto a mitad de manzana, jalonado a ambos extremos por dos edificios de altura de 11 y ocho pisos de altura, respectivamente. El edificio más alto se ubica frente al jirón Moquegua (antes Mogollón), mientras que el otro se emplaza frente a la avenida Emancipación (antes Arequipa) (ver figura 22).

FIGURA 22. Galería Gallos-Mogollón (1959). Fachada-jirón Moquegua



Fuente: Ludeña (2013).

La galería Boza había sido un éxito rotundo. Con esa estela, un grupo de inversores decide erigir otra galería comercial dotada de un mayor lujo y despliegue arquitectónico, ubicada en el mismo espacio de la revuelta moderna de la ciudad: relativamente cerca de la galería Boza y el célebre hotel Crillón, otro hito de modernidad arquitectónica en la ciudad. Esta es la galería Gallos-Mogollón; su ubicación puede apreciarse en la figura 23. La edificación fue encargada al arquitecto Raúl Morey, un joven arquitecto educado en los mandatos del lenguaje arquitectónico corbusiano. La obra fue inaugurada en 1959.

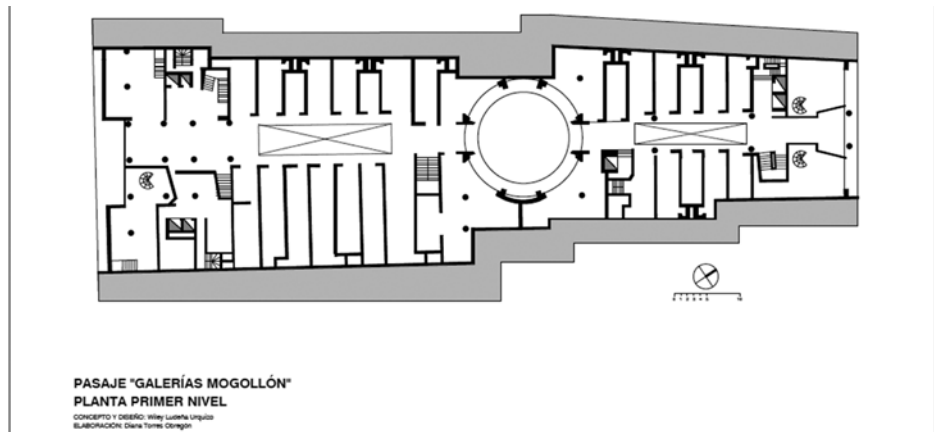
El pasaje como arquitectura se levanta en un lote de 111 m de largo y 35 m de un ancho como promedio y con lados de trazo irregular. Se compone en torno a un corredor de 10 m de ancho, recto y perpendicular a las calles de salida (ver figura 24). El pasaje comercial se estructura como un espacio longitudinal de doble altura (ver figura 25). La iluminación del pasaje comercial tiene un registro cenital a través de un techo vidriado de dos aguas. Se trata de un techo sencillo y sin mayor despliegue formal y técnico.

FIGURA 23. Galería Gallos-Mogollón (1959). Localización



Fuente: Torres (2013).

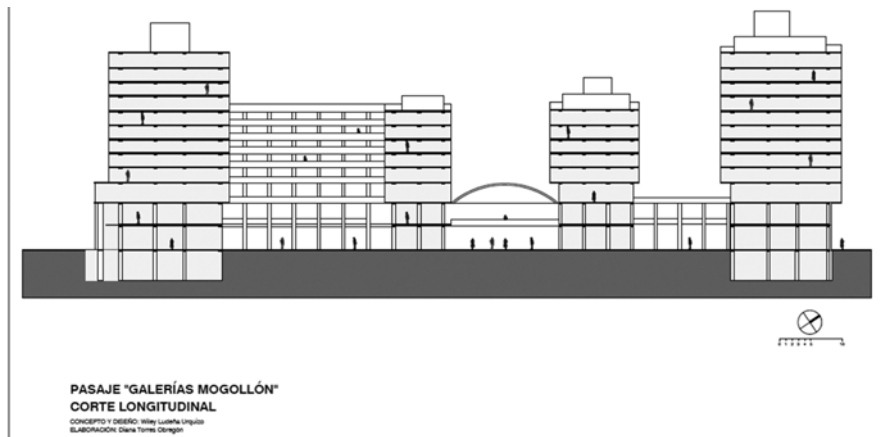
FIGURA 24. Galería Gallos-Mogollón (1959). Planta primer piso



Fuente: Torres (2013).

Un componente que le otorga un rasgo singular al corredor, desde el punto de vista espacial, es la rotonda central de 18 m de diámetro (ver figuras 26 y 27); este es un viejo recurso espacial y de imagen que tiene uno de sus primeros hitos en la rotonda de la famosa galería Colbert en París (1826). En la galería limeña, la cu-

FIGURA 25. Galería Gallos-Mogollón (1959). Corredor-corte transversal



Fuente: Torres (2013).

bierta a modo de cúpula perforada con decenas de orificios de diámetro diverso genera, además, un efecto acústico («eco flotante») que en su momento fue una de las atracciones del pasaje.

No obstante la distancia temporal y los nuevos presupuestos empleados desde el punto de vista arquitectónico y técnico constructivo, la galería Gallos-Mogollón con sus edificios en altura se encuentra más cerca de las proporciones del pasaje Ronald que de los pasajes Carmen y Boza. Mientras que en este último caso, como en el del pasaje Carmen, el corredor y el techo configuran la arquitectura final del pasaje, en el caso de la galería Gallos-Mogollón el corredor y el techo hacen un «primer piso» prácticamente subsumido por la envergadura y contundencia volumétrica de las dos edificaciones en altura.

El conjunto se constituye de cuatro componentes: una torre de 11 pisos (jirón Moquegua) y otra de ocho (avenida Emancipación), las cuales marcan los frentes de ambos lados del pasaje, un bloque lateral contiguo a la torre más alta que se extiende hasta la rotonda; el cuarto componente es el volumen del pasaje mismo, el cual se encuentra segmentado por secciones y cubierto por un techo de dos aguas de vidrio sin mayores ornamentos que la simple estructura de soporte.

Las dos torres que marcan los ingresos del pasaje se estructuran con la voluntad manifiesta de otorgarle una determinada jerarquía e identidad espacial

FIGURA 26. Galería Gallos-Mogollón (1959). Rotonda



Fuente: Ludeña (2013).

FIGURA 27. Galería Gallos-Mogollón (1959). Rotonda



Fuente: Ludeña (2013).

FIGURA 28. Galería Gallos-Mogollón (1959). Fachada-avenida Emancipación



Fuente: Ludeña (2013).

al ingreso del pasaje. Ello se consigue —para el caso de la fachada hacia el jirón Moquegua— con la composición de un volumen que refuerza no solo en su singularidad la doble altura otorgada al ingreso del pasaje, sino con el retiro hacia atrás por parte de la torre respecto al perfil de la calle. El lenguaje compositivo, los materiales empleados y el ritmo de las ventanas marcan una identidad funcional distinta a la imagen comercial y de edificio corporativo que irradia el mismo en sus dos primeras plantas. Los pisos superiores se destinaron desde el inicio al uso de oficinas y vivienda.

Con este mismo propósito de diferenciar usos e imágenes, la fachada que hace frente a la avenida Emancipación se estructura en sus ocho pisos con base en dos cuerpos espacialmente definidos, como se observa en la figura 28. Los dos primeros niveles constituyen el «piso comercial», el cual registra una configuración particular (material, color e imagen). El segundo gran cuerpo está constituido por todos los seis pisos superiores encuadrados por una especie de marco-parrilla que matiza la horizontalidad de los pisos de departamentos y oficinas. Con ello, el lenguaje resulta igualmente previsible como en el caso de la fachada al jirón Moquegua: parasoles y fragmentos de *Courtain Wall* para registrar una cita empática con los fundamentos figurativos de una trama formal corbusiana cercano al entonces en Lima muy influyente arquitectura del Ministerio de Educación y Sanidad del Brasil (1945) diseñado por un equipo liderado por Oscar Niemeyer y Lucio Costa con la asesoría de Le Corbusier.

La galería Gallos-Mogollón nunca pudo convertirse en el más exclusivo espacio de comercio y diversión del centro de Lima moderna, como pretendían sus propietarios. Por diversas razones, entre ellos los elevados costos de alquiler y, probablemente, la ubicación casi periférica respecto a la zona de movimiento comercial, el pasaje nunca pudo lograr un despliegue extensivo de sus posibilidades (Pino, 2011). A partir de los años setenta, la crisis económica, el recambio social del centro de Lima, así como la expansión de la informalidad y precarización de la actividad comercial, convirtieron la galería (como también sucedió y acontece con el pasaje Carmen y la galería Boza) en otro espacio más de comercio popular de baratijas y centro de «mil oficios», cuando no de mercado popular de diversos usos. En el caso de la galería Gallos-Mogollón es interesante advertir que junto a estas actividades, se ha ido perfilando una cierta especialización en la importación y venta de artículos y equipos odontológicos (ver figuras 29 y 30). A ratos parece una gigantesca clínica odontológica sin pacientes.

FIGURA 29. Galería Gallos-Mogollón (1959). Corredor



Fuente: Ludeña (2013).

FIGURA 30. Galería Gallos-Mogollón (1959). Corredor



Fuente: Ludeña (2013).

## EL CAPITALISMO POPULAR Y EL PASAJE RECONVERTIDO

Los pasajes de la primera década del siglo XXI se denominan «galerías comerciales». Son el símbolo celebrado del denominado «capitalismo popular emergente». Si el pasaje parisino nace como una expresión del nuevo «lujo industrial», la «galería comercial» es la expresión tercerizada de una ciudad desindustrializada donde la pobreza aspira a diluirse bajo la estridencia de un lujo de utilería o el espectáculo exacerbado de pálidas luces de neón. Son la mejor expresión del «desborde popular» y de esa «sociedad emergente» a la que se refiere José Matos Mar (2012) que inventa a diario en la ciudad sus propias reglas de juego. Esta ciudad emergente es la ciudad del reajuste neoliberal y neopopulista de los años noventa, cuya única norma parece ser el más desembozado *laissez faire* y *laissez passer*. Esta se ha hecho estructuralmente informal y se ha transformado en una gigantesca feria comercial, entre cuyos principales dispositivos de soporte están las nuevas galerías comerciales.

La gran mayoría de estas galerías nació de manera espontánea e informal. Otras fueron objetos de diseño. Las hay de estructuras de uno a dos pisos, así como de más de diez dedicados al comercio y otros usos productivos o de servicios. Pero en todos los casos conservan algo de las raíces originarias: por un parte, el sentido fantasmagórico y de mundo autoreferencial del *pasagge* histórico y, por otro, la capacidad de embrujar, adormecer y convertir la mercancía en una religión, para transformar a los ciudadanos en clientes y consumidores casi sin voluntad propia.

Estas galerías venden mercancías, pero son a la vez mercancía misma que se mistifica como alucinógeno que debe hacer más soportable la vida de cientos de peatones limeños acosados por una ciudad de calles infernales y espacios desprovistos de auténtica vida pública. Algunos ejemplos: el caso de la galería Capón del Barrio Chino de Lima, la galería Tarpuy o la galería Montevideo, por mencionar apenas algunas de decenas de estas construidas en los últimos años en el área central y otras zonas de la capital peruana. Estas galerías conservan el perfil de espacios estructurados por un pasaje de conexión externa a dos calles paralelas o transversales. La expansión de la actividad comercial en la última década ha sido notoria como el *boom* inmobiliario de las galerías comerciales. El explosivo crecimiento de las galerías del emporio de comercio popular Gamarra es un dramático ejemplo (ver figura 31).<sup>10</sup>

<sup>10</sup> El barrio comercial de Gamarra se encuentra ubicado en el tradicional distrito central de La Victoria. Está formado por un espacio de no más de 63 manzanas ubicadas en el distrito popular



FIGURA 31. Galerías en Gamarra, La Victoria



Fuente: Ludeña (2013).

De las 40 galerías comerciales y 6000 unidades comerciales registradas en 1990, pasaron a ser 70 galerías y 14 000 unidades en 1997 (Ludeña, 2008). En 2011 estaban registradas 177 galerías comerciales y 14 000 locales de negocio (Agen-

---

de La Victoria. Entre el congestionado mercado mayorista La Parada y el infierno urbano que representa el tugurizado barrio El Porvenir, Gamarra ocupa un espacio degradado en trance de convertirse en un barrio comercial formal y próspero. Con un movimiento de más de 600 millones de dólares al año, este emporio de cientos de microempresas simboliza hoy una suerte de sorprendente modelo de capitalismo popular a ser replicado en otros ámbitos del Perú y América Latina. Representa el 70% de la industria textil y de confecciones del país. El caso de Gamarra se trata de un caso excepcional. Es un fragmento de ciudad informal que ha desarrollado sus propias capacidades de inserción global en medio de un mercado cada vez más adverso. Es un buen caso, como sostiene Miriam Chion, de intersección de redes institucionales locales fuertes emergidas del sector informal y una diversidad de redes internacionales descentralizadas, y ejemplifica la capacidad de un área marginal para desarrollar los recursos institucionales apropiados que le han permitido conectarse con redes metropolitanas e internacionales, así como la diversificación de redes internacionales y su capacidad de extenderse a áreas marginales (Chion, 2002).

cia Andina, 2011). Es una inmensa factoría o mercado popular en un espacio de 40 cuadras, saturado de miles de personas pugnando por vender, comprar o producir en medio de la basura y nuevas arquitecturas de estridente aspiración posmoderna. De las primeras galerías de dos a cinco pisos existen hoy galerías de más de diez pisos. Se trata de un mundo aparte y alucinante: edificios mezcla de apretados talleres, zonas de venta de decenas de cubículos, restaurantes populares, ruido de redes telemáticas y ese típico colorido y olor del Perú profundo.

Junto a las nuevas galerías comerciales de diseño, existe una tradición de galerías que se han constituido como una simple paráfrasis arquitecturizada de aquellos «campos feriales» que se hicieron famosos durante la década de los ochenta. Los casos más conocidos fueron los campos feriales Polvos Azules y Amazonas, ubicados en el mismo centro histórico de Lima.<sup>11</sup> Las galerías comerciales que surgieron de esta operación se convirtieron casi en un auténtico «modelo» de optimización miserable del espacio comercial. Produjo ejemplos como la galería Centro Lima, la nueva galería comercial Polvos Azules (con los ambulantes reubicados del campo ferial del mismo nombre), las galerías Las Malvinas (con parte de los 20 000 ambulantes reubicados de las calles del centro histórico) o la galería Polvos Rosados en Surco, entre otros.

Existe un tercer grupo de galerías comerciales que pueden caracterizarse por una constitución mixta de mediano formato y relativa formalización desde el diseño mismo. Se trata de galerías que si bien registraban algunos antecedentes, como aquellas que se construyeron en el jirón de La Unión, como la galería Gran Vía y la galería Vía Veneto, entre otras, la mayoría de estas empezaron a ser construidas a comienzos de los noventa. Están repartidas en las principales zonas comerciales de la metrópoli. Sin embargo, la gran mayoría se encuentran ubicadas en torno al antiguo Mercado Central, el Barrio Chino y los jirones Paruro y Andahuaylas.

<sup>11</sup> Los campos feriales se constituyeron como una abigarrada trama de corredores angostos (no más de dos metros de ancho) rodeado de minúsculos puestos (de tres a dos metros de ancho y fondo). Cada campo ferial podía contar con un promedio de 200 a 300 puestos. Cubierto de toldos de plástico y otros materiales precarios, estos campos feriales se convirtieron en el símbolo manifiesto de una sociedad que, como la peruana de los ochenta, estaba sumida en la peor crisis económica de su historia. Debido a los graves problemas sociales, de higiene y seguridad que cada campo generó en su entorno, estos fueron cancelados a mitad de los años noventa mediante una «reubicación» planificada que dio lugar a un tipo de nuevos centros comerciales populares.

Un fenómeno singular que revela la sorprendente flexibilidad y capacidad de adecuación a las circunstancias que poseen estas galerías, es la permanente reorientación de los productos a vender según las estaciones o cambios en la demanda. Y, en sentido contrario, el anclaje en la venta de un determinado rubro de productos y la pertenencia a un conglomerado comercial mayor. A diferencia de las galerías comerciales de antes «donde se vendía de todo», algunas de las actuales han optado por una determinada especialización. A parte de las galerías de Gamarra, especializadas en la manufactura y venta de productos textiles, existen otros ejemplos de galerías especializadas: las galerías Compuplaza y Garcilaso, y otras ubicadas en la avenida Wilson, todas dedicadas a la comercialización de productos informáticos. El otro caso es el del emporio comercial Las Malvinas, en donde las decenas de galerías están especializadas en la comercialización de productos de ferretería, muebles y artículos del hogar.

Estas nuevas galerías comerciales si bien conservan elementos de referencia tipológicos que atañen a los *passages* de origen, han dejado de funcionar, entre otras cosas, como lugares de errancia y ocio. No tienen la pretensión de convertirse en templos prosaicos del consumo. Sus pisos ya no son de granito, como las paredes tampoco tienen mosaicos elaborados. No cuentan con estatuas a los dioses del Olimpo ni vitrales luminosos en el techo. Hoy los pisos son de cemento pulido o de lustroso porcelanato (usado por los nuevos ricos) y los techos de policarbonato permanentemente opaco por el polvo. Los pasajes eran lugares de deslumbramiento por la variedad de productos y «curiosidades» provenientes de todas partes del mundo, hoy son una despensa atosigada de baratijas y productos chinos e hindúes sin más sorpresa que su mala calidad. No hay ninguna mitología detrás de cada uno de estas nuevas galerías comerciales.

Desde el punto de vista morfológico, estas galerías registran una gran variedad de tipos, desde estas que conectan dos calles paralelas o transversales, hasta aquellas que poseen varios ingresos y una trama de conexión externa más compleja. También existen galerías de uno a cuatro pisos, así como de edificios de varios pisos dedicados al comercio y otros usos productivos o de servicios. Existen galerías de un corredor recto o en codos, así como en ángulo o segmentado, con un patio central o algún tipo de espacio de convergencia. Existen galerías del tipo «quinta», que tienen múltiples entradas, o del tipo de un corredor central con edificios de dos o tres pisos a los costados. En este caso,

el recorrido se estructura a partir de la presencia de un patio interior que le otorga sentido al conjunto.

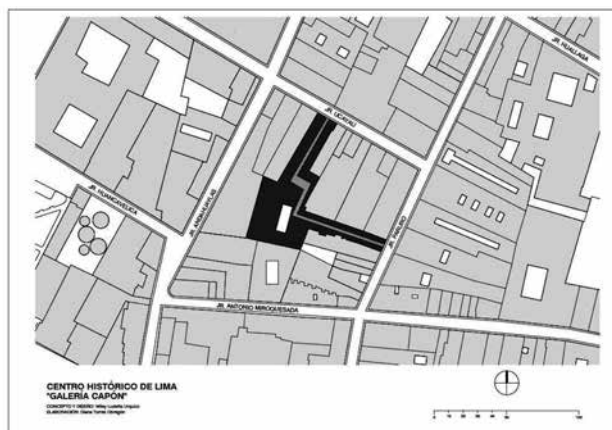
### Las galerías Capón, Tarpuy y Montevideo: tensiones entre formalidad e informalidad comercial

La galería Capón se encuentra en el Barrio Chino, uno de los sectores más antiguos y emblemáticos del centro histórico de Lima (ver figura 32).

El origen y éxito de la galería Capón no puede ser explicados sin el marco del extensivo plan de recuperación y renovación urbana del centro histórico, emprendido desde mitad de la década de los noventa por la ya mencionada administración del alcalde Alberto Andrade Carmona. Uno de los espacios estratégicos de recuperación fue una de las zonas más entrañables a la historia misma del centro histórico: el Barrio Chino y las áreas contiguas al Mercado Central. La galería Capón abrió sus puertas en 2001 y conectó dos de las calles más emblemáticas del Barrio Chino: la calle Capón y el jirón Paruro.

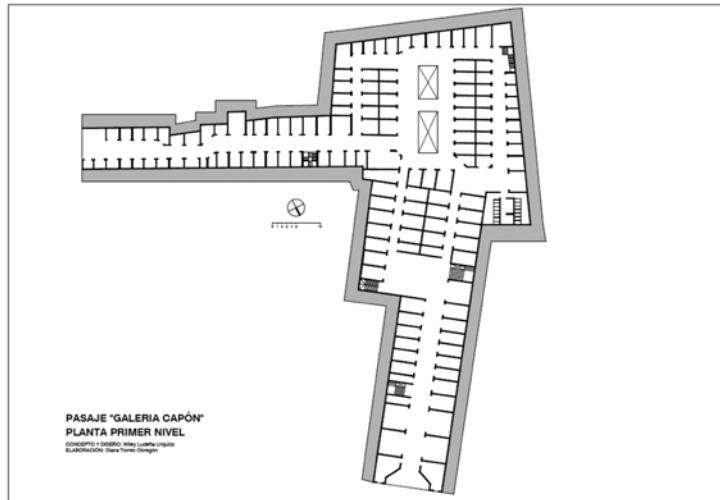
La galería se estructura como una edificación en forma de «L» para ocupar el interior de la manzana, con un corredor central de un codo de una longitud de 148 m con anchos que oscilan entre los 18 y 11 m (ver figura 33). A ambos lados

FIGURA 32. Galería Capón, Barrio Chino. Localización



Fuente: Torres (2013).

FIGURA 33. Galería Capón, Barrio Chino. Planta del primer piso



Fuente: Torres (2013).

FIGURA 34. Galería Capón, Barrio Chino. Corredor



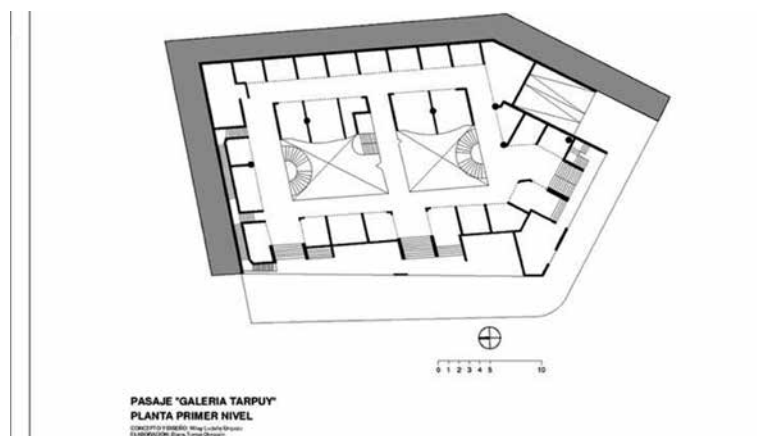
Fuente: Torres (2013).

del corredor se ubica la serie de tiendas y puestos en los que se comercia prácticamente de todo, desde útiles escolares hasta ropa y enseres del hogar, pasando por especies orientales, inciensos y adornos chinos (ver figura 34).

En el codo angular del corredor central se ubica un patio alargado que permite el ingreso de la iluminación y ventilación natural a las tiendas próximas a este patio, mientras que las otras tiras de tiendas se iluminan con luz artificial. En el segundo piso se ofrecen los servicios de belleza y salud (peluquerías, *spas*, masajes, acupuntura). Actualmente, esta galería es una de las más importantes de la zona y la más organizada de su tipo, y permanentemente es visitada por compradores y simples pasantes.

A diferencia de la galería Capón, que representa una edificación de ordenamiento pragmático, funcional y sin pretensiones arquitectónicas, la galería Tarpuy expresa la voluntad de una nueva generación de comerciantes que habían sido informales (antes vendían en las calles del centro histórico) que propuso una arquitectura que recogiera no solo las nuevas exigencias impuestas para la formalización del comercio popular, sino también las referencias historicoarquitectónicas del contexto preexistente. Esta galería constituye un segundo grupo de edificaciones comerciales construidas en concordancia con una nueva normatividad formulada al respecto (ver figura 35).

FIGURA 35. Galería Tarpuy. Planta del primer piso



Fuente: Torres (2013).

FIGURA 36. Galería Tarpuy. Fachada principal



Fuente: Torres (2013).

Un claro ejemplo de esta nueva generación de galerías ubicadas en el borde del centro histórico es la galería Tarpuy (ver figura 36). Se encuentra en la intersección de la calle Andahuaylas y la avenida Nicolás de Piérola. Es una galería de conexión con patio central donde se hallan los ejes de circulación vertical. El edificio posee cuatro pisos y un semisótano, y las tiendas están distribuidas alrededor de este patio. El pasaje interno tiene 39 m de largo y las entradas un ancho aproximado de 5 m. La galería se especializa en el comercio al por mayor de productos textiles, de zapatería y diversos accesorios de uso personal (carteras, correas, bisutería y otros).

La arquitectura de la galería está planteada desde el punto de vista espacial y figurativo como una reinterpretación histórica del lenguaje de las antiguas casas-patio coloniales de Lima (ver figura 37). Sin embargo, el efecto de mimesis se registra en este caso como una falsa fachada que simula un nivel de pertinencia contextual, sobre todo con el entorno urbano y la arquitectura de la iglesia de Santa Catalina.

Un tercer grupo de galerías comerciales populares lo constituye la serie de galerías del tipo *canchón*, es decir galerías erigidas de manera precaria o provisional en un terreno amplio, de uso rústico o sin uso reconocido y no urbanizado.

FIGURA 37. Galería Tarpuy. Patio interior



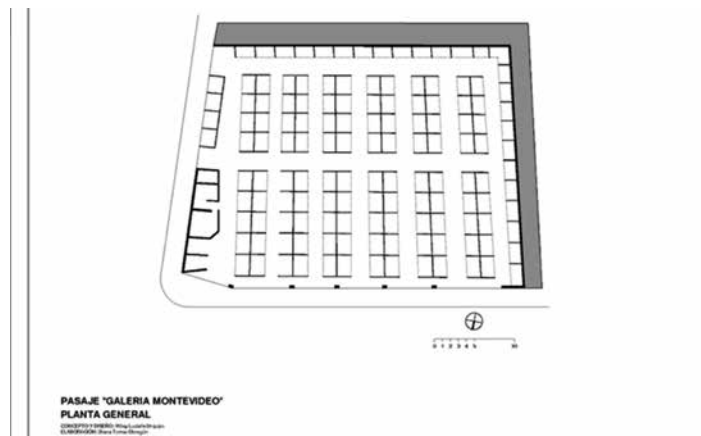
Fuente: Torres (2013).

La mayoría de estas galerías constan de un piso con techo metálico y módulos prefabricados, también de metal. Los módulos de tiendas varían entre 5 a 8 m<sup>2</sup> y los pasadizos tienen un ancho que oscila entre 1 y 2,5 m<sup>2</sup>. No es difícil evocar en conjuntos como el de las galerías-canchón la estructura laberíntica de los bazares orientales. La mayoría de estas galerías se ubican en la zona comercial de la calle Andahuaylas, en dirección a la avenida Grau.

La galería Montevideo recoge plenamente los rasgos característicos de la galería del tipo canchón comercial (ver figura 38). Se encuentra en la intersección de la avenida Montevideo y la calle Andahuaylas, a una cuadra de la avenida Grau. Ocupa un área es de 1700 m<sup>2</sup> y posee 160 tiendas más los servicios comunes básicos, como un módulo de servicios higiénicos y un almacén. Como acontece con las otras galerías del mismo tipo, esta se destina al comercio especializado de ropa, calzado y accesorios personales (ver figura 39). A diferencia de las galerías formales del primer y segundo grupo, estas se constituyen en el reino de la venta de productos de imitación de marcas conocidas, denominados eufemísticamente como alternativos.



FIGURA 38. Galería Montevideo. Planta del primer piso



Fuente: Torres (2013).

#### PASAJES EN CONTROVERSIDA. A MODO DE CONCLUSIÓN

Mientras en la Europa de la década de los ochenta el resurgimiento de los pasajes estuvo amparado en razones históricas y culturales y procesos de *gentrification* de los centros urbanos, por el cual los nuevos pasajes se revistieron de más lujo, exclusividad y vocación turística. En el caso de Lima, la expansión desbordante de las galerías comerciales se ha producido como consecuencia de una extensiva terciarización de economías globalmente marginales. Los contrastes entre uno y otro escenario son violentos: por un lado, tenemos a las *galeries Lafayette* de Jean Nouvel inaugurada en 1996 con todo un despliegue de refinamiento y espacialidad fluida en la nueva *Friedrichstraße* de la Berlín unificada. Y, por el otro, muy cerca al centro de Lima, a la galería Mesa Redonda inaugurada en 1998, siempre atiborrada de productos chinos y un denso hormigueo de compradores, y que el 29 de diciembre de 2001 sucumbió a un pavoroso incendio con más de 300 muertos, todo ello como consecuencia de la informalidad, el descontrol y la angurria comercial.

Si el *passage* es el símbolo urbano del capitalismo librecambista del siglo XIX, la galería comercial limeña de inicio del siglo XXI es la expresión más descarnada del capitalismo salvaje reeditado en países como Perú, en clave neoliberal y

FIGURA 39. Galería Montevideo. Corredor



Fuente: Torres (2013).

neopopulista, para emplear las categorías de Kurt Weyland.<sup>12</sup> Los pasajes en Lima, los de antes y los de ahora, nunca encarnaron ni fueron vistos como portadores de una energía utópica y mucho menos como una evocación andina de algún futurible, como el falansterio de Fourier para registrarlos en términos de Benjamin. Nunca fueron el país de Jauja; por el contrario, se convirtieron —como en

<sup>12</sup> Resultan acertadas las diferencias que establece Kurt Weyland (1997) entre las nociones clásicas de «liberalismo» y «populismo» y aquellas definidas hoy como «neoliberalismo» y «neopopulismo». A diferencia del liberalismo clásico que se aplicó edificando al mismo tiempo un Estado pertinente, el neoliberalismo apuesta por el desmontaje de un aparato estatal preexistente a través de la absolutización de las leyes del libre mercado y la privatización de todo el aparato productivo. A diferencia del populismo clásico, cuyos líderes desde los cuarenta al apostar por la modernización industrial capitalista tenían como base social al emergente proletariado industrial latinoamericano, el neopopulismo de los noventa tiene un programa y referente social distintos: apuesta por políticas de libre mercado y transnacionalización económica, se opone a formas organizadas de la sociedad civil y convoca con retórica populista al sector «informal» y la masa de pobres en situación extrema como su principal base social. En términos de Weyland (1997), Fujimori es un típico neopopulista neoliberal.

el infausto caso de Mesa Redonda— en un verdadero campo mortuorio de varios pisos y luces de casino. Es una utopía al revés.

¿Por qué esta inusitada expansión de las galerías comerciales de la Lima neoliberal se produce en una ciudad que carece de una tradición consistente de pasajes? Los primeros y pocos pasajes creados en Lima a partir de la década de los veinte se produjeron cuando estos en Europa y Estados Unidos ya habían dejado de ser el ícono mágico del capitalismo industrial. Aconteció lo mismo con el advenimiento en el Perú de la arquitectura y el urbanismo del Movimiento Moderno, el cual se produjo cuando en Europa ya contaba con un dilatado obituario. Desfases de espacio y tiempo. Sucedió algo parecido con el origen, vida, muerte y renacimiento de los pasajes. Su tardía aparición, así como su reciente expansión (¿o nacimiento pleno?), no solo comprueba la singularidad del desarrollo de cada país y ciudad, sino la persistencia de variantes y constantes que articulan procesos de corto y largo tiempo. Pero también demuestra que las relaciones entre condiciones económicas productivas y patrones culturales de comercio y consumo pueden registrar desfases notables, pero también interdependencias y conexiones más profundas de lo que se cree.<sup>13</sup>

Así como en el Perú la tradición de lo nuevo se reprodujo cuando su vigencia ya había sido puesta en cuestión en sus ámbitos de origen, la modernidad arribó más como estilo que como vocación, más como forma que como técnica productiva. En un sentido, primero llegaron los problemas antes que las soluciones. Por eso, mucho antes de que empezara la primera etapa de industrialización en las primeras décadas del siglo xx, la ciudad de Lima registraba ya en su haber un cuadro social e higiénicamente dantesco, peor que el de Londres y París en los

<sup>13</sup> La explicación de estos desfases hace referencia, en última instancia, al lugar, el rol y el funcionamiento dependiente y subsidiario que le corresponde a sociedades como la peruana dentro del sistema capitalista global. Para José Ignacio López Soria, las vicisitudes y desencuentros del proyecto moderno en su reproducción local —que también alcanza a fenómenos episódicos como el de los pasajes portadores de cuotas de modernidad urbana— se produce debido a procesos de urbanización que han sido, al mismo tiempo, causa y efecto de la naturaleza fragmentada y disfuncional de la instauración del proyecto moderno en el país. Al producirse este proceso urbanizador sin la generación simultánea de aquellas tres lógicas definidas por Heller (1982) como constitutivas del proyecto moderno (la lógica de la industrialización, la lógica de la sociedad civil y la lógica del capitalismo), este proceso procreó el desencuentro estructural entre estas tres lógicas. Por eso, el perfil de un país fragmentado, de proyectos truncos, de escenarios contrapuestos y de profundos desequilibrios (López Soria, 1988, pp. 4-9). *Cfr.* Ludeña (1999).

años más duros de la Revolución Industrial. Entonces, lo único que podía calificarse como fenómeno auténticamente moderno fueron las deplorables condiciones de vida de la población pobre. El advenimiento de la modernidad capitalista realmente existente se hizo presente con su faz más perversa y antihumana, como un dramático preanuncio de lo que vendría. La presencia de los pasajes como «novedad» decimonónica no podía dejar de ser parte y, a la vez, expresión de este proceso.

Los pasajes surgieron en Lima no porque Perú se hubiera convertido en una pujante economía del capitalismo industrial, pero tampoco fracasaron o no se convirtieron en hitos de modernidad porque no lo fuera. Como tampoco hoy su expansión y renacimiento bajo el formato de galería comercial popular signifique el cumplimiento de algunas de estas dos condiciones: ser o no ser un país con un mundo urbano industrializado. En realidad, la historia limeña de los pasajes —en su origen, fracaso y renacimiento— tiene que ver más con los contenidos de un imaginario urbano impregnado aún de nociones y valores ligados a la tradición árabe-italo-ibérica, así como de una experiencia más pueblerina que metropolitana, donde el *flâneur* moderno resulta apenas una ficción antes que un personaje real. Si a estos atributos se suma el hecho de que en Lima nunca llueve, y que las particulares (y extrañas) condiciones climatológicas han generado una vida urbana más volcada al exterior, entonces se puede uno explicar por qué la cuestión climática no es —a diferencia de otros contextos— una de las razones para el éxito de los pasajes como lo fue en Europa y lugares donde el clima es un factor influyente de modelación de la ciudad y la vida cotidiana.<sup>14</sup>

Aparte de la creciente especulación del suelo urbano en París a inicios del siglo XIX, como apunta Benjamin, otro de los factores que contribuyeron al origen

<sup>14</sup> En contextos donde el verano y el invierno o los periodos de lluvia y sequía representan factores que influyen notablemente en las condiciones de vida y la configuración del mundo material, la «ciudad interior» con todo sus dispositivos (como los pasajes) es un universo que adquiere una particular importancia. Desde sus orígenes, y no en vano, uno de los principales argumentos en la promoción de los pasajes fue su condición de «refugio» privilegiado y divertido para pasar el tiempo mientras un «chubasco repentino» aparece en la ciudad (Benjamin, 2004, p. 69). Pero no solo es un tema de lluvia repentina, sino que hay ciudades con un crudo invierno que obliga a privilegiar el uso de la ciudad del interior. El clima limeño —a diferencia de los países del norte y el sur-sur— tiene condiciones singulares: nunca llueve y tampoco se registran cambios notables entre el verano y el invierno, por lo que Lima es una ciudad de vida más al exterior.

de los pasajes —y que por inferencia podría explicar el porqué no sucedió tal cosa en la Lima de inicios del siglo xx— alude, entre otros factores, al estado deplorable de las calles llenas de basura, desprovistas de espacios para el peatón al estar completamente «adueñadas por los carruajes» (Benjamin, 2004, p. 71). Por eso, la *flânerie* se realizaba preferentemente en los pasajes. Cuando se inaugura el pasaje Carmen, en Lima no solo no existían calles hacinadas de coches (el parque automotor era reducido), sino que por esa razón estas tenían un carácter preferentemente peatonal, lo que hacía menos urgente inventar una ciudad interior de pasajes a modo de refugios contra las hostilidades del exterior.

En el caso de Lima, la persistencia de la cultura del bazar tiene un doble significado: en un sentido, es el factor que retrasa el advenimiento de los pasajes, como sucedió con la Lima del periodo comprendido entre la primera mitad del siglo xix y la primera mitad del siglo xx, pero también, en un sentido rigurosamente inverso, es el factor de base que impulsa desde el inicio de la reestructuración neoliberal el *boom* de las galerías comerciales populares, en un auténtico homenaje tipológico a los pasajes y la cultura del bazar resignificado en América. Se trata de una historia de procesos contrapuestos que también experimentó la Europa del norte respecto a la Europa del sur.

Salvo España y su tradición morisca, la presencia de los pasajes como formas de evocación al bazar oriental resultaba, para los ojos de Benjamin o Aragon, una «novedad» y deslumbrante revolución. Pero en un contexto como el de Lima, donde había una tradición de comercio impregnado del espíritu del bazar oriental, los pasajes concebidos a principios del siglo xx podían parecer una inexplicable reiteración de lo existente. Y aún más —he ahí una razón para su inicial fracaso— si este no estaba acompañado por una transformación moderna de la ciudad en términos estructurales. Por ello, en esta primera etapa los pasajes se revelaron apenas como una simulada puesta en escena, tan artificial como las luces modernas de una ciudad estructuralmente antimoderna. El bazar, con sus mercadillos ambulantes en un patio o plazuela, se impuso económica y socialmente a aquellos pocos pasajes construidos para una élite que nunca pudo ser tal.

En una segunda etapa, la del *boom* actual de las galerías comerciales, el bazar deviene pulsión inconsciente que se resignifica para otorgarle legitimidad social y cultural a estos nuevos/viejos espacios de intermediación comercial, social y cultural. El bazar (o pasaje) no ha muerto: hoy es denominado galería comercial. En realidad, no obstante a los *impasses* de la primera etapa de implantación del

pasaje, como tipología, este arribó a Lima para establecerse y regenerarse bajo distintos formatos (ver figura 40). En este caso, a diferencia de la experiencia noreuropea, no fue el pasaje el que «inventó» al bazar, sino que en Lima el bazar oriental «inventó» al pasaje en sus distintos estados de existencia, desde su inicial repliegue hasta la actual desbordante expansión.

Lima, como toda ciudad de herencia morisca, tuvo y recrea en la cultura del bazar, así como en los mercados al aire libre y la calle como espacio comercial por excelencia, un hilo conductor que explica el porqué de la empatía contemporánea del pasaje con los nuevos requerimientos de la actividad comercial. Por ello, el primer fracaso de los pasajes a inicios del siglo xx —aparte de las razones estructurales en la escala de la sociedad y la ciudad— se produjo debido a que fueron víctimas de una especie de efecto de «inutilidad» productiva, social y cultural (a su modo, Lima era todo un pasaje en sí mismo), efecto que hoy no existe.

FIGURA 40. Pasajes y galerías en Lima. Esquema tipológico

Accesos Tipo de espacio		UNA ENTRADA	DOS ENTRADAS		MÚLTIPLE ENTRADAS		
			Pasaje transversal	Pasaje en esquina	Un frente	Dos frentes	Tres frentes
PASAJE - CORREIDOR	Corredor central						
	Corredor con espacio central						
	Quinta						
PASAJE - CANCHÓN							

CUADRO 1. TIPOLOGÍA PASAJES LIMEÑOS

FUENTE: Geist, 1989.  
CONCEPTO Y DISEÑO: Willy Ludeña/Urquiza  
ELABORACIÓN: Diana Torres Gómez

Fuente: Geist (1989); concepto: Ludeña (2013); dibujo: Torres (2013).

Por el contrario, la conversión de Lima en una metrópoli compleja y extendida la ha obligado a dejar de ser la ciudad-pasaje para recurrir a nuevos formatos que absorban la cada vez más creciente actividad comercial. De ahí no solo el *boom* de los *malls* y los grandes centros comerciales, sino también la impresionante multiplicación de las galerías comerciales en sus distintas versiones en casi todas las zonas de la ciudad. Estas galerías —como se ha expresado— representan el pasaje reencarnado en clave contemporánea. Se trata de una expansión cuyos fundamentos no solo recaen en razones de orden económico-productiva, sino en motivaciones más profundas en tanto una forma de comercio urbano omnipresente en el imaginario o el inconsciente colectivo de los limeños desde los tiempos de la Colonia. De ahí la naturalidad de su reactivada presencia.

Tampoco se trata de convertir al pasaje real y evocado en una sola entidad atemporal, ya que cada época construye su propia especificidad para transformar a los pasajes en experiencias cualitativamente distintas. El sujeto social del pasaje histórico europeo fue el *flâneur*, en cambio, el de los primeros pasajes limeños fue el sobreviviente de una sociedad sin élite social y económica dispuesta a construir la ciudad. Los pasajes posmodernos del capitalismo financiero y la globalización neoliberal se llenan hoy en el primer mundo de *yuppies* o banqueros sin capacidad de arrepentimiento. Las nuevas galerías comerciales de Lima se abarrotan ahora al ritmo de lo que la sociología peruana identifica como la desterritorializada «nueva clase media emergente», llena de emprendedurismo acrítico, despolitizada y culturalmente cínica.

La historia de los pasajes en Lima es la historia cuya notación contradictoria entre realidad y sueño traspone los límites de procesos igualmente diversos u opuestos. En algunos casos, los pasajes se convierten en realidad que sobrepasa a los sueños (el pasaje Carmen), mientras que en otros los sueños superan a la realidad concreta (pasaje Ronald). Lo cierto es que en ciudades como Lima, periféricas al epicentro de las innovaciones de la modernidad capitalista, primero apareció la realidad en toda su crudeza y luego los sueños (o pesadillas). Y, en muchos casos, cuando se produjeron los sueños, estos aparecieron como evocación desprovista de realidad o sin aquella «base social» (concreta y onírica, para seguir con Walter Benjamin), que los hiciera objetos necesarios para validar la reproducción social del capitalismo y la modernidad industrial.

Entre estas distintas versiones de pasajes como bazar preexistente, *passage* de lujo o galería comercial popular hay un hilo conductor, una especie de ADN

compartido que les da origen y sentido de pervivencia inevitable: la mercancía convertida en fetichismo activo, en objeto mistificado y mistificable. Por eso, si los pasajes históricos son aquellos «templos» donde el capitalismo industrial del siglo XIX reifica los valores de cambio y de uso de la mercancía, las galerías comerciales son igualmente «templos» donde el capitalismo popular emergente se convierte en religión populista en el que se produce igualmente el mismo ritual. Aquí la inversión de los procesos y resultados no significa el rebatimiento de la tesis benjaminiana, por el contrario: significa su validación en el sentido de la relación sueño/realidad y el reconocimiento de la función productiva y onírica de los pasajes y galerías comerciales.

Cuando el autor de *Das Passagen-Werk* sostiene que la madre de Dadá y el surrealismo son los pasajes (Benjamin, 2004, p. 109), en realidad no dice nada extraño que André Breton y el propio Aragon supieran cuando a fines de 1919 dejaron Montparnasse y Montmartre para refugiarse a soñar en un café del pasaje de *L'Opera*. Lo curioso, en el caso de Lima, es que la pátina de lo onírico encarnado por los pasajes no se concreta ni se representa al comienzo exultante de una historia que pretendía cambiar el modo de vida de los limeños, sino que aparece al final, como un imaginario que se extiende en espacios subsumidos por la lógica de un modo de vida impregnado de sobrevivencia e informalidad emergente, tan surreal como el escenario de base. Este es el pasaje Mogollón (1957): antes era un lugar refinado de cafés modernos y tiendas de lujo y hoy es una abigarrada y bulliciosa cadena de pequeñas tiendas que venden artefactos médico-dentales. El célebre y celebrado pasaje galerías Boza (1956), cerca del epicentro de la modernidad cultural limeña, aparece hoy como un templo envejecido sin más ruido que el que emana del propio vacío y el eco opaco de la gente que lo recorre sin detenerse. Aquí el bullicioso café Dominó del pasaje, uno de los epicentros entrañables de la vanguardia artística moderna de los años cincuenta, resulta apenas una estructura precaria de muebles anclados en el tiempo.

Cada etapa sueña la próxima para «reencarnarse» en otro tiempo, como escribiría Walter Benjamin. En realidad, los pasajes no han muerto para el caso limeño. Lo curioso es que hoy en Lima, en esta capital de casi nueve millones de habitantes, eufórica, consumista y neoliberal, tienen tanta vida como la que irradiaron los pasajes históricos del siglo XIX en París, Londres o Berlín. No es exactamente el mismo pasaje decimonónico reciclado en clave contemporánea: de este recoge solo la misma estructura tipológica en términos edilicios (calle



interna techada que une calles paralelas con tiendas a ambos lados), para dotarse de un nuevo sentido impregnado de lo popular, lo informal o la cultura cutre de raíces ancladas en el capitalismo salvaje de hoy. Si los pasajes decimonónicos de origen europeos expresaron las luces del rampante capitalismo en trance al siglo xx, los «pasajes» resignificados de la Lima de inicios del siglo xxi son la expresión más acabada del capitalismo salvaje y el *laissez faire* y *laissez passer* neoliberal. Son dos mundos opuestos unidos solo por la reificación omnipresente de la mercancía y el propio pasante.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agencia Andina (25 de febrero de 2011). «Gamarra produce S/5600 millones al año en confecciones». Disponible en <http://www.peru.com/economiaayfinanzas/sgc/noticias/2011/02/25/detalle141083.aspx>, consultado el 15 de julio de 2013.
- Basadre, J. (1983). *Historia de la República del Perú 1822-1933*. Lima: Editorial Universitaria.
- Benjamin, W. (1989). *Discurso interrumpidos I, Filosofía del arte y de la historia* (Edición de Rolf Tiedemann ed.). Buenos Aires: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Libro de los pasajes* (Edición de Rolf Tiedemann ed.). Madrid: Ediciones Akal.
- Bonilla Di Tolla, E. *et al.* (2009). *Lima y el Callao. Guía de arquitectura y paisaje*. Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de Vivienda y Ordenación del Territorio.
- Bromley, J. y J. B. (1945). *Evolución urbana de la ciudad de Lima*. Lima: Concejo Provincial de Lima.
- Capelo, J. (1895). *Sociología de Lima*. Lima: Imps. Masías y La Industria.
- Chion, M. (2002). «Dimensión metropolitana de la globalización: Lima a fines del siglo xx». *EURE, Revista Latinoamericana de Estudios Urbanos Regionales*, xxviii(85), 71-87.
- Coello Pohl, T. (8 de marzo de 2009). «Edith Martensen: líneas hábiles que pintaron con amor al Perú», en *Sociedad Amantes del País*. Disponible en <http://amantesdelpais.wordpress.com/2009/03/08/edith-martensen-lineas-habiles-que-pintaron-con-amor-al-peru/>, consultado el 15 de julio de 2013.
- Cotler, J. (1978). *Clase, Estado y nación en el Perú*. Lima: IEP.

- Dávalos y Lissón, P. (1908). *Lima en 1907*. Lima: Librería e Imprenta Gil.
- Dávila, J. M. (10 de marzo de 2009). «La Casa Ronald (Relato de la Sra. Vivian Davies de McCoy)», en *Callao Centro Histórico*. Disponible en <http://www.callaocentrohistorico.com/>, consultado el 10 de julio de 2013.
- Dreifuss Serrano, C. (2005). «El callejón de Petateros», en *Transformaciones. urbes*, II(2), 125-144.
- Elmore, P. (1993). *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores/El Caballo Rojo Ediciones.
- Gálvez, J. (1921). *Una Lima que se va*. Lima: Editorial Euforion.
- García Bryce, J. (1967). «Arquitectura en Lima 1800-1900», en *Amaru*(III), 45-57.
- Geist, J. F. (1989). *Le passage. Un type architectural du XIXe siècle*. Bruselas: Pierre Mardaga.
- Günther, J. (1983). *Planos de Lima (1613-1983)*. Lima: Municipalidad de Lima/Petroperú/Edición Copé.
- \_\_\_\_\_ y G. L. (1992). *Lima*. Madrid: Mapfre.
- Heller, Á. (1982). *Teoría de la historia*. Barcelona: Fontamara.
- López Soria, J. I. (abril de 1988). «Las lógicas de la modernidad», en *HUACA, Revista de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería*(2), 4-9.
- Ludeña Urquiza, W. (1996). *Lima: Städtebau und Wohnungswesen. Die Interventionen des Staates 1821-1950*. Berlín: Dr. Köster.
- \_\_\_\_\_ (diciembre de 1999). «Crecimiento urbano», en *DEBATE*, XXI(108), 20-21.
- \_\_\_\_\_ (2002). «Lima: poder, centro y centralidad. Del centro nativo al centro neoliberal», en *EURE, Revista Latinoamericana de Estudios Urbanos Regionales*, XXVIII(83), 45-65.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Lima. Historia y urbanismo en cifras. 1821-1970*, t. I, vol. I. Kiel: Geographisches Institut der Christian Albrechts Universität/Universidad Nacional de Ingeniería.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Lima. Transformaciones urbanas y reestructuración económica. Periodo 1990-2005*. Lima: CIAC/Pontificia Universidad Católica del Perú.
- \_\_\_\_\_ (2013). *Fotografías diversas de los pasajes de Lima, Perú*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.
- Macera, P. (1978). *Visión histórica del Perú (del paleolítico al proceso de 1968)*. Lima: Editorial Milla Batres.
- Majluf, N. (1994). *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879* (vol. 2). Lima: IEP.

- Mariátegui, J. C. (1973). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Empresa Editora Amauta.
- Matos Mar, J. (2004). *Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Perú. Estado desbordado y sociedad nacional emergente*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Mc Evoy, C. (1997). *La utopía republicana. Ideales y realidades en la formación de la cultura política peruana (1871-1919)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/Fondo Editorial.
- Middendorf, E. (1893 (1973)). *Perú (1893): Observaciones y estudios del país y sus habitantes durante una permanencia de 25 años* (vol. 1). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Muñoz Cabrejo, F. (2001). *Diversiones públicas en Lima 1890-1920: La experiencia de la modernidad*. Lima: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Ortega, J. (1986). *Cultura y modernización en la Lima del 900*. Lima: CEDEP.
- Parquer, D. S. (1998). *The idea of the middle class: white-collar workers and Peruvian society 1990-1950*. Pennsylvania: Pennsylvania State University.
- Pinedo Mendoza, H. (16 de mayo de 2011). «La Casa Ronald. El primer edificio más alto del Callao». Disponible en <http://www.callao-centrohistorico.com/2011/05/la-casa-ronald-el-primer-edificio-mas.html>, Consultado el 20 de julio de 2013.
- Pino, D. (16 de agosto de 2011). «La galería Mogollón», en *Lima la única*. Disponible en <http://limalaunica.blogspot.com/2011/08/la-galeria-mogollon.html>, consultado el 20 de julio de 2013.
- Ramón Joffré, G. (1994). «Evolución urbana de Lima», en *Nueva Síntesis*(1-2), pp. 124-141.
- \_\_\_\_\_ (1998). «En los arrabales de la civilización. La otra ciudad según los higienistas en la Lima del novecientos», en *Allpanchis*, xxx(52), pp. 81-106.
- \_\_\_\_\_ (1999). *La muralla y los callejones*. Lima: SIDEA/Comisión de Promoción del Perú PromPerú.
- \_\_\_\_\_ (2004). «El guion de la cirugía urbana: Lima 1850-1940», en *Ensayos en Ciencias Sociales* (pp. 9-33). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Torres Obregón, D. (2013). *Planos diversos de los pasajes de Lima, Perú*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.

Weyland, K. (septiembre de 1997). «Neopopulismo y neoliberalismo en América Latina: afinidades inesperadas», en *Pretextos, Revista del Área de Investigación Aplicada y Documentación de DESCO*, Lima, núm. 10.

Yepes del Castillo, E. (1972). *Perú 1820-1920. Un siglo de desarrollo capitalista*. Lima: IEP.



## ÍNDICE

De París para el mundo: la difusión mundial de los pasajes. A manera de introducción <i>Daniel Hiernaux-Nicolas</i> . . . . .	9
Los pasajes cubiertos de París: la gestación de un modelo internacional <i>Daniel Hiernaux-Nicolas</i> . . . . .	19
Los pasajes comerciales de Madrid en el siglo XIX <i>Carmen del Moral Ruíz</i> . . . . .	53
Pasajes, urbanismo y comercio en la Barcelona decimonónica. El caso del pasaje Bacardí <i>Martín M. Checa Artasu</i> . . . . .	83
Pasajes comerciales de Buenos Aires: una expresión de la modernidad <i>Silvina Carrizo y Melina Yuln</i> . . . . .	119
Las galerías comerciales en el centro de Juiz de Fora: una subversión al diseño urbano <i>Federico Braida, José Gustavo Abdalla y Fabrício Souza Dias</i> . . . . .	151
Los pasajes comerciales históricos de Bogotá <i>Martha Cecilia Torres Mora</i> . . . . .	185

Los pasajes y las galerías comerciales en la configuración del espacio central en la ciudad de Santiago de Chile (siglos XIX y XX) <i>José Rosas Vera, Rodrigo Hidalgo Dattwyler</i> <i>y Carolina Hermosilla Urrutia</i> . . . . .	.269
Metáforas en <i>saudade</i> . Pasajes quiteños en la frontera estética de los tiempos de la memoria <i>Marisol Cárdenas Oñate</i> . . . . .	.295
El pasaje de la Revolución de Mérida, Yucatán: símbolo y memoria histórica del proceso de la Revolución mexicana <i>aercel espadas medina</i> . . . . .	.331
La Ciudad de México: los pasajes olvidados <i>Daniel Hiernaux-Nicolas</i> . . . . .	.381
Pasaje del Ayuntamiento de Puebla de Zaragoza, México <i>Carlos Montero Pantoja</i> . . . . .	407
El pasaje De la Llata, Querétaro, participe de los cambios <i>Carmen Imelda González Gómez</i> . . . . .	.447
Pasajes de Lima sin país de Jauja <i>Wiley Ludeña Urquizo y Diana Torres Obregón</i> . . . . .	.491





*Los pasajes cubiertos de París y su difusión mundial:*  
*España y América Latina*, de Daniel Hiernaux-Nicolas (director),  
se terminó de imprimir en noviembre de 2018,  
en los talleres de Pandora Impresores,  
Cañas 3657, La Nogalera,  
Guadalajara, Jalisco, México.  
La edición, a cargo de la Dirección de Editorial  
de la Universidad Autónoma de Sinaloa,  
consta de 1000 ejemplares.

Los pasajes cubiertos de uso comercial fueron una sonada innovación de finales del siglo XVIII. Nueva manera de comerciar asociada con un modelo arquitectónico que devendrá en un verdadero arquetipo, el pasaje cubierto de uso comercial se difundirá rápidamente en los países cercanos de Europa Occidental como Bélgica, Holanda, Alemania e Italia, entre otros. Pero poco se sabe de su extensión allende los mares, aun si se tiene información de la existencia de pasajes en países como Australia y Estados Unidos, entre otros.

La presente obra, dirigida por Daniel Hiernaux-Nicolas, profesor investigador de la Universidad Autónoma de Querétaro, ofrece un panorama amplio de la difusión del modelo original en España y América Latina. En la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, el pasaje fue un modelo ampliamente usado para el desarrollo comercial de las principales ciudades de los países latinoamericanos y de España.

Las contribuciones de numerosos autores y autoras muestran la especificidad de los casos y la evolución que conocerá el modelo original y permiten, a la vez, evidenciar el valor mismo de la propagación de los pasajes, hoy valorados como patrimonio y testigos de una época del desarrollo comercial de España y América Latina.



ISBN: 978-607-737-255-4



9 786077 137255