

Castizo *versus* Mestizo: Un Debate Historiográfico

Juan Ricardo Rey-Márquez

*Doctorando de la Universidad de Buenos Aires
Investigador del Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura (ILAC-UNTREF)*

RESUMEN Este artículo propone una exploración de las ideas estéticas subyacentes en textos sobre arte colonial aparecidos en Colombia entre 1861 y 1975, a partir del concepto de barbarie de Walter Benjamin en relación con posturas racistas y eurocéntricas detrás de la articulación histórica. En dicho período, transcurrido entre las guerras civiles del siglo XIX y la violencia política del siglo XX, se mantuvo una confrontación entre los conceptos de lo mestizo y lo castizo, entre la mezcla impura y la pureza mediocre. Tal paradoja lleva a una reflexión a partir del pensamiento del filósofo español Miguel de Unamuno (1864-1936), quien distingue entre la Historia de los grandes acontecimientos y lo que denomina Intra-historia, en alusión a la vida histórica en períodos temporales extensos.

PALABRAS-CLAVE Historiografía del arte colonial, Colombia, Castizo, Mestizo.



Fig. 1: Luis García Hevia. Iglesia de San Agustín, después de la toma de la ciudad en 1862. Daguerrotipo, *El Gráfico*. 25 de febrero de 1911. Ubicación desconocida.



Fig. 2: Manuel Doroteo Carvajal (1819-1972). San Agustín. Vista del interior de la Capilla arruinada, tomada del lado sur desde el mismo sitio en donde estaba la efigie de Jesús Nazareno. *Álbum de dibujos y acuarelas de Manuel D. Carvajal*, Marzo 11 de 1862. Acuarela sobre papel. Colección Museo del Siglo XIX – Fondo Cultural Cafetero, reg. 976 (folio 134). Reproducción fotográfica ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



Fig. 3: Manuel Doroteo Carvajal (1819-1972). San Agustín. 25 i 26 de febrero de 1862. Puerta i parte del interior de la Capilla de Jesús Nazareno arruinada por el incendio i la metralla de las tropas de Leonardo Canal. *Álbum de dibujos y acuarelas de Manuel D. Carvajal*, Marzo 11 de 1862. Acuarela sobre papel. Colección Museo del Siglo XIX – Fondo Cultural Cafetero, reg. 976 (folio 134). Reproducción fotográfica ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra



Fig. 4: A la izquierda, detalle de la fig. 3; a la derecha, atribuido a Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos (1628-1711), *Martirio de san Esteban*, ca. 1700, óleo sobre tela, 223,5 x 148,5 cm, Museo Nacional de Colombia, reg. 2093. Reproducción fotográfica ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra.

Bogotá, febrero de 1862. Después de casi un año de guerra, el Partido liberal toma el gobierno y limita la influencia de la iglesia con la desamortización de bienes de manos muertas y la tución del culto, es decir a través de la subordinación de la Iglesia al Estado. En medio de la confusión y los combates entre partidos políticos, la guerrilla conservadora de Guasca, población cercana a Bogotá, entra sorpresivamente a la capital y toma la Casa de Moneda para atacar luego al convento de San Agustín, donde se refugiaban los liberales. El convento en ruinas, fotografiado por el artista Luis García Hevia (Fig. 1) dejó expuestos sus tesoros como se aprecia en los dibujos de Manuel Doroteo Carvajal. Detrás de las techumbres caídas, en la Capilla del Jesús Nazareno (Fig. 2) llama la atención el bosquejo de una pintura. Se trata de un *Martirio de San Esteban* que se salvó de los estragos del combate, la metralla y el incendio que se desató con el enfrentamiento (Fig. 3) y que, gracias al pintor Ramón Torres Méndez, llegó a la colección del Museo Nacional de Colombia donde ahora se encuentra (Fig. 4).

Este pequeño relato es la metáfora de una época en la que se intentaba dejar atrás la influencia hispánica para establecer un nuevo orden. La fotografía de García Hevia, el dibujo de Carvajal y el rescate de Torres Méndez implican miradas diferentes del patrimonio colonial. La fotografía muestra un ala del convento demolida en el siglo XX, así como el afianzamiento del procedimiento fotográfico de producción de imágenes – García Hevia era pintor –; tre tanto el dibujo pertenece a la iconografía de las luchas políticas del siglo XIX al tiempo que evidencia una práctica testimonial de los dibujantes costumbristas del momento; por último la pintura religiosa colonial descontextualizada en una sala de museo, es una *obra de arte* ante los ojos del siglo XX que nos remite al momento de su ejecución – finales del siglo XVII – y por ello a una práctica devocional. De esta forma surgen tres temporalidades distintas para la articulación histórica en relación al arte neogranadino: primero la construcción de un repertorio de imágenes fotográficas que constituirían con el tiempo parte de un discurso histórico; en segundo lugar, la vivencia del patrimonio arquitectónico neogranadino – el convento- y sus restos – la pintura- como escenario del devenir histórico de la Republica de Colombia y finalmente la conversión de las producciones artísticas del período hispánico en Patrimonio Nacional. El nexo que liga los tres documentos (dibujo, fotografía y pintura) y sus temporalidades remite a las *Tesis de filosofía de la historia* de Walter Benjamin. Acabamos de adueñarnos “...de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro...”, estamos volando hacia el futuro con el rostro hacia el pasado como el ángel de la historia inspirado en el *Angelus Novus* de Klee, para constatar que en el proceso de articulación histórica como lo define Walter Benjamin “No existe documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie” (Benjamin, 2001: 45-46). En nuestro caso ¿Cuál es la barbarie detrás de los documentos citados? Además de la guerra civil, en el momento del que nos ocupamos se discutían en Colombia diversas miradas de la colonia en procura de entender el presente. Como en la guerra civil los historiadores se dividieron entre dos bandos: los que tomaron partido en favor de la colonia – los conservadores – y en contra, los liberales. Unos y otros produjeron una historia acorde a sus intereses políticos que encontró en la variable de la *raza* una respuesta a la confrontación del momento. En 1861 el liberal José María Samper publicó en París su *Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las repúblicas colombianas* (Imprenta de Thunot). Samper condena la actuación española en América pues: “...mientras la conquista destruía o embrutecía completamente a las razas fecundas y accesibles de Colombia, excluyéndolas de toda personalidad y todo cruzamiento con las razas peninsulares...” los conquistadores fundaban “...una sociedad viciosa, profundamente pervertida por el hábito de la violencia, y que tenía todos los defectos sin ninguna de las virtudes civiles del mundo europeo” (Samper, 1861: 23). En 1868 Sergio Arboleda – conservador – publica *La república en la América española*, libro en el que postula que la religiosidad hispánica, influyó positivamente en el “genio, carácter e historia de nuestra raza” (Arboleda, [1869] 1951: 58). Mientras Samper condena al carácter de la *raza latina* – denominación reciente de origen francés – por el contrario Arboleda destaca la *hispanidad*, y así lo que para uno es el error del fanatismo católico, para el otro es la virtud en la que se asienta la cultura

colombiana. De estas dos la postura conservadora sería la dominante. En el primer ensayo sobre arte neogranadino, una biografía del pintor del siglo XVII Gregorio Vásquez de Arce – autor del *Martirio de San Esteban* mencionado- José Manuel Groot explica que la iglesia católica propendía por el progreso de las artes. Para probarlo cita una biografía de Guido Reni concluyendo que las obras de arte piadosas están destinadas a una “exposición perenne” pues comisionar obras sagradas es como “reclamar para Dios un milagro del pincel” lo cual en efecto ocurría en la colonia, pues “los artistas tenían fe”] (Groot, 1859: 6). En cambio los pintores modernos -es decir los del siglo XIX- no logran éxito con sus imágenes sagradas por haber sustituido el necesario espiritualismo por el materialismo, es decir, por preocuparse de lo puramente plástico (Groot, 1859: 6-7). Así que una condición necesaria para ser buen artista es ser piadoso, tener *unción* en palabras de Groot. Pero parece haber otra condición más. Groot cita en su texto una conversación con el cónsul inglés y artista amateur Edward Walhouse Mark, a quien le era difícil creer: “...que estas pinturas no fueran traídas de Europa o que Vásquez no hubiera sido europeo, porque de otro modo era imposible, que sin salir del país, hubiera tenido ideas tan justas de las artes...” (Groot, 1859: 24). Así se homologa al buen arte con Europa por lo cual resulta imposible pensar que un americano produjera tales pinturas. Esto lo refrenda Groot al decir que Vásquez pintaba “...en una sociedad sin gusto ni ideas, i solo en fuerza de su jenio pudo llegar al grado de perfección que admiramos en sus obras de primer orden...” (Groot, 1859: 24). Entonces el genio artístico es el que explica la capacidad del artista para tener una producción que se asemeja a la europea. Como vemos, la mirada de Groot está en la misma línea de la de Arboleda, pues para ambos en la civilización católica se funda la cultura colombiana. Samper, por su parte, le reprochaba a los europeos mirar con desdén hacia América, cuando su cultura era producto de la conquista europea. Por ello hablaba de una república hispano-colombiana. Pero este punto de vista no tuvo tanta fuerza como el conservador, porque Samper como los pensadores liberales cayó en desgracia al final del siglo XIX cuando el partido conservador – en el poder para entonces- restableció su alianza con la iglesia católica.

Estas discusiones pasaron al siglo XX no solo por la re-edición en 1951 la obra de Arboleda (ministerio de educación) y en 1969 la de Samper (Universidad Nacional de Colombia) o por un renovado interés en el estudio del arte neogranadino y por ende en su primer investigador, José Manuel Groot. Los autores citados reflejan una discusión más profunda. Se trata de la tensión entre lo “castizo y lo mestizo”, entendidos como categorías de análisis que excedieron la historiografía de artística. Por *castizo* entiéndase la herencia española, contrapuesta a lo *mestizo* que remite a lo americano. En el siglo XIX – y aún en el XX- lo *castizo* nos lleva al pasado lamentablemente perdido, a la “tranquilidad” emanada de la religión. Mientras que lo *mestizo* designa la herencia de la mezcla entre español e indígena y – en menor medida – con el descendiente de africano. Pero además lo mestizo es problemático, pues la mezcla implica una disminución de los valores originales de las razas mezcladas para el pensamiento del siglo XIX.

En el que fue el manual más importante de historia de Colombia en la primera mitad del siglo XX, la “Historia de Colombia para la enseñanza secundaria” ([1911] 1920) sus autores Jesús María Henao y Gerardo Arrubla refuerzan las ideas sobre la cultura en términos raciales; por una parte aparece la colonia “religiosa” tranquila en contraste con la República políticamente turbulenta:

Nuestros mayores tenían muy arraigado el sentimiento religioso; cuidaban de la pompa del culto externo, y mezclaban en él lo profano con lo espiritual. Algunas de sus fiestas eran muy aparatosas y su recuerdo perduraba formando época en la colonia. No sería aventurado decir que señalaban los años por las solemnidades públicas que les daban tranquilo deleite: sus descendientes marcan el tiempo con el recuerdo de las contiendas fratricidas (Henao y Arrubla, [1911] 1920: 209).

Ahora veamos el caso de lo *mestizo* las producciones artísticas. En el mismo manual de historia, se relata que el filólogo Rufino José Cuervo, quien residió en París en la segunda mitad del siglo XIX, tuvo la idea de llevar obras de Vásquez a Francia para mostrar la superioridad de un artista que se comparaba en Colombia con maestros italianos y sevillanos. Pero las críticas negativas recibidas por la obra del neogranadino hicieron cambiar la imagen que tenía Cuervo, por lo cual Henao y Arrubla en su obra dicen que “A Vásquez [...] no debe dársele sino la gloria que le corresponde” y a continuación citan el relato de Cuervo:

Desgraciadamente la opinión que tenemos de él [Vásquez] es en extremo exagerada. El mérito de nuestro pintor es relativo: grande para nosotros si se ve la época y el teatro en que trabajó, pero pequeño, insignificante, al lado de los maestros inmortales... Las pinturas de Vásquez son para nosotros de suma importancia y necesarias para la historia del arte en nuestro suelo, y deben conservarse como monumento, pero nunca como obras acabadas, pues si en Vásquez se deben admirar el talento y la fecundidad, también se deben deplorar defectos que no cuadran con la idea que se tiene de un pintor excelente (Henao y Arrubla, [1911] 1920: 184-185).

Desde entonces los valores del arte neogranadino se pusieron en duda, pues si por un lado se reconocía la labor civilizatoria de España, por otro la precariedad neogranadina se convirtió en un paradigma: “...el valor de nuestros pintores es relativo, dado el atraso en que vivió la colonia” dicen los autores “El medio en que se desarrolla la pintura exige opulenta civilización, y los hijos de Santa Fe [Bogotá] no podían tener ideas muy elevadas de lo que es la belleza” (Henao y Arrubla, [1911] 1920: 184). De hecho esta mirada explica las transformaciones que sufrió la arquitectura neogranadina y la pérdida de muchas obras de arte por venta o directamente destrucción. Este es el caso de la catedral de Tunja, afrancesada en su interior y cubierta su fachada por placas de piedra, como lo denunció el historiador de la arquitectura colombiana Carlos Arbeláez Camacho.

Tres décadas después Gabriel Giraldo Jaramillo en su libro “La pintura en Colombia” (1948), acoge el paradigma de mediocridad asegurando que era imposible, dada la precariedad del medio material: “[que] pudiese florecer una gran cultura artística...” pues desde un punto de vista que mezcla a Hegel con Hippolyte Taine “todo se oponía al desarrollo superior del espíritu” por lo cual “la aparición de un gran valor intelectual hubiera sido un contrasentido” después de lo cual sentencia: “mediocre fue el ambiente y mediocres todas las manifestaciones de quienes en él vivieron” (Giraldo Jaramillo [1948] 1980: 73).

En suma lo que había de rescatable en el Nuevo Reino de Granada se debía a la civilización católica; pero la pobreza material del territorio, primero como audiencia unida al Virreinato del Perú y luego como Virreinato en propiedad, impedía el desarrollo artístico y cultural, siguiendo a los autores anteriormente citados. Esto se explica en parte por la admiración que despertaron en el medio colombiano Inglaterra y después Francia, desde mediados del siglo XIX. En consecuencia los valores *castizos* se relativizaron en las artes y en cambio se vio mayor esplendor en la lengua y la religión. El libro citado de Giraldo Jaramillo es el primer estudio histórico en profundidad de la pintura neogranadina en el siglo XX, pero en muchos aspectos se ve unido al siglo anterior: en primer lugar en su análisis se establece una mirada evolucionista en la cual los artistas de los siglos XV y XVI representan los “balbuceos de un niño” que dan lugar al surgimiento de *maestros primitivos* en el XVII, a los que pertenece Vásquez (Giraldo Jaramillo [1948] 1980) Ahora ¿cómo se puede ser al mismo tiempo maestro y primitivo? La obra del pintor neogranadino se explica por “...el genio de la raza que vino a cristalizar en su selecto espíritu” tema en el que profundiza más adelante: “Hemos dicho que Vásquez encarna la vida toda del coloniaje en sus varios aspectos; pero no fue solamente el traductor fiel y elocuente de su época y de su raza, sino que como todos los auténticos artistas, fue un anticipado que marchó a la vanguardia de sus contemporáneos...” (Giraldo Jaramillo [1948] 1980).

Contrario a lo que podría pensarse, esta perspectiva no se transformó en las siguientes décadas, sino que se fortaleció en medio de un escenario de guerra partidaria, que enfrentaría de nuevo a liberales y conservadores. El 9 de abril de 1948 fue asesinado en Bogotá el líder Jorge Eliécer Gaitán y de nuevo la ciudad fue destruida. De nuevo el partido conservador se consolidó en el poder en alianza con la iglesia católica. En este proceso desaparecieron muchos edificios coloniales, pues para qué conservar lo mediocre. A diferencia del siglo XIX, el conservatismo no protegió las producciones coloniales lo cual sumado a que el liberalismo propendía por la modernización llevó al notable descuido del patrimonio cultural. Por ello no extraña que el historiador y ensayista liberal Germán Arciniegas siendo ministro de educación (1942-1946), defendiera la idea de demoler el Convento de Santo Domingo con una frase que pasó a la historia: “para claustros los de España”. Curiosamente durante su gestión se fundó el Museo de Arte Colonial. Las confrontaciones políticas se recrudecieron y hubo que

esperar hasta la década de 1960 para que se re-iniciaran los estudios sistemáticos de la historia del arte colonial.

Para los fines de brevedad, para finalizar nuestro análisis nos concentraremos en una serie de textos en los que reaparece con fuerza la dicotomía *castizo/mestizo*. Quince años después del libro pionero de Giraldo Jaramillo el historiador español Francisco Gil Tovar, llegado a Colombia en la década de 1950, escribe el artículo “Para una historia del arte en Colombia. Los pobres cimientos de nuestro humilde arte colonial” en 1963. Gil Tovar explica que el Nuevo Reino de Granada no tuvo la fortuna de los virreinos novohispano y peruano, como tampoco la de la audiencia quiteña. La inferioridad neogranadina, según Gil Tovar, no se comparaba ni siquiera con el caso de Buenos Aires. El autor especula que esto se debió posiblemente a que “España no halló en esta tierra [el Nuevo Reino] una raza fuerte y una cultura indígena que mereciera el honor de competir con ella” (Gil Tovar, 1963). Este aspecto de “competencia” entre culturas le interesa particularmente, y por ello luego agrega: “...el indio que formó la población básica – exceptuando en lo que tenía de orfebre – no mostró capacidades de trabajo artístico de altura” pues para Gil Tovar no había grandes mitos entre los indígenas del territorio neogranadino, a comparación con los nativos de otros territorios, hasta el punto que los españoles no construyeron sobre las ruinas de edificios indígenas pues ellos no tenían ninguna ambición arquitectónica. Solo templos de barro y paja. A esto se sumaría que “las familias poderosas españolas no enviaron a sus miembros a este territorio de que recibían [...] escasas noticias poco capaces de mover a entusiasmo”. En cambio hubo según el autor “solo segundones sin fortuna” de lo que concluye “el arte colonial en Colombia desarrollóse, humilde y esforzadamente, dentro de este cuadro y dentro de él [...] produjo lo que podía esperarse y quizá algo más” (Gil Tovar, 1963)

Poco tiempo después otro historiador español, Santiago Sebastián, parece responder con el artículo “Problemática de la arquitectura neogranadina. Autenticidad y valor del arte colonial” (1963). Sebastián, llegado a Colombia para culminar sus estudios de doctorado, remite su texto al curso sobre arte hispanoamericano dictado por el arquitecto argentino Mario Buschiazzo, quien junto a Enrique Marco Dorta y Diego Angulo Iníiguez visitaron Cali y Popayán en la década de 1960 (AA. VV., 2006: 28). Lo trascendente de la perspectiva de Sebastián es que propone no interesarse en la búsqueda de la “belleza pura” sino en lo que llama las “bellezas impuras, históricas y particulares de la arquitectura neogranadina” (Sebastián, 1963). A diferencia de las especulaciones sobre la raza de Gil Tovar, Sebastián cita una real cédula de 1550 según la cual la corona dispone para el Nuevo Reino de Granada “que las casas sean humildes y no haya en ellas superfluidades”, refrendada por otra real orden de 1788 que manda que el templo de San Francisco en Popayán no se adorne con figuras extraordinarias para no ofuscar el conjunto (Sebastián, 1963). La conclusión del historiador, se dirige a la injerencia de la corona española en la estética neogranadina. En el resto de su trabajo busca demostrar las particularidades de la arquitectura y defenderla de las incomprensiones de analistas del siglo XIX, en

referencia a autores alemanes, ingleses, franceses y norteamericanos, tan alejados y críticos con la estética colonial.

En escritos posteriores como “Problemas de la estética neogranadina. La influencia francesa en nuestro arte colonial” (1964) y “Relaciones artísticas entre México y la Nueva Granada. Formas y elementos en nuestro arte colonial” (1965) Sebastián continúa con sus análisis esquivando el problema del *mestizaje artístico* o de los estilos mestizos, para hacer hincapié en las relaciones existentes entre los artistas activos en la América Hispana y la diversidad de fuentes y modelos que fueron tomados y adaptados en sus trabajos. La conclusión más clara al respecto queda plasmada en una pequeña guía de arte neogranadino titulada “Itinerarios artísticos de la Nueva Granada”, aparecida en 1965, donde explica:

[...] pienso que el término de arte mestizo no es del todo adecuado por cuanto puede llevar a la confusión de lo estético con lo étnico, ya que se tiene demasiado presente el fenómeno biológicos, y de la misma manera se quiere explicar el hecho artístico. Allí donde hay una forma mestiza se piensa en seguida en un artista indio o criollo. No debemos olvidar que un estilo se determina por sus características y no por sus artífices. Los primeros mestizos no fueron los hijos de blanco e india, sino los españoles que se sintieron embrujados por la tierra americana. También acá se repitió tímidamente – diríamos – el *Graecia capta* de Horacio, y los conquistadores fueron conquistados (AA. VV., 2006: 67).

Este enfoque claramente formalista, a lo Wölfflin, es una historia de arte sin artífices – ya sabemos que tiene pocos nombres conocidos el arte colonial – lo cual aparentemente acabaría con la discusión de lo *mestizo/castizo*. Pero líneas más adelante Sebastián explica que había una fusión cultural en el Nuevo Reino de Granada en la que la cultura europea por estar mejor estructurada, prevaleció sobre la indígena (AA. VV., 2006: 67).

Gil Tovar por su parte, re elaboró sus posturas y las radicalizó. Para el *Congreso Eucarístico Internacional* de 1968, Francisco Gil Tovar y Carlos Arbeláez Camacho publicaron el libro *El arte colonial en Colombia*. En la introducción, Gil Tovar explica que el mestizaje y criollismo artístico neogranadino surgió de una doble mediocridad: la inexistencia en Nueva Granada de una “tradición brillante” como la azteca o la inca y la carencia de “altos blasones que temieran la impureza de sangre” en los españoles que la conquistaron y habitaron. El resultado fue “un pueblo medio, dispuesto a dar un arte a su medida” (Gil Tovar, 1968: 11) con una débil *voluntad de forma* y por ello tan distante del caso mexicano y peruano (Gil Tovar, 1968: 12-13), en suma un “mestizaje sin mestizaje” autor de un arte de la impericia asimilable a las *castas*. En su artículo “Mestizaje artístico” de la Enciclopedia Salvat de Arte Colombiano, aparecida en 1975, Gil Tovar explica que los artistas activos en América se adecúan y apartan del modelo español simultánea e inconscientemente al aceptar “soluciones y propósitos [hispanicos] nunca bien comprendidos del todo” sobre los que realizan variaciones; para Gil Tovar el arte colonial era el

resultado de una hibridación, en la que predomina *lo blanco* sobre *lo indio* y *lo africano*, es decir “Biológica y antropológicamente habría de ser el hijo híbrido de padres de distinta raza” del que deriva una clasificación taxonómica de arte Hispanoindio y Lusoinidio, y en menor medida arte indoafricano, afroindio, euroindio, indoeuropeo, hispanoindoafricano, afrohispanico e indoafroespañol; en conclusión todo un sistema de *castas estéticas*, en el que la dominante de una “forma expresiva” determina cual prefijo esté primero. En Nueva Granada, según Gil Tovar, el “mestizaje hispanoindio neogranadino” produjo el “arco-diadema” que desde una perspectiva europea sería un “arco semicircular mal hecho y adornado con dudoso gusto” pero para la investigación “histórico-artística, apoyada ahora por la antropología y por la semiología” resulta un “singular signo de mestizaje, al margen de que guste o no y de que estéticamente pueda tener o no alguna importancia”.

Para concluir esta exploración de las ideas estéticas en textos aparecidos entre 1861 y 1975, podríamos pensar que la barbarie detrás de la articulación histórica del arte colonial – siguiendo a Benjamin – osciló entre el abierto racismo y el eurocentrismo. En medio de las guerras civiles del siglo XIX o la violencia política del siglo XX, se mantuvo una confrontación no menos estrepitosa entre lo *mestizo* y lo *castizo*, entre la mezcla impura y la pureza mediocre. Esta paradoja remite al pensamiento del filósofo español Miguel de Unamuno (1864-1936), muy citado por Sebastián, quien distingue entre la *Historia* de los grandes acontecimientos en tiempos breves de cambio y lo que denomina *Intra-historia*, en alusión a la vida histórica en períodos temporales extensos; la *Historia* es el acontecer político de los grandes cambios narrado en la agitación de la prensa escrita, mientras que la *Intra-historia* es la tradición entendida como la sedimentación de los siglos, su legado traído a nosotros por transmisión silenciosa de “hombres sin historia” (Unamuno, [1895] 1916: 38-40). Estas dos dimensiones temporales traen a la memoria la *longue durée* de Braudel (1958), aunque cabe señalar que la formulación de Unamuno antecede a la del historiador francés por medio siglo. La dialéctica entre *Historia* e *Intra-historia* apareció en el ensayo “La tradición eterna” que hace parte de *En torno al casticismo* (1895). En dicho ensayo Unamuno reflexiona sobre el problema de la pureza cultural frente a la renovación y al cambio, entendidos éstos como caras de una misma moneda: “...el sol del porvenir [...] dibuja la sombra del pasado...” (Unamuno, [1895] 1916: 26). Lo *puro*, es decir *lo castizo*, sostiene el filósofo, no es lo “original” lo propio de una nación, sino lo “originario”, lo común a toda la experiencia humana. Por ello es más importante lo humilde de la vida cotidiana que la grandilocuencia de la representación artística: “preferimos el arte a la vida, cuando la vida más oscura y humilde vale infinitamente más que la más grande obra de arte” (Unamuno, [1895] 1916: 40) Y así, parafraseando a Benjamin y Unamuno, como el *ángel de la historia* que mira hacia atrás lo que se destruye, vamos construyendo miradas historiográficas sobre la cuales proyectamos nuestras inquietudes más actuales pues el sol del porvenir dibuja nuestra sombra sobre el pasado.