

## **Graziano Gasparini en la tradición de la fotografía de arquitectura. Templos coloniales de Venezuela**

### **Graziano Gasparini in the tradition of architectural photography. Templos coloniales de Venezuela**

**Dra. Arq. María Fernanda Jaua**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1929-6468>

Correo-e: [mfjaua@gmail.com](mailto:mfjaua@gmail.com)

---

Recibido: Julio 8/2024 | Aceptado: Septiembre17/2024

#### **Resumen**

La fotografía fue una de las principales herramientas que Graziano Gasparini empleó en los estudios de la arquitectura venezolana que comenzó pocos años después de su llegada al país en 1948. Este artículo se centra en el papel de la fotografía en su primer libro: *Templos coloniales de Venezuela*, publicado en 1959 y en una segunda edición revisada en 1976. A través de la observación y el análisis de las dos ediciones de este libro se cumple el objetivo de abordar dos temas, por una parte, ubicar el trabajo de Graziano Gasparini en la tradición de la fotografía de arquitectura, por otra, entender los roles específicos que tiene la fotografía en esta publicación, tanto acercándonos a algunas imágenes por sí solas, como observando sus relaciones entre sí y con el resto de los elementos que componen el libro: el texto, los dibujos y el diseño gráfico. El método que se ha seguido para llevar a cabo este estudio es fundamentalmente visual. A través de un ejemplo muy concreto, el artículo es una primera aproximación a la fotografía de Graziano Gasparini y al papel esencial que le otorgó en su construcción de la historia de la arquitectura.

#### **Descriptores**

Graziano Gasparini; Fotografía de arquitectura; Historia de la arquitectura; Arquitectura colonial en Venezuela.

#### **Abstract**

Photography was one of the main tools that Graziano Gasparini used in the studies of Venezuelan architecture which he began a few years after his arrival to the country in 1948. This article focuses on the role of photography in his first book: *Templos coloniales de Venezuela [Colonial Temples of Venezuela]*, published in a first edition in 1959 and in a second, revised, in 1976. Through the observation and analysis of the two editions of this book, the objective of addressing two themes is met. On the one hand, to place Graziano Gasparini's work in the tradition of architectural photography. On the other, to understand photography's specific roles in this publication, both by approaching some images on their own, and by observing their relationships with each other and with the rest of the elements that compose the book: text, drawings, and graphic design. The article is a first approach, through a very specific example, to Graziano Gasparini's photography and the essential role he gave it in his construction of the history of architecture.

#### **Descriptors**

Graziano Gasparini; Architectural Photography; Architectural History; Colonial Architecture in Venezuela.

*No debemos clasificar la importancia de la arquitectura por su aspecto monumental o por la riqueza de elementos que nos puedan impresionar. La piedra labrada de las fachadas churriguerescas mexicanas son la expresión de un período histórico, cultural y económico, que no existió en Venezuela.*

*Nuestras fachadas de adobes, alguna vez de ladrillo, modestas, sencillas, pobres y a veces ingenuas, también son la expresión imborrable del mismo período; se diferencian en que se desarrolló en otro medio. Por lo tanto, débense clasificar en sitios separados las dos expresiones. Ambas merecen su puesto porque ambas son historia.*

Graziano Gasparini

*Templos coloniales de Venezuela, 1959, p. XV.*

Una fotografía de un edificio no es el edificio, es una representación. Una imagen de dos dimensiones no sustituye a un objeto tridimensional que, además, solo se puede percibir cabalmente durante el recorrido; es decir, se requiere del tiempo para comprenderlo. En ese sentido, las fotografías de arquitectura, cada una en sí misma, así como la manera en la que están relacionadas entre sí en una conferencia o en libro, no son neutrales, sino que constituyen un modo de ver y entender, por lo tanto, un discurso. Ese discurso puede ser presentado como parte de las palabras, subordinado a ellas con la intención exclusiva de ilustrar lo que quieren decir. También puede estar relacionado, pero a la vez, ser independiente, cuando, sin dejar de mostrar algunos de los aspectos expuestos en palabras, plantea otros temas que se pueden captar solamente a través de ellas. En realidad, incluso cuando la intención sea la primera, las imágenes siempre podrán decir otras cosas; se podrán ver y deducir de ellas otras cuestiones que el autor o la autora no estén tratando y que quizás, incluso, ni siquiera hayan considerado.

La fotografía fue una de las principales herramientas que Graziano Gasparini empleó en los estudios de la arquitectura venezolana que comenzó pocos años después de su llegada al país en 1948. Este artículo se centra en el papel de la fotografía en su primer libro: *Templos coloniales de Venezuela*, publicado en una primera edición en 1959 y en una segunda, revisada, en 1976. A través de la observación y el

análisis de las dos ediciones de este libro se cumple el objetivo de abordar dos temas. Por una parte, ubicar el trabajo de Graziano Gasparini en la tradición de la fotografía de arquitectura. Por otra, entender los roles específicos que tiene la fotografía en esta publicación, tanto acercándonos a algunas imágenes por sí solas como observando sus relaciones entre sí y con el resto de los elementos que componen el libro: el texto, los dibujos y el diseño gráfico. El método que se ha seguido para llevar a cabo este estudio es fundamentalmente visual. La comprensión de la fotografía de Gasparini, es decir de los criterios que la forman, se obtiene a través de la “visualidad indagadora” (Piñón, 2005), centrando la mirada atentamente en el objeto de estudio. El artículo –a través de un ejemplo muy concreto– es una primera aproximación a la fotografía de Graziano Gasparini y al papel esencial que le otorgó en su construcción de la historia de la arquitectura.

### **La arquitectura en los orígenes de la fotografía**

La arquitectura, así como la naturaleza, han sido protagonistas desde los orígenes de la fotografía. Es lógico que así fuera porque los largos tiempos de exposición necesarios no podían capturar a las personas u objetos en movimiento. Recordemos los conocidos ejemplos de *Point de vue du Gras* (conocida en español como “Vista desde la ventana en Le Gras”) considerada la fotografía permanente más an-

tigua que se conserva, tomada por el ingeniero francés Joseph Nicéphore Niépce en junio de 1826 en Le Gras, Saint-Loup-de-Varennes, Francia. Niépce logró la imagen de los edificios que veía desde su ventana después de aproximadamente ocho horas de exposición. Recordemos también *Boulevard du Temple*, la primera fotografía en la que aparecen personas, tomada por el inventor del daguerrotipo, Louis Daguerre, en 1838. El tiempo de exposición esta vez fue mucho menor, pero no suficiente todavía para capturar la cantidad de gente y carruajes que transitaban por el bulevar en aquel momento. En la vista de la ciudad casi vacía, solo se ven un limpiabotas y su cliente porque permanecieron quietos en una esquina. La fotografía, por tanto, tiene su origen en las innovaciones técnicas que trajo la Revolución Industrial y, en ese sentido, es contemporánea a los cambios que condujeron a las diversas propuestas de la arquitectura moderna. La fotografía y la arquitectura moderna son coetáneas y ambas, de múltiples maneras, determinaron el devenir de la arquitectura del siglo XX. Un devenir en el que se sitúa el trabajo de Graziano Gasparini.

A pesar de no ser un trabajo exclusivamente arquitectónico, podemos ubicar las primeras relaciones de la fotografía de arquitectura con textos que la explican en el libro *The Pencil of Nature* [El lápiz de la naturaleza] que el inglés

William Henry Fox Talbot publicó en fascículos a mediados del siglo XIX (Talbot, 1844-1846). En 1835, Talbot había logrado fijar una imagen en papel y esa imagen también es arquitectónica, un ventanal en su residencia en la Abadía de Lacock. Una década después publicó un libro pensado y diseñado para explicar la fotografía, con una introducción titulada “Breve bosquejo histórico de la invención del arte” y veinticuatro láminas cada una acompañada de un breve texto. En *The Pencil of Nature* Talbot no usa la fotografía para ilustrar el texto, muy por el contrario, el escrito describe y explica lo que se ve en las imágenes, o cómo esta se ha hecho, o expone reflexiones a partir de ella desde distintos puntos de vista. Estas diferentes perspectivas remiten a temas de muy diversa naturaleza que se relacionan con la entonces nueva disciplina. Veamos algunos ejemplos de los muchos centrados en lo arquitectónico (imagen 1).

La lámina 1 es una imagen titulada *Part of Queen's College, Oxford* (Parte del Queens College, Oxford). En el texto Talbot describe las marcas evidentes de las lesiones del tiempo y el clima en el estado desgastado de la piedra de la superficie del edificio, comentando que probablemente era de mala calidad originalmente. Explica también que la vista está tomada por la mañana, desde el otro lado de High Street, mirando hacia el norte (Talbot, 1844-1846). Talbot

**Imagen 1.** Talbot, W. (1844-1846) *El lápiz de la naturaleza*, 1844-1846: láminas I, XIV y XV. La lámina I es una imagen titulada *Part of Queen's College, Oxford* (Parte del Queens College, Oxford); la lámina XIV se titula *The Ladder* (La escalera); la lámina XV, *Lacock Abbey in Wiltshire* (Abadía de Lacock en Wiltshire) es una de las muchas imágenes de su casa.



escribe sobre lo que se puede ver del edificio en la imagen. El texto conduce a pensar en la materialidad del edificio, en su sistema constructivo y también puede hacer pensar en la tradición de la ruina, tan relevante en la cultura estética británica. Talbot menciona también, con exactitud, el lugar y el momento del día en los que está tomada la imagen. Ambas son decisiones deliberadas del fotógrafo, el resultado sería muy distinto y mostraría otras cosas, si la fotografía hubiera sido tomada desde otro punto de vista, o con la luz de la tarde, por ejemplo. Pero lo que se ve y lo que escribe Talbot, también puede conducir a pensar en temas que van más allá de los objetos que están en la imagen, como, por ejemplo, el papel esencial de la fotografía en el registro, estudio y conservación del patrimonio, un aspecto fundamental en el trabajo de Graziano Gasparini que estamos estudiando.

En láminas siguientes Talbot aborda brevemente otros muchos temas. Entre ellos, la participación del “talento británico” en el progreso del “nuevo arte” de la fotografía, situándolo en el contexto de su desarrollo en diferentes lugares del mundo al mismo tiempo. Es interesante que la llame arte, como hemos visto que lo hace también en el título de la introducción, ya que la fotografía era entendida sobre todo como una técnica, relacionada con los avances de la ciencia, o al menos como un arte menor. También aborda sus relaciones con la pintura y con el dibujo, indispensables para comprender el origen de la temática y de la composición fotográfica. Incluso narra breves historias y relatos vinculados a los edificios fotografiados. Y se refiere a la presencia de personas como uno de los temas más atractivos de la fotografía explicando las técnicas necesarias para conseguirlo. Al respecto dice, con relación a la lámina XIV titulada *The Ladder* (La escalera), que cuando un grupo de personas ha sido dispuesto artísticamente y entrenado con un poco de práctica para mantener una inmovilidad absoluta durante unos segundos, se obtienen fácilmente imágenes muy encantadoras (Talbot, 1844-1846).

La lámina XV, *Lacock Abbey in Wiltshire* (Abadía de Lacock en Wiltshire) es una de las muchas imágenes de su casa. En sus palabras, es el primer edificio conocido hasta el momento que haya dibujado su propia imagen (en referencia a su fotografía de la ventana antes mencionada); y describe la vista lejana de la abadía reflejada en las aguas del río Avon (Talbot, 1844-1846). Tanto la fotografía como su descripción escrita revelan la influencia que Talbot recibió de la tradición pintoresca británica. En su difundido libro *Analytical Inquiry into the Principles of Taste* el arquitecto Richard Payne Knight había subrayado la importancia primordial de un entorno pintoresco a la hora de elegir el emplazamiento para una casa (Knight, 1805). Talbot, a su vez, a través de su trabajo, influyó en la adopción de esa visión en la fotografía.

Así pues, descripción, narración, historia, tradición, herencia, pero también innovación, técnica, materialidad, luz, lugar, contexto, son algunos de los muchos temas que Talbot relaciona con su fotografía en estos breves textos. Por ello nos hemos extendido en *El lápiz de la naturaleza*: porque es uno de los primeros libros de fotografía, porque la arquitectura es una de sus protagonistas y, sobre todo, porque las imágenes son el tema principal del libro de tal manera que los textos están subordinados a ellas, y no al revés. Si se sigue su proceder, se podrían construir discursos sobre otras fotografías, en otros contextos, y no solo entender las imágenes a través de los escritos o a través de lo que otros han dicho sobre ellas, sino por sí mismas, a través de la mirada, e intentando hacer el procedimiento inverso: traducirlas a palabras.

## Dos tradiciones de la fotografía de arquitectura

La fotografía de arquitectura es una disciplina muy específica dentro del campo general de la fotografía. Este artículo enmarca el análisis de la fotografía de arquitectura de Graziano Gasparini en dos tradiciones que co-

mienzan desde sus orígenes: por una parte la tradición romántica (Elwall, 2004), a la que nos acabamos de referir en relación a las imágenes de Talbot, cuyos modelos están en las pinturas de paisajes de pintores como Nicolas Poussin y Claude Lorrain, donde los edificios forman parte de un ambiente alegórico en el que los demás elementos que aparecen tienen una relevancia equivalente en la construcción de la imagen del lugar. El inglés Roger Fenton, por ejemplo, en su serie de fotografías de la Abadía de Tintern, tomadas a mediados del siglo XIX, le otorga un papel fundamental a la naturaleza que ha ido desmantelando el edificio. También a las personas que humanizan el interior de la estructura en ruinas, abierta hacia el entorno a través de los ventanales góticos tomados por la vegetación. De manera análoga, las fotografías del francés Henri Le Secq expresan una pasión por el arte medieval y su fascinación romántica por la ruina. Su enfoque es diferente: en sus fotografías de Notre Dame de Chartres, tomadas también a mediados del XIX, se acerca por lo general a los detalles arquitectónicos, a las ornamentaciones, a las esculturas y a los relieves, para con estas imágenes construir una representación subjetiva del edificio a través de fragmentos.

La tradición opuesta se caracteriza por la abstracción (Elwall, 2004). Las fotografías muestran las obras como objetos, enfocando sus particularidades arquitectónicas y generalmente destacándolas de su entorno en lugar de mostrarlas como una parte de este. A diferencia de la anterior, sus composiciones provienen de las convenciones establecidas por el dibujo arquitectónico, como lo ha explicado James S. Ackerman en *On the Origins of Architectural Photography* (Ackerman, 2001). El trabajo del francés Édouard Baldus, uno de los más influyentes pioneros de la fotografía de arquitectura, es un claro ejemplo de esta tendencia. Sus fotografías convierten a los edificios en monumentos y, en ese sentido, contribuyeron a la definición de la disciplina de la conservación y restauración de monumentos, como se dio en

llamar esta práctica desde sus inicios. En el trabajo de Baldus, tanto en sus numerosas vistas perfectamente frontales como en sus escorzos, las obras fotografiadas tienen una posición central y ocupan generalmente la mayor parte de la imagen, de manera que nos concentremos en los aspectos formales del objeto. Incluso en sus imágenes de la naturaleza destacan las formas puras y geométricas –en definitiva, abstractas– de lo fotografiado.

Robert Elwall explica claramente la diferencia entre ambas tradiciones. Por ejemplo, cuando expone la diferencia entre el trabajo de la firma de fotografía Bedford Lemere & Co. con la mayoría de los fotógrafos británicos, a los que llama brillantemente “topográficos”, para quienes el edificio era generalmente parte de una escena más grande. Para Bedford Lemere & Co., por el contrario, el edificio era la esencia de la composición, y para ello desafiaban la ortodoxia británica ignorando en gran medida sus alrededores. También cuando compara las imágenes “subjetivas” y pintorescas –con un enfoque suave y una calidad atmosférica de fotógrafos como Francis Bedford– con las imágenes duras, “objetivas” y llenas de detalles de fotógrafos como Harry Lemere y los hermanos Bisson (Elwall, 2004). Ambas tradiciones constituyeron las bases de la fotografía de arquitectura del siglo XX y, aunque haya prevalecido la segunda, es decir la visión objetiva y abstracta del objeto arquitectónico, la mirada atmosférica e interpretativa de la primera no dejó de estar presente de distintas maneras en la vasta producción de imágenes que nos han legado los fotógrafos del siglo pasado. Entre ellos, Graziano Gasparini.

## El contexto italiano

Graziano Gasparini perteneció a la generación de fotógrafos de arquitectura de mediados del siglo XX; una generación numerosa, extendida prácticamente por todo el mundo y conocida, sobre todo, por la calidad de su trabajo.

Las fotografías de Gasparini se enmarcan en las dos principales tendencias que hemos observado, pero para comprenderlas más cabalmente también es indispensable situar su trabajo dentro del contexto italiano en el que se formó. En este sentido, Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Gutiérrez, 2021) señala la influencia que tuvo sobre él Egle Renata Trincanato, desde los años cuarenta, cuando Gasparini se formó en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. En 1948 Trincanato publicó *Guida allá Venezia minore* (Trincanato, 1995), un estudio escrito y dibujado de la arquitectura poco estudiada de la ciudad: una mirada a los valores de su arquitectura doméstica, modesta y sencilla. Un precedente importante de esta mirada está precisamente en la fotografía. Para la VI Triennale di Milano en 1936, Giuseppe Pagano y Guerniero Daniel, organizaron una exposición sobre arquitectura popular, titulada *Mostra dell'architettura rurale nel bacino del mediterraneo* (Exposición de la arquitectura rural en la cuenca mediterránea). Pagano, editor durante muchos años de la revista *Casabella*, también se dedicó a la fotografía, y su trabajo se centró asimismo en exponer los valores de la sencillez y funcionalidad de la arquitectura rural. El enfoque y los intereses de Pagano y Trincanato se reflejan en el trabajo de Gasparini en Venezuela, en su consideración de los valores históricos y estéticos de la sencilla arquitectura colonial de una capitanía general que hasta entonces se había considerado de poco interés, precisamente por su falta de monumentalidad al compararla con las edificaciones españolas en los virreinos. La mirada moderna de su fotografía valoró la arquitectura colonial venezolana precisamente por su sencillez volumétrica, su falta de decoración y su sinceridad estructural (Jaua, 2015).

### Templos coloniales de Venezuela

La primera edición de *Templos coloniales de Venezuela* se publicó en 1959. Fue el primer libro de la cuantiosa producción editorial que Gas-

parini llevó a cabo a lo largo de toda su vida. El libro recoge los materiales que produjo a partir de los viajes que hizo por todas las regiones de Venezuela registrando la arquitectura de la colonia española. Y, como dice en la introducción, este libro fue solo el comienzo: “El presente estudio sobre los templos, es solo una parte de esta arquitectura. No olvidemos que existen numerosos ejemplos de arquitectura civil y militar, esta última, en mi opinión, una de las más ignoradas e importantes del Caribe. Las construcciones civiles y militares serán argumento de próximos estudios que espero llevar a término lo antes posible” (Gasparini, 1959, p. XIV).

El principal objetivo de sus investigaciones fue, por tanto, demostrar el valor arquitectónico de la producción edilicia de ese período en el país y para ello era indispensable, además de registrarla y estudiarla, darla a conocer, no solamente en discusiones académicas, sino en publicaciones que alcanzaran todo tipo de público. Una mirada atenta a esas publicaciones explica en buena medida cómo Gasparini llevó a cabo sus investigaciones y, específicamente, el rol fundamental que le atribuyó a la fotografía.

El libro presenta una selección de los templos que Gasparini consideró que merecían destacarse, dividido por regiones y no cronológicamente, para centrarse en la evolución del estilo en cada zona teniendo en cuenta sus diferencias. Considera también que la arquitectura es un reflejo de una determinada situación y, por tanto, no es necesario colocar las obras estudiadas en un contexto internacional, comparándolas con obras de otros países. El aspecto más relevante de su introducción es explicar el mérito que tiene la arquitectura colonial venezolana, no solo los templos a los que dedica este primer libro. “No debemos clasificar su importancia por su aspecto monumental o por la riqueza de elementos que nos puedan impresionar. La piedra labrada de las fachadas churriguerescas mexicanas son la expresión de un período histórico, cultural y económico, que no existió en Venezuela.

Nuestras fachadas de adobes, alguna vez de ladrillo, modestas, sencillas, pobres y a veces ingenuas, también son la expresión imborrable del mismo período; se diferencian en que se desarrolló en otro medio. Por lo tanto, débense clasificar en sitios separados las dos expresiones. Ambas merecen su puesto porque ambas son historia” (Gasparini, 1959, p. XV).

Dos breves presentaciones previas a su introducción, de Carlos Raúl Villanueva (Gasparini, 1959, pp. IX-X) y José Antonio De Armas Chitty (Gasparini, 1959, pp. XI-XII), refuerzan estos objetivos principales: Villanueva coloca el trabajo en la construcción de una definición moderna del pasado para forjar una visión nacional de una cultura del futuro; De Armas Chitty lo ubica en la tradición de los cronistas que le precedieron a la vez que destaca el novedoso aporte de su impresionante trabajo de campo.

La primera edición no es una publicación modesta, ni dirigida exclusivamente a los estudiosos del tema. Por el contrario, es un libro diseñado expresamente con el objetivo de despertar el interés del público en general por la arquitectura colonial del país exponiendo sus valores. El cuidado de la edición, la belleza del diseño y sobre todo de las imágenes, cumplen el propósito de conseguir el aprecio de los venezolanos por la arquitectura de ese período del pasado. Los textos explicativos y descriptivos, los dibujos y la mayor parte de las fotografías son de Gasparini, los créditos de estas últimas se ofrecen al final. No se indica, sin embargo, la autoría del diseño gráfico, pero es sabido que él solía diseñar sus publicaciones. Es decir, la selección del tamaño y del papel de alta calidad, así como la manera de organizar los textos, dibujos y fotografías, forman parte de su discurso y están pensados por él para esa manera de comunicarlo. Gasparini compone las páginas combinando esos textos, dibujos y fotografías para que se puedan ver a la vez y, por lo tanto, relacionar y comparar. La ubicación y las dimensiones de estos elementos varían constantemente de una página a

otra lo cual le otorga al libro un gran dinamismo. Muchos de los dibujos y fotografías son de grandes dimensiones, ocupan una buena parte de las páginas y muchas veces, sobre todo las fotografías, la página completa, subrayando la relevancia del discurso visual.

El libro está dividido en tres regiones: oriental, occidental y central, con una selección de templos de cada una. Gasparini explica cada templo a través de un texto que generalmente comienza narrando la historia del edificio y, en algunos casos, con citas o referencias a textos previos que lo hayan mencionado, para luego describirlo detalladamente con palabras. Generalmente incluye una planta dibujada por él junto a una serie de fotografías. Gasparini no describe las fotografías, podemos ver en las imágenes una gran parte de lo que escribe, pero los textos no se refieren directamente a ellas. Las imágenes apoyan lo escrito y, a la vez, construyen otros discursos, tantos como se quiera o se pueda ver en cada una y en cómo están dispuestas: en su tamaño, en el orden en el que están colocadas y a través de las muchas relaciones que se establecen entre ellas.

La segunda edición de *Templos coloniales de Venezuela* se publicó en 1976. En ese año, de acuerdo a la lista de libros de su autoría que coloca al inicio, Gasparini ya había publicado diecinueve libros más. Y ya entonces, tal como lo había prometido, se había ocupado de difundir sus estudios sobre la arquitectura civil y militar de la colonia española. En esta segunda edición incluye el prólogo que Carlos Raúl Villanueva había escrito para la primera; Villanueva había muerto en 1975 y Gasparini se la dedica: “La dedico a la memoria del Arquitecto Carlos Raúl Villanueva, el maestro, el colega y el amigo que tanto amó esa arquitectura que, según sus palabras: *no cansa porque es fuerte, sencilla y sincera*” (Gasparini, 1976, p. X).

También escribe una nueva introducción que comienza estableciendo que el mérito principal de su primer libro “...fue el de haber señalado que en Venezuela habían varias y no-

tables muestras de arquitectura del período colonial” (Gasparini, 1976, p. IX), subrayando la relevancia de los datos y materiales que había recogido y producido durante sus viajes: “Poco a poco y eliminando del mapa los nombres de los pueblos visitados, fue como iban aumentando las miles de fotografías y datos” (Gasparini, 1976, p. IX). Explica porqué, a pesar de haber transcurrido diecisiete años, mantiene en términos generales la organización y los textos de la primera: “...*Templos coloniales de Venezuela* conserva, en esta segunda edición, mucho de su concepción original puesto que desde un principio nació como un libro descriptivo que principalmente se propuso dar a conocer las características poco conocidas de la arquitectura religiosa del pasado colonial venezolano” (Gasparini, 1976, p. X). Por lo tanto, mantiene la división en tres regiones y, con respecto a los textos, modifica algunos datos, agregando algunos nuevos y eliminando errores o datos que considera sin importancia. En cambio, señala que “la parte ilustrativa ha sufrido modificaciones sustanciales. La razón principal se debe a las muchas obras de restauración realizadas en los últimos veinte años, las cuales han rescatado buena parte de nuestro Patrimonio Monumental” (Gasparini, 1976, p. X). Esa segunda edición, por tanto, agrega un nuevo objetivo principal al libro: el de dar a conocer los trabajos de restauración que Gasparini ha promovido y llevado a cabo a través de la Dirección de Cultos del Ministerio de Justicia entre 1954 y 1969, y posteriormente, del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC). Estos trabajos se muestran, precisamente, a través de nuevas fotografías, porque en los textos Gasparini no se extiende en explicar estos procesos, sino que expone brevemente o apenas menciona, al final de cada descripción, los casos en los cuales el templo ha sido restaurado. Ello nos confirma la preeminencia de la visualidad, y sobre todo de la fotografía, en su discurso. Es decir, su utilidad didáctica, el valor que le otorga como instrumento para comunicar sus ideas.

El diseño de la segunda edición es distinto al de la primera. Sin dejar de ser un libro atractivo visualmente para todo público, por su tamaño y las dimensiones de sus imágenes, es un libro más sencillo. El diseño corresponde al sistema gráfico que Gasparini ya había empezado a utilizar, con algunas variaciones, en la mayoría de sus publicaciones académicas: una columna de texto más ancha, desplazada hacia el exterior de la página, en la que suele insertar fotografías y dibujos, y una columna en blanco más estrecha, hacia el centro, donde coloca las leyendas de las imágenes y también dibujos y fotografías más pequeños. En algunas ocasiones suprime el texto y compone la página con una gran fotografía o con varias imágenes generalmente de distintos tamaños y relacionadas en composiciones asimétricas. La flexibilidad de este sistema, le permitió ordenar los diferentes materiales del libro y, a la vez, le imprimió un sello característico y reconocible a sus trabajos. Lo vemos, por ejemplo, en el diseño de los números del *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas-CIHE* que había empezado a publicar en 1964. La creación de dicho centro en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela en 1963, había sido promovida por él junto a Juan Pedro Posani y Carlos Raúl Villanueva. Gasparini dirigió el CIHE y su *Boletín* desde su fundación hasta 1980.

A continuación, siguiendo el ejemplo de Talbot en *El lápiz de la naturaleza*, se intenta traducir en palabras lo que se puede ver y pensar mirando con atención algunas fotografías de ambas ediciones del libro. Describiéndolas, exponiendo lo que enseñan y cómo lo enseñan, por sí mismas, en sus relaciones entre sí y con el resto de elementos que lo componen. En este sentido, también se atiende al llamado que hizo Villanueva en su presentación para construir una crítica histórica de la arquitectura colonial venezolana considerando el valor del trabajo gráfico de Gasparini: “Una historia que, sobre la base rigurosamente indispensable de

la documentación consultada y de la gráfica de Graziano Gasparini, califique en forma de síntesis, a lo largo de una escala de valores estéticos, todo el inmenso material aquí presentado” (Gasparini, 1959, p. IX). Con seguridad habrá muchas más lecturas que las que se hacen aquí, y eso es, precisamente, uno de los aspectos más atractivos y sobre todo más sugerentes de este acercamiento.

Para llevarlo a cabo se ha hecho una selección de casos que tengan características diferentes, de manera que se puedan examinar distintos temas. En primer lugar, se observa la sección completa de un templo en ambos libros, el templo de San Fernando en la Región Oriental, con el fin de estudiar el papel que tienen en la descripción del edificio, sus relaciones con el texto y los dibujos, así como comparar las diferentes maneras de presentarlo en las dos ediciones. Posteriormente se expone una mirada a una selección de fotografías que ilustran los distintos roles que Gasparini les atribuye, la manera en la que comunican su discurso y cómo se inscriben en las tradiciones fotográficas que se han expuesto al principio.

### Templo de San Fernando, Región Oriental

“San Fernando tuvo su origen como misión en el valle de Cuturuntar, en las riberas mismas

del Manzanares, el 5 de febrero de 1690, pero tres años más tarde fue trasladado al sitio que hoy ocupa, a orillas del río San Juan” (Gasparini, 1959, p. 31) (imagen 2).

El templo de San Fernando –nos dice Gasparini– “debió ser construido en el lapso que va de 1712 a 1760” a orillas del río San Juan. La iglesia que encontró estaba en ruinas: “La guerra de la Independencia y los temblores sólo dejaron muros agrietados y la torre cubierta de pátina, a la sombra de una ceiba de espesas ramas” (Gasparini, 1959, p. 31). En cinco páginas de la primera edición publica una planta y cinco fotos para ilustrarlo. Todas las fotos son suyas. La explicación del templo comienza en una página a la derecha con una planta que ocupa aproximadamente un tercio, lo demás es texto. Al pasar a la siguiente página nos sorprende con una gran foto en blanco y negro, cuadrada, casi a página completa. La vista muestra en primer plano, a la derecha, el ancho tronco y parte de las ramas de la impresionante ceiba con la iglesia en ruinas detrás a la izquierda y el cerro al fondo. Es una imagen que combina las dos grandes tendencias que hemos esbozado al inicio: nos muestra el lugar, el edificio es un objeto que forma parte de un ambiente, de una escena en la que la naturaleza tiene igual o incluso mayor relevancia, mientras que las verticales perfectas construyen el volumen y el alto contraste de

Imagen 2. Templo de San Fernando, en: Gasparini, *Templos coloniales de Venezuela*, 1ª edición, 1959, pp. 31-35.



los blancos, negros y grises refuerza el papel de los elementos que componen la fachada. Al mismo tiempo, las formas geométricas y abstractas de lo construido contrastan deliberadamente con las formas naturales.

La imagen realza también el atractivo visual de la ruina. El espacio iluminado que vislumbramos a través del vano de la entrada llama la atención de la mirada hacia el interior y nos confirma que la luz natural entra de lleno porque el edificio ha perdido su cubierta. Aunque sabemos que Gasparini fue pionero de la restauración del patrimonio en Venezuela y que, entre sus múltiples tareas, restauró muchas de las iglesias que estudió, igualmente le otorga importancia a la imagen de la ruina a través de la fotografía. Una importancia que claramente trasciende el registro y le confiere un valor estético. En las dos grandes tendencias de valoración e intervención del patrimonio edificado que el siglo XX heredó del XIX, John Ruskin, por una parte –quien abogaba por la conservación, por mantener la ruina como un proceso lógico en la vida del edificio–, y por otra Eugène Viollet-le-Duc, quien favoreció la restauración, la intervención del edificio para completarlo (De Solà-Morales, 2006), Gasparini se coloca en la segunda. Con algunas excepciones a las que nos referiremos más adelante, no pensaba que las ruinas debían mantenerse. Pero sí, sin embargo, eran esenciales sus imá-

genes como registro del paso del tiempo en la obra y, sobre todo –quizás lo más apreciable en esta fotografía por sus dimensiones y por cómo está ubicada en el libro–, debido a su valor estético. No parece casual que el texto que comienza en la página de la derecha de la fotografía describa precisamente lo que vemos en ella, aunque menciona la obra, no la imagen, porque la imagen en sí no es el objetivo del libro sino uno de los instrumentos para comunicar el discurso: “Cerca de la iglesia, siempre cobijados por la ceiba, quedan restos del convento. La parte del claustro está en ruinas” (Gasparini, 1959, p. 33).

Cuatro fotos más pequeñas, combinadas con el resto del texto, completan la sección dedicada al templo de San Fernando. Una es de la escultura del rey San Fernando que encontró en la iglesia. Es la única foto en la página de la derecha de manera que ninguna otra fotografía del edificio compite con la imagen espectacular de la izquierda. En las dos páginas siguientes incluye tres fotografías más pequeñas que se aproximan al edificio para enfocarse en otros aspectos. Una foto en color tomada en el interior resalta la materialidad y las texturas de los muros; un fragmento de la portada nos acerca a los detalles de sus elementos y un escorzo del exterior nos muestra con más claridad el volumen que veíamos detrás de la ceiba en la primera fotografía (imagen 3).

**Imagen 3.** Templo de San Fernando, en: Gasparini, *Templos coloniales de Venezuela*, 2ª edición, 1976, pp. 31-38.



En la segunda edición publica el templo de San Fernando en cuatro páginas con la misma planta y seis fotografías, todas distintas a las de la primera. Tres son suyas y tres son del fotógrafo Petre Maxim (Pedro Maxim en los créditos del libro). La disposición de las imágenes y sus relaciones con el texto es menos impactante, menos dramática. La exposición del templo también comienza en una página a la derecha, con una columna de texto que incluye una fotografía del mismo ancho. La imagen es una vista casi frontal de la fachada oculta en parte por las ramas de la ceiba que, de una manera mucho más sencilla, nos muestra también la importante relación entre el edificio y el árbol. En una imagen más pequeña de Maxim a la derecha, vemos la ceiba desde el interior del templo a través del vano de la entrada. Esta es una fotografía más poética, más lírica. No es una imagen arquitectónica, en tanto que Maxim se desplazó hacia la derecha para enmarcar el árbol y no buscando mostrar con precisión los elementos que componen la portada.

Las dos páginas siguientes están compuestas por otra fotografía de Maxim y la planta inserta en la columna de texto, también con una imagen más pequeña a la derecha, en este caso de Gasparini. Ambas fotos son en blanco y negro, y describen las características del espacio interior. La de Maxim es una perspectiva con un solo punto de fuga hacia el arco toral rebajado de la nave central, tomada por la vegetación. La de Gasparini es una vista en escorzo de la torre desde el lado opuesto, con el arco toral y la vegetación en primer plano. Ambas ilustran las trazas del techo desaparecido que Gasparini describe en el texto: “Por las trazas fácilmente apreciables en los muros interiores, se sabe que el techo era de dos aguas y con armaduras de pares y nudillos con tirantes. Sin embargo, en este caso, los tirantes no quedaban a la vista porque de toda la armazón de la techumbre colgaba una falsa bóveda rebajada, también de madera que cubría toda la nave hasta el arco

toral. Una moldura con motivos ondulados revela el sitio de arranque de la falsa bóveda” (Gasparini, 1976, p. 38).

En ninguna de las fotografías de la primera edición se ve esta moldura, por lo tanto, al igual que introduce nuevos datos en el texto de la segunda edición, tal como explica en la introducción, Gasparini también incluye fotografías que muestran aspectos que faltaban. La pequeña imagen de la derecha evidencia otra faceta de su uso instrumental. Es una fotografía en la que no ha corregido las verticales, y que coloca, claramente a modo de registro, para mostrar elementos y relaciones que considera importantes y que no podemos ver en las demás.

A la derecha, Gasparini vuelve a colocar una fotografía que ocupa casi toda la página. Como en la primera edición, también es una vista del exterior del templo en ligero escorzo, que describe su ubicación y nos muestra los elementos que conforman su fábrica en ruinas. Las ramas de la ceiba enmarcan la imagen en la parte superior y sus sombras en el suelo en la inferior. No estamos viendo el imponente tronco y apenas parte del cerro al fondo, pero sí vemos un banco en el espacio frente a la portada que, aunque no haya gente, humaniza el lugar. En general es una fotografía con una composición menos impactante que llama la atención, sin embargo, porque es en color.

La sección termina con una fotografía, esta vez del ancho de la página, encima de la columna de texto. Es una toma de Maxim que sin duda merece ser resaltada. El fotógrafo enfoca la portada desplazándose ligeramente hacia su derecha para que podamos ver en escorzo el espacio interior de la iglesia. La selección del momento también es crucial, porque la intensa luz produce un hermoso contraste con las sombras de las ramas sobre el trozo de fachada enmarcado por la cámara. De una manera completamente diferente, Maxim nos describe la importancia de la relación entre el árbol, que no vemos, y el edificio.

## Entre lo atmosférico y lo abstracto

La exposición anterior sobre las secciones dedicadas al templo de San Fernando en ambas ediciones ya se refiere a la existencia de las dos grandes tradiciones de la fotografía de arquitectura en el trabajo de Gasparini, pero se puede reforzar este análisis acercándose a otros ejemplos en el libro (imagen 4).

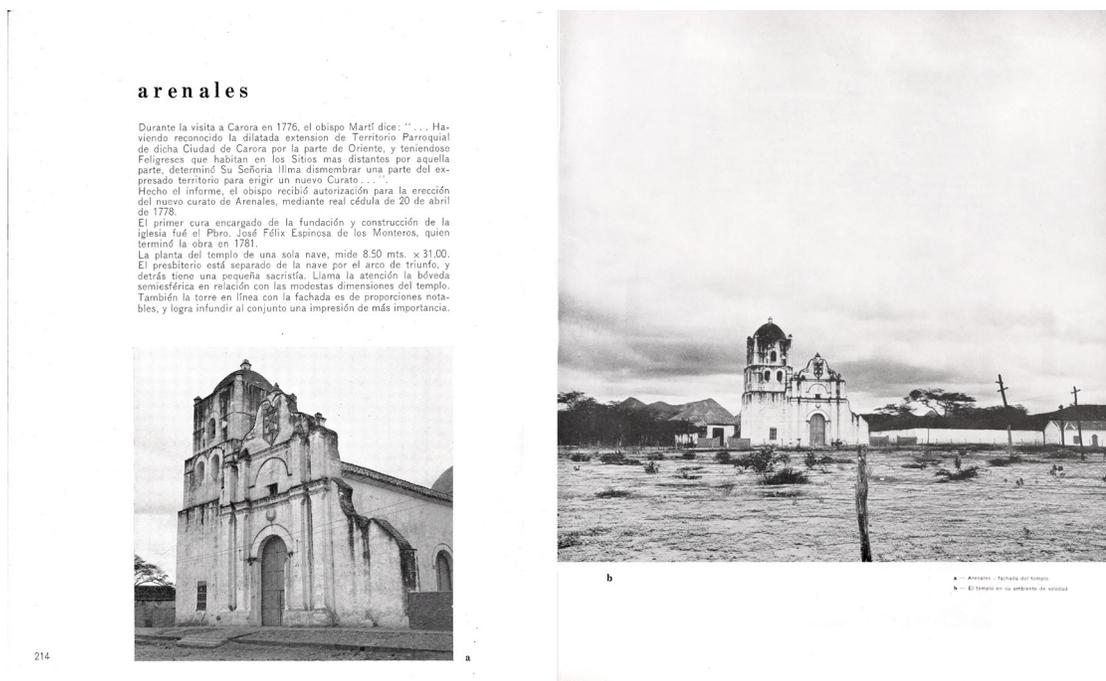
En la primera edición, en el pie de su fotografía casi a página completa del templo de Arenales, en la Región Occidental, escribe: “El templo en su ambiente de soledad” (Gasparini, 1976, p. 215).

El edificio ocupa apenas una pequeña proporción del centro de la imagen que nos lo muestra como parte de un lugar desolado, de un desierto apenas construido con un cielo imponente. Un ambiente que lo rodea y que explica, como él dice, su estado de abandono. Esta visión lejana se inscribe, sin duda, en la tradición de las imágenes atmosféricas, here-

deras de una visión pintoresca que mira la arquitectura no como un objeto aislado sino en su relación con el entorno.

Las fotos del templo de Caroní, en la Región Oriental, son quizás las que mejor revelan los significados que tiene la ruina para Gasparini. En la primera edición, las fotos no son suyas. En los créditos al final aparecen como de la empresa Creole Petroleum Corporation. La relevancia del edificio explica el hecho de que Gasparini lo haya incluido a pesar de no tener en aquel momento, al parecer, un registro propio. Las imágenes no son tampoco características de la fotografía de arquitectura. Son fotos casi todas ligeramente torcidas, tomadas sin componer las verticales y horizontales, sin enfocar y ordenar los elementos constructivos, sin resaltarlos tampoco mediante el contraste. Son un registro sencillo de la ruina que, sin embargo, sí nos explica mucho del edificio: su ubicación en medio de la selva y sus espacios tomados por la vegetación. El revelado en gri-

**Imagen 4.** Templo de Arenales, en: Gasparini, *Templos coloniales de Venezuela*, 1ª edición, 1959, pp. 214-215.



ses resalta la melancolía que provoca su deterioro (imágenes 5 y 6).

En la segunda edición, las imágenes son muy distintas. El templo ya había sido intervenido y Gasparini explica en el texto los criterios por los cuales se decidió no reconstruirlo. Esos criterios, que podemos entender primordialmente como funcionales o utilitarios, también parecen influenciados por la visión de Ruskin de respetar la vida del edificio: “no se hubiera justificado una iglesia lista para las funciones religiosas en un lugar donde no existe una comunidad que las atienda. (...) Si el templo ha llegado hasta nuestros días sin techo, debe interpretarse ese hecho como uno de los aspectos que la historia le ha conferido a la vida del monumento” (Gasparini, 1976, p. 112).

En este caso, todas las fotos son de Gasparini, tanto las previas como las posteriores a su consolidación. Las primeras en blanco y negro y las segundas casi todas en color, resaltando visualmente la diferencia de los dos momentos.

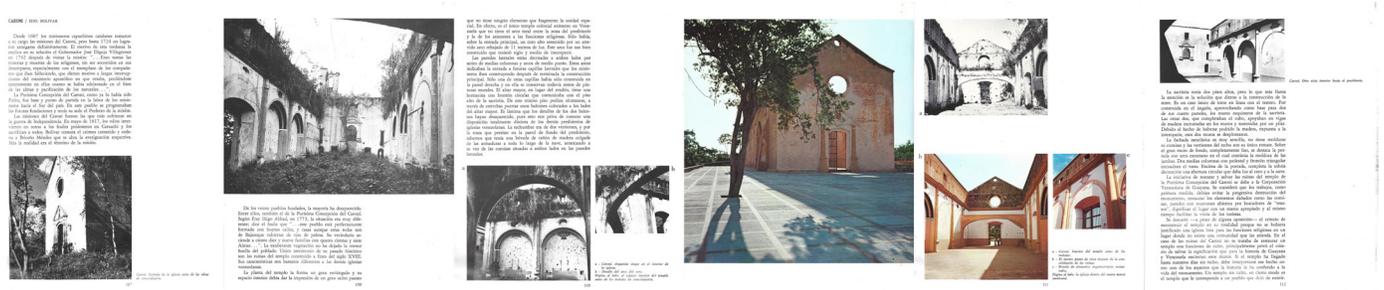
La fotografía vertical del templo consolidado, a página casi completa, es una imagen característica de la segunda tradición que hemos expuesto al comienzo. El edificio aparece como un objeto puro, en un entorno cuyo diseño subraya su perfección geométrica y su belleza abstracta.

Otro claro ejemplo de imágenes en las que predominan las características del edificio son las fotos de Los Robles, Región Oriental, en su primera edición. Tanto en la imagen del templo completo que ocupa prácticamente toda la fotografía a lo ancho, mostrándonos únicamente el suelo y el cielo, como en las imágenes más pequeñas de los detalles en alto contraste, que van enseñando las formas de sus distintos fragmentos, el objetivo es evidentemente destacar el valor de sus sencillos elementos arquitectónicos y sus atractivas relaciones volumétricas. También se puede ver este acercamiento en imágenes de otros fotógrafos que Gasparini incluye. Ya hemos visto una visión más poética, menos arquitectónica, en las fotos de Petre

**Imagen 5.** Templo de Caroní, en: Gasparini, *Templos coloniales de Venezuela*, 1ª edición, 1959, pp. 135-139.



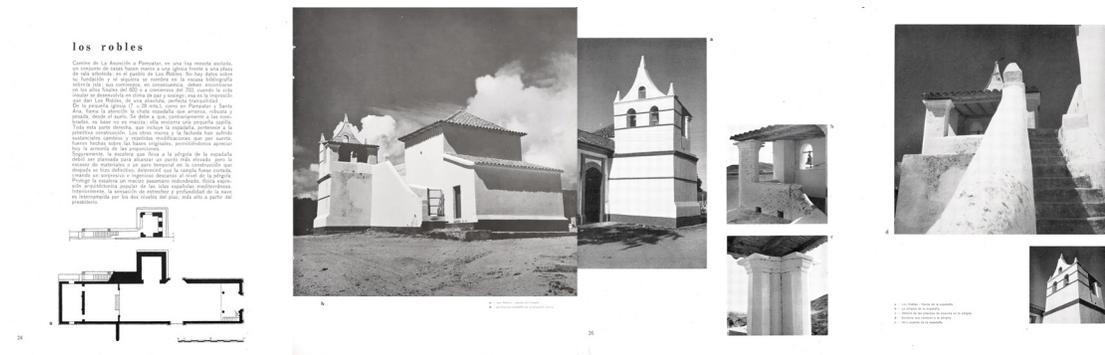
**Imagen 6.** Templo de Caroní, en: Gasparini, *Templos coloniales de Venezuela*, 2ª edición, 1976, pp. 107-112.



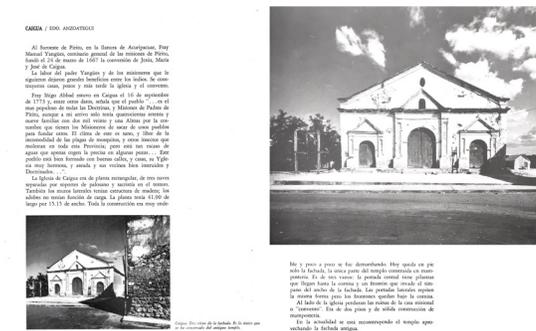
Maxim, e imágenes sencillas de registro que no están compuestas específicamente para mostrar la arquitectura, en el caso las fotos de Creole Petroleum Corporation del templo del Caroní. Para la segunda edición Gasparini elige un buen número de fotografías de su hermano Paolo Gasparini. Paolo había llegado a Venezuela en 1954 y, de la mano de Graziano había empezado en seguida a trabajar como fotógrafo de arquitectura a través de la firma Arquifoto que fundó para este tipo de encargos. En poco tiempo se convirtió en el fotógrafo de arquitectura más reconocido en Venezuela y, desde los años sesenta, cuando su trabajo se extendió al resto de Latinoamérica, pasó a ser parte de los más destacados del continente. Sus vistas del templo de Caigua, en la Región Oriental (p. 97) y de la Ermita de Nuestra Señora de Altagra-

cia en Quíbor, en la Región Occidental (p. 176) son ejemplos de la búsqueda de la perfección en su trabajo. En ambas, el alto contraste y las proporciones del edificio con respecto a su entorno, destacan la silueta y los elementos que forman el objeto arquitectónico. La decisión del punto de vista exacto depende de las características del caso. Ambas vistas son frontales, pero en el caso de Caigua el templo está desplazado hacia la derecha mientras que en Quíbor está en el centro de la imagen. ¿Podría ser la búsqueda del contraste la razón de esta diferencia? Porque el templo de Caigua, desplazado en la imagen, tiene una fachada simétrica, mientras que la fachada de Quíbor, en el centro, es asimétrica, conformada por elementos de configuraciones distintas a cada lado de la portada principal (imágenes 7, 8 y 9).

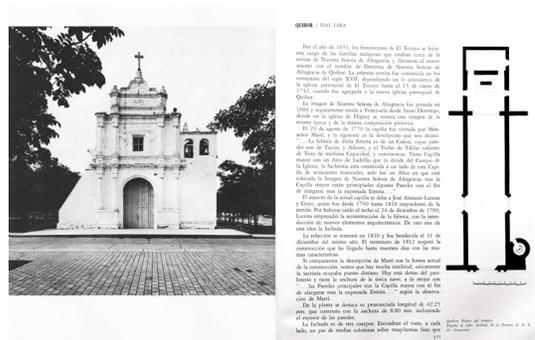
**Imagen 7.** Templo Los Robles, en: Gasparini, *Templos coloniales de Venezuela*, 1ª edición, 1959, pp. 24-27.



**Imagen 8.** Templo Caigua, en Gasparini, *Templos coloniales de Venezuela*, 2ª edición, 1976, pp. 96-97.



**Imagen 9.** Templo de Quíbor, en: Gasparini, *Templos coloniales de Venezuela*, 2ª edición, 1976, pp. 176-177.



## Conclusiones

Podríamos continuar disfrutando de las numerosas y atractivas imágenes de las dos ediciones del primer libro de Gasparini. Y de todos sus libros siguientes. Seguir describiéndolas intentando traducir a otro medio, la palabra, lo que se ve en ellas. Porque la acción de describir, generalmente relegada en favor de la opinión o de la crítica, es análoga a la experiencia de la obra como medio para su conocimiento. Por tanto, describir es explicar lo que somos capaces de entender a través de lo que vemos. Y, de esta manera, describir es una contribución al desarrollo de la mirada, a la comprensión de la arquitectura, como en el caso de las detalladas descripciones que hizo Gasparini en sus libros y, esperamos –en el caso de este artículo– a la comprensión de su fotografía.

En este trabajo se ha observado el rol de la fotografía como instrumento fundamental en las dos ediciones de su primer libro, *Templos coloniales de Venezuela*, publicadas la primera en 1959 y la segunda en 1976. Este acercamiento contribuye a inferir su papel en las distintas etapas y facetas de su trabajo: el registro de la arquitectura que visitó en sus viajes, el desa-

rollo de sus estudios y la comunicación de sus ideas en sus clases, conferencias y publicaciones. Entre la enorme cantidad de fotografías que hizo, muchas son imágenes únicamente de registro, a veces tomadas con rapidez, que no editó después, pero que le fueron muy útiles en sus estudios. A la vez, la mayoría son de una calidad estética que ha sido esencial para conseguir los objetivos que se propuso.

El trabajo fotográfico de Graziano Gasparini corresponde a un momento de auge de la fotografía de arquitectura a mediados del siglo pasado. Este artículo se ha propuesto ubicar su trabajo en la tradición de esa disciplina, observando la relación que puede tener con sus orígenes y con sus dos principales tendencias, que se han resumido como atmosférica y abstracta. También entender, en una primera aproximación que merece mucho mayor desarrollo, cómo las ideas y los enfoques de Gasparini se originan en su formación en Italia, en la influencia que puede haber recibido de Egle Renata Trincanato y de fotógrafos como Giuseppe Pagano en su interés por la arquitectura popular, sencilla y modesta. Y cómo, precisamente la fotografía ha sido uno de los medios principales, si no el principal, para transmitir su visión.

## Fuentes documentales

Ackerman, J. (2001). *On the Origins of Architectural Photography*, Canadian Centre of Architecture: <https://www.cca.qc.ca/cca.media/files/1481/1382/Mellon02-JA.pdf>

De Solà-Morales, I. (2006). *Intervenciones*. Barcelona, España. Ed. Gustavo Gili.

Elwall, R. (2004). *Building with Light: The International History of Architectural Photography*, Merrell: <https://archive.org/details/buildingwithligh0000elwa>

Gasparini, G. (1959). *Templos coloniales de Venezuela* (1ª edición). Caracas. Ediciones A.

Gasparini, G. (1976). *Templos coloniales de Venezuela*. (2ª edición). Caracas. Ernesto Armitano Editor.

- Gutiérrez V., R. (2021). *Graziano Gasparini y el arte contemporáneo. Producción, promoción y exhibición entre Italia y Venezuela*, Granada-España. Cedodal.
- Jaua, M.F. (2015). "Venezuela: Arquitectura moderna y fotografía", en: *Click. Fotografía como arquitectura*. Iniciativa Digital Politécnica, Publicacions Acadèmiques Digitals de la UPC y Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Knight, R. (1805). *Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, Luke Hansard.
- Piñón, H. (2005). *La forma y la mirada*. Buenos Aires. Editorial Nobuko.
- Talbot, W.H.F. (1844-1846). *The Pencil of Nature*, Longman, Brown, Green, & Longmans. <https://digitalcollections.nypl.org/items/cff7da80-343b-0136-4130-09d7963bd8b1#/?uuid=9bb87c10-9342-0136-4f66-05d0623c5ae4>
- Trincanato, E. (1995). *Guida allá Venezia minore*. Italia. Canal & Stamperia Editrice.