

n

NORBA

revista de arte

Núm. XLI, 2021

Servicio de Publicaciones



2021

NORBA. REVISTA DE ARTE

NORBA, Revista de Arte es una publicación anual de la Universidad de Extremadura, que se edita con periodicidad desde 1980 (títulos iniciales: Norba, Revista de Arte, Geografía e Historia [1980-1983] y Norba-Arte [1984-2005]). Sus contenidos abarcan la totalidad de la Historia del Arte y las disciplinas relacionadas con esta. Consta de los siguientes apartados: Artículos, Varia que recoge noticias o investigaciones científicas breves, Comentarios Bibliográficos y Relación de los trabajos de investigación realizados en el Área de Historia del Arte del Departamento de Arte y Ciencias del Territorio de la UEx. Los trabajos de las secciones Artículos y Varia son aprobados según el sistema tradicional "peer review": al menos dos expertos en el tema deben dar el visto bueno antes de su publicación. Por ello, solo son aceptados artículos de investigación originales e inéditos.

Motivo de cubierta: *Homo ad quadratum*, de *Los diez libros de arquitectura de Marco Vitruvio Romano*, manuscrito de Lázaro de Velasco. Biblioteca Pública de Cáceres «A. Rodríguez Moñino/M. Brey», Legado Vicente Paredes, Ms 2.

EDITORES

Director: Francisco Javier Pizarro Gómez. Universidad de Extremadura (Cáceres. España)

Secretaria: Yolanda Fernández Muñoz. Universidad de Extremadura (Cáceres. España).

COORDINACIÓN CIENTÍFICA DE LA SECCIÓN MONOGRÁFICA DE ESTE NÚMERO:

María del Mar Lozano Bartolozzi. Universidad de Extremadura (Cáceres. España).

COMITÉ DE REDACCIÓN

José M^o Álvarez Martínez, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes (Trujillo. España); Soledad Álvarez Martínez, Universidad de Oviedo (España); Rosario Camacho Martínez, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga (Málaga, España); M.^a Victoria Carballo Calero-Ramos, Universidad de Vigo (Vigo. España); José Julio García Arranz, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Florencio Javier García Mogollón, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Vicente Méndez Hernán, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); José Maldonado Escribano, Universidad de Extremadura (Badajoz. España); Pilar Mogollón Cano-Cortes, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); María Teresa Paliza Monduate, Universidad de Salamanca (Salamanca. España); María Antonia Pardo Fernández, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Dalila Rodríguez, Universidad de Viseu (Viseu. Portugal) Mosteiro dos Jerónimos (Lisboa); Víctor L. Stoichita; M.^a Teresa Terrón Reynolds, Universidad de Extremadura (Cáceres. España).

COMITÉ CIENTÍFICO

Salvador Andrés Ordax, Universidad de Valladolid (Valladolid. España); Moisés Bazán de Huerta, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Gloria Camarero Gómez, Universidad Carlos III de Madrid; Lourdes Craveiro, Universidade de Coimbra (Coimbra. Portugal); María Cruz Villalón, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Jaime Cuadriello, Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México (Ciudad de México. México); Asunción Domeño Martínez de Morentin, Universidad de Navarra (Pamplona. España); Miguel Ángel Elvira Barba, Universidad Complutense (Madrid. España); María del Valle Gómez de Terreros Guardiola, Universidad de Huelva (Huelva. España); Rosa María Grillo, Università di Salerno (Salerno. Italia); Alessandra Guiglia Guidobaldi, Sapienza Università di Roma (Roma. Italia); Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Universidad de Granada (Granada. España); María de los Reyes Hernández Socorro,

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (Gran Canaria. España); Nanda Leonardini, Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima. Perú); Rafael López Guzmán, Universidad de Granada (Granada. España); María del Mar Lozano Bartolozzi, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Magno Mello, Universidad Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte. Brasil); Víctor Mínguez Cornelles, Universidad Jaime (Castellón. España); Juan Manuel Monterroso, Universidad de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela. España); Alfredo José Morales Martínez, Universidad de Sevilla (Sevilla. España); Marco R. Nóbile, Università di Palermo (Palermo. Italia); Almerindo Ojeda. PESSCA (Lima. Perú); Elena de Ortueta Hilberath, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Jesús Palomero Páramo, Universidad de Sevilla (Sevilla. España); Rosa Perales Piqueres, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Inmaculada Rodríguez Moya (Castellón. España); Carlos Reyero Hermosilla, Museo de BBAA de Valencia; †Juan Carlos Ruiz Souza, Universidad Complutense (Madrid. España).

EDITA

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones.

Plaza de Caldereros, 2. 10003 Cáceres. (España)

Teléf.: 927 257 041. Fax: 927 257 046

publicac@unex.es

<http://www.unex.es/publicaciones>

Edición on-line e impresa (50 ejemplares)

DIFUSIÓN

La revista Norba-Arte, ahora Norba, Revista de Arte, está Indizada en: Periodicals Index Online, Index Islamicus, REDIB (Red iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico), DOAJ (Directory of Open Access journals) ROAD (Directory of Open Access scholarly Resources) y ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities). Evaluada en: LATINDEX. Catálogo v1.0 (2002 - 2017). Recogida en ISOC (CSIC), DICE (CSIC), CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas, Categoría D), MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas), REBIUN. Google Scholar y DIALNET (en las clasificaciones de Arte. Historia del Arte, y en Tecnologías. Construcción. Arquitectura). Se están realizando trámites para incluirla en los principales índices científicos. Políticas OA: Dulcinea color Azul

AUTORIZACIÓN DE REPRODUCCIONES



© Universidad de Extremadura La licencia con la que se publican todos los contenidos de Norba, Revista de Arte, es Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0) de Creative Commons, a la que debes añadir estas condiciones. Para conocer el texto completo de esta licencia, visita <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>. Eso envía una carta a Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

DEPÓSITO LEGAL: CC-83-1985

ISSN: 0213-2214

FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN: Editorial Sindéresis. oscar@editorialsinderesis.com

NORBA. REVISTA DE ARTE

ISSN: 0213-2214

Núm. XLI, 2021

ÍNDICE

PRESENTACIÓN:

LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, <i>Paisajes culturales, un territorio taxonómico por analizar</i>	13-19
---	-------

ARTÍCULOS

I.- SECCIÓN: PAISAJES CULTURALES

BERMEJO LORENZO, M ^a del Carmen, <i>Patrimonio y mar en la construcción de paisajes culturales: arquitectura contemporánea en los espacios portuarios de Asturias, Cantabria y País Vasco</i>	23-44
CASTILLO RUIZ, José, <i>El patrimonio agrario como marco de referencia de los paisajes culturales: criterios para su delimitación y protección</i>	45-72
CRESPO DELGADO, Daniel y ROSADO-GARCÍA, María Jesús, <i>Paisajes de la ingeniería civil para el patrimonio histórico</i>	73-93
FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Begoña, <i>El silencio del agua. Paisaje cultural y electricidad: el aprovechamiento del Miño</i>	95-116
MARTONE, María, <i>Paesaggi culturali intesi come integrazione di processi dinamici: il Vomero da luogo di delizie a luogo urbano</i>	117-142
RUIZ FERNÁNDEZ, Rita y CORONADO TORDESILLAS, José María, <i>Las carreteras como invariantes del paisaje</i>	143-166
SILVESTRE, Federico L., <i>¿Paisaje y patrimonio? Sobre una relación que conviene matizar</i>	167-184

II. SECCIÓN: ARTE Y PATRIMONIO

BARGÓN GARCÍA, Marina, <i>Donato Hernández Ruiz: el hacedor de escuelas primoriveristas en la provincia de Badajoz</i>	187-207
CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, <i>Vicisitudes del tríptico del Salvador de Antoniazzo Romano: del oratorio de dominicos (de la ciudad de Ávila), de San Martín de Valdeiglesias, al Museo del Prado</i>	209-223
CABEZAS GARCÍA, Álvaro, <i>Un lienzo atribuido a Esteban Márquez</i>	225-233
DÍAZ MAYORDOMO, Alicia, <i>El paradigma de la preservación del Patrimonio Mundial en la ciudad de Puebla de los Ángeles: la Escuela Taller de capacitación en Restauración</i>	235-255
FLORES, José Antonio, <i>Espacio intermedio en los pueblos de colonización de Alejandro de la Sota</i>	257-282
GARCÍA MANSO, Angélica, <i>El siglo XXI en entornos vacíos a través de los murales rurales. Un ejemplo en Puerto de Santa Cruz (Cáceres), obra de Sojo</i>	283-298
GUIJO PÉREZ, Salvador, <i>Un ecce homo de Gaspar Núñez Delgado en el Monasterio de San Leandro de Sevilla</i>	299-304
LUQUE TERUEL, Andrés, <i>Picasso, esculturas enciclopédicas en París, en 1937 y 1943 a 1945</i>	305-325
MOLINA BALLESTEROS, Plácida, <i>Pedro Castañeda Cagigas, arquitectura y vanguardias en las provincias de Albacete y Valencia en el INC</i>	327-356
RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor, <i>Las Custodias procesionales en Córdoba en los siglos XVII y XVIII: Análisis y nuevas aportaciones</i>	357-372
NOTICIAS BIBLIOGRÁFICAS	
ANDRÉS ORDAX, Salvador, <i>De Santa Cruz a lo más alto. Ramón Núñez F. Matheu, "el escultor de las alturas" (según F. Cossío)</i> Pilar Mogollón Cano-Cortés. Universidad de Extremadura	375-377
CIRLOT, Victoria y GARÍ, Blanca, <i>La mirada interior. Mística femenina en la Edad Media</i> . Lara Arribas Ramos. Universidad de Salamanca	378-380

MONTERROSO MONTERO, Juan M.; FOLGAR DE LA CALLE, M. Carmen y FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique, <i>Madera y oro. Los retablos de Santiago de Compostela (Catedral, San Martiño Pinario y San Paio de Antealtares)</i> . Begoña Fernández Rodríguez. Universidad de Santiago de Compostela	381-384
PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. <i>América en Extremadura. Reflejos y presencias de Iberoamérica en el arte y el patrimonio extremeños</i> . Alicia Díaz Mayordomo. Universidad de Extremadura.....	385-387
TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN	
TESIS DOCTORALES dirigidas y defendidas en el Departamento de Arte y Ciencias del Territorio, Área de Historia del Arte, Universidad de Extremadura, correspondiente al año 2021.	391-396
INSTRUCCIONES PARA LA ENTREGA DE ORIGINALES	

NORBA. REVISTA DE ARTE

ISSN: 0213-2214

Núm. XLI, 2021

CONTENTS

PRESENTATION:

LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, <i>Cultural Landscapes, a taxonomic territory to be analysed</i>	13-19
--	-------

ARTICLES

I.- SECTION: CULTURAL LANDSCAPES

BERMEJO LORENZO, M ^a del Carmen, <i>Heritage and sea in the construction of cultural landscapes: contemporary architecture in the port areas of Asturias, Cantabria and the Basque Country</i>	23-44
CASTILLO RUIZ, José, <i>Agricultural heritage as a frame of reference for cultural landscapes: criteria for their delimitation and protection</i>	45-72
CRESPO DELGADO, Daniel y ROSADO-GARCÍA, María Jesús, <i>Civil engineering landscapes for historical heritage</i>	73-93
FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Begoña, <i>The silence of water. Cultural landscape and electricity: the use of the Miño</i>	95-116
MARTONE, María, <i>Cultural landscapes as an integration of dynamic processes: the Vomero from place of delights to urban place</i>	117-142
RUIZ FERNÁNDEZ, Rita y CORONADO TORDESILLAS, José María, <i>Roads as invariants of the landscape</i>	143-166
SILVESTRE, Federico L., <i>Landscape and heritage? On a relationship that needs to be nuanced</i>	167-184

II. SECTION: ART AND HERITAGE

BARGÓN GARCÍA, Marina, <i>Donato Hernández Ruiz: the maker of primoriveristas schools in the province of Badajoz</i>	187-207
--	---------

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, <i>Vicissitudes of the triptych of the Saviour by Antoniazzo Romano: from the oratory of the Dominicans (in the city of Ávila), San Martín de Valdeiglesias, to the Prado Museum</i>	209-223
CABEZAS GARCÍA, Álvaro, <i>A canvas attributed to Esteban Márquez ...</i>	225-233
DÍAZ MAYORDOMO, Alicia, <i>The paradigm of World Heritage preservation in the city of Puebla de los Ángeles: the Escuela Taller de capacitación en Restauración</i>	235-255
FLORES, José Antonio, <i>Intermediate space in Alejandro de la Sota's colonisation villages</i>	257-282
GARCÍA MANSO, Angélica, <i>The 21st century in empty environments through rural murals. An example in Puerto de Santa Cruz (Cáceres), by Sojo</i>	283-298
GUIJO PÉREZ, Salvador, <i>An ecce homo by Gaspar Núñez Delgado in the Monastery of San Leandro in Sevilla</i>	299-304
LUQUE TERUEL, Andrés, <i>Picasso, encyclopaedic sculptures in Paris, in 1937 and 1943 to 1945</i>	305-325
MOLINA BALLESTEROS, Plácida, <i>Pedro Castañeda Cagigas, architecture and avant-garde in the provinces of Albacete and Valencia in the INC</i>	327-356
RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor, <i>Processional Custodies in Cordoba in the 17th and 18th centuries: Analysis and new contributions</i>	357-372
 BIBLIOGRAPHIC NEWS	
ANDRÉS ORDAX, Salvador, <i>De Santa Cruz a lo más alto. Ramón Núñez F. Matheu, "el escultor de las alturas" (según F. Cossío). Pilar Mogollón Cano-Cortés. University of Extremadura</i>	375-377
CIRLOT, Victoria y GARÍ, Blanca, <i>La mirada interior. Mística femenina en la Edad Media. Lara Arribas Ramos. University of Salamanca</i>	378-380
MONTERROSO MONTERO, Juan M.; FOLGAR DE LA CALLE, M. Carmen y FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique, <i>Madera y oro. Los retablos de Santiago de Compostela (Catedral, San Martiño Pinario y San Paio de Antealtares). Begoña Fernández Rodríguez. University of Santiago of Compostela</i>	381-384

PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. <i>América en Extremadura. Reflejos y presencias de Iberoamérica en el arte y el patrimonio extremeños</i> . Alicia Díaz Mayordomo. University of Extremadura.....	385-387
---	---------

RESEARCH WORK

DOCTORAL THESES, directed and defended in the Department of Art and Territorial Sciences, Area of History of Art, University of Extremadura, corresponding to the year 2021	391-396
---	---------

INSTRUCTIONS FOR THE DELIVERY OF ORIGINALS



PRESENTACIÓN: PAISAJES CULTURALES, UN TERRITORIO TAXONÓMICO POR ANALIZAR

PRESENTATION: *CULTURAL LANDSCAPES, A TAXONOMIC TERRITORY TO BE ANALYSED*

MARÍA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI
Universidad de Extremadura

Los estudios que analizan los paisajes culturales con su definición, clasificaciones y percepción de los mismos se han visto incrementados en los últimos años. Libros, capítulos de libros, contribuciones a congresos y artículos en revistas especializadas son cada vez más numerosos y transversales. Las investigaciones han partido desde distintas disciplinas profesionales y especialistas diversos: historiadores del arte, ingenieros de caminos, arquitectos, museólogos, geógrafos, paisajistas. La experiencia de mirar el paisaje con la estética y memoria personal o colectiva, y la antropización del mismo por la acción del hombre que ha dado lugar a la categorización de los paisajes culturales, se ha visto clarificada teóricamente tras la adopción por el Consejo de Europa del Convenio Europeo del Paisaje, celebrado en Florencia el 20 de octubre de 2000, que entró en vigor en 2004 y fue ratificado por España en 2007. Se trataba de una postura de carácter internacional sobre la consideración cultural del paisaje, que en España desembocó en el Plan Nacional de Paisajes Culturales para salvaguardar determinados paisajes.

Así, cualquier interpretación que se haga de su concepto empieza por reafirmar el primer artículo de las disposiciones generales del convenio y considerar que el paisaje es una configuración creada por la percepción de la

población¹ que lo contempla. Por eso el recuerdo de la obra “Las memorias de un santo” de Magritte, mostrada recientemente en el Museo Thyssen de Madrid, nos hacía pensar cómo se puede conformar un paisaje, sin que se inhiba la realidad de su descripción en el cuadro, como una pura escenografía para un relato imaginado. En definitiva, entendemos como paisaje cultural la percepción de la acción antrópica del hombre en la naturaleza y en un espacio territorial y temporal concreto.

Los paisajes culturales y el grupo de investigación ARPACUR

De la misma manera, uno de los cauces de interpretación de los paisajes culturales, medioambientales y urbanos han sido los grupos de investigación que han desarrollado proyectos a través de las convocatorias competitivas nacionales y autonómicas de I+D+i para impulsar la investigación y su transferencia, y obtener las ayudas correspondientes.

Puedo afirmar que en este sentido uno de los pioneros ha sido el grupo de investigación “Arte y Patrimonio de la Universidad de Extremadura” (ARPACUR), del que forman parte un grupo de profesores y becarios en formación del Departamento de Arte y Ciencias del Territorio de la misma², técnicos de arte el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura y técnicos de arte del Museo Vostell Marlpartista. Dicho grupo ha desarrollado tres proyectos de investigación nacionales con la mayoría de sus miembros, además de incorporar para dichos proyectos al arquitecto Miguel Centellas Soler, profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Edificación de la Universidad de Cartagena, y al ingeniero de caminos, canales y puertos Pedro Plasencia Lozano, profesor de la Escuela Politécnica de Mieres de la Universidad de Oviedo. Los títulos de estos

1 En el artículo 1 del capítulo 1 de las Disposiciones Generales del Convenio se define: por «paisaje» se entenderá cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos. Y en el artículo 3 del mismo capítulo que: El presente Convenio tiene por objetivo promover la protección, gestión y ordenación de los paisajes, así como organizar la cooperación europea en ese campo.

2 Grupo formado el año 2006, dirigido hasta hoy por la catedrática María del Mar Lozano Bartolozzi que suscribe este artículo, del que han formado parte los siguientes profesores de la UEX: Moisés Bazán de Huerta, Vicente Méndez Hernán, Elena de Ortueta Hilberath, José Maldonado Escribano, María del Carmen Díez González, transitoriamente los becarios FPI y FPU Francisco Sanz Fernández, María Jesús Teixidó Domínguez, Miguel Fernández Campón, Esther Abujeta Martín, Javier Sánchez Clemente, Isabel Sánchez Gajardo, Ana Gómez Llorente, Enrique Meléndez Galán, Marina Bargón García. Más Javier Cano Ramos y Nuria María Franco Polo del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura y Josefá Cortés Morillo y Alberto Elicio Flores Galán, del Museo Vostell Marlpartista, así como la profesora de la Escuela de Arte Dramático de Extremadura María Montserrat Franco Pérez.

proyectos indican la orientación dada a los mismos, al relacionar los paisajes y el patrimonio de las riberas de los ríos Tajo y Guadiana como un espacio que ha funcionado cual laboratorio de trabajo³.

El primero ha sido el denominado: “Entre Toledo y Portugal: miradas y reflexiones contemporáneas en torno a un paisaje modelado por el Tajo”⁴, el segundo: “La patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura”⁵ y el tercero, finalizado el año 2021, ha llevado por título: “Paisajes culturales en la Extremadura meridional: una visión desde el patrimonio”⁶.

Dentro de los objetivos de los mismos estaba la relación con otros investigadores y la difusión de contenidos y debates, por lo que se celebraron seminarios con la invitación a investigadores de universidades españolas y de Portugal (Coimbra y Oporto) e Italia (La Sapienza, Roma Trè y Palermo), además de la publicación de numerosos artículos, ponencias presentadas a congresos, y libros, como los colectivos titulados: *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería* (Cáceres, 2012), *Patrimonio cultural vinculado con el agua. Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo* (2014), *Paisajes culturales del agua* (Cáceres, 2017), *Paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana* (Cáceres, 2018), *Paisajes culturales en la Extremadura meridional. Una visión desde el patrimonio* (Cáceres, 2019) e *Intervenciones en la ciudad y el territorio. Del patrimonio en su diversidad al paisaje cultural* (Cáceres, 2021), que reúnen las distintas orientaciones y temas abordados.

La clasificación que nos ha servido de criterio taxonómico para nuestros análisis ha sido la de “Paisajes de la Ingeniería”, “Paisajes Urbanos en el Medio Rural”, “El paisaje y las explotaciones agropecuarias”, “El paisaje de las creencias” y “Arte contemporáneo, naturaleza y sociedad”. De esta manera a lo largo de estos proyectos y publicaciones se han abordado distintas definiciones de paisajes culturales y analizado paisajes configurados por su relación con el agua tanto en territorios fluviales como marítimos. La consecuencia ha sido el conocimiento de un patrimonio histórico-artístico y cultural estudiado a escala territorial, con sus señas de identidad. Un patrimonio que forma parte de unos

3 Lozano Bartolozzi, M.M., “El paisaje y el patrimonio cultural de las riberas del Tajo en Extremadura” en *Xornadas sobre “a posta en valor do patrimonio cultural dos rios en Galicia”*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2021, pp. 33-51.

4 Siendo la Investigadora Principal María del Mar Lozano Bartolozzi. (HAR2010-21835).

5 Siendo Investigadores Principales María del Mar Lozano Bartolozzi y Vicente Méndez Hernán. ((HAR2013-41961-P).

6 Los Investigadores Principales han sido Moisés Bazán de Huerta y Vicente Méndez Hernán. (HAR2017-87225-P).

paisajes modificados por la acción del hombre y la propia evolución orgánica de los mismos. Hablamos de obras de arquitectura, ingeniería civil y planeamiento urbano; monasterios, conventos, casas de campo, jardines; presas y poblados de obreros y empleados de las mismas. No podían faltar tampoco los caminos históricos, el ferrocarril y alguno de sus poblados o los puentes. Además, se ha estudiado el impacto de proyectos artísticos en la sociedad rural y la naturaleza como el caso del Museo Vostell Malpartida, así como la percepción e interpretación de determinados paisajes por parte de artistas visuales. Se han dedicado de manera particular diversos trabajos a los 63 pueblos de colonización edificados en la región, a su urbanismo, a construcciones relevantes como las iglesias, cementerios y al patrimonio de las artes plásticas de estas poblaciones, principalmente centrado en sus construcciones eclesíásticas.

Asimismo José Javier Cano Ramos, miembro del grupo de investigación y director del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura ha iniciado y llevado a cabo la edición de una colección de libros, denominada Investigación. En dicha colección, que ha coordinado junto a Nuria María Franco y Juana Alfonso, y en la que han colaborado otros miembros de ARPACUR, se han publicado ya cuatro volúmenes que recogen un catálogo de paisajes culturales de Extremadura, tanto en el medio rural como en el urbano siguiendo las directrices del Plan Nacional de Paisajes Culturales⁷ reflejado a su vez en la publicación: “Cien paisajes culturales en España” (Coord. Linarejos Cruz Pérez), publicación del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del año 2015 donde los paisajes se clasificaron como: 1.- Agrícolas, ganaderos y forestales; 2.- Industriales, infraestructuras y actividades comerciales; 3.- Urbanos, históricos y defensivos; 4.- Simbólicos. Los cuatro libros de Extremadura incluyen monografías de los distintos paisajes culturales planteados para explicar “el concepto y su evolución a lo largo de la historia y el proceso de patrimonialización del mismo ejemplificado en los paisajes extremeños”⁸.

7 Coordinados por Javier Cano, director del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura y Nuria Franco, técnico de Arte del mismo. Javier Cano es también miembro de la *Comisión de Seguimiento del Plan Nacional de Paisaje Cultural*. Es además representante científico, tanto de la Junta de Extremadura, como del Gobierno de España, en el programa Interreg Europe, Proyecto SHARE, entre 2017 y 2020, con el que pretende promoverse el desarrollo sostenible del patrimonio cultural en áreas urbanas y rurales recalificadas de Europa.

8 AA.VV. *Paisajes culturales de Extremadura I*, Badajoz, Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural, 2016, p. 9.

El monográfico de paisajes culturales

Por eso me ha parecido interesante responder a la invitación recibida desde el Comité de Redacción de esta revista para coordinar un monográfico sobre paisajes culturales, donde se muestran algunos de los investigadores y grupos que están ahora trabajando en el tema. Todos hacen reflexiones sobre el concepto de paisaje cultural y también aportan aplicaciones metodológicas concretas con la intención de mostrar caminos en una investigación aplicada.

Son siete artículos de investigación los que constituyen este monográfico con personas ajenas a nuestra universidad pero que han tenido en muchas ocasiones relación con ella, bien por participar en seminarios organizados desde el Departamento de Arte y Ciencias del Territorio o del propio grupo de investigación ARPACUR, y cuya formación es asimismo plural: historiadores del arte, arquitectos e ingenieros de caminos. Varios han escrito sus temas porque están desarrollando proyectos de investigación nacionales en convocatorias activas, tal como lo indican en notas añadidas al texto. Es el caso de Daniel Crespo Delgado y María Jesús Rosado-García que lo hacen en el proyecto “Agua y Luces. Tratados españoles de arquitectura hidráulica en la Ilustración” dirigido por el primero. O de Begoña Fernández, investigadora principal del proyecto: “Nuevos paisajes olvidados. Agua, patrimonio y territorio cultural”. María del Carmen Bermejo, enmarca su artículo en otro proyecto de investigación de cuyo equipo forma parte: “Puerto y ciudad en la era postindustrial: Avilés y Bilbao, patrimonio, arquitectura y evolución urbana”. Los firmantes de otro texto son María Rita Ruiz y José María Coronado: siendo la primera investigadora principal del proyecto: “Análisis y definición de estrategias para la caracterización, recuperación y puesta en valor del patrimonio de las obras públicas. Una aproximación desde la escala territorial”. Federico L. Silvestre es investigador principal del proyecto nacional: “Paisajes y arquitecturas del error. Contra-historia del paisaje en la Europa latina (1945-2020)”. Por otro lado José Castillo Ruiz destacó especialmente con los resultados del proyecto que dirigió, denominado PAGO (El Patrimonio Agrario: la construcción cultural del territorio a través de la actividad agraria). Finalmente, la arquitecta María Martone profesora de la Universidad Sapienza de Roma, investiga regularmente sobre arquitectura y el urbanismo bajo una perspectiva territorial como en el caso del proyecto que dirigió titulado: “Un protocollo operativo per una documentazione multiscale del territorio, della città e dell'architettura. Modellazione avanzata, restituzione

e gestione di forme e ambientazioni complesse” (2017), del que yo misma formé parte.

Los artículos de Daniel Crespo y María Jesús Rosado: “Paisajes de la ingeniería civil para el patrimonio histórico”, y el de Begoña Fernández: “El silencio del agua. Paisaje cultural y electricidad: el aprovechamiento del Miño”, insisten en la transformación de los paisajes por la acción y el impacto de obras públicas como las presas y los embalses. Los dos primeros lo hacen desde la reflexión teórica, extendiendo ésta a los distintos símbolos que conllevan las construcciones de equipamientos ingenieriles desde la antigüedad, con la referencia de su reflejo en la realidad de lo construido pero también en su interpretación en las artes visuales y en la música; mientras que Begoña Fernández lo hace desde el análisis de casos concretos como las grandes presas en el Miño y los poblados residenciales para los trabajadores construidos en su entorno, además de escribir sobre el concepto del patrimonio de las obras públicas que en su opinión debe pasar de ser estudiados como hitos individuales a componentes de un determinado territorio con el que interaccionan.

También un estudio aplicado es el de María del Carmen Bermejo: “Patrimonio y mar en la construcción de paisajes culturales: arquitectura contemporánea en los espacios portuarios de Asturias, Cantabria y País Vasco”, con el estudio del patrimonio arquitectónico contemporáneo construido en gran parte de los puertos de la cornisa cantábrica, y el acercamiento a los mismos desde la clasificación de los paisajes culturales analizados por el Ministerio a los que hacíamos alusión al principio de esta introducción, para considerarlos además como constituyentes de paisajes industriales por su relación con instalaciones portuarias.

Los ingenieros Rita Ruiz y José María Coronado realizan su aportación con el artículo: “Las carreteras como invariantes del paisaje”, dentro de su línea de trabajo dedicada fundamentalmente a identificar el valor del patrimonio de la obra pública analizado a nivel territorial y como parte de los paisajes culturales. En el texto se desarrolla una exposición teórica para establecer una herramienta conceptual que unifique criterios de definición del paisaje cultural con los corredores históricos del transporte. Y para ello se clasifican las carreteras históricas, a partir del siglo XVIII, con la coexistencia o no de trazados de distintas épocas, su conservación y la relación con las construcciones contemporáneas de las distintas infraestructuras.

Federico L. Silvestre plantea en su artículo la posible dicotomía: “¿Paisaje y Patrimonio? Sobre una relación que conviene matizar”. Una puesta en cuestión del tema de la definición del patrimonio e incluso de los posibles

problemas de lo que llama el “fetichismo del patrimonio”. De forma teórica argumenta con citas de ámbito cultural, las características de un paisaje patrimonial; el paisaje como hábitat donde cabe la apreciación del paisaje cercano y vivido como propio, como única forma de interpretación sincera del mismo, o el paisaje como aventura y vivencia del lugar desconocido que abre nuevos horizontes y formas de sentirlo. Dos posibles observaciones pendientes siempre de las emociones de los que los perciben, y que a pesar de su oposición pueden converger como identificación real del patrimonio.

José Castillo Ruiz habla de los paisajes agrarios y del sistema de tutela del patrimonio cultural para comentar la forma de proteger dichos paisajes dentro de los posibles conceptos de paisajes culturales. Para ello desarrolla un corpus teórico-práctico a fin de, como escribe en uno de los apartados, “identificar los criterios que deben cumplir cualquier bien agrario para poder ser considerado como patrimonio cultural”.

Por último Maria Martone nos ofrece en su artículo: “Paesaggi culturali intesi come integrazione di processi dinamici: il Vomero da luogo di delizie a luogo urbano”, un análisis de la transformación de un barrio periférico de la ciudad de Nápoles, situado en la colina del Vomero, con la historia de los cambios que ha sufrido desde su origen como territorio rural hasta la actualidad. Plantea al mismo tiempo la consideración de cómo ha cambiado su paisaje cultural por la metamorfosis que lo ha llevado de ser un lugar de goces en una naturaleza solamente invadida paulatinamente por viviendas residenciales de la aristocracia o familias de la burguesía como segundas viviendas, a ser un lugar plenamente urbano, con los problemas que supone en este caso la situación como borde de la ciudad de Nápoles.

María del Mar Lozano Bartolozzi

Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura
Directora de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes
marlbart@unexes
<https://orcid.org/0000-0001-5457-7890>

Coordinadora de la sección monográfica de este número

ARTÍCULOS

I. SECCIÓN: PAISAJES CULTURALES



**PATRIMONIO Y MAR EN LA CONSTRUCCIÓN DE PAISAJES
CULTURALES: ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA EN LOS
ESPACIOS PORTUARIOS DE ASTURIAS,
CANTABRIA Y PAÍS VASCO**

**HERITAGE AND SEA IN THE CONSTRUCTION OF CULTURAL
LANDSCAPES: CONTEMPORARY ARCHITECTURE IN THE PORT
AREAS OF ASTURIAS, CANTABRIA AND THE BASQUE COUNTRY**

MARÍA DEL CARMEN BERMEJO LORENZO
Universidad de Oviedo

Recibido: 16/07/2021

Aceptado: 26/10/2021

RESUMEN

El objeto de este artículo es resaltar la importancia de patrimonio arquitectónico contemporáneo que preside buena parte de las estructuras portuarias de la cornisa cantábrica, como elementos definidores, junto con el resto de las acciones antrópicas y sus testimonios infraestructurales y técnicos, de un paisaje cultural que aún no ha tenido el reconocimiento de las administraciones, sin embargo, es un elemento identitario no sólo entre su ciudadanía sino en el contexto internacional.

Bajo estas premisas se ha definido el perfil de las principales ciudades costeras del cantábrico, Avilés, Gijón, Santander y Bilbao, en las que la tradición marinera y portuaria convive con la renovación urbanística presidida por estos grandes contenedores culturales representativos de la mejor arquitectura contemporánea.

Palabras clave: Paisaje cultural, espacios portuarios, patrimonio cultural, patrimonio industrial, arquitectura contemporánea.

ABSTRACT

The aim of this article is to stress the importance of contemporary architectural heritage that is present in many harbors of the Cantabrian Sea. Together with the rest of the anthropic actions and their infrastructural and technical testimonies, these architectures are defining elements of a cultural landscape that has not yet been recognized by the administrations, even though they are key in the articulation of local identities and are also recognized as relevant structures in the international context.

These structures have defined the profile of the main cities in the Cantabrian Sea, such as Avilés, Gijón, Santander and Bilbao, where the seafaring and the port tradition coexists with the urban renewal in the cultural activities organized in these buildings, that constitute central examples of the best contemporary architecture.

Keywords: Cultural landscape, port areas, cultural heritage, industrial heritage, contemporary architecture.

1. LOS PAISAJES CULTURALES DE LA CORNISA CANTÁBRICA Y EL MAR: EL PAPEL DE LAS INSTITUCIONES

La obra *Cien paisajes culturales en España*¹ en la que se sintetizan los paisajes representativos de las actividades que lo han generado y que, por su territorio, patrimonio arquitectónico, técnico, inmaterial o paisajístico pertenece a una de las cuatro clasificaciones establecidas desde el Plan Nacional del Paisaje Cultural² nos permite hacer una inicial reflexión sobre el entorno de la Cornisa Cantábrica.

Analizando los nueve paisajes culturales de las comunidades objeto de este trabajo, dos son del ámbito simbólico: el Camín de la Mesa y Cangas de Onís-Covadonga, ambos en Asturias; dos son paisajes históricos y urbanos: Avilés y El cabañal pasiego y, los cinco restantes, son paisajes industriales: Ribadesella y las minas del monte Aramo-Monsacro en Asturias, los Hornos de Sopena y Galdames y el Río Lea en Vizcaya y, el valle del río Leizarán en Guipúzcoa.

Un número destacado de los paisajes seleccionados en el citado texto tiene como protagonista el agua, en particular, los ríos y el estudio de sus señas de identidad y de los bienes generados es el objeto de investigación de grupos

1 Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2015.

2 <http://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales/paisaje-cultural.html> [Consulta: 4/1/2021]. Se pueden visualizar l en <http://www.100paisajes.es/map>

como el liderado por Lozano Bartolozzi³. Sin embargo, a pensar de ser España una país con un altísimo porcentaje de su territorio bañado por el mar, así como importante centro logístico del sur de Europa, los paisajes culturales marítimos apenas figuran en la clasificación.

No obstante, desde las instituciones administrativas y académicas se está llevando a cabo la clasificación de los paisajes de interés cultural en Asturias⁴, Cantabria⁵ y el País Vasco⁶. En general, se han destacado los de las villas marineras, con orígenes medievales o modernos, siendo pocos los que su identidad está apoyada en un espacio portuario industrial y comercial o a actividades turísticas. Entre ellos tan solo figuran Avilés⁷ y Santander⁸ formando parte bien del Plan Nacional o bien de alguna clasificación regional.

A tenor del valor que actualmente se les otorga a los paisajes industriales, abundan los trabajos que tratan de destacar el patrimonio técnico, de equipamientos e infraestructural, siendo menores los dedicados a este asunto en espacios portuarios⁹. No obstante, es desde el ámbito académico desde donde se le dedicó una atención temprana y coetánea al contexto internacional por la acción de grupos de investigación como: Groupement d'intérêt Scientifique d'Histoire et Sciences de la Mer (CNRS), de Nantes, Cultura Marítima y Ambiente de la Universidad de Oporto y el Port Towns, Urban Cultures de la Universidad de Portsmouth. A ellos sumaremos: Creativitat, Innovació i Transformació Urbana (CRIT) de la Universitat de Barcelona y a la Universidad de Oviedo dónde,

3 - Investigadora Principal del Grupo reconocido oficialmente ARPACUR “Arte y Patrimonio Moderno y Contemporáneo” y del proyecto de investigación “Paisaje culturales en la Extremadura Meridional: Una visión desde el Patrimonio”, coordina desde 2013 publicaciones interdisciplinarias de referencia sobre paisaje cultural y agua.

4 - FERNÁNDEZ SALINAS, V., “Los paisajes de interés cultural de Asturias, *Eria*, 91, Asturias, Departamento de Geografía, 2013, pp.129-149

5 <https://www.territoriodecantabria.es/catalogo-de-paisaje> [Consulta 2/12/2020] Incluye una destacada herramienta interactiva con los paisajes relevantes de Cantabria elaborada en 2018.

6 Decreto Ley 1/2014, de 15 de abril. No obstante, el valor del paisaje litoral ya aparece destacado en la Ley General de Protección del Medio Ambiente del País Vasco 3/1998, de 27 de febrero. Por otro lado, en 2013 se creó la Cátedra UNESCO Paisajes Culturales y Patrimonio de la Universidad del País Vasco / EuskalHerriko Unibertsitatea, sin embargo, no recogen una relación de paisajes culturales [Consulta:4/1/2021] <http://www.catedraunesco.eu>

7 Realizado por el profesor Daniel Arenas miembro del Observatorio del Territorio [Consulta: 10/12/2020] www.observatoriodelterritorio.es/expo/urbe3/index.html

8 Ejecutando los artículos que así lo señalaban en la Ley 4/204 de 22 de diciembre, del Paisaje. *BOC* nº 67, de 29 de diciembre de 2014 y *BOE* nº 23, de 27 de enero de 2015. http://geoservicios.cantabria.es/series/Descargas/PAISAJE_Aprobacion_Inicial/CATALOGO_PR_AINICIAL_CROTU20181130/CPR03_CatalogoPaisajesRelevantes_Noviembre2018_Anexo2Fichas_CROTU_20181130.pdf. La Bahía de Santander se corresponde con la página 304

9 Destacan INCUNA y la Asociación vasca de Patrimonio industrial y obra pública <https://incuna.es> y <http://www.patrimonioidustrialvasco.com> [Consulta: 12/12/2020]

desde 2006 y capitaneado por Morales Saro, se investigó sobre los waterfront en Asturias. El grupo EsArt, dirigido por Álvarez Martínez, quién sucedió como investigadora principal a Saro, trabaja en el mismo ámbito concatenando proyectos sobre el patrimonio, paisaje cultural y espacios portuarios. En el último: “Puerto y ciudad en la era postindustrial: Avilés y Bilbao, patrimonio, arquitectura y evolución urbana” es en el que se enmarca este trabajo¹⁰

2. LAS PROPUESTAS DE FRANK GHERY, SÁENZ DE OIZA, RENZO PIANO Y ÓSCAR NIEMEYER EN EL PAISAJE CULTURAL

Las transformaciones en la ciudad y su entorno en las últimas décadas se desarrollan metodológicamente desde la construcción social. Estos métodos interdisciplinares sobre las urbes analizan, entre otros, la apropiación simbólica del espacio y, por ende, la pervivencia y preservación del patrimonio. Pero además, permiten entender desde la óptica posmoderna nuevas formas de intervenir en el espacio en el que las grandes obras arquitectónicas presiden el *locus renovado*¹¹

Con la ciudad posmoderna no sólo se recolonizan los *no lugares*, caso de los antiguos terrenos industriales, sino también se reconvierten a partir de una intervención justificada en “tener” una identidad, sea la que sea, que en “ser” una ciudad con tradición identitaria. Así, la cultura pasó a ser la actividad dinamizadora en aquellos espacios generando un neo lugar que se sumó al espíritu identitario mediante la reapropiación¹². A este respecto se corresponden las intervenciones en ciudades portuarias de Francia Atlántica, Portugal y Reino Unido que, sufrieron una radical transformación física y funcional del espacio portuario, un fenómeno más de la globalización¹³.

España se sumó a este movimiento regenerador propiciado en el inicio del periodo democrático por las políticas culturales adoptadas por el gobierno del

10 Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i 2017-2020 (Ref. PGC2018-094281-B-100). <http://espaciosportuarios.com>

11 -CASTELLS, M., *La era de la información: economía, sociedad y cultura*, Vol, 1, Alianza, Madrid, 2001, p.488. MENÉNDEZ MERINO, R, *Las transformaciones urbanas de la ciudad de Avilés (1980-2010)*, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2013, p. 55.

12 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., “Problemáticas de la ciudad industrial: la imagen perdida, las nuevas funciones y la creación de patrimonios” en PARRADO DEL OLMO, J. y GUTIÉRREZ BAÑOS, F. (coords), *Estudios de Historia del Arte*. Homenaje al Profesor De la Plaza Santiago. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, pp. 301-307.

13 MORALES SARO, M.C (coord.), *El waterfront de Gijón (1985-2005). Nuevos Patrimonios en el Espacio público*, 2010, Asturias, Eikasía, p.7

PSOE desde 1982¹⁴. Así este interés por la cultura como elemento dinamizador primero y la regeneración urbana¹⁵ para paliar los efectos de la reconversión industrial después, han servido de argumentos para edificar museos, auditorios y palacios de congresos para posicionar la ciudad a través de una imagen de marca, en primer lugar, para legitimar las acciones del gobierno¹⁶, en segundo y, finalmente, para ofrecer nuevos elementos simbólicos que se identificasen con una España moderna la correspondiente a la etapa democrática¹⁷.

El frente marítimo cantábrico, en el que podemos observar la influencia de esas políticas culturales en sus más diversos paisajes, tiene el privilegio de presentarse al mundo como un pequeño muestrario de arquitectura contemporánea. Tan solo en las edificaciones más señeras tenemos representados a los premios Pritzker Moneo, Frank Gehry, Óscar Niemeyer y Renzo Piano. Si profundizásemos en otras intervenciones dependientes del mismo programa, este listado se ampliaría con Norman Foster, Richard Rogers, Siza y Zaha Hadid, por ejemplo.

Bajo la fórmula de concursos, se edificaron primero mediante la promoción municipal para después sumarse la autonómica, la estatal y la privada. Son proyectos urbanos integrales presididos por espectaculares construcciones con los que se suplantaba el originario interés industrial por la industria cultural. Pero, además, la fuerte crisis económica sufrida a partir de 2008 y, sobre todo, el inicio de la construcción del Centro Botín promovió la creación de una alianza de estas urbes del norte que les permitiese enlazar con la Francia Atlántica y el Reino Unido generando, en paralelo al mar, un corredor cultural con una estrategia evidentemente económica.

Así pues, además de estas edificaciones, entre las intervenciones en espacios portuarios existen notables conexiones. Por ejemplo, todos son Puertos del Estado y de interés general, luego las acciones que tengan que ver con su espacio se rigen por las mismas normas nacionales y se generan casi en paralelo; en

14 RUBIO ARÓSTEGUI, J. A., *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*, Gijón, Ediciones Trea, 2003.

15 ÁLAMO, E. del, "Los espacios de la cultura", en *Manual Atalaya Apoyo a la Gestión Cultural*, Málaga, Universidad, 2014. [Consulta: 29/5/2020] [<http://atalayagestioncultural.es/capitulo/espacios-cultura>] y ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., "Crisis y regeneración de las ciudades portuarias del Cantábrico. Políticas, recursos y equipamientos para la cultura". Ponencia inaugural *II Seminario internacional Puerto, Ciudad y Patrimonio*, Oviedo, 13 de junio de 2018.

16 RUBIO ARÓSTEGUI, J. A., *La política cultural... Opus cit.* p. 207

17 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., "Nuevos paisajes e iconografías urbanas: focos dinamizadores y cambio de identidades en el litoral cantábrico" en LOZANO BARTOLOZZI, M del M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (coords y eds) *Paisajes culturales del agua*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2017. pp. 333-350

unos lugares se recuperan viejos patrimonios tanto residenciales como industriales caso de Gijón, en otros, se proyectan trazados urbanísticos similares consecuencia de la común intervención en los PGOU del arquitecto Eduardo Leira, quién trabajó para Bilbao y para Avilés. Las cronologías de edificación son concatenadas y, aún cuando el debate sobre la viabilidad de estos grandes contenedores arquitectónicos estaba en su auge, se terminaba de construir el Centro Oscar Niemeyer y se ponían los cimientos del Centro Botín santanderino.



Fig. 1. Frente marítimo de Gijón. Al este el puerto del Musel, Fomento, puerto pesquero y barrio de Cimadevilla. Fuente: Vuelo nacional 1984, Fototeca digital IGN.

2.1. Del auditorio de Sáenz de Oiza al centro cultural de Renzo Piano. Un catálogo de arquitectura contemporánea en la cornisa cantábrica

Con la propuesta diseñada por Francisco Javier Sáenz de Oiza¹⁸, se inauguran las arquitecturas símbolo de los nuevos tiempos y se hizo en Santander. Los fines regenerativos tanto de la ciudad como de los frentes marítimos en el norte se llevaban a cabo en clara competición con aquéllas que ocupan el arco mediterráneo, destacando lo singular de cada comunidad en un periodo en el

18 BERMEJO LORENZO, C., “Equipamientos culturales para la regeneración del Frente Marítimo Cantábrico: los auditorios de Santander y San Sebastián”, en *Arte y Ciudad: Narrativas Urbanas*, Madrid, Universidad Complutense y CSIC, 2018. pp. 1107-1121

que apenas había estrenado su estatuto de autonomía y dónde Barcelona y Sevilla servían de ejemplo por las intervenciones realizadas al fin de alojar los juegos olímpicos y la exposición universal de 1992.



Fig. 2. Ortofotografía de la Bahía de Santander. De este a oeste: Puerto industrial, Paseo de Pereda, dique Gamazo y Puerto Chico. Fuente: Vuelo Interministerial entre 1977 y 1986. Gobierno de Cantabria.

A lo largo de los frentes litorales de la cornisa cantábrica la resolución de los objetivos antes señalados se afrontó desde tres prismas, que a su vez están, condicionados por la estructura e identidad de las ciudades que los albergan. Así, el primero de los ejemplos son aquéllos que se sirven de viejos patrimonios para ubicar los contenedores culturales. Este ha sido el caso de Gijón, que acomodó como espacio expositivo la antigua rula en la zona de antiguo puerto pesquero, ahora puerto deportivo¹⁹ e inauguró el centro expositivo palacio Revillagigedo en 1991 promovida por la entidad público/privada Caja de Ahorros de Asturias. La ciudad alberga en el mismo frente los espacios portuarios e instalaciones industriales, la zona del puerto pesquero de bajura, así como es espacio de ocio y turismo en el que se encontraba el balneario.

19 TIELVE GARCÍA, N., "Las lonjas de Gijón: puerto y paisaje industrial del frente litoral" en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S, TIELVE GARCÍA, N., BERMEJO LORENZO, C e SURRIAGARTE, I., *Lonjas del Cantábrico. Puerto, ciudad y patrimonio*, 2021, Asturias, editorial Trea, p. 114.

Este modelo es el que podemos apreciar en la Bahía de Santander, dónde, en lugar de recuperar viejos patrimonios a partir del atractivo que generaba el trayecto entre Santander y El Sardinero, decidieron primero que el resto del norte geográfico, levantar uno nuevo. A diferencia de Gijón, en Santander igual que en San Sebastián, se aferraron al turismo cultural para superar la crisis de los 80. Y así trataron de definir su imagen principalmente mediante equipamientos que servirían para el disfrute, el confort y el ocio de residentes y visitantes.

En 1979, la ciudad ya había elegido el frente litoral para construir un auditorio y en 1984, al amparo del Plan de Inversiones para Infraestructuras Musicales del Ministerio de Cultura se celebró un concurso de ideas entre los arquitectos cántabros. Sin embargo, no se seleccionó ninguno y, en su lugar, se hizo un concurso cerrado entre García de Paredes, Moneo Vallés, Juan Navarro y Sáenz de Oiza, sumándose el arquitecto municipal Luis de la Fuente Salvador. Seis meses después, el Consejo de Gobierno de la Diputación Regional de Cantabria, tomó el acuerdo de encargar a Sáenz de Oiza (1918-2000) la ejecución del Proyecto del Palacio de Festivales de Santander, único en su trayectoria profesional. La propuesta era arriesgada y aún hoy en día genera polémica.



Fig.3 Palacio de Festivales de Cantabria, Francisco Javier Sáenz de Oiza.
Fuente: Tiia Monto, 2016.

Proyectar para un frente marítimo no era, ni es, sencillo, sin embargo, en la revista *Arquitectura* se publicaba en 1984 bajo el titular “Cuando las catedrales son laicas” que la intervención era un reto en sentido positivo ya que la

bahía de Santander presentaba una ambigüedad muy sugestiva: siendo un hermoso escenario natural y al propio tiempo un lugar urbano en torno al que se desarrollaban actividades portuarias, industriales, terciarias y deportivas. Una oportunidad para recuperar esa área céntrica y esencial para la ciudad, de modo que con ella se podría dotar a la ciudad de imagen hacia la bahía y de estructurar el área²⁰.

Sin embargo, la interpretación posmoderna del teatro de Epidauro y la referencia al Bouleuterio de Prienne, no fue comprendida pues resultaba demasiado agresiva para un frente siempre respetado por la urbe, particularmente su línea de agua. La poética de la construcción sugerida por Sáenz de Oiza²¹, pable en sus dibujos a vuela pluma, se concretaron en detalles como los accesos y las referencias clásicas que los presiden y que refieren a la actividad de Michael Graves uno de los arquitectos posmodernos al que admiraba Oiza, y con el que comparte la lectura del pasado mediante una estilización de elementos enmarcados en un volumen neto.



Fig. 4. “Rocas Varadas” maqueta del Auditorio y Palacio de Congresos Kursaal de Rafael Moneo, San Sebastián, 1994. Fuente: H. Suzuki.

En 1995, ya señalaba Capitel que era una de las creaciones que mejor se pueden vincular a la posmodernidad en el que es patente, no obstante, la larga trayectoria del arquitecto que trabajó el racionalismo, el organicismo y el high tech. En el auditorio existen referencias a Aalto en la cubierta, a Aldo Rosi en la forma en disponer las escaleras laterales de acceso a la Sala Mayor, a James Stirling y Mario Botta en el tratamiento exterior del edificio, sin olvidar a Adolf

20 “Cuando las catedrales son laicas” en *Arquitectura*, n° 250, COAM, Madrid, 1984.

21 Archivo Municipal de Santander (A.M.S.), Legajo 7930. *Teatro de Festivales de Santander*. Memoria. Francisco Javier Sáenz de Oiza

Loos o las referencias históricas de la arquitectura de Siena en el tratamiento de los materiales exteriores. Un posmodernismo ecléctico aplicado a una construcción que, como en el caso de Jorn Utzon en Sydney, estaba pensada para crear la imagen moderna de la ciudad de Santander²².



Fig. 5. Ortofotografía de Bilbao en 1983. Fuente: Diputación Foral de Bizkaia.

Sáenz de Oiza fue profesor de Rafael Moneo, de hecho, éste trabajó en su despacho y coincidieron en la génesis del Palacio de Festivales de Santander y en el malogrado Centro Cultural Alhóndiga Bilbao, edificio en el que originalmente se pensaba instalar el Museo Guggenheim. Moneo es autor de una extraordinaria intervención en el frente litoral de San Sebastián, fuera de nuestro objeto de estudio pero que guarda en su proceso de ejecución ciertas similitudes. El auditorio y palacio de congresos Kursaal se sitúa en el lado derecho del río Urumea sobre terrenos ganados al mar, en el frente marítimo de San Sebastián definido, entre otros, por la bahía de la Concha, los montes Urgull, Ulia e Igueldo y el cerro de San Bartolomé. En 1989, cinco años después del de Santander y al albur de la promoción cultural del gobierno central, se convocó un concurso de anteproyectos promovido por el ayuntamiento donostiarra para dotar a la ciudad de una infraestructura cultural en el citado solar, se trataba ya del

22 CABEZA GONZÁLEZ, M, *Criterios éticos en la arquitectura moderna española: Alejandro de la Sota – Francisco Javier Sáenz de Oiza*, Tesis Doctoral, UPV, 2010

tercer intento desde los años 60, para ello invitaron a participar a Juan Navarro Baldeweg y Rafael Moneo, junto con Mario Botta, Norman Foster, Arata Isozaki, y Luis Peña Ganchegui, de nuevo los arquitectos más prestigiosos del panorama internacional. Resultó elegido el proyecto de Rafael Moneo, “Rocas Varadas”, que no concluirían hasta un decenio después.



Fig. 6. Bilbao, Museo Guggenheim, 2021.

Mientras el Kursaal se hacía realidad, ya se había firmado el acuerdo entre el Guggenheim y las autoridades bilbaínas para levantar una sucursal de la sede neoyorquina en Europa. No es preciso relatar aquí la historia de la construcción puesto que ha sido objeto de numerosos estudios desde las más diversas perspectivas. No obstante, si preciso recordar que el modelo de intervención que se llevó a cabo en Bilbao, tomando como referencia Enscher Park en Alemania y Baltimore en USA, fue empleado en la intervención de Avilés. El planeamiento urbanístico de la capital vizcaína, el Plan Parcial del Bilbao Metropolitano fue proyecto de Eduardo Leira, el mismo al que después le encargarían la revisión del de la villa de Avilés que fue aprobado en 2006²³. Sin duda, se trataba de conseguir el éxito precedente en otra ciudad de claro carácter industrial, con unas instalaciones portuarias y de servicios que, como las bilbaínas, se extendían a lo largo de la margen izquierda de la ría y un puerto abierto al mar kilómetros más allá del entorno urbano. La crisis de la industria minera, siderúrgica

23 MENÉNDEZ MERINO, R., “De la dársena siderúrgica al Centro Cultural Óscar Niemeyer: La transformación del espacio industrial en espacio cultural” en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S. (coord.) *Focos de Creación, impulso e innovación: el Centro Niemeyer*, Asturias, Trea, 2018. pp. 49-75. MENÉNDEZ MERINO, R. “Cuatro épocas, cuatro proyectos de ciudad: la transformación urbanística de Avilés a través de los planes Generales de Ordenación Urbana” en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, MS. (coord.) *Espacios portuarios y villas costeras. Modelos de estrategias urbanísticas y patrimoniales de regeneración y transformación del litoral asturiano*, Asturias, Eikaisa, 2014, pp. 85 y ss.

o naval las había afectado profundamente y en ambos se trató de conseguir la marca de ciudad mediante fines culturales que permitiesen su prosperidad.

En el caso de Avilés, Leira proyectaba como hito arquitectónico el que se habría de levantar en la isla de la innovación que estaría presidida por una edificación de notables dimensiones y cuestionable estética. La casualidad permitió que no se ejecutase y, en su lugar, se encuentra el Centro Cultural Internacional Óscar Niemeyer, proyectado por uno de los insignes arquitectos del siglo XX, representante del movimiento moderno y, también, premio Pritzker.

En el año 2004, fecha en que la entonces Fundación Príncipe de Asturias se hallaba inmersa en la organización de su XXV Aniversario, se expusieron objetos artístico e históricos de los premiados con el Bellas Artes hasta esa fecha. Y a tal fin, contactaron con Niemeyer, galardonado en 1989 y, al concluir la exposición, el arquitecto brasileño decidió donar una obra que tendría por objeto ser el Museo de los Premios. Pasados dos años, y tras la imposibilidad de ejecutar el proyecto, la Fundación, muy consciente de lo que una arquitectura de este autor podría significar en todos los órdenes para Asturias, propició los primeros contactos entre Niemeyer y el Principado. Y así es como el 6 de marzo de 2006 se publicaba en el Boletín Oficial del Principado de Asturias la aceptación gratuita del anteproyecto y maqueta para la construcción del Centro Cultural Internacional en el fondo de la ría, lugar de conexión ente el puerto y la ciudad.



Fig. 7. Ortofotografía Avilés 1970. Fuente: Vuelo 1970T CC-BY 4.0, Administración del Principado de Asturias.

El Centro es un complejo arquitectónico integrado por cuatro edificios y una marquesina que enlaza los dos principales dentro de una amplia plaza calculada para establecer una relación de diálogo formal y equilibrio compositivo. Un espacio que adquiere un protagonismo fundamental tanto a nivel funcional como estético y social.

Son notables los efectos conseguidos a partir del juego formal y los desarrollos estructurales de los distintos elementos: “el casquete de la cúpula del museo; los cilindros de la torre mirador, el del pilar estrecho y esbelto y chato y de mayor diámetro el de la estructura elevada que soporta; las curvaturas caprichosas de la cubierta y de los muros del auditorio; la ondulación sinuosa de la cubierta plana de la marquesina y la más contenida y cóncava de la planta del edificio de administración. Al equilibrio del conjunto contribuyen asimismo las proporciones de los cinco elementos y de la misma plaza que los acoge, que dan respuesta a las necesidades funcionales sin desatender las compositivas²⁴.



Fig. 8. Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer en Avilés, 2015.

Fuente: Ayuntamiento de Avilés.

En la obra, Niemeyer sigue haciendo uso del hormigón armado y del vidrio, y si bien su trayectoria está claramente vinculada al Movimiento Moderno, en este trabajo, el arquitecto centenario manifiesta mayor libertad compositiva,

24 BERMEJO LORENZO, C y ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., “El centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer” en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S (coord.) *Focos de Creación, impulso e innovación: El centro Niemeyer*, Asturias, Trea, 2018. pp.75-140

generando un estilo propio, sin el corsé de sus orígenes por el que llegó a ser reconocido en los últimos años de producción.

La plaza como espacio público y lugar de conexión entre la ciudad y el mar es el recurso que encontramos en la última de las intervenciones en el contexto de análisis. De nuevo en Santander una operación notable en dimensiones modificó el perfil de su litoral con la construcción del Centro Botín proyectado por Renzo Piano²⁵.



Fig. 9. Centro Botín, Santander, 2018. Fuente: Ángel de los Ríos.

Cuando aún no se había iniciado el proyecto de Avilés y tomando el referente bilbaíno para la promoción privada en un espacio público, en Santander se firmó un convenio de cooperación de las áreas de uso común de la zona de servicio del puerto con la ciudad, y permitió que la autoridad portuaria cediese gratuitamente al cabildo el terreno de los Jardines de Pereda hasta los viales del polígono de Wissocq situados al oeste de la autovía de Parayas²⁶. Era el año 2002 y con ello se produjo la reconversión de usos de un territorio portuario. En 2010, con el país soportando una profunda crisis económica, se firmó un protocolo general que culminó en el Convenio interadministrativo de colaboración para la reordenación urbanística del frente marítimo-portuario de Santander suscrito por el Ayuntamiento, Puertos del Estado, el Gobierno de Cantabria

25 BERMEJO LORENZO, C., “Nuevas propuestas arquitectónicas en los espacios portuario: El centro Botín de Santander” en *Abaco: Revista de cultura y ciencias sociales*, Asturias, CICEES, 2018. pp. 95-101

26 ÁLVAREZ GARCÍA, J. y GUTIÉRREZ BAYO, J. (2014), “Transformación del frente marítimo de Santander: 1985-2010. Proyectos e intervenciones” *Revista Portus*, Año XIV, nº 28. [Consulta 16/5/2018] (<http://portusonline.org/es/la-transformacion-del-frente-maritimo-de-santander-1985-2010-proyectos-e-intervenciones/#>)

y el Ministerio de Fomento. Y aunque se presentaba el frente marítimo a disposición de la ciudad, 60 hectáreas de terreno a lo largo de 5 kms de fachada marítima incluyendo las actividades portuarias, finalmente se hizo realidad el proyecto que desde tiempo se gestaba en el seno de la Fundación Botín y el Banco Santander.

Diseñado por Renzo Piano Building Workshop desde su despacho de Génova, fue encargo de Marcelino Botín en plena etapa de recesión. Elegido por su reconocido prestigio y por su experiencia en la proyección de centros culturales, creemos que su experiencia en obras para colecciones privadas como la de Menil o la Beyeler, nos permiten entender aún más la elección. Pero tampoco debemos olvidar que prácticamente todos los arquitectos internacionales renombrados ya tenían sus proyectos ejecutados o encargados en Bilbao y Asturias.

La construcción ha tenido una contestación ciudadana notable, muy lejos de la que tuvieron las referidas intervenciones anteriores. Entre otras razones porque en aquéllas los emplazamientos estaban previamente ocupados por edificaciones que, en mayor o menor medida, permanecían en desuso o pertenecían al patrimonio industrial, todavía denostado en ciertos contextos, sin embargo, en Santander se trataba de un locus, donde el carácter identitario del territorio se entendía arrebatado por la propiedad privada.

Emplazado en una plaza pública haciendo del conjunto una intervención más social, presente en otras creaciones del italiano como: Centre Pompidou, Auditorium de Roma, Foundation Beyeler de Basilea, Morgan Library de Nueva York o Art Institute de Chicago, se levantó el Centro Botín. La obra consta de dos edificios, al modo en el que resolvió el Museo Astrup Fearnley de Arte Moderno en Oslo, siendo el pasillo que se abre al mar el punto de unión entre ambos volúmenes y de la urbe con el mar.

La solución en doble estructura que ofrece Piano podría acercarnos a la propuesta de Rafael Moneo para el Kursaal de San Sebastián, si bien la donostiarra mantiene su carácter de cuidada y estética pantalla entre la ciudad y el mar. En el caso de Piano, por más que se le vincule con ese entorno, lo cierto es que parece centrado en conseguir la evanescencia, tal y como refiere Fernández Galiano²⁷. La obra levantada bajo los principios de ciudad sostenible está en relación con la desarrollada en el Museo Whitney de Arte Americano en Nueva York y algunas de las propuestas para el Museo de la Academia del Cine

27 - "Sólido, líquido y Gaseoso" en *Revista Arquitectura Viva On the waterfront: Mangado in alma, Levete in Lisbon, Piano in Santander*, Madrid, nº1979, p. 17. RUIZ FERNÁNDEZ, R., "Piano, Botín y 270.000 razones" en *Revista Conarquitectura*, nº64, Madrid, 2017. pp. 87-90

en Los Ángeles. En el exterior se denota la experiencia en otros trabajos como el Centro Jerome L. Greene de neurociencia de Nueva York y en la ampliación del Museo Isabella Stewart Gardner de Boston, y en la epidermis emplea piezas cerámicas de sección circular al modo como lo afrontó en otras obras suyas como el Nasher Sculpture Center de Dallas o el High Museum o Art de Atlanta.

Todas estas arquitecturas conllevaron en paralelo, y aún hoy en día se siguen levantando, proyectos que afectan tanto al entorno portuario como al entramado urbano. Puentes, accesos, metros, vías rodadas, edificios de lonjas, de autoridades portuarias, de salvamento, nuevas instalaciones industriales o residenciales están construyéndose según las bases de una arquitectura contemporánea en la que, las más de las veces, tienden a estructuras de grandes dimensiones, desarrolladas en altura y con fachadas acristaladas, con las que establecer un diálogo estético con el mar, al modo en el que ya se había planteado en los 80-90 del siglo pasado²⁸.

Pero lo edificado se realizó en su mayor parte sobre parcelas ocupadas por viejas estructuras y aún siendo lugares degradados y obsoletos para su función, la renovación se ha producido sin atender en su caso al patrimonio pretérito, en su mayor parte industrial y técnico²⁹, de este modo, de los pilares del paisaje cultural, que se manifiestan a través de la evolución de la actividad antrópica, queda pocos testimonios en comparación con sus etapas de esplendor. **[Fig.10]**

En este sentido son esclarecedoras las palabras pronunciadas por Javier Puertas en el reciente *III Seminario Internacional Puerto, Ciudad y Patrimonio*, al analizar el documento elaborado por el Departamento de Ordenación del Territorio del Gobierno Vasco, denominado: “Programa de demolición de ruinas industriales”³⁰. El derribo busca liberar el suelo, cambiar de usos para otorgar una nueva identidad a Bilbao, alejada de su imagen industrial pero cercana a las nuevas propuestas europeas, aquéllas que Guy Saupin denomina “ciudades

28 SAZATORNIL RUIZ, L., “Del palacete al Faro de Cabo Mayor, patrimonio portuario. Regeneración urbana y equipamientos culturales en el frente marítimo de Santander” en *Abaco: Revista de cultura y ciencias sociales*, nº 97, Asturias, CICEES, 2018. pp.53-61

29 ESTEBAN, M., *Bilbao, Luces y sombras del titanio. El proceso de regeneración del Bilbao Metropolitano*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000. PUERTAS, J., “Parque cultural de la Memoria Industrial de la Ría del Bilbao” en *Abaco. Revista de cultura y ciencias sociales*, 74, Asturias, CICEES, 2012. pp.81 y 89

30 - PUERTAS, J. “La alargada /y preocupante) sombra del “efecto Guggenheim” y sus efectos sobre el patrimonio marítimo- portuario e industrial de la Ría de Bilbao” en *III Seminario internacional Puerto, ciudad y patrimonio*, Oviedo 1 y 18 de junio de 2021.

azules” por su proximidad al mar y equivalentes en concepto al de “ciudades verdes”³¹.

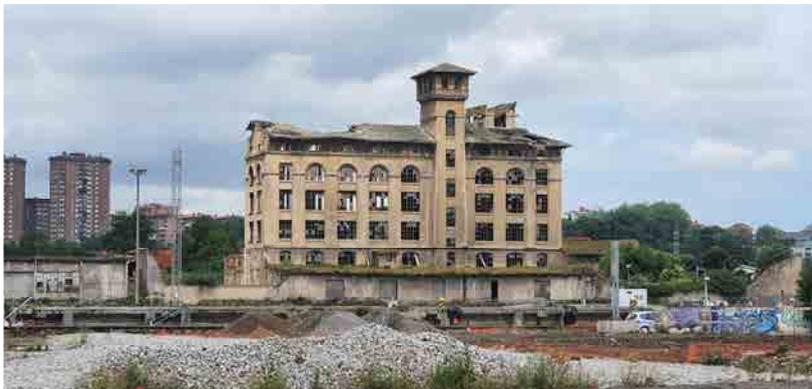


Fig. 10. Estado actual de la sede de Grandes Molinos Vascos, S.A. en Zorroza, Bilbao. Obra de Federico de Ugalde proyecto de 1920.

3. A MODO DE EPÍLOGO: UN MODELO DE ANÁLISIS DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL PARA LA DEFINICIÓN DEL PAISAJE CULTURAL EN EL LITORAL

Las reflexiones vertidas en este apartado pretenden ofrecer un modelo de trabajo con el que estudiar el conjunto de los bienes patrimoniales de los puertos desde sus orígenes marineros a su actividad industrial con el fin de crear el entramado sobre el que se sustenten las consideraciones y actuaciones de preservación de este paisaje cultural. Para ello tomaremos como referencia la metodología de análisis empleada por Álvarez Martínez en su trabajo: “Los paisajes culturales de la ría y el puerto de Avilés. Memoria y testigos de un pasado entre la industrialización y al reconversión industrial”³²

Mientras que el puerto de Santander se halla en el frente marítimo de la ciudad, como es el caso de Gijón, en Avilés o Bilbao, es desde la urbe, a través de las rías hasta llegar al puerto el espacio que alberga todo el patrimonio industrial y técnico y en ellos, tal como la misma autora indica para Avilés, la

31 SAUPIN, G., “Patrimoine industriel et naturel et creation artistique mémorielle: les enjeux d'une requalification de l'entrée amont du port de Nantes des XIXe et première moitié du XXe siècle. En *Ibidem*.

32 En LOZANO BARTOLOZZI, M. M. y MÉNDEZ HERNÁN, V., (coords y ed.) *Intervenciones en la ciudad y el territorio. Del patrimonio en su diversidad al paisaje cultural*, Cáceres, Grupo de Investigación ARPACUR, Universidad de Extremadura, 2021, pp. 15-35

impronta de la entidad industrial fue tan fuerte que logró superponerse a la condición de ciudad histórica en cada uno de los casos.

Una primera aproximación supone el análisis estructural del puerto, en concreto, su transformación de pequeñas zonas marineras de pescado de bajura a la declaración de Puertos de Interés del Estado, lo son Avilés, Gijón, Santander y Bilbao, dejando en manos de las juntas de obra de cada uno de ellos las mejoras precisas para atender el tráfico de mercancías y de personas. Será en este contexto en el que se analicen los nuevos muelles e instalaciones relacionadas con la tradicional actividad pesquera, así como también los creados para responder a las necesidades industriales de mediados del siglo XX y los inaugurados en estos últimos decenios³³. En algunos casos es imposible rastrearlos hoy en día y en otros se han dejado como testimonio de una época caso del dique Gamazo en Santander, por poner un ejemplo.

Su valor reside en su impacto en el medio no sólo por cuestiones funcionales sino también visuales que rápidamente son incorporados a la iconografía de la ciudad. Así, el perfil ofrecido hasta ese momento pasa a estar presidido por estas infraestructuras ejemplificantes del progreso, a las que debemos sumar los diques de encauzamiento y escolleras, las dársenas, o las instalaciones dedicadas a las embarcaciones como son el atraque, amarre, carga y descarga rampas, bolaños, mesetas, grúas³⁴, tinglados, casetas, almacenes y talleres, entre otros. Y en su análisis debemos atenernos a los tres hitos cronológicos que afectan a estos patrimonios cántabros, que son las fronteras de cada manifestación artística, a saber: el desarrollo industrial y trasvase comercial y de pasajeros del último tercio del siglo XIX y principios del XX. Las transformaciones de las ciudades costeras industriales y de veraneos durante el franquismo y, por último, la regeneración de estos espacios entorno al presente milenio.

Señala Tielve García³⁵ que la localización litoral es determinante en el proceso industrializador en el norte del país, en concreto, será en Avilés, Gijón y Bilbao, y que para estudiarlos y, por ende, protegerlos es preciso considerar el patrimonio industrial desde los factores de localización, en este sentido habrá de tenerse en cuenta aquellos elementos como los transportes, las

33 En este sentido vid los trabajos de TIEVE GARCÍA, N., “Puerto, espacio Litoral y Patrimonio industrial en el Principado de Asturias” en *Espacios portuarios y villas... Opus cit.* p. 51. TIEVE GARCÍA, N., “Patrimonio industrial en el waterfront de Gijón” en *El waterfront de... Opus cit.* pp. 179 y ss.

34 En este sentido es interesante el aporte gráfico del texto: VIVAS ZIARRUSTA, I., “Bilbao, Regeneración de la ciudad postindustrial. Urbanismo, arquitectura, escultura y mobiliario en la nueva metrópoli”, *Kobie*, 7, Vizcaya, Diputación Foral, 2004. <https://www.bizkaia.eus/kultura/ondarea/kobie/argitalpenak.asp?ID=71&imagen=portada7.jpg&serieID=6&Idioma=CA> [Consulta: 3/3/2021]

35 - TIELVE GARCÍA, N., Puerto, espacio Litoral y Patrimonio industrial en el Principado de Asturias” en *Espacios portuarios y villas... Opus cit.* p. 51.

comunicaciones, las infraestructuras, las materias primas, la mano de obra y el capital que, sigue señalando, nos permite entender el despegue industrial de estos enclaves. Estos factores, siguiendo lo señalado por Marilyn Palmer, son los que permiten considerarlos paisajes industriales³⁶

En ese trabajo debemos estudiar cómo se ocupa el espacio, bien litoral bien en los márgenes de las rías, los usos del suelo y los nuevos equipamientos tales como las lonjas, almacenes de hielo, laboratorios, edificios de aduanas, de comandancia de marina, de juntas de obras del puerto y autoridades portuarias, puesto de carabineros, de prácticos del puerto. Pero junto a ellos también está el patrimonio de promoción privada dedicado a la industria y comercio tales como los almacenes, las grandes naves de depósito de las siderurgias o de las industrias navales³⁷ sin olvidar las de otras industrias más modestas.

Los puentes, carreteras, estaciones, apeaderos y parques son las infraestructuras que derivan de la actividad en el puerto, pero también son el punto de unión con la estructura urbana. Es más, el radio de acción de la actividad portuaria sigue en la ciudad y, por lo tanto, debemos considerar como parte de ese patrimonio y constitutivo de su paisaje no sólo la planificación urbana, la trama urbanística y la modelación del territorio, sino también equipamientos subsidiarios como los mercados de pescado, los barrios de pescadores y oficinas de las empresas con tráfico portuario.

De resultas de este enfoque se están descubriendo planes especiales de ampliación. y mejora de instalaciones que, en algunos casos como el avilesino, se programan a lo largo de toda la pasada centuria, pero, además, se está descubriendo la actividad de arquitectos e ingenieros definidores de la actividad edilicia urbana en la que se hallan los puertos, a quienes apenas se había testimoniado su participación en la ejecución de equipamientos e infraestructuras que en su momento estuvieron al mismo nivel de innovación que las grandes y singulares arquitecturas analizadas.

Todos estos factores, desde los contemporáneos a los pretéritos son conformadores del paisaje cultural de las ciudades portuarias. Su calificación entre los paisaje de interés regional o comunitario supondrá su protección, aún cuando ya se halla perdido notables signos de pasado.

36 - PALMER, M. "Industrialisation and the organization of space" en *VVAA Actas del primer congreso del País Valencià de Arqueologia Industrial*, Valencia, diputación de Valencia, 1991, pp. 377-392

37 Sirva el ejemplo del análisis de las Lonjas de estos puertos en la obra *Lonjas del Cantábrico. Puerto, ciudad y patrimonio...Opus cit.*

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLAMO, E. del, “Los espacios de la cultura”, en *Manual Atalaya Apoyo a la Gestión Cultural*, Málaga, Universidad, 2014
- ÁLVAREZ GARCÍA, J. y GUTIÉRREZ BAYO, J, “Transformación del frente marítimo de Santander: 1985-2010. Proyectos e intervenciones” en *Revista Portus*, Año XIV, nº 28, 2014.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, MS., BERMEJO LORENZO, C. y SEVILLA ÁLVAREZ, J., “Nuevos espacios para la cultura. Estrategias equipamientos e impacto en la ciudad postindustrial y portuaria de Gijón, *Revista Sémata: Ciencias sociales e humanidades*, nº 30, 2018, pp. 421-440
- “Problemáticas de la ciudad industrial: la imagen perdida, las nuevas funciones y la creación de patrimonios” en J. PARRADO DEL OLMO y F. GUTIÉRREZ BAÑOS (coords), *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al Profesor De la Plaza Santiago*. Universidad de Valladolid, Valladolid, 2009, pp. 301-307.
 - *Espacios portuarios y villas costeras. Modelos de estrategias urbanísticas y patrimoniales de regeneración y transformación del litoral asturiano*, Asturias, Eikasía, 2014
 - “Nuevos paisajes e iconografías urbanas: focos dinamizadores y cambio de identidades en el litoral cantábrico” En LOZANO BARTOLOZZI, M.M y MÉNDEZ HERNÁN, V. (coords y eds) *Paisajes culturales del agua*, 2017 Cáceres, Universidad de Extremadura, pp.333-350
 - TIELVE GARCIA, N, BERMEJO LORENZO, M.C y SURRIAGARTE, I, *Lonjas del Cantábrico. Puerto, ciudad y patrimonio*, Asturias, Trea, 2021
 - “Los paisajes culturales de la ría y el puerto de Avilés. Memoria y testigos de un pasado entre la industrialización y al reconversión industrial” en LOZANO BARTOLOZZI M. M y MÉNDEZ HERNÁN, V, (coords y ed.) *Intervenciones en la ciudad y el territorio. Del patrimonio en su diversidad al paisaje cultural*, Cáceres, Grupo de Investigación ARPACUR, Universidad de Extremadura, 2021, pp. 15-35
- BARTOLOZZI LOZANO, M del M. (coord.) *Paisajes culturales en la Extremadura meridional. Una visión desde el patrimonio*, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2017.
- (coord.) *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*, Junta de Extremadura, Editora Regional de Extremadura, 2012.
 - (coord.) *Patrimonio cultural vinculado con el agua: paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, Junta de Extremadura, Editora Regional de Extremadura: Universidad de Extremadura: Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, 2014.

- BERMEJO LORENZO C y ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., “El Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer” en *Focos de Creación, impulso e innovación: El centro Niemeyer*, Asturias, Trea, 2018. pp. 75-141.
- “Equipamientos culturales para la regeneración del Frente Marítimo Cantábrico: los auditorios de Santander y San Sebastián”, en *Arte y Ciudad: Narrativas Urbanas*, Madrid, Universidad Complutense y CSIC, 2018. pp. 1107-1121
 - “Nuevas propuestas arquitectónicas en los espacios portuario: El Centro Botín de Santander” en *Abaco: Revista de cultura y ciencias sociales*, Asturias, 2018 pp. 95-101
- BLANCO GARCÍA, I., *El barrio como frente cultural Construcción y transformación de la apropiación del barrio Cuadrante de San Francisco*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona 2013.
- CÁRCAMO MARTÍNEZ, J., “El legado patrimonial de la industrialización en el ría y el puerto de Bilbao”, *Revista Portus*, nº 34, diciembre, 2017.
- CASTELLS OLIVAN, Manuel, *La era de la información: economía, sociedad y cultura*, Vol, 1, Alianza, Madrid, 2001
- ESTEBAN, M., Bilbao, *Luces y sombras del titanio. El proceso de regeneración del Bilbao Metropolitano*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000.
- FERNÁNDEZ SALINAS, V., “Los paisajes de interés cultural de Asturias”, *Ería*, 91, Asturias, Departamento de Geografía, 2013. pp.129-149.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J., “La memoria ornamental del frente marítimo de Santander” En Miguel Cabañas Bravo y Wilfredo Rincón (eds.) XVII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. *El arte y la recuperación del pasado reciente*, Madrid, CSIC, 2015. pp. 56-71
- GONZÁLEZ VARAS, I, *Patrimonio Cultural. Conceptos, debates y problemas*, Madrid, Cátedra, 2015
- JIMÉNEZ LÓPEZ, D., *Análisis del plan nacional de Paisaje Cultural: instrumento de gestión y debate*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid y Universidad Politécnica de Madrid, 2019, p. 46 y ss.
- LEFEBVRE, H. “Reflections on the political space”, en *Antipode*, nº 8, 1976, pp.30-37
- MENÉNDEZ MERINO, R, *Las transformaciones urbanas de la ciudad de Avilés (1980-2010)*, tesis doctoral inédita, Asturias: Universidad de Oviedo, 2013
- “Cuatro épocas, cuatro proyectos de ciudad: la transformación urbanística de Avilés a través de los planes Generales e Ordenación Urbana en M Soledad Álvarez Martínez (coord.) *Espacios portuarios y villas costeras. Modelos de estrategias urbanísticas y patrimoniales de regeneración y transformación del litoral asturiano*, Asturias, Eikaisa, 2014.

- “De la dársena al Centro Cultural Óscar Niemeyer: la transformación del espacio industrial en espacio cultural” en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S. (coord.) *Focos de Creación, impulso e innovación: el Centro Niemeyer*, Asturias, Trea, 2018, pp. 49 a 75.
- MORALES SARO, M.C (coord.), *El waterfront de Gijón (1985-2005). Nuevos Patrimonios en el Espacio público*, 2010, Asturias, Eikasía
- PALMER, M. “Industrialisation and the organization of space” en VVAA *Actas del primer congreso del País Valencià de Arqueologia Industrial*, Valencia, Diputación de Valencia, 1991, pp. 377-392
- PÉREZ CASTROVIEJO, P.M y VILAR IBÁÑEZ, J. E., “Industria y patrimonio en la ría de Bilbao”, en VVAA. *Il patrimonio industriale marittimo in Italia e Spagna. Strutture e territorio*, Genova, Editariale De Ferrari, 2009
- POL, E., “La apropiación del espacio” en L. ÍÑIGUEZ y E. POL (coord.) *Cognición, representación y apropiación del espacio*. Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, Monografies Psico/Socio/Ambientals, nº 9, 1996.
- PUERTAS, J., “Parque cultural de la Memoria Industrial de la Ría del Bilbao” *Ábaco. Revista de cultura y ciencias sociales*, 74, Asturias, CICEES, 2012. pp. 81 y 89
- RUBIO ARÓSTEGUI, J. A., *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*, Gijón, Trea, 2003
- RUIZ FERNÁNDEZ, R., “Piano, Botín y 270.000 razones” *Revista Conarquitectura*, nº64, Madrid, 2017. pp. 87-90
- TIELVE GARCÍA, N., Patrimonio industrial en el waterfront de Gijón en MORALES SARO, M.C. (coord.) *El waterfront de Gijón (1985-2005). Nuevos Patrimonios en el Espacio público*, 2010, Asturias, Eikasía, pp. 179 y ss.
- “Puerto, espacio litoral y Patrimonio industrial en el Principado de Asturias” en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S (Coord.) *Espacios portuarios y villas costeras. Modelos de estrategias urbanísticas y patrimoniales de regeneración y transformación del litoral asturiano*, Asturias, Eikasía, 2014. pp.-45-84.
- VVAA. *Cien paisajes culturales en España*, Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2015.

María del Carmen Bermejo Lorenzo

Departamento de Historia del Arte y Musicología
 Universidad de Oviedo
<https://orcid.org/0000-0001-5675-212X>
 berloren@uniovi.es



EL PATRIMONIO AGRARIO COMO MARCO DE REFERENCIA DE LOS PAISAJES CULTURALES: CRITERIOS PARA SU DELIMITACIÓN Y PROTECCIÓN

AGRICULTURAL HERITAGE AS A FRAME OF REFERENCE FOR CULTURAL LANDSCAPES: CRITERIA FOR THEIR DELIMITATION AND PROTECTION

JOSÉ CASTILLO RUIZ
Universidad de Granada

Recibido: 15/07/2021

Aceptado: 22/11/2021

RESUMEN

Aunque la figura de paisaje cultural es la más utilizada para proceder al reconocimiento y actuación sobre los espacios agrarios, ésta presenta importantes carencias en aspectos fundamentales como la delimitación de dichos espacios o los mecanismos y medidas establecidos para su protección. Para poder avanzar en la mejora de estas deficiencias es necesario aplicar sobre los paisajes culturales agrarios los principios que rigen el Patrimonio Agrario, que es el marco conceptual que debería guiar cualquier actuación sobre los bienes agrarios, incluidos los paisajes culturales, que no son más que un instrumento legal, una tipología de bien inmueble (tal y como intentamos demostrar al principio de nuestro artículo), para abordar la tutela de la dimensión territorial (por otro lado, la más importante) de los bienes agrícolas, ganaderos y silvícolas.

Palabras clave: Patrimonio Agrario. Paisaje Cultural. Patrimonio Mundial. Vega de Granada.

ABSTRACT

Even though the concept of cultural landscape is the most commonly used when it comes to recognising and acting on agricultural spaces, it has important shortcomings in key aspects, like the delimitation of such spaces or the mechanisms and measures established for their protection. In order to overcome these shortcomings, the principles of Agricultural Heritage must be applied to agricultural cultural landscapes. These principles are the conceptual framework that any action on agricultural assets should abide by, including cultural landscapes. Cultural landscapes are nothing but a mere legal instrument, a typology of immovable property, as we tried to prove at the beginning of our article, that is used to address the protection of the territorial dimension, the most important dimension, of agricultural, livestock and forestry assets.

Keywords: Agrarian Heritage. Cultural Landscape. World Heritage. Vega de Granada.

1.- LOS LÍMITES DEL PAISAJE CULTURAL COMO MECANISMO DE PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL. SU RECLAMACIÓN COMO TIPOLOGÍA DE BIEN INMUEBLE.

Quisiéramos empezar este trabajo partiendo de una constatación que nos parece muy relevante en relación a la situación real que presentan los paisajes culturales en nuestro país y referida a la cuestión que más nos interesa, la de éstos como mecanismo (en cuanto a tipología de bien cultural) de protección de los territorios (o de otro tipo de espacios, según la dimensión que le otorguemos a esta figura). Y esta constatación es que existe una enorme distancia entre las escasísimas declaraciones como BIC (u otras categorías legales) de paisajes culturales realizadas en España (Fig. 1) ¹, a pesar de que cada vez son más las

1 .- Resulta muy difícil elaborar una lista de los ámbitos patrimoniales de carácter territorial declarados en España que podrían corresponderse con paisajes culturales, ya que en la mayoría de los casos la figura utilizada para declararlos no es la de paisaje cultural, todavía muy incipiente en cuanto a su utilización, sino otras afines o relacionadas como la de conjunto histórico, sitio histórico, itinerario cultural, incluso una ya derogada, pero de gran modernidad en su momento, como la de paisaje pintoresco. Teniendo en cuenta esto, las declaraciones realizadas en España que podríamos considerar como correspondientes a los paisajes culturales, son las siguientes: Decreto 89/2014, de 3 de junio, por el que se califica como Bien Cultural, con la categoría de Conjunto Monumental, el Paisaje Cultural del Vino y el Viñedo de la Rioja Alavesa (Álava); Decreto 20/2015, de 12 de junio, por el que se declara bien de interés cultural «El paisaje cultural del Vino y el Viñedo de La Rioja»; Decreto 166/2018, de 27 de diciembre, por el que se declara bien de interés cultural el paisaje cultural de la Ribeira Sacra; Decreto 49/2018, de 26 de abril, por el que se declara bien de interés cultural, el archipiélago de Sálvora, con la categoría de paisaje cultural. Decreto 185/2013, de 26 de marzo, por el que se califica como Bien Cultural, con la categoría de

leyes de patrimonio cultural de las Comunidades Autónomas que la están reconociendo como tal tipología², y la multitud de propuestas y proyectos de estudio y catalogación de paisajes culturales puestos en marcha por todo tipo de administraciones, instituciones o investigadores³, incluyendo la existencia desde

Conjunto Monumental, el Paisaje Cultural del Valle Salado de Añana (Álava); Decreto 43/2017, de 14 de marzo, por el que se inscribe en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural, con la tipología de Zona Patrimonial, el Valle del Darro, en los términos municipales de Beas de Granada, Granada y Huétor Santillán, Granada (esta declaración fue anulada por el Tribunal Superior de Justicia de Andalucía el 16 de junio de 2020 por motivos formales a raíz del recurso presentado por un propietario afectado, el cual no había sido notificado de la incoación de la declaración como Zona Patrimonial); Decreto 125/2021, de 13 de abril, por el que se declara como Bien Cultural de Protección Especial, con la categoría de Paisaje Cultural, San Juan de Gaztelugatxe, sito en Bermeo (Bizkaia); Anuncio de 15 de marzo de 2021, relativo al cambio de categoría del Conjunto Histórico designada inicialmente en el expediente incoado a favor de la declaración como Bien de Interés Cultural de la Ermita de la Virgen de Los Reyes, Cueva del Caracol y Camino de la Virgen, por la categoría de Paisaje Cultural pasado a denominarse Paisaje Cultural de la Virgen de Los Reyes; Resolución de 25 de noviembre de 2020, de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, por la que se incoa el expediente de declaración de Bien de Interés Cultural, en la categoría de Paisaje Cultural, de la Presa de El Gasco y el Canal del Guadarrama, en los municipios de Galapagar, Las Rozas de Madrid y Torrelozón (Madrid); Acuerdo del Gobierno de Navarra, de 15 de marzo de 2010, por el que se revoca el Acuerdo del Gobierno de Navarra de 8 de febrero de 2010, al objeto de corregir los errores en él advertidos, y se declara nuevamente Bien de Interés Cultural, con categoría de Paisaje Cultural, las Palomeras de Etxalar, sitas en Etxalar (Navarra).

2.- Las leyes de patrimonio cultural españolas que incluyen la tipología de paisaje cultural de forma expresa, todas ellas promulgadas por las Comunidades Autónomas, ya que ésta no está contemplada en la LPHE de 1985 (aunque el día 23 de junio de 2021 se anunció por parte del Ministerio de Cultura que se iniciaban los trámites parlamentarios para modificar dicha ley, dando cabida, entre otras novedades, precisamente a la figura de paisaje cultural) son las siguientes: la Ley 11/1998, de 13 de octubre, de Patrimonio Cultural de Cantabria, donde nos encontramos, dentro de la categoría de lugares culturales, con la figura de paisaje cultural; la Ley 7/2004, de 18 de octubre, de Patrimonio Cultural, Histórico y Artístico de La Rioja, la cual incluye, también dentro de la categoría de Lugares Culturales, la figura de paisaje cultural; la Ley Foral 14/2005, de 22 de noviembre, del Patrimonio Cultural de Navarra; la Ley 4/2007, de 16 de marzo, de Patrimonio Cultural de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia; la Ley 3/2013, de 18 de junio, de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid; la Ley 11/2019, de 25 abril, de Patrimonio Cultural de Canarias y la Ley 5/2016, de 4 de mayo, del Patrimonio Cultural de Galicia. Mención especial merece la figura de Zona Patrimonial (Verdugo Santos, 2005), contenida en la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía, la cual podemos considerar como equivalente a la del paisaje cultural.

3.- De los innumerables proyectos de este tipo (y al margen de los contenidos en las diferentes leyes de paisajes promulgadas en España como la de Galicia o Cataluña) destacamos, por la complejidad, entidad y continuidad en el tiempo, los siguientes: el Registro de Paisajes de Interés Cultural de Andalucía (R-PICA) (<https://repositorio.iaph.es/handle/11532/324406>) (FERNÁNDEZ CACHO, S. et al., "Balance y perspectivas del Registro de Paisajes de Interés Cultural de Andalucía", *PH*, nº 88, octubre 2015, pp. 166-189); los Lugares de excepcional valor paisajístico de Asturias (LEVPAS) (FERNÁNDEZ SALINAS V., "Los paisajes de interés cultural de Asturias", *Revista de geografía Eria*, nº 91, 2013, pp. 129-149); el Atlas de los Paisajes de Castilla-La Mancha (<https://www.castillalamancha.es/node/54537>), los diferentes catálogos de paisaje y resto de productos y actividades desarrollados por el prestigioso L'Observatori del Paisatge de Catalunya (<http://www.catpaisatge.net/esp/index.php>), el Catálogo de Paisajes de Relevancia Regional de las Comunitat Valenciana (<http://politicaterritorial.gva.es/es/web/planificacion-territorial-e-infraestructura-verde/paisatges-de-relevancia-regional>) o, dentro de la multitud de proyectos de investigación realizados, los dirigidos por María del Mar Lozano Bartolozzi, por ejemplo el

2012 de un Plan Nacional de Paisaje Cultural⁴ (hecho éste que resulta coincidente con la atención preferente otorgada por la UNESCO a las candidaturas que se presenten bajo esta tipología para ser declaradas Patrimonio Mundial⁵). Esto provoca una enorme confusión en torno a esta figura, ya que la percepción (nunca mejor dicho) que se extrae de esta situación es que en España existe un alto grado de reconocimiento, valoración y protección de los paisajes culturales, hecho éste que consideramos queda muy alejado de la realidad.



Fig. 1.- Viñedos en la Ribeira Sacra (Doade, Sober, Lugo). © José Castillo Ruiz.

Aunque esta escasez de declaraciones es achacable también a lo novedoso de la tipología y al todavía limitado reconocimiento de la misma en nuestra legislación, sin embargo, transluce una situación de mayor calado y que puede resultar preocupante desde la perspectiva general de la tutela del patrimonio cultural.

titulado “Entre Toledo y Portugal: miradas y reflexiones contemporáneas en torno a un paisaje modelado por el Tajo” (Proyecto de Investigación I+D+I del Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2010-21835) (LOZANO BARTOLOZZI, M^a del M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (coords. y eds.), *Patrimonio cultural vinculado al agua. Paisaje, urbanismos, arte, ingeniería y turismo*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura, 2014.

4. - CARRIÓN GÚTIEZ, A., *Plan Nacional de Paisaje Cultural*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.

5. - Ver al respecto FERNÁNDEZ SALINAS, V. y SILVA PÉREZ, R., “Criterios para la identificación y selección de paisajes españoles susceptibles de ser incluidos en la lista del Patrimonio Mundial de UNESCO”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 2015, n.º. 68, p. 253-278 y FERNÁNDEZ SALINAS, V. y SILVA PÉREZ, R., “Deconstruyendo los paisajes culturales de la Lista del Patrimonio Mundial de la Unesco”, *Cuadernos Geográficos*, n.º 55, 2016, pp. 176-197.

Por un lado, responde a una importante reticencia manifestada, podemos decir que desde el ámbito paisajístico, a utilizar la legislación de patrimonio cultural, a través de la tipología de paisaje cultural o de otras semejantes, como mecanismo para la protección de estos espacios. Esto nos remite a la importante confrontación que existe en este campo paisajístico entre los que defienden la condición común del paisaje, de estado general de cualquier lugar y territorio, por lo que lo cultural (lo patrimonial) sólo sería una cualidad de algunos de esos paisajes (es la caracterización defendida por el Convenio Europeo del Paisaje del año 2000, donde se define el paisaje como “*cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos*”⁶), y los que se centran en su condición excepcional, por lo que el paisaje se identificaría exclusivamente con los paisajes culturales (posición defendida por la UNESCO⁷ y por la mayoría de leyes de patrimonio cultural que han incorporado esta figura de los paisajes culturales). Una disputa que no es sólo teórica (con propuestas conciliadoras como las de paisajes patrimoniales⁸) sino que tiene una gran trascendencia en el ámbito tutelar, ya que acaba determinando los mecanismos de protección utilizados para los mismos, de nuevo sometidos a una importante pugna entre la utilización exclusiva de los instrumentos urbanísticos y de gestión y los derivados de la legislación patrimonial (especialmente a través de su declaración como BIC).

Por otro lado, en esta situación subyace una incapacidad de la administración cultural para poder afrontar los enormes retos que supone la aplicación a los paisajes culturales del complejo y exigente sistema de protección instituido para los bienes inmuebles de conjunto en nuestra legislación de patrimonio cultural (y que tanta aplicación ha tenido ya en el caso de los conjuntos históricos). Una incapacidad que tiene que ver, no con lo acertado o no de este sistema de tutela, sino con la endémica falta de medios técnicos, económicos y humanos de la

6.- Ver al respecto: FERNÁNDEZ LACOMBA, J., ROLDÁN, F. y ZOIDO, F. (coord.), *Territorio y patrimonio. Los paisajes andaluces*, Sevilla, Consejería de Cultura, Comares, 2003 y ZOIDO, F. y VEGAS, C. (Coord.), *Paisaje y Ordenación del Territorio*, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Fundación Duques de Soria, 2002.

7.- Como es sabido la UNESCO reconoce por primera vez la tipología de paisaje cultural en 1992, el cual es definido, según aparece recogido en las Directrices Operativas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial Natural y Cultural de la siguiente forma: “Cultural landscapes are cultural properties and represent the “combined works of nature and of man” designated in Article 1 of the Convention. They are illustrative of the evolution of human society and settlement over time, under the influence of the physical constraints and/or opportunities presented by their natural environment and of successive social, economic and cultural forces, both external and internal” (UNESCO, *The Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. WHC.19/01 10 July 2019 [Consulta 28/06/2021. <http://whc.unesco.org/en/guidelines>].

8.- SILVA PÉREZ, R. y FERNÁNDEZ SALINAS, V., “El nuevo paradigma del patrimonio...”, op.cit.

administración de cultura y que ahora se hace muy ostensible ante la magnitud y complejidad de los desafíos planteados por la protección de los territorios.

Ambas situaciones, que están íntimamente relacionadas, están provocando un efecto realmente pernicioso no sólo para la protección de los paisajes culturales sino para la tutela del patrimonio cultural en general. Nos referimos al hecho de que cada vez se está poniendo más en cuestión (invalidando, por tanto) la viabilidad de la aplicación a los paisajes culturales de los mecanismos generales de tutela del patrimonio cultural, lo cual está propiciando que se arbitren instrumentos específicos, excepcionales o propios de otros ordenamientos jurídicos para abordar la actuación en estos ámbitos patrimoniales. Tanto desde el ámbito propiamente paisajístico, demandando que los paisajes culturales se integren en los mecanismos generales de actuación (protección, gestión e intervención según la terminología del Convenio Europeo del Paisaje) en el paisaje (para lo que se están promulgando leyes específicas al respecto, tal y como antes señalábamos), y que nos remiten principalmente a los instrumentos de planificación, como desde el ámbito patrimonial, donde la protección de los paisajes culturales se entiende en la mayoría de los casos como una iniciativa excepcional que requiere de medios y procedimientos igualmente excepcionales, por lo tanto ajenos o diferenciados de la acción ordinaria de la administración patrimonial. El muy relevante ejemplo de la promulgación de una ley específica para la protección de la Huerta de Valencia⁹ (y que fue consecuencia del fracaso, muy ilustrativo, por cierto, de lo que estamos contando, de una anterior propuesta de declaración de BIC¹⁰), que, en principio, podríamos considerar como una gran conquista, sobre todo de la sociedad civil, en defensa de este excepcional espacio agrario histórico, no podemos más que calificarla como la constatación del fracaso del patrimonio cultural (del sistema de tutela del patrimonio cultural) para abordar la protección de los paisajes culturales y, en definitiva, de los territorios. La absoluta e indiscutible relevancia cultural de la Huerta de Valencia exigiría que de forma igualmente indiscutible fuera ésta, su condición cultural, de patrimonio cultural, la que propiciara y determinara todo el sistema de actuación en la misma, incluida, la activación agraria.

Este optar por externalizar (aceptada incluso desde el ámbito patrimonial) la actuación en los paisajes culturales en vez de reclamar un rearme o reforzamiento

9 .- Ley 5/2018, de 6 de marzo, de la Huerta de València.

10 .- Esta solicitud, presentada en febrero de 2005 por Ecologistas en Acción y la Sociedad Española de Agricultura Ecológica, aunque promovida por la asociación Per L'Horta, terminaría con una resolución del Tribunal Superior de Justicia de Valencia en enero de 2007 negando la posibilidad de declarar BIC la Huerta de Valencia con los argumentos tan discutibles como la enorme amplitud y complejidad del espacio susceptible de protección.

de la administración tutelar ante los enormes retos que está planteando la protección de los territorios, lo que está provocando, incidiendo en los importantes peligros de los que antes advertíamos, es la desacreditación (y deslegitimación, por tanto) del sistema tutelar vigente, lo que está llevando a reclamar desde el ámbito del paisaje una especie de reformulación o refundación paisajística del patrimonio cultural, ya iniciada, por ejemplo, en el ámbito de las ciudades históricas, las cuáles pretenden ser sustituidas (en cuanto a su reconocimiento y actuación patrimonial) por el concepto de paisaje urbano histórico; aspiración ésta que consideramos totalmente improcedente e ilegítima tal y como creemos haber demostrado con gran claridad (y contundencia) en otro lugar¹¹.

Ante esta situación, que lo que pone de manifiesto es la enorme confusión y dudas en relación al alcance de la figura de los paisajes culturales y a los procedimientos y objetivos para abordar su protección, nuestro posicionamiento al respecto es muy claro: consideramos que el paisaje cultural debería ser exclusivamente una tipología de bien inmueble reconocida por la legislación de patrimonio cultural¹². Ésta se aplicaría sobre aquellos espacios de carácter territorial (donde la dimensión urbana, que puede estar presente, no sea la predominante) que tengan un componente patrimonial diverso, complejo y diacrónico, lo que reclamaría una identificación de la misma desde la unidad del territorio en la que de forma interrelacionada se manifiestan todos los elementos que la constituyen, de ahí la posibilidad de utilizar la topografía, la orografía, el relieve, el territorio en definitiva como elemento definidor (Fig. 2)¹³. Esto significa que el sistema de protección aplicable a los paisajes culturales debería ser el propio de los bienes culturales, en concreto el de los bienes inmuebles, el cual consideramos está perfectamente dotado para conseguir una adecuada tutela (declaración, régimen de protección, difusión, gestión, intervención, participación pública, etc.) de los mismos. De esta forma la figura de paisaje cultural, como ya señalábamos en otro lugar, *“debería funcionar como un instrumento preciso, incisivo, permanente, integral, integrador, superior y dominante respecto a la organización, ordenación y desarrollo de un territorio signado con*

11 - CASTILLO RUIZ, J., “El patrimonio cultural podría estar en peligro y los responsables son la memoria, la salvaguardia, la comunidad y el paisaje cultural (además del turismo, claro)”, *erph revista electrónica de patrimonio histórico*, nº 28, 2021, pp. 3-38. <https://doi.org/10.30827/erph.vi28.21530>.

12 - También creemos que se podría considerar al valor paisajístico como uno de los valores reconocidos por la legislación al igual que otros ya instituidos como el artístico, arqueológico o etnológico, el cual podría aplicarse a tipos de bienes, especialmente los de carácter urbano y territorial, en concurrencia con el resto de valores, y entendido desde una perspectiva más puramente perceptiva y estética.

13 - Un ejemplo muy interesante de la aplicación de esta figura es la declaración en 2017 del Valle del Darro en Granada como BIC bajo la tipología de Zona Patrimonial (figura equivalente a la de paisaje cultural) en la cual se ha tomado como referencia para la delimitación del bien el valle generado por el río Darro y sus afluentes desde su nacimiento hasta su desembocadura en la ciudad de Granada.

valores culturales y digno de protección. Un instrumento que sirva para someter todos los procesos urbanos y territoriales al dictamen de la prevalencia de los valores culturales existente en el territorio, cuya preservación y continuidad en absoluto puede observarse como freno al desarrollo socio-económico de ese territorio. Este instrumento debe tener la capacidad de paralizar todos los planes, programas e instrumentos de ese paisaje protegido para a partir de su revisión, validar su viabilidad como idóneo instrumento de protección. En definitiva, nada diferente a como se opera en el campo de los conjuntos históricos o de cualquier otro bien cultural de carácter inmueble."¹⁴ Todo esto, todos estos efectos, son los que se derivan de la declaración de un determinado territorio como BIC bajo la categoría de paisaje cultural o figura similar y que no pueden ser suplantados, diluidos o subordinados por todos estos sucedáneos de protección como son los catálogos o inventarios de paisajes y, con ellos, los diferentes instrumentos de planificación u ordenación territorial puestos en marcha de forma independiente y ajena a la administración cultural.



Fig. 2.- Valle del Darro en las inmediaciones de la Alhambra y el Albayzin (Granada). © José Castillo Ruiz.

14.- CASTILLO RUIZ, J., "La "bictitis" o la alergia social (¿o es sólo política?) a la protección de los bienes culturales de carácter territorial. reflexiones y propuestas a partir del caso de la Vega de Granada", en CASTILLO MENA, A. (ed.), *Personas y comunidades: Actas del Segundo Congreso Internacional de Buenas Prácticas en Patrimonio Mundial: (29 -30 de abril, 1 y 2 de mayo de 2015)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, Madrid, 2015, p. 420. <http://eprints.ucm.es/34899/>.

2.- EL PATRIMONIO AGRARIO COMO PRINCIPAL MARCO DE REFERENCIA PARA LA PROTECCIÓN DE LOS PAISAJES CULTURALES: PRINCIPIOS FUNDAMENTALES.

Determinada la validez de la figura del paisaje cultural (en los términos señalados) y de la idoneidad del sistema de protección instituido para ella en la legislación de patrimonio cultural, lo que nos corresponde ahora analizar es si este sistema es igualmente válido para la protección de los espacios agrarios y, por tanto, de la actividad agraria que los propicia.

Aunque, tal y como antes señalamos, son pocos los paisajes culturales declarados (y esos son, deben ser, los que vamos a tomar como referencia) debemos concluir que en la mayoría de los casos la componente agraria resulta muy importante o determinante, hecho éste absolutamente lógico si tenemos en cuenta la coincidente dimensión territorial (e incluso podríamos decir que rural) de los paisajes culturales y de los bienes agrarios. Esto es especialmente perceptible si analizamos el conjunto de paisajes culturales reconocidos por la UNESCO como Patrimonio Mundial, que es la figura equivalente (y la que se toma como referente) a la reconocida por nuestra legislación, y donde los paisajes cuyo valor universal excepcional está directamente asociado a la actividad agraria se acerca a la mitad de los inscritos¹⁵. De aquí se podría deducir que la figura más idónea para proteger los bienes agrarios sería ésta del paisaje cultural. Es más, pareciera que sólo es posible hacerlo desde esta figura dada, insistimos, la imprescindible dimensión territorial de lo agrario.

Llegados a este punto debemos manifestar una premisa (otra más) que sustenta este trabajo: en la actualidad si bien existe un reconocimiento patrimonial de numerosos bienes agrarios (cortijos, haciendas, hórreos, palomares, terrazas de cultivo, asentamientos rurales, técnica constructiva de piedra seca, acequias y canales, formas de gestión de los sistemas históricos de riego, etc.) éstos, en la mayoría de los casos, lo están en función no de su valor o naturaleza agraria sino de otros valores de tipo artístico, histórico, técnico, rural, industrial, etc., lo cual acaba afectando a la adecuada protección de los mismos ya que terminan otorgándole una valoración subordinada, derivada, cuando no exenta de su indispensable dimensión funcional dinámica e innovadora. Sucede con la identificación (más bien absorción) de los bienes agrarios con el patrimonio rural (lo que limita el reconocimiento de la importante agricultura urbana y periurbana),

15.- Ver al respecto MARTÍNEZ YÁÑEZ, C. "El Patrimonio Agrario inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial: Tipos de bienes, modelos de gestión y desafíos", en CASTILLO RUIZ, J. y MARTÍNEZ YÁÑEZ, C. (coord.), *El Patrimonio Agrario. La construcción cultural del territorio a través de la actividad agraria*, Sevilla, UNIA, 2015, pp.183-229.

con el patrimonio etnológico (lo que excluye toda la actividad agraria promovida o desarrollada en ámbitos institucionales u oficiales como palacios, monasterios, etc.) o con el patrimonio industrial (donde los espacios agrarios acaban adquiriendo el secundario, y muchas veces prescindible en cuanto a su protección concreta papel de simples suministradores de las materias primas utilizadas por las fábricas) (Fig. 3).



Fig. 3.- Paisaje de Salobreña con la Azucarera del Guadalfeo a la derecha. © José Castillo Ruiz.

Esta constatación es especialmente evidente en el caso de los paisajes culturales, ya que si analizamos la mayoría de los declarados (aquí es muy importante tomar como referencia los reconocidos por la UNESCO)¹⁶ nos encontramos que a pesar de tratarse de indiscutibles paisajes de componente agraria, la actividad agrícola o ganadera queda efectivamente relegada, suplantada, subordinada, ocultada por otros valores o componentes como el industrial o el productivo (de ahí el predominio de paisajes vinculados a productos elaborados o extraídos del cultivo laboreado en ese espacio agrario, tal y como sucede especialmente con el vino -con numerosas declaraciones como la Jurisdicción de

16.- El estudio de los bienes reconocidos por la UNESCO tanto desde la perspectiva del Patrimonio Mundial como del Patrimonio Cultural Inmaterial y su relación con el Patrimonio Agrario ha sido realizado magistralmente por la profesora Celia Martínez Yáñez: MARTÍNEZ YÁÑEZ, C. "El Patrimonio Agrario inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial...", *op. cit.*, y MARTÍNEZ YÁÑEZ, C. "Los paisajes agroindustriales en la Lista del Patrimonio Mundial. Agricultura versus Industria", en CASTILLO RUIZ, J. y ROMERO GALLARDO, A. (coord.). *Patrimonio cultural, remolacha y nuevas tecnologías. El paisaje agroindustrial de la remolacha en la Vega de Granada a partir de la reconstrucción en 3D de la Fábrica de Nuestro Señor de la Salud de Santa Fe*, Granada, Universidad, 2019, pp. 37-58.

Saint Emilion, Francia, 1999; los Viñedos, Casas y Bodegas de Champaña, Francia, 2015; la Región vinícola del Alto Duero, Portugal, 2001; las Terrazas de Viñedos de Lavaux, Suiza, 2007 (Fig. 4), etc.-, pero también con otros productos como el tequila -el Paisaje de Agaves y Antiguas Instalaciones Industriales de Tequila, México, 2006- o el café -el Paisaje Cultural Cafetero, Colombia, 2011-), el natural (de ahí la preferencia por aquellos paisajes más naturalizados, es decir, donde la similitud con los paisajes naturales es mayor por la presencia de elementos arbóreos o arbustivos de cierto porte como viñas, cafetales, olivos o palmeras y que, además, le dan al paisaje un carácter de permanencia y continuidad en el tiempo; de ahí también la preferencia por los paisajes agrarios de montaña donde la actividad agraria está muy imbricada con los elementos naturales -aquí se podrían añadir a los citados en el apartado anterior el Valle del Madriu-Perafita-Claror, Andorra, 2006 y el Paisaje Cultural Agropastoral Mediterráneo de Causses y Cévennes, Francia, 2011), o el estético y monumental (de ahí el reconocimiento a aquellos paisajes donde esta dimensión estética es más evidente como es el caso de los “espectaculares” paisajes aterrazados de arrozales de la región Asia-Pacífico -El Paisaje Cultural de los Campos de Arrozales en Terrazas de las Cordilleras de Luzón Central, Filipinas, 1995; el Paisaje Cultural de la Provincia de Bali: el Sistema Subak como testimonio de la Filosofía Tri Hita Karana, Indonesia, 2012 o el Paisaje Cultural de las Terrazas de Arrozales de Honghe Hani, China, 2013- o el de aquellos que generan formas y colores muy atractivos y reconocibles socialmente -El Valle del Orcia, Italia, 2004-).



Fig. 4.- Viñedos de Lavaux (Suiza). © José Castillo Ruiz.

Para afrontar entonces un adecuado reconocimiento de la dimensión agraria desde la perspectiva de los paisajes culturales (la cual es sólo un instrumento más de los diversos que existen para proteger este patrimonio) debemos acudir al concepto de Patrimonio Agrario, en el cual quedan establecidos los fundamentos, objetivos e instrumentos desde los que abordar la caracterización y actuación sobre cualquier bien agrario, especialmente el de los paisajes culturales agrarios. Nuestro protagonismo en la configuración del marco conceptual del Patrimonio Agrario en cuanto director del amplio equipo de investigación que elaboró, entre muchas otras aportaciones, la Carta de Baeza sobre el Patrimonio Agrario¹⁷, que es el documento de referencia principal para este concepto, nos permite, nos legitima para ello, exponer con cierta amplitud los principios en los que se sustenta este nuevo tipo de patrimonio cultural y que debemos tomar como referencia para el reconocimiento y actuación sobre los paisajes culturales agrarios. Éstos son los principios fundamentales del Patrimonio Agrario:

- Aunque debe reconocerse el valor agrario como valor general para la identificación de este tipo de bienes (y como concreción del mismo, los valores agronómico, económico, social, ecológico, histórico, paisajístico y técnico) el principal valor que debe sustentar el concepto de Patrimonio Agrario debe ser el valor cultural, lo que supone entender la actividad agraria como una práctica social y económica de indudable y crucial aportación a la civilización humana. De ahí la absoluta legitimidad y necesidad de que lo agrario, los bienes agrarios, sean considerados como parte del patrimonio cultural. A partir del reconocimiento de estos valores la definición que se aporta es la siguiente: *“El Patrimonio Agrario está conformado por el conjunto de bienes naturales y culturales, materiales e inmateriales, generados o aprovechados por la actividad agraria a lo largo de la historia”*.¹⁸
- La actividad como elemento constitutivo principal. El elemento fundamental que propicia y justifica el reconocimiento del patrimonio agrario es la actividad agrícola, ganadera y silvícola, lo cual impone una exigencia ineludible para su protección: el mantenimiento in situ de la actividad agraria en los bienes o espacios protegidos como garantía de su preservación y continuidad futura.
- La protección de los bienes culturales agrarios debe hacerse necesariamente desde el patrimonio cultural, en cuanto parte indiscutible del

17. - CASTILLO RUIZ, J. (dir.), *La Carta de Baeza sobre Patrimonio Agrario*, Sevilla, UNIA, 2013. <http://hdl.handle.net/10481/36377>.

18. - *Ibid*, p. 32.

mismo, por lo que no deberían utilizarse mecanismos excepcionales (como leyes específicas para la protección de algún bien o conjunto de ellos, caso de la ya señalada Ley de la Huerta de Valencia de 2018 o la Ley del Olivar de Andalucía de 2011) o abordajes desde otros ámbitos no estrictamente patrimoniales como, por ejemplo, los SIPAM (Sistemas Ingeniosos del Patrimonio Agrícola Mundial), (Fig. 5) que es la figura equivalente a la de Patrimonio Mundial utilizada por la FAO para reconocer los valores de los sistemas agrarios tradicionales. Aunque existen en el ámbito del patrimonio cultural diferentes mecanismos para proteger los bienes integrantes del patrimonio agrario, los principales deben ser aquellos de carácter territorial, de ahí la necesidad de utilizar alguna de las tipologías de bien de conjunto previstas en la legislación para su declaración: zona patrimonial, sitio histórico y, muy especialmente, la de paisaje cultural (desde la Carta de Baeza se propone, no obstante, que se establezca una tipología específica para los espacios agrarios que es la de Lugar de Interés Agrario). La aplicación de estas tipologías permite además utilizar los instrumentos urbanísticos y territoriales como principal mecanismo de actuación en los mismos.



Fig. 5.- Instalaciones ganaderas en Punta Nati (Ciudadela, Menorca).

© José Castillo Ruiz.

- La singularidad del Patrimonio Agrario exige además que el mecanismo de protección que se instaure incorpore un sistema (y organismo) de gestión de carácter territorial, supramunicipal e interadministrativo que pueda afrontar, además de la protección directa los bienes

declarados, todas las políticas necesarias para el mantenimiento y desarrollo de la actividad agraria (y todas aquellas otras que sean compatibles) en el espacio protegido. No obstante, no es admisible la idea muy extendida de que un espacio agrario se protegerá sólo cuando sea rentable económicamente, es decir sólo con gestión.

De estos presupuestos es quizás la consideración de la actividad agraria (agrícola, ganadera y silvícola) como el elemento constitutivo del patrimonio agrario el aspecto más complejo (y controvertido) de abordar, sobre todo, porque existe una errónea percepción de que la declaración de un determinado bien como patrimonio cultural (especialmente como BIC), con la consiguiente imposición del régimen jurídico derivado de la misma, constituye la fosilización, musealización o momificación del bien objeto de protección, lo cual invalidaría cualquier iniciativa de patrimonialización de lo agrario dada la inexcusable consideración de la actividad agraria (su mantenimiento o activación) en cualquier acción sobre estos bienes.

En este sentido debemos señalar, más bien subrayar, que la tutela del patrimonio histórico ya tiene plenamente incorporada la dimensión funcional entre sus principios y mecanismos de actuación. Esto es especialmente constatable en los conjuntos históricos, donde el mantenimiento de la diversidad funcional urbana (vivienda, servicios públicos, tiendas, hoteles...) es una exigencia ineludible en cualquier política de protección desde la instauración del concepto de conservación integrada en la Carta de Patrimonio Arquitectónico de 1975. La calificación de usos a través de los instrumentos urbanísticos, al margen de todas las acciones, medidas y políticas de fomento de la rehabilitación y usos de los centros históricos, es el instrumento principal utilizado para ordenar las funciones de estos espacios urbanos históricos y su respetuosa adecuación a los valores culturales de los mismos. Esto significa que el procedimiento instaurado consiste en remitir al ámbito (normativo y administrativo) correspondiente, en este caso el urbanístico, la responsabilidad y competencia para regular y preservar la dimensión funcional de estos espacios; procedimiento éste que sería perfectamente aplicable a cualquier otro espacio, como por ejemplo el agrario, donde la administración agrícola y ganadera, con sus instrumentos y mecanismos, tendría la responsabilidad, con la autorización general y genérica de la administración de cultura, de actuar en estos espacios agrarios.

Al igual que resultaría absurdo amenazar a un comerciante de un centro histórico diciéndole que tendrá que someter a la discrecional autorización de la administración de cultura el género (lencería, perfumería, telefonía, carnicería...) que quiera vender en su tienda, lo es también cuando se quiere intimidar

a los agricultores y ganaderos magnificando y distorsionando las restricciones que supondría para el desarrollo de su actividad la declaración de su propiedad como patrimonio cultural, hecho éste que desgraciadamente se produce a menudo (y que nosotros hemos contemplado numerosas veces en el complejo proceso de reclamación ciudadana de la declaración de la Vega de Granada como BIC, Zona Patrimonial)¹⁹ y que tiene que ver (además de con la pésima imagen social de la administración de cultura) con la desconsideración y minusvaloración de la actividad agraria (que es extensible al campo y campesinos) frente a otras como la urbana.

3.- LOS PAISAJES CULTURALES AGRARIOS: ÁMBITO DE APLICACIÓN Y CRITERIOS PARA SU DELIMITACIÓN Y PROTECCIÓN.

Determinada (y creemos que justificada) la condición del paisaje cultural como una tipología de bien cultural muy acorde para el reconocimiento y protección de los bienes agrarios (para aquellos que disponen de una dimensión territorial, que siendo la predominante no es la única), las cuestiones que quedarían por abordar serían fundamentalmente dos: la de cómo proceder a la delimitación (a su caracterización en suma, pues son condiciones inseparables dada la condición formal del patrimonio cultural) de ese paisaje cultural y la de qué tipo de instrumentos y medidas deberían utilizarse para su protección.

Realmente nos vamos a centrar en la cuestión de la delimitación, porque lo referido a los instrumentos de protección no ofrece para nosotros muchas dudas, ya que, como antes decíamos, el sistema tutelar imperante en nuestro ordenamiento jurídico está perfectamente preparado para abordar la actuación en los bienes territoriales, el cual podríamos identificarlo con el ya legendario concepto de conservación integrada, que no es más que la interrelación de todos los instrumentos de ordenación y desarrollo de un determinado territorio, siempre a partir de la prevalencia (y superioridad jerárquica desde el punto legal) del sistema de protección patrimonial; prevalencia ésta activada (y amparada) por la declaración, especialmente como BIC, del espacio agrario a proteger. Un sistema de tutela al que habría que incorporar aquellas exigencias propias del concepto de Patrimonio Agrario antes vistas como es la importancia de los organismos e instrumentos de gestión y la centralidad de la conservación y mantenimiento de la actividad agraria.

19.- CASTILLO RUIZ, J., "La "bicititis" o la alergia social (¿o es sólo política?)...", *op. cit.*

Centrados, entonces, en la cuestión de la delimitación, lo primero que cabría señalar es la dificultad para proceder a la misma, situación ésta común a todos los paisajes culturales, de ahí que en la mayoría de propuestas provenientes del ámbito paisajístico no se haya descendido hasta esta cuestión, limitándose a establecer criterios a partir de los cuales poder identificar y caracterizar los diferentes tipos o subtipos de paisajes existentes (las unidades de paisaje, según esta metodología) en una determinada región o comunidad autónoma²⁰. No es de extrañar entonces las reticencias existentes en el campo paisajístico para someterse a la precisión y concreción de las declaraciones de patrimonio cultural, las cuales necesariamente tienen que tener unos límites muy precisos; límites éstos que no sólo demarcan la extensión del espacio objeto de protección sino también, y esto muy especialmente, los márgenes competenciales (su capacidad de actuación, en suma) de cada uno de los ámbitos administrativos y legales (urbanismo, infraestructuras, medio ambiente, etc.) concurrentes en el mismo.

En el caso de los paisajes culturales agrarios esta dificultad para proceder a su delimitación viene motivada obviamente por las características de la propia implantación territorial de la actividad agraria, donde podemos destacar las siguientes particularidades:

- La confusa (o directamente inexistente) diferenciación entre aquellas actividades o espacios agrarios dotados de valor cultural y, por tanto, susceptibles de protección, y aquellos otros que, cumpliendo las mismas funciones productivas, alimenticias o incluso medioambientales (como por ejemplo la agricultura ecológica), no merezcan esa consideración. Esta confusión hace que el simple planteamiento de la protección de los paisajes agrarios aparezca como una empresa inabordable e irrealizable al identificarse éstos con el conjunto de la actividad agraria de una comarca, región o incluso país. En este sentido, como luego veremos, resulta fundamental, y previo a cualquier iniciativa patrimonial, identificar los criterios que deben cumplir cualquier bien agrario para poder ser considerado como patrimonio cultural²¹.

20.- Este es el proceder de los diferentes trabajos de estudio y catalogación de los paisajes culturales puestos en marcha en las diferentes comunidades autónomas y citados en la nota 3.

21.- Un ejemplo de esta falta de diferenciación entre los espacios agrarios dotados de valor cultural y aquellos otros carentes del mismo es el, por otro lado magnífico y monumental, trabajo de caracterización de todos los paisajes agrarios en España liderado por el geógrafo Fernando Molinero (MOLINERO, F (coord.), *Atlas de los Paisajes Agrarios de España. Tomo I. Las clases de paisajes agrarios de España. Las unidades de paisaje agrario de la España atlántica*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, 2013 y MOLINERO, F (coord.), *Atlas de los Paisajes Agrarios de España. Tomo II.*

- La enorme amplitud y dispersión de la actividad agraria por el territorio, por cualquier territorio, sobre todo en el caso de la agricultura de secano (las campiñas cerealistas, por ejemplo) o la de aquella que no depende de los rígidos sistemas históricos de riego por existir una abundante pluviosidad. Lo mismo se podría decir del singular sistema agrario de las dehesas, de la explotación forestal, de los pastizales o de la actividad ganadera extensiva, especialmente la trashumancia. Dispersión y fragmentación que hace enormemente difícil poder identificar de forma unitaria (aunque sea con un carácter discontinuo) un territorio al que poder formalizar, poder declarar, como paisaje cultural, dado lo difuso, extenso, fragmentado, discontinuo, a la vez que interrelacionado, de la implantación y desarrollo de la actividad agraria.
- La variabilidad de los espacios agrarios en función de la explotación o no (temporal o definitiva) de los mismos. Variabilidad que no deberíamos confundir con la existencia o no se uso agrario, ya que un espacio abandonado que mantiene toda la estructura para poder activarlo (acequias, bancales, caminos, etc.) no podemos excluirlo de una posible patrimonialización porque en un momento puntual determinado esté en desuso. (Fig. 6)



Fig. 6.- Valle Salado de Añana (Vitoria). © José Castillo Ruiz.

Las unidades de paisaje agrario de la España mediterránea, Madrid, Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, 2014).

- La interrelación con otras actividades y funciones y, por lo tanto, con otros patrimonios, lo cual dificulta la identificación de un determinado espacio en función de dicha actividad. Es esta la razón por la cual los bienes agrarios han sido observados o bien desde la perspectiva rural (que sitúa en el tipo de medio ocupado por el hombre el ámbito a identificar) o bien desde un enfoque territorial más amplio (la globalidad de un determinado territorio, de un paisaje), lo cual, en ambos casos, acaban diluyendo y difuminando la presencia de lo agrario.

Teniendo en cuenta todas estas particularidades, los criterios a seguir para identificar y delimitar un determinado espacio agrario como paisaje cultural deberían ser los siguientes:

- El paisaje cultural es una tipología de bien inmueble a utilizar para reconocer aquellos espacios o ámbitos de carácter territorial donde se desarrolla una actividad agraria de relevantes valores culturales y que, por tanto, merece su protección. De aquí se deriva que debe ser necesariamente la actividad agraria el elemento determinante en la constitución de dicho paisaje, ya que de lo que se trata no es de proteger un determinado territorio sino una actividad agraria en su implantación territorial. En este sentido debemos tener presente la multidimensionalidad de lo agrario²², ya que se trata de un actividad que no sólo tiene implicaciones ambientales, económicas, biológicas, tecnológicas, hidráulicas, sociales, sino que como actividad primaria dispone de una enorme capacidad para generar otros productos, conocimientos y actividades culturales más complejas, como por ejemplo todo lo referido a la manipulación, conservación o comercialización de los alimentos; en definitiva, manifiesta una gran capacidad para generar otros patrimonios.

Por eso es importante fijar el límite sobre aquello que es propiamente agrario y qué pertenece ya a otra actividad y, por tanto, a otro patrimonio. El límite debe estar fijado en aquella actividad, producto u objeto que es realizado o creado por el agricultor (en sentido amplio de persona que realiza la actividad agraria) como parte del proceso productivo agrario. Cuando esta actividad, aunque proceda de un cultivo (la fibra del cáñamo, por ejemplo), se realice de forma independiente y

22. - Preferimos este concepto, a pesar de su cercanía, al de la multifuncionalidad agraria que es el instituido en el ámbito académico geográfico o agrícola. Ver al respecto GÓMEZ-LIMÓN RODRÍGUEZ, J. A. BARREIRO HURLÉ, J., MÁRMOL, E. y MARCOS, C. (coord.), *La multifuncionalidad de la agricultura en España. Concepto, aspectos horizontales, cuantificación y casos prácticos*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, 2007.

autónoma, sea de forma artesanal o mecanizada, los elementos patrimoniales generados por esa actividad ya no podrán considerarse patrimonio agrario. Por ejemplo: el secado del tabaco que se realiza en un secadero construido en la parcela o en el territorio donde éste se cultiva, aunque pudiera considerarse como el inicio del proceso industrial de elaboración del tabaco, realmente forma parte de la actividad agraria, en este caso como labor correspondiente a la recogida y almacenamiento del cultivo previo a su comercialización o manipulación futura. En este caso sí debe ser considerado como patrimonio agrario. (Fig. 7). En cambio, un artesano que realice alpargatas de cáñamo, aunque las haga en el mismo territorio donde se cultiva el cáñamo, será un artesano y formará parte del patrimonio etnológico o inmaterial de la zona. La clave del patrimonio agrario debe ser, por tanto, la existencia de una continuidad (de tipo laboral, personal-familiar, social, territorial, económica) directa y necesaria entre todas las fases del proceso productivo: desde la preparación de la tierra o el ganado hasta la elaboración del producto o creación de la actividad objeto de protección.



Fig. 7.- Colgando tabaco en el secadero del Caserío Checa (Granada).

© José Castillo Ruiz.

- Aunque, como decíamos antes, desde el Patrimonio Agrario se reconoce el valor agrario como valor general para la identificación de este tipo de bienes, el principal valor que debe sustentar este patrimonio es el valor cultural. Un valor cultural, y esto resulta de una gran importancia, que debe observarse (al igual que el resto de valores reconocidos

en la legislación de patrimonio cultural como el artístico, el industrial o el científico) desde una dimensión histórica y/o tradicional, ya que la práctica agraria a preservar es aquella que, fundada en prácticas tradicionales de manejo sustentables, se ve amenazada en la actualidad, entre otras causas, por la agricultura intensiva e industrializada.



Fig. 8.- Olivos en la zona de Sierra Mágina (Jaén). © José Castillo Ruiz.

Es desde esta condición histórica (y sólo desde ella) desde la que podemos establecer unos criterios que permitan diferenciar (y justificar) qué espacios, qué olivares, si tomamos, por ejemplo, los paisajes del olivar de Andalucía (que en la actualidad están siendo objeto de estudio para su posible inclusión en la Lista de Patrimonio Mundial²³), (Fig.8) podemos considerar como susceptibles de protección, ya que, siguiendo con este caso del olivar, no es posible identificarlos ni en función de la actividad (pues todos los olivos, desde los milenarios a los recién plantados, producen aceituna, incluso puede que sea de la misma variedad), ni de las propiedades alimenticias, culinarias o de salud (pues esto es común a la aceituna, es decir a todos los olivares), ni siquiera por las cualidades ambientales del mismo, ya que en ese caso cualquier olivar ecológico recién plantado recibiría la condición de patrimonio cultural, hecho éste que sería como equiparar el valor cultural de las casas nazaríes del Albaicín con los de una casa de nueva construcción en cualquier barrio de la periferia de Granada realizada con materiales reciclados y climatizada con energía renovables²⁴. Por lo

23 .- <https://www.paisajesdelolivar.es/candidatura/#expediente>. [Consulta 30/06/2021].

24 .- Hay que hacer una importante distinción entre prácticas agrícolas actuales saludables o respetuosas con el medio, como puede ser la agricultura ecológica, y el Patrimonio Agrario. Aquí hay que

tanto, y siguiendo con este caso del olivar, el criterio fundamental para identificar qué conjuntos de olivares (dado el carácter de paisaje seriado utilizado en la candidatura) deberían incluirse en dicha declaración sería el de la antigüedad (y continuidad histórica) de la implantación de los olivos objeto de declaración (y de protección, se supone, por tanto), la cual puede resultar variable dependiendo de la zona; antigüedad ésta que resulta determinante para la identificación de aquellas prácticas de manejo (que en definitiva es lo que otorga el valor patrimonial a esos olivares) que se consideran relevantes culturalmente y que, en este caso, tienen que ver sobre todo con el marco de plantación de los olivos, los sistemas de riego, el tratamiento de la hierba y plagas, las técnicas de poda y, en menor medida, los medios y formas utilizados para la recogida de la aceituna. Todo ello con independencia del resto de valores materiales e inmateriales relacionados con la producción y comercialización del aceite y demás productos derivados de la aceituna y del olivo.

- El espacio delimitado como paisaje cultural debe incorporar todos aquellos elementos que hacen posible el desarrollo de la actividad agraria objeto de protección. Hecho éste que nos obliga en primer lugar a identificar cuál es la actividad agraria que queremos proteger. En este sentido las posibilidades son lógicamente enormes, ya que nos encontramos desde actividades muy localizadas (un pequeño oasis, el ruedo agrario de un pueblo de montaña, una granja, un cortijo, etc.) a otras de una enorme extensión territorial (las vegas de un río, los pastos de alta montaña, los cultivos de secano de una comarca, etc.). Aunque obviamente cada caso requerirá de unos criterios de delimitación propios, puede servir como referencia los utilizados para delimitar la Vega de Granada en la propuesta realizada por la Plataforma Salvemos la Vega para su declaración como BIC, Zona Patrimonial²⁵.

remarcando que prácticamente todos los valores importantes que hoy podemos otorgarle a lo agrario proceden del pasado: sistemas de riego sostenibles, biodiversidad cultivada, comercio de proximidad, soberanía alimentaria, usos alimenticios, médicos o estéticos de los cultivos, etc. Sin embargo, en la actualidad la Agricultura ecológica o prácticas semejantes (en menor medida la Agroecología) se han apropiado de estos valores de lo agrario, minusvalorando en muchos casos las prácticas agrarias tradicionales o históricas.

25 - Esta delimitación fue validada, desarrollada y formalizada posteriormente en el contexto del proyecto de Investigación PAGO, cuyo IP es el autor de este artículo. Sobre el movimiento de defensa de la Vega de Granada ver al respecto: ARREDONDO-GARRIDO, D., "Espacios en tránsito. Revitalización del paisaje cultural de la Vega de Granada", *Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*, 2021, n° 10(19), 149-160. doi: 10.18537/est.v010.n019.a13; CASTILLO



Fig. 9.- La Vega de Granada en su confluencia con la ciudad de Granada.

© José Castillo Ruiz.

La Vega de Granada es ante todo y sobre todo un espacio agrario (fundamentalmente agrícola, aunque también ganadero) de carácter histórico (Fig.9). Es decir, un territorio en el que se encuentran una gran diversidad de bienes de diferente naturaleza y valor (materiales e inmateriales, naturales y culturales), los cuales han sido generados por la actividad agraria desarrollada sobre este espacio sin solución de continuidad desde época romana hasta la actualidad. Esto significa que la Vega de Granada no puede identificarse, defenderse o protegerse a través de la suma de elementos culturales o naturales aislados y descontextualizados (cortijos, fábricas, acequias, ríos, tierras, etc.), sino que debe hacerse desde una perspectiva holística como un espacio unitario, y único, resultado de esta actividad humana agrícola y ganadera desarrollada a lo largo de la historia. Una unidad que podríamos considerar como el resultado de la suma de esa diversidad de bienes generados por la actividad agraria a lo largo del tiempo (el río Genil y sus diferentes afluentes, con la riqueza natural biológica y zoológica asociada, especialmente en sus riberas; los suelos aluviales de excelente fertilidad agrícola; el patrimonio industrial generado por el cultivo de la remolacha durante los siglos XIX y XX; los omnipresentes secaderos como memoria de uno de los cultivos más importantes de la vega, el tabaco; las vías de comunicación y tránsito que estructuran la vega y permiten su interrelación;

RUIZ J. y MATARÁN RUIZ A., “La Vega de Granada: The Defence of a Paradigmatic Agrarian Heritage Space by Local Citizens”, en SCAZZOSI L., BRANDUINI P. (eds), *AgriCultura. Urban Agriculture*, Springer, Cham. 2020, https://doi.org/10.1007/978-3-030-49012-6_14; CASTILLO RUIZ, J., “La “bictitis” o la alergia social (¿o es sólo política?)”, op. cit.

la variabilidad y diversidad de sus paisajes; los importantes restos arqueológicos existentes; el relevante y diverso patrimonio arquitectónico y urbano de las diferentes localidades que ocupan la vega; la enorme variedad y riqueza de la arquitectura agraria, identificada a través de las huertas y los cortijos, sin olvidar los asentamientos urbanos y la arquitectura popular en ellos existentes; el interés y diversidad de las actividades, usos, técnicas, conocimientos y demás bienes intangibles asociados, sobre todo a las diferentes formas de explotación agrícola de la vega o, y de forma muy destacada por simbólica, la ejemplarizante y catártica presencia de Federico García Lorca²⁶), pero que realmente está posibilitada por el histórico sistema de riego, verdadero elemento definidor y estructurador de la Vega de Granada como ámbito funcional y patrimonial, de ahí que hayan sido los límites de este complejísimo y valiosísimo sistema hidráulico los utilizados por la Plataforma Salvemos la Vega como delimitación de la Zona Patrimonial propuesta²⁷. (Fig.10)

Por esta razón, cuando la Junta de Andalucía, ante la clamorosa e insistente reclamación social de que protegiera la Vega de Granada como BIC (la cual fue rechazada de forma sistemática²⁸), ofreció a la sociedad un instrumento alternativo a esta declaración como fue la elaboración de un Plan especial de

26 - De la numerosa bibliografía existentes sobre la Vega de Granada destacamos las siguientes publicaciones (por orden alfabético): CASTILLO RUIZ, J. y ROMERO GALLARDO, A. (coord.). *Patrimonio cultural, remolacha y nuevas tecnologías. El paisaje agroindustrial de la remolacha en la Vega de Granada a partir de la reconstrucción en 3D de la Fábrica de Nuestro Señor de la Salud de Santa Fe*, Granada, Universidad, 2019; CASTILLO VERGARA, A., *Los tranvías de la Vega de Granada. El tranvía de santa Fe, las líneas interurbanas y el ferrocarril aéreo "Durcal-Motril"*, Granada, Proyecto Sur, 2003; CEJUDO GARCÍA, E. y CASTILLO RUIZ, J., "La Vega de Granada. La construcción patrimonial de un espacio agrario", en HERMOSILLA PLA, J. (dir.), *Los regadíos históricos españoles. Paisajes culturales, paisajes sostenibles*, Valencia, Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino, 2010, pp. 243-284; GONZÁLEZ RUIZ, L., *Origen y desarrollo del cultivo del tabaco en la provincia de Granada (1870-1960)*, Granada, Atrio, 2004; MENOR TORIBIO, J., *La Vega de Granada: transformaciones agrarias recientes en un espacio periurbano*, Granada, Universidad de Granada, 2000; OCAÑA OCAÑA, M. del C., *La Vega de Granada. Estudio geográfico*, Madrid, Instituto de Geografía Aplicada del Patronato "Alonso de Herrera" (C.S.I.C), Caja de Ahorros de Granada, 1971; PUENTE ASUERO, R., "La Vega de Granada: De un espacio agrario en crisis a un complejo paisaje cultural", *Revista de Estudios Regionales*, 2013, nº 96, pp. 181-213; REYES MESA, J. M. y GIMÉNEZ YANGUAS, M., *Miradas desde el ferrocarril del azúcar: paisaje y patrimonio industrial en la Vega de Granada*, Granada, Axares, 2014.

27 - Ver al respecto CASTILLO RUIZ, J., MARTÍNEZ HIDALGO, C. y PÉREZ CÓRDOBA, G. "El sistema histórico de riego de la Vega de Granada. Reconocimiento y protección desde la perspectiva del Patrimonio Agrario", en *Irrigation, Society and Landscape. Tribute to Tom F. Glick*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, 2015, pp. 763-790. doi:10.4995/ISL2014.2014.190

28 - CASTILLO RUIZ, J., "¿Por qué la Junta de Andalucía se niega a declarar la vega de Granada como BIC, zona patrimonial?", *Revista PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 2016, nº 89, pp. 16-17.

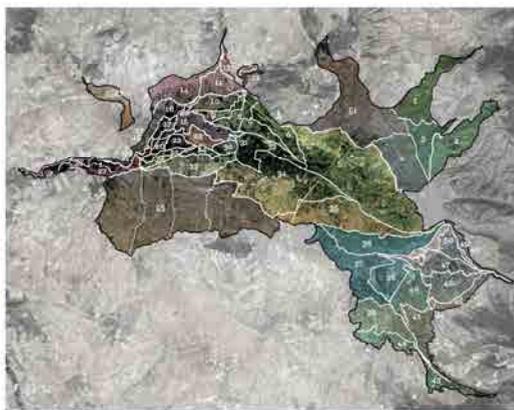
ordenación²⁹, éste fue duramente criticado por el movimiento de defensa ciudadano, entre otras razones porque los límites de la vega propuestos en dicho plan no eran los derivados del sistema hidráulico de riego (los demandados por el propio bien cultural) sino que estaban conformados por aquellos espacios (y de forma discontinúa) incluidos dentro de la clasificación de suelos no urbanizables en el POTAUG (Plan de Ordenación Territorial de la Aglomeración Urbana de Granada). Es decir, que para delimitar un bien, en este caso un territorio, de extraordinarios valores culturales y naturales se utilizaban criterios de tipo urbanístico o administrativo (la clasificación del suelo) y no los derivados de la propia naturaleza cultural del bien. Sería como establecer los límites de la Alhambra no en función, por ejemplo, de la extensión de su recinto fortificado sino de los límites del suelo urbano del municipio de Granada.

- Mención especial merecen los paisajes culturales relacionados con un determinado cultivo (la vid, el olivo, el café, el tabaco, el arroz, etc.) que, por otro lado, son los que hasta ahora están siendo objeto de reconocimiento patrimonial, especialmente por parte de la UNESCO. Si bien la elección de un cultivo como objeto patrimonial resulta totalmente procedente, lo cual además facilita enormemente las labores de delimitación del espacio a proteger (los espacios, todos o algunos, en los que se cultiva), su patrimonialización puede suponer importantes riesgos, sobre todo los derivados del implícito apoyo y reconocimiento del monocultivo que ello supone, el cual puede provocar una minusvaloración o exclusión de aquellos otros cultivos que concurren y confluyen en ese mismo territorio, los cuales también pueden ser generadores de un importante patrimonio agrario. Una práctica del monocultivo que además suele estar amparada y apoyada por otros mecanismos de protección paraculturales como las denominaciones de origen protegidas (DOP) y figuras similares que difiere de otras formas de conservación como las derivadas de las variedades locales³⁰.

29 - <https://www.juntadeandalucia.es/organismos/fomentoinfraestructurasyordenaciondelterritorio/areas/ordenacion/actuaciones-supramunicipales/paginas/plan-vega-granada.html>. Sobre los diferentes planes urbanísticos implementados a lo largo de la historia en la Vega de Granada ver ZURITA POVEDANO, E., "Evaluación y consecuencias de la planificación sobre la Vega de Granada: un paisaje cultural agrario en peligro", *e_rph. Revista electrónica de patrimonio histórico*, nº 17, 2015, p. 5-28 <https://revisataseg.ugr.es/index.php/erph/article/view/3945>.

30 - CASTILLO RUIZ, J. y RAMOS FONT, M. E. "Patrimonio genético agrario: reconocimiento y conservación", En CASTILLO RUIZ, J. y MARTÍNEZ YÁÑEZ, C. (coords.). *El Patrimonio Agrario. La construcción cultural del territorio a través de la actividad agraria*, Sevilla, UNIA, 2015, pp. 149-182. <https://www.unia.es/explorar-catalogo/item/patrimonio-agrario>.

Una cuestión relacionada con este reconocimiento patrimonial de los monocultivos es el hecho, habitualmente promovido desde la UNESCO, de seleccionar un determinada área o lugar como representativo de un determinado cultivo (el olivo, la manzana, el algodón, remolacha, café, etc.) tanto a nivel nacional como internacional. Este hecho supone otorgarle un grado de similitud y homogeneidad a la forma de laborear los cultivos que en absoluto se corresponde con la diversidad y variedad que éstos presentan según el territorio (y la sociedad) en el que se produzcan, pues estas variaciones pueden ser múltiples y referidas tanto a la orografía, el clima, las variedades locales, las formas de manejo, los conocimientos, celebraciones y demás bienes inmateriales asociados al mismo, etc. Al igual que no podemos declarar, por poner un ejemplo, el románico del Camino de Santiago como ejemplificación de todo el arte románico, así mismo no podemos declarar un determinado paisaje agrario, por ejemplo, el del olivo, como representante de todos los olivares cultivados en Andalucía, España o el Mediterráneo.



Distribución de las Comunidades de Regantes en la Vega de Granada sobre Ortofoto 2012.

- | | |
|---|---|
| 1. Güevayar | 37. Luchas |
| 2. Morquej | 38. Tramullas |
| 3. Fariles | 39. Darraqueja |
| 4. Canal de Alboloto (también regada por Fardeas y Morquej) | 40. Canal de Aragón |
| 5. Gorda del Genil | 41. Canal de la Laguna |
| 6. Jutzayas de Atace | 42. Cas. Jutzayas de Santa Fe |
| 7. Fontana | 43. Fuente la Beata |
| 8. Cruz de Granada | 44. Santa Fe |
| 9. de Eusebio | 45. Turroneta |
| 10. Altiage | 46. Arbolencia |
| 11. Valillo | 47. Gabás Grande |
| 12. del Cabal | 48. Figo seco |
| 13. de Zorperes | 49. Alboloto |
| 14. Villitor | 50. Ojiveres |
| 15. Canal de San Jorge | 51. Gojar |
| 16. Gorda de Valdearriba | 52. Citras |
| 17. Huera del Cutillas | 53. Dilaz o Nuestra Señora de las Nuevas |
| 18. Cardeñal | 54. Juliana o Estanico Hondo |
| 19. Mosates | 55. Genil |
| 20. Mosates | 56. Gorda de la Zúbia |
| 21. Rambla Ancha | 57. Jacinto Hacin |
| 22. Españoles | 58. La Estrella |
| 23. Fuente Vaquerías | 59. Alca o del Albolotoque |
| 24. Berrales o San Isidro | 60. El Zúbia |
| 25. Razon de la Paz | 61. Nuevas regadías del Canal de Alboloto |
| 26. Penjaca | 62. Nuevas regadías del Canal del Cacin |
| | 63. Escoriaza |

Fig. 10.- Delimitación de la Vega de Granada a partir de la suma del ámbito de riego de las Comunidades de Regantes de la Vega de Granada sobre Ortofoto 2012. © Celia Martínez Hidalgo.

BIBLIOGRAFÍA

ARREDONDO-GARRIDO, D., “Espacios en tránsito. Revitalización del paisaje cultural de la Vega de Granada”, Estoa. Revista de la Facultad de

- Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca, 2021, nº 10(19), 149-160. doi: 10.18537/est.v010.n019.a13.
- CASTILLO RUIZ, J. (dir.), *La Carta de Baeza sobre Patrimonio Agrario*, Sevilla, UNIA, 2013. <http://hdl.handle.net/10481/36377>.
- CASTILLO RUIZ, J., “El patrimonio cultural podría estar en peligro y los responsables son la memoria, la salvaguardia, la comunidad y el paisaje cultural (además del turismo, claro)”, *erph_revista electrónica de patrimonio histórico*, nº 28, 2021, pp. 3-38. <https://doi.org/10.30827/erph.vi28.21530>.
- CASTILLO RUIZ, J., “La “bicititis” o la alergia social (¿o es sólo política?) a la protección de los bienes culturales de carácter territorial. reflexiones y propuestas a partir del caso de la Vega de Granada”, en CASTILLO MENA, A. (ed.), *Personas y comunidades: Actas del Segundo Congreso Internacional de Buenas Prácticas en Patrimonio Mundial: (29 -30 de abril, 1 y 2 de mayo de 2015)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, Madrid, 2015, p. 420. <http://eprints.ucm.es/34899/>.
- CASTILLO RUIZ, J., “¿Por qué la Junta de Andalucía se niega a declarar la vega de Granada como BIC, zona patrimonial?”, *Revista PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 2016, nº 89, pp. 16-17.
- CASTILLO RUIZ J. y MATARÁN RUIZ A., “La Vega de Granada: The Defence of a Paradigmatic Agrarian Heritage Space by Local Citizens”, en SCAZZOSI L., BRANDUINI P. (eds), *AgriCultura. Urban Agriculture*, Springer, Cham, 2020, https://doi.org/10.1007/978-3-030-49012-6_14
- CASTILLO RUIZ, J. y ROMERO GALLARDO, A. (coord.). *Patrimonio cultural, remolacha y nuevas tecnologías. El paisaje agroindustrial de la remolacha en la Vega de Granada a partir de la reconstrucción en 3D de la Fábrica de Nuestro Señor de la Salud de Santa Fe*, Granada, Universidad, 2019.
- CASTILLO RUIZ, J., MARTÍNEZ HIDALGO, C. y PÉREZ CÓRDOBA, G. “El sistema histórico de riego de la Vega de Granada. Reconocimiento y protección desde la perspectiva del Patrimonio Agrario”, en *Irrigation, Society and Landscape. Tribute to Tom F. Glick*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, 2015, pp. 763-790. doi:10.4995/ISL2014.2014.190.
- CASTILLO RUIZ, J. y RAMOS FONT, M. E. “Patrimonio genético agrario: reconocimiento y conservación”, En CASTILLO RUIZ, J. y MARTÍNEZ YÁÑEZ, C. (coords.). *El Patrimonio Agrario. La construcción cultural del territorio a través de la actividad agraria*, Sevilla, UNIA, 2015, pp. 149-182. <https://www.unia.es/explorar-catalogo/item/patrimonio-agrario>.
- CASTILLO VERGARA, A., *Los tranvías de la Vega de Granada. El tranvía de santa Fe, las líneas interurbanas y el ferrocarril aéreo “Durcal-Motril*, Granada, Proyecto Sur, 2003.

- CEJUDO GARCÍA, E. y CASTILLO RUIZ, J., “La Vega de Granada. La construcción patrimonial de un espacio agrario”, en HERMOSILLA PLA, J. (dir.), *Los regadíos históricos españoles. Paisajes culturales, paisajes sostenibles*, Valencia, Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino, 2010, pp. 243-284.
- CARRIÓN GÚTIEZ, A., *Plan Nacional de Paisaje Cultural*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.
- FERNÁNDEZ CACHO, S. et al., “Balance y perspectivas del Registro de Paisajes de Interés Cultural de Andalucía”, *PH*, nº 88, octubre 2015, pp. 166-189).
- FERNÁNDEZ LACOMBA, J., ROLDÁN, F. y ZOIDO, F. (coord.), *Territorio y patrimonio. Los paisajes andaluces*, Sevilla, Consejería de Cultura, Comares, 2003.
- FERNÁNDEZ SALINAS V., “Los paisajes de interés cultural de Asturias”, *Revista de geografía Ería*, nº 91, 2013, pp. 129-149.
- FERNÁNDEZ SALINAS, V. y SILVA PÉREZ, R., “Criterios para la identificación y selección de paisajes españoles susceptibles de ser incluidos en la lista del Patrimonio Mundial de UNESCO”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 2015, nº. 68, p. 253-278.
- FERNÁNDEZ SALINAS, V. y SILVA PÉREZ, R., “Deconstruyendo los paisajes culturales de la Lista del Patrimonio Mundial de la Unesco”, *Cuadernos Geográficos*, nº 55, 2016, pp. 176-197.
- GÓMEZ-LIMÓN RODRÍGUEZ, J. A. BARREIRO HURLÉ, J., MÁRMOL, E. y MARCOS, C. (coord.), *La multifuncionalidad de la agricultura en España. Concepto, aspectos horizontales, cuantificación y casos prácticos*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, 2007.
- GONZÁLEZ RUIZ, L., *Origen y desarrollo del cultivo del tabaco en la provincia de Granada (1870-1960)*, Granada, Atrio, 2004.
- LOZANO BARTOLOZZI, M^a del M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (coords. y eds.), *Patrimonio cultural vinculado al agua. Paisaje, urbanismos, arte, ingeniería y turismo*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura, 2014.
- MARTÍNEZ YÁÑEZ, C. “El Patrimonio Agrario inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial: Tipos de bienes, modelos de gestión y desafíos”, en CASTILLO RUIZ, J. y MARTÍNEZ YÁÑEZ, C. (coord.), *El Patrimonio Agrario. La construcción cultural del territorio a través de la actividad agraria*, Sevilla, UNIA, 2015, pp.183-229.
- MARTÍNEZ YÁÑEZ, C. “Los paisajes agroindustriales en la Lista del Patrimonio Mundial. Agricultura versus Industria”, en CASTILLO RUIZ, J. y ROMERO GALLARDO, A. (coord.). *Patrimonio cultural, remolacha y nuevas tecnologías. El paisaje agroindustrial de la remolacha en la Vega de*

- Granada a partir de la reconstrucción en 3D de la Fábrica de Nuestro Señor de la Salud de Santa Fe*, Granada, Universidad, 2019, pp. 37-58.
- MENOR TORIBIO, J., *La Vega de Granada: transformaciones agrarias recientes en un espacio periurbano*, Granada, Universidad de Granada, 2000.
- MOLINERO, F (coord.), *Atlas de los Paisajes Agrarios de España. Tomo I. Las clases de paisajes agrarios de España. Las unidades de paisaje agrario de la España atlántica*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, 2013.
- MOLINERO, F (coord.), *Atlas de los Paisajes Agrarios de España. Tomo II. Las unidades de paisaje agrario de la España mediterránea*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, 2014
- OCAÑA OCAÑA, M. del C., *La Vega de Granada. Estudio geográfico*, Madrid, Instituto de Geografía Aplicada del Patronato “Alonso de Herrera” (C.S.I.C), Caja de Ahorros de Granada, 1971.
- PUENTE ASUERO, R., “La Vega de Granada: De un espacio agrario en crisis a un complejo paisaje cultural”, *Revista de Estudios Regionales*, 2013, nº 96, pp. 181-213.
- REYES MESA, J. M. y GIMÉNEZ YANGUAS, M., *Miradas desde el ferrocarril del azúcar: paisaje y patrimonio industrial en la Vega de Granada*, Granada, Axares, 2014.
- SILVA PÉREZ, R. y FERNÁNDEZ SALINAS, V., “El nuevo paradigma del patrimonio y su consideración con los paisajes: Conceptos, métodos y prospectiva”, *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, vol. 63/1, 2017, pp. 129-151.
- ZOIDO, F. y VENEGAS, C. (Coord.), *Paisaje y Ordenación del Territorio*, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Fundación Duques de Soria, 2002.
- ZURITA POVEDANO, E., “Evaluación y consecuencias de la planificación sobre la Vega de Granada: un paisaje cultural agrario en peligro”, *e_rph. Revista electrónica de patrimonio histórico*, nº 17, 2015, p. 5-28 <https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/3945>.

José Castillo Ruiz

Departamento de Historia del Arte
 Universidad de Granada
 jcastill@ugr.es



PAISAJES DE LA INGENIERÍA CIVIL PARA EL PATRIMONIO HISTÓRICO

CIVIL ENGINEERING LANDSCAPES FOR HISTORICAL HERITAGE

DANIEL CRESPO DELGADO

Universidad Complutense de Madrid - Fundación Juanelo Turriano

MARÍA JESÚS ROSADO-GARCÍA

Universidad Politécnica de Madrid

Recibido: 04/07/2021

Aceptado: 07/11/2021

RESUMEN

La ingeniería civil es una de las disciplinas que mayor influencia han tenido en la vertebración del territorio. Esto hace que las obras de abastecimiento y comunicación tengan habitualmente una destacada importancia histórica y cultural. Partiendo de la diversa presencia paisajística de las actuaciones de la ingeniería civil, se reflexiona sobre algunos de los posibles relatos culturales y patrimoniales que este legado puede sustentar o en los que puede participar.

Palabras clave: Paisaje. Territorio. Ingeniería civil. Patrimonio histórico.

ABSTRACT

Civil engineering is one of the disciplines that has had the greatest influence on the structuring of the territory. This means that water supply and communication works

usually have an outstanding historical and cultural importance. Based on the diverse presence of civil engineering constructions in the landscape, we analyse the possible cultural and heritage narratives that this legacy can support or in which it can participate.

Keywords: Landscape. Territory. Civil engineering. Historical heritage.

1. NO HACE FALTA VER DESDE ARRIBA

¿Qué se ve desde la Luna? ¿Cómo se ve la Tierra desde ella? Esta fue una pregunta que, seguramente por una razón especular, se intentó responder mucho antes de ni siquiera soñar con llegar a nuestro satélite, mucho antes de existir la más remota posibilidad de poner un pie en su superficie. En *Icaromenipo*, una divertida pieza literaria del siglo II, el escritor sirio en lengua griega Luciano de Samósata trasladó a su protagonista hasta la Luna. Desde ella dijo que podían verse algunas de las grandes construcciones del Mediterráneo antiguo como el faro de Alejandría¹. A día de hoy, un viaje ficticio similar también podría destacar ciertas obras de ingeniería, pues suelen ser las que batan récords en nuestra época. Sin embargo, la visión desde el cielo ya no es un sueño sino una realidad para cualquiera con acceso a internet; con un golpe de clic podemos contemplar desde donde otros solo imaginaron. Es más, esa visión a veces resulta necesaria para hacerse una idea de algunas empresas de ingeniería civil. Efectivamente, tal es su escala, que solo esa perspectiva nos permite ver dichas construcciones en su totalidad. Hemos tenido un ejemplo reciente con las numerosas imágenes difundidas del bloqueo del Canal de Suez por el barco *Ever Given* [fig.1].



Fig. 1. El barco *Ever Given* visto el 24 de marzo de 2021 por el satélite Sentinel-2 de la Agencia Espacial Europea

* Este artículo se enmarca en el proyecto I+D+i “Agua y Luces. Tratados españoles de arquitectura hidráulica en la Ilustración” (PID2020-115477GB-I00) concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

¹ LUCIANO DE SAMÓSATA, “Icaromenipo o Menipo en los cielos”, en *Relatos fantásticos*, Madrid, Alianza, 2017, p. 111.

Llevamos tiempo recorriendo este camino. A mediados del siglo XIX, en *Un autre monde* de Jean-Jacques Grandville apareció una estampa [fig.2] con unos grandiosos puentes metálicos que unían planetas². Refleja de una manera simpática el cambio de escala que en ese siglo se produjo en la construcción, cómo se podían alcanzar dimensiones antes inimaginables. Un cambio en el que seguimos inmersos y cuyas fronteras parecen encontrarse en una permanente redefinición. Pero esta no es la única transformación acaecida en la construcción y que afecta a la ingeniería civil.

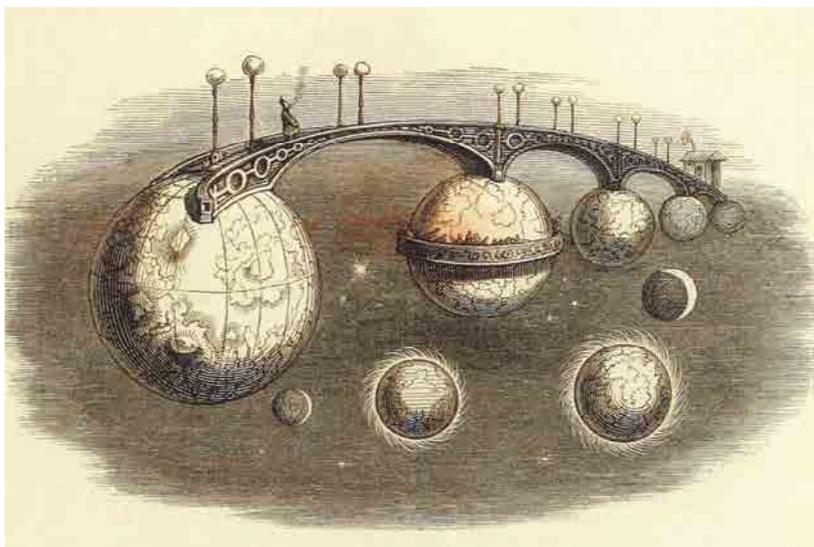


Fig. 2 Puente interplanetario, en Jean-Jacques Grandville, *Une autre monde*, 1843.

Hace unos diez años, el arquitecto Lluís Clotet escribió que no recordaba “paisajes sin infraestructuras”³. Cualquiera de nosotros, cualquier ciudadano de principios del siglo XXI podría suscribir una afirmación al menos semejante. Como apuntó Ignacio Español, el impacto de la ingeniería civil en el territorio no se circunscribe a los elementos construidos, sino también a los cambios que provoca en el mismo⁴. Un caso paradigmático sería el de la presa y el embalse. Desde este punto de vista, el impacto territorial de la ingeniería civil, de las

2 LUJÁN DÍAZ, A., *Obra pública y modernidad. Primeras aplicaciones del hierro en los puentes españoles (1815-1846)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2015, p. 226.

3 CLOTET, Ll., “Arquitectura e infraestructuras”, en *Arquitectura e infraestructuras*, Madrid, ESTEYCO, 2011, p. 39.

4 ESPAÑOL ECHÁNIZ, I., “Las formas de la obra pública en el paisaje”, *OP, Ingeniería y Territorio*, nº 81, 2008, pp. 94-102.

construcciones de comunicación y abastecimiento, es extraordinario, convirtiéndose en un rasgo conformador del paisaje.

Uno de los principales ingenieros de caminos españoles del siglo XX, Carlos Fernández Casado, brillante en el proyecto pero también con la palabra, afirmó en 1928 que el ingeniero se había convertido en el agente geomórfico por excelencia⁵. Fernández Casado pertenece a una época en la que la figura del ingeniero de caminos ya estaba consolidada en el panorama profesional español, europeo e internacional. En el siglo XIX se convirtió en una figura sobresaliente, en ocasiones heroica, al encarnar la predicada capacidad de los individuos de intervenir en la naturaleza para domesticarla y adaptarla a sus necesidades, para, en definitiva, cambiar el mundo en función de sus intereses⁶. Este discurso, en el corazón mismo de la definición y legitimación clásicas del ingeniero civil, apareció en un contexto en el que se afirmó la constante acumulación de presuntos avances científicos y técnicos, que abrían horizontes desconocidos pero apasionantes para parte de la sociedad. De hecho, la ingeniería decimonónica ayudó a crear este discurso y a darle fuerza, si bien habría que recordar que recibió críticas ya en ese momento⁷. En todo caso, esta narrativa exaltada de recurrentes nuevos límites y alcances se extendió y conformó la propia percepción de su tiempo por parte del individuo contemporáneo. Al decir de Gustave Eiffel, el siglo XIX era el siglo del ingeniero. En muchos sentidos, no iba desencaminado.

Ciertos desarrollos técnicos, constructivos y en el cálculo, así como las nuevas estructuras administrativas y, por descontado, económicas que se dieron en el siglo XIX, posibilitaron obras de ingeniería inéditas hasta la fecha. Se realizaron caminos donde antes no se podía y puertos, presas e infraestructuras de abastecimiento hidráulico de unas capacidades inimaginables; se alzaron puentes que pulverizaban las dimensiones del pasado y se podían levantar con una rapidez y a un coste sorprendente décadas antes; el vapor consiguió mover un volumen de personas y mercancías a una velocidad antes ni siquiera soñados. Antiguos anhelos y proyectos utópicos se hicieron realidad. Otra cosa es que las promesas de desarrollo colectivo se cumplieren.

Con precedentes que se remontaban a legendarias edades faraónicas que encendían la imaginación de los europeos del siglo XIX, el canal de Suez se

⁵ Carlos Fernández Casado. *Ingeniero*, Madrid, CEDEX, INECO, 2007, T. II, p. 32.

⁶ MARTYKÁNOVÁ, D. "Palabras de la ciencia útil: los pilares conceptuales del discurso corporativo de los ingenieros de Estado", en Manuel Pérez Ledesma (ed.), *Lenguajes de la Modernidad en la Península ibérica*, Madrid, UAM, 2012, pp. 389-430.

⁷ CRESPO DELGADO, D. y LUJÁN DÍAZ, A., *Mirar el paisaje moderno. Paisaje, ingeniería e industria en los viajes por España (siglos XVI-XIX)*, Madrid, Polifemo, 2016.

inauguró en 1869. Si bien Lesseps, que tras Suez alcanzó una fama colosal, fracasó en la jungla de Panamá, el deseado canal que permitía cruzar América por su centro finalmente acabó realizándose (inaugurado en 1914). Algunos años antes, a pocos kilómetros de la antigua ciudad griega de Corinto, de la que todavía quedaban restos monumentales de una civilización que durante siglos se creyó insuperable, resonó la dinamita que abrió un nuevo canal para comunicar directamente el mar Jónico y el Egeo [fig. 3]. El individuo empezaba a dejar su huella, para bien o para mal, en el paisaje como nunca antes lo había hecho. Y es que no solo se abordaron proyectos de una magnitud que hacían caducar las obras del pasado a un ritmo vertiginoso, sino que el número de construcciones de ingeniería creció de manera exponencial. Mucho antes de la conexión virtual, el mundo se conectó físicamente con una nueva red de comunicaciones. Los cambios también se constataron en un rango menor, pues la mayoría de países y regiones vieron como su territorio cambiaba de manera irreversible con una miríada de intervenciones, muchas de ellas relacionadas con la ingeniería. En su clásica obra de 1967, Lewis Mumford fue elocuente: *“todo el mundo reconoce que en el último siglo hemos sido testigos de transformaciones radicales en el entorno humano”*⁸.



Fig. 3 Vista del canal de Corinto desde un satélite, en 2005.

8 MUNFORD, L. *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2010, p. 9.

A pesar de que a partir del siglo XIX, la escala y las actuaciones de la ingeniería civil se hayan multiplicado, sus obras siempre han sido parte consustancial del paisaje humano. Los caminos marcan la articulación de una sociedad, su relación con el medio y con los otros grupos humanos. En la narrativa mítica, el rito fundacional de una ciudad puede ser delimitar su perímetro, pero antes ha debido resolver su abastecimiento de agua y de materias primas, así como establecer un sistema eficiente de relación con el entorno mediante vías de comunicación. La mismísima Roma se desarrolló a partir de un asentamiento en la colina del Palatino, que dominaba un paso natural del caudaloso río Tíber. La ingeniería, y lo es mucho antes de la aparición del ingeniero, es una infraestructura esencial del habitar. Frente a la cabaña (o casa) como primera construcción del ser humano reiterada en la tratadística clásica de la arquitectura, puede reivindicarse “lo de fuera”, lo construido en el territorio. Como recuerda Miguel Aguiló “habitar no es solo pausa y fijación”, sino también movimientos y desplazamientos, ir más allá del recinto de la intimidad; no solo es casa sino camino⁹. De ahí que deba considerarse un hecho cultural de primera magnitud. Sea cual sea su complejidad, sea una modesta caminería o una ambiciosa red de transportes; sea cual sea su escala, se pueda ver desde los cielos o no, entenderemos de manera incompleta un asentamiento, un grupo o una sociedad, sin conocer sus obras de abastecimiento y comunicación.

2. DOS CUADROS DE UN MUSEO Y UN GRAN NÚMERO DE POSIBLES PAISAJES

En el Museo Thyssen de Madrid, que este 2021 celebra el centenario del nacimiento de su principal impulsor, las espectaculares *vedute* de Venecia pintadas por Canaletto no se encuentran demasiado lejos de los paisajes del maestro holandés Jacob van Ruysdael. Más allá de ofrecernos la posibilidad de recordar una efeméride relacionada con una de las noticias más excepcionales de las últimas décadas para el patrimonio español, nos sirven para mostrar un aspecto, creo que destacado, para abordar los paisajes que la ingeniería civil conforma.

Los dos metros de la tela de *La Plaza de San Marcos en Venecia* (hacia 1723 – 1724) permitieron a Canaletto reflejar con detalle la animada vida cotidiana del corazón de la ciudad italiana [fig.4]. No obstante, los personajes quedan un tanto desdibujados pues el verdadero protagonismo reside en los

⁹ AGUILÓ, M., *Qué significa construir. Claves conceptuales de la ingeniería civil*, Madrid, Abada, 2013, pp. 13-14.

espléndidos edificios que rodean la plaza, en el ostentoso despliegue de construcciones alrededor del principal espacio público de Venecia. El énfasis en su monumentalidad es evidente, contrastando la horizontalidad de la fachada de San Marcos, el palacio Ducal y las demás construcciones, con la verticalidad del *campanile*. Venecia es una de las ciudades que en la Edad Moderna más y mejor utilizó su imagen, la excepcionalidad y suntuosidad de sus edificaciones, para definirse. No por casualidad acabó siendo uno de los destinos del incipiente turismo ya en el siglo XVIII y una de las primeras ciudades en ser protegidas patrimonialmente en su integridad. Pensemos por un momento que esa fastuosidad de Venecia, ese lujo no escondido sino muchas veces afirmado en su plena materialidad y carnalidad, se erigió sobre el barro, sobre una extensa laguna cenagosa. Tal vez sea una poderosa metáfora de una anhelada existencia. En todo caso, Venecia existió gracias a complejas técnicas de cimentación hidráulica, a un inmenso bosque sumergido de pilotes de madera; bosque oculto, pero que sostenía palacios, iglesias, arsenales o plazas, los afanes de quienes habitaron una ciudad inigualable asentada sobre el barro.



Fig. 4 Canaletto, *La Plaza de San Marcos en Venecia* (hacia 1723 – 1724), Óleo sobre lienzo, 141,5 x 204,5 cm., Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. N° INV. 75 (1956.1)

La *Vista de Naarden* (1647) no alcanza los 70 centímetros de longitud [fig.5]. Comparado con el óleo de Canaletto, el de Ruisdael resulta silencioso y detenido. Nos situamos a las afueras de esa población holandesa, frente al camino que conduce a ella, rodeados de campos cultivados que se pierden en una lejana y algo baja línea del horizonte. Más de la mitad de la tela la ocupa un

amplio cielo recorrido por densas nubes. Solo dos elementos parecen romper este mudo elogio a la serena horizontalidad del paisaje holandés: los campanarios de un par de iglesias y las aspas de unos cuantos molinos de viento. En otros paisajes norteños de Ruisdael del mismo museo – y por descontado de su extensa producción – volvemos a encontrar cómo sobresalen esos dos elementos. No se debe únicamente a su recurrente presencia en el paisaje holandés de la Edad Moderna, sino que se habían convertido en símbolos del país. Los campanarios manifestaban su religión reformada. Los molinos de viento, que servían entre otras funciones para desaguar las tierras ganadas al mar o bajo su nivel, se vieron como un símbolo del trabajo y la voluntad de los holandeses, presuntos valores colectivos que les habían posibilitado convertirse en una potencia, venciendo incluso a la naturaleza. Los molinos fueron un icono visible del paisaje real y de la identidad pretendida.



Fig. 5 Jacob van Ruisdael, *Vista de Naarden*, 1647, Óleo sobre tabla, 34,8 x 67 cm., Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. N° INV. 354 (1930.99)

Estos dos cuadros revelan que si bien las obras de ingeniería condicionan la mayor parte de los paisajes que los individuos habitan, su presencia, su impacto visual puede diferir enormemente. Hay casos en los que son una necesaria pero oculta razón; pero en otros son un gesto reconocible. Entre estos últimos hay un amplio abanico de posibilidades. Hasta obras públicas modestas dejan huella, pues a pesar de las palabras del poeta, es el paso de muchos el que hace camino; por descontado también lo hace la ingeniería que se decide por el trazo más sencillo y simple, o que busca el encaje paisajístico, respetando sus flujos y formas, acompañándolas antes que forzándolas. Pero estas opciones no agotan ni mucho menos los tonos de la ingeniería.

En ocasiones, las propias condiciones de una estructura de comunicación o abastecimiento, la amplitud de la luz a salvar; la altura o la longitud que deben alcanzar; los accidentes que deben superar o su ubicación hacen que tengan unas características materiales notables y hasta singulares. Patricia Hernández y Jorge Bernabéu han subrayado que en estos casos son elementos indispensables de los paisajes en los que se encuentran; sin ellos dejan de ser reconocibles¹⁰. Es más, esto no siempre ha sido casual o fruto de la necesidad, sino que las obras públicas a veces han pretendido convertirse en tales elementos territoriales sobresalientes. Es decir, han diferido completamente de casos como el del zamorano puente de Requejo, cuya subyugante presencia en el paisaje saagués, sobre el cañón que forma el río Duero a su paso por esta región, fue casi un accidente [fig.6]. Su ingeniero, José Eugenio de Ribera, se arrepintió de haber propuesto un puente de arco metálico articulado para un paso ubicado en una vía de comunicación tan marginal y no una solución más modesta aunque no tan estética¹¹.



Fig. 6. José Eugenio de Ribera, *Puente de Requejo*, 1914, Villadepera de Sayago (Zamora)

Pero retornemos a aquellas obras que han querido destacarse en el paisaje. El beneficio público y colectivo predicado históricamente de las obras de ingeniería; la movilización de recursos económicos, materiales, humanos y técnicos que estas empresas exigen; la superación de obstáculos que han supuesto, lo

10 HERNÁNDEZ LAMAS, P. y BERNABÉU LARENA, J., “Los paisajes culturales de la ingeniería: tópicos a evitar en la consideración de las obras públicas”, *Revista de Obras Públicas*, nº 3559, 2014, pp. 87-98.

11 RIBERA, J. E., “En mi última lección, establezco mi balance profesional”, *Revista de Obras Públicas*, año 79, nº 2582, 1931, pp. 394-401.

que en ocasiones ha conllevado que se presentasen como un pulso victorioso a la naturaleza; su ubicación territorial, ya sea en ciudades capitales o en lugares alejados donde el poder no tenía otra presencia, ha hecho que sus promotores las pudiesen ver como obras emblemáticas. A través de estas obras pueden manifestarse determinados valores con los que el poder se ha podido querer identificar y, por tanto, se intentó que destacasen en el paisaje¹². La instrumentalización política de las obras públicas tiene una larga historia. No es difícil imaginar el efecto que causarían algunas de las obras públicas romanas, en especial en la parte occidental del Imperio, en Hispania sin ir más lejos, en donde los hitos edilicios anteriores de carácter territorial eran escasos¹³. En un territorio sin prácticamente estructuras monumentales, exceptuando puntuales asentamientos o monumentos funerarios y religiosos levantados por los íberos, las calzadas, los acueductos o los puentes de sillería romanos impondrían otra legalidad y otra escala visual en el paisaje. De ahí que se viesen como emblemas del poder y de su dominio, vinculándose mediante inscripciones a los emperadores o a las élites regionales¹⁴. Todo ello sería un estímulo nada trivial a la hora de llevar a cabo determinados proyectos y para hacerlos de una determinada manera. Y Roma no es una excepción.

Desde fechas tempranas, y espoleadas por la ausencia de cierto patrimonio histórico considerado canónico, las infraestructuras estadounidenses adquirieron un sentido emblemático. Tal vez por ello, Arthur Miller situó a la sombra del puente de Brooklyn, ya en su momento visto como un icono triunfal, la historia de fracaso de unos migrantes en *A view from the bridge* (1955). Podríamos citar ejemplos similares e incluso de sistemas ideológicos dispares. No solo las denominadas democracias liberales occidentales han hecho del progreso tecnológico y de las comunicaciones un signo identitario. Si Berlioz compuso una cantata a la primera línea de ferrocarril que unía París y Bruselas, el ampuloso *Chant des Chemins de Fer* (1846), con proclamas al presunto nuevo mundo de progreso y paz entre los pueblos que las locomotoras de vapor comportarían¹⁵; Prokofiev escribió en 1951 un poema sinfónico por la construcción del canal del Volga-Don no menos pomposo, sin letra pero con un fuerte protagonismo del metal y la percusión en su instrumentación. Sabemos que, en el verano de 1937, también sonó

12 CRESPO DELGADO, D., “Literatura e ingeniería civil en la España del Renacimiento a la Ilustración”, en *Sueño e Ingenio. Libros de ingeniería civil en España: del Renacimiento a las Luces*, Madrid, BNE, Fundación Juanelo Turriano, 2019, pp. 21-114.

13 OLESTI VILA, O., *Paisajes de la Hispania Romana. La explotación de los territorios del Imperio*, Sabadell, Dstoria Ediciones, 2015.

14 SÁNCHEZ LÓPEZ, E. y MARTÍNEZ JIMÉNEZ, J., *Los acueductos en Hispania: construcción y abandono*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2016.

15 FIGES, O., *Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*, Barcelona, Taurus, 2020, p. 24.

música en la multitudinaria inauguración del canal de Moscú, una obra que comunicó los ríos Volga y Moscova, convirtiendo la capital soviética en una ciudad portuaria, comunicada con cinco mares. El gran edificio del Puerto fluvial del Norte de Moscú, obra clasicista de Aleksei Rujliadiev, encarnaría las pretensiones estéticas de todo este proyecto [fig.7]. Se convirtió en uno de los puntales de la propaganda estalinista, concretándose, por ejemplo, en multitud de documentos de muy diverso tipo, desde artículos a carteles, películas o una maqueta presentada en la Exposición Universal de París de 1937¹⁶. En esta legendaria Exposición prebélica, la Alemania nazi también utilizó la industria y la ingeniería con fines propagandísticos¹⁷. Lo cierto es que el régimen soviético hizo de la industrialización del país uno de sus objetivos principales, iniciando un ambicioso programa de comunicaciones y electrificación a través de obras faraónicas, muchas de las cuales obtuvieron resultados prácticos bastante mediocres pero que jugaron un gran papel ideológico¹⁸. En la actualidad, China acumula noticias sobre la permanente superación de récords en la ingeniería. La ingeniería es un ámbito para hacerse un hueco en la cartografía mundial. No es casual que en la novela *Naissance d'un pont* (2010) de Maylis de Kerangal, el alcalde que quiere renovar espectacularmente su ciudad sita en California, conciba su alocado proyecto tras una visita a Dubai. En su pretensión de arrasar con todo testimonio antiguo y símbolo de permanencia existente, sumando la ciudad a la cambiante geografía del espectáculo fluido del posmodernismo, el edificio que escoge como emblemático de esta revolución soñada es un puente. No uno cualquiera, sino uno imponente que haga olvidar el viejo, que vuele de manera exuberante sobre el río, que haga que la ciudad parezca “*más grande, más abierta y más próspera*”¹⁹.

Por descontado no cabe infravalorar la presencia física de algunas obras públicas en el territorio y su potencial patrimonial. Es decir, que partiendo precisamente de su notoriedad material y visual se reivindique su relato y se conviertan en el eje de compresión del lugar. Hay muchos casos en que eso es así o al menos se pretende. Citaría por su carácter modélico el *Pont du Gard* en Francia, con la propuesta de distintos recorridos, actividades y un gran centro de interpretación en torno a este puente-acueducto romano. Sin embargo, no podemos reducir los posibles paisajes de la ingeniería civil a aquellos dominados visualmente por una construcción de este tipo. De hecho, ciertos flujos de

16 SCHLÖGEL, K., *Terror y utopía. Moscú en 1937*, Barcelona, Acatilado, 2014, pp. 439-470.

17 UDOVICKI-SELB, D. “Facing Hitler’s Pavillion: The Uses of Modernity in the Soviet Pavillion at the 1937 Paris International Exhibition”, *Journal of Contemporary History*, nº 47 (1), 2012, pp. 13-47; *Art and Power. Europe under the dictators 1930-1945*, Londres, Hayward Gallery, 1995.

18 GRAHAM, L. R., *El fantasma del ingeniero ejecutado. Por qué fracasó la industrialización soviética*, Barcelona, Crítica, 2001.

19 KERANGAL, M. de, *Nacimiento de un puente*, Madrid, Anagrama, 2013, p. 57.

comunicación propiciados por las obras públicas, por ejemplo, pueden condicionar lugares incluso muy alejados de ellas. A través de Ruisdael nos detuvimos en el paisaje holandés del siglo XVII; pues bien, su particular especialización no se entendería sin las explotaciones agrícolas americanas, que surtieron de grano a Europa gracias a una eficiente red de comunicación marítima y terrestre²⁰.



Fig. 7 Aleksei Rujliadiev, Puerto fluvial del Norte de Moscú en 1938.

Todos los paisajes presentan muchos estratos, son fruto de una acción continuada de interacciones y esfuerzos diversos. Ni siquiera las especies vegetales o de animales salvajes de un territorio están al margen de la influencia humana²¹. Además, son elementos dinámicos, en permanente transformación y adquisición de renovados usos y significados. Casos bien estudiados como el del Regent's Canal de Londres muestran que las obras públicas pueden reinventarse y redefinirse, ser elementos de regeneración del lugar donde se encuentran asumiendo nuevos roles²². Por tanto, la voluntad de definir un paisaje propio de la ingeniería civil, como de cualquier otra disciplina, no deja de ser una elección cultural, escoger una determinada manera de comprenderlo entre otras posibles.

20 MOORE, J. W, "The Modern World-System as environmental history? Ecology and the rise of capitalism", *Theory and Society*, nº 32, 2003, pp. 307-377.

21 BRINCKERHOFF JACKSON, J., *Las carreteras forman parte del paisaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 1991, p. 16 y ss.

22 CABAU ANCHUELO, B. *El paisaje de los canales como proceso. Permanencia de la traza. La regeneración de Regent's Canal, Londres*, Madrid, Tesis Doctoral Universidad Politécnica de Madrid, 2021.

Evidentemente esto no significa que dicha elección sea azarosa o caprichosa. Aquellos paisajes en los que por sus características se destaquen o se incida en el análisis de las construcciones y las dinámicas de comunicación o abastecimiento, pueden ser considerados paisajes de la ingeniería civil si consideramos que esta taxonomía es útil. Este guion principal no debería anular otros acentos del paisaje y otros posibles usos. Todo lo contrario, tales acentos y usos es deseable que se sumen, complementen, enriquezcan y dialoguen con el propuesto por las obras públicas, mostrando las interrelaciones que existen entre ellos. Con ello superaríamos además la comprensión monumental del patrimonio de la ingeniería civil, reduciéndolo a una construcción aislada como tradicionalmente se ha hecho con otras edificaciones²³. Sin negar que se puede y se debe tener en cuenta la naturaleza monumental de ciertas obras públicas, en especial de aquellas que por su tipología y características pueden individualizarse y convertirse en hitos, esta opción limita su comprensión territorial, que es uno de los rasgos definitorios de la ingeniería civil²⁴ y, lo acabamos de ver, de “sus” paisajes. Sea como fuere, si las posibilidades de relación de la obra pública con el territorio son múltiples, también lo son los relatos que plantea su patrimonio.

3. MUCHAS HISTORIAS POR CONTAR

En 1919, el arquitecto Leopoldo Torres Balbás, una de las principales figuras de la renovación de la conservación y restauración del patrimonio de principios del siglo XX, escribió un artículo en el que destacó el interés de los puentes. Si bien en esas fechas eran una tipología constructiva secundaria en la legislación patrimonial española²⁵, Torres Balbás incidió en las sugestivas lecturas que podían ofrecer a quien supiese interrogarlos. Afirmó que su estructura revelaba la orografía donde se levantaban, pues eran largos y de escasa rasante si debían atravesar ríos caudalosos en zonas llanas, mientras que presentaban una pronunciada pendiente si se levantaban sobre corrientes que discurrían por profundos valles entre montañas. Pero según Torres Balbás, los puentes también desvelaban rasgos de sus respectivas épocas. Los antiguos eran lugares de actividad, donde se podían levantar torres, capillas, tiendas e incluso viviendas, pues las dinámicas de desplazamiento y movilidad diferían enormemente de las

23 RUIZ, R.; RODRÍGUEZ, J.; CORONADO, J. M., “Modern roads as UNESCO World Heritage sites: framework and proposals”, *International Journal of Heritage Studies*, 23:4, 2017, pp. 362-374.

24 NÁRDIZ, C., *El paisaje en la ingeniería*, Madrid, CEDEX, 2019.

25 CRESPO DELGADO, D., *Historia de la conservación patrimonial de la ingeniería civil en España (siglo XVI-1936)*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2017, T. II, pp. 13-46.

actuales. Los puentes que ahora se erigían estaban pensados para ser una mera vía de comunicación, un espacio de tránsito. Estas y otras razones le llevaban a concluir que una historia de los puentes proporcionaría no solo una sugerente evolución de las formas constructivas, sino también de los lugares y de la “*vida social*” de la que fueron testigos²⁶. Los puentes tenían muchas historias que contar.

Así lo creyó el escritor serbio Ivo Andric, si bien utilizó una novela y no el género historiográfico para mostrarlo. En *Un puente sobre el Drina* (1945), quien fuera Premio Nobel de Literatura en 1961 escogió un puente histórico, el de Mehmed Paša Sokolović en Visegrad, para trazar un portentoso fresco de la evolución de la región, desde la construcción del puente a finales del siglo XVI bajo los otomanos, hasta la dominación austrohúngara y el inicio de la Primera Guerra Mundial. Partiendo del impacto del puente en el paisaje del lugar, en la ciudad – que “*ha vivido del puente y ha crecido a partir de él como de su raíz indestructible*”²⁷ – y su estrecha vinculación con la vida de los visegradianos, esta construcción se convierte en el bajo continuo de su novela, en el pentagrama donde coloca a sus personajes. Todas las historias que, generación tras generación, van mostrando la evolución del sitio, las relaciones de sus individuos y de las distintas etnias y credos religiosos que han confluído en ese lugar, se tejen alrededor del puente. Como se anota en la propia novela, “*todo pasa a través de él, igual que las aguas turbulentas corren bajo sus lisos y perfectos arcos*”²⁸.

La capacidad de la ingeniería civil de convertirse en el eje de relatos es un factor decisivo. No hay duda de que ciertas obras públicas se integran de manera necesaria (y enriquecedora) en otro tipo de conjuntos patrimoniales. Los más destacados tal vez sean los industriales, puesto que los nuevos modos de producción surgidos de la Revolución Industrial dependieron en gran medida para su desarrollo de estructuras propias de la ingeniería civil²⁹. Resulta fácil pensar en ejemplos de conjuntos industriales donde se incluyan presas, carreteras, canales, caminos de hierro o similares. De hecho, la ausencia de un plan nacional del patrimonio de las obras públicas en España ha llevado a incluir algunos de sus posibles contenidos en el plan nacional de arquitectura industrial, lo cual, desde una perspectiva meramente cronológica ya es un error. Los

26 TORRES BALBÁS, L., *Textos dispersos. Sobre monumentos y otros escritos*, Madrid, COAM, 1996, p. 33.

27 ANDRIC, I., *Un puente sobre el Drina*, Barcelona, RBA, 2016, p. 11.

28 *Ibid.*, p. 133.

29 AGUILAR, I., *Arquitectura industrial: concepto, método y fuentes*, Valencia, Museu d’Etnologia, 1998.

paisajes de la ingeniería civil deben tener la capacidad de ser el soporte de narrativas específicas, pero sin reducirse a una sola perspectiva, aprovechando los distintos acentos y usos de los que son capaces y han acumulado a través de su historia. En este punto radica parte de su potencial. En el *Information Document on Heritage Canals*, que el TICCIH (The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage) presentó en 1994, los principales valores patrimoniales que se destacan de los canales son su relevancia y dimensión tecnológica, económica, social y paisajística. Ahí se fraguan sus relatos.

En otros lugares ya se ha anotado el interés que presentan las construcciones vinculadas a la comunicación y el abastecimiento para la mirada contemporánea³⁰. Los problemas relacionados con la movilidad, los intercambios, la explotación de los recursos materiales, el agua o el territorio son claves en nuestro tiempo. Decía líneas antes que las estructuras que englobamos bajo el paraguas de la ingeniería son determinantes del habitar; es más, el actual mundo globalizado no se entendería sin ellas. Son un rasgo ineludible de nuestro paisaje, pero también de la cartografía ideológica que trazó los conceptos de desarrollo y fomento propios del capitalismo moderno³¹. Por ello permiten – o exigen – abordarlas desde perspectivas amplias, que superen una patrimonialización tradicional, que fosiliza y fija su relato a partir de una anticuada comprensión monumental del pasado y que, además, fue pensada para otro tipo de construcciones.

En la medida de lo posible – y sin renunciar a sus otras funciones adquiridas o potenciales – la obra de ingeniería no debería desligarse de la dimensión territorial y de las dinámicas de comunicación y abastecimiento de las que formaron o ha formado parte. Esto no siempre es fácil por la envergadura territorial que puede implicar y porque las obras públicas pueden tener un uso ajeno al patrimonial que impone notables peajes. Que un puente o un canal histórico sigan usándose como tales es un rasgo a proteger, pero conlleva en ocasiones unos complejos desafíos. Citemos el reciente caso de la construcción de un nuevo puente en Alcántara para liberar al romano del tráfico³²; o las soluciones adoptadas para poder observar el viaducto de Millau, una infraestructura clave

30 CRESPO DELGADO, D. “Ingeniería civil, patrimonio y museos. Una relación con futuro”, *Revista de museología*, nº 81, 2021, pp. 3-12.

31 WOLLOCH, N., *History and nature in the Enlightenment. Praise of the mastery of nature in eighteenth-century historical literature*, Farnham, Ashgate, 2011; LITVAK, L., *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, Serbal, 1991; MOKYR, J., *A Culture of Growth. The Origins of the Modern Economy*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2016.

32 *Jornada Debate sobre el nuevo puente en Alcántara*, 9 de marzo de 2021, Instituto de Ingeniería de España (Madrid). <https://www.youtube.com/watch?v=J94d4tjW0RM&t=6603s>.

en el corredor que comunica París y el interior de Francia con la costa mediterránea. La extensión de algunas infraestructuras, que pueden ocupar distintos municipios e incluso comunidades autónomas, en un contexto como el español con una administración descentralizada, hace difícil su gestión conjunta y la elaboración y aplicación de planes generales. En todo caso, la linealidad de ciertas infraestructuras permite no solo un entendimiento más global y certero del territorio y la obra pública, sino un tipo de recorridos que también inciden en otros modos, cada vez más plurales, de ver y visitar³³. Las vías verdes podrían ser un buen ejemplo. El éxito del tren de la Fregeneda, del Caminito del Rey o incluso del Camino de Santiago revelan sus posibilidades.

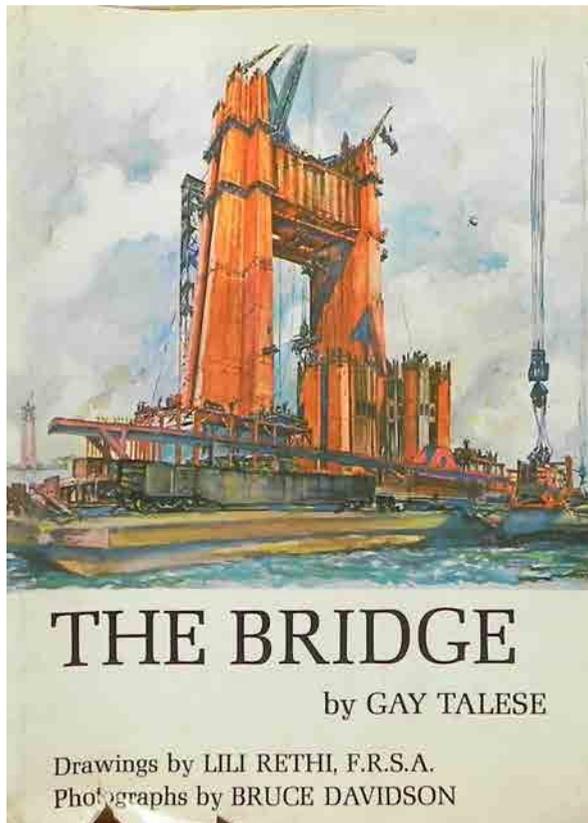


Fig. 8 Guy Talese, *The bridge*, 1964.

³³ CRESPO DELGADO, D., “La enjundia de los patrimonios de las Obras Públicas”, en *Foro Patrimonio Cultural de las Obras Públicas*, Madrid, Ministerio de Fomento, 2019, pp. 34-38.

En los últimos años, la técnica se ha empezado a considerar un bien patrimonial³⁴. La complejidad de muchas obras públicas hace que la exposición de su procedimiento de construcción pueda ser un contenido de interés. Como puede serlo situarla cronológicamente o vincularla a algún autor y promotor. Pero como decía, las obras de ingeniería tienen otros muchos pliegues, que en su caso tal vez sea más fácil explorar por no estar tan atadas a expectativas creadas en el espectador, a discursos tradicionales como el estilístico para el patrimonio artístico. En *The Bridge* (1964), el periodista norteamericano Gay Talese nos ha dejado una magistral aproximación a la construcción de uno de los mayores puentes levantados en Nueva York, el Verrazano-Narrows, a través del relato del carácter y la actividad de los *boomers*, los trabajadores que levantaron este y otros grandes puentes colgantes [fig. 8]. Pierde mucho el patrimonio cuando no nos confronta a la vida o a las preocupaciones de la sociedad. Por descontado las obras de ingeniería civil se pueden vincular a perspectivas actuales de gran prédica como las de género, a través por ejemplo de los roles predicados a los distintos sexos en las cuestiones relativas a la construcción³⁵, los transportes o la explotación de los recursos hidráulicos. Pero sin duda los discursos poscoloniales son los que tienen un encaje especialmente rico. Hace un par de años irrumpió en la red una propuesta para derribar el acueducto de Segovia por ser una obra mandada por emperadores y construida por esclavos [fig. 9]³⁶. Más allá de la evidente sátira de los excesos cometidos en las últimas décadas desde posturas ahistóricas y neopuritanas, esta iniciativa recuerda una que a principios del siglo XX se propuso – y esta vez en serio – de levantar una escultura frente a dicho acueducto recordando que había sido erigido por esclavos³⁷. Siendo indudable que muchas obras públicas han sido utilizadas para la explotación de personas y territorios, serían deseables aproximaciones más sólidas y comprensivas, no tan sesgadas. Y en todas las direcciones, pues la retórica desarrollista tampoco basta. Como ejemplo de una aproximación sugestiva, en el catálogo de una reciente exposición celebrada en París y Marsella con motivo del 150 aniversario de la apertura del canal de Suez, se ha incluido, entre distintos discursos, la visión de los egipcios sobre dicho canal, que hasta

34 ROCA FRABEGAT, P., “Estructuras y patrimonio cultural. Análisis, conservación y restauración”, *Ingeniería y Territorio*, nº 92, 2011, pp. 20-31.

35 LAYNE, M. E. (ed.), *Women in Engineering. Pioneers and Trailblazers*, Reston, ASCE Press, 2009; MARTYKÁNOVÁ, D., “Ciencia, patria y honor: los médicos e ingenieros y la masculinidad romántica en España (1820-1860)”, *Studia Historica. Historia contemporánea*, nº 38, 2020, pp. 45-75.

36 *La Vanguardia*, 23 de junio, 2018.

37 CRESPO DELGADO, D., *Historia de la conservación patrimonial de la ingeniería civil en España (siglo XVI-1936)*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2017, t. II, p. 155.

fechas recientes, en especial antes de su nacionalización, distó bastante de la que tuvieron los europeos³⁸.

Nos parece indispensable no reducirse al discurso triunfalista, a veces hasta heroico de la ciencia y la técnica. Lo mismo diríamos de la afirmación de un concepto en exceso simplista del desarrollo colectivo y la contribución al mismo de las comunicaciones y el abastecimiento. Una de las posibilidades del patrimonio de la ingeniería que convendría explorar sería mostrar las distintas maneras cómo las sociedades se han relacionado con el medio; cómo han gestionado y explotado los recursos, en especial los hidráulicos; cómo han afrontado la comunicación de personas y mercancías; cómo han concebido el desarrollo y a quien y de qué manera ha afectado. Por descontado puede abordar, como decíamos, la configuración física e ideológica de nuestro mundo. Estos contenidos resultarían enriquecedores para el individuo contemporáneo, que se enfrenta a una necesaria reevaluación de estos conceptos. No obstante, siempre será el propio paisaje, sus posibles usos y significados, aquellos que la sociedad pueda o quiera desarrollar, los que marquen los registros y tonos que puede sugerir, por donde puede encaminar a quien se acerque a él. En todo caso, superar los límites materiales de la obra construida, contextualizarla en el territorio físico e ideológico, le dará más sentido y vuelo. El paisaje patrimonial de la ingeniería debería ser eso, ante todo un paisaje.



Fig. 9 Charles Clifford, *Acueducto de Segovia*, 1853.

³⁸ *L'Épopée du Canal de Suez*, Paris, Institut du monde arabe, Musée d'Histoire de Marseille, Gallimard, 2018.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, I., *Arquitectura industrial: concepto, método y fuentes*, Valencia, Museu d'Etnologia, 1998.
- ANDRIC, I., *Un puente sobre el Drina*, Barcelona, RBA, 2016.
- Art and Power. Europe under the dictators 1930-1945*, Londres, Hayward Gallery, 1995.
- BRINCKERHOFF JACKSON, J., *Las carreteras forman parte del paisaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 1991.
- CABAU ANCHUELO, B. *El paisaje de los canales como proceso. Permanencia de la traza. La regeneración de Regent's Canal*, Londres, Madrid, Tesis Doctoral Universidad Politécnica de Madrid, 2021.
- Carlos Fernández Casado. *Ingeniero*, Madrid, CEDEX, INECO, 2007.
- CRESPO DELGADO, D., *Historia de la conservación patrimonial de la ingeniería civil en España (siglo XVI-1936)*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2017.
- CRESPO DELGADO, D., "Literatura e ingeniería civil en la España del Renacimiento a la Ilustración", en *Sueño e Ingenio. Libros de ingeniería civil en España: del Renacimiento a las Luces*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Fundación Juanelo Turriano, 2019, pp. 21-114.
- CRESPO DELGADO, D., "La enjundia de los patrimonios de las Obras Públicas", *Foro Patrimonio Cultural de las Obras Públicas*, Madrid, Ministerio de Fomento, 2019, pp. 34-38.
- CRESPO DELGADO, D. "Ingeniería civil, patrimonio y museos. Una relación con futuro", *Revista de museología*, nº 81, 2021, pp. 3-12.
- CRESPO DELGADO, D. y LUJÁN DÍAZ, A., *Mirar el paisaje moderno. Paisaje, ingeniería e industria en los viajes por España (siglos XVI-XIX)*, Madrid, Polifemo, 2016.
- CLOTET, Ll., "Arquitectura e infraestructuras", en *Arquitectura e infraestructuras*, Madrid, ESTEYCO, 2011, p. 38-41.
- L'Épopée du Canal de Suez*, París, Institut du monde arabe, Musée d'Histoire de Marseille, Gallimard, 2018.
- ESPAÑOL ECHÁNIZ, I., "Las formas de la obra pública en el paisaje", *OP, Ingeniería y Territorio*, nº 81, 2008, pp. 94-102.
- GRAHAM, L. R., *El fantasma del ingeniero ejecutado. Por qué fracasó la industrialización soviética*, Barcelona, Crítica, 2001.
- HERNÁNDEZ LAMAS, P. y BERNABÉU LARENA, J., "Los paisajes culturales de la ingeniería: tópicos a evitar en la consideración de las obras públicas", *Revista de Obras Públicas*, nº 3559, 2014, pp. 87-98.

- “International Document on Heritage Canals”, en TICCHI. *The International Canal Monument List*.
<https://www.icomos.org/en/116-english-categories/resources/publications/235-international-canal-monuments-list>
- KERANGAL, M. de, *Nacimiento de un puente*, Madrid, Anagrama, 2013.
- LAYNE, M. E. (ed.), *Women in Engineering. Pioneers and Trailblazers*, Reston, ASCE Press, 2009.
- LITVAK, L., *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, Serbal, 1991.
- LUCIANO DE SAMÓSATA, “Icaromenipo o Menipo en los cielos”, en *Relatos fantásticos*, Madrid, Alianza, 2017.
- LUJÁN DÍAZ, A., *Obra pública y modernidad. Primeras aplicaciones del hierro en los puentes españoles (1815-1846)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2015.
- MARTYKÁNOVÁ, D. “Palabras de la ciencia útil: los pilares conceptuales del discurso corporativo de los ingenieros de Estado”, en Manuel Pérez Ledesma (ed.), *Lenguajes de la Modernidad en la Península ibérica*, Madrid, UAM, 2012, pp. 389-430.
- MARTYKÁNOVÁ, D., “Ciencia, patria y honor: los médicos e ingenieros y la masculinidad romántica en España (1820-1860)”, *Studia Historica. Historia contemporánea*, nº 38, 2020, pp. 45-75.
- MILLER, A., *Panorama desde el puente*, Madrid, Cátedra, 2012.
- MOORE, J. W., “The Modern World-System as environmental history? Ecology and the rise of capitalism”, *Theory and Society*, nº 32, 2003, pp. 307-377.
- MUNFORD, L. *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2010.
- NÁRDIZ, C., *El paisaje en la ingeniería*, Madrid, CEDEX, 2019.
- OLESTI VILA, O., *Paisajes de la Hispania Romana. La explotación de los territorios del Imperio*, Sabadell, Dstoria Ediciones, 2015.
- RIBERA, J. E., “En mi última lección, establezco mi balance profesional”, *Revista de Obras Públicas*, año 79, nº 2582, 1931, pp. 394-401.
- ROCA FRABEGAT, P., “Estructuras y patrimonio cultural. Análisis, conservación y restauración”, *Ingeniería y Territorio*, nº 92, 2011, pp. 20-31.
- RUIZ, R.; RODRÍGUEZ, J.; CORONADO, J. M., “Modern roads as UNESCO World Heritage sites: framework and proposals”, *International Journal of Heritage Studies*, 23:4, 2017, pp. 362-374.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, E. y MARTÍNEZ JIMÉNEZ, J., *Los acueductos en Hispania: construcción y abandono*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2016.
- SCHLÖGEL, K., *Terror y utopía. Moscú en 1937*, Barcelona, Acantilado, 2014.
- TALESE, G., *El puente*, Barcelona, Alfaguara, 2017.

- TORRES BALBÁS, L., *Textos dispersos. Sobre monumentos y otros escritos*, Madrid, COAM, 1996.
- UDOVICKI-SELB, D. "Facing Hitler's Pavillion: The Uses of Modernity in the Soviet Pavillion at the 1937 Paris International Exhibition", *Journal of Contemporary History*, nº 47 (1), 2012, pp. 13-47.
- WOLLOCH, N., *History and nature in the Enlightenment. Praise of the mastery of nature in eighteenth-century historical literature*, Farnham, Ashgate, 2011.

Daniel Crespo Delgado

Universidad Complutense de Madrid - Fundación Juanelo Turriano
<https://orcid.org/0000-0002-1493-4651>
daniecre@ucm.es

María Jesús Rosado-García

Universidad Politécnica de Madrid
<https://orcid.org/0000-0003-3524-6011>
mariajesus.rosado@upm.es



EL SILENCIO DEL AGUA. PAISAJE CULTURAL Y ELECTRICIDAD: EL APROVECHAMIENTO DEL MIÑO¹

THE SILENCE OF WATER. CULTURAL LANDSCAPE AND ELECTRICITY: THE USE OF THE MIÑO

BEGOÑA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Universidad de Santiago de Compostela

Recibido: 05/07/2021

Aceptado: 26/11/2021

RESUMEN

El aprovechamiento de los ríos para la obtención de energía, con la creación de embalses, es habitual en España. Práctica que, en Galicia, estará protagonizada por un reducido número de empresas que emprenderán la construcción de grandes embalses. Una de estas actuaciones es la que Fenosa realiza en la cuenca del Miño. En este río, que esta empresa explotará en exclusiva, construye dos saltos de dimensiones monumentales, Peares y Belesar, generándose una importante transformación del espacio. Cambios, que parten del trabajo de arquitectos e ingenieros, que aunando esfuerzos, resignifican estas infraestructuras, para convertirlas, en referentes estéticos y en elementos fundamentales de un paisaje cultural que ha sabido sobreescribirse en aras del progreso.

Palabras clave: Paisaje cultural, electricidad, Belesar, Peares, Presas.

¹ Este trabajo se realiza en el marco del proyecto de investigación *Nuevos paisajes olvidados. Agua, patrimonio y territorio cultural*, ref. PID2019-108932GB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN), Gobierno de España, en el de Ayuda para la consolidación y estructuración de unidades de investigación competitivas y otras acciones de fomento en las universidades del SUG. ED421B 2020/10.

ABSTRACT

The use of rivers to obtain energy, with the creation of reservoirs, is common in Spain. In Galicia, this practice will be carried out by a small number of companies that will undertake the construction of large reservoirs. One of these actions is the one carried out by Fenosa in the Miño river basin. In this river, which this company will exploit exclusively, it is building two monumental waterfalls, Peares and Belesar, generating an important transformation of the space. These changes are the result of the work of architects and engineers who, combining their efforts, redefine these infrastructures to turn them into aesthetic references and fundamental elements of a cultural landscape that has been overwritten in the name of progress.

Keywords: Cultural landscape, electricity, Belesar, Peares, Dams.

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los aspectos más reseñables de la geografía gallega, que condiciona muchos de los paisajes y contribuye a marcar nuestra identidad, es el agua. Su protagonismo resulta fundamental no solo en los espacios próximos a las áreas costeras sino también en los ubicados en las inmediaciones de los ríos.

Junto con estos rasgos, otra característica a destacar de esta “*hulla blanca*”², tal y como se denominó, es su relevancia como fuente de energía; para la obtención, y posterior transformación, de esta energía presente en las aguas de los ríos es necesario realizar complejas infraestructuras. De hecho, esta complejidad determina todas las represas de nuestros ríos, con independencia de que el embalse se destine a la producción de energía o al aumento de la superficie de regadío; se trata, en general, de que obras provocan importantes transformaciones en el territorio, mucho más acusadas cuando el aprovechamiento se destina a la producción y distribución de la energía que al aumento de la superficie cultivable.

Diferencia que se explica porque con la construcción de estos aprovechamientos hidroeléctricos, al margen de las alteraciones que se producen en la escala de lo físico, se constatan también otras transformaciones en el ámbito de lo socioeconómico y cultural; ya que estos embalses, por sus dimensiones y capacidad, inundan una gran área territorial lo que obliga a la población

2 YORDI DE CARRICARTE, L., “Posibilidades industriales de Galicia”, *Revista de Obras Públicas*, nº. 102, 1954, p. 58.

residente en el espacio a desplazamientos forzosos, generando la ruptura en las relaciones tradicionales del hombre con el medio³.

Intervenciones que han sido mucho más frecuentes en España que en el resto de países de su entorno, ya que nuestro país presenta una amplia tradición en la construcción de estas infraestructuras⁴, especialmente impulsadas a lo largo de la dictadura franquista. Período en el que se construyen un elevado número de aprovechamientos hidráulicos, considerados imprescindibles para el desarrollo económico y, por extensión, para la mejora de las condiciones de vida de la población, muy marcada por el aislamiento internacional al que estaba sometido el país, lo que provocaba un considerable déficit energético⁵.

Aunque esta práctica puede considerarse generalizada no se da, con la misma intensidad, en todas las zonas de la península. Así, para el caso gallego, a pesar de que el aprovechamiento de los cauces fluviales para la obtención de electricidad comenzó a principios de siglo XX, los grandes embalses de regulación de sus principales ríos se construyen a partir de los años cuarenta; infraestructuras que se relacionan con dos empresas: Fuerzas Eléctricas del Noroeste, S.A. (Fenosa) y Saltos del Sil, S.A.⁶, creadas respectivamente por: Pedro Barrié de la Maza y José Luis de Ussía y Cubas, marqués de los Gaitanes. Estos dos “capitanes de la industria”⁷, convertirán a nuestra comunidad, en los años cincuenta del S. XX, a través del aprovechamiento de sus principales cursos fluviales, en un gran complejo hidroeléctrico, que permita generar la energía necesaria para mejorar las condiciones de vida de la población.

3 OLLERO OJEDA, A., “Restauración ambiental, social y territorial frente a los impactos generados por los embalses”, *Geographicalia*, nº. 32, 1995, p. 143.

4 NORMAN A. F. SMITH, PH. D., *The heritage of spanish dams*, GIGP-ICOLD, Madrid, 1970, p. 3.

5 DIEZ MORLAN, P. y SAN ROMÁN, E., “Causas de la restricción eléctrica en el primer franquismo: una aportación desde la historia empresarial”, *Investigaciones de Historia Económica*, nº 5, 2009, p. 74.

6 En Galicia la creación de embalses se relaciona con empresas, creadas expresamente para la explotación hidroeléctrica de cursos fluviales que, hasta ese momento, no habían sido objeto de atención. GÓMEZ MENDOZA, A.; SUDRIÁ, C. y PUEYO, J., *Electra y el Estado. La intervención pública de la industria eléctrica bajo el franquismo*, Madrid, Thomson Civitas, 2007, p. 119. De las tres compañías creadas: Fuerzas Eléctricas del Noroeste, S.A., Saltos del Sil, S.A. e Hidroeléctrica Moncabril, las dos primeras tendrán especial importancia, para el estudio de los embalses de los ríos Miño y Sil. Sobre este tema puede consultarse, para el caso de Fenosa: CARMONA BADIA, X., *La Sociedad General Gallega de Electricidad y la formación del sistema eléctrico gallego (1900-1955)*, Fundación Gas Natural Fenosa, 2016; FERNANDEZ RODRÍGUEZ, B., *Las nuevas Atlántidas. La afectación de monumentos por la política hidrológica española*, Santiago de Compostela, Andavira, 2021. y para el de Saltos del Sil, CHAVARRI PÉREZ, S., *La construcción de los Saltos del Sil 1945-1965*, Madrid, Deputación de Ourense- Colegio Oficial de Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos, 2010.

7 RIO VAZQUEZ, A.S., *La recuperación de la modernidad en la arquitectura gallega*. Tesis doctoral, A Coruña Departamento de composición de la Universidad de A Coruña, 2013, p. 154.

Para ello, contando con los mejores ingenieros y arquitectos, ejecutan saltos de dimensiones espectaculares que se acompañan de otras construcciones auxiliares⁸; obras que generaron un destacado impacto en el territorio, hasta tal punto que conllevan transformaciones irreversibles y, con ello, la creación de nuevos paisajes.

Escenarios que están determinados por una fuerte dimensión cultural, interpretada en el sentido que establece el Convenio Europeo del Paisaje⁹, en el que el paisaje se define como: “*cualquier parte del territorio tal y como lo percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos*” (art. 1.a), con lo que se evidencia la necesidad de valorar la interrelación que se produce entre la actividad humana y el espacio natural en el que se encuentra, haciendo referencia con ello a las intervenciones que se realizan a lo largo del tiempo.

Dentro de estas interrelaciones, tenemos que considerar, debido a la abrupta transformación que suponen, la construcción de los grandes embalses y las intervenciones que de ellos se derivan, al tiempo que las mutaciones que originan en el territorio y en el patrimonio cultural directamente afectado en el proceso de construcción.

Estos primeros embalses, destinados a la producción de energía, se disponen en los dos cursos fluviales más importantes de Galicia, en un espacio conocido, desde la segunda mitad del siglo XVIII, como *Ribeira Sacra*¹⁰, nombre que alude a su condición de área con una alta concentración de centros religiosos¹¹. La delimitación de este territorio ha variado en el tiempo. Así, en un principio se vinculaba con el valle del Sil, aunque hoy comprende también una parte

8 “Los elementos principales de los aprovechamientos hidroeléctricos son: las presas, las centrales, las estaciones de transformación y los poblados obreros”. TEMES GONZÁLEZ DE RIANCHO, V., Los aprovechamientos hidroeléctricos, Revista nacional de arquitectura, nº. 147, 1954, p. 21.

9 Este Convenio fue adoptado por el Consejo de Europa en el año 2000, en la reunión mantenida en Florencia; documento que entra en vigor en el 2004 y que fue ratificado por España en el año 2007. Fuente: https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/planes-y-estrategias/desarrollo-territorio/090471228005d489_tcm30-421583.pdf [Consultada, 4/05/2021].

10 El término fue acuñado por el Padre Flórez, en su obra *España Sagrada*, quien lo toma de fray Antonio Yepes, autor que lo acuña a raíz de la transcripción del documento fundacional del Monasterio de Santa María de Montederramo. Aunque hay un error de lectura, es cierto que, tal vez, pueda deberse a un hecho premeditado, debido a lo adecuado de la denominación. RIVAS FERNANDEZ, J.C., “Monasterios prerrománicos ourensanos”, en GARCÍA IGLESIAS, J.M., *La Ribeira Sacra. Esencia de espiritualidad en Galicia*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, p. 61.

11 En este espacio se encuentran, entre otras, las siguientes iglesias y monasterios: Santo Estevo de Ribas de Sil y Santa Cristina, en las inmediaciones del río Sil; del mismo modo, que en las riberas del Miño se encontrarían los templos de San Xoan da Cova, Santa María de Pesqueiras, San Vicente de Pombeiro y San Estevo de Ribas de Miño. Junto con estos también habría que citar el monasterio de San Pedro De Rocas.

de el del Miño¹². Territorio que ha sido reconocido por la Xunta de Galicia como Bien de Interés Cultural, en la categoría de Paisaje cultural¹³, e incluido en la Lista indicativa de Paisajes Culturales de la UNESCO, como paso previo a su reconocimiento como Patrimonio Mundial, lo que implica que posee “un valor excepcional universal”.

2. EL AGUA COMO GÉNESIS.

Junto con el carácter religioso del espacio, debido a la alta concentración de centros monásticos, otro de sus rasgos definidores es el agua, ya que esta zona está atravesada por los dos cursos fluviales más importantes de Galicia: el Miño y el Sil. Estos ríos atraviesan este territorio, conformando valles fuertemente encajados y cerrados con laderas de fuertes pendientes; estructura que se vincula con el momento en el que estos se encajan formando grandes cañones (Fig. 01). A estos aspectos morfológicos, habría que sumar los bioclimáticos, determinados por las altas temperaturas que, a su vez, condicionan la vegetación que se desarrolla.



Fig. 1. Vista general del cañón del río Miño. © Begoña Fernández Rodríguez.

12 Abarcando en el valle del Sil desde Ribas de Miño (Saviñao, Lugo) hasta su encuentro con el río Miño y desde éste hasta el embalse de Belesar (Chantada, Lugo). FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E., “Cielo, agua y piedra. La fe sobre la que se construyó la Ribeira Sacra”, En LOZANO BARTOLOZZI, M^a. M., y MÉNDEZ HERNAN, V. (coord.), *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, p. 314.

13 “Decreto 166/2018, de 27 de diciembre por el que se declara bien de interés cultural el paisaje cultural de la Ribeira Sacra”, *Diario Oficial de Galicia*. nº 248, de 31 de diciembre de 2018, pp. 54.786-54.939.

Dentro de los factores que contribuyen a proporcionarle un carácter homogéneo también hay que valorar la estructuración marcada por la actividad humana, que se ejemplifica en la creación de “socalcos”, con los que se “elaboraba suelo” para su explotación agrícola¹⁴. Bancales que, cuando el cañón es amplio, se disponían a lo largo de toda la ladera y, en el caso contrario, se encontraban reducidos a las partes altas, quedando las más próximas al río condicionadas por rocas.

Configuración que determina la disposición de los elementos que se adaptan a este sistema, tal y como menciona Balsa de la Vega, para la iglesia de Santo Estevo de Ribas de Miño (Saviñao)¹⁵ (Fig. 02). Situación que también se puede extrapolar a otros elementos como las vías de comunicación, marcadas por un carácter rural, lo que tiende a mantener las características esenciales del espacio.

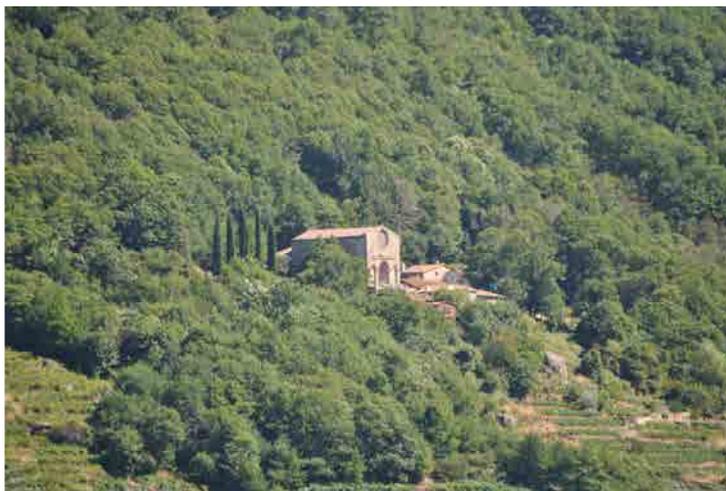


Fig. 2. Vista general de la San Estevo de Ribas de Miño. © Begoña Fernández Rodríguez.

Es, en los años centrales del siglo XX, cuando se produce la transformación del espacio con la aparición de los aprovechamientos hidroeléctricos: dos en el río Miño (Peares y Belesar), en los que se centrará este análisis, y otros dos en

14 PÉREZ ALBERTI, A., “Características ecográficas del valle del Sil”. En GARCÍA IGLESIAS, J.M., *Op. Cit.*, p. 31.

15 “Hállanse esta iglesia sentada en una de las vertientes de una de las montañas que forman la cuenca del río Miño a unos doscientos metros próximamente de aquella vía de agua y en quebrada tan estrecha y de desnivel tan rápido, que si por la cabecera del templo tuvieron que socavar la montaña, para que cupiese el ábside por la fachada se hizo necesario construir un gran muro de más de siete metros de altura para sostener aquella y nivelar la meseta”. Balsa de la Vega, R., Catálogo-Inventario Monumental y artístico de la provincia de Lugo, Lugo, 1911, p. 100.

el del Sil (Pombeiro y San Estevo), embalses que responden a “*características tan diferentes que obligan a soluciones dispares*”¹⁶ y personalizadas¹⁷.

Con estas estructuras, junto con la creación de un nuevo paisaje cultural, se incluía también un concepto ausente hasta el momento en este territorio: el principio de la modernidad que estas obras conllevan; no en vano, desde 1910, las centrales eléctricas estaban consideradas como la apoteosis de la tecnología¹⁸. Planteamiento que explicaría algunos de los dibujos de Sant’Elia en los que se recrean bocetos de centrales sobredimensionadas, con turbinas, presas y grandes tendidos, imágenes que las convierten en los edificios urbanos más significativos¹⁹.

Planteamiento que se reafirma en el *Manifiesto de la arquitectura futurista*, publicado en 1914, por el que se entendía esta arquitectura como “*inspirada en los elementos del novísimo mundo mecánico, y del que (...) debe de ser la expresión más hermosa, la síntesis más completa y la integración artística más eficaz*”²⁰.

Junto con este planteamiento, para comprender el protagonismo y la significación de estas construcciones, habría que considerar también el posicionamiento de Le Corbusier, para el que la ingeniería hidráulica se convierte en referencia obligada, al entender que: “*Los ingenieros hacen arquitectura, por que emplean el cálculo surgido de las leyes de la naturaleza, y sus obras nos hacen sentir armonía*”²¹.

En esencia, junto con estos criterios también hay que valorar que estos saltos responden a un interés nacional, lo que conlleva que sus obras se caracterizan por una alta “*calidad técnica y estética*”, aspecto que requiere una estrecha colaboración entre el trabajo del arquitecto y del ingeniero, para sacar el “*mejor partido de las ideas técnicas, ordenando, simplificando y depurando sus formas*”

16 A pesar de existir esta disparidad de fórmulas para la creación de estas obras, si hay una serie de factores que, en opinión de este ingeniero, condicionan los diferentes proyectos: “1. La forma de la cerrada o del cañón en el lugar del emplazamiento de la presa; 2. Altura de la estructura; 3. Calidad de las cimentaciones; 4. Magnitud de la máxima avenida a desaguar; 5. Emplazamiento de la central o de estructuras accesorias, como tomas o desagües; 6. Métodos de diseños, de cálculo y de experimentación a utilizar en la redacción del proyecto. Todos estos factores, que tienen una gran influencia en el estudio de la obra, no justifican de manera total la variedad de formas y de estructuras...”. YORDI DE CARRICARTE, L. “Filosofía del emplazamiento de las presas de embalse”, *Revista de Obras Públicas*, nº. 120, 1973, p. 581.

17 FERNANDEZ CASTIÑEIRAS, E., *Op. Cit.*, p. 334.

18 MONTANER MARTORELL, J.M., “Tony Garnier: la anticipación de la ciudad industrial”, *Annals d’Arquitectura*, nº. 4. 1987, p. 90.

19 RIO VAZQUEZ, A.S., *Op. Cit.*, p. 154.

20 *Manifiesto Futurista*. Fuente: <https://tecnne.com/biblioteca/manifiesto-de-la-arquitectura-futurista/> [Consultada 12/05/2021]

21 RIO VAZQUEZ, A.S., *Op. Cit.*, p. 154

*sin intentar imponer un criterio preconcebido*²². Colaboración que explica la importancia que éstas intervenciones tienen para el Estado, al solucionar las restricciones energéticas y convertirse en imagen de modernidad y progreso.

Representatividad que encierra un planteamiento artístico que, en este período, se reivindica para estas obras, tal y como lo prueba la exposición organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1964, bajo el título de *Ingeniería del siglo XX*. Esta muestra, itinerante en varias ciudades europeas y españolas, estaba compuesta por un total de 139 fotografías. Entre ellas, se encontraban dieciocho infraestructuras españolas, definidas como “*¡Grandes macroesculturas que se encajan en el marco de un paisaje, transformando positivamente su estética y convirtiéndose, las mismas, en un acento estético del propio paisaje!*”²³, ya que éstas nacen para ser utilizadas pero también para ser contempladas²⁴.

Valoración estética que se completa con su clasificación como Land Art, al considerarlas como obras en las que los hombres “*trabajan en la naturaleza y con la naturaleza*”, por lo que comparten un mismo escenario, ya que cuando se proyecta una presa, ésta “*no representa solamente la aparición de un nuevo elemento en el paisaje circundante, sino, en la mayor parte de las veces, un verdadero cambio en el mismo, tanto aguas arriba como aguas abajo*”²⁵. Idea que se remarca al entenderse la propia represa y su lámina de agua como “*uno de los paisajes más completos que la naturaleza ofrece al conjugar, equilibradamente, los elementos fundamentales: cielo, tierra, agua y naturaleza*”²⁶.

Hoy esta valoración es cuestionable; ya que la tendencia actual es a utilizar una retórica opuesta, apostando por el uso de esta energía, en cuanto que renovable, pero con diferentes sistemas de explotación²⁷. Así, se han superado estas valoraciones estéticas al considerar que las actuaciones necesarias para estos

22 TEMES GONZÁLEZ DE RIANCHO, V., *Op. Cit.*, p. 19.

23 En esta exposición figuraban imágenes de tres saltos construidos por Saltos del Sil: Presa de San Esteban, Presa de Chandreja y Presa de Santa Eulalia (1965), y dos construidos por Fenosa, en el Miño y en el Eume, respectivamente. CASTRO, S. de, “Valor artístico de las presas”, *Revista de Obras Públicas*, nº. 117, 1970, pp. 579-588.

24 CASTRO, S. de, “La enseñanza de la Historia del arte en la Escuela de Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos”, *Revista de Obras Públicas*, nº. 116, 1969, pp. 783-792.

25 CASTRO, S. de, “Estética de presas. Arte y naturaleza”, *Revista de Obras Públicas*, nº. 120, 1973, pp. 467-476.

26 CAMPO Y FRANCES, A. del, “El trasunto megalítico de las presas y su sensibilidad en el paisaje natural de los valles”, *Revista de Obras públicas*, nº. 112, 1988, p. 513-518.

27 Uno de los sistemas de generación de energía hidroeléctrica que en estos momentos se potencia es el de las minicentrales, en parte por la respuesta adecuada que proporcionan en relación con la problemática medioambiental. *Minicentrales Hidroeléctricas*, Madrid, Instituto para la diversificación y ahorro de energía, 2006, p. 101.

aprovechamientos provocan transformaciones radicales del paisaje, “*modifican la escala, el carácter y la significación del lugar, trastocando los usos habitados de la comarca*”²⁸.

3. EL PAISAJE DEL MIÑO

Todas estas infraestructuras, tanto las que se disponen en el Miño como en el Sil, con independencia de las características comunes del territorio, parten de una serie de particularidades que las individualizan; no obstante, algo que tienen en común es que todas fueron construidas de forma coetánea. Es esta proximidad en el tiempo, lo que hace que en ellas se manifieste nítidamente el salto de escala producido respecto a las construidas con anterioridad en los ríos gallegos, no solo por sus características técnicas, sino también por el uso del hormigón, sus dimensiones o la transformación territorial radical que producen.

Según el acuerdo de distribución de aguas firmado por las compañías gallegas, la explotación del Miño le corresponderá exclusivamente a Fenosa, empresa que será la encargada de gestionar su aprovechamiento integral²⁹. Para ello procede a la creación de embalses de regulación en su cauce medio³⁰.

Para la conversión de esta cuenca hidrográfica en hidroeléctrica, Barrié contrata a un grupo de profesionales, tanto arquitectos como ingenieros, que son los encargados de realizar, en menos de quince años, cinco presas: Peares (1955), Belesar (1963), Velle (1966), Castrelo (1968) y Frieira (1969). (Fig. 03)

De todas ellas, la primera será el Salto de Os Peares, sito en una pequeña población estratégica³¹, pueblo que le da nombre y en el que convergen tres ríos: el Miño, el Sil y el Bupal. Para la construcción de este salto, cuyas obras comienzan en 1945, la empresa retoma una antigua concesión, que permitía el aprovechamiento del río en el “*estrecho de Seijón*” y su devolución en el

28 NARDIZ ORTIZ, C., “La Ribeira Sacra, entre el arte, la naturaleza y la ingeniería”, *Revista de Obras Públicas*, nº. 163, 2016, p. 34.

29 El aprovechamiento integral de este río dio lugar a la creación de cinco grandes embalses: Peares, Belesar, Velle, Castrelo y Frieira, que se establecen sin solución de continuidad desde el centro de la provincia de Lugo hasta la parte meridional de la de Pontevedra. TORRES LUNA, M.P.; PAZO LABRADOR, A. y SANTOS SOLLA, J.M., *Los embalses de Fenosa y la geografía de Galicia en el centenario de Pedro Barrié de la Maza 1888-1988*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, p. 85.

30 ESPEJO MARIN, C. y GARCIA MARIN, R., “Agua y energía: producción hidroeléctrica en España”, *Investigaciones geográficas*, nº. 51, 2010, pp. 107-129, p. 114.

31 Os Peares es una pequeña población ourensana de aproximadamente 500 habitantes, que presenta una situación administrativa llamativa, ya que se encuentra dividida entre dos provincias, y cuatro ayuntamientos diferentes: dos en la provincia de Lugo (Carballedo y Pantón) y dos en la de Ourense (Nogueira de Ramuín y A Peroxa). FERNANDEZ CASTIÑEIRAS, E., *Op. Cit.*, p. 335

llamado “*Peón dos Peares*”³²; las obras, plagadas de dificultades, fueron ejecutadas según proyecto de Enrique Becerril Antón Miralles³³.

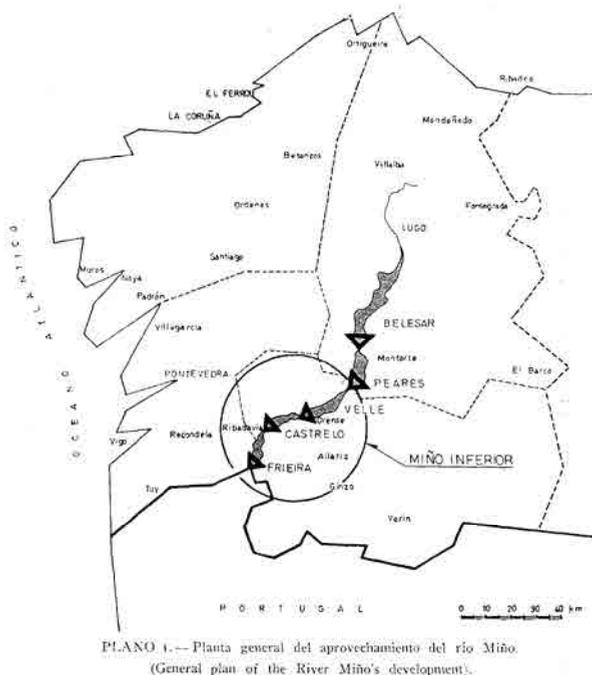


Fig. 3. Mapa de aprovechamiento integral del río Miño. Fuente: Yordi de Carricarte, L., “Presas de Velle, Castrolo y Frieira”, *Revista de Obras Públicas*, nº. 115, 1967, p. 890.

Este ingeniero, profesor de la Escuela de Ingenieros de Caminos de Madrid y experto en ingeniería hidráulica, trabajará conjuntamente con Ricardo Gómez Llano³⁴, colaborador también en el salto de As Conchas (Limia, Ourense) que construía Fenosa. La dificultad de esta empresa se evidencia en el alto número

32 “Aguas”. *Gaceta de Madrid*, nº. 348, 14 de diciembre de 1910, pp. 627-628.

33 Enrique Becerril Antón Miralles será también el director del Laboratorio de Hidrodinámica de la Escuela de Ingenieros, laboratorio en el que en 1948 se harán los ensayos de viabilidad para esta presa y su aliviadero. BECERRIL BUSTAMANTE, A. “Fenosa: Las Conchas y los Peares”, En *Enrique Becerril Antón Miralles, Revista de Obras Públicas*, Monográfico, 3599, 2018, pp. 40-42.

34 Estos dos ingenieros serán también los responsables de la dirección de obras del Salto de As Conchas, en el río Limia, considerado como el primer gran embalse que Fenosa construye en Galicia. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B., “Huellas sumergidas en el “río del Olvido”. Embalse de As Conchas, la Vía Nova y su patrimonio cultural”, *erph*, nº. 28, 2021, p. 146. DOI: <https://doi.org/10.30827/erph.vi28.21007> [Consultada, 14 de noviembre de 2021]

de modificaciones que sufre el proyecto, aprobado definitivamente en 1948³⁵. Aunque las obras ya habían comenzado un año antes y no se rematarán hasta 1955, momento en que se produce su inauguración oficial y la puesta en funcionamiento de todos sus grupos³⁶.

Pero con anterioridad a que el salto se hubiera concluido, debido a su monumentalidad y al ser el mayor que Fenosa construye, ya despierta el interés de los medios de comunicación, tal y como se evidencia en el reportaje publicado en *Arriba* el 12 de septiembre de 1954³⁷, en la que su pantalla, aun sin terminar, se convierte en la portada del periódico. Planteamiento que se remarca también en 1955, cuando este Salto se considera: “*como una de las más grandes y hermosas obras de arte que hemos admirado. Si las autoridades turísticas tuvieran visión a esta espléndida realidad, alternarían excursiones a las venerables y vetustas piedras que hablan de un glorioso pasado con las visitas a estos nuevos centro nerviosos capaces de revolucionar, la vida de los pueblos. A estos centros le corresponde el lenguaje del porvenir*”³⁸.

Esta presa presenta unas características técnicas³⁹ determinadas por su ubicación, en un espacio en el que el río se encaja de forma natural. Así, responde a un modelo de tipo gravedad, de pantalla curva con un coronamiento de 261 metros, y un desagüe central de 90 metros de altura (Fig. 04). Salto en el que se instala una potencia de 151 MW (3 grupos) y una producción de 567 GWH. Con esta pantalla se crea un embalse de tamaño medio-grande, de

35 El proyecto para la explotación de este aprovechamiento sufrió importantes retrasos y paralizaciones, hasta que Pedro Barrié, se hace con la concesión. A partir de este momento se inician las obras para el aprovechamiento del río; en 1948, tras ser declaradas de urgente ejecución, se empieza a construir el primero de los embalses y se decide, poco antes de comenzar el segundo, una reducción en número de embalses previstos, de tres a dos. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B., *Las nuevas Atlántidas... Op. Cit.*, 2021, pp. 129-130.

36 1955 se considera la fecha, tras la inauguración oficial de la central, en la que todos los grupos entran en funcionamiento; no obstante, el arranque del primero se produce en 1953, un año después de lo previsto por la compañía, retraso que se explica por los problemas que sufrió la obra, debido a la dificultad para abastecerse de los materiales necesarios por la delicada situación que atravesaba el país. CARMONA BADIÁ, X., *Op. Cit.*, p. 192

37 El 12 de septiembre de 1954 se publicaba un reportaje fotográfico, bajo el título de *Baluartes contra las restricciones*, realizado por José Baiget Álvarez, que contenía varias imágenes del proceso constructivo del salto, en un momento en que las obras estaban avanzadas. “*Baluartes contra las restricciones*”. *Arriba*, 12 de septiembre de 1954, pp. 7-9.

38 El ideal gallego, 5 de octubre de 1955. Cit, VASCO CONDE, P., “O poder da pintura e a pureza do individuo do pintor”, En *Antonio Tenreiro, 1923-2006*, Monografías, A Coruña, Museo de Belas Arte-Xunta de Galicia, 2012, p. 68

39 El tipo de presa depende de: “las características topográficas del vaso y de la cerrada o el lugar donde se ha de construir la presa, así como de las condiciones de cimentación, conjugadas con el aspecto económico de la construcción”, TEMES GONZÁLEZ DE RIANCHO, V., *Op. cit.*, p. 21.

aproximadamente unos 20 kms, que inunda los ayuntamientos de Carballedo, Pantón, Chantada y Saviñao. (Fig. 05)



Fig. 4. Presa de Os Peares. © Begoña Fernández Rodríguez.



Fig. 5. Embalse de Os Peares. © Begoña Fernández Rodríguez.

Una vez terminado, y solo dos años después de su inauguración, comienza la construcción del de Belesar. Embalse monumental en el que su presa se ubica a escasos kilómetros de la cola de Peares; para construir esta pantalla se plantea, en un primer momento, una presa de tipo gravedad, propuesta que será

sustituida⁴⁰ por otra de tipo cúpula⁴¹, mucho más novedosa y segura, de 129 metros de coronación y 500 de longitud, que se ubica en un lugar diferente al previsto inicialmente, al presentar el nuevo espacio unas características geológicas inmejorables⁴².

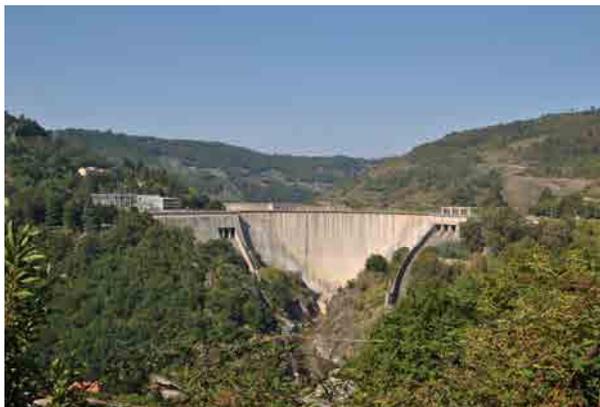


Fig. 6. Presa de Belesar. © Begoña Fernández Rodríguez.

Con su construcción, la presa de Belesar se convertía “*en la más importante de Europa, en la más alta, en la más innovadora, y en la más monumental*”, características que la hacían “*el monumento más visitado de Galicia*”⁴³. Esta infraestructura, diseñada por Luciano Yordi de Carricarte, ingeniero formado en Madrid, y vinculado estrechamente, lo mismo que su padre, a las hidroeléctricas gallegas, estaba organizada por la presa y la montaña⁴⁴ en cuyo interior se dispone la central.

40 Luciano Yordi, 1917-1978, A Coruña, Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos, Unión Fenosa, 2010, p. 93.

41 Esta presa se construye siguiendo un sistema importado de Estados Unidos. Este se conoce como sistema-cúpula o de cáscara de huevo, y consiste en que una fina y estilizada lámina de hormigón, es capaz de producir resistencia a la presión del agua almacenada en el embalse. RIO VAZQUEZ, A.S., *Op. Cit.*, p. 154.

42 En principio en este espacio, y fruto de esta concesión, estaba previsto realizar tres saltos, dos de unos 100 mts de altura, y un tercero, aguas arriba de Portomarín de unos 35 mts, previsión que suponía que la población de Portomarín, no se inundase. Tras la realización de los estudios geológicos correspondientes, Yordi de Carricarte, modifica el proyecto, contando con el apoyo de Juan de Castañón e incluso del propio Franco. EIRE, A., *Belesar, o orgullo de España, A Coruña, Hércules, 2013*, p. 93.

43 Este valor monumental se aprecia, junto con las dimensiones, en la disposición en sus inmediaciones, con carácter ornamental, de una fuente luminosa. En este mismo sentido, también dentro de este mismo concepto, hay que destacar el sistema de iluminación de la estructura, no solo para que sus instalaciones y accesos permanecieran iluminados de noche, sino también para iluminar, con carácter ornamental, la pantalla de la presa. EIRE, A., *Op. Cit.*, p. 25.

44 Nardiz, C. “Luciano Yordi, un ingeniero de caminos coruñés que proyectó para Galicia”. En *Luciano Yordi, Op. Cit.*, p. 12.

Pero, al igual que había ocurrido con Becerril, Yordi, también contó con la colaboración del arquitecto Juan de Castañón Mena, quien será el responsable de la construcción del edificio de la control de la central⁴⁵ (Fig. 07), inmueble protegido expresamente en la declaración como paisaje cultural de la Ribeira Sacra⁴⁶. Construcción en la que destacan los valores de modernidad, patentes en la “condición de transparencia”, por el empleo del vidrio y las carpinterías metálicas⁴⁷. Este arquitecto, al que los paisanos apodarán “Mister Belesar”⁴⁸, no solo intervendrá en esta central, sino será también el encargado de construir para Fenosa, el resto de las centrales ubicadas en Miño⁴⁹.



Fig. 7. Edificio de control de Belesar. © Begoña Fernández Rodríguez.

Una de las principales particularidades de esta presa, junto con sus características técnicas, son sus imponentes dimensiones. Desde el punto de vista formal este salto desarrolla una potencia de 225 MW, y alcanza una producción de 737 GWK, cifras que lo convierten en el más potente de los gallegos, y uno de los más importantes de España.

Junto a estos valores, otro elemento a considerar es el tamaño de su represa, que inunda una superficie de aproximadamente unas 2000 ha, lo que supone

45 ALONSO PEREIRA, J. R. y RIO VÁZQUEZ, A.S., “Juan de Castañón Mena, de Regiones devastadas a los primeros aprovechamientos hidroeléctricos”, COUCEIRO, T. (coord.), *I Congreso de Pioneros de la arquitectura Moderna española: Vigencia de su pensamiento y obra*. Actas digitales de las comunicaciones aceptadas, pp. 11-21.

46 Véase nota nº. 13.

47 GARCIA BRAÑA, C. “Subestación del embalse de Belesar”. *La arquitectura de la industria 1925-1965*. Fuente: http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=166:subestacion-del-embalse-de-belesar&lang=es [Consultada 12/05/2021]

48 FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B., *La nuevas Atlántidas ... Op. Cit.*, p. 130.

49 RIO VAZQUEZ, A.S., *Op. Cit.*, p. 154.

casi 50 kilómetros de cola, dimensiones que producen la desaparición de territorio en los ayuntamientos de Chantada, Saviñao, Taboada, Paradelá, Portomarín, Paramo y Guntín. De todos ellos, el más afectado, fue Portomarín cuya población, declarada conjunto histórico quince años antes de la construcción del salto⁵⁰, quedaría para siempre bajo las aguas de este embalse (Fig. 08), obligando a la empresa a trasladar a la población a un nuevo asentamiento en una colina cercana, a la que también se llevarían sus principales monumentos⁵¹. (Fig. 09)



Fig. 8. Restos del antiguo Portomarín. Embalse de Belesar. © Begoña Fernández Rodríguez.

Junto a la construcción de los grandes saltos, otro elemento importante a destacar, son los poblados hidroeléctricos. Estos surgen de la necesidad de crear, en un espacio más o menos cercano al Salto, los equipamientos necesarios para favorecer el asentamiento de los trabajadores e incluso, en algunos casos, de sus familias.

Construcciones que se explican por la escasez de mano de obra en la zona, lo que lleva a contratar a personal, cada vez más alejado del lugar en el que se construye el salto, situación que motiva que la empresa, ante la falta de núcleos urbanos en el entorno para alojar a los empleados, proceda a la construcción a pie de obra de estos equipamientos residenciales, para evitar desplazamientos

50 “Decreto de 8 de febrero de 1946, por el que se declara conjunto histórico artístico, el poblado de Portomarín (Lugo)”, *BOE*, nº 45, de 14 de febrero de 1946, p. 46.

51 FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B., *La nuevas Atlántidas ...* Op. Cit., pp. 135-184

innecesarios. Poblados que, en el caso de los saltos objeto de este estudio, presentan la particularidad de sus grandes dimensiones, que se explican por la necesidad, debido al gran número de obras que se están realizando de forma simultánea en Galicia⁵², de recurrir a la contratación de trabajadores de zonas cada vez más lejanas e incluso de fuera de la propia Galicia.

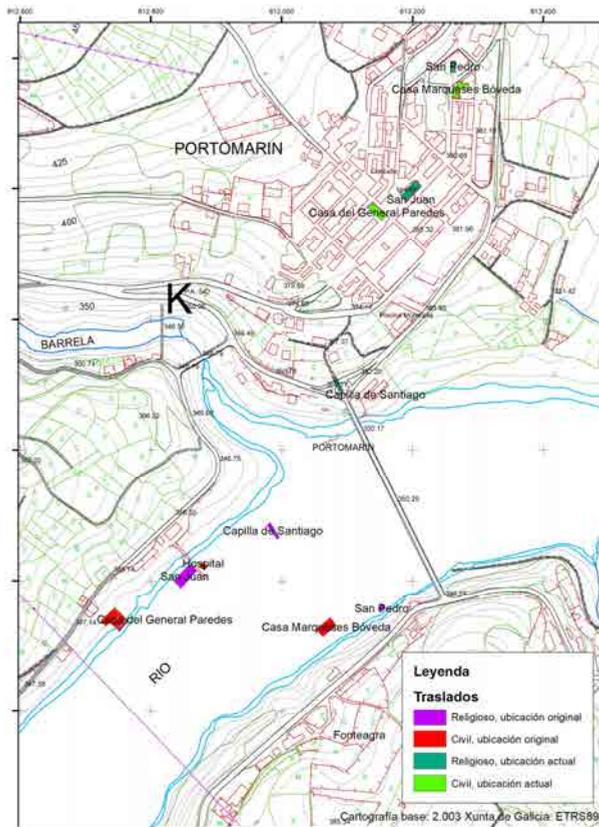


Fig. 9. Mapa del traslado de Portomarín y de sus principales monumentos.

Con independencia del tamaño, o del hecho de que uno, el de Peares se encontrase contiguo al Salto y el de Belesar en las afueras de Chantada, en “*un finca previamente urbanizada [...] Situada en la margen derecha del camino vecinal de Chantada a la Barca del Porto, con 175 metros de frente a dicho*

52 Se sabe que en 1948, año en el que se produce la aprobación definitiva del proyecto Os Peares, es el momento en el que en Galicia se produce una falta importante de efectivos laborales. Hecho que se explica por la gran cantidad de obras de estas características que se estaban llevando a cabo, lo que suponía una fuerte demanda de varios miles de trabajadores, que debían acudir a estos saltos desplazándose desde domicilios cada vez más lejanos. CARMONA BADIA, X. *Op. Cit.*, p. 192.

*camino*⁵³, los dos son obras del mismo arquitecto: Antonio Tenreiro Brochón⁵⁴. Además de éstos, en el central de Peares este artista y arquitecto, será también el responsable de diseñar dos murales, de los que solo ejecuta, “*Alegoría a la hulla blanca*”; este se halla ubicado sobre el dintel de entrada a la sala de máquinas de la central y en el que se representa, sobre un fondo de azulejo blanco, la presa, y los cambios que ha producido en el espacio, “*presenta la nueva realidad del lugar, con la naturaleza dominada y sometida*”⁵⁵, para que con su presencia se mantenga el contacto con el exterior.

Por lo que respecta al poblado, éste, proyectado en 1956, se encuentra ubicado en la escarpada pendiente de la margen izquierda del río; Tenreiro lo organiza partiendo de las antiguas dependencias auxiliares que se encontraban en desuso tras finalizar las obras de construcción de la central: un conjunto de volúmenes alargados de dos alturas, aislados entre la vegetación⁵⁶, que se readaptarán a su nueva función. (Fig. 10)

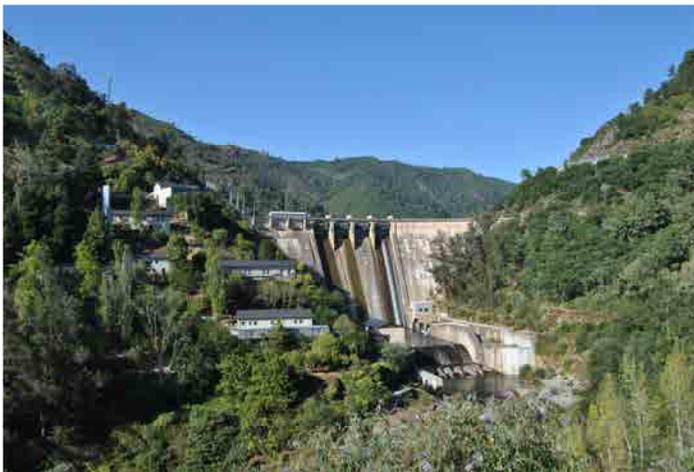


Fig. 10. Vista general de la presa y del poblado obrero de Os Peares.
© Begoña Fernández Rodríguez.

53 *Proyecto de poblado para los trabajadores del Salto de Belesar* (Chantada Lugo). Fuente: <https://atenreiro.archivosarquitectos.com/>. [Consultada 12/05/2021]

54 Antonio Tenreiro Brochón (1923-2006), es un artista y arquitecto con una amplia producción en la ciudad de A Coruña. Este es hijo del también arquitecto coruñés Antonio Tenreiro Rodríguez (1893-1969), quien era familiar de Pedro Barrié y había sido el encargado de proyectar su vivienda y el edificio de la sede principal del Banco Pastor. RIO VAZQUEZ, S., *Op. Cit.*, p. 167.

55 VASCO CONDE, P., *Op. Cit.*, p. 75.

56 RIO VAZQUEZ, A.S., “Los poblados industriales gallegos en la recuperación de la modernidad”, en Miguel Angel Alvarez Areces, ed. *Vivienda obrera en la ciudad industrial del siglo XX*, TICCIH, España, Gijón 2015, p. 69

Así, la mayoría de las construcciones se destinarán a equipamiento residencial, en las que el arquitecto realizará, tal y como figura en el proyecto, labores de revestimiento, para entonarlas con el conjunto: “*Todas las viviendas de empleados se “vestirán” exteriormente con unos zócalos de mampostería de granito tosca, (o bien de laja de pizarra) los muros con un revestimiento grueso de mortero bastardo de cal y cemento de 1 cm. Con un garbancillo y cascote de piedra oscura, para buscar un contraste*”⁵⁷.

Esta misma idea se seguirá también en los espacios de uso común, como la escuela, que se ubicará, en el antiguo depósito de áridos, con sus consiguientes adaptaciones o la capilla, sin duda la construcción que más destaca del conjunto. Importancia que se plasma en su inclusión como Bien de Interés Cultural en la declaración de la Ribeira Sacra⁵⁸.

En este edificio, antigua sede de oficinas de la constructora TERMAC, el arquitecto, junto a los elementos que conserva incorpora otros, que potencian las valoraciones expresivas⁵⁹, como es la estructura de hormigón, que ahora se dispone sobre soportes exentos⁶⁰. De igual modo que, siguiendo la lógica el ahorro de recursos, aprovecha la fuerte pendiente, para disponer bajo el forjado de la capilla, la vivienda del párroco y una pequeña estancia para reuniones⁶¹.

Por lo que respecta al segundo de equipamientos residencial que construye en Belesar, a diferencia del anterior, se construye ex-novo, alejado de la central, y a las afueras de Chantada, lo que lo que motiva un planteamiento diferente. Este, al igual que el anterior, posee unas dimensiones considerables, “*48 viviendas constituidas en 24 casas dobles de planta baja y piso (...) Estas viviendas tendrán una superficie útil por vivienda de 84.50 m²*”, y se distribuirán en espacios de todos ellos de las mismas características⁶². No obstante, a diferencia

57 Junto con este revestimiento, también se llevan a cabo otras como cambio de la cubierta, el acabado de las chimeneas, o el empleo de la madera de castaño para las carpinterías. *Proyecto de poblado para los trabajadores del Salto de Os Peares (Os Peares, Ourense)*. Fuente: <https://atenreiro.archivosarquitectos.com/>. [Consultada 12/05/2021]

58 Véase nota n.º 13.

59 “(...) se ha previsto conservar el forjado del piso actual así como los muros laterales de ladrillo de 1 pie, en los cuales se incrustará la nueva espadaña para la campana y que en la planta baja será la sacristía”. *Proyecto ... Op. Cit.*

60 Uno de las mayores transformaciones es la sustitución de la tradicional cubierta de dos aguas por una de un agua, sustentada en correas de madera que se “apoyarán en pórticos de hormigón (...) solamente exentos para que la cubierta así no cargue en el muro y poder conseguir una gran luz rasgada alta totalmente exenta a todo lo largo del eje mayor de la capilla”. *Proyecto ... Op. Cit.*

61 AGRASAR, F., “Iglesia del Poblado de Os Peares”, En *Los equipamiento modernos, 1925-1965*, Fuente: http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=912:iglesia-del-poblado-de-os-peares&lang=es. [Consultada 12/05/2021]

62 Cada una de las viviendas responden a la siguiente distribución: “cocina=7.5 m², Hall= 5.70 m², Aseo=1.30 m², despensa, 2 m²; estar-comedor=22.35 m²; dormitorio padres= 12.50 m², dormitorio=9.60

del anterior, la construcción se limita a las viviendas, al instalarse en las afueras del núcleo urbano y tener estas instalaciones en la población.

4. CONCLUSIONES

La actividad desarrollada por Fenosa para la conversión de la cuenca hidrográfica del Miño en hidroeléctrica, supuso, acorde a lo que estaba ocurriendo en España, la creación de grandes infraestructuras, en las que ingenieros y arquitectos, trabajaron juntos, para convertir a estas obras en importantes referentes estéticos.

Para ello, alteraron, de forma más o menos radical, un paisaje, la conocida como *Ribeira Sacra*, que se caracterizaba por una homogeneidad, determinada, en parte, por las condiciones morfológicas, bioclimáticas ... a la que habría que sumar la huella de la actividad humana que, creando suelo para la explotación agrícola, generó un perfil característico, en un espacio en el que la religiosidad determinaba en buena parte de su razón de ser.

Será en este paisaje, de fuertes pendientes, en las que los diferentes saltos articularán nuevos espacios culturales, para generar, con estas obras de dimensiones monumentales, un paisaje cultural, en el que se hizo realidad, lo expresado por Yordi de Carricarte, cuando hacía referencia a su profesión, que consistía en ser capaz de “*imaginar, siempre como posible algo diferente a lo establecido o heredado*”.

BIBLIOGRAFÍA

AGRASAR, F., “Iglesia del Poblado de Os Peares”, En Los equipamiento modernos, 1925-1965, Fuente: http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=912:iglesia-del-poblado-de-os-peares&lang=es. [Consultada 12/05/2021]

“Aguas”. *Gaceta de Madrid*, nº. 348, 14 de diciembre de 1910, pp. 627-628.

ALONSO PEREIRA, J. R. y RIO VÁZQUEZ, A.S., “Juan de Castañón Mena, de Regiones devastadas a los primeros aprovechamientos hidroeléctricos”, COUCEIRO, T. (coord.), *I Congreso de Pioneros de la arquitectura Moderna española: Vigencia de su pensamiento y obra. Actas digitales de las comunicaciones aceptadas*, pp. 11-21.

m2; dormitorio 11.15 m2; Hall”. *Proyecto de poblado para los trabajadores del Salto de Belesar* (Chantada Lugo). Fuente: <https://atenreiro.archivosarquitectos.com/>. [Consultada 12/05/2021]

- BALSA DE LA VEGA, R. *Catálogo-Inventario Monumental y artístico de la provincia de Lugo*, Lugo, 1911.
- “Baluartes contra las restricciones”. *Arriba*, 12 de septiembre de 1954, pp. 7-9.
- CAMPO Y FRANCES, A. del, “El trasunto megálítico de las presas y sustensibilidad en el paisaje natural de los valles”, *Revista de Obras Públicas*, 112, tomo I 2988, p. 513-518.
- CARMONA BADIA, X., *La Sociedad General Gallega de Electricidad y la formación del sistema eléctrico gallego (1900-1955)*, Fundación Gas natural Fenosa, 2016. Fuente: < <https://www.fundacionnaturgy.org/publicacion/la-sociedad-gallega-electricidad-la-formacion-del-sistema-electrico-gallego-1900-1955/>>. [Consultada 24/04/2021].
- CASTRO, S. de, “La enseñanza de la Historia del arte en la Escuela de Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos”, *Revista de Obras Públicas*, 116, (tomo I, 3054), 1969, pp. 783-792
- CASTRO, S. de, “Valor artístico de las presas”, *Revista de Obras Públicas*, 117, tomo I (3071), 1970, pp. 579-588.
- CASTRO, S. de, “Estética de presas. Arte y naturaleza”, *Revista de Obras Públicas*, 120, (tomo I, 3061), 1973, pp. 467-476
- CHAVARRI PÉREZ, S., *La construcción de los Saltos del Sil 1945-1965*, Madrid: Deputación de Ourense- Colegio Oficial de Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos, 2010.
- “Decreto 166/2018, de 27 de diciembre por el que se declara bien de interés cultural el paisaje cultural de la Ribeira Sacra”, *Diario Oficial de Galicia*, nº 248, de 31 de diciembre de 2018, pp. 54786-54939.
- DIEZ MORLAN, P. y SAN ROMÁN, E., “Causas de la restricción eléctrica en el primer franquismo: una aportación desde la historia empresarial”, *Investigaciones de Historia Económica*, nº 5, 2009, pp. 73-95.
- EIRE, A., *Belesar, o orgullo de España*, A Coruña, Hércules, 2013.
- ESPEJO MARIN, C. y GARCIA MARIN, R., “Agua y energía: producción hidroeléctrica en España”, *Investigaciones geográficas*, nº. 51, 2010, pp. 107-129.
- GARCIA BRAÑA, C. “Subestación del embalse de Belesar”. *La arquitectura de la industria 1925-1965*.
Fuente: http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=166:subestacion-del-embalase-de-belesar&lang=es [Consultada 12/05/2021]
- Luciano Yordi, 1917-1978*, A Coruña, Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos, Unión Fenosa, 2010
- Manifiesto Futurista*. Fuente: <https://tecne.com/biblioteca/manifiesto-de-la-arquitectura-futurista/> [Consultada 12/05/2021]

- MONTANER MARTORELL, J.M., “Tony garnier: la anticipación de la ciudad industrial”, *Annals d’Arquitectura*, n.º. 4. 1987,
- NORMAN A. F. SMITH, PH. D., *The heritage of spanish dams*, GIGP-ICOLD, Madrid, 1970.
- FERNANDEZ CASTIÑEIRAS, E., “Cielo, agua y piedra. La fe sobre la que se construyó la Ribeira Sacra”, En LOZANO BARTOLOZZI, Mª M, y MENDEZ HERNAN, V. (coord.), *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, pp. 313-336.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B., *Las nuevas Atlántidas. La afectación de monumentos por la política hidrológica española*, Santiago de Compostela, Andavira, 2021.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ. B., “Huellas sumergidas en el “río del Olvido”. Embalse de As Conchas, la Vía Nova y su patrimonio cultural”, *E-rph*, n.º. 28, 2021, pp. 137-166. DOI: <https://doi.org/10.30827/erph.vi28.21007>
- GARRIDO MORENO, A., “Arquitectura y paisaje en los Monasterios de la Ribeira Sacra. Intervención en el entorno de la iglesia de San Estevo de Ribas de Miño”. Piedra sobre agua. El monacato en torno a la Ribeira Sacra. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 269-282.
- GÓMEZ MENDOZA, A.; SUDRIÁ, C. y PUEYO, J., *Electra y el Estado. La intervención pública de la industria eléctrica bajo el franquismo*, Madrid: Thomson Civitas, 2007.
- Minicentrales Hidroeléctricas*, Madrid: Instituto para la diversificación y ahorro de energía, 2006.
- MONTANER MARTORELL, J.M., “Tony Garnier: la anticipación de la ciudad industrial”, *Annals d’Arquitectura*, n.º. 4. 1987, pp. 82-92.
- NARDIZ ORTIZ, C., “La Ribeira Sacra, entre el arte, la naturaleza y la ingeniería”, *Revista de Obras Publicas*, 163, 2016, pp. 19-40
- NORMAN A. F. SMITH, PH. D., *The heritage of spanish dams*, GIGP-ICOLD, Madrid, 1970.
- OLLERO OJEDA, A.; “Restauración ambiental, social y territorial frente a los impactos generados por los embalses”, *Geographicalia*, n.º. 32, 1995, pp. 139-153.
- PEREZ ALBERTI, A., “Características ecográficas del valle del Sil”. En García Iglesias, J.M., *La Ribeira Sacra. Esencia de espiritualidad de Galicia*, A Coruña, Xunta de Galicia.
- Proyecto de poblado para los trabajadores del Salto de Belesar (Chantada Lugo). Fuente: <https://atenreiro.archivosarquitectos.com/>. [Consultada 12/05/2021]
- Proyecto de poblado para los trabajadores del Salto de Os Peares (Os Peares, Ourense). Fuente: <https://atenreiro.archivosarquitectos.com/>. [Consultada 12/05/2021]

- RIO VAZQUEZ, A. S., *La recuperación de la modernidad en la arquitectura gallega*. Tesis doctoral, A Coruña Departamento de composición de la Universidad de A Coruña, 2013.
- RIO VAZQUEZ, A. S., “Los poblados industriales gallegos en la recuperación de la modernidad”, en Miguel Angel Alvarez Areces, ed. *Vivienda obrera en la ciudad industrial del siglo XX*, TICCIH, España, Gijón 2015, pp. 67-70.
- TEMES GONZÁLEZ DE RIANCHO, V., “Los aprovechamientos hidroeléctricos”, *Revista nacional de arquitectura*, nº. 147, 1954.
- TORRES LUNA, M.P.; PAZO LABRADOR, A. y SANTOS SOLLA, J.M., *Los embalses de Fenosa y la geografía de Galicia en el centenario de Pedro Barrie de la Maza 1888-1988*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- YORDI DE CARRICARTE, L., “Posibilidades industriales de Galicia”, *Revista de Obras Públicas*, 102, T. I, 1954, pp. 58-74.
- YORDI DE CARRICARTE, L., “Presas de Velle, Castrelo y Frieira”, *Revista de Obras Públicas*, nº. 115, 1967, pp. 889-906.
- YORDI DE CARRICARTE, L. “Filosofía del emplazamiento de las presas de embalse”, *Revista de Obras Públicas*, 120, T. I, 1973, pp. 581-592.

Begoña Fernández Rodríguez

Departamento de Historia del Arte
Facultad de Geografía e Historia
Universidad de Santiago de Compostela
<https://orcid.org/0000-0003-4841-1573>
begona.fernandez@usc.es



**PAESAGGI CULTURALI INTESI COME INTEGRAZIONE DI
PROCESSI DINAMICI: IL VOMERO DA LUOGO DI
DELIZIE A LUOGO URBANO**

**CULTURAL LANDSCAPES AS AN INTEGRATION OF
DYNAMIC PROCESSES: VOMERO FROM PLACE
OF DELIGHTS TO URBAN PLACE**

MARIA MARTONE
Università Sapienza di Roma

Recibido: 05/07/2021

Aceptado: 26/11/2021

SINTESIS

Il contributo illustra, attraverso gli strumenti della rappresentazione e del rilievo, le trasformazioni che il paesaggio della collina del Vomero a Napoli ha subito nel corso della storia, passando da "luogo di delizie" a "luogo urbano", continuando a caratterizzare il paesaggio dell'intera città. A tale scopo, si è ritenuto importante riconoscere e identificare, in uno spazio fisico, vissuto ed eterogeneo di un luogo, nel caso specifico, della collina del Vomero, *i paesaggi culturali* che contengono sia i segni del passato che quelli della contemporaneità. Delineare, quindi, quei processi dinamici che rappresentano la storia degli insediamenti umani in continua trasformazione, significa anche delineare il nostro patrimonio identitario, la cui conoscenza è necessaria per ritrovare il racconto di "chi siamo" e di "chi eravamo" e per costruire il futuro delle nuove generazioni.

Parole chiave: paesaggi culturali, territorio, Vomero, salvaguardia integrata, rilievo digitale.

ABSTRACT

The contribution illustrates, through the tools of representation and relief, the transformations that the landscape of the hill of Vomero in Naples has undergone in the course of history, passing from "place of delights" to "urban place" continuing to characterize the landscape of the entire city. For this purpose, it was considered important to recognize and identify the cultural landscapes that contain both the signs of the past and those of contemporaneity, in a physical space, lived and heterogeneous of a place, in the specific case, the hill of Vomero. Outlining, therefore, those dynamic processes that represent the history of human settlements in continuous transformation, also means outlining our identity heritage, whose knowledge is necessary to find the story of "who we are" and "who we were" and to build the future of the new generations.

Keywords: : cultural landscapes, territory, Vomero, integrated preservation, digital relief.

Da ormai molti lustri si è configurato un nuovo concetto di paesaggio rivolto al territorio, i cui caratteri principali derivano “dalla natura, dalla storia umana e dalle reciproche interrelazioni”¹, contrapponendosi ad un pregresso giudizio estetico-percettivo, che considerava il paesaggio esclusivamente espressione di bellezze panoramiche o di quadri naturali².

Vari aspetti concorrono in maniera integrata alla definizione del paesaggio come, ad esempio, la consistenza geografica, la realtà geologica, climatica, vegetazionale, ma anche e soprattutto l'attività economica, politica e culturale dell'uomo. Pertanto, la rappresentazione del paesaggio è riconducibile a due configurazioni fondamentali: quella *naturale*, che concerne i fattori biologici e fisiografici, e *quella antropica*, che concerne i fattori agroforestali ed insediativi³.

Il paesaggio può, quindi, definirsi *espressione della sensibilità di un territorio*⁴, un territorio carico di identità e di valori culturali che si sono

1 *Convenzione europea del paesaggio*, Firenze 20 ottobre 2000, comma a, art. 1; Cf. Art. 131 del Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 “Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell’articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137”.

2 Cf. Legge n. 1089 del 1939: *Tutela delle cose d'interesse artistico o storico*; Legge n. 1497 del 1939 *Protezione delle bellezze naturali*. Successivamente la legge n. 1497 è stata integrata nel 1985 dalla legge n. 431 (denominata “*legge Galasso*”) che ha esteso l’oggetto della tutela da cose singole o complessi di cose a intere porzioni di territorio, affermando la necessità di un governo del territorio attraverso l’istituzione del Piano Paesistico Regionale.

3 Cf. «Le categorie dei paesaggi», in *Relazione al Piano Territoriale Paesistico Regionale, Lazio 2007*.

4 MAGNAGHI, A., *Il principio territoriale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2020.

consolidati e stratificati nel tempo⁵. Finalizzata alla conoscenza della qualità dei paesaggi e di tutto ciò che ha contribuito nel tempo a *produrre paesaggio*, è l'analisi dei processi di trasformazione, che si leggono nell'assetto paesistico di ogni luogo. Viene riconosciuta, pertanto, al paesaggio la sua natura dinamica come risultato del confronto dialettico tra un'istanza conservativa, a salvaguardia del passato, e le trasformazioni proprie della società. Una lettura e una documentazione critica del paesaggio non può che favorire il recupero della memoria di un rapporto che nel tempo l'uomo è riuscito a stabilire con il proprio territorio⁶. Il dato paesaggistico si presenta, insieme ed in stretto collegamento con quello archeologico, architettonico e letterario, come un fondamentale documento storico attraverso cui è possibile leggere in maniera unitaria le trasformazioni e le evoluzioni di un luogo. Possiamo, quindi, parlare di *paesaggi culturali*⁷ che costituiscono il patrimonio identitario di un luogo.

Sulla base di tali presupposti e sulla base di una ricerca di recente pubblicata⁸, il contributo si propone di riconoscere nel paesaggio attuale l'identità storica e culturale del Vomero, nonostante i numerosi interventi di edilizia speculativa lo abbiano in parte soffocato nel suo essere ambiente naturale e ambiente costruito. Con l'obiettivo di favorire una valorizzazione integrata territoriale, si è considerata la collina del Vomero come *unico bene territoriale*, con il suo sistema viario e edilizio, le ville e le masserie, in cui ogni singola architettura o piazza o strada arricchisce il contesto territoriale di cui ne fa parte, proponendo un modello integrato di indagine, basato su una documentazione multiscale.

Il confronto e la sovrapposizione di spazi storici con gli spazi contemporanei hanno consentito l'identificazione delle permanenze attraverso cui si è potuto individuare il disegno delle trasformazioni che caratterizza il paesaggio contemporaneo nel suo aspetto dinamico. Attraverso, poi, il rilievo digitale di alcune architetture è stato possibile leggere il dettaglio architettonico come tassello importante ed essenziale che contribuisce alla costruzione dei paesaggi culturali.

Il Vomero da luogo di delizie, così come definito dal Celano nel 1692, quindi da *spazio altro* con carattere eterotopico rispetto al resto della città⁹ si trasforma

5 PURINI F., «Un paese senza paesaggio», in *Il disegno del paesaggio italiano*, Casabella, n. 575–576, 1993.

6 MARTONE, M., «I paesaggi pontini: dalla macroscale all'elemento di dettaglio. Alcuni esempi», in CUNDARI, C., GIGLI, F. (a cura di). *Paesaggi di città e territori*. Roma, Aracne, 2011, p.100-116.

7 Il termine paesaggio culturale è stato per la prima volta usato dal geografo Otto Schlüter nel 1908, termine che fu affiancato a paesaggio originario, ossia paesaggio esistente prima dei cambiamenti apportati dall'uomo.

8 MARTONE, M., *La collina del Vomero. Da paesaggio agreste a forma urbana*, Roma, Aracne Editrice, 2020.

9 FOUCAULT, M., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di VACCARO S., Udine, Mimesis Edizioni, 2011.

in *spazio pensato*, progettato, pianificato, in uno spazio rappresentativo del potere di una istituzione, rappresentato nei disegni dei piani regolatori e di ampliamento di fine Ottocento, per trasformarsi ancora in *spazio vissuto*¹⁰, così come viene rappresentato nei disegni delle scene urbane delle *Riviste illustrate* nazionali ed europee dei primi anni del Novecento¹¹.

È proprio lo spazio vissuto, che contiene sia lo spazio reale che quello pensato, sia lo spazio materiale che immateriale, sia quello percepito che quello concepito, che ci conduce alla definizione di uno *terzo spazio*¹² ossia di uno spazio ibrido, da cui partire per il riconoscimento dei *paesaggi culturali*.

IL VOMERO COME “LUOGO DI DELIZIE”

L'iconografia storica di Napoli fino alla fine dell'Ottocento ha riprodotto l'immagine di una città di mare circondata dalle verdi colline di Posillipo, Camaldoli, Vomero e Capodimonte, in cui sorgevano accanto a casolari, ville e piccoli nuclei agresti, architetture monumentali come Castel Sant'Elmo con la Certosa, il palazzo di Capodimonte, l'eremo dei Camaldoli. La città si estendeva in direzione del mare fino al monte Echia¹³, fermandosi ad est dove il territorio si presentava paludoso¹⁴ (Fig. 1).

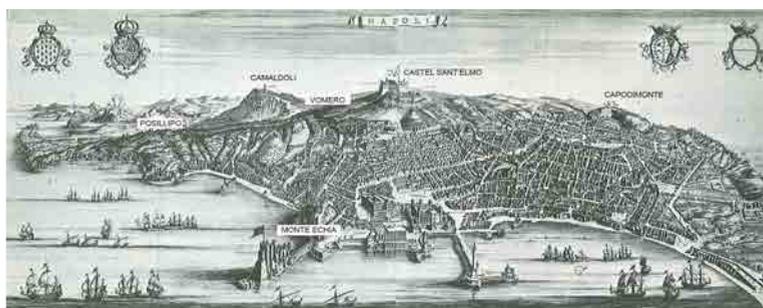


Fig. 1. Napoli, Basiaen Stopendaal, Amsterdam 1704 (Pane, Valerio, 1987, p. 196). In evidenza: Castel Sant'Elmo, il monte Echia e le colline di Posillipo, Camaldoli, Vomero e Capodimonte.

10 LEFEBVRE, H., *La produzione dello spazio*, Milano, Pgreco Edizioni, 2018.

11 PALLOTTINO, P., *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna, Zanichelli, 1988; GIORDANO, M., *La stampa illustrata in Italia 1834-1915*, Milano, Guanda, 1983.

12 SOJA, E., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Places*. Cambridge (USA), Blackwell, 1996.

13 Sul monte Echia sorse il primo nucleo urbano denominato Partenope.

14 SUMMONTE, A., *Historia della città e Regno di Napoli*, Napoli, Stamperia di Domenico Vivenzio, 1748, Tomo primo dedicato all'eccellentissima città di Napoli, p. 305-318.

Le colline di Napoli costituivano dei veri e propri luoghi di delizie¹⁵, luoghi ameni, caratterizzati da un'aria salubre. Accanto a stradine strette, ripide, tortuose, che collegavano la collina alla città di pianura, il Vomero era attraversato, fin dall'epoca romana, da una importante arteria stradale la *via per colles*, che collegava Pozzuoli a Napoli¹⁶ (Fig. 2).

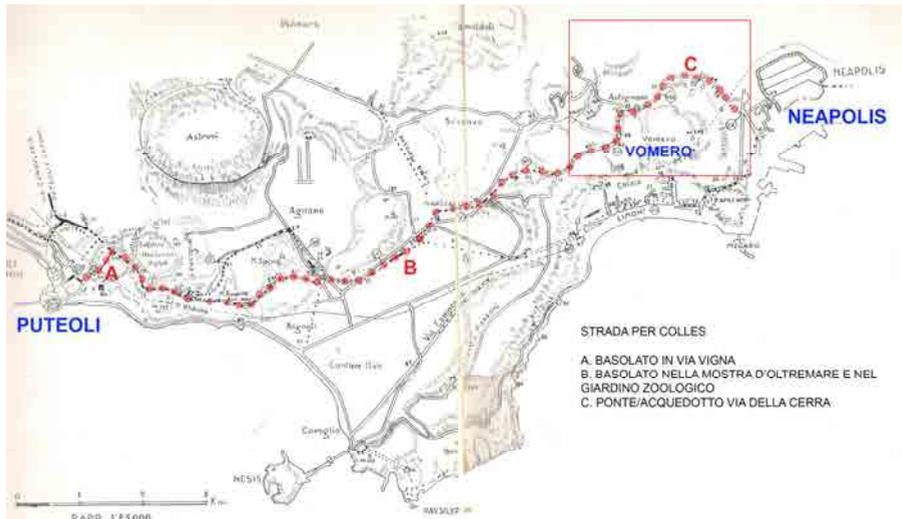


Fig. 2. Mappa del litorale tra Pozzuoli e Napoli (Werner, 1952). In evidenza il percorso della strada romana “per colles” con l’ubicazione di alcuni reperti archeologici e la zona del Vomero.

Immettendosi lungo la direttrice dei collegamenti Roma-Napoli, la strada è stata fondamentale per lo sviluppo del Vomero, rappresentandone la viabilità principale, da cui si diramavano numerosi percorsi secondari.

Lungo il suo tracciato sono sorti i casali del Vomero, Antignano e Arenella con ville e masserie, che con il tempo si sono ampliati a macchia d’olio.

Tracce dell’antico basolato della strada romana sono state ritrovate in prossimità di Pozzuoli in via Vigna e nella conca di Agnano, presso Fuorigrotta,

15 CELANO, C., *Notizie del bello, dell’antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, 1692, nella Edizione a cura di CHIARINI, G. B., Napoli, Stamperia di Nicola Mencia, 1859, vol. IV, p. 745–753. Giornata Sesta.

16 WERNER J., *Contributi alla Campania antica. La via Puteolis Neapolim*, Napoli, Arte Tipografica, 1953. Su questo argomento l’autore sta svolgendo approfondimenti all’interno del Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale – Prin 2017 “Stone paviments. History, conservation, valorisation and design” (20174JW7ZL) finanziato dal Ministero dell’Istruzione, Università e Ricerca (MIUR).

all'interno della Mostra d'Oltremare¹⁷ e nel giardino zoologico di Napoli, mentre lungo il tratto collinare, indicato successivamente nella cartografia storica con il nome di *Infrascata*, è stata rinvenuta, una struttura muraria con archi di epoca romana. Si tratta di resti rinvenuti durante i lavori della costruzione della stazione della Linea 1 della metropolitana, appartenenti o ad un viadotto della antica strada romana o ad un acquedotto che serviva la zona flegrea che caratterizzano oggi il paesaggio in modo molto significativo insieme alle opere architettoniche ed artistiche della stazione d'arte di Salvator Rosa¹⁸ (Fig. 3). La via *per colles*, con le sue diverse denominazioni, divenne l'arteria principale del sistema viario collinare, spingendosi anche verso l'interno per raggiungere zone una volta inabitate ed incolte che si estendevano sulla superficie del vasto altopiano collinare del Vomero.



Fig. 3. Via Conte della Cerra, Vomero. In primo piano sulla sinistra i ruderi di un antico ponte/acquedotto rinvenuto lungo il percorso della strada per colles.

Foto dell'autore.

In prossimità di S. Stefano, all'ingresso del Vomero, l'antica strada romana prese il nome di: *strada che porta al Vomero*, per poi chiamarsi *strada dell'Infrascata*, così come si evince dalla "Mappa topografica della città di

17 MARTONE, M., «The Roman road "per colles" between Puteoli and Neapolis. The drawing of some testimonies», in GAMBARDELLA, C., *World Heritage and Design for Health, Le vie dei Mercanti*, Roma, Gangemi Editore International, 2021, p. 92-101.

18 MARTONE, M., PAPA, F., «Colori, luci e forme nell'underground napoletano. Le "stazioni dell'arte" della Linea 1 - Colors, lights and shapes in the Naples underground. The "art stations" of Line 1», in *Cultura e Scienza del Colore – Color Culture and Science*, n.10/2018, Milano, Gruppo Del Colore Associazione Italiana Colore-editrice della rivista in formato elettronico, 2018, pp. 105-120.

Napoli e de' suoi contorni" di Giovanni Carafa, duca di Noja del 1750¹⁹. La strada presentava due diramazioni in prossimità del casale detto il Vomero, che si spingevano fino al Castel Sant'Elmo, mentre in prossimità del casale Antignano si sviluppava un ramo verso l'Arenella ed un altro verso ovest. L'antico sistema viario è stato identificato nel tessuto attuale del Vomero attraverso la Carta Tecnica Regionale della Campania del comune di Napoli.

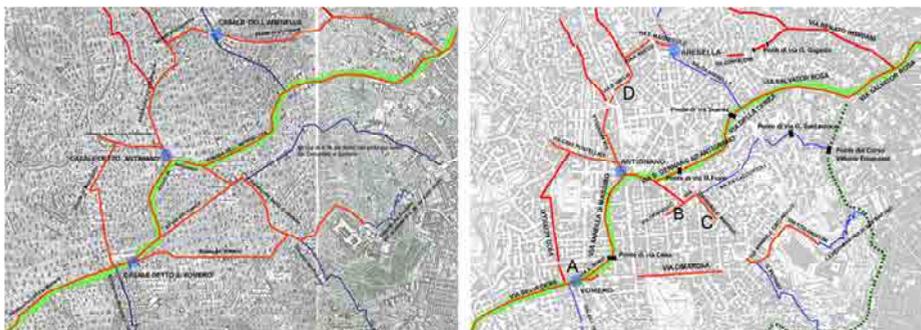


Fig. 4. A sinistra: Mappa Topografica della città di Napoli e de' suoi contorni (fogli 10 e 11), di G. Carafa duca di Noja, incisione su rame, 1775 (Pane, Valerio, 1987, pp. 281, 282). In evidenza il sistema stradale di collegamento tra i Casali sulla collina del Vomero con la relativa toponomastica. In verde la via per colles, in rosso le diramazioni principali e in blu le secondarie. A destra: Planimetria del quartiere Vomero-Arenella tratta dalla Carta Tecnica Regionale (C.T.R.) della Campania del comune di Napoli, fogli 447112 e 447152, scala originaria 1: 5.000 (<https://sit2.regione.campania.it/content/carta-tecnica-regionale-2004-2005>). In evidenza: l'antico tracciato viario ancora presente; l'ubicazione dei ponti per la realizzazione dell'impianto stradale otto-novecentesco. Le lettere da A a D fanno riferimento a quanto illustrato nella figura 5.

In tal modo, si è potuto, constatare che, pur essendo in parte ancora presente ed utilizzate nella viabilità del Vomero²⁰, le antiche strade hanno perso, in seguito alle trasformazioni urbane della fine Ottocento e a quelle ancora successive, il valore territoriale di un tempo (Fig. 4). Forte è il contrasto con l'impianto viario ottocentesco realizzato con la costruzione del nuovo quartiere, in cui però l'antico percorso esprime ancora una valenza storica significativa

19 La pianta, conclusasi nel 1775 dopo sette anni la sua morte e redatta in 35 tavole in scala 1:3080 restituisce il territorio della città di Napoli e dei suoi sobborghi così come si presentava nel XVIII secolo. Realizzata sulla base di un rilievo topografico eseguito adottando la tavoletta pretoriana, la mappa rappresenta il rilievo più una mappa territoriale che una pianta urbana. Cf. PANE, R., VALERIO V., a cura di, *La città di Napoli tra vedutismo e cartografia. Piante e vedute dal XV al XIX secolo.*, Grimaldi & C. Editori, Napoli 1987.

20 La strada *per colles* ha preso, successivamente, il nome di via Belvedere, via Gino Doria, via Annella di Massimo, via S. Gennaro ad Antignano, via Conte della Cerra e via Salvatore Rosa.

che si legge nelle architetture superstiti di un paesaggio storico ancora presente, ma che purtroppo esprime una consistente fragilità (Fig. 5).



Fig. 5. Vedute di alcuni tratti dell'antico impianto viario sopravvissuto al progetto di ampliamento della fine Ottocento: A) esedra in tufo davanti a villa Belvedere nella via omonima, tagliata per consentire l'ingresso al condominio retrostante; B) via Cifariello; C) via Torrione S. Martino; D) villa Cantone in via D'Amelio. Foto dell'autore.

La funzione di luogo di riposo, di svago e di villeggiatura, di “spazio altro” che il sistema collinare del Vomero iniziò ad assumere nel XV secolo, si rafforzò soprattutto nelle epoche successive quando accanto alle antiche masserie contadine si affiancarono ville residenziali di nobili che sulle pendici della collina costruirono le loro seconde case. La definizione di “spazio altro”²¹ ben rappresenta il Vomero fino all'inizio Ottocento, in cui il rapporto con l'ambiente naturale rispetto alla città bassa, caotica e densamente popolata, continua a caratterizzare il modo di vivere degli abitanti in collina.

21 Cf. Foucault, M., *op. cit.*



Fig. 6. In alto: vista di Napoli a Ponente di G. Carafa duca di Noja, 1775, stralcio (Pane, Valerio, 1987, p. 297). In evidenza le ville: Belvedere (1), Pietrascatella (2), Ruffo–Palazzolo–Haas (3) e Giannone (4). In basso: veduta fotografica attuale di Napoli realizzata dall'autore dal piazzale antistante la chiesa di S. Antonio a Posillipo. Sono state individuate le ville: Salve (1); Ricciardi (2); Giordano (3), Belvedere (4), Buonocore (5); Floridiana (6), Pietrascatella (7), Ruffo–Palazzolo–Haas (8) e De Rosa (9).

Accanto alle ville suburbane sorsero anche numerosi complessi religiosi, tra cui ricordiamo Santa Maria della Libera del XVI secolo in via Belvedere—attorno al quale si sviluppò il primo nucleo abitato del Vomero—e Santa Maria del Soccorso all'Arenella del XVII secolo, che rappresentò la prima parrocchia collinare.

La via *per colles*, con le sue diverse denominazioni a differenziare i luoghi che attraversava, divenne l'arteria principale del sistema viario collinare, spingendosi anche verso l'interno per raggiungere zone una volta inabitate ed incolte che si estendevano sulla superficie del vasto altopiano collinare del Vomero.

Le ville e le case nobiliari costruite lungo il crinale o ad esso sottostante erano visibili dal mare, da Posillipo, da Pizzofalcone e da San Martino. Numerose sono state, infatti, le vedute panoramiche realizzate fino a tutto il XIX secolo della città di Napoli sia dipinte che incise, da cui si può individuare il profilo della collina del Vomero con Castel Sant'Elmo. È nel Settecento, con l'inizio del vedutismo, che si arricchisce il patrimonio iconografico della città di Napoli. Da diversi punti di vista viene restituita l'immagine di un ambiente urbano in stretto rapporto con il contesto naturale. Una veduta particolare ed inconsueta in quanto

ritrae la città di Napoli a 360° è quella di Georg Friedrich Heilmann de Rondchatel eseguita nel 1841 dal piazzale di Castel Sant'Elmo²² (Fig.7).

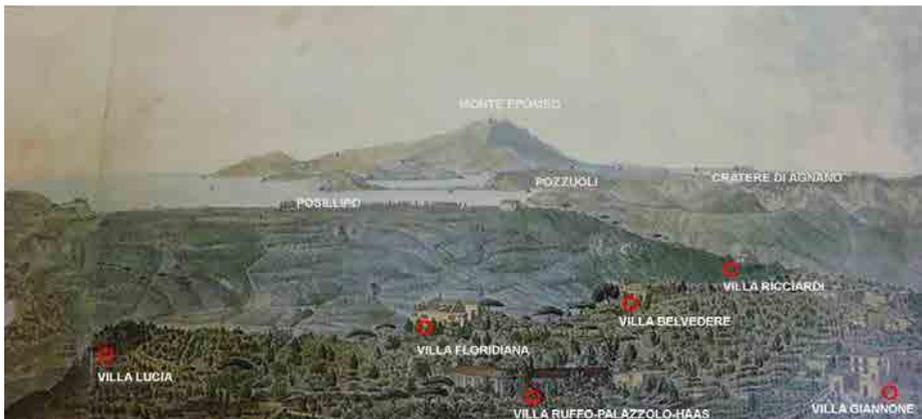


Fig. 7. Il panorama di Napoli e i suoi dintorni di G. F. Heilmann de Rondchatel, 1849. Tavola VI. (Zampino, 1990). In evidenza i dintorni di Napoli e alcune ville riconoscibili tra il verde della collina del Vomero.

L'aspetto che il Vomero ha avuto dai primi insediamenti in epoca romana fino alla fine dell'Ottocento, confrontato con il resto della città sottostante caotica e con una alta densità abitativa, si basa su un concetto di *eterotopia*, in quanto esprime qualcosa di *altro* separato dalla norma, qualcosa che ha consentito di vivere orizzonti diversi da quelli che la realtà poteva all'epoca offrire nella città bassa. Si può constatare, quindi, come particolari siano stati gli ambienti naturali e artificiali che hanno dato vita al Vomero come luogo di delizie, di cui oggi possiamo a fatica ritrovare solo pochi elementi superstiti, come tratti di strada, di ville, di masserie, di decorazioni architettoniche.

Tuttavia, sono proprio questi elementi che, sommandosi al palinsesto visivo e informativo che la rete ci offre anche in tempo reale, rappresentano gli elementi essenziali, i tasselli fondamentali per la lettura dei paesaggi culturali a testimonianza di una realtà che si è trasformata.

Il vomero come "luogo urbano" nel progetto di nuova espansione tra il XIX e il XX secolo

²² L'artista utilizza un prospettografo, in sostituzione della camera oscura, consistente in un telaio quadretato in cui veniva inquadrata la scena da rappresentare, e girando progressivamente la strumentazione disegnò sei vedute contigue riprendendo l'intera scena paesistica ed urbana, avendo come riferimento l'Eremo dei Camaldoli. Il Vomero è rappresentato nella sesta veduta. Cf. ZAMPINO, G., a cura di, *Il panorama di Napoli e i suoi dintorni, disegnato dal Castel S. Elmo da G. F. Heilmann de Rondchatel*, Napoli, Grimaldi & C. Editori, 1990.

L'aspetto bucolico e agreste della collina del Vomero, che si legge nelle vedute e nella cartografia antica dei secoli XVIII e XIX, si trasformò in seguito al piano di risanamento dei quartieri bassi e di ampliamento della città di Napoli del 1885 a favore di una urbanizzazione dei terreni che, cambiando la destinazione d'uso da agricola a residenziale, furono aggregati alla città di pianura. Una maglia uniforme di strade parallele e radiali si sovrappose ai terreni della collina, dando vita nell'altopiano ad un nuovo quartiere che, in contrapposizione ai villaggi preesistenti, proponeva una edilizia a cortina basata sull'uso intensivo del lotto (Fig. 8).

Il progetto del 1885, a cura di Adolfo Giambarba, in adesione ai concetti teorici ed operativi definiti in Europa nei programmi di espansione e di miglioramento delle condizioni igienico-sanitarie delle città, prevedeva per il centro della città di Napoli il diradamento dell'edilizia esistente attraverso la demolizione di fondaci e di vicoli e la ricostruzione per "isolati" del tessuto edilizio con una nuova rete stradale, mentre le zone periferiche sia in pianura che in collina, tra cui anche il Vomero, furono coinvolte dal piano di ampliamento della città²³.

Il concetto informatore del progetto di ampliamento, che investì anche la collina del Vomero, consisteva nel realizzare strade il più possibile dritte²⁴, alternate con un sistema di piazze e formanti reticoli quadrati e radiali, con isolati di regolari dimensioni, nella logica dei modelli accademici, mostrando poca sensibilità ai problemi paesistici e all'orografia del luogo, privilegiando una edilizia a cortina secondo le tipologie codificate dell'epoca. Le nuove strade della collina del Vomero si sarebbero poi sovrapposte a quelle preesistenti, prevedendo anche la demolizione di alcuni edifici e antichi tracciati viari. Rimase, comunque, precario il collegamento con il centro, nonostante le realizzazioni delle due funicolari di Chiaia e di Montesanto²⁵, già previste prima della costruzione del quartiere, e della linea tranviaria che collegava piazza Vanvitelli con piazza Dante. Il disegno di progetto del nuovo

23 In pianura sorse un quartiere ad oriente della città, nella zona paludosa di Vasto bonificata attraverso lavori di colmata, includendo case economiche, destinate agli abitanti delle case demolite. Inoltre, fu previsto anche un ampliamento ad est presso la Riviera di Chiaia con il rione Amedeo. I quartieri progettati in collina sorsero, invece, a Capodimonte e nella zona dei Casali Vomero-Arenella-Antignano. Cf. RUSSO, G., *Il Risanamento e l'Ampliamento della città di Napoli*, Napoli, Società per Risanamento, 1959.

24 COCCHIA, C., *L'edilizia a Napoli tra il 1918 e il 1958*, Napoli, Società per Risanamento di Napoli, 1961, p. 112. La gara di appalto fu vinta dalla *Società per Risanamento di Napoli* che si impegnò a portare a termine entro dieci anni i lavori previsti, scadenza che non fu rispettata per le particolari condizioni economiche in cui versavano le banche in quel periodo.

25 MARTONEM, «I collegamenti su fune dalla collina del Vomero al centro della città di Napoli tra il XIX e il XX secolo», in: *Norba, Revista de Arte*, Vol. 34/2014. Universidad de Extremadura, Caceres 2015, p. 105-121.

quartiere presentava un impianto stradale a maglie ortogonali avente come assi principali le attuali vie Alessandro Scarlatti e Gian Lorenzo Bernini nella cui intersezione fu prevista una piazza poi denominata piazza Vanvitelli.



Fig. 8. Pianta dei nuovi rioni Vomero e Arenella, Bollettino Ingegneri Architetti, n. 2-3, 1886, pp. 12-13. Prima stesura. In evidenza le funicolari di Chiaia e di Montesanto.

Parallelamente a via Bernini, nella direzione nord-sud, fu progettata via Luca Giordano, che si fermava ad Antignano e solo successivamente il suo tratto finale fu deviato verso est, per evitare la demolizione della casa di Giovanni Pontano²⁶. L'asse perpendicolare a via Scarlatti, via Bernini, confluiva direttamente in una grande piazza ottagonale l'attuale piazza delle Medaglie d'Oro, per raggiungere, sempre in rettilineo, il casale dell'Arenella, nell'attuale piazza Francesco Muzii. Dalla piazza ottagonale partivano a raggiera otto strade, una delle quali Tino di Camaino raggiungeva l'antico casale di Antignano, nell'attuale piazza degli Artisti (Fig. 9).

26 ALISIO, G., *Il Vomero*, Napoli, Electa, 1987. Il tratto superiore di via Scarlatti, ad est, fu progettato con due tornanti (l'attuale via Raffaele Morghen) e con una scalinata, attraverso cui poter raggiungere castel Sant'Elmo e la funicolare di Montesanto. Nel tratto inferiore, ad ovest, via Scarlatti proseguiva in rettilineo nella zona Belvedere con l'attuale via Francesco Cilea.

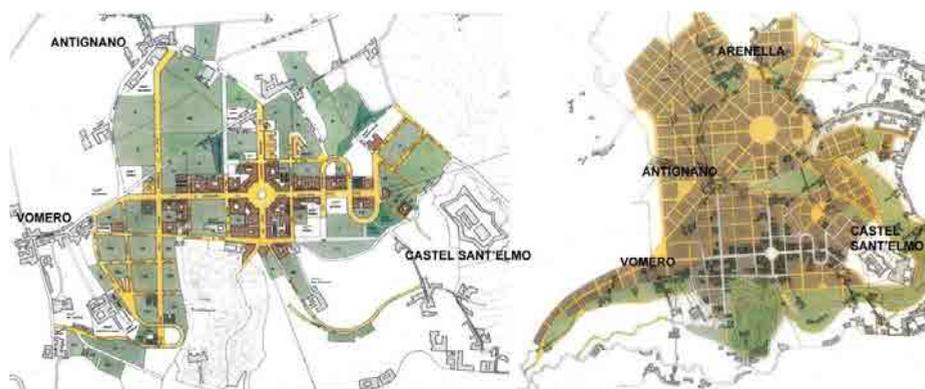


Fig. 9. A sinistra lo stato dei luoghi del progetto del nuovo quartiere al 1889 a destra il piano regolatore del 1914 redatto dall'ing. F. De Simone. In entrambe le planimetrie sono stati evidenziati i casali Vomero, Arenella e Antignano, e Castel Sant'Elmo (Alisio, 1987).



Fig. 10. Vedute su: piazza Vanvitelli (A), via Scarlatti (B), via Bernini (C), e in via Merliani (D). Foto da Google Earth Pro.

Si trattava di «lunghe strade rettilinee di sezione molto ampia, per solito alberate alla moda del tempo, coordinate a piazze secondo un andamento assiale»²⁷ (Fig. 10).

I collegamenti all'interno del nuovo rione Vomero Arenella furono incrementati con il servizio degli *omnibus*, diligenze a cavallo destinate al trasporto pubblico.

Le opere iniziarono ufficialmente il 15 giugno 1889 e diverse furono le leggi che si susseguirono per l'attuazione del piano.

L'impianto ottocentesco del quartiere con le sue imponenti cortine degli isolati ha rappresentato una chiusura verso l'ambiente esterno e soprattutto verso un paesaggio che, per la sua unicità, non avrebbe dovuto trovare ostacoli alla sua percezione soprattutto nei punti più significativi, come ad esempio, in prossimità del crinale della collina. «Non un disegno diverso del quartiere, bensì una intensità edilizia assai più rada e tipologie differenti sarebbero state auspicabili, ma questo sarebbe stato in contrasto con l'idea capitalistica e ottocentesca della città»²⁸ (Fig. 11).



Fig. 11. Palazzi neoclassici in: via Torrione S. Martino, angolo tra via Scarlatti e via Luca Giordano. Dettagli architettonici dell'edificio in piazza Vanvitelli 24. Foto dell'autore.

27 RUSSO, G., *op. cit.*, p. 251.

28 ALISIO, G., *op. cit.*, p. 61.



Fig. 12. Palazzina in via Lordi 6 di Adolfo Avena. In alto: soluzioni architettoniche delle facciate (foto dell'autore). In basso: Disegno di Adolfo Avena dal progetto (De Seta, 1999), assonometria dell'edificio (Gambardella, De Falco, 1991).

La collina del Vomero trovava il suo punto di maggiore pendenza in prossimità del colle di S. Martino dove si innalza Castel Sant'Elmo e, mentre verso est degradava lentamente, ad ovest le sue pendici risultavano alquanto ripide verso via Conte della Cerra e via Salvator Rosa²⁹. Agli imponenti fabbricati di stile neorinascimentale si affiancò nel primo ventennio del XX una edilizia realizzata per piccoli lotti con edifici di due o tre piani con caratteristiche architettoniche protese all'affermazione di un nuovo gusto

²⁹ La banca che investì capitali per la costruzione del nuovo quartiere fu la Banca Tiberina, a cui subentrò successivamente la Banca d'Italia in seguito a numerose difficoltà economiche. Per facilitare gli investimenti privati si adottò il processo di frazionamento dei lotti, per una vendita più veloce e conveniente. All'interno dello schema a scacchiera, che prevedeva isolati regolari, si sviluppò una edilizia, caratterizzata da una tipologia a cortile chiuso o a forma di "C" con all'interno un cortile/giardino, di cui permangono ancora molti esempi lungo le strade principali.

floreale ed eclettico³⁰ tra cui ricordiamo la palazzina in via Lordi 6 di Adolfo Avena³¹ (Fig. 12). Molte di queste fabbriche sono state purtroppo demolite e sostituite con interventi di edilizia speculativa che hanno notevolmente modificato l'immagine del primo quartiere³².

Solo dopo alcuni decenni si realizzò il nuovo rione Arenella³³ in continuità con il rione Vomero, ma ancora da esso separato dal vallone dell'Infrascata. L'impianto urbanistico risultò, infatti, molto rigido per un territorio che presentava una orografia molto varia e caratterizzata da notevoli salti di quota e vari dislivelli.

L'orografia dei luoghi ha, infatti, condizionato l'impianto del quartiere anche se attualmente da un primo impatto con la zona ciò non si percepisce, perché tutto ormai è nascosto da una stratificazione edilizia che nel tempo è diventata sempre più densa, facendo perdere il contatto con la morfologia del suolo.



Fig. 13. Ponti/cavalcavia al Vomero. Ponte di via Suarez su via Conte della Cerra, ponte di via Girolamo Santacroce su vico Cacciottoli e ponte di Corso Vittorio Emanuele su vico Cacciottoli (Foto dell'autore).

Per realizzare il collegamento tra i due rioni Vomero e Arenella³⁴, fu necessaria la realizzazione dei ponti di via Suarez e di via Mario Fiore (Fig. 13). Ancora un altro ponte/cavalcavia fu realizzato su via Annella di Massimo, l'antica via verso l'Arenella, affinché la nuova strada di via Scarlatti potesse

30 DE SETA C., a cura di, *L'architettura a Napoli tra le due guerre*, Napoli, Electa, 1999.

31 GAMBARDELLA A., DE FALCO C., *Adolfo Avena architetto*, Napoli, Electa, 1991.

32 Ricordiamo ad esempio la palazzina angolo via Scarlatti-via Morghen demolita per costruire un condominio multipiano.

33 Nel successivo piano di urbanizzazione del 1926 a cui seguirono due piani particolareggiati del 1937 e del 1941, viene definita la sistemazione dei lotti e della rete viaria dell'Arenella.

34 ANONIMO, «Il nuovo rione all'Arenella», in *Bollettino del Comune di Napoli*, 1927, n. 2, pp. 9-14.

proseguire verso Belvedere, nell'attuale via Francesco Cilea, per alcuni tratti sopraelevata rispetto all'originario livello stradale.

Solo più tardi, nelle zone più scoscese della collina del Vomero, sul versante meridionale, su un terreno degradante verso il mare, furono invece costruite strade con tornanti con visuali sul golfo. Furono costruite via Aniello Falcone che dalla Floridiana a mezza costa arrivava fino alla via Tasso, via Luigia Sanfelice e via Palizzi, tutte a carattere residenziale. Durante i lavori di ampliamento la Banca Tiberina³⁵ si impegnò a rispettare, compatibilmente con le esigenze del piano, le preesistenti ville nobiliari, alcune delle quali sono ancora presenti nel tessuto edilizio attuale, altre, invece, andarono distrutte. È il caso, ad esempio, di villa Doria³⁶ e di villa De Marinis³⁷, che furono demolite per la risistemazione della zona avvenuta con la costruzione del ponte di via Francesco Cilea.

Nell'ambito della pianificazione urbana della città fu prevista, all'inizio del Novecento, la realizzazione di alcune aree da destinare a verde pubblico all'interno del nuovo quartiere, alcune delle quali probabilmente programmate anche per mediare l'innesto tra il preesistente tessuto urbano e l'impianto del nuovo quartiere.

Alcune di queste zone verdi, sia pure per brevi tratti, si sono conservate, come ad esempio i giardinetti di via Giambattista Ruoppolo, altre, invece, sono state edificate in seguito ad ulteriori varianti di piano. Questi punti nodali che possiamo definire di "cerniera" tra il vecchio e il nuovo, sono oggi ancora percepibili laddove un tempo si estendevano gli antichi Casali.

All'inizio del Novecento si completa la costruzione dei lotti, prevista nel piano di ampliamento del 1885, con edifici meno monumentali e più legati alle nuove correnti architettoniche. Pur rimanendo inalterato il sistema viario cambiano le cortine edilizie e la consistenza dell'isolato che, frammentato in piccole costruzioni, perde il carattere omogeneo della tipologia uniforme di una scacchiera, ormai svuotata dei suoi contenuti stilistici originari. Molte palazzine liberty furono costruite soprattutto in via Giuseppe Bonito, via Tito Angelini e via Domenico Cimarosa. È infatti in questa parte della collina, immediatamente in prossimità di Castel Sant'Elmo, che si è maggiormente conservata

35 Cf. nota 29.

36 La villa fu costruita nel 1865 circondata da un ampio giardino tra via Francesco Solimena, via Annella di Massimo e via Alessandro Scarlatti da Biagio Doria, dimora del nipote Gino, storiografo, Cf. LA GALA, A., *Il Vomero e l'Arenella. Una storia per immagini*, Napoli, Guida, 2002, p. 139.

37 La villa fu costruita su disegno di Antonio Costa tra via Scarlatti e via Mattia Preti. Cf. LA GALA, A., *Vomero. Storia e storie*, Napoli, Guida, 2004, p. 274.

l'immagine dell'urbanizzazione di fine Ottocento–inizio Novecento. Il lato sud della collina del Vomero, da cui ancora oggi è possibile godere il paesaggio sul golfo, degrada verso la pianura seguendo una forte pendenza con un sistema di strade a tornanti, costituito principalmente da via Luigia Sanfelice, via Gioacchino Toma, via Filippo Palizzi, che termina con strade pedonali o con rampe e vie gradonate che si collegano alla sottostante strada del corso Vittorio Emanuele. Questo particolare sistema viario ha sottratto la zona al traffico e ad una edilizia più intensiva. Sfruttando il dislivello del terreno, fu possibile costruire anche edifici di quattro o cinque livelli senza ostacolare la vista verso il mare; in alcuni casi fu anche utilizzata una particolare tipologia con ingresso a ponte che collegava la parte alta dell'edificio alla strada. È il caso, ad esempio, della palazzina Russo Ermolli progettata da Stanislao Sorrentino e realizzata tra il 1915 e il 1918 con ricche decorazioni floreali (Fig. 14).



Fig. 14. Villa Loreley in via Toma, di cui si riporta il disegno delle facciate in un'unica composizione lineare (Martone, Giugliano, 2019); al centro: civico 52 di via Palizzi, a destra: palazzina Russo Ermolli.

Anche questa parte della collina conserva l'aspetto originario, austero ed elegante per la presenza ancora di palazzine e villini in stile Liberty del primo Novecento. Tra queste ville, in particolare villa Loreley di Adolfo Avena presenta particolari caratteri formali ed espressivi propri dell'architettura del floreale che sono stati studiati ed analizzati attraverso un rilievo digitale delle facciate eseguito con applicazioni di *structure from motion*, i cui esiti sono stati di recente pubblicati³⁸ (Fig. 15).

³⁸ L'esito della ricerca è stato pubblicato in: MARTONE, M., GIUGLIANO, A. M., «Le facciate architettoniche disegnate da Adolfo Avena. Il caso di palazzo Loreley», in *Riflessioni Reflections l'arte del disegno/il*

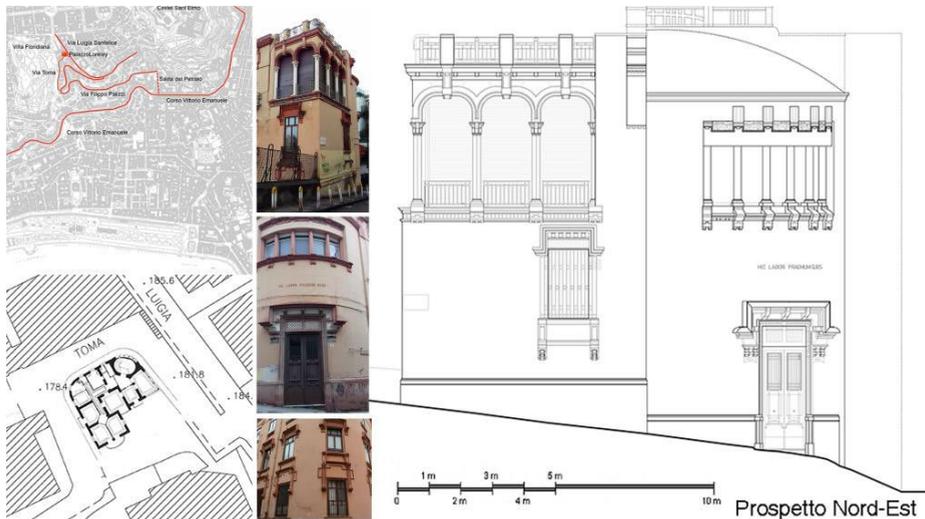


Fig. 15. Palazzina Loreley in via Toma di Adolfo Avena. Inquadramento cartografico, vedute fotografiche, restituzione dal rilievo digitale (Martone, Giugliano 2019).

La restituzione del rilievo con disegni a diverse scale ha permesso una lettura del manufatto sia nel suo contesto urbano di via Toma, sia a scala architettonica e di dettaglio, andando ad arricchire la conoscenza di un quartiere. Il rilievo ha consentito, infatti, una lettura unitaria delle facciate che si sono manifestate elementi caratterizzanti lo spazio urbano di uno dei luoghi più panoramici della collina del Vomero (Fig. 16).

Lo “spazio vissuto” del Vomero rappresentato nelle riviste illustrate

Il progetto di ampliamento della città di Napoli sulla collina del Vomero ebbe un forte risalto dalla stampa nazionale e straniera in quanto rappresentò un'importante questione architettonica e urbanistica con riscontri nel dibattito culturale europeo. Dalle pagine, infatti, dell'*Illustrazione italiana*, a cui si affiancarono riviste locali come il *Bollettino del Comune di Napoli*, il *Bollettino del Collegio degli Ingegneri e Architetti di Napoli* e il *Poliorama pittoresco*, si evince un ricco dibattito sui criteri progettuali della nuova edificazione³⁹. Anche l'inviato straniero delle testate giornalistiche europee è colpito dalla città di Napoli per il suo panorama. All'interno delle riviste de *The Illustrated London News* e dell'*Illustration* di Parigi viene raffigurata la città con le famose vedute del golfo aventi sullo sfondo la verde collina del Vomero. L'arte

disegno dell'arte the art of drawing/the drawing of art, Roma, Gangemi, 2019, pp.793–800. Cf. MARTONE, M. 2020.

39 MALPICA, C., «Un viaggio sentimentale al Vomero», in *Poliorama*, 1836, anno I, II semestre, p. 394.

dell'immagine visiva vive tra Ottocento e Novecento un forte impulso che trova espressione proprio nell'apparato iconografico delle riviste illustrate⁴⁰.

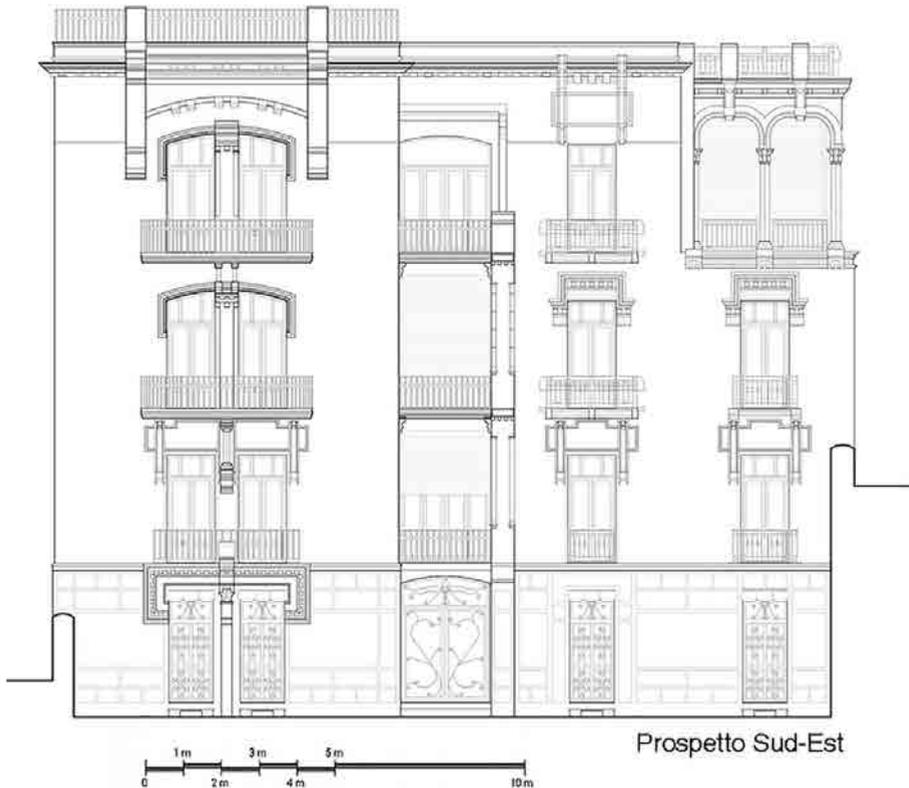


Fig. 16. Villa Loreley in via Toma di Adolfo Avena. Restituzione dal rilievo digitale (Martone, Giugliano, 2019).

Dalle rappresentazioni romantiche dei viaggiatori del Gran Tour del '700 legate alla cultura del pittoresco, si passa alla rappresentazione di paesaggi costruiti in cui vengono evidenziate le nuove architetture ed infrastrutture presenti sul territorio urbano ed extraurbano, come i ponti in ferro, le gallerie, i trafori, le prime metropolitane, le architetture effimere delle Esposizioni nazionali e internazionali, con l'obiettivo di divulgare gli usi e i costumi di una società che si andava man mano a trasformare (Fig. 17). La lettura di alcune

40 MARTONE, M., «Graphic narration of places: the Vomero through the illustrated magazines between '800 and' 900», in MARCOS, C. L., editor, *Graphic Imprints: The influence of representation and ideation tools in architecture*, Springer International Publishing AG, part of Springer Nature, Cham, Switzerland 2019, pp. 845–856.

delle immagini di questo vasto apparato iconografico pubblicato sulle riviste nazionali e locali ha consentito di ritrovare rappresentazioni legate agli ambienti urbani del nuovo quartiere di ampliamento sulla collina e a scene di vita quotidiana che hanno contribuito a definire la storia dei luoghi testimoniando un periodo di intensa attività architettonica che ha modificato l'aspetto della collina del Vomero.

L'illustrazione, diversamente dalla rappresentazione pittorica di un quadro, esprimeva da un lato la volontà di fornire informazioni sulla vita sociale e culturale in un modo più immediato rispetto ad un documento scritto, e dall'altro lato anche la volontà di stupire con rappresentazioni comprensive di ogni dettaglio, talvolta riprodotte su intere pagine o su pagine doppie. Diverse sono le tecniche di rappresentazione: dalla xilografia su legno, all'acquaforte, alla litografia, tecniche che porteranno poi alla fotoxilografia e infine alla fotografia che troverà un'ampia applicazione nella documentazione dell'architettura e della città soprattutto dopo il primo conflitto mondiale.



Fig. 17. La collina del Vomero vista da via dei Mille, *L'Illustrazione italiana*, n. 10, 05/03/1893, p. 161.

Nella rivista *L'Illustrazione italiana* del 7 giugno del 1891 in un articolo dal titolo "Nuova Napoli. Il Vomero", il giornalista Nicola Lazzaro, incredulo della bellezza del quartiere, costruito secondo le moderne esigenze abitative, fornito di acqua, con palazzi circondati da ampie strade, viali alberati e da raccolte piazze, scrive del Vomero come luogo dal quale con un solo sguardo si poteva percepire lo splendido panorama di Napoli. Collegato in pochi minuti e con pochissima spesa, con le funicolari il nuovo quartiere divenne, come

afferma Lazzaro, il più elegante della città perché il più ameno e salubre. Nello stesso numero sono proposti i disegni che raffigurano le stazioni superiore e inferiore della nuova funicolare di Montesanto tra cui la stazione intermedia sul corso Vittorio Emanuele riportante la scritta Funicolare al Vomero⁴¹. Ricche rappresentazioni iconografiche, anche a tutta pagina con disegni dal vero o tratti da fotografie, ritraggono sulle pagine de *L'Illustrazione italiana* il centro del nuovo quartiere. Ricordiamo alcuni disegni di Gennaro Amato, pubblicati nel numero del 6 novembre 1892, raffiguranti paesaggi urbani del nuovo quartiere. Viene proposta una vista su via Tasso, una delle nuove strade costruite per collegare il Vomero con il resto della città. Nella stessa pagina Amato rappresenta una veduta su piazza Vanvitelli animata da persone che passeggiano, vivendo uno spazio urbano caratterizzato dalla presenza delle facciate neoclassiche degli edifici; sullo sfondo, con uno scorcio prospettico, è disegnato l'ingresso della stazione della funicolare di Chiaia. Accanto, il disegno di una *lavannara* (lavandaia), ci ricorda che questo era uno dei mestieri più diffusi, a quel tempo, sulla collina del Vomero⁴². Con l'apertura dell'acquedotto Serino anche verso la collina, le lavandaie si ritrovarono ad avere un lavoro sicuro, rafforzando così la loro presenza al Vomero. Purtroppo, non è rimasta alcuna traccia dei lavatoi utilizzati che un tempo caratterizzarono alcuni spazi soprattutto verso via Belvedere (Fig. 18).

Dalle pagine delle riviste illustrate partì anche una critica al nuovo quartiere soprattutto per quanto riguarda l'impatto ambientale che ne derivò. Molto perplesso nei confronti del nuovo progetto di ampliamento della città di Napoli sulla collina del Vomero e all'Arenella, fu il direttore del Bollettino del Collegio degli Ingegneri e Architetti, ing. Gennaro Pepe, che dalle pagine del suo giornale nel numero 2-3 del 1 febbraio 1886, mette in evidenza le inopportunità e il danno che una edificazione così intensa dei due rioni Vomero e Arenella potrà arrecare alla città, rischiando di perdere «quanto di più bello ha creato il sorriso della natura in quei luoghi»¹⁵. A tal scopo l'ingegnere Pepe suggerisce una edificazione ridotta e distribuita in modo tale da consentire da tutte le abitazioni previste di percepire liberamente il panorama e conservare la vista dei campi. L'invitato da Napoli, Gennaro Amato dell'*Illustrazione Italiana*, evidenziò gli interessi che spinsero gli imprenditori ad investire nell'edilizia al Vomero favorendo scelte architettoniche in contrasto con la fantasia della città di Napoli.

41 LAZZARO, N., «Napoli nuova. Il Vomero», in *L'Illustrazione italiana*, anno XVIII, n. 23, 7 giugno 1891, pp. 354-356.

42 AMATO, G., 1892, «Le nostre incisioni. Vomero-Rione nuovo», in *L'Illustrazione italiana*, 6 novembre 1892, n. 45, pp. 308 e 311; *L'Illustrazione italiana*, 07/06/1891, n. 23 p. 356.

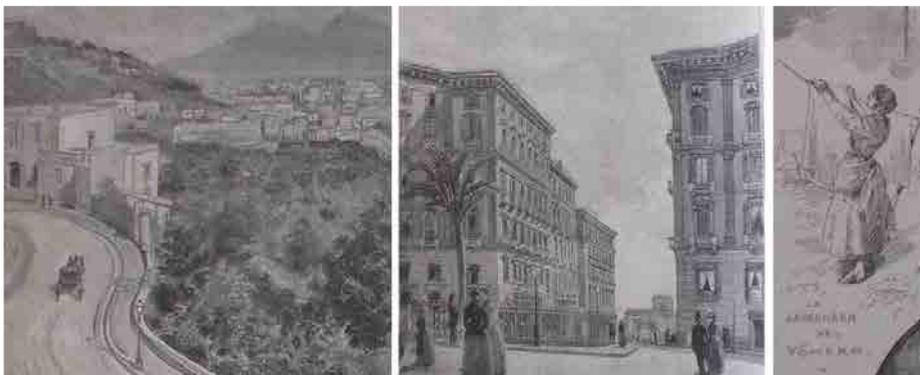


Fig. 18. Disegni raffiguranti: via Tasso, piazza Vanvitelli, la “lavannara” del Vomero, da: L'Illustrazione italiana, 06/11/1892, p. 308.

Fu riscontrata una forte ripetitività nella tipologia edilizia scelta per la costruzione del nuovo quartiere, con palazzi che in nulla si differenziavano rispetto a quelli costruiti a Torino o a Roma⁴³. Dal confronto con foto attuali che ritraggono il Vomero nel suo stato di fatto, eseguite cercando di rispettare quasi lo stesso punto di vista delle vedute pubblicate sulle riviste, è stato possibile riconoscere gli edifici ed elementi architettonici dell'antico impianto urbano del quartiere del Vomero, che rappresentano i segni tangibili di un patrimonio culturale su cui prendono forma i paesaggi culturali percepiti da chi percorre il quartiere. Il Vomero, quindi, con l'urbanizzazione di fine Ottocento diventa uno spazio di cui se ne appropria l'istituzione, ossia il governo della città, diventando un prodotto sociale⁴⁴. Sul piano spaziale, è noto che “appropriazione” significa anche “delimitazione”, infatti mentre prima come luogo di delizie il Vomero non aveva dei confini ben precisi, diventando un quartiere, ossia un luogo urbano, uno spazio sociale, assume l'identità di territorio con dei confini precisi. Il linguaggio, attraverso cui si realizza la forma urbana, è il linguaggio architettonico delle facciate, ora neoclassico ora liberty che caratterizza l'immagine visiva del nuovo quartiere.

Il Vomero a fine Ottocento si trasforma, quindi, in uno spazio progettato e pianificato da una ideologia dominante, che viene rappresentato nei disegni dei piani regolatori e di ampliamento. Lo *spazio pensato* realizzandosi interagisce

43 Su questo concetto furono redatti molti piani urbanistici in Europa e in Italia. Ricordiamo oltre a quello già citato di Hasmann per Parigi realizzato tra il 1852–1870 da Napoleone III, quello di Cerdà per Barcellona del 1859, il Ring di Vienna 1859–1872, di Lindhagen per Stoccolma del 1866, il piano dell'Antonelli del 1852 per la città di Torino, il piano Trotti per la città di Bari del 1867, il piano di Roma del 1883 e il piano del Poggi per la città di Firenze del 1885.

44 LEFEBVRE, H., *op. cit.*

con l'ambiente naturale e con le persone che vi vanno ad abitare, trasformandosi ulteriormente in uno spazio vissuto che comprende uno spazio fisico, percepito e sociale, diventando *uno spazio eterogeneo*.

CONCLUSIONI

Il Vomero, come ogni luogo, è unico perché le ragioni per cui esiste non sono generalizzabili ad altri luoghi. Ogni luogo ha una storia propria, a fondamento della sua identità culturale riconoscibile. La dimensione locale è, infatti, un punto di vista che evidenzia peculiarità, identità, unicità di un luogo. Il termine "luogo" non fa riferimento a dimensioni spaziali, né fa riferimento ad una specifica scala grafica di rappresentazione. Sono luoghi: un paese, una città, una valle, una piazza, un centro storico, un quartiere, se descritti, analizzati, interpretati e trattati nei loro caratteri identitari peculiari⁴⁵. Si ritiene questo il punto di partenza per sottolineare l'importanza della tutela e della valorizzazione dei paesaggi culturali.

L'immagine del Vomero così come viene percepita oggi ci restituisce, anche se a fatica, brani di storia che, sulla base di una documentazione critica dei luoghi, ancora si riconoscono come frammenti sopravvissuti che vanno tutelati e conservati per il valore fondamentale di testimonianza che essi esprimono, di una storia che va conosciuta per essere conservata. Si ritiene, pertanto, che la rappresentazione, nei suoi molteplici aspetti, ricopra un ruolo fondamentale nella documentazione iconografica di un luogo e possa, quindi, contribuire a divulgare la conoscenza come primo passo verso la tutela e la salvaguardia di ciò che è rimasto del Vomero antico come bene comune territoriale.

Purtroppo, bisogna constatare che nel tessuto urbano attuale del Vomero le immagini dell'originario luogo di delizie e della città ottocentesca risultano o cancellate o fortemente alterate dall'edilizia speculativa della città contemporanea e da numerosi interventi pubblici e privati. Elementi costruttivi, di ristrutturazione e di arredo urbano indifferenti ai luoghi sono stati introdotti nell'ambiente distruggendone l'identità locale, agendo da detrattori ambientali e paesaggistici. Tuttavia, è in questo spazio ibrido, eterogeneo, in cui si legge una stratificazione "disordinata" di interventi urbanistici ed architettonici, che

45 Cf. http://www.societadeiterritorialisti.it/wp-content/uploads/2013/05/110221_manifesto.societ.territorialista.pdf (giugno 2021).

si manifestano ancora paesaggi culturali fragili che vanno difesi e tutelati da un continuo processo di degrado.

Per effetto, anche, della globalizzazione, l'uso attuale che viene fatto del territorio favorisce una pericolosa decontestualizzazione dei luoghi, dei paesaggi, degli ambienti di vita delle popolazioni e delle relazioni sociali, in quanto mira principalmente ad aumentare il benessere individuale e sociale di coloro che abitano, lavorano o percorrono un determinato luogo. Per contrapporsi a questa logica è necessario aumentare la conoscenza, la divulgazione e la comunicazione dei valori culturali presenti nel Vomero attraverso campagne di rilievo e di documentazione critica sia a livello urbano che architettonico nella consapevolezza che l'identità locale è innanzi tutto una potenzialità, un valore aggiunto, una risorsa per uno sviluppo sostenibile che ci consente di progettare il nostro prossimo futuro. Pertanto, è nella natura dinamica dei paesaggi culturali che si può ancora leggere il Vomero in tutto il suo essere luogo, spazio e territorio.

BIBLIOGRAFIA

- ALISIO, G., *Il Vomero*, Napoli, Electa, 1987. ALISIO, *Il Vomero*, Electa, Napoli 1987. CELANO, C., *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, 1692, nella Edizione a cura di CHIARINI, G. B., Napoli, Stamperia di Nicola Mencia, 1859, vol. IV, p. 745–753. Giornata Sesta.
- COCCHIA, C., *L'edilizia a Napoli tra il 1918 e il 1958*, Napoli, Società per Risanamento di Napoli, 1961.
- DE SETA C., a cura di, *L'architettura a Napoli tra le due guerre*, Napoli, Electa, 1999. FOUCAULT, M., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di VACCARO S., Udine, Mimesis Edizioni, 2011.
- GAMBARDELLA A., DE FALCO C., *Adolfo Avena architetto*, Napoli, Electa, 1991. LEFEBVRE, H., *La produzione dello spazio*, Milano, Pgreco Edizioni, 2018. SOJA, E., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Places*. Cambridge (USA), Blackwell, 1996.
- MAGNAGHI, A., *Il principio territoriale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2020.
- MARTONE, M., «I paesaggi pontini: dalla macroscale all'elemento di dettaglio. Alcuni esempi», in CUNDARI, C., GIGLI, F. (a cura di). *Paesaggi di città e territori*. Roma, Aracne, 2011, p.100-116.
- MARTONE, M., GIUGLIANO, A. M., «Le facciate architettoniche disegnate da Adolfo Avena. Il caso di palazzo Loreley», in *Riflessioni Reflections l'arte*

- del disegno/il disegno dell'arte the art of drawing/the drawing of art*, Roma, Gangemi, 2019.
- MARTONE, M., *La collina del Vomero. Da paesaggio agreste a forma urbana*, Roma, Aracne Editrice, 2020.
- PALLOTTINO, P., *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna, Zanichelli, 1988.
- PANE, R., VALERIO V., a cura di, *La città di Napoli tra vedutismo e cartografia. Piante e vedute dal XV al XIX secolo.*, Grimaldi & C. Editori, Napoli 1987.
- PURINI F., «Un paese senza paesaggio», in *Il disegno del paesaggio italiano*, Casabella, n. 575–576, 1993.
- RUSSO, G., *Il Risanamento e l'Ampliamento della città di Napoli*, Napoli, Società pel Risanamento, 1959.
- SUMMONTE, A., *Historia della città e Regno di Napoli*, Napoli, Stamperia di Domenico Vivenzio, 1748, Tomo primo dedicato all'eccellentissima città di Napoli, p. 305–318.
- WERNER J., *Contributi alla Campania antica. La via Puteolis Neapolim*, Napoli, Arte Tipografica, 1953.

Maria Martone

Dipartimento de Ingegneria Civile, Edile e Ambientale
Università Sapienza di Roma
<https://orcid.org/0000-0002-8771-5628>
maria.martone@uniroma1.it



LAS CARRETERAS COMO INVARIANTES DEL PAISAJE¹

ROADS AS INVARIANTS OF THE LANDSCAPE

RITA RUIZ FERNÁNDEZ

Universidad de Castilla la Mancha

JOSÉ MARÍA CORONADO TORDESILLAS

Universidad de Castilla la Mancha

Recibido: 04/07/2021

Aceptado: 26/11/2021

RESUMEN

Las carreteras constituyen un elemento esencial en la construcción y morfología de los paisajes. A partir de la exposición de algunas de las principales claves en la evolución de estas infraestructuras desde mediados del siglo XVIII y de la experiencia adquirida en investigaciones previas, el presente artículo tiene por objeto facilitar la lectura de los paisajes configurados por las carreteras en los dos últimos siglos, localizando tramos de corredores históricos de transporte donde trazados viarios de distintos periodos. El desensamblado de los paisajes que han generado estas carreteras ha permitido identificar las transformaciones en la construcción de tales infraestructuras, las actividades que los distintos trazados han propiciado y los cambios sucedidos en las formas de movilidad.

Palabras clave: Carreteras, corredor histórico de transporte, paisaje.

¹ Este artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto de investigación PID2019-105877RA-I00 "Análisis y definición de estrategias para la caracterización, recuperación y puesta en valor del patrimonio de las obras públicas. Una aproximación desde la escala territorial", subvencionado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

ABSTRACT

Roads are an essential element in the formation of landscapes. This paper, by establishing some of the key aspects of the development of these infrastructures from the mid 18th century and according to previous experience, aims to guide the reading of landscapes shaped by roads in the last two century, through the location of stretches of historic transportation landscapes where roads from different periods coexist. The disassembled of landscapes formed by these roads has made it possible to identify the transformation in the design and construction of these infrastructures, the uses and activities provided by the different routes and the changes in the forms of mobility.

Keywords: roads, historic transportation corridor, landscape.

LAS CARRETERAS COMO INVARIANTES DEL PAISAJE

1. INTRODUCCIÓN

El término paisaje (y su traducción anglosajona *landscape*) remite a un concepto singularmente complejo. Su significado ha variado a través del tiempo y, aún hoy en día, su interpretación es distinta según el contexto en el que se aplique o la disciplina que lo utilice. Entre las muchas aproximaciones posibles, el paisaje puede ser considerado como un artefacto, como una construcción histórica, resultado de la sedimentación de las diferentes intervenciones humanas sobre el soporte natural².

Esta definición de paisaje ha sido ampliamente asumida. De hecho, son muchos los autores que comparan el paisaje cultural con un palimpsesto, en el que los nuevos escritos no consiguen borrar del todo los mensajes que anteriormente contuvo³. El paisaje así entendido, por consiguiente, no se crea de una

2 MEINIG, D.W. "The Beholding Eye. Ten Versions of the Same Scene" en MEINIG, D.W. (ed.), *The Interpretation of Ordinary Landscapes. Geographical Essays*, Nueva York, Oxford University Press, 1979, pp. 33-48; AGUILÓ, M., *El paisaje construido. Una aproximación a la idea de lugar*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1999; BRUNETTA, G. y VOGHERA, A., "Evaluating landscape for shared values: tools, principles, and methods", *Landscape Research*, 30, 1, 2008, pp.71-87; BESSE, J.M., "Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas", en BESSE, J.M. (ed.), *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, pp. 115-137.

3 SCAZZOSI, L., "Reading and Assessing the Landscape as Cultural and Historical Heritage", *Landscape Research*, 29, 4, 2004, pp. 335-355; TAYLOR, K., y LENNON, J., "Cultural

sola vez, sino que es el resultado de continuas intervenciones, construcciones y marginaciones. Es el resultado de un proceso ininterrumpido que le confiere una cierta temporalidad, un funcionamiento que fluctúa de acuerdo con las distintas civilizaciones y sus formas de habitar.

El paisaje cobra así valor de inscripción, de documento explicativo complementario a las fuentes tradicionales, que recopila tanto elementos no naturales (carreteras, industrias, lindes de propiedad,...) como formas naturales transformadas por la actividad humana (reforestaciones, cultivos, canteras,...). De su lectura será posible, por tanto, descifrar importantes rasgos socioeconómicos, políticos y/o técnicos, de las distintas épocas y civilizaciones responsables de su construcción.

Sin embargo, la lectura de los paisajes entraña, en muchos casos, una enorme dificultad. La cantidad de elementos e información acumulada sobre el terreno desde la prehistoria hasta nuestros días hace extremadamente compleja la reconstrucción de las lógicas y circunstancias que han dado lugar a dichos paisajes. Por esta razón, son varias las propuestas metodológicas que tienen por objeto simplificar tal labor⁴.

Entre ellas, cabe destacar aquellas que pretenden reconocer ciertos elementos comunes a todos los paisajes. De la misma manera que hay teorías que permiten hablar de las formas urbanas⁵, su objeto es establecer una herramienta conceptual que permita descifrar de manera sencilla las manifestaciones espaciales del hombre sobre el territorio. Obviamente, la característica fundamental de tales elementos deberá de ser su invariabilidad, tanto desde el punto de vista espacial –han de valer para todo tipo de paisaje– como desde el punto de vista temporal –han de haber perdurado desde mucho tiempo atrás y ser reconocibles en las diferentes épocas. Tal como expresaba Jackson, “(...) *todos los paisajes, sin importar lo exóticos que sean, contienen elementos que enseguida reconocemos y entendemos (...) nos tranquiliza saber que, por muy extraño que parezca ser un paisaje, no nos es totalmente ajeno y que tiene alguna relación con cualquier otro paisaje. La naturaleza humana satisface sus necesidades de muchas maneras, pero las necesidades son en todas partes esencialmente las mismas*”⁶.

landscapes: a bridge between culture and nature?”, *International journal of heritage studies*, 17, 6, 2011, pp. 537-54.

4 SCAZZOSI, L. ed., *Leggere il paesaggio*. Confronti internazionali, Roma, Gangemi, 2002.

5 LYNCH, K., *The Image of the City*, Cambridge, The Massachusetts Institute of Technology Press, 1960.

6 JACKSON, J.B., *Discovering the vernacular landscape*, Londres, Yale University Press, 1984.

En la actualidad, y aun sin llegar a resultados sistemáticos, son varias las reflexiones que han propuesto una clasificación de estos invariantes⁷, resultando significativo el hecho de que todas ellas coinciden en uno de sus elementos: los caminos o vías.

Lógicamente, la intensidad con la que estos elementos han contribuido a construir el paisaje a lo largo del tiempo ha cambiado conforme las redes han evolucionado desde los caminos hollados hasta las actuales infraestructuras de transporte. Por lo que respecta a las carreteras, los dos últimos siglos han sido especialmente relevantes en la historia de los transportes y sus paisajes. Se trata de un período caracterizado por importantes inflexiones, tales como la tecnificación en la construcción de estas infraestructuras tras la consolidación de las primeras escuelas y sociedades de ingenieros civiles, la redacción de los primeros manuales para orientar su proyecto y diseño, su pérdida de importancia tras la llegada del ferrocarril o su resurgimiento con la aparición del automóvil y la consecuente adaptación de la red a sus sucesivos requerimientos.

Además, fueron precisamente las carreteras construidas durante el siglo XVIII las que definieron los corredores de transporte que, posteriormente, se consolidarían por ser también utilizados por infraestructuras lineales más modernas, tales como ferrocarriles, autopistas o trenes de alta velocidad. En otras palabras, fue entonces cuando se establecieron los que, desde la década de los años noventa del pasado siglo, han dado en denominarse corredores históricos de transporte⁸.

Una de las características de las carreteras construidas en los dos últimos siglos es que, frente a la estabilidad que caracteriza a los caminos históricos, estas infraestructuras han sido objeto de intensas y rápidas transformaciones. Es por esto que los paisajes que estas configuran resultan extremadamente dinámicos. Unos paisajes que son consecuencia del denso ensamblado de las diferentes redes viarias producido sobre los corredores definidos durante el siglo XVIII. El análisis de tales paisajes se complica, además, por el hecho de que tal ensamblaje ha significado, por lo general, la modificación, e incluso destrucción, de las capas y huellas preexistentes. De hecho, y como ya han advertido

7 JACKSON, J. B., *A sense of place, a sense of time*, Londres, Yale University Press, 1994; MENÉNDEZ DE LUARCA, J.R., y SORIA, A., "El territorio como artificio cultural. Corografía histórica del norte de la Península Ibérica", *Ciudad y territorio*, 99, 2, 1994, pp. 63-93.

8 TAGGER, B. "Corridors as cultural landscapes", *CRM*, 16, 11, 1993, pp. 33-34; LIEBS, C.H., "Reconnecting people with place. The potential of heritage transportation corridors", *CRM*, 16, 11, 1993, pp. 9-11; CLIVER, E.B., "A new and dynamic element of heritage preservation", *CRM*, 16, 11, 1993, pp. 1-2; CLIVER, E.B., "Historic transportation corridors (heritage routes): A general overview, Routes as part of our cultural heritage", en *Proceedings of the International Expert Meeting. Routes as a part of our cultural heritage*. Madrid, 1994.

diversos autores dedicados al análisis del patrimonio de las carreteras construidas durante el siglo XVIII y XIX⁹, las carreteras más antiguas de los corredores históricos de transporte se encuentran profundamente transformadas porque sobre ellas se han construido trazados más modernos. Es por esto que, hoy en día, la identificación de los vestigios de los paisajes referidos a una y otra época que puedan informarnos acerca de periodos pasados resulta particularmente compleja.

A pesar de la importancia concedida al análisis de la construcción histórica de los paisajes cotidianos impulsados por las carreteras por autores como J.B. Jackson, esta tarea ha tenido escasa continuidad. De hecho, la mayoría de los estudios relativos a las carreteras se han centrado en analizar su impacto sobre el paisaje entendido desde otros enfoques¹⁰. Es el caso de las investigaciones basadas en la apreciación del paisaje que es percibido por el usuario desde la carretera¹¹, el estudio de las estrategias de su inserción en el paisaje¹², la definición de pautas para la correcta implantación de los trazados viarios en el paisaje¹³, o aquellas que analizan los impactos, tanto sociales como ambientales, provocados por la carretera como consecuencia de la fragmentación del

9 NÁRDIZ, C. (1997) "Los caminos españoles anteriores a 1900", *OP*, 41, 1997, pp. 66-75; MARRIOTT, P.D., *Saving historic roads. Design and policy guidelines*, Nueva York, John Wiley and Sons, 1998; LAY, M.G., "The cultural heritage significance of roads", *Road and transport research*, 15, 3, 2006, pp. 63-79; HUBBARD, T., *From route 66 to the Via Appia. The identification, management and interpretation of historic roads*, Melbourne, International Specialised Skills Institute, 2008; RUIZ, R., "The roads of Andalucía and Valencia. A Spanish transport legacy of the 18th and 19th centuries", *Industrial Archaeology Review*, 39, 1, 2017, pp. 14-28.

10 GRAZULEVICIUTE-VILENISKI, I. y MATIJOSAITIENE, I., "Cultural Heritage of Roads and RoadLandscapes: Classification and Insights on Valuation", *Landscape Research*, 35, 4, 2010, 391-413.

11 APPELYARD, D., LYNCH, K. y MYER, J.R., *The View from the Road*, Cambridge, MIT Press, 1964; HARVEY, T. *Views from the road: A community guide for assessing rural historic landscapes*, Londres, Pion LTD, 1997.

12 ZELLER, T., "Building and rebuilding the landscape of the autobahn, 1930-70", en MAUCH, C. y T. ZELLER, T., *The World Beyond the Windshield: Roads and Landscapes in the United States and Europe*, Athens, OH, Ohio University Press, 2008, pp. 125-42; DAVIS, T., "The rise and decline of the American parkway", en MAUCH, C. y ZELLER, T., *The World Beyond the Windshield: Roads and Landscapes in the United States and Europe*, Athens OH, Ohio University Press, 2008, pp. 35-58; MERRIMAN, P., "A new look at English landscape: landscape architecture, movement and the aesthetics of motorways in early postwar Britain", *Cultural Geographies*, 13, 2006, pp. 78-105.

13 PHE, *Practical Highway Esthetics, Committee on Geometrics and Esthetics of Highway Location and Design, Highway Division of the American Society of Civil Engineers*, Nueva York, American Society of Civil Engineers, 1977; ESPAÑOL, I., *Las obras públicas en el paisaje: guía para el análisis y evaluación del impacto ambiental en el paisaje*, Madrid, Ministerio de Fomento, 1998; ZOIDO, F., "Paisajes e infraestructuras, una relación de interés mutuo", *Carreteras*, 150, 1996, pp. 190-199.

paisaje¹⁴. Hasta el momento, la mayor parte de las investigaciones que han avanzado considerando las carreteras como parte del paisaje y no como un elemento ajeno al mismo, lo han hecho a través del análisis de las arquitecturas y usos que las carreteras y autovías han generado en sus márgenes¹⁵ o centrándose en las peculiaridades del paisaje construido por las carreteras en un país concreto¹⁶.

Atendiendo al contexto esbozado y a partir de la recopilación de algunas de las principales claves teóricas en la evolución de las lógicas de trazado de carreteras desde mediados del siglo XVIII hasta la actualidad, este artículo pretende facilitar la lectura de los paisajes configurados por las carreteras en los dos últimos siglos, clasificando tramos de corredores históricos de transporte donde, en la actualidad, coexisten trazados viarios de distintos periodos. A partir del estudio de dos tipos de estos corredores especialmente significativos, se ha obtenido información sobre las transformaciones sucedidas en la construcción de las infraestructuras, los usos y actividades que los distintos trazados han impulsado, los cambios en las condiciones del viaje y la forma en la que las distintas carreteras han entrado en relación con las infraestructuras y elementos del paisaje preexistente hasta llegar a su actual configuración.

2. LA EVOLUCIÓN DE LA CONSTRUCCIÓN DE LAS CARRETERAS Y SU IMPACTO EN EL PAISAJE

Como se ha señalado, la construcción de carreteras en el siglo XVIII se caracterizó por la aparición de las primeras escuelas de ingeniería civil en Europa¹⁷ y el incremento en los conocimientos hidrológicos, geomorfológicos, ...que sirvieron como herramienta para definir las técnicas y criterios de trazado.

14 VAN DER GRIFT, E. A., VAN DER REE, R., FAHRIG, L., FINDLAY, S., HOULAHAN, J., JAEGER, J., KLAR, N., MADRINAN, L. y OLSON, L., "Evaluating the effectiveness of road mitigation measures", *Biodiversity and Conservation*, 22, 2, 2013, pp. 425-448.

15 LIEBS, C.H., *Main street to miracle mile. American roadside architecture*, Londres, JohnsHopkins University Press, 1995; MORRIS, K., *Roads archaeology and architecture*, Gloucestershire, Templus, 2002; WEBER, J., "Everyday places on the American freeway system", *Journal of Cultural Geography*, 21, 2, 2004, pp. 1-26; DíEZ-PASTOR, M.C., "Albergues de carretera (highway inns): a key step in the evolution of Spanish tourism and modernist architecture", *Journal of Tourism History*, 2,1, 2010, pp. 1-22.

16 LENNON, J.L., "Tracking through the Cultural Landscape", *Historic Environment*, 20, 1, 2007, pp. 8-15.

17 SÁENZ RIDRUEJO, F. *Los ingenieros de caminos*, Madrid, Colegio de ingenieros de caminos, canales y puertos, 1993; DESPORTES, M. y PICON, A., *De l'espace au territoire : l'aménagement en France XVIe - XXe siècles De l'espace au territoire : l'aménagement en France XVIe - XXe siècles*, París: Presses de l'Ecole Nationale des Ponts et Chaussées, 1997.

Esta última cuestión queda reflejada en los numerosos manuales que, escritos a partir de este siglo, estandarizaron la geometría, obras de drenaje o pavimentos de la carretera¹⁸.

Según los relativos al siglo XVIII y principios del XIX, la geometría de las carreteras venía condicionada, básicamente, por las cuestiones económicas y las necesidades de los vehículos de tracción animal, que requerían firmes estables y pendientes suaves, no solo por la dificultad que para los tiros suponían las subidas, sino por el peligro que representaban las fuertes bajadas por los precarios sistemas de frenado¹⁹. Por esta razón, los trazados que discurrían por zonas montañosas, debían estar pegados al terreno todo lo posible para minimizar el movimiento de tierras y alargarse en busca de desarrollos que permitiesen reducir las pendientes²⁰. Cuando la morfología de las laderas no permitía otra solución, debía recurrirse a los zigzags, muy característicos de este tipo de vías. En las zonas llanas, la línea recta fue la que, a falta de otros condicionantes de peso, minimizaría tanto la distancia a recorrer como a construir y, con ello, los costes asociados²¹. En esto se diferenciarán estas primeras carreteras de los caminos preexistentes, no proyectados según criterios geométricos sino simplemente hollados, con lo que sus trazados, siendo directos, no eran tan rectos.

A parte de las razones políticas y socioeconómicas que determinaban a gran escala la definición de los corredores de las principales carreteras, la disposición del trazado, especificada normalmente por técnicos, debía conjugar tanto las exigencias de la infraestructura como las oportunidades o limitaciones del soporte físico. En general, se partía de la consideración de determinados puntos fijos del territorio, entre ellos las poblaciones de entidad, los collados

18 MADRAZO, S., *El sistema de transportes en España, 1750-1850*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1984; URIOL, J.I., *Historia de los caminos de España*, Madrid, Colegio de ingenieros de caminos, canales y puertos, 1992; CORONADO, J.M., *Evolución de la relación entre carreteras y territorio: criterios territoriales de trazado. Los casos de los corredores Reinosa-Torrelavega (N- 611) en Cantabria y Puerto Lápice-Santa Cruz de Mudela (N-IV) en Ciudad Real*, Tesis Doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

19 GAUTIER, H., *Traité de la construction des chemins*, París, Chez Duchesne Librairie, 1755; GAYFFIER, M., *Nouveau manuel des ponts et chaussées*, París, À la Librairie encyclopédique de Roret, 1838.

20 PARNELL, H., *A treatise on roads*, Londres, Longman, 1838; ESPINOSA, D.C., *Manual de caminos que comprende su trazado, construcción y conservación*, Madrid, Librería de D. José Cuesta, 1858; BIROT, F., *Traité Élémentaire de routes et Ponts*, París, Librairie Scientifique, Industrielle et Agricole de Lacroix et Baudry, 1859.

21 EDGEWORTH, R.L., *Essai sur les routes et les voitures*, París, Anselin et Pochard, 1827; PARDO, M., *Carreteras*, Madrid, Imprenta y fundación de Manuel Tello, 1892.

(el más bajo de los puntos altos), los estrechamientos de los cauces de los ríos o los puentes preexistentes²².

Aunque vistas hoy pudieran parecer iguales, las carreteras para vehículos hipomóviles evolucionaron intensamente entre mediados del siglo XVIII y finales del siglo XIX gracias al desarrollo de nuevos materiales, fundamentalmente relacionados con los firmes, y de las técnicas de construcción²³.

A comienzos del siglo XX, con la aparición y posterior consolidación del automóvil, pronto se evidenció la incompatibilidad del nuevo tipo de tracción con las carreteras y el tráfico hipomóvil existente. El trazado en planta y alzado pasó a ser determinante ya que las velocidades crecieron rápidamente y requirieron radios mayores y peraltes y pendientes menos prolongadas que no se impusieran a la potencia de los motores. Asimismo, fue en esta época cuando, adoptándose criterios propiamente científicos²⁴, comenzaron a considerarse parámetros tales como la distancia de visibilidad o de adelantamiento, y a requerirse elementos hasta el momento solo utilizados en trazados ferroviarios, tales como las curvas de transición tanto en planta como en alzado²⁵.

Respecto a su relación con los viejos trazados de macadam, la nueva infraestructura para el automóvil se planteó siguiendo dos estrategias que, en todo caso, no fueron excluyentes entre sí:

- Por una parte, las carreteras que constituían las redes principales fueron progresivamente adaptadas a los requerimientos del nuevo vehículo²⁶. Concretamente, en aquellos tramos en los que, por las condiciones de la topografía, el trazado en planta era válido para los nuevos vehículos se mejoró paulatinamente la sección transversal mediante la sustitución del macadam por firmes más adecuados, el ensanchamiento de la plataforma y el peraltado de curvas. Además, y para adecuarse a

22 GARRÁN, M., "Tratado de la formación de proyectos de carreteras", *Revista de Obras Públicas*, 11, T I (21), 1863, pp. 253-255; KINNEAR CLARK, C.E. (1877) *The construction of Roads and Streets* (London: Crosby Lockwood & Co).

23 POLONCEAU, R., *Note sur la compression des chaussées en empierréments par des cylindres de grand diamètre*, París, L. Mathias, 1844; FRICK, P., *Tracé et Terrasements*, París, Veuce Du-nond, 1903.

24 HENTRICH, H., *La moderna construcción de carreteras*, Barcelona, Labor, 1934.

25 ROYAL-DAWSON, F.G., *Elements of Curve Design for Road, Railway and Racing Track on Natural Transition Principles*, Londres, Spon & Chamberlain, 1932; OLIVER, B., "Algunas notas sobre las curvas de las carreteras", *Revista de Obras Públicas*, 77, 2517, 1929, pp. 21-25; STEAD, E., *Highways Engineer's Reference Book*, Londres, London George Newnes, 1947; NEUMANN, E., *Las carreteras modernas*, Barcelona, Labor, 1955.

26 RODRÍGUEZ, F.J., *Las primeras autopistas españolas, 1925/1936*, Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 2004.

las nuevas velocidades de circulación, los dispositivos de señalización o balizamiento se modernizaron. En los tramos en los que el trazado no era apto para los automóviles, la aplicación de las mejoras técnicas que permitían la construcción de estructuras más potentes y movimientos de tierra mayores, se tradujeron en numerosas rectificaciones de trazado con geometrías más estrictas. Asimismo, se construyeron las primeras variantes de población para evitar las travesías con estrechamientos excesivos o trazados en planta inadecuados.

- Por otra parte, se desarrolló un nuevo modelo de infraestructura, la autopista, concebida para el uso exclusivo de automóviles y caracterizada por la restricción de accesos y la eliminación de los cruces a nivel. Como es sabido, semejante tipología tuvo su origen en las primeras parkways para automóviles de Estados Unidos²⁷, en las autostrade italianas²⁸ y en las autobahnen alemanas²⁹. El diseño de autopistas se estandarizó gracias a las primeras normas de trazado y su proyecto y construcción se consolidó a lo largo del periodo de entreguerras y en los años que siguieron al final de la segunda guerra mundial. En la mayor parte de los casos, las redes de autopistas y autovías siguieron los corredores determinados ya por las antiguas redes principales de carreteras puesto que, generalmente, estos contaban con una orografía favorable y porque las actividades y tráfico se habrían concentrado ya en ellos.

3. LAS FORMAS DE COEXISTENCIA DE LAS CARRETERAS EN EL PAISAJE

De la exposición de algunas de las principales claves en la evolución de la construcción de carreteras desde mediados del siglo XVIII se deduce que existe una gran variedad de circunstancias que motivan que, en un tramo de un corredor, coexistan trazados de distintos periodos. Con objeto de ordenar las distintas posibilidades en una clasificación que resulte operativa, se han planteado cuatro

27 ZAPATKA, C., "The American parkways. Origins and evolution of the park-road", *Lotus International*, 5, 1987, pp. 96-128.

28 LIVINI, G., 1924-1935. *Le autostrade della prima generazione*, Milán, Autostrada Serravalle-Milano-Ponte Chiasso, 1984; DA RIOS, G. ed., *La strada in Italia dall'Unità ad oggi 1861-1987*, Roma, Azienda Nazionale Autonoma delle Strade, 1989.

29 STOMMER, R., *Reichsautobahn. Pyramiden des Dritten Reiches*, Marburg, Jonas Verlag, 1947; SCHÜTZ, E. y GRUBER, E., *Mythos Reichsautobahn. Bau und inszenierung der "Straßen des Führers" 1933-1941*, Berlín, LVD, 1996.

situaciones tipo que, según la experiencia obtenida en investigaciones previas³⁰, engloban la práctica totalidad de escenarios. Estas cuatro situaciones tipo son el resultado de la combinación de dos factores básicos: la orografía del soporte físico y el nivel de antropización del área de que se trate.

- Tramos que discurren por zonas llanas y baja antropización: en estos casos las infraestructuras más modernas se ubican sobre las antiguas, con lo que estas únicamente conservan su geometría, por ser esta la que siguen las actuales autovías o autopistas.
- Tramos que discurren por zonas de complejidad orográfica y baja antropización: en estos tramos sí que existe coexistencia de trazados, básicamente porque los más antiguos tuvieron que ser rectificadas en el proceso de su progresiva adaptación al automóvil por la inadecuación de su trazado en planta. Pueden tener distintas longitudes, según la rectificación se hiciese a una única curva, a un puente o a la totalidad del trazado de un puerto de montaña.
- Tramos que discurren por zonas sin dificultades topográficas y elevada antropización: en estas ocasiones se rectificaron los antiguos trazados, las travesías, para eliminar tramos con aglomeración de usos en los márgenes que pudiese afectar a la velocidad, seguridad o continuidad del tráfico.
- Tramos que discurren por zonas de complejidad orográfica y alta antropización: estos casos pueden considerarse como una combinación de las dos situaciones anteriores, es decir, tramos generalmente de elevada longitud, en los que tanto el trazado en planta como la concentración de edificaciones a ambos lados de la carretera ha hecho necesario su rectificación.

En la primera de las situaciones las infraestructuras más modernas se superponen sobre las más antiguas, con lo que resulta extremadamente complejo identificar los vestigios de los paisajes construidos por unas y otras. Por su parte, y como se adelantaba, la cuarta de las situaciones tipo supone una combinación de la segunda y tercera. Así, los próximos párrafos, se refieren a la segunda y tercera situación. En concreto, de estos dos escenarios, se estudian los paisajes a los que remiten los trazados de hipomóviles, las carreteras que mejoran los

30 RUIZ, R., RODRÍGUEZ, F.J. y CORONADO, J.M., "Exploring landscapes through modern roads: the historic transport corridors in Spain", *Landscapes*, 16, 1, 2015, pp. 44-62; RUIZ, R., RODRÍGUEZ, F.J. y CORONADO, J.M., "Modern Roads as UNESCO World Heritage Sites: Framework and proposals", *International Journal of Heritage Studies*, 23,4, 2017, pp. 362-374.

antiguos trazados para permitir el tráfico de automóviles y las autovías, y se exponen una serie de pautas de la situación actual del paisaje construido.

3.2. Tramos que discurren por áreas de complejidad orográfica

a) Los siglos XVIII y XIX

Los trazados de los siglos XVIII y XIX que discurren por zonas de montaña han constituido, y constituyen, importantes muestras de la ingeniería civil de su época. En un periodo en el que las limitaciones impuestas por las técnicas constructivas apenas permitían desarrollar pequeños movimientos de tierra fueron precisamente estos tramos en los que se hizo más patente la destreza de los ingenieros para resolver las dificultades asociadas a la construcción de carreteras.

Tal y como queda constancia en el paisaje, se trataba de trazados sinuosos que, gracias a muros de piedra y pequeños radios de curva, se amoldaban a la complejidad del terreno hasta alcanzar el collado, donde las distintas divisorias convergen. No cabe duda de que, en los siglos XVIII y XIX, estos tramos de carretera supusieron un hito del recorrido y del paisaje a los que, en muchas ocasiones, todavía remite la toponimia del lugar.

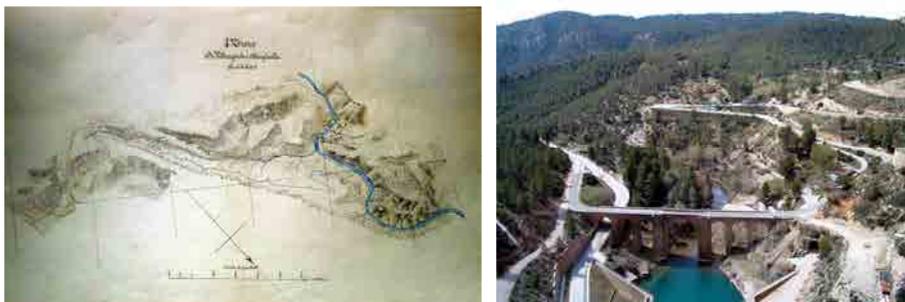


Figura 1. Ejemplo de la sinuosidad del trazado en las inmediaciones del río Cabriel, en el puerto de Contreras, para alcanzar la sección óptima del cauce en el que construir la estructura. Fuente: Valle, 1845 y fotografía de los autores.

En el caso de existir cauces de agua de cierta relevancia, la construcción de puentes adquiría un fuerte protagonismo y ello hasta el punto de que su ubicación, que siempre se procuraba en el estrechamiento del cauce para facilitar la cimentación de la estructura, condicionaba las vueltas y revueltas del trazado para alcanzarlo (Figura 1). Las dificultades constructivas y el coste económico de estas estructuras eran manifiestos, lo que justifica que, en la medida de lo

posible, se aprovecharan puentes preexistentes que remiten a épocas y métodos constructivos aún anteriores (Figura 2).



La importancia de las cumbres de los puertos y los puentes era tal que resultaba habitual que junto a ellos se emplazaran distintas actividades vinculadas a la carretera, generalmente casas de posta o ventas³¹. Cuando la topografía no era excesivamente abrupta, incluso emergían agrupaciones de viviendas que, con el tiempo, han llegado a conformar poblaciones cuyos nombres, hoy en día, remiten habitualmente a su origen.

De las características formales de estas carreteras se concluye una estrecha relación entre la carretera y el soporte físico, o lo que es lo mismo, entre el viajero y el paisaje. Una relación también favorecida por las bajas velocidades desarrolladas en esos años. Se trataba de un viaje pausado que, a parte de los puntos de descanso establecidos considerando las distintas jornadas de viaje, permitía la parada en cualquier lugar del camino y, con ello, la contemplación y disfrute del entorno. No obstante, también era un viaje arriesgado debido a la inseguridad de los caminos que, además, se veía severamente afectado en caso de meteorología adversa. A esto se suma el hecho de que el trayecto por las carreteras que resolvían el tránsito de los puertos de montaña o el cruce de algún

31 FREEMAN, J.M., "The stage-coach system of South Hampshire, 1775–1851", *Journal of Historical Geography*, 1, 3, 1975, pp. 259-281.

cauce fluvial era de paso obligado puesto que lo más habitual era que no existiesen alternativas para recorrerlos.

b) Primeras y décadas centrales del siglo XX

Con la aparición y posterior consolidación del automóvil, los tramos anteriores fueron quedando paulatinamente obsoletos puesto que las velocidades y dimensiones de los nuevos vehículos comenzaron a requerir geometrías más estrictas tanto en planta como en alzado.

De ahí que, en años sucesivos y de forma progresiva, tramos de nueva planta de carretera convencional rectificasen los antiguos trazados que discurrían por estas zonas. Las rectificaciones que aún hoy forman parte del paisaje son importantes testigos de la mejora sucedida a nivel tecnológico en esos años. Sus longitudes pueden variar desde las centenas de metros hasta los kilómetros. Entre las primeras, se encuentran aquellas rectificaciones que permitieron eliminar curvas de radio excesivamente reducido o estrechamientos en la sección transversal y las que tuvieron por objeto sustituir antiguos puentes para evitar las acusadas curvas de entrada y salida hacia la estructura, que mayoritariamente se disponía perpendicular al río (Figura 3). Las segundas consisten, básicamente, en la rectificación de la totalidad del trazado que, hasta aquel momento, había resuelto el paso de un puerto de montaña.



Lógicamente, las demandas exigidas al trazado como consecuencia del desarrollo de las prestaciones de los vehículos y de las expectativas de movilidad, se produjeron en una secuencia temporal que abarcó la práctica totalidad del siglo XX. Por ello, el correcto análisis de este tipo de tramos deberá tener en cuenta que tales rectificaciones suelen responder a diversos momentos y escalas. Así, un puerto de montaña rectificado puede, a su vez, conservar curvas de pequeño radio rectificadas con anterioridad (Figura 4).



En general, los usos y actividades que habían aparecido a la sombra de la infraestructura construida en los siglos XVIII y XIX perdieron vigencia, bien por quedar al margen del nuevo trazado, bien por ofrecer una actividad innecesaria para el automóvil. Las primeras tendieron a desaparecer, mientras que muchas de las segundas se reinventaron para dar servicio a los automóviles, de modo que un elevado número de ventas y herrerías de los siglos XVIII y XIX fueron sustituidas por bares y hoteles de carretera, talleres o gasolineras³².

En definitiva, la adecuación de los antiguos trazados a los requerimientos de los vehículos de tracción mecánica comenzó a traducirse en una nueva percepción del camino y una concepción distinta del entorno. De hecho, el automóvil y el incremento de velocidad hicieron que el viaje dejara de concebirse en función de la distancia para hacerlo atendiendo únicamente al tiempo. El trayecto en sí mismo cambió de forma notable, especialmente en estos tramos, de modo que lo que antes era un trazado tortuoso pasó a constituir un trayecto más cómodo que, aun manteniendo la referencia de lugar, comenzó a desvincularse progresivamente del soporte físico³³.

c) Últimas décadas del siglo XX

En estos tramos, las actuales autopistas discurren, por lo general, paralelas a los antiguos trazados, siguiendo el mismo corredor, pero utilizando estructuras de gran envergadura. Así pues, y frente a los caminos anteriores en los que la identidad del trazado había correspondido a la propia identidad del terreno, la autopista impone su trazado separándose de la superficie del soporte físico, mediante viaductos que salvan valles y túneles que atraviesan los abruptos macizos montañosos (Figure 7).

32 UPTON, D., "Fill er up- An architectural history of Americas gas stations", Washington, Amer inst Architects, 1980.

33 WOLLEN, P y KERR, J., *Autopia. Cars and Culture*, Londres, Reaktion Books, 2002.

Con la nueva infraestructura las paradas solo pueden realizarse en las áreas de descanso que, por lo general, disponen de todos los servicios requeridos por el viajero. El acceso a los antiguos establecimientos que abastecían a las carreteras en épocas pasadas se ve ampliamente afectado, hasta el punto de perder, casi por completo, la demanda por parte del tráfico de largo recorrido.

Las nuevas infraestructuras, se separan de la rasante del terreno, de modo que los usuarios de la vía pierden por completo las referencias geográficas a lo largo de su trayecto. Lo que antiguamente constituía un hito singular en el viaje, tal como ya se ha expresado con anterioridad, se convierte en una sucesión repetitiva de la misma sección: las autovías, independientemente de por dónde discurren, son siempre iguales: la misma anchura, el mismo balizamiento y señalización, iguales pavimentos,... En definitiva, la carretera ha pasado a conformar un elemento externo al soporte físico, independiente y autónomo (Figura 5).



En la actualidad, en estos tramos de corredor, la conexión a puntos intermedios del territorio desde las autovías se hace a través de los trazados de carretera convencional más moderna, estando ambas conectadas a través de enlaces. Con respecto a los trazados más antiguos que fueron rectificadas tras la llegada del automóvil, pueden distinguirse dos situaciones. Los tramos en los que la antigua carretera da acceso a algún punto de relativa importancia, tal como una población, se mantendrá en uso para tráfico local. En caso contrario, el trazado más antiguo se encontrará abandonado y cerrado al tráfico, con lo que se habrá perdido el acceso a todas las parcelas colindantes antes servidas por el trazado. En cualquier caso, las carreteras antiguas de estos tramos, que en su día constituyeron los ejes viarios principales del país, han quedado hoy sobredimensionadas para los nuevos tráficos.

3.3. Tramos ubicados en el entorno de núcleos de población

a) Los siglos XVIII y XIX

Tal y como se ha señalado, uno de los puntos obligados de paso de las carreteras construidas a partir del siglo XVIII fueron los núcleos de población. Los ingenieros utilizaron para trazar travesías, en general, ejes urbanos preexistentes vinculados a elementos o edificios emblemáticos tales como iglesias o antiguas puertas representativas³⁴.

Con el tiempo, las travesías llegaron a constituir en sí mismas un elemento clave de los núcleos, especialmente en aquellas poblaciones de tamaño medio. Su relevancia era semejante a la de su plaza mayor, a la iglesia o al ayuntamiento y, en la mayoría de los casos, fueron el eje principal de las redes de caminos y carreteras que confluían en la población, además del lugar de entrada y salida de la localidad, es decir, sus puertas. Se trataba de espacios muy visibles para el tráfico de corto y largo recorrido, y funcionaban como foco atractor de actividades terciarias, principalmente vinculadas a la carretera y sus viajeros, que llegarían a estirar los núcleos en la dirección del camino. Así, por lo general, las travesías contaban con dos zonas que, funcionalmente, serían muy diferentes: una central, la más antigua, donde se instalaban las viviendas de renta alta, y otras extremas, donde se concentraban actividades tales como ventas o herre-rías (Figura 6).



Estos tramos, fundamentalmente en trayectos largos, servían a los viajeros como lugares de descanso y principio o fin de las largas jornadas de viaje que suponías, por tanto, el contraste de los tantos kilómetros de trayecto desabastecido y despoblado.

34 NAVARRO, J.R., "La carretera y la ciudad: travesías en el siglo XIX", *Revista de Obras Públicas*, junio, 1988, pp. 599-604.

a) Primeras y décadas centrales del siglo XX

En el gradual proceso de adaptación a los vehículos de tracción motor, las travesías fueron acondicionadas mediante su repavimentación, el peraltado de curvas y su ensanchamiento. La travesía se comienza a tratar cada vez más como una parte de la carretera que como parte de la población (Figura 7). Los servicios ofrecidos en las travesías comienzan a adecuarse a las exigencias de los automóviles y sus usuarios, apareciendo así talleres, gasolineras, restaurantes o centros de conservación en el interior de las poblaciones (Figura 8).



A medida que el tráfico se fue incrementando, a parte de los inconvenientes geométricos de la infraestructura en estos tramos, la concentración de usos en sus márgenes hizo inadecuados estos tramos para el tráfico de automóviles. Las travesías, además, pasaron a percibirse por la población como un riesgo, tanto por la velocidad como por la cantidad de vehículos que atravesaban la localidad diariamente. Es por estas razones que se optó por la construcción de variantes que, según la densidad de las poblaciones del tramo en cuestión, podían evitar una o más localidades de forma simultánea.



Sea como fuere, la carretera quedó desplazada, con lo que desaparecieron las posibles limitaciones al crecimiento sobre la travesía, que pasó a conformar una calle que, según sus conexiones a la nueva variante, podía incluso quedar en fondo de saco y, por tanto, degradada dentro de la jerarquía del viario urbano.

Además, las travesías comenzaron a perder un elevado volumen de tráfico de paso con lo que comenzaron a carecer de interés para la ubicación de actividades. De hecho, los nuevos espacios de oportunidad se trasladaron a los enlaces o a las intersecciones de las carreteras secundarias que pasasen por el núcleo con la variante. Podría decirse que la relación carretera-núcleo que el viajero percibía, pasó de sucederse a lo largo de toda la travesía a producirse únicamente en puntos concretos que polarizaban el territorio.

Con las variantes, el viaje cambió considerablemente al reducirse tanto el tiempo empleado como las dificultades asociadas al paso de los núcleos. A cambio, el usuario perdió la variedad de servicios que la antigua carretera le ofrecía a su paso por las poblaciones.

b) Últimas décadas del siglo XX

Las autovías y autopistas se han construido evitando el paso por toda población que pudiese ralentizar la velocidad del tráfico y limitando a los imprescindibles el número de accesos entre la infraestructura y el territorio.

Nuevamente, los polígonos ubicados en el entorno de los enlaces de la antigua variante con la travesía se han desplazado a las nuevas conexiones con la autovía³⁵. Primero, se han instalado las actividades para dar servicio a la carretera, hostelería, talleres,...y, posteriormente, las actividades comerciales e industriales más vinculadas con el núcleo.

Atendiendo al viaje en la carretera, el hecho de no atravesar núcleos de población y de no percibir el terreno que se atraviesa, hace que la lectura del territorio sea muy compleja. Se pierde la identidad del trazado, puesto que, a pesar de atravesar núcleos muy diferentes entre sí, estos quedan marcados en la autovía a través de una señalización estándar, común para todos ellos.

En la actualidad, por tanto, conviven los antiguos trazados que atravesaban las ciudades con las variantes y éstas, a su vez, con las nuevas redes de autovías y autopistas. El acceso a las poblaciones desde las autovías se hace a través de enlaces que pueden conectar directamente con las variantes, en cuyo caso no se habrá modificado la estructura funcional de la localidad, o con alguna otra carretera que llegue al núcleo, con lo que la variante ha quedado prácticamente abandonada y se ha configurado una nueva entrada y salida a la población. De nuevo, el trazado más antiguo, la travesía, tiene como única función servir los trayectos locales.

35 BULIUNG, R.N., "Wired People in Wired Places: Stories about Machines and the Geography of Activity", *Annals of the Association of American Geographers*, 101, 6, 2011, pp. 1365-1381.

4. CONCLUSIONES

De la misma manera que las ciudades son reflejo de la forma en que se han configurado las tramas urbanas, calles o edificios de épocas pasadas, los corredores viarios, especialmente en los tramos descritos en el artículo, pueden aportar información valiosísima en relación con la evolución del proyecto y construcción de carreteras en los dos últimos siglos y de las lógicas de transformación que han contribuido a la construcción histórica de sus paisajes.

Asimismo, se ha comprobado el hecho de que, lejos de quedar inconexos, los sucesivos trazados definidos en los corredores de transporte desde mediados del siglo XVIII hasta la actualidad mantienen una fuerte relación entre sí. En tal sentido, la recurrente comparación del paisaje con un palimpsesto resulta inapropiada en el caso de los paisajes construidos por la carretera, puesto que su evolución en los dos últimos siglos no se ha realizado de forma independiente a las preexistencias sino a través de un proceso continuo y dependiente de los antiguos trazados.

La superposición y acumulación de trazados sobre los corredores históricos de transporte en los dos últimos siglos, aparte de contribuir de forma diferente en la construcción de sus paisajes, se ha traducido en una potente rejerarquización de los diferentes trazados viarios. De hecho, en la actualidad, y como consecuencia de sus requisitos en materia de restricción de accesos, las autovías y autopistas se apoyan en los antiguos para que sean estos los que, a través de conexiones y enlaces, funcionen dando acceso al territorio y sirviendo al tráfico local. Asimismo, antiguos trazados del siglo XVIII, que en su momento supusieron un itinerario fundamental a nivel nacional, han pasado a tener un papel aún más secundario e, incluso en algunas ocasiones, han perdido su primitiva función.

Reconocibles todavía en el territorio, tales trazados permiten reconstruir, y en consecuencia entender con mayor precisión, los diversos tipos de paisajes construidos por la carretera en los dos últimos siglos.

En tal sentido, los tramos de corredores analizados ofrecen la oportunidad de recuperar algunos de los rasgos característicos de las formas de movilidad desarrolladas desde el siglo XVIII. Se trata de tramos con un fuerte valor documental, testigos de la historia de los corredores de transporte y nuestros paisajes y susceptibles, por tanto, de ser considerados desde un punto de vista patrimonial.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILÓ, M., *El paisaje construido. Una aproximación a la idea de lugar*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1999.
- APPLEYARD, D., LYNCH, K. y MYER, J.R., *The View from the Road*, Cambridge, MIT Press, 1964.
- BRUNETTA, G. y VOGHERA, A., “Evaluating landscape for shared values: tools, principles, and methods”, *Landscape Research*, 30, 1, 2008, pp.71-87.
- BESSE, J.M., “Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas”, en BESSE, J.M. (ed.), *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, pp. 115-137.
- BIROT, F. *Traité Élémentaire de routes et Ponts*, París, Librairie Scientifique, Industrielle et Agricole de Lacroix et Baudry, 1859.
- BULIUNG, R.N., “Wired People in Wired Places: Stories about Machines and the Geography of Activity”, *Annals of the Association of American Geographers*, 101, 6, 2011, pp. 1365-1381.
- CLIVER, E.B., “A new and dynamic element of heritage preservation”, *CRM*, 16, 11, 1993, pp. 1-2.
- CLIVER, E.B., “Historic transportation corridors (heritage routes): A general overview, Routes as part of our cultural heritage”, en Proceedings of the International Expert Meeting. *Routes as a part of our cultural heritage*. Madrid, 1994.
- CORONADO, J.M., *Evolución de la relación entre carreteras y territorio: criterios territoriales de trazado. Los casos de los corredores Reinosa-Torrelavega (N- 611) en Cantabria y Puerto Lápice-Santa Cruz de Mudela (N-IV) en Ciudad Real*, Tesis Doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- DA RIOS, G. ed., *La strada in Italia dall'Unitá ad oggi 1861-1987*, Roma, Azienda Nazionale Autonoma delle Strade, 1989.
- DAVIS, T., “The rise and decline of the American parkway”, en MAUCH, C. y ZELLER, T., *The World Beyond the Windshield: Roads and Landscapes in the United States and Europe*, Athens OH, Ohio University Press, 2008, pp. 35-58.
- DESPORTES, M. y PICON, A., *De l'espace au territoire: l'aménagement en France XVIe - XXe siècles De l'espace au territoire: l'aménagement en France XVIe - XXe siècles*, París: Presses de l'Ecole Nationale des Ponts et Chaussées, 1997.
- DÍEZ-PASTOR, M.C., “Albergues de carretera (highway inns): a key step in the evolution of Spanish tourism and modernist architecture”, *Journal of Tourism History*, 2,1, 2010, pp. 1-22.

- EDGEWORTH, R.L., *Essai sur les routes et les voitures*, París, Anselin et Po-chard, 1827.
- ESPAÑOL, I., *Las obras públicas en el paisaje: guía para el análisis y evaluación del impacto ambiental en el paisaje*, Madrid, Ministerio de Fomento, 1998.
- ESPINOSA, D.C., *Manual de caminos que comprende su trazado, construcción y conservación*, Madrid, Librería de D. José Cuesta, 1858.
- FREEMAN, J.M., "The stage-coach system of South Hampshire, 1775–1851", *Journal of Historical Geography*, 1, 3, 1975, pp. 259-281.
- FRICK, P., *Tracé et Terrasements*, París, Veuce Dunond, 1903.
- GARRÁN, M., "Tratado de la formación de proyectos de carreteras", *Revista de Obras Públicas*, 11, T I (21), 1863, pp. 253-255.
- GAUTIER, H., *Traité de la construction des chemins*, París, Chez Duchesne Librairie, 1755.
- GAYFFIER, M., *Nouveau manuel des ponts et chaussées*, París, À la Librairie encyclopédique de Roret, 1838.
- GRAZULEVICIUTE-VILENISKE, I. y MATIJOSAITIENE, I., "Cultural Heritage of Roads and Road Landscapes: Classification and Insights on Valuation", *Landscape Research*, 35, 4, 2010, 391-413.
- HARVEY, T. *Views from the road: A community guide for assessing rural historic landscapes*, Londres, Pion LTD, 1997.
- HENTRICH, H., *La moderna construcción de carreteras*, Barcelona, Labor, 1934.
- HUBBARD, T., *From route 66 to the Via Appia. The identification, management and interpretation of historic roads*, Melbourne, International Specialised Skills Institute, 2008.
- JACKSON, J.B., *Discovering the vernacular landscape*, Londres, Yale University Press, 1984.
- JACKSON, J. B., *A sense of place, a sense of time*, Londres, Yale University Press, 1994.
- KINNEAR CLARK, C.E. (1877) *The construction of Roads and Streets* (London: Crosby Lockwood & Co).
- LAY, M.G., "The cultural heritage significance of roads", *Road and transport research*, 15, 3, 2006, pp. 63-79.
- LENNON, J.L., "Tracking through the Cultural Landscape", *Historic Environment*, 20, 1, 2007, pp. 8-15.
- LIEBS, C.H., "Reconnecting people with place. The potential of heritage transportation corridors", *CRM*, 16, 11, 1993, pp. 9-11.
- LIEBS, C.H., *Main street to miracle mile. American roadside architecture*, Londres, Johns Hopkins University Press, 1995.

- LIVINI, G., 1924-1935. *Le autostrade della prima generazione*, Milán, Autostrada Serravalle-Milano-Ponte Chiasso, 1984.
- LYNCH, K., *The Image of the City*, Cambridge, The Massachusetts Institute of Technology Press, 1960.
- MADRAZO, S., *El sistema de transportes en España, 1750-1850*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1984.
- MARRIOTT, P.D., *Saving historic roads. Design and policy guidelines*, Nueva York, John Wiley and Sons, 1998.
- MEINIG, D.W. "The Beholding Eye. Ten Versions of the Same Scene" en MEINIG, D.W. (ed.), *The Interpretation of Ordinary Landscapes. Geographical Essays*, Nueva York, Oxford University Press, 1979, pp. 33-48.
- MENÉNDEZ DE LUARCA, J.R., y SORIA, A., "El territorio como artificio cultural. Corografía histórica del norte de la Península Ibérica", *Ciudad y territorio*, 99, 2, 1994, pp. 63-93.
- MERRIMAN, P., "A new look at English landscape: landscape architecture, movement and the aesthetics of motorways in early postwar Britain", *Cultural Geographies*, 13, 2006, pp. 78-105.
- MORRIS, K., *Roads archaeology and architecture*, Gloucestershire, Tempus, 2002.
- NÁRDIZ, C. (1997) "Los caminos españoles anteriores a 1900", *OP*, 41, 1997, pp. 66-75.
- NAVARRO, J.R., "La carretera y la ciudad: travesías en el siglo XIX", *Revista de Obras Públicas*, junio, 1988, pp. 599-604.
- NEUMANN, E., *Las carreteras modernas*, Barcelona, Labor, 1955.
- OLIVER, B., "Algunas notas sobre las curvas de las carreteras", *Revista de Obras Públicas*, 77, 2517, 1929, pp. 21-25.
- PARDO, M., *Carreteras*, Madrid, Imprenta y fundación de Manuel Tello, 1892.
- PARNELL, H., *A treatise on roads*, Londres, Longman, 1838.
- PHE, *Practical Highway Esthetics, Committee on Geometrics and Esthetics of Highway Location and Design, Highway Division of the American Society of Civil Engineers*, Nueva York, American Society of Civil Engineers, 1977.
- POLONCEAU, R., *Note sur la compression des chaussées en empierrements par des cylindres de grand diamètre*, París, L. Mathias, 1844.
- RODRÍGUEZ, F.J., *Las primeras autopistas españolas, 1925/1936*, Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 2004.
- ROYAL-DAWSON, F.G., *Elements of Curve Design for Road, Railway and Racing Track on Natural Transition Principles*, Londres, Spon & Chamberlain, 1932.

- RUIZ, R., RODRÍGUEZ, F.J. y CORONADO, J.M., “Exploring landscapes through modern roads: the historic transport corridors in Spain”, *Landscapes*, 16, 1, 2015, pp. 44-62.
- RUIZ, R., “The roads of Andalucía and Valencia. A Spanish transport legacy of the 18th and 19th centuries”, *Industrial Archaeology Review*, 39, 1, 2017, pp. 14-28.
- RUIZ, R., RODRÍGUEZ, F.J. y CORONADO, J.M., “Modern Roads as UNESCO World Heritage Sites: Framework and proposals”, *International Journal of Heritage Studies*, 23,4, 2017, pp. 362-374.
- SÁENZ RIDRUEJO, F. *Los ingenieros de caminos*, Madrid, Colegio de ingenieros de caminos, canales y puertos, 1993.
- SCAZZOSI, L. ed., *Leggere il paesaggio*. Confronti internazionali, Roma, Gangemi, 2002.
- SCAZZOSI, L., “Reading and Assessing the Landscape as Cultural and Historical Heritage”, *Landscape Research*, 29, 4, 2004, pp. 335-355.
- SCHÜTZ, E. y GRUBER, E., *Mythos Reichsautobahn. Bau und Inszenierung der “Sra en des Führers” 1933–1941*, Berlín, LVD, 1996.
- STEAD, E., *Highways Engineer’s Reference Book*, Londres, London George Newnes, 1947.
- STOMMER, R., *Reichsantobahn. Pyramiden des Dritten Reiches*, Marburg, Jonas Verlag, 1947.
- TAGGER, B. “Corridors as cultural landscapes”, *CRM*, 16, 11, 1993, pp. 33-34.
- TAYLOR, K., y LENNON, J., “Cultural landscapes: a bridge between culture and nature?”, *International journal of heritage studies*, 17, 6, 2011, pp. 537-54.
- UPTON, D., “Fill er up- An architectural history of Americas gas stations”, Washington, Amer inst Architects, 1980.
- URIOL, J.I., *Historia de los caminos de España*, Madrid, Colegio de ingenieros de caminos, canales y puertos, 1992.
- VALLE, L. 1845. Carretera nacional de Madrid a Valencia por las Cabrillas, Unpublished, Archivo General del Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana, sección 2.160.
- VAN DER GRIFT, E. A., VAN DER REE, R., FAHRIG, L., FINDLAY, S., HOULAHAN, J., JAEGER, J., KLAR, N., MADRINAN, L. y OLSON, L., “Evaluating the effectiveness of road mitigation measures”, *Biodiversity and Conservation*, 22, 2, 2013, pp. 425-448.
- WEBER, J., “Everyday places on the American freeway system”, *Journal of Cultural Geography*, 21, 2, 2004, pp. 1-26.
- WOLLEN, P y KERR, J., *Autopia. Cars and Culture*, Londres, Reaktion Books, 2002.

- ZAPATKA, C., “The American parkways. Origins and evolution of the park-road”, *Lotus International*, 5, 1987, pp. 96-128.
- ZELLER, T., “Building and rebuilding the landscape of the autobahn, 1930-70”, en MAUCH, C. y T. ZELLER, T., *The World Beyond the Windshield: Roads and Landscapes in the United States and Europe*, Athens, OH, Ohio University Press, 2008, pp. 125-42.
- ZOIDO, F., “Paisajes e infraestructuras, una relación de interés mutuo”, *Carreteras*, 150, 1996, pp. 190-199.

Rita Ruiz Fernández

ETSI de Caminos, Canales y Puertos de la UCLM
Universidad de Castilla la Mancha
Avda/Camilo José Cela, S/N. CP. 13071
Ciudad Real
<https://orcid.org/0000-0002-8080-1689>
Rita.Ruiz@uclm.es

José María Coronado Tordesillas

ETSI de Caminos, Canales y Puertos de la UCLM
Universidad de Castilla la Mancha
Avda/Camilo José Cela, S/N. CP. 13071
Ciudad Real
<https://orcid.org/0000-0002-8080-1689>
josemaria.coronado@uclm.es



¿PAISAJE Y PATRIMONIO? SOBRE UNA RELACIÓN QUE CONVIENE MATIZAR¹

LANDSCAPE AND HERITAGE? ON A RELATIONSHIP THAT NEEDS TO BE NUANCED

FEDERICO L. SILVESTRE

Universidad de Santiago de Compostela

Recibido: 05/07/2021

Aceptado: 15/11/2021

RESUMEN

Sostenía Zambrano que pensar es descifrar sentimientos². Puesto que lo que explica el éxito del paisaje y el patrimonio es de raíz sentimental, aquí intentaremos elaborar una suerte de reflexión sobre los sentimientos que implican ambos. Antes de mostrar de qué modo podemos pensar desde esos sentimientos el paisaje como patrimonio, empezaré refiriéndome a dos emociones que glosan bastante bien el eterno asunto del paisaje. Me refiero, por un lado, al apego al lugar conocido –la *topofilia*– y, por otro, al sentimiento de maravilla ante lo nuevo y desconocido –la *neofilia*–. Solo después de presentadas ambas se entenderá el modo en que, a nuestro juicio, conviene pensar el paisaje como patrimonio.

¹ Este artículo es uno de los primeros resultados del proyecto: *Paisajes y arquitecturas del error. Contra-historia del paisaje en la Europa latina (1945-2020)* financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (Código de Referencia: PID2020-112921GB-I00).

Por lo demás, llevo dándole vueltas a este tema desde el año 2011, pues estas reflexiones, aunque han ido madurando, empezaron a cobrar cuerpo en un seminario sobre “Paisagem e Património” celebrado en la Universidad de Évora (CHAIA) ese mismo año y organizado por Aurora Carapinha e Isabel Lopes Cardoso. En aquel encuentro también estuvo MADERUELO, J., que acababa de editar: *Paisaje y patrimonio*, Madrid, Abada, 2010.

² V. ZAMBRANO, M.: *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1986, cuarta de cubierta.

Palabras clave: Topofilia, Neofilia, Sentimientos, Paisaje, John Clare, Constable, Patrimonialización.

ABSTRACT

Zambrano argued that to think is to decipher feelings. Since what explains the success of landscape and heritage has sentimental roots, here we will try to elaborate a kind of reflection on the feelings involved in both. Before showing how we can think about landscape as heritage from these sentiments, I will begin by referring to two emotions that gloss the eternal issue of landscape quite well. I am referring, on the one hand, to the attachment to the known place - topophilia - and, on the other, to the feeling of wonder at the new and unknown - neophilia. Only after presenting both will we understand how, in our opinion, it is appropriate to think of landscape as heritage.

Keywords: Topophilia, Neophilia, Sentiments, Landscape, John Clare, Constable, Patrimonialisation.

I. TOPOFILIAS, O EL PAISAJE COMO HÁBITAT

Para acercarme a la *topofilia*³, comenzaré recordando a un gran poeta medio olvidado fuera del Reino Unido, John Clare, un melancólico bardo más joven que Wordsworth solo recientemente traducido al castellano⁴. Pocos o muy pocos han sido capaces de expresar como él el amor a su terruño y el dolor ante

3 Como es sabido, en el ámbito de los estudios sobre el paisaje ya ha usado la expresión *topofilia* TUAN, Y.-T.: *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, Barcelona, Melusina, 2007. Siguiendo la misma senda, en España, Joan NOGUÉ ha trabajado con Toni Luna e Isabel Valverde la idea de las emociones asociadas al paisaje. V. LUNA, T.; VALVERDE, I. (dir.): *Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*, Barcelona, Observatorio del Paisaje de Cataluña; Universitat Pompeu Fabra, 2015. En el ámbito internacional actual, el concepto más usado para referirse a las relaciones emocionales y sentimentales con el entorno es el de *atmospheres*. Por ejemplo, véanse: GRIFFERO, T.: *Atmospheres: Aesthetics of Emocional Spaces*, New York, Routledge, 2016; o BÖHME, G. & THIBAUD, J.-P.: *The Aesthetics of atmospheres*, New York, Routledge, 2016.

4 La bibliografía sobre Clare es infinita. Entre los autores que se han referido al mismo desde la perspectiva de los estudios sobre el paisaje se encuentran: HARRISON, R.: “Londres face à la forêt d’Epping”, en *Forêts. Essai sur l’imaginaire occidental*, Paris, Flammarion, 1992, pp. 301-311; WILLIAMS, R.: “El lenguaje verde”, en *El campo y la ciudad*, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 171-187; BARRELL, J.: *The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730-1840. An Approach to the Poetry of John Clare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1972; o BROWNLOW, T.: *John Clare and Picturesque Landscape*, Oxford, Oxford University Press, 1983.

la pérdida del mismo. En este sentido, pocos muestran tan bien la posible relación entre paisaje y patrimonio.

John Clare nació en Helpston, Northamptonshire, en 1793, y murió en 1864. En vida se publicaron de su mano cuatro libros⁵. Los firmaba como «John Clare, un paseante de Northamptonshire» y, según algunos especialistas⁶, en los mismos hace acto de presencia la nueva poesía descriptiva, más objetiva, menos sentimental y subjetiva, que la de, por ejemplo, su amado Keats⁷. Sin embargo, en cuanto lo leemos, es fácil caer en la cuenta de lo sentimental que Clare continúa siendo. Ocurre que presenta sus emociones de un modo nuevo, revolucionario, cercano ya a nuestra manera de concebir la poesía. Su lenguaje es sencillo porque carece de gran cultura, y trata de no alejarse de sus parajes natales porque le cuesta asumir el vértigo de las llanuras.

En 1832 se muda con su familia a una casita minúscula asentada sobre un ridículo terruño a solo cinco kilómetros de su Helpston natal. Ya ese pequeño viaje resulta demasiado. Clare no logra adaptarse, sintiéndose cada vez más desarraigado. Luego empieza a perder progresivamente la razón pasando sus últimos treinta años de asilo en asilo. Lo único que no perderá jamás será la poética musicalidad. En 1840 los médicos afirman que no es capaz de mantener una conversación de más de dos minutos, ni escribir en prosa más de dos líneas, pero algunos de sus mejores versos los canturrea en este momento. Entre ellos “El Lamento de Swordy Well” (ca. 1832-37)⁸.

Con semejante elegía Clare se convertirá en el gran poeta del desarraigo, testigo de los estragos causados por el desarrollo en su propio espíritu y en el paisaje amado. Como es sabido, en 1809 el Parlamento inglés culminó con una nueva norma el proceso secular de parcelado, subdivisión y privatización de las

5 En castellano de John CLARE puede consultarse la *Antología poética* bilingüe, editada y traducida por Eduardo Sánchez Fernández, Ourense, Linteo, 2002.

6 V. HUNT, J. D.: *The Figure in the Landscape*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1989, p. 248.

7 Hunt es uno de los críticos que consideran a Clare menos introspectivo. Intenta así delimitar la época de lo que llama los «paisajes de introspección» que coincidiría con el último tercio del XVIII y primera década del XIX, de lo que vino luego. Efectivamente, en Clare desaparecen las referencias a las deidades de la naturaleza o a la mitología clásica que permitían a los entendidos comprender los estados del alma del poeta. Al contrario, en poemas como “Solitude” (incluido en *The village minstrel and other poems*, London, Taylor and Hessey, 1821, t. 1, pp. 200 y ss.) solo hay descripción y nada de culta introspección. Nada de Náyades ni de otras deidades paganas. De algún modo, la evolución que introduce en la poesía inglesa se puede comparar con la de la obra de Turner, que en sus cuadros iniciales remitía a ritos y mitos, y poco a poco se fue concentrando en puros colores y efectos lumínicos. Sin embargo, una cosa es eso y otra que los paisajes de Clare puedan considerarse poco introspectivos.

8 Se trata de una pieza que se cree de los años treinta pero que sería publicada póstumamente. V. CLARE, J.: “The Lament of Swordy Well”, en *Selected Poetry and Prose*, edited by Merryn & Raymond Williams, London, Methuen, 1986, pp. 93-99.

tierras comunes agrícolas, de pastoreo y de leña de buena parte de Inglaterra. El *enclosure* logró poner en marcha una agricultura más rentable –se hicieron verdaderas fortunas durante la escasez de grano de las guerras napoleónicas– y promovió el crecimiento del país en términos macroeconómicos. Sin embargo, también destrozó la precaria economía de miles de familias que dependían de los viejos campos comunales u *open fields* para el pastoreo y la leña..., a la par que sobreexplotó con el ganado «a monte» una enorme cantidad de bosques, herbajes y baldíos comunes antes respetados. Con sus *fences* y sus carteles de *No road here*, el *enclosure* redujo considerablemente la libertad individual y de movimiento, así como la vitalidad y hasta la sociabilidad comunera de la vida rural tradicional.

Además de los más genéricos *moors*⁹, uno de los espacios a los que se refiere Clare para hablar de ello será Swordy Well. Sede de una antigua cantera romana, se había convertido en un lugar pintoresco: un refugio para la fauna apreciado también por sus pastos comunales. Después del cierre, este caerá en manos sin escrúpulos que lo trocearán repartiendo sus beneficios entre solo cuatro. Tomando como propia la voz de Swordy Well, Clare cuenta, no solo las pérdidas sufridas entre los campesinos más pobres, sino, también, el deterioro producido en la frágil flora y fauna del lugar. Al respecto, estas estrofas:

«Apenas me queda un rinconcito propio
 Para los seres que reptan y vuelan,
 El escarabajo escondido bajo una piedra
 Hace bien en despedirse a toda prisa
 [Porque] El ganado ramonea cada día mis penas
 Desnudándome cual carretera,
 Él está seguro de campar por doquier
 Ahora que jamás de aquí se aleja».

[...]

»Una mano ávida se lanza sobre mis mullidas colinas
 Y con un espíritu igual de ávido
 Conformar una llanura roja

9 V. CLARE, J.: “Los páramos / The moors”, en *Antología poética*, *Op. cit.*, 2002, pp. 60-61; y WILLIAMS, R.: *El campo y la ciudad*, *Op. cit.*, 2001, pp. 171-187.

Y arrasa toda la tierra a su paso,
En verano, en otro tiempo, estallido floral,
Los nativos hacían millas para disfrutar de
Flores que no florecían mas que en este lugar,
Y que ellos no acertaban a dejar de mirar».

[...]

»Yo mismo soy tan pobre como muchos más,
Pero las pobres gentes viven igual,
Y antes muchos hacían leguas
Para recoger aquello que yo les podía dar,
Pero desde que siento sobre mí [el peso de] la ciudad
Ellos pasan cerca para suspirar,
Me falta un lugar para invitarlos a descansar
Y siguen su camino sin mirar atrás».

[...]

»Que el Señor proteja los bosques
Que han sobrevivido al peligro,
De todos los campos soy el último
Cuyo rostro sigue estando vivo,
Pero con las grandes canteras de piedra que tengo
Y el gusto por comprar y vender,
Pronto mi nombre será lo único
Que quede de Swordy Well»¹⁰.

10 El original reza: «I've scarce a nook to call my own / For things that creep or flye / The beetle hiding neath a stone / Does well to hurry bye / Stock eats my struggles every day / As bare as any road / He's sure to be in somethings way / If eer he stirs abroad [...] // My mossy hills gains greedy hand / And more then greedy mind / Levels into a russet land / Nor leaves a bend behind / In summers gone I bloomed in pride / Folks came for miles to prize / My flowers that bloomed no where beside / And scarce believed their eyes [...] // I own I'm poor like many more / But then the poor mun live / And many came for miles before / For what I had to give / But since I fell upon the town / They pass me

En sus versos Clare cedía la palabra al propio lugar que quería describir. Es el bosque, su querido bosque comunal, el que nos habla a través de sus versos. Pero Clare no tenía espíritu contestatario. De hecho, no era capaz ni de defenderse a sí mismo. En una carta que redacta desde un psiquiátrico el 8 de marzo de 1860 dice así: «Querido Señor Estoy en un asilo de locos y no me acuerdo de su nombre ni de quién es usted Debo excusarme pues no tengo nada que comunicar ni qué decir y no sé por qué yo estoy enfermo Puesto que no tengo nada que decir, termino»¹¹. Clare fue toda su vida un perfecto desamparado; y, como comenta Harrison, «no comprendió jamás por qué lo que era así de maravillosamente pobre debía necesariamente perecer o sufrir el asalto de la desposesión»¹². Significativamente, su último poema escrito días antes de morir habla de los nidos de pájaro. Los nidos eran para Clare pequeños milagros de “extimidad”: lugares de intimidad y vulnerabilidad o exposición que condensaban su modo de apreciar todo lo bueno que podía haber en un paisaje¹³.

Conservamos unas cuantas pinturas que glosan visualmente lo que Clare transmite en sus poesías porque, al contrario de lo que se suele afirmar, la perfecta analogía poética de los lienzos de John Constable, no son los versos de Wordsworth, sino los poemas de John Clare¹⁴. Esto se debe a dos razones. La primera, que ambos logran afectarnos y expresar sentimientos lejos de todo exceso académico, y, la segunda, que ambos amaban antes el paisaje propio que el lejano o ajeno, especialmente, las *common lands*.

Desde luego, en Constable no será el título del cuadro ni ciertas pautas de composición académicas los que ayuden a «localizar» la obra sino la manera en que los objetos humanos se dispongan de modo más o menos humilde en ella. Lejos de cualquier salvajismo, esos objetos humanos siempre estarán ahí. Esto significa que, para lograr ese efecto de presencia vinculada afectivamente al espectador, Constable, como Clare, se irá desprendiendo de toda anticuada afectación desarrollando un lenguaje comprensible, moderno, fuerte y directo. Al respecto, la sorprendente *Casa de Willy Lot*, de hacia 1810 (óleo sobre lienzo,

with a sigh /Ive scarce the room to say sit down /And so they wander bye [...]// And save his Lordships woods that past / The day of danger dwell / Of all the fields I am the last / That my own face can tell / Yet what with stone pits delving holes / And strife to buy and sell / My name will quickly be the whole / Thats left of Swordy Well», v. CLARE, J.: *Selected Poetry and Prose*, *Op. cit.*, 1986, pp. 93-99. La traducción es nuestra.

11 V. CLARE, J.: “Letter to James Hipkins”, en *Selected Poetry and Prose*, *Op. cit.*, 1986, p. 199.

12 V. HARRISON, R.: “Londres face à la forêt d’Epping”, en *Forêts*, *Op. cit.*, 1992, p. 304.

13 V. CLARE, J.: “Birds Nests”, en *Selected Poetry and Prose*, *Op. cit.*, 1986, p. 199.

14 Esto ya lo sugiere HARRISON, R.: *Forêts*, *Op. cit.*, 1992, pp. 296-297. Conste que, en su correspondencia con Fisher, Constable no cita, ni a Clare, ni a Wordsworth, es decir, que aquí hablamos sobre todo de analogías.

25 x 30 cm, del Victoria & Albert Museum), un cuadrito mínimo de una modernidad e intimidad que todavía sorprenden.

Por otro lado, de Constable guardamos una serie de cartas a Fisher –el tomo VI de su correspondencia completa– que demuestran el estrecho vínculo que lo unió a su comarca, y las pocas ganas de pintar que despertaron en él los escasos viajes que realizó fuera de ella. Se negó a conformar temas históricos en los que el paisaje no fuese más que un decorado teatral porque, para él, pintar el paisaje era pintar esa región con la que tenía una relación real, un enlace íntimo que contenía ya su propia presencia. De ahí que criticase a aquellos que carecían de vínculo con lo que pintaban. A Fisher llegó a decirle que, para él, los ingenuos *Londoners* no sabían sobre el *feeling of a country life* (a su juicio, *essence of Landscape*) más que un *hackney coach horse* sobre los pastos.

Por si esto fuese poco, Constable despreciaría a todos los pintores turistas –a todos los que se dedicaban, por ejemplo, a viajar a Italia– y que, encima, terminaban el trabajo al volver a su país natal¹⁵. Aunque gustase del taller, solo podía retratar lo propio y solo «sentiría» el más íntimo hábitat. No en vano, por despreciar, despreciaría hasta esos paisajes del *Lake District* que implicaban desplazarse al Norte y que tanto fascinaron a Wordsworth y los románticos.

Con los años, su Valle de Stour pasaría a apodarse *Constable Country*, tierra en la que la naturaleza virgen cederá todo su espacio ante la vida rural de *cottages*, molinos, iglesias, carros, caminos y exclusas. Lleva razón Hill al convertir a Constable en cartógrafo de tal país y al demostrar, incluso con mapas, hasta qué punto *The Hay Wain*, *Flatford Mill* y muchas otras obras centrales del artista eran una especie de autorretratos, es decir, de verdaderos retratos de «su» lugar en el mundo¹⁶. Sea como fuere, el paralelismo con Clare sería menor si, además de preferir «su» terruño, Constable no se decantase en algunas de sus obras –v. g., la de *Fen Lane en East Bergholt*, 1817 (óleo sobre lienzo, 69 × 92 cm, Tate Museum)– por las *common lands* que asociaba a su infancia¹⁷.

15 V. CONSTABLE, J.: *John Constable's Correspondance VI. The Fishers*, edited by R. B. Beckett, Ipswich (Suffolk), Suffolk Records Society, 1968. Resultan especialmente jugosa las cartas a Fisher del 1 de Abril de 1821, pp. 65-66, y del 23 de Octubre de 1821, pp. 76-78.

16 V. HILL, D.: "The Landscapes" en *Constable's English Landscape Scenery*, London, The Promotional Reprint Company, 1992, pp. 33-54.

17 V. WAITES, I.: *Common Land in English Painting, 1700-1850*, Woodbridge, Boydell Press, 2012, p. 70

II. NEOFILIAS, O NUESTRO DESTINO NUNCA ES UN LUGAR

Como contrapunto, llama la atención recordar las palabras que Constable reservó a Jan Both, uno de los paisajistas holandeses de más renombre a mediados del siglo XVII. Lo ningunea; argumenta que su pintura es literatura y mero arte de taller, añadiendo que carecía de estilo propio. Sin embargo, en el siglo XVII, los más reputados críticos —entre ellos, el alemán Sandrart— ponían a Both por las nubes y lo valoraban como el mejor pintor de la luz del mundo, mejor incluso que el gran Claude¹⁸. Semejante disputa refleja, no solo una discrepancia formal o estilística, sino también un modo distinto de concebir el paisaje. Como habrá quedado claro, para Constable el paisaje solo podía ser “su” paisaje, su lugar, su terruño. Sin embargo, como expresa el título de una de las obras más conocidas de Both, la titulada *Paisaje italiano con dibujante*, ca. 1650 (óleo sobre lienzo, 240 x 187 cm, Rijksmuseum), el paisaje para el holandés fue con frecuencia fruto del viaje. Lo paradójico es que, aunque el estilo y la forma de la obra del inglés fue innovadora, los sentimientos de los que partió fueron conservadores. Y, a la inversa, si el estilo y forma de la obra de Both llegaron a parecer en el siglo XVIII conservadores, los impulsos de que partió resultaron muy *neofilicos* y aventureros¹⁹.

Pues bien, es ese sentimiento de aventura el que cabe destacar ahora. Efectivamente, en los Países Bajos en el Siglo de Oro buena parte de la pintura se deduce del viaje y no a la inversa. Sin duda, como subrayó Gombrich, antes y después de pasarlo al óleo todos los artistas partieron de códigos y todos viajaron para conocer y reafirmar estereotipos. Ahora bien, una cosa es eso y otra lo que los llevó constantemente a lanzarse a los caminos y a esbozar, cada dos por tres, el perfil de parajes desconocidos. Si en el tránsito del siglo XVI al XIX el artista pinta y apunta a lo nuevo e inexplorado en decenas de cuadros también será para guardar en la memoria lo sorprendente y extraño. Ahora bien, nos interesa incidir en tal detalle porque es esa apertura a las nuevas

18 V. CONSTABLE, J.: *John Constable's Discourses*, Ipswich (Suffolk), Suffolk Records Society, 1970, p. 56; SANDRART, J.: *Der Teutsche Academie der Bau-Bild und Mahlerey-Künste*, Nürnberg, Imp. Johann-Philipp Miltenberger, 1675, t. II, p. 312 [ahora digitalizado en <<http://ta.sandrart.net>>; última consulta: 08/07/2021]; y, para Jan Both, sus paisajes y su recepción: SILVESTRE, F. L.: “Un verano para la vista, o la edad de oro del paisaje” en *Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013, pp. 223 y ss..

19 Para la *neofilia* usamos las introducciones a la idea de «aventura» de SIMMEL, G.: «La aventura» en *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península, 1988, pp. 11-26; y JANKÉLÉ-VITCH, V.: *La aventura, el aburrimiento, lo serio*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 16 y ss.. Aunque centrado en los turistas y viajeros del XIX, también ha relacionado la neofilia y el sentimiento de la aventura con el paisaje MILANI, R. en: *Il paesaggio e un'avventura. Invito al piacere di viaggiare e di guardare*, Milano, Feltrinelli, 2005.

experiencias la que estará detrás de un modo de concebir el paisajismo opuesto al de Clare y Constable.

Resumiendo, del siglo XVI al XIX los apuntes y cuadros viajeros de los artistas del centro y del norte de Europa modularon el paladar de Occidente hasta el punto de enseñarle a apreciar el espectáculo del infinito²⁰. Al comienzo, debió imponerse la pericia técnica y la ficción de seguridad, así como construirse mejores caminos y naves y, a pesar de las guerras, abrirse las sendas de la exploración. Si esa «cosmovisión» se hizo posible, fue gracias a todo eso y al sentimiento de poder que afloró en el espíritu moderno a causa de los primeros resultados de la ciencia y las grandes empresas cartográficas puestas en marcha desde ciudades como Amberes²¹. Ciertamente, en gran medida, serían viajes codificados por el arte apodémico, por el culto religioso y por las tradiciones artísticas. Pero la actitud de muchos de los artistas que los hagan será fundamentalmente aventurera y abierta a la sorpresa. Por mucho que Alain Roger insistiese en la importancia de los códigos paisajeros, nada salvo el viaje y el asombro puede explicar, por ejemplo, los apuntes maravillosos de Brueghel el Viejo o Roelant Savery en los Alpes (v. g., del primero véase el croquis conocido como *Paysage alpestre* o *Alpenlandschaft*, 1553, Louvre); nada, por la sencilla razón de que carecen de precedentes. Ahora bien, esos primeros bocetos solo representan la génesis de cierto modo de apreciar y degustar, porque los sentimientos que exponen no acabarán de cuajar hasta que, con el desarrollo del romanticismo, una ola de pasiones extrañas arrase Europa y extienda el interés por tan «sublime vacuidad».

Chateaubriand redacta *El Genio del Cristianismo* en 1802. Inagotable mina para el estudioso de la sensibilidad paisajera, en esta obra encontramos, no uno, sino decenas de paisajes distintos a los de Clare y Constable. Escapando del entrañable y nutritivo mundo rural de aquellos, sus paisajes serán los de las figuras ausentes, el desierto total y la verdadera soledad. Más allá del espectáculo dócil del pintoresquismo, ahora se aprecia el lejano horizonte y el

20 V. CORBIN, A.: “L’admirable chemin de Scheveningen”, en *Le territoire du vide*, Paris, Flammarion, 2010, pp. 45 y ss. –existe trad. castellana de la ed. Mondadori–.

21 Esta es la tesis de Besse que, siguiendo una idea de Julien Gracq, asocia los nuevos descubrimientos geográficos y la ficción de seguridad con el desarrollo del paisaje. V. BESSE, J.-M.: “La Tierra como paisaje: Brueghel y la geografía”, en *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*, ed. Federico L. Silvestre, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, pp. 47-82. Al respecto, también es importante la teoría de la forja del *Weltlandschaft* [o paisaje cósmico] esgrimida por GIBSON, W. S.: *Mirror of the Earth: The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1989.

fondo abisal. El océano, el desierto, la selva y el sueño americano toman el relevo²². Veamos un primer ejemplo. Dice así:

«Habiéndose elevado sobre el nivel de las costas el navío en que yo iba a América –comenta el francés–, en breve me vi tendido únicamente en el espacio el doble azul del mar y del cielo, como un lienzo preparado para recibir las futuras creaciones de algún gran pintor. El color de las aguas se volvió semejante al del vidrio fundido. Venía de Occidente una gruesa marejada, y aunque el viento soplabá del este y del norte al mediodía se extendían enormes ondulaciones que formaban como otros tantos valles e inmensas lejanías a la vista en los desiertos del Océano. A cada minuto, mudaban de aspecto los móviles paisajes; ya eran una multitud de verdosos montecillos que representaban los surcos de los sepulcros en un cementerio inmenso, ya encrespándose las olas en sus cimas figuraban rebaños blancos esparcidos por los matorrales; muchas veces el espacio parecía limitado por falta de punto de comparación; pero si una ola llegaba á levantarse, y se encorbaba otra a la manera de una costa distante, y pasaba a lo lejos un escuadrón de perros marinos, de repente se habría el espacio delante de nosotros. Tenía sobre todo la idea de extensión, cuando una ligera niebla arrastrada por la superficie del mar, parecía aumentar la inmensidad misma. ¡Oh! ¡cuan grandes y tristes son los aspectos del Océano! En qué meditaciones nos absorben, ya se engolfe la fantasía en los Mares del Norte, y en medio de las escarchas y de las tempestades, ya arribe a los del Mediodía a las islas de la fortuna y el descanso»²³.

Y, en otro lugar:

«Entrad en aquellos bosques americanos, tan antiguos como el mundo, y veréis ¡que profundo silencio se advierte en sus retiros cuando están apaciguados los vientos!... ¡que voces desconocidas, cuando el aire se llega á conmover! Estáis inmóvil, y todo enmudece; dais un paso y todo gime. Se acerca la noche, se espesan las nieblas, y a su amparo se oyen andar manadas de bestias salvajes; retumba la tierra a vuestros pasos; hace bramar los desiertos como el rayo; se agita el bosque; caen los árboles; corre delante de vuestros pies un río desconocido; y, por último, sale la luna de Oriente; a medida que pasáis al pie de los árboles, parece que anda errante en su cima por delante de vosotros y que sigue tristemente vuestras miradas. Se sienta el viajero en el tronco de una encina para esperar el día; mira sucesivamente al astro de la noche las tinieblas y el río;

22 No en vano, Chateaubriand será el primero, con Schiller, Humboldt y Burckhardt, que defienda que la auténtica poesía paisajera o descriptiva es cosa moderna, desconocida en la Antigüedad. V. CHATEAUBRIAND: “Libro Cuarto. De lo maravilloso, o de la poesía en sus relaciones con los seres sobrenaturales. Capítulo I. La Mitología apocaba la naturaleza: los antiguos no tenían poesía llamada propiamente ‘descriptiva’ ”, en *El Genio del Cristianismo*, traducción de José March, Barcelona, C. y J. Mayol, 1842, tomo II, pp. 131 y ss.

23 V. CHATEAUBRIAND: “Capítulo XII. Dos perspectivas de la Naturaleza”, en *El Genio del Cristianismo*, *Op. cit.*, 1842, tomo I, pp. 183-184.

se siente inquieto, agitado, y como en espera de cierta cosa desconocida. Un placer nunca oído y un temor extraordinario hacen palpar su corazón; como si fuese a ser le transmitido a algún secreto divino, allí solo en el interior de los bosques; pero el pensamiento del hombre llena fácilmente todos los espacios de la naturaleza, y las mayores soledades de la tierra son menos vastas que un solo vuelo de su corazón»²⁴.

Estas subyugantes líneas resumen los trazos esenciales del sentimiento romántico-viajero del paisaje, un sentimiento que exalta lo extraordinario y desconocido. Dos años más tarde, Senancour, defenderá el mismo sentimiento en la novela *Obermann*, 1804, obra maestra de la época que adelanta numerosas técnicas apreciadas por los más grandes escritores del XIX y el XX. Más concentrada en los Alpes, la mirada de Obermann se aventura en los insondables espacios de la altitud, evoca *les romantiques beautés des terres que l'homme n'a pas soumises* (Lettre LXXVII), y, ya antes, en el *dent du Midi* entrevé cimas que *sont inconnus*:

«El día era caluroso, el horizonte humeante y los valles vaporosos. El brillo de los hielos rellenaba la atmósfera inferior con sus reflejos luminosos; pero una pureza desconocida semejava esencial al aire que respiraba. A estas alturas, ningún vaho de los valles, ningún accidente de luz, enturbiaba nada, ni dividía el claroscuro profundo de los cielos».

Nada enturbia la mirada en tales alturas, una mirada que se siente libre como la naturaleza virgen de esas cimas en las que podemos respirar el aire salvaje lejos de las *émanations sociales* (Lettre VII)²⁵.

Por fin, la asociación rousseauiana de libertad y naturaleza salvaje acabará siendo esgrimida por Alexander von Humboldt que, en 1789, año de la Revolución, estará recorriendo los Alpes y, con el tiempo, irá sublimando sus recorridos con la ayuda de los discursos filosóficos kantiano-schillerianos. Hasta tal punto será así que se puede presentar su proyecto a la manera de Farinelli, esto es, desde una óptica política. Como en el caso de Chateaubriand, cuando marche a América los bosques del Nuevo Mundo se vislumbrarán ejemplares para el alemán porque mostrarán una naturaleza libre y salvaje que en la vieja Europa resultará difícil de encontrar. Pero allí donde Chateaubriand intuya a Dios, allí Humboldt presentará la libertad en su forma natural, es decir, en una forma todavía más fuerte y preconsciente que entre humanos. Frente a la codificación del paisaje agrario y feudal europeo, la ejemplar falta de

24 V. CHATEAUBRIAND: *El Genio del Cristianismo*, *Op. cit.*, 1842, tomo II, pp. 135-136.

25 V. SENANCOUR: "Lettre LXXVII", "Lettre VII", en *Obermann*, éd. J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1984, "Lettre LXXVII", pp. 389-, "Lettre VII", pp. 93-100. La traducción es nuestra, pero contamos con varias versiones en castellano como la de Ricardo Baeza para KRK.

sujeción del paisaje americano; un paisaje productivo, cambiante y, al tiempo, inspirador para el también libre científico-artista. Precisamente porque ese poder feudal, que es máximo en llanura, se atenúa en las alturas, se convertía con él la montaña americana en la «casa de la libertad, una especie de versión doméstica de los trópicos»²⁶.

En *Cosmos*, Humboldt insistirá en una línea que tiene que ver, tanto con el estudio científico del territorio iniciado tras la revolución de Galileo y Bacon, como con ese pensamiento kantiano capaz de delatar el elemento epistemológico ahí imbricado. En todo caso, la deriva final resultará schilleriana y hasta romántica: si el mundo humano se presentará como el reino del concepto y la determinación, «la naturaleza» será presentada como «el reino de la libertad, y para pintar vivamente las concepciones y los goces que de su profunda contemplación emanan, sería preciso que el pensamiento humano pudiese revestir también libremente las formas con elevación de lenguaje digna de la grandeza y la majestad de la creación»²⁷.

Desde luego, el modelo empirista ramplón dejará de tener valía para tratar tales asuntos, siendo un aspecto fundamental del asunto el modo en que los diferentes autores, artistas, científicos y viajeros, irán cayendo en la cuenta de la forma en que el lenguaje convencional encarcela esos nuevos paisajes e impide expresarlos libremente, más allá del código. Dos de los primeros en insistir en ese aspecto serán Humboldt y el propio Schiller, que en su poema «El paseo» incitaba a los jóvenes a escapar al fin de la prisión de su cámara y de las estrecheces de la conversación²⁸. Pero, tan claramente como Schiller o Humboldt, lo dirá Senancour; un Senancour que en las arriesgadas y sublimes perspectivas de *Obermann* volverá a paladear los paisajes de la alta montaña y sus efectos románticos cual acentos de una lengua extranjera:

«Yo no sabría –apuntaba Senancour– dar una idea justa de ese mundo nuevo, ni explicar el hieratismo de los montes en el idioma de las llanuras [...]. Jamás el

26 Al respecto, véase, de FARINELLI, F.: “El don de Humboldt: el concepto de paisaje”, en *Geografía, paisaje e identidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, pp. 43 y ss.; MILANI, R.: “Valoración estética de los Alpes”, en *El arte del paisaje*, ed. Federico López Silvestre, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 198.

27 V. HUMBOLDT, A.: *Cosmos o ensayo de una descripción física del mundo*, trad. Francisco Díaz Quintero, Madrid, Ed. Ramón Rodríguez de Rivera, 1851, tomo I, pp. 17-18 –los primeros dos capítulos fueron publicados y básicamente elaborados entre los años 1845 y 1847–. Sobre esto, véase también nuestro: “Pensar la historia del paisaje”, en Javier Maderuelo (ed.): *Paisaje e historia*, ed. Javier Maderuelo, Madrid, Abada, 2009, pp. 9-52.

28 V. SCHILLER, F.: “El paseo / Der Spaziergang”, en *Escritos sobre Schiller, seguidos de una breve antología lírica*, trad. Martín Zubiría, Madrid, Hiperión, 2004, pp. 127-139. Y, sobre ello, RITTER, J.: *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, Besançon, L'Imprimeur, 1997, p. 75 –existe versión castellana incluida en el libro *Subjetividad*, de Ritter, ed. Alfa–.

silencio ha sido completamente entendido en los ruidosos valles; sólo sobre las frías cimas reina esa inmovilidad, esa solemne permanencia que ninguna lengua será capaz de presentar y que la imaginación no retendrá jamás»²⁹.

Por lo demás, los silencios que generaban esos paisajes de aventura, motivo de auténticos «shocks lingüísticos», ¿no constituyó más tarde el horizonte de esa poesía moderna ajena a toda retórica y a toda afectación?. Efectivamente, aquí, como con Clare, la descripción poética pero desnuda y sobrecogida del mundo se convertirá en verdadera maestra de la nueva literatura³⁰.

Volviendo al énfasis en la libertad natural, ¿cuál será el correlato jardinero de todo esto? La *Theorie der Gartenkunst* (1779) de Hirschfeld; un diseñador que, siguiendo a Addison y tras leer a Rousseau, llegará a decir:

«Odiarnos todo lo que es limitado y amamos la amplitud y la libertad [...]. El aspecto de los pequeños objetos dispuestos en estrechos espacios, ¡qué rápido nos cansa y fatiga! Al contrario, ¡qué refrescante resulta la vista de todo un paisaje con montes, rocas, anchos ríos, bosques! ¡Cómo crece nuestra alma, usa todas sus fuerzas y trabaja para abrazarlo todo! [...]. El amor del hombre por lo sublime, se manifiesta tan fuerte y visible, que no se puede dudar de la realidad que parece expresar el alto destino de la especie humana»³¹.

Ni que decir tiene que, solo tras esta generación, podrá Nietzsche acuñar su teoría del instinto de libertad y asociarla, no solo con la fuerza de todo creador, sino con la aventura viajera y los largos recorridos³². Del mismo modo, solo tras el romanticismo, llegará ese surrealismo fascinado por él y más pendiente de la sorpresa y la maravilla que por repetir la tradición de modo fiel³³.

29 V. SENANCOUR: "Lettre VII", en *Obermann*, *Op. cit.*, 1984, pp. 93-100.

30 V. COLLOT, M.: "Sites romantiques et description poétique", en *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, pp. 33-37.

31 V. HIRSCHFELD, CH. C. L.: "De la Grandeur & de la Variété", en *Théorie de l'art des jardins*, Leipzig, Heritiers de M. G. Weidmann et Reich, 1779, vol. 1, P. 186 –se trata de la versión francesa publicada al tiempo que la alemana; la traducción es nuestra–.

32 Para la teoría nómada, venturosa y nietzscheana del paisaje, véase, KESSLER, M.: *El paisaje y su sombra*, Barcelona, Idea Books, 2000, especialmente, pp. 17-27.

33 Al respecto, véase, de ROSSET, C.: *L'anti-nature*, Paris, PUF, 1995 –existe versión castellana de Calvo Serraller para la ed. Taurus–.

III. SOBRE EL PAISAJE COMO PATRIMONIO

Una larga tradición teórica ha insistido en el modo en que, en el paisaje, lo subjetivo y lo objetivo – así como lo social y lo natural– aparecen entrelazados. Gracias a esa tradición –que no solo implica a Bertrand, sino que pasa por Berque, Roger o Besse³⁴–, volvemos a recordar todo lo que el paisaje tiene de fenómeno perceptivo, interpretativo y sentimental. Hasta ahora, hemos insistido en ello a través de dos sentimientos claramente diferenciados: por un lado, la *topofilia*, el sentimiento de cariño hacia lo propio y conocido, y, por otro, la *neofilia*, el sentimiento de aventura que nos embarca en viajes hacia lo nuevo y desconocido. Debía comenzar de este modo para poder establecer con cierto rigor las posibles relaciones de la noción de paisaje con el patrimonio. A veces, los sentimientos que entran en juego en una situación son tan diversos que dan pie a muy diferentes lecturas y a muy distintas manifestaciones. Pero, ¿hasta qué punto permiten relacionar algunos la idea del paisaje con la del patrimonio? Visto lo visto, de un modo claro pero matizado. Matizado, en primer lugar, porque, si bien la valoración del patrimonio resulta claramente cercana al sentimiento del paisaje de John Clare o Constable, sin embargo, carece de relación con el sentimiento del paisaje de Senancour, Nietzsche o Humboldt. Y, matizado, por otro lado, porque aunque en el sentido concreto de Clare o Constable haya una relación entre paisaje y patrimonio, tampoco debe identificarse el sentimiento de ambos con la razón de ser, los intereses y efectos de la actual furia patrimonializadora.

* * *

a) Es bien sabido que, después de las furias modernistas, se dieron en Occidente varios retornos al patrimonio como auténticos retornos de lo reprimido; retornos que tenían que ver con las constantes pérdidas de identidad que se fueron dando, y con el intento subsiguiente de recuperarlas. Los pueblos, como las personas, necesitan tener cierta idea de lo que son y de donde vienen y, por eso, frente a las furias renovadoras y reformistas de la Revolución Francesa y de las vanguardias del siglo XX, se comenzará a principios del XIX y a lo largo del XX un movimiento reactivo de retorno al patrimonio desde la filosofía de la historia y desde la teoría de la construcción. Ya Herder apuntará ideas bien conocidas en este sentido. En todo caso, será de nuevo el más

34 V. BERTRAND, G.: "Le paysage entre la Nature et la Société" en *Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, t. 49, n. 2, 1978; BERQUE, A.: *Médiance. De milieux en paysages*, Paris, Berlin/Reclus, 2000; ROGER, Alain: *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007; BESSE, J.-M.: *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*, ed. Federico López Silvestre, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.

emotivo de los escritores, Chateaubriand, el que, en pasajes muy distintos a los hasta ahora mentados, mejor exponga las raíces sentimentales de lo patrimonial.

Al respecto, partirá de un sencillo ejemplo: lo que se siente ante lo nuevo –que en aquella época era lo neogriego– y lo que, a la inversa, provoca lo heredado. Dice así:

«Por mas que se edifiquen templos griegos, llenos de adornos, con mucha claridad, para convocar y reunir en ellos al *buen pueblo* de San Luis [es decir, a los franceses], y hacerle adorar a un dios metafísico, este pueblo mismo se acordará siempre de los templos de *Nuestra Señora de Reims y de París*, de aquellas antiguas y mohosas basílicas llenas de generaciones de difuntos y de los despojos de sus padres: echará de menos los sepulcros de algunos señores de Montmorency, sobre los cuales solía ponerse de rodillas durante la misa, sin olvidar las sagradas fuentes y pilas adonde le llevaron al nacer. Esto procede sin duda de que todo está esencialmente ligado a sus costumbres; porque un monumento sólo es venerable cuando la larga historia de pasada está, digámoslo así, grabada bajo las bóvedas ennegrecidas por el transcurso de los siglos. He aquí la razón porque no advertimos nada maravilloso en un templo que hemos visto construir, y cuyos ecos y bóvedas se han formado a nuestra vista»³⁵.

Ahora bien, lo heredado según Chateaubriand suscitará emoción entre los vivos mientras, de un modo u otro, siga ligado a sus costumbres, y, a la inversa, se quedará anticuado y vacío cuando pierda relación con sus instituciones y costumbres.

«Cada cosa –continúa el escritor– debe ocupar su lugar: verdad trivial a fuerza de repetirse, pero sin la cual resulta que nada puede haber perfecto. Los griegos no hubieran apreciado más un templo egipcio en Atenas, que los egipcios un templo griego en Menfis. Mudando de lugar ambos monumentos hubieran perdido su principal belleza, es decir, sus relaciones con las instituciones y costumbres de los pueblos. Esta reflexión se aplica también entre nosotros a los antiguos monumentos del cristianismo. Es aún muy digno de notarse que en este siglo incrédulo, los poetas y los romanceros por un retroceso natural hacia las costumbres de nuestros abuelos, se complazcan en introducir en sus ficciones: subterráneos, fantasmas, castillos, templos góticos, etc...»³⁶.

Sin duda, para apreciarlos, hace falta cierto vínculo con los monumentos, y, a pesar de todo, ese vínculo será siempre diferente que el que mantuvieron con ellos nuestros antepasados. Sea como fuere, si en los muros todavía se

35 V. CHATEAUBRIAND: «Capítulo VIII. De las iglesias góticas» en *El Genio del Cristianismo*, *Op. cit.*, 1842, tomo II, págs. 248-249.

36 V. CHATEAUBRIAND: “Capítulo VIII. De las iglesias góticas”, en *Op. cit.*, 1842, t. II, pp. 247-248.

conserva alguna huella que nos relacione con aquello, de nuevo se despertará aún en nuestro espíritu la nostalgia de esa vida viva que fue y ya no es.

Obviamente, con parte del paisaje ocurre lo mismo. Hace pocos años, Álvaro Siza e Isabel Aguirre remodelaron el jardín y el cementerio de Santo Domingo de Santiago de Compostela. Conozco el lugar desde niño, y, ya en la universidad, presencié anonadado las obras de exhumación de cadáveres. Incluso salté los muros a horas prohibidas para ver todos aquellos huesos expuestos a la luz tras siglos de oscuridad. Debo decir que, dado mi vínculo directo con el espacio, fui de los que celebraron la respetuosa intervención de Siza; una intervención que permitió que los compostelanos mantuviésemos despiertos nuestros lazos con el lugar. Partiendo de ejemplos como este, resulta evidente que lo dicho sobre el patrimonio vale igual para el paisaje. Sin duda, mi relación con el cementerio de Santo Domingo es cercana a la de John Clare con Swordy Well o a la de los devotos de Chateaubriand con sus iglesias. Ahora bien, frente a mi relación con el jardín de Santo Domingo, y frente a la relación de Clare con su comarca, cabe recordar que paisajes como los de Humboldt en América o los de Senancour en los Alpes, proceden de otra parte de la inmensa y siempre compleja geografía de nuestros sentimientos.

Si dejamos a un lado el «depaisajismo» surrealista mentado por Rosset, el *Scapeland* de Lyotard o la tendencia del último Berque a *La mouvance*³⁷, es fácil comprobar que, frente a la variedad sentimental descrita y que se puede vincular con el paisaje, la mayoría de las teorías del paisaje del siglo XX han tendido a reducir el paisaje a lo patrimonial, es decir, han tendido a asociarlo solo a una gama cromático-sentimental basada en la memoria y el cariño a lo conocido. Sin embargo, como habrá quedado claro, parte de la historia del paisaje procede de los espacios del asombro y hasta de lo extraño.

En las primeras líneas de *Niebla*, Unamuno incluso sugería una suerte de mirada antipatrimonial, afirmando que las ansias de viajar proceden, menos de la *neofilia* o la *topofilia*, que de la *topofobia*, es decir, menos del amor a lo propio o a lo ajeno que de las ganas de huir o acabar con ello –ganas de matar al *Pater*–³⁸. Se trate de escapismo o de *neofilia*, lo que los sentimientos de Humboldt en la Selva y la montaña americana nos recuerdan es que, con frecuencia, el asunto del paisaje no tiene que ver, ni con el patrimonio, ni con un apego al vocabulario heredado.

37 V. LYOTARD, J.-F.: “Scapeland” en *Lo inhumano*, Manantial, Buenos Aires, 1998; BERQUE, A. (ed.): “Prologue” en *La mouvance. Cinquante mots pour le paysage*, Paris, Éditions de la Villette, 1999, pp. 40- 41.

38 V. UNAMUNO, M.: *Niebla*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 110.

* * *

b) Por fin, incluso aunque el sentido que Clare le daba el paisaje pueda relacionarse con la idea de patrimonio, sus sentimientos tampoco deberían identificarse nunca con los intereses y efectos de la actual furia patrimonializadora.

Para que se entienda esta afirmación, cabe empezar distinguiendo el patrimonio de la «patrimonialización» y del «fetichismo del patrimonio». Si la idea última de patrimonio procede de la herencia y de ese sentimiento de apego a los lugares y a los monumentos queridos que forman parte de nuestras vidas y nuestras rutinas, el «fetichismo del patrimonio» semeja, más bien, un síntoma de ciertos intereses y de muchos excesos burocráticos fundados en «una valoración excesiva de los testimonios del pasado»³⁹. En la misma línea, la actual «patrimonialización», que, lejos de tener que ver con el interés original por el patrimonio, remite, como sugiere Marchán, «tanto [a] un acaparamiento, un control o una manipulación de la historia y la memoria, cuanto [a] la tendencia a enaltecer toda huella del pasado como un patrimonio excelso»⁴⁰.

Conviene subrayar, antes de acabar, cuán lejos está ese acaparamiento patrimonializador de lo que Clare hizo o afirmó. Al fin y al cabo, él vivió toda su vida en la más rigurosa pobreza, esto es, en las antípodas del poder, siendo, como Robert Walser y tantos artistas, uno de esos desposeídos que, lejos de intentar imponer un relato único acerca de cierto lugar, se limitó a exponer lo irreparable de su pérdida. Casi no me queda espacio, pero, de tener más, me gustaría mostrar hasta qué punto, esa valoración humilde y tan suya del paisaje como patrimonio, tuvo incluso más que ver con la *neofilia* aventurera y desprendida, que con la actual furia patrimonializadora. Como se puede comprobar al comparar el filme *En construcción* (2001) de Guérin con los versos de Clare, no hay tanta diferencia entre ciertos fenómenos del siglo XX y otros del siglo XIX, es decir, entre el sistemático proceso de *enclosure* de las *common lands* –que arrasó con los pobres campesinos en beneficio de la industria agropecuaria– y el sistemático embellecimiento fetichista de los paisajes urbanos históricos –que olvida al ciudadano de a pie en beneficio del imperio inmobiliario y la industria turística–. Cuando desde ese «fetichismo del patrimonio» se forcluyen las *topofilias* originales y sinceras y se esconden y

39 V. CHOAY, F.: *Património e Mundialização*, Évora, Licorne / CHAIA, 2010, p. 23.

40 V. MARCHÁN, S.: “Patrimonio: resistir en la globalización”, en *Astrágalo. Cultura de la arquitectura y la ciudad*, n. 20, Julio 2015, pp. 35-46.

ocultan tales injusticias, se hace necesario «arrancar de nuevo la tradición al conformismo que siempre se halla a punto de avasallarla»⁴¹.

Federico Antonio López Silvestre

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Santiago de Compostela
<https://orcid.org/0000-0003-2212-6256>
federico.lopez.silvestre@usc.es

41 V. BENJAMIN, W.: “Sobre el concepto de historia”, en *Obra completa, Libro I, vol. 2*, Madrid, Abada, 2008, p. 308.

ARTÍCULOS

II. SECCIÓN: ARTE Y PATRIMONIO



DONATO HERNÁNDEZ RUIZ: EL HACEDOR DE ESCUELAS PRIMORIVERISTAS EN LA PROVINCIA DE BADAJOZ

DONATO HERNÁNDEZ RUIZ: THE MAKER OF PRIMORIVERISTAS SCHOOLS IN THE PROVINCE OF BADAJOZ

MARINA BARGÓN GARCÍA
Universidad de Oviedo

Recibido: 14/09/2021

Aceptado: 30/11/2021

RESUMEN

Las escuelas públicas fueron construcciones fundamentales en el periodo concierne a la dictadura de Primo de Rivera. Donato Hernández Ruiz se posiciona como el arquitecto que realizó mayor cantidad de edificios educativos en los pueblos de la provincia de Badajoz. Sin embargo, su figura es absolutamente desconocida, aunque se antoje como una figura fundamental para entender el desarrollo arquitectónico de la provincia de Badajoz.

En el presente estudio nos proponemos exponer algunas obras fundamentales que, aseverando su autoría, son muestras de las características que en la obra de Hernández Ruiz imperan, así como dar a conocer a uno de los grandes arquitectos de la provincia de Badajoz en el tiempo de Primo de Rivera. Se trata de una investigación completamente novedosa.

Palabras clave: arquitectura regionalista, escuelas graduadas, Donato Hernández Ruiz, Badajoz, Primo de Rivera.

ABSTRACT

Public schools were fundamental buildings on the period of the dictatorship Primo de Rivera. Donato Hernández Ruiz was the architect who made most educational buildings in the towns of the province of Badajoz. However, he is absolutely unknown, although he is a fundamental figure to understand the architectural development in the province of Badajoz.

In this study I would like to expose some fundamental works, which are exponents of the characteristics of Hernández Ruiz, as well as to present one of the greatest architects of the province of Badajoz in the time of Primo de Rivera. This is a completely novel investigation.

Keywords: rationalistic architecture, Graduate School, Donato Hernández Ruiz, Badajoz, Primo de Rivera.

1. INTRODUCCIÓN

Las escuelas públicas fueron construcciones fundamentales en el periodo concerniente a la dictadura de Primo de Rivera. Donato Hernández realizó edificios con fines educativos, fundamentando sus ideas de proyección en distintos modelos metodológico-educativos. Lo cierto es que, si bien conocemos gran cantidad de obra de su autoría, nos encontramos ante la dificultad de catalogar y autenticar los trabajos del arquitecto en numerosos edificios. Además, tratamos de una figura completamente desconocida hasta la fecha, tratada de manera testimonial en distintos manuales y libros recopilatorios de la arquitectura de la provincia de Badajoz¹.

En el presente estudio nos proponemos exponer algunas obras que, aseverando su autoría, son exponentes de las características que en la obra de Hernández Ruiz imperan y otras en las que sospecha fundamentada sugiere la mano del arquitecto a estudiar², para poder dar a conocer de manera más extensa al arquitecto que ayudó a reformular la provincia de Badajoz.

1 GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J.M., *Desarrollo urbano y análisis estilístico de una ciudad fronteriza a través de la prensa: Badajoz*, Tesis Doctoral, Universidad de Extremadura, 2008, p. 591.

LOZANO BARTOLOZZI, M.M. y CRUZ VILLALÓN, M. *La arquitectura en Badajoz y Cáceres: del eclecticismo fin de siglo al racionalismo (1890-1940)*, Badajoz, Asamblea de Extremadura, 1995, p. 464.

2 Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación Nacional titulado: Paisajes Culturales en la Extremadura Meridional: una visión desde el Patrimonio (HAR2017-87225- P), financiado por el

2. METODOLOGÍA

Tras conocer la figura del arquitecto de forma casual, emprendimos una labor de rastreo sobre obras que pudieran tener la misma autoría. Esto nos llevó a comprender que existía una gran cantidad de información sin analizar sobre el arquitecto Donato Hernández Ruíz y sus proyectos arquitectónicos. Para ello, elaboramos una serie de fichas que comprendieron distintos parámetros (localidad, año del proyecto, año de realización, identificación de los elementos formales, aporte original, estética general, elementos decorativos, dependencias, utilidad, etc.). En los siguientes años, consultamos también archivos municipales, autonómicos y estatales, que pudieran arrojar luz sobre la figura del arquitecto y la trayectoria que éste había tenido en Extremadura. Según la investigación avanzaba, pudimos acotar el espacio-tiempo en su vida, facilitándonos la búsqueda de información por localidades. El siguiente paso fue la realización de pesquisas en hemeroteca, iniciando un rastreo profundo en los distintos medios de comunicación de la época primoriverista³. Al mismo tiempo, nos pusimos en contacto con aquellos descendientes que todavía pudieran acordarse de su persona.

Tras todas estas labores, procedimos al análisis y trabajo de campo, visitando aquellas obras que todavía estaban en pie⁴.

Posteriormente, procedimos a la escritura de los datos analizados y expusimos las conclusiones en la presente investigación y en otras. Actualmente, seguimos encontrando más proyectos que demuestran que Donato Hernández Ruiz fue el principal hacedor de las Escuelas Primoriveristas de la provincia de Badajoz⁵. Este ha sido un trabajo de más de 11 años de investigación.

Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España, Agencia Estatal de Investigación y Fondos FEDER, coordinado por Vicente Méndez Hernán y Moisés Bazán de Huerta.

Del mismo modo queremos agradecer su tiempo, dedicación y pasión a todas las personas que han colaborado en el desarrollo de esta investigación.

3 Fue una labor ardua que arrojó gran cantidad de información sobre su vida y carrera profesional, completando las lagunas que hasta entonces habíamos tenido.

4 Esto nos permitió conocer la identidad de las intervenciones del arquitecto, cómo en muchas ocasiones la falta de documentación y de conocimiento ha hecho que la obra de Donato Hernández Ruiz no haya sido valorada, haya sido destruida o desvirtuada.

5 Dos meses antes de terminar de redactar este artículo comprobamos que realizó otros 11 proyectos más en otras dos localidades de las que no teníamos conocimiento. Es simplemente una muestra de la inmensidad de la obra realizada por el arquitecto y que sigue sin ser estudiada, contextualizada y puesta en valor.

3. BIOGRAFÍA

Donato Hernández Ruiz nace en Logroño, el 5 de octubre de 1896⁶. Hijo de Donato Hernández Oñate, médico higienista de la provincia La Rioja⁷, y de Margarita Ruiz⁸. El arquitecto fue el menor de tres hermanos, perdiendo a su hermano José de manera prematura⁹. Poco después, al año, el joven Donato perdió a su padre¹⁰. Estos traumáticos hechos le valieron su amistad con Felipe Ezquerro Cordon, gran amigo de la familia y posible mecenas del joven arquitecto¹¹.

En cuanto a su educación se refiere, Hernández Ruíz cursará sus estudios en el Colegio Sagasta (Logroño)¹², destacando notablemente en disciplinas

6 Acta de nacimiento 0164180/10 (Archivo Municipal de Logroño, en adelante AML), 1896.

1896. 'La Rioja diario político' - Año VIII Número 2353 (07.10.1896).

7 Donato Hernández Oñate fue un reputado médico higienista, director de la Casa de Beneficencia de Logroño, que realizó relevantes estudios sobre la higiene y salubridad en la provincia de Logroño, lo que le valió la condecoración de la Cruz de la Beneficencia. Para conocer más sobre su figura se recomienda su publicación, así como la bibliografía debajo reseñada:

LEACH ALBERT, F., "La Rioja: Dimensión y personalidad", *Berceo*, nº 87, 1974, pp. 187-198.

CERDEIRA ALONSO, J.R., *Políticas de higiene municipal en Logroño a lo largo del último tercio del siglo XIX*. Tesis Doctoral, Universidad de La Rioja, 2013.

BONACHÍA CABALLERO, F., *Memorias higienistas de La Rioja. Una visión de la cultura social y sanitaria en el siglo XIX*, Tesis Doctoral, Universidad de La Rioja, 2015.

DELGADO IDARRETA, J.M., "Literatura higienista en La Rioja a finales del siglo XIX". *Berceo*, nº 137, 1999, pp. 93-112.

HERNÁNDEZ OÑATE, D., *Topografía médica y estadística demográfico-sanitaria de Logroño*, Logroño, El Riojano, 1889.

8 Poco sabemos de su madre. Únicamente que era natural de Logroño. Tuvo cinco hijos de los que 3 sobrevivieron: José, Margarita y Donato. Según sus descendientes, se trataba de una persona de carácter serio y recio.

9 Con 21 años, habiendo terminado la carrera de medicina hacía poco tiempo, según recogen algunos periódicos locales.

La Rioja: diario político: Año XIV Número 4224 - 1902 octubre 2, p. 2.

10 La Rioja: diario político: Año XXI Número 6338 - 1909 junio 15, p. 2.

11 Tal y como demuestran numerosas noticias de la época.

La Rioja: diario político: Año XXV Número 7631 - 1913 junio 19, p. 4.

La Rioja: diario político: Año XXVII Número 8370 - 1915 julio 7, p. 3.

La Rioja: diario político: Año XXVIII Número 8445 - 1915 septiembre 20, p. 4.

12 Archivo histórico de La Rioja I.E.S. "Sagasta" (Legajo193 Exp. 5278).

como botánica o dibujo¹³. Posteriormente, se trasladará a Barcelona, para cursar arquitectura¹⁴, en la Escuela situada en esta ciudad¹⁵.

Desconocemos la razón por la que el joven recibe el título de arquitecto en Madrid en 1920 y¹⁶, en el mismo año, aprueba la oposición de arquitecto catastral y decide solicitar el destino en la provincia de Badajoz¹⁷.

Las primeras obras de Hernández Ruiz se desarrollan en La Rioja: serán la fábrica de vidrios La Riojana en Logroño¹⁸ y la remodelación de la huerta y la construcción de una gran casona en Autol, pueblo de la misma comunidad autónoma¹⁹. Las obras posteriores, ya en la provincia de Badajoz, las realizará

13 Disciplinas que posteriormente cobrarán especial importancia en su obra, sobre todo la botánica, entendiéndose gracias a la consulta de este expediente la razón por la que el arquitecto pretende formular obras en las que naturaleza conviva con la arquitectura.

14 En su expediente académico podemos encontrar que brillaba en materias como Geometría y Trigonometría, Cálculo infinitesimal, Geometría analítica, Física, Geometría descriptiva o Topografía.

15 En Barcelona habitó en dos residencias conocidas, ambas situadas en el ensanche de la ciudad, ideado por el ingeniero Ildefonso Cerdá, lo que hará que Hernández Ruiz incluya algunas de las principales características de este Plan (chaflanes en las esquinas, grandes avenidas, distribución en fachadas, etc.) en su posterior obra. Las residencias fueron en la calle Córcega, número 228, piso 3º y en la calle Balmes, número 67, principal.

Archivo Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (en adelante Archivo ETSAB). Carpeta personal del arquitecto.

16 La prensa también se hace eco de la obtención del título, reseñando que “en la Escuela Superior de Arquitectura y con brillantes notas ha terminado la carrera de arquitecto nuestro querido y joven amigo don Donato Hernández Ruiz. Mucho nos complace felicitar al nuevo arquitecto, deseándole muchos triunfos en su carrera, felicitación que hacemos extensiva a su señora madre nuestra distinguida amiga doña Margarita Ruiz, viuda de don Donato Hernández Oñate”.

La Rioja: diario político: Año XXXII Número 10164 - 1920 junio 23, p. 4.

LOZANO BARTOLOZZI, M.M. y CRUZ VILLALÓN, M. *op.cit.*, p.464.

17 Suponemos que el joven arquitecto Hernández Ruiz escoge su destino en Badajoz por varios motivos aunque quizás, el principal, sea que es la tierra de donde es natural su íntimo amigo de la carrera Francisco Vaca. Aunque aparece reseñado en 1922 viviendo en Madrid, sabemos que ya en 1920 ha tomado posesión del cargo por la publicación abajo reseñada.

VV.AA., *105 años del cuerpo de arquitectos de la hacienda pública (1906-2011)*, Madrid, Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas-Secretaría General Técnica- SGIDP, 2011, p. 42.

'Correo de la mañana' - Año VII Número 2170 - 1920 diciembre 7, p. 3.

La Rioja: diario político: Año XXXIV Número 10855 - 1922 septiembre 10, p. 2.

18 El propietario que encargó este proyecto fue Ramón Sáenz (presuponemos que el dueño de la Trapería Ramón Sáenz, situada junto a la Plaza de Toros de Logroño, en 1920, quien traspasa su negocio en 1922 para dedicarse a “otros menesteres industriales”). Aunque en la descripción del proyecto se puede leer que se trata de un pabellón para almacenes, en la fachada proyectada por el arquitecto, bajo una descripción que decía “entrada a la fábrica”, se podía leer “Fábrica de Vidirio. La Riojana”. Ambos títulos fueron borrados, quedando huella de ello y desconociendo si se llegó a realizar o no.

Archivo Municipal de Logroño (en adelante AML) 494/2.

La Rioja: diario político: Año XXXII Número 10113 - 1920 abril 24, p. 7.

La Rioja: diario político: Año XXXIV Número 10789 - 1922 junio 27, p. 2.

19 Será Ezquerria Cerdón (recordemos, íntimo amigo de la familia y del joven arquitecto Donato Hernández) quien le solicite la realización de esta segunda obra, de marcado carácter burgués con elementos masónicos en la localidad de Autol.

entre la capital y distintas localidades diseminadas por toda la región. Sus obras más destacadas serán realizadas en localidades con cierto poder económico en el periodo primoriverista, como fueron Olivenza, Alburquerque, Monesterio, Los Santos de Maimona y otras. La obra ejecutada en la ciudad de Badajoz se circunscribió, principalmente, a la realización de obra privada²⁰.



Ilustración 1: Donato Hernández Ruiz. 1927? Imagen retocada y coloreada.

20 La relación de edificios, con sus elementos, historia y características se desarrollan en este y otros artículos científicos, que componen un trabajo doctoral realizado por la autora.

En el caso de la localidad pacense de Alburquerque debemos hacer mención a otra publicación que con anterioridad recoge las arquitecturas creadas por Hernández Ruiz.

BARGÓN GARCÍA, M., "Architecture and power: public building built in times of Primo de Rivera in the medieval village of Alburquerque, Spain" en VV.AA., *Architettura e città: problemi di conservazione e valorizzazione*, Firenze, Altralinea Edizione, 2015, pp. 379-386.

Es en 1931 cuando el arquitecto pide traslado a la provincia de Madrid²¹, desarrollando su obra en esta Comunidad²². Será en esta etapa vital cuando formalice su matrimonio con Antonia Pérez Paulino y asiente su domicilio en la calle Raimundo Fernández Villaverde, número 1, piso 3. Del matrimonio no quedaron hijos, únicamente sobrinos y su ahijada María del Pilar Pérez Carballo, quien todavía recuerda y honra a su padrino, y de quien dice que su carácter era alegre, apasionado y divertido, además de muy apuesto.



Ilustración 2: Donato Hernández Ruiz, con su familia. Llevaba Traje de Gala de Arquitectos. 194? Imagen retocada y coloreada.

21 1940. Escalafón del Cuerpo de Arquitectos al servicio de la Hacienda Pública. BOE del 10 de marzo de 1941, p. 1719 (Consulta 14/09/2021) <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1920/312/A00624-00625.pdf>

22 El periodo de permanencia de Hernández Ruiz en Madrid se hace verdaderamente difícil de investigar, si bien es cierto que hemos podido autenticar algunas de sus obras de los años 40 gracias al expediente personal que se conserva en el Colegio de Arquitectos de Madrid.

Por desgracia, el arquitecto fallece en 1949²³, dejándonos huérfanos de conocer cómo iba a desarrollar el resto de su carrera. En los veinte años que lleva a cabo su profesión en Madrid se decanta por las líneas imperantes de la época, más sencillas y austeras, en donde la razón domina a la estética y los edificios se realizan con un marcado carácter de funcionalidad.

4. LAS ESCUELAS DE DONATO HERNÁNDEZ EN EL PERIODO PRIMORIVERISTA

Las escuelas proyectadas y realizadas por el arquitecto Donato Hernández Ruiz son varias y, probablemente, más de las que nosotros aquí exponemos. Sin embargo, ejemplificaremos su trayectoria en algunos ejemplos de manera cronológica para poder exponer como evolucionó su vida profesional en la provincia de Badajoz.

Si bien es cierto que el número total de escuelas que analizamos someramente en esta investigación asciende a tres, somos conocedores de otras tantas en las que también el arquitecto participa como proyectista²⁴.

4.1. Escuelas Públicas de Albuquerque

Donato Hernández mantuvo una estrecha relación con el Ayuntamiento de Albuquerque. Encargados por el equipo de gobierno local²⁵, proyectó gran cantidad de edificios para servicios públicos²⁶, como las Casas Consistoriales, un Palacio de Justicia, una Cárcel para el partido judicial y unas Escuelas. En

23 Según su certificado de defunción, el arquitecto fallece de insuficiencia cardíaca. Sin embargo, su ahijada, María del Pilar Carballo Pérez, asegura que el arquitecto padeció una enfermedad estomacal en el final de su vida. Pudiera coincidir con la misma enfermedad que padeció el padre del arquitecto, Donato Hernández Oñate, y que también acabó con su vida, conocida hoy como cáncer de estómago.

Registro Civil de Madrid, Distrito de Chamberí, acta de fallecimiento nº0364630/16.

La Rioja : diario político: Año XXI Número 6338 - 1909 junio 15

24 No es difícil entender la frenética actividad de construcción de edificios para la educación que hubo en los años veinte del siglo pasado, pues fue uno de los principales pilares del Gobierno de Primo de Rivera en su política de Estado. López Martín realiza en 1986 un cálculo sobre el número de escuelas primoriveristas que se plantean en este gobierno, que asciende a un total de 30.904 escuelas en el año académico 1929/1930 (comparándolas con las del curso 1923/1924, cuando el número total de escuelas era de 27.080). LÓPEZ MARTÍN, R. et al. "El Magisterio primario en la Dictadura de Primo de Rivera: notas para su estudio", *Historia de la Educación*, nº 5, 1986, pp. 359-374.

25 El Alcalde del Ayuntamiento de Albuquerque en el periodo primoriveristas fue Francisco Izquierdo y el Secretario del Ayuntamiento Arturo de la Hera. Las obras fueron adjudicadas al contratista Bernardo Revilla.

26 Tratados en distintas investigaciones que serán publicadas en otros estudios que en un futuro serán publicados, aunque incipientemente apuntados en: BARGÓN, M. Opus cit.

este caso, los planos han desaparecido del Archivo Municipal de Albuquerque y tampoco han sido encontrados en otros archivos que pudieran contenerlos. Sabemos, por documentación desparejada encontrada en otras carpetas²⁷, que él fue el arquitecto director de las obras, así como el proyectista, y que la escuela se planteaba en el Noroeste de la localidad, cerca de los límites perimetrales que Albuquerque presentaba en 1927.

En un primer momento la escuela municipal que el arquitecto plantea mantiene un presupuesto más pequeño que el que posteriormente necesita. El aumento de las obras se plantea en mayo de 1928 pues, según se suscribe del capítulo 3 “Presupuestos Generales” del resto del proyecto de Escuelas Públicas encontrado, el aumento se ve motivado al haber descubierto agua en los cimientos del edificio. Para solventarlo, dieron más altura a la construcción para su mejor soporte, abrieron un sótano con bovedilla de ladrillo, seis ventanas con rejas de hierro, una portería con puertas de acero y su consecuente solado.

La finalización del proyecto se da en septiembre de 1929, recibiendo el ayuntamiento un edificio de pequeñas dimensiones, con dos secciones bien diferenciadas, de planta rectangular, donde niños y niñas estudiaban en sus primeros años de vida. Cada sección presentaba un juego de tres ventanas a cada lado, con tejado a dos aguas y entrada propia a cada una de las secciones, con tejadillo de ladrillo soportado sobre pilastras.

La decoración mural se plantea con pequeños recercados que enmarcan los elementos sustentantes, así como una fina línea horizontal encima de las ventanas. También cabe reseñar cómo las escuelas primoriveristas se encuentran anunciadas en una cartela, emplazada en el centro de la fachada principal, con el escudo de Albuquerque ubicado justo debajo, centrado con las letras. Al lado del escudo se situaría la puerta que daría acceso a la entrada de la portería del edificio y sus dependencias.

El edificio salva un pequeño desnivel, aprovechando la línea de cota para incorporar una planta sótano en la parte de atrás, donde se situaría el espacio dedicado a juegos al aire libre. La luz de las aulas era directa y el esparcimiento infantil se hacía en los límites acotados en el exterior.

27 Archivo Municipal de Albuquerque (en adelante AMA). Carpeta 8, Obras Públicas. Expediente “Escuelas”.



Ilustración 3: Escuelas graduadas de Albuquerque. 1929? Imagen cedida por el Secretario del Ayuntamiento de Albuquerque.

En los planteamientos se observan cómo las medidas higiénicas básicas fueron contempladas, con cuartos de baño y canalizaciones al exterior. Es interesante cómo el arquitecto incluye la botánica dentro de sus anhelos de unión entre la arquitectura y la naturaleza (una propuesta que no podrá llevar a cabo en todas sus intervenciones, aunque sí en las más personales y con mayor libertad creativa), pues en la entrada se observan algunas palmeras de tres y cuatro brazos.

La escuela planteada por Donato Hernández fue la única pública que se utilizó hasta el año 1931, cuando se le encarga al arquitecto Francisco Vaca la realización de otras escuelas en el este de la localidad²⁸, así como otras en 1941 -que nunca llegan a realizarse- en el Baluarte de Santa María, también al arquitecto Vaca²⁹.

Posteriormente, el edificio ha albergado distintas funciones, aunque en la actualidad nada tienen que ver con la educación y la docencia.

28 AMA. Carpeta 8, Obras Públicas. Expediente “Escuelas”.

29 AMA. Carpeta 8, Obras Públicas. Expediente “Escuelas”.



Ilustración 4: Escuela Graduada de Alburquerque en la actualidad.

© Marina Bargón García.

4.2. Grupo Escolar Escuelas Primoriveristas de Olivenza

La proyección de las Escuelas Graduadas en Olivenza por parte del arquitecto Donato Hernández se enmarca en un proyecto global que acomete la empresa a la que pertenece desde 1926, Construcciones y Montajes S.A.³⁰. Esta empresa concursa en la subasta para la licitación de las obras que el Ayuntamiento de Olivenza pretendía acometer³¹.

El día 3 del actual tuvo lugar en el Ayuntamiento del vecino pueblo de Olivenza, la subasta de un importante plan de obras municipales, que abarca la construcción de una plaza-mercado, grupo escolar, ornamentación y pavimentación de los paseos, capilla-depósito y pavimentación y ornamentación de la calle Colón. Las obras fueron adjudicadas a la pujante sociedad “Construcciones y Montajes”, en el tipo de pesetas 375000. Los proyectos aprobados son del arquitecto don Donato Hernández, que ha de dirigir las obras. Nos complace felicitar a la citada sociedad constructora, que ha sabido en el poco tiempo que lleva establecida conquistar tan sólido como merecido prestigio³².

El proyecto de las Escuelas Graduadas de Olivenza es presentado en enero de 1928 al Ayuntamiento de Olivenza³³, aunque debe ser modificado en junio

30 Esta actuación supondrá la realización una Plaza-Mercado, el Grupo escolar, la Ornamentación y pavimentación de los paseos, una Capilla-depósito en el cementerio y la Ornamentación y pavimentación de la calle Colón. Esta colosal empresa será analizada en otra próxima publicación. Del mismo modo, se está realizando otra investigación paralela sobre las actuaciones llevadas a cabo en gran cantidad de poblaciones por la empresa “Construcciones y Montajes S.A.”, donde se expondrán las intervenciones, historia, componentes, etc. en un futuro muy próximo.

31 Por ejemplo, como recoge Francisco Javier Pizarro Gómez en su libro, *Olivenza. Paisajes urbanos de Extremadura*, Badajoz, Agencia Extremeña de la Vivienda, Urbanismo y Territorio de la Junta de Extremadura, 2005, pp. 101-102, en el año 1928 se urbanizará el antiguo terreno de San Antonio como plazas paseo, según proyecto de Donato Hernández.

32 Correo extremeño: Año XXV Número 7511 - 1928 abril 10.

33 Archivo Municipal de Olivenza (en adelante AMO) Leg/Carp. 31/3-55, 28-VI-1928.

de ese mismo año al comprar el Ayuntamiento un terreno anexo al dispuesto para la construcción de las Escuelas Graduadas. Esto permitía construir otro edificio con múltiples aplicaciones³⁴.

Tal y como se recoge en la Memoria Descriptiva del Proyecto “la tendencia iniciada con feliz éxito por la mayor parte de los ayuntamientos de dotar a las villas respectivas de todos los servicios municipales necesarios o mejorar los ya existentes, ha dejado sentir en Olivenza la necesaria realización de algunos proyectos y entre ellos el de más capital importancia el que es objeto de la presente memoria proyecto de escuelas graduadas de ambos sexos con tres grupos cada una”³⁵.

La elección del espacio estuvo condicionada por la necesidad de erigir un edificio de grandes proporciones siempre dentro de las condiciones de salubridad y seguridad necesarias para los niños:

*Como corresponde a edificios escolares graduados se ha elegido el mejor espacio disponible dentro del casco de población (...). La proximidad en el centro de la población y a la vez en las excelentes condiciones de orientación del solar ha motivado su elección para en el emplazar el edificio (...) Situación apropiada ya que está emplazado en el lugar ni excesivamente céntrico ni tampoco alejado, como corresponde a un edificio escolar, encontrándose separado de puntos en que estén instaladas fábricas o centros en general de los que partan fluidos excesivos o lo que es peor emanaciones que pudieran ser nocivas para la salud de los escolares*³⁶.

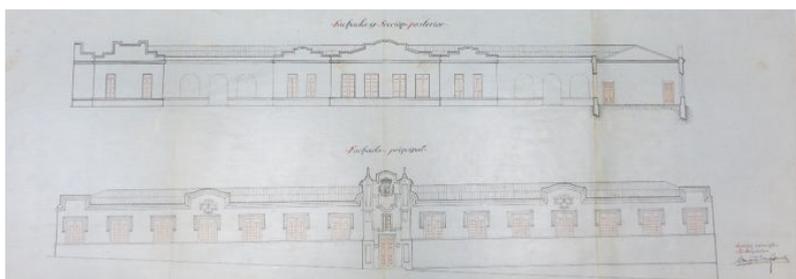


Ilustración 5: Proyecto de las Escuelas Graduadas de Olivenza. Propiedad del Archivo Municipal de Olivenza. Agradecimientos a Luis Limpo.

34 VALLECILLO TEODORO, M.A. y NÚÑEZ PÍRIZ, J., *Historia de la educación en Olivenza: 1800-2004*, Mérida, Consejería de Educación, Ciencia y Tecnología, Secretaría General de Educación, 2005, p.88; AMO, Leg/Carp. 31/3-55, 28-VI-1928.

35 AMO, Leg/Carp. 31/3-55, 28-VI-1928.

36 *Ibidem*.

El arquitecto plantea un edificio que alberga gran cantidad de funciones en una sola planta, pues pretendía abaratar mucho el coste de la obra. Para ello dota de una entrada principal para cada sexo en cada una de las fachadas principales (las que tienen mayor dimensión).

Algunas de las dependencias que encontramos en el proyecto principal son: despachos, guardarropa, archivo, museo, biblioteca, salón de actos, cantina, enfermería y servicios higiénicos (un retrete por cada 20 alumnos y un urinario por cada 15, así como 6 lavabos en cada grupo). Las dependencias de uso diario se duplican, proyectando una en cada sección -una en la de niñas y otra en la de niños-, mientras que las dependencias de uso ocasional se proyectan mixtas.

La estética del edificio es descrita por el propio arquitecto en el proyecto como:

Conseguido el fin primordial de proyectar un edificio sólido, amplio con las condiciones higiénicas necesarias factores esenciales en cualquier construcción pero que en un edificio escolar son de capital importancia, queda ante esto relegado a segundo término lo que a composición se refiere, bastando con que la composición total presente un conjunto armónico y dentro de esta condición indispensable es siempre preferible la mayor sencillez y simplicidad de líneas.

Presenta la fachada únicamente en los puntos de acceso unos cuerpos ornamentales en los que, así como en las líneas de coronación, parece advertirse algo de inclinación barroca. Prescindiendo de estos motivos principales y los recuadros de los lienzos extremos en la fachada lateral en las que irán motivos en cerámica o escudos etc., el resto es sencillo presentando un simple fajeado de coronación de huecos³⁷.

Otra de los aspectos que más interesan al arquitecto es el espacio dedicado a esparcimiento infantil. En esta ocasión plantea que “entre las clases y el muro de fachada posterior queda un corredor o galería cubierta de comunicación con el campo escolar, galería que puede hacer de recreo cubierto”. Así, también enfatiza el hecho de que “el campo escolar ha de quedar debidamente preparado y enarenado para que cumpla con su finalidad de ser campo de recreos y en el que con arreglo a las más modernas tendencias pedagógicas, sirva de campo de Deportes y a ser posible, efectuar en él, la enseñanza práctica y aún la teórica aprovechándose de las favorables condiciones climatológicas de la región ya que nunca son los fríos extremados, siendo muchos mayores los frutos que se recogen cuando los alumnos se desenvuelven y se instruyen a pleno sol en

37 *Ibidem.*

campos bien orientados, mejor que en el interior de los locales por buenas condiciones que reúnan”³⁸.

Tal y como se sustrae de esta última afirmación, Donato Hernández creía firmemente en la metodología del aprendizaje al aire libre, en plena conexión con la naturaleza. La educación es una de las bases fundamentales para el progreso social de un país y Hernández Ruíz se refiere a ella de esta manera, enfatizando la importancia constructiva que deben tener los edificios dedicados al desarrollo educativo: “de entre todas ellas destaca por su capital importancia esta que se refiere a la construcción de edificios destinados a la enseñanza, verdadero cimiento del progreso de los pueblos”³⁹.



Ilustración 6: Escuelas Graduadas de Olivenza en la actualidad.
© Marina Bargón García.

Entre el presupuesto de contrata, la preparación y nivelación del terreno, y la construcción del edificio, el importe total del presupuesto ascendió a 135998 pesetas con 21 céntimos.

38 *Ibidem*.

39 *Ibidem*.

4.3. Escuelas Graduadas de Villanueva del Fresno 1928

Las Escuelas Graduadas de Villanueva del Fresno son proyectadas en abril de 1926. La autoría corresponde a Donato Hernández Ruiz y la empresa que lleva a cabo su realización es, una vez más, Construcciones y Montajes S.A. dentro de un plan de mejora de servicios públicos ideado por el Ayuntamiento de Villanueva del Fresno⁴⁰.

Estas Escuelas se realizaron con la solicitud de ayuda nacional, solicitud que fue publicado en La Gazeta de Madrid y contestada en El Magisterio Español: "...construir directamente un edificio con destino a dos Escuelas graduadas, con cuatro secciones cada una, para niños y niñas, con arreglo al proyecto formulado por el Arquitecto D. Donato Hernández..."⁴¹, y "...Que se apruebe el proyecto redactado por el Arquitecto D. Donato Hernández para la construcción, por el Ayuntamiento de Villanueva del Fresno (Badajoz), de un edificio con destino a dos Escuelas graduadas, con cuatro Secciones cada una, para niños y niñas..."⁴².



Ilustración 7: Escuelas Graduadas de Villanueva del Fresno. Años 50. Propiedad: Casa de Cultura de Villanueva del Fresno.

40 De la que, recordemos, Donato Hernández era el arquitecto. Este plan, como otros coetáneos (Alburquerque, Monesterio, Los Santos de Maimona, Monterrubio de la Serena, etc.) fue proyectado y ejecutado -más algún proyecto más, como el parque adyacente a las Escuelas o alguna casa privada- por la empresa Construcciones y Montajes S.A.

41 Gazeta de Madrid: Año LXII Número 1674 - 15 Marzo 1928.

42 El magisterio español: Revista General de la Enseñanza: Año LXII Número 7986 - 1928 Marzo 19.

El plan para la realización de estos proyectos se aprueba el 29 de septiembre de 1925, e incluyen la realización de un Cementerio (aunque en la Memoria Descriptiva Común se describe como una cerca del Cementerio y Dependencias), un Matadero Municipal, una Casa Cuartel para la Guardia Civil y las citadas Escuelas Graduadas⁴³. Todos estos edificios se emplazan en la llamada Huerta del Marqués⁴⁴, ya que los terrenos se encuentran adyacentes al casco urbano y en muy buena disposición para su comunicación con el centro de la localidad⁴⁵. Posteriormente, también se realiza el parque (descrito también en la Memoria Descriptiva como un posible servicio a acometer) llamado Plus Ultra⁴⁶.

La proyección de la Escuela se hizo de la siguiente manera: en la planta baja se dispusieron las dependencias que debían albergar los servicios destinados a niñas, mientras que en la planta alta se dispusieron las mismas dependencias, pero para niños.

La planta, en U, albergaba dependencias destinadas a aulas, servicios higiénicos, despachos de administración y dirección,

Los materiales que en ellas han de utilizarse son mampostería en cimientos, zócalos y muros. Fábrica de ladrillos en citaras y pilares. Fábrica mixta de mampostería con tapial en entrepaños. En la carpintería se utilizará madera de pino del país. Herrajes los usuales en la localidad. Pavimento de cemento o cal y arena indicando baldosas. Los cielos rasos serán corrientes. En el piso correspondiente al edificio destinado a Escuelas, el entramado será de viguetas del perfil doble T, que se indicará en el cálculo correspondiente. La bovedilla será de ladrillo y rellena de cascote⁴⁷.

Una vez más, comprobamos cómo Donato Hernández platea un edificio funcional, que cumpla rigurosamente con lo establecido por la ley. Así mismo, se vale de elementos estéticos sencillos, que recuerden -en todo caso- a reminiscencias algo barrocas al incluir los remates con formas ascendentes en las coronaciones de las fachadas adelantadas de la U de la planta.

La cartela anunciadora, donde se decía que el edificio correspondía a Escuelas Graduadas, se vuelve a presentar -una vez más- en forma de semicírculo. Además, como complemento decorativo incluye un mínimo recercado que

43 BARRETO HERNÁNDEZ, C. y LÓPEZ MONROY, H., *La expansión urbana de Villanueva del Fresno*, Badajoz, Ayto. de Villanueva del Fresno, 2020, p.112.

44 *Ibidem*, p.113.

45 Archivo Municipal de Villanueva del Fresno (en adelante AMVDF), sección Obras Públicas.

46 BARRETO HERNÁNDEZ, C. y LÓPEZ MONROY, H., *Op. Cit.*, p.114.

47 AMVDF, sección Obras Públicas.

enmarcaría el escudo nacional, así como dos líneas horizontales que recorren la fachada en dos niveles, coincidiendo con la altura de las plantas⁴⁸.



Ilustración 8: Escuelas Graduadas de Villanueva del Fresno. Años 50. Propiedad: Casa de Cultura de Villanueva del Fresno.

También es interesante reseñar que la cerámica que rotula las Escuelas Graduadas y los escudos resaltados en la fachada (así como los que se proyectan en el resto de intervenciones) son de la casa sevillana José Laffitte⁴⁹, casa ceramista sevillana que mostró su catálogo en la Exposición Iberoamericana de 1929⁵⁰. Esta es la única verificación de autoría que, respecto a los azulejos cerámicos que siempre se encuentran presentes en sus obras, podemos atestiguar.

El importe total al que ascendió el presupuesto proyectado fue de 104.266,66 ptas.

Las Escuelas sufren un importante desperfecto en 1929, cuando el aire levanta parte de su techumbre. La inspección realizada tras este accidente da cuenta del mal estado de algunos muros sustentantes, lo que obliga al Ayuntamiento a realizar una obra para subsanar estas deficiencias, terminada en 1932⁵¹.

Las Escuelas Graduadas de Villanueva del Fresno son un claro ejemplo de la maestría del arquitecto quien, realizando en su mayoría obras de menor

48 Estas molduras o recercados fueron eliminados en la posterior rehabilitación del edificio, posiblemente posterior a 1960, coincidiendo con los gustos imperantes de la época, más sencillos y sobrios, prescindiendo de todo elemento decorativo externo a la funcionalidad del edificio.

49 BARRETO HERNÁNDEZ, C. y LÓPEZ MONROY, H., *Op. Cit.*, p.115.

GAÑÁN GATA, E., *Guía turística de Villanueva del Fresno*, Badajoz, Ayto. de Villanueva del Fresno, 2010, p.56.

50 A la que, suponemos, Donato Hernández Ruíz debió asistir para conocer los últimos movimientos. Sea como fuere, deberíamos realizar una inspección más profunda de los azulejos que en sus obras - casi - siempre se incluyen y las firmas que estos tienen. Lo cierto es que en algunas de sus obras más singulares, la azulejería cobra gran importancia, por lo que su autoría debe ser otra investigación a parte que, quizás, arroje información de valor patrimonial.

51 AMVDF, sección Obras Públicas.

BARRETO HERNÁNDEZ, C. y LÓPEZ MONROY, H., *Op. Cit.*, p.113.

envergadura, realiza un gran edificio, solemne y de gran consistencia que, en la actualidad, cumple con sus funciones.

4.4. Otras escuelas de las que falta la documentación

Desgraciadamente, tenemos constancia de la autoría del arquitecto en otras intervenciones en las cuales que, aunque no podamos contar con la documentación que verifique la participación de Donato Hernández en los edificios, comprueban su participación⁵².

Estos han sido los casos del Colegio Público Ntra. Sra. de Consolación, en Monterrubio de la Serena, y de El Llano, en Monesterio, ambos en la provincia de Badajoz.

En el caso de Monterrubio de la Serena, tenemos constancia de la intervención que Hernández Ruiz como arquitecto llevó a cabo en un plan de mejoras para la localidad, encargado a la empresa “Construcciones y Montajes S.A.” en 1927⁵³. Este plan contemplaba la realización de la Traída de aguas, Alcantarillado, Cuartel, Giro postal y telégrafo, así como la construcción de una Escuela y un Grupo Escolar. Las obras que también se contemplaban a finales de los años 20 del siglo XIX trataban de la apertura de algunas calles y la mejora de carreteras.

La empresa de construcciones licita para conseguir estas obras y gana la subasta. Desconocemos hasta qué punto se consiguió la terminación de los proyectos, así como los planos, la formulación del espacio, el criterio, los materiales empleados o las disposiciones dadas⁵⁴.

En el caso de Monesterio, la empresa constructora también realizó el proyecto para las escuelas graduadas. Para esta localidad se ideó un Plan que alberga un conjunto de edificios destinados a servicios municipales, tales como la “pavimentación y el alcantarillado de las calles Sevilla y Tránsito, la construcción de una Casa Cuartel para la Guardia Civil, unas oficinas para el Telégrafo y una casa para el jefe del mismo, Juzgado Municipal y sus distintas dependencias y Depósito municipal”⁵⁵, así como una Escuela Graduada de seis

52 Hemos conseguido autenticar su obra gracias a la hemeroteca, recurso que en ocasiones proporciona gran cantidad de datos.

53 Correo extremeño: Año XXV Número 7645 - 1928 septiembre 13.

54 La documentación que se pudiera guardar en el Archivo Municipal de Monterrubio de la Serena fue saqueada y quemada en la Guerra Civil española.

55 Correo extremeño: Año XXV Número 7645 - 1928 septiembre 13.

grados para la que se consiguió una subvención del Estado de diez mil pesetas por grado.

Sabemos que el proyecto de dicha escuela no se encuentra firmado por el arquitecto Hernández Ruiz, sino por el arquitecto Martín Corral. Desconocemos el por qué de esta causa, ya que Donato Hernández figura como arquitecto único de la empresa Construcciones y Montajes S.A. Sin embargo, podemos aventurar una hipótesis dado el conocimiento que tenemos de dicha empresa: podría tratarse de una contratación puntual dado el volumen de trabajo que la empresa constructora tuvo hacia finales de los años veinte del pasado siglo⁵⁶. El estilo, un poco distinto al de Hernández, aunque muy similar en su totalidad, responde a un incipiente racionalismo, con algunos elementos decorativos, someros en esencia, donde el contraste de la pintura blanca con los recercados en albero asume toda la importancia estética del edificio. Se trata de una construcción de grandes proporciones, robusta, que hoy en día sigue utilizándose para los fines para los que fue concebido.

5. CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar, las escuelas de Donato Hernández tienen como conjunto una serie de características que hacen que sean reconocibles. Algunas de estas características son:

- La robustez y presencia en el cuerpo principal de los edificios, normalmente retranqueado respecto al resto de volúmenes que lo configuran o con alguna característica estética que lo imponga como dominante.
- La decoración se presenta con reminiscencias barrocas en los remates de los edificios, incluyendo mayoritariamente la forma curva en los frontones que anuncian las Escuelas Graduadas (como en Villanueva del Fresno, Olivenza o Monterrubio de la Serena). En otros casos,

⁵⁶ Los arquitectos Donato Hernández Ruiz, Francisco Vaca Morales y Martín Corral fueron grandes amigos. Hernández llega a Extremadura de la mano de Vaca (cuya familia llevaba asentada en la tierra gran cantidad de años), y, probablemente, Corral llega también a Badajoz por su amistad con Hernández. Según se recoge en la prensa de la época, Corral y Hernández mantenían una relación laboral desde hacía tiempo. Vaca y Hernández acuden a la boda de Corral e, incluso, Hernández acude a la boda de Vaca. La amistad entre los tres estaba clara, por eso no es de extrañar que Corral se instalara definitivamente en Badajoz, pidiendo traslado del Cuerpo de Arquitectos Catastrales de Madrid a principios de los años treinta, coincidiendo con la marcha de Hernández a Madrid, a la misma sección en la que Corral trabajaba.

Posteriormente, ya en los años 40, vemos que esta relación continúa pues, como ejemplo, encontramos que Hernández Ruiz y Vaca proyectan juntos la edificación de una plaza (y, sospechamos, que también la casa que en ella se sitúa) en Alcalá de Henares.

prescinde de la forma curva en pro de la línea recta, aunque incluya otros elementos decorativos, como son las piñas (en el caso de las escuelas de Albuquerque) o, en otras tipologías, jarrones. Quizás, la presencia estética con más expresividad sea la azulejería (exterior e interior), situada principalmente en los carteles que anuncian las escuelas y los escudos (nacionales y locales).

- Del mismo modo, el arquitecto pretende equipar a los alumnos (siempre y cuando las condiciones económicas se lo permitan) de todos los materiales y aulas necesarios para su mejor desarrollo. Se manifiesta a partir de sus “memorias descriptivas” la importancia que el arquitecto otorgaba a la educación en la sociedad y el amor que profesaba a los niños.
- Así, las escuelas de Hernández Ruiz demuestran que el arquitecto era un gran conocedor de las teorías educativas del momento, adelantándose en el tiempo a la aceptación de algunas fórmulas que hablaban (y hablan) de la necesidad de los niños de tener contacto con la naturaleza en su desarrollo.

BIBLIOGRAFÍA

- BARGÓN GARCÍA, M., “Architecture and power: public building built in times of Primo de Rivera in the medieval village of Albuquerque, Spain” en VV.AA., *Architettura e città: problemi di conservazione e valorizzazione*, Firenze, Altralinea Edizione, 2015.
- BARRETO HERNÁNDEZ, C. y LÓPEZ MONROY, H., *La expansión urbana de Villanueva del Fresno*, Badajoz, Ayto. de Villanueva del Fresno, 2020.
- BONACHÍA CABALLERO, F., *Memorias higienistas de La Rioja. Una visión de la cultura social y sanitaria en el siglo XIX*, Tesis Doctoral, Universidad de La Rioja, 2015.
- CERDEIRA ALONSO, J.R., *Políticas de higiene municipal en Logroño a lo largo del último tercio del siglo XIX*. Tesis Doctoral, Universidad de La Rioja, 2013.
- DELGADO IDARRETA, J.M., “Literatura higienista en La Rioja a finales del siglo XIX”. *Berceo*, nº 137, 1999.
- GAÑAN GATA, E., *Guía turística de Villanueva del Fresno*, Badajoz, Ayto. de Villanueva del Fresno, 2010.

- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J.M., *Desarrollo urbano y análisis estilístico de una ciudad fronteriza a través de la prensa: Badajoz*, Tesis Doctoral, Universidad de Extremadura, 2008.
- LOZANO BARTOLOZZI, M.M. y CRUZ VILLALÓN, M. *La arquitectura en Badajoz y Cáceres: del eclecticismo fin de siglo al racionalismo (1890-1940)*, Badajoz, Asamblea de Extremadura, 1995.
- LEACH ALBERT, F., “La Rioja: Dimensión y personalidad”, *Berceo*, nº 87, 1974.
- LÓPEZ MARTÍN, R. et al. “El Magisterio primario en la Dictadura de Primo de Rivera: notas para su estudio”, *Historia de la Educación*, nº 5, 1986.
- HERNÁNDEZ OÑATE, D., *Topografía médica y estadística demográfico-sanitaria de Logroño*, Logroño, El Riojano, 1889.
- PIZARRO GÓMEZ, F.J., *Olivenza. Paisajes urbanos de Extremadura*, Badajoz, Agencia Extremeña de la Vivienda, Urbanismo y Territorio de la Junta de Extremadura, 2005.
- VALLECILLO TEODORO, M.A. y NÚÑEZ PÍRIZ, J., *Historia de la educación en Olivenza: 1800-2004*, Mérida, Consejería de Educación, Ciencia y Tecnología, Secretaría General de Educación, 2005.
- VV.AA., *105 años del cuerpo de arquitectos de la hacienda pública (1906-2011)*, Madrid, Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas-Secretaría General Técnica- SGIDP, 2011.

Marina Bargón García

Escuela Universitaria de Diseño, Innovación y Tecnología

Universidad de Oviedo

<https://orcid.org/0000-0001-8090-9887>

marinabargon@gmail.com



VICISITUDES DEL TRÍPTICO DEL SALVADOR DE ANTONIAZZO ROMANO: DEL *ORATORIO DE DOMINICOS (DE LA CIUDAD DE ÁVILA)*, DE SAN MARTÍN DE VALDEIGLESIAS, AL MUSEO DEL PRADO¹

VICISSITUDES OF THE TRIPTYCH OF THE SAVIOUR BY ANTONIAZZO ROMANO: FROM THE ORATORY OF THE DOMINICANS (IN THE CITY OF AVILA), SAN MARTÍN DE VALDEIGLESIAS, TO THE PRADO MUSEUM

SONIA CABALLERO ESCAMILLA
Universidad de Granada

Recibido: 16/06/2021

Aceptado: 03/07/2021

RESUMEN

En este artículo damos a conocer el periplo de una obra de gran trascendencia en el ámbito de los intercambios entre Italia y España durante el reinado de los Reyes Católicos: el tríptico del Salvador de Antoniazzo Romano en el Museo del Prado. Su procedencia del Museo de la Trinidad ha permitido considerarlo una obra originaria de alguno de los conventos suprimidos en la desamortización de Mendizábal próximos a Madrid. Basándonos en documentación inédita, conservada en el archivo del convento de Santo Tomás de Ávila, proporcionamos las pruebas necesarias que confirman el origen real del tríptico.

¹ Esta investigación ha sido financiada por la Excm. Diputación de Ávila y la Institución Gran Duque de Alba dentro del programa “Ayudas a la investigación sobre temas abulenses 2018”.

Palabras clave: Desamortización de Mendizábal, convento de Santo Tomás de Ávila, Museo de la Trinidad, oratorio de dominicos de San Martín de Valdeiglesias, Antoniazso Romano.

ABSTRACT

This paper shows the journey of an artwork that was very significant in the exchanges between Spain and Italy during the Catholic Kings' reign: The triptych of The Saviour, by Antoniazso Romano, in The Prado Museum. This triptych came from the Trinity Museum, so it's considered to belong to one of the disappeared monasteries near Madrid during the Disentailment of Mendizábal. Basing on unpublished documents of the monastery of Saint Thomas, in Ávila, we provide the evidences of the real origin of the triptych.

Keywords: Disentailment of Mendizábal, monastery of Saint Thomas of Ávila, Trinity Museum, Dominican prayer room of San Martín de Valdeiglesias, Antoniazso Romano.

1. PROLEGÓMENOS: LAS CONSECUENCIAS DE LA DESAMORTIZACIÓN DE MENDIZÁBAL Y EL TRASLADO DEL TRÍPTICO DESDE SAN MARTÍN DE VALDEIGLESIAS A MADRID

La Guerra de la Independencia fue uno de los episodios más dramático de la historia de España con funestas consecuencias en el patrimonio histórico-artístico. Numerosos conjuntos monumentales fueron ocupados por las tropas napoleónicas, y objetos de variada naturaleza e incalculable valor fueron víctimas de saqueos y robos, un hecho que desembocó en la salida de un ingente número de obras de arte para no regresar jamás en la mayoría de los casos. Nombres como el general Dupont, Soult o Wellington protagonizaron expolios y fueron responsables del trasvase de estos preciados objetos a Francia e Inglaterra².

2 Existe una bibliografía muy amplia. Algunos estudios son: SOUCHAL, F., "Le vandalisme de la Révolution", París, Nouvelles Éditions Latines, 1993. ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a. D., "El equipaje del Rey intruso", en MIRANDA RUBIO, F. (coord.), *Guerra, sociedad y política (1808-1814)*, congreso internacional, vol. 1, Pamplona, 2008, pp. 77-100. *Id.*, "Del saqueo del patrimonio al patrimonio nacional", en RAMOS SANTANA, A. y ROMERO FERRER, A. (eds.), *Liberty, Liberté, Libertad*, Cádiz, 2010, pp. 427-447. COLETES LASPRA, R., "Guerra de la Independencia y expolio artístico la difusión del Arte Español en Gran Bretaña", en IBARRA AGUIRREGABIRIA, A. (coord.),

Las medidas tomadas en Francia después de la Revolución Francesa tuvieron un hondo calado en toda Europa. En lo que se refiere al patrimonio, el 2 de octubre de 1789 la Asamblea Constituyente ponía a “disposición de la nación”, “los bienes eclesiásticos, los de los emigrados y los de la Corona”³, dejando de ser particulares y convirtiéndose en propiedad de la nación. Con el fin de gestionarlos, comenzaron a realizarse inventarios y se crearon las Comisiones de Monumentos en 1790 como una herramienta de protección y control.

En España, desde el siglo XVIII, y después, con el *Gobierno Intruso* de José Bonaparte y la política de desamortizaciones del siglo XIX, se inició un proceso similar de transferencia de bienes al Estado, sin contar previamente con una estrategia de administración y de gestión firme y eficaz, que asegurara la protección de las obras que en su día atesoraron palacios, iglesias y monasterios, entre otros. Los edificios se adaptaron para unos fines que no estaban previstos en su génesis y sus bienes muebles quedaron expuestos a todo tipo de riesgos, como compraventas fraudulentas, robos, etc.

En 1798, con el fin de percibir ingresos que sanearan las arcas del Estado, Carlos IV decretó que los bienes de instituciones benéficas y obras pías fueran enajenados para destinar las ganancias obtenidas después de su venta a la amortización de la deuda pública. Asimismo, Urquijo, primero secretario de Estado de Carlos IV y después ministro de Estado del Gobierno Intruso (1808-1813), fue el impulsor de la supresión de las órdenes religiosas en España por el mismo motivo. El 18 de agosto de 1809 un Real Decreto disponía que todas las órdenes regulares, monacales, mendicantes y clericales de España quedaran suprimidas⁴:

ARTICULO 1. Todas las órdenes regulares,
monacales, mendicantes y clericales
existentes en los dominios de España quedan
suprimidas; y los individuos de ellas
en el término de 15 días, contados desde
el de la publicación del presente decreto,

No es país para jóvenes, actas *Encuentro Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea*, Álava, Instituto Valentín Foronda, 2012, pp. 1-22.

3 MARTÍNEZ PINO, J., “La gestión del patrimonio histórico-artístico en el siglo XIX. Fuentes para su documentación”, *Tejuelo: revista de ANABAD*, nº 12, 2012, pp. 10-21, concretamente p. 11.

4 Fue publicado en la *Gaceta de Madrid*, núm. 234, de 21 de agosto de 1809, pp. 1043-1044. Accesible en <https://www.boe.es/buscar/gazeta> Referencia BOE-A-1809-948 [consultado el 13 de junio de 2019].

deberán salir de sus conventos y claustros
y vestir hábitos clericales seculares.

ARTÍCULO IV. Con arreglo al decreto de 20
de febrero último, los ministros de Negocios
eclesiásticos, de lo Interior y de Hacienda
dispondrán que se pongan en cobro
los bienes que pertenecen a los conventos,
y que quedan aplicados a la nación, con los
destinos que han declarado nuestras resoluciones
anteriores.

En diciembre del mismo año, un nuevo Real Decreto determinaba que se fundase en Madrid un museo de pintura que albergara colecciones de las diferentes escuelas, conservadas hasta el momento en los conventos suprimidos y en los palacios reales. El texto es muy elocuente, puesto que a pesar de que en primera instancia se señala el deseo de dar a conocer la calidad de los pintores españoles mediante obras que habían permanecido “encerradas” en los claustros, en el artículo II se expresa claramente la intención de formar una colección general de los pintores célebres con el fin de trasladarla a París y ubicarla en una sala del Museo Napoleón:

ARTÍCULO II. Se formará una colección general
de los pintores célebres de la escuela
española, la que ofreceremos a nuestro augusto
hermano el Emperador de los franceses
manifestándole al propio tiempo nuestros
deseos de verla colocada en una de las
salas del museo Napoleón, en donde siendo
un monumento de la gloria de los artistas
españoles, servirá como prenda de la
unión más sincera de las dos naciones⁵.

El Museo Napoleón fue un proyecto de Napoleón I y el referente para el museo de pintura que José Bonaparte quería crear en Madrid. El antiguo palacio

⁵ *Gaceta de Madrid*, núm. 356, de 21 de diciembre de 1809, pp. 1554-1555. Accesible en <https://www.boe.es/buscar/gazeta> (Referencia BOE-A-1809-1349) [consultado el 13 de junio de 2019].

del Louvre fue elegido por Napoleón como lugar donde reunir las obras de la colección real y los bienes de las órdenes suprimidas, entre otros. Además, fue el destino de las piezas expoliadas en sus diferentes campañas, entre ellas un importante número de pinturas españolas, entre las que se encontraban varias de Rafael, hoy conservadas en el Museo del Prado al ser restituidas a sus lugares de origen después de la derrota de Napoleón⁶.

Como hemos adelantado, José I Bonaparte también quiso abrir su museo de pinturas en Madrid con obras reales y aquellas que habían pertenecido a las órdenes religiosas suprimidas. Pero el deseo se quedó sólo en proyecto, porque no pasó de ser un almacén de obras amontonadas en un antiguo convento suprimido⁷.

Las distintas medidas parecen vislumbrar intereses económicos que priorizaban el saneamiento de la deuda pública por encima de la conservación y protección del patrimonio, hasta entonces de la Iglesia y de la Corona. Tendrían su continuación en otras actuaciones durante el Trienio Liberal, llegando a su momento culminante y dramático entre 1835 y 1837 durante el gobierno de Juan Álvarez Mendizábal. Así, dos Reales Decretos entre 1836 y 1837 establecían la supresión de conventos y monasterios de las órdenes religiosas, primero masculinas y después femeninas. Muchos de ellos atesoraban importantes obras artísticas, y los expolios y ventas fraudulentas no se hicieron esperar. Ante esta situación, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando dirigió una queja a la reina en 1836, prohibiéndose a partir de ese momento la salida de obras antiguas del país. Una Real Orden del 13 de enero de 1836 había nombrado una junta encargada de los conventos suprimidos y, al mismo tiempo, se designaron una serie de expertos que se encargarían de seleccionar las mejores obras para figurar en un museo. El lugar elegido fue el ex convento de la Trinidad en Madrid. Las de escaso mérito podrían venderse. Ante el peligro inminente de desaparición de obras, desde el Ministerio de la Gobernación, se instó a los Gobernadores Civiles que tomasen las medidas pertinentes para conocer las pinturas que se conservaran en los conventos de su demarcación⁸ con el fin de evitar el

6 Para más detalles, véase ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a.D., *El patrimonio artístico de Madrid durante el Gobierno Intruso, (1808-1813)*, Madrid, UNED, 1999.

7 *Id.*, “El Museo de la Trinidad, germen del museo público en España”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, t. 11, 1998, pp. 367-396, concretamente pp. 369-370. *Id.*, “La primera colección pública en España: el Museo Josefino”, *Fragmentos*, n^o 11, 1987, pp. 67-85. *Id.*, “Coleccionismo, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX”, en ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a.D. (coord.), ALZAGA RUIZ, A. (coord.), *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, 2011, p. 28.

8 ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a.D., “El Museo de la Trinidad...”, *op.cit.*, pp. 370-373.

mayor número de pérdidas posible. El 29 de julio de 1835, una Real Orden mandaba crear comisiones provinciales destinadas a “examinar, inventariar y recoger cuanto contengan los archivos y bibliotecas de los monasterios y conventos suprimidos, y las pinturas, objetos de escultura u otros que deban conservarse” (art. 1)⁹.

El 31 de diciembre de 1837 se publicó una Real Orden que disponía la formación de un Museo Nacional en el que se iban a reunir las obras procedentes de los conventos de Madrid, Toledo, Ávila¹⁰ y Segovia. Se nombró comisionados por cada una de las provincias que se encargarían de recorrerlas, examinando el patrimonio conservado y elaborando un informe sobre las obras de mayor mérito artístico que podrían ser trasladadas al futuro museo. Como responsable de la provincia de Ávila se nombró, en primera instancia, a Julián Zabaleta, al que se unió después su hijo, el arquitecto, Antonio Zabaleta. Además de los conjuntos procedentes del Monasterio de Santo Tomás de Ávila, del convento del Risco en Piedrahíta, de San Jerónimo de Guisando, fue la persona designada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para trasladar los objetos de valor artístico que se encontraban en el Monasterio de San Martín de Valdeiglesias, villa ligada históricamente a la diócesis de Ávila.

A partir de la documentación conservada, podemos decir que el primero que advirtió a la Academia del valor de estas piezas y la imperiosa necesidad de trasladarlas, por hallarse en un lugar deshabitado, “lleno de polvo y telarañas” y expuesto a todo tipo de peligros, fue Salustiano de Olózaga, por entonces Gobernador Civil de Madrid y futuro presidente de la Junta Superior de Enajenación de Edificios y Efectos de los Conventos Suprimidos (creada el 13 de septiembre de 1836). Así lo manifestó en un escrito dirigido al presidente de la Real Academia de San Fernando el 7 de marzo de 1836¹¹.

La respuesta no se hizo esperar. La Academia respondió aceptando el encargo, pero al mismo tiempo, denunció las dificultades con las que tenían que lidiar los expertos encargados de recoger las piezas seleccionadas en los inventarios que previamente se habían realizado: falta de personas responsables para hacer la entrega o usurpadores que se hacían pasar por comisionados para

9 Citado en MARTÍNEZ PINO, J., “La desamortización eclesiástica y el destino de los conventos suprimidos en Murcia”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 25, 2012, pp. 185-200, concretamente p. 192.

10 Sobre la desamortización de obras de arte en la provincia de Ávila, *vid.* GUTIÉRREZ ROBLEDO, J.L. “Desamortización de obras de arte en la provincia de Ávila. 1835”, *Cuadernos abulenses*, n.º 28, 1999, pp. 51-96.

11 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-128-1-58. 7 de marzo de 1836.

apropiarse de las obras, comprometiendo la dignidad de la Academia. Aprovechando esas denuncias, solicitaron al Gobernador el dictado de unas disposiciones que facilitasen el trabajo a los comisionados: la obligación de ceder las llaves de iglesias y dependencias internas, como capillas y sacristías, por parte de los encargados de los conventos; la entrega de todas las obras pertenecientes a las nobles artes existentes en el convento en cuestión, para ser depositadas en el depósito de la Trinidad, y solo al personal autorizado, así como la necesidad de disponer de las llaves del convento de la Trinidad y de todo su recinto dado el elevado número de obras que iban llegando¹².

Pocos días después, la Academia designó al comisionado de Ávila, Julián Zabaleta, para trasladar todos los objetos de valor existentes, haciéndose extensivo “a los dos conventos” ubicados en aquel territorio, refiriéndose no solo al cisterciense de San Martín de Valdeiglesias sino también al jerónimo de Guisando¹³. En todos los escritos concernientes a este tema, se hacía hincapié en la sillería de coro y en el facistol de San Martín de Valdeiglesias por su carácter de piezas únicas.

Las autorizaciones debieron llegar, pero no surtieron efecto, al menos en el primer intento. El 29 de marzo de 1836 la Academia informó del viaje realizado por Julián Zabaleta a San Martín de Valdeiglesias y a Guisando para “recoger la sillería y preciosidades artísticas de ambos monasterios”. Al presentarse en Guisando y enseñar “los oficios de autorización que llevaba [...] se le ha contestado por el comisionado que, hallándose en el distrito o Gobierno Civil de Ávila, y encargado por el Sr. Obispo de aquella Diócesis de custodiar el monasterio, no podía prestarse a hacer ninguna entrega si no se le comunicaba una orden superior para ello”. A partir de esta información se puede deducir que las autorizaciones provenían del Gobernador Civil de Madrid, el primero que llamó la atención de la Academia sobre el valor de las obras que nos ocupan, pero no tenía competencias sobre un territorio que por entonces pertenecía al distrito de Ávila. Por este motivo, desde la Academia se dirigieron al secretario del Despacho de la Gobernación, a la sazón Ministerio de Gobernación, de quien dependían los Gobernadores Civiles, para solicitar una orden superior sobre el Gobernador Civil de la provincia de Ávila que le obligara a realizar los trámites oportunos con el fin de que el referido Julián Zabaleta no encontrara

12 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-128-1-66. 14 de marzo de 1866.

13 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-128-1-75. 18 de marzo de 1836.

obstáculos en la labor de recogida de obras en toda la provincia de Ávila¹⁴. El 6 de abril de 1836 Antonio Zabaleta, hijo del anterior, envió una carta al secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Marcial Antonio López, comunicando que el desmontaje de la sillería ya se había efectuado, así como la recogida de “cuadros del oratorio de Santa Catalina, Cadalso y otros puntos”. Por ausencia de su padre, como él mismo indica al final del documento, empaquetó todas las obras, anunciando que en dos o tres días se pondrían en camino, y solicitó las órdenes necesarias para culminar su cometido en Guisando, donde según su advertencia se hallaban “las pinturas de más mérito”¹⁵. El 11 de abril de 1836, desde el Ministerio de la Gobernación del Reino, se informó a la Academia que la Reina Gobernadora tuvo a bien otorgar la autorización solicitada a Zabaleta. Así se lo habían manifestado al Gobernador Civil de Ávila para que realizara los trámites correspondientes que permitieran consumir la entrega, declarando a su vez que los Ministerios de Hacienda y de Gracia y Justicia expedirían al comisionado de amortización encargado de custodiar el monasterio, y al obispo de la Diócesis de Ávila, las órdenes oportunas que permitieran finalmente cumplir la Real Orden¹⁶. La Academia confirmó el nombramiento de Antonio Zabaleta como comisionado el 22 de abril de 1836. Aunque en principio ambos continuaron con esa responsabilidad, el nombre de Antonio acabaría sustituyendo al de su padre en toda la documentación relacionada.

La actuación del Gobernador Civil de Ávila no fue inmediata, puesto que diez días después todavía se le estaba solicitando la ejecución de los trámites necesarios para asegurar la entrega y traslado de las obras de la provincia a Madrid, así como el auxilio en la tarea a cualquiera de los dos comisionados¹⁷.

Antonio Zabaleta cumplió con sus obligaciones. En la recogida de obras, se encontró un panorama lamentable que manifestó en un escrito de 24 de junio de 1836 dirigido al secretario general de la Academia, Marcial Antonio López. En él, denunciaba los robos que se habían efectuado prácticamente en todos los conventos y su temor de que un gran número de monumentos desapareciera, al tiempo que alababa la actuación de las autoridades de la provincia,

14 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-128-1-91. 29 de marzo de 1836.

15 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-128-1-102. 6 de abril de 1836.

16 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-128-1-126. 11 de abril de 1836.

17 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-128-1-174. 22 de abril de 1836.

el Gobernador Civil, Domingo Ruiz de la Vega, y el secretario del Gobierno Civil, Ramón Ceruti, quienes “preservaron muchas cosas de la destrucción”:

Efectivamente, en la provincia de Ávila, a pesar de tener un Gobernador Civil amante de las Artes y celoso de más, no ha bastado para contener la rapiña y el genio destructor, y de los veinte y cinco conventos suprimidos en ella, la mayor parte no han podido salvarse de fraudes y robos.

En el convento de Duruelo, en el del Risco, y el de Mombeltrán han sido robadas hasta las puertas, ventanas, vidrios, rejas, etc. todos ellos en general están llenos de goteras, por consiguiente, en principio de su destrucción, algunas pinturas han sido rotas y estropeadas por manos bárbaras e ignorantes; varias bibliotecas en que los libros se hallan amontonados y perdidos por el agua, otras desorganizadas y sin haber hecho inventarios formales de ellas, por consecuencia expuestas a extravíos, en fin, se diría que otro Brancaleón había entrado en España como aquel entró en Roma¹⁸.

Las pinturas de Guisando llegaron al convento de la Trinidad de Madrid el 26 de junio de 1836¹⁹.

2. EL TRÍPTICO DEL SALVADOR ANTES DEL MUSEO DEL PRADO

El 14 de abril de 1836 es la fecha del inventario de las obras que se habían depositado en el convento de la Trinidad, procedentes del Monasterio de Padres Bernardos de Valdeiglesias y de Cadalso²⁰. En él aparecen no solo las de estos conjuntos monásticos sino también otras procedentes del *Oratorio de Santa Catalina en San Martín de Valdeiglesias* y del *Oratorio de dominicos (de la ciudad de Ávila) de San Martín de Valdeiglesias*. Del primero da cuenta Antonio Ponz en su *Viage de España*. Después de visitar el Monasterio de Padres Bernardos, atraído por la fama de su coro, ofreciendo todo tipo de detalles de la sillería y las pinturas de Correa, que hoy se pueden admirar en el Museo del Prado, se dirigió a la villa de San Martín de Valdeiglesias. Según informa, allí, los monjes del monasterio tenían una casa, donde vio “parte de los cuadros de Correa, que se transportaron cuando se deshizo el Altar del monasterio, al

18 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-128-1-127. 24 de junio de 1836.

19 Carta escrita por Antonio Zabaleta al secretario general de la Academia. 26 de junio de 1836. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-128-1-128.

20 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-130-3-1. 14 de abril de 1836.

Oratorio de Santa Catarina, que hay en esta Casa²¹. No debió de visitar el segundo, pero es evidente que los dominicos de la ciudad de Ávila eran propietarios de una *Casa* a juzgar por la información aportada por el inventario. Allí, los comisionados encontraron la siguiente obra:

Oratorio de dominicos (de la ciudad de Ávila) de San Martín de Valdeiglesias
[En el margen] Bueno, de escuela italiana antigua.

Un oratorio portátil. En lo exterior de las hojas: San Juan Evangelista y una santa; en lo interior, en el centro, la cabeza del Señor, y a los lados, San Juan Bautista y San Pedro²².



Fig. 1 Antoniazzo Romano, Tríptico con el busto de Cristo, san Juan Bautista, san Pedro (abierto). San Juan Evangelista y santa Columba (cerrado), finales del siglo XV. Museo Nacional del Prado

©Archivo Fotográfico. Museo Nacional del Prado

La obra referida puede identificarse con el tríptico del Salvador, atribuido al pintor italiano Antoniazzo Romano y conservada en la actualidad en el

21 PONZ, A., *Viage de España o Cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hai en ella, particularmente del Escorial*, tomo II, Carta Séptima, Madrid, MDCCLXXIII, p. 282.

22 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-130-3-1. Inventario del Monasterio de Valdeiglesias y Cadalso. 14 de abril de 1836. Mientras preparaba este artículo, se ha publicado un trabajo que recoge también esta referencia e identifica la obra con el tríptico del Salvador de Antoniazzo Romano del Museo del Prado. No obstante, el autor sitúa el probable origen de esta en la catedral de Ávila. *Vid.* RUSSO, G., "Antoniazzo Romano per la corona di Spagna. Itinerario pittorico da Granada ad Ávila", en LÓPEZ DE CORSELAS, M., y PALACIOS MÉNDEZ, L. (coords.), *Arte y globalización en el mundo hispánico de los siglos XV al XVII* (actas del congreso celebrado en Roma, Real Academia de España, 2017), Universidad de Granada, Granada, 2020, pp. 193-214.

Museo del Prado (Fig. 1). En la exposición más reciente de la que el tríptico formó parte, se señaló la posible procedencia del convento de Santa Columba en Toledo, dada la inhabitual presencia de esta santa en una de las alas del tríptico²³. Recientemente, Giovanni Russo, usando el inventario del Monasterio de San Martín de Valdeiglesias y Cadalso, conservado en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, al que acabamos de hacer referencia, ha señalado la ciudad de Ávila como lugar de procedencia, y la posibilidad de que estuviera situado en la catedral del Salvador, dada la advocación de esta última y el impacto que pudo tener la obra entre los artistas locales²⁴. Por nuestra parte, nos inclinamos a pensar en el Monasterio de Santo Tomás de la capital abulense como centro receptor de un tríptico que fue realizado en primera instancia en Roma²⁵. La noticia que nos aporta el inventario es clara al respecto, pues lo sitúa en un oratorio perteneciente a los dominicos de la ciudad de Ávila en la localidad de San Martín de Valdeiglesias y, dado el alcance de la fundación dominica abulense, en todos los niveles, las propiedades que tenían en esa villa, así como su evidente protagonismo en la esfera artística del siglo XV hispano, no hay motivos para no pensar que ese fue su lugar de origen.

A primera vista, puede resultar llamativo que los dominicos de Ávila tuvieran una sede en la citada villa, pero los documentos que hemos localizado en el archivo del Monasterio de Santo Tomás, así lo demuestran.

Los intereses de la Iglesia abulense en el valle del Alberche se remontan a la época medieval. En el siglo XIII, la Catedral de Ávila había recibido tierras como consecuencia de compras y donaciones²⁶. El Monasterio de Santo Tomás de Ávila también contaba con propiedades en la villa de San Martín, procedentes de bienes confiscados a condenados por la Inquisición²⁷, entre los que destacan viñedos, la casa de Alfonso de Robledo y su mujer Cathalina Martínez, cedidas al Monasterio de Santo Tomás a petición de fray Tomás de

23 STREHLKE, C.B., "Antoniazzo Romano. Tríptico del Salvador", en VV.AA., *Fra Angelico y los inicios del Renacimiento en Florencia*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2019, pp. 222-225, nº. 50.

24 *Vid.* RUSSO, G., "Antoniazzo Romano...", *op.cit.*, pp. 208 y ss.

25 Los motivos de su encargo, el promotor y las causas de su llegada al Monasterio de Santo Tomás de Ávila en CABALLERO ESCAMILLA, S., "De Oratorio portátil para la Meditación a símbolo de identidad religiosa: novedades en torno al Tríptico del Salvador de Antoniazzo Romano en el Museo del Prado", *Specula. Revista de Humanidades y Espiritualidad*, en prensa.

26 GARCÍA GARCIMARTÍN, H. J., *Articulación jurisdiccional y dinámica socioeconómica de un espacio natural: la cuenca del Alberche (siglos XII-XV)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2002, p. 514.

27 CASADO QUINTANILLA, B., *Documentación medieval abulense en el Registro General del Sello. Vol. V (28-V-1488 a 17-XII 1489)*, FHA, nº 22, doc. 2, pp. 10-12. Citado en GARCÍA GARCIMARTÍN, H. J., *Articulación jurisdiccional y dinámica...op.cit.*, p. 690, nota 526.

Torquemada²⁸, y unas heredades compradas en 1491 por fray Alonso de Valisa: unas casas que lindaban “con otras que tenía ya el convento en el Oteruelo”, cubas y una viña²⁹.

Varios religiosos pertenecientes al monasterio dominico de Santo Tomás habitaban en la casa sita en San Martín de Valdeiglesias. Suponemos que el oratorio de los dominicos era parte de la misma casa, de la misma manera que el Oratorio de Santa Catalina que Ponz citaba en su texto, estaba en la *Casa* que los monjes de Valdeiglesias tenían en la villa. Lo más probable es que la *Casa* de los dominicos de Ávila fuera la que en su día perteneció a Alfonso Robledo, y podemos asegurar que se trataba de una propiedad del Monasterio de Santo Tomás de Ávila en 1836. El tríptico se localizaba allí en esa fecha; fue calificado como “bueno, de escuela italiana antigua” y trasladado junto con una larga lista de obras “bellas, bellísimas y buenas”, procedentes del Monasterio de San Martín de Valdeiglesias y de Cadalso, al Museo de la Trinidad en Madrid³⁰.

Conocemos varios inventarios completos sobre el mobiliario, el utillaje de cocina, de labranza, ropa de cama, vajillas, etc. de la casa de los dominicos de Santo Tomás en San Martín de Valdeiglesias. En uno fechado en 1767 aparecen los enseres que se entregaron al administrador del Monasterio de Santo Tomás en la villa de San Martín, Juan Lanchas, y entre ellos se citan las siguientes imágenes en la sala principal: “el uno de Nuestro Padre Santo Domingo, otro de Santa Cathalina de Siena y el otro de Nuestra Señora, otro en papel de Nuestra Señora del Pilar y otra abría de Nuestra Señora, un Santo Cristo en una alcoba y otro quadrito de San Jerónimo más un Santo Cristo en una caxa”³¹. No aparece ninguna referencia al tríptico, que nos ocupa, en este inventario, desconocemos en qué fecha llegó, pero es una prueba que pone de manifiesto el trasvase de imágenes escultóricas y pictóricas desde Ávila a la *Casa* que tenían en San Martín. Es posible que el tríptico procediera del Monasterio de Santo Tomás de Ávila y fuera trasladado entre los siglos XVIII y XIX, momento en el que se produjeron cambios importantes en relación con las pinturas del siglo

28 Archivo General de Simancas. RGS, leg. 148805, 2: *Merced al Monasterio de Santo Tomás de Avila, a suplicación del citado Fray Tomás de Torquemada, de unas casas que también en San Martín de Valdeiglesias fueron confiscadas a Alfonso de Robledo por el delito de herejía*. Murcia, 29 de mayo de 1488.

29 Archivo del Monasterio de Santo Tomás de Ávila, 172, Documentación diversa, cajón 20 bis, núm. 14 *Memoria de las heredades que los señores Reyes Católicos dieron al convento de la confiscación de bienes que hicieron a varias personas 1488-1492*.

30 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-130-3-1, 14 de abril de 1836.

31 Archivo del Monasterio de Santo Tomás de Ávila, 172, Documentación diversa, cajón 20 bis, núm. 5. *Inventario de lo que se dejó entregado a Juan Lanchas administrador de este convento en la villa de San Martín, en 25 de octubre de 1767*.

XV conservadas en la iglesia monástica. El propio Antonio Ponz pudo ver las antiguas tablas de Pedro Berruguete, que en su día conformaron los retablos colaterales, en el claustro de los Reyes³².

2.1. El tríptico en el Museo de la Trinidad

El conjunto recogido por la comisión de Zabaleta fue depositado en habitaciones contiguas al claustro del antiguo convento de la Trinidad, salvo la sillería de San Martín de Valdeiglesias que fue ubicada en el crucero de la iglesia³³. A pesar de las labores de remodelación que se llevaron a cabo para convertir el edificio religioso en un espacio expositivo, fue tal el volumen de obras acumulado que sobrepasó todas las previsiones y dificultó cualquier intento de disposición museográfica, más aún si tenemos en cuenta que desde el principio las decisiones se iban tomando sin un plan preconcebido. Un elevado número de objetos de gran valor artístico permanecían amontonados, acumulando polvo, y lo que es más grave, la labor de inventariado que se llevó a cabo fue totalmente ineficaz. Las listas de objetos recolectados contienen una mínima información sobre las medidas, el título y el lugar de procedencia, sin embargo, apenas se ofrecen datos sobre su cronología o atribución artística, de modo que en ocasiones es imposible establecer relaciones entre las que allí aparecen y las conservadas.

El destino del Museo de la Trinidad estaba abocado al fracaso, más aún cuando las instalaciones fueron compartidas. Cuando en 1847 se convirtió en la sede del Ministerio de Comercio y Obras Públicas (más tarde de Fomento), el espacio expositivo quedó reducido prácticamente al claustro.

El desastre no tenía vuelta atrás. Para intentar paliarlo se crearon Comisiones de Monumentos Histórico-Artísticos y se ordenó la creación de Museos Provinciales con el fin de acoger las obras de los conventos suprimidos custodiadas en el “almacén” de la Trinidad.

32PONZ, A., *Viaje de España*, tomos IX-XIII, Madrid, Aguilar Maior, 1988 (MDCCLXXXVI), p. 715.

33 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-130-3-19: “En la iglesia y sus capillas: en el crucero de la yglesia, en el lado del evangelio, la sillería de San Martín de Valdeiglesias”; “En el claustro bajo hay una avitación junto al refectorio y en ella hay cuadros y escultura de lo que trajo el Sr. Zabaleta y D. José Castelar”.

El primer intento de catalogación seria y las primeras medidas dirigidas a la conservación de las piezas se llevaron a cabo a partir de 1862³⁴, cuando Gregorio Cruzada Villaamil fue nombrado subdirector del Museo Nacional de Pinturas. La única fuente con la que contaba era una escueta lista de obras realizada en 1854. El trabajo de Cruzada llevó por título *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas* y fue publicado en 1865. Sin duda, se trata de un valioso material para aproximarse al conocimiento de las obras procedentes de la Trinidad, pero de las 1733 piezas que recogía el inventario manuscrito de 1854 sólo incluyó 603 cuadros. Debemos suponer que una gran parte de las ausentes serían obras calificadas por entonces como “primitivas”, pertenecientes a la época medieval, que no dejaba de ser un período “oscuro” del que apenas se tenían datos ni expertos que pudieran arrojar algo de luz al respecto. El mismo Villaamil, en la presentación de su *Catálogo*, indicó que no se habían incluido “las que carecen de mérito artístico”³⁵.

Villaamil clasificó las obras por escuelas y autores, distinguiendo la madrileña, la sevillana, la granadina, la toledana, la valenciana, las <<primitivas escuelas españolas>> y las escuelas extranjeras.

En 1870 los fondos procedentes de la Trinidad, originarios de los antiguos conventos suprimidos, y los del Prado, de la colección real, se fusionaron formando una única institución que pasó a llamarse Museo Nacional de Pintura y Escultura, pero, según Pedro de Madrazo, el material transferido de la Trinidad al Prado no superó los 84 cuadros. El resto fue repartido entre museos provinciales y otras instituciones oficiales como ministerios, embajadas, hospitales, dando así origen al *Prado disperso*³⁶. Otras fueron depositadas en los almacenes del Prado, donde todavía permanecen.

La falta de previsión, de orden, de medios materiales y económicos provocó la salida acelerada de obras de los edificios religiosos sin que se llevara a cabo un registro y una labor de inventariado completos de las mismas. Esta situación provocó un desconocimiento de la procedencia de muchas de las obras y, por tanto, una descontextualización que ha impedido conocer en gran parte

34 LÓPEZ-YARTO, A. y MATEO GÓMEZ, I., “Gestación del catálogo del Museo Nacional de Pintura en el siglo XIX”, en Actas de las jornadas *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, Alpuerto, 1995, pp. 273-282.

35 CRUZADA VILLAAMIL, G., *Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid, 1865. *Vid.* el apartado “Advertencias importantes”. Museo del Prado, Sign. SG PRA.Cat.Col.75(3).

36 ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES, M.ª D., “El Museo de la Trinidad...”, *op.cit.*, p. 395. Una aproximación a la historia de los depósitos del Museo del Prado, con un listado de las obras clasificado por comunidades, provincias e instituciones en ORIHUELA MAESO, M., “El Prado disperso. Epílogo”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. 36, nº. 54, 2018, pp. 75-92

las condiciones en que se realizaron, interpretar convenientemente su iconografía y valorar el alcance simbólico de las mismas.

El tríptico de Romano aparece clasificado en el Catálogo de Villaamil como obra anónima de las primitivas escuelas españolas, pero nada se dice sobre su procedencia. A la luz de los datos que hemos expuesto, podemos afirmar que en 1836 se encontraba en un oratorio en San Martín de Valdeiglesias, perteneciente a los dominicos del Monasterio de Santo Tomás de Ávila. Por lo tanto, es muy probable que este último fuera el lugar de procedencia del tríptico.

Desde el Museo de la Trinidad pasó al Museo Arqueológico Nacional, pues en 1911, August Schmarsow, publicó el artículo titulado “Un dipinto di Antoniazio Romano a Madrid”, en el que por primera vez atribuía la obra al pintor romano, situándola en este museo madrileño, al tiempo que señalaba el Ministerio de Fomento³⁷ como lugar de procedencia³⁸. Desde aquí ingresó en el Museo del Prado en 1917, donde permanece desde entonces.

Sonia Caballero Escamilla

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada
<https://orcid.org/0000-0003-2255-0356>
soniace@ugr.es

³⁷ Las instalaciones del antiguo Museo de la Trinidad fueron compartidas con el Museo de Fomento en 1847. ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES, M^a. D., “El Museo de la Trinidad...”, *op.cit.*, p. 391.

³⁸ También lo situaba en el Museo Arqueológico Nacional Francisco Álvarez Ossorio en 1910, *vid.*, *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*, Madrid: Tipografía de la revista de archivos, 1925 (2^a edición), p. 59.



UN LIENZO ATRIBUIDO A ESTEBAN MÁRQUEZ

A CANVAS ATTRIBUTED TO ESTEBAN MÁRQUEZ

ÁLVARO CABEZAS GARCÍA
IES Ponce de León

Recibido: 06/07/2021

Aceptado: 26/11/2021

RESUMEN

En el presente estudio se propone añadir al catálogo del pintor Esteban Márquez la obra *San Juan de Patmos*, que reúne todos los valores estéticos que hicieron apreciada su pintura como una perfecta continuación del estilo de Murillo en la Sevilla de finales del siglo XVII.

Palabras clave: Esteban Márquez; San Juan Evangelista; Pintura sevillana; Iconografía; Apocalipsis.

ABSTRACT

In this study it is proposed to add to the catalogue of the painter Esteban Márquez the work *San Juan de Patmos*, which brings together all the aesthetic values that made his painting appreciated as a perfect continuation of Murillo's style in Seville at the end of the seventeenth century.

Keywords: Esteban Márquez; St. John the Evangelist; Sevillian painting; Iconography; apocalypse.

En una colección particular de Sevilla se conserva un interesante lienzo que hasta ahora había sido plenariamente ignorado por la historiografía artística. Representa la visión reveladora de San Juan Evangelista en la isla de Patmos y, como consecuencia del análisis de sus características formales y del alto nivel de calidad que alcanza, creo factible proponer su atribución segura al quehacer del pintor Esteban Márquez de Velasco (La Puebla de Guzmán, 1652 – Sevilla, 12 de julio de 1696).

Bajo el título de *San Juan de Patmos* (óleo sobre lienzo, 163 x 100 cm), el autor ha representado al apóstol de cuerpo entero, sedente y ocupando la mayor parte de la composición, aunque aún pueden percibirse, por un lado, la agreste y oscura embocadura de la llamada Gruta del Apocalipsis, bajo cuyo umbral escribe el Discípulo Amado el libro del mismo nombre y, por otro, un paisaje en lontananza en el que se mezclan, indefectiblemente, los azules verdosos del cielo y del mar Egeo. El santo es perfectamente reconocible por sus atributos iconográficos: el águila que se posa en el suelo a su derecha (llevando en el pico, a la manera habitual, el tintero y la funda de la pluma), y el característico atuendo compuesto por túnica verde y manto rojo, plasmados aquí con naturalidad y verosimilitud en sus pliegues, formas e imitación de tejidos. El momento concreto figurado es uno de los nucleares del *Apocalipsis* (12, 1-4 y 14-15), en el que se referencia la visión de la Inmaculada Concepción de María, en su condición de Madre de la Iglesia, como una mujer vestida del sol, con alas de águila real, media luna a sus pies y siendo hostigada por la persecución del pecado –manifestado por medio de un dragón de siete cabezas, retorcida cola y fiera violencia–, símbolo del poder antidivino. Esta visión, tratada con detallismo a pesar del reducido espacio que ocupa en el conjunto, está colocada en el ángulo superior izquierdo y San Juan dirige su cabeza tenuemente nimbada hacia ella dejando en suspenso la mano derecha en la que sostiene la pluma de ave con la que, unos instantes antes, escribía sobre la página izquierda del libro que, encuadernado, extiende sobre un extremo del manto y apoya sobre el muslo. Las facciones del Evangelista son finas y nobles, con una encarnación empalidecida y, como rasgos propios de la vejez que sufría por entonces, se muestran encanecidos los reflejos de los sedosos cabellos y de la poblada barba que ostenta. El estado de conservación del lienzo es delicado, ya que toda la superficie del mismo está craquelada –algo que no impide apreciar los detalles con los que se han trabajado las pupilas o los dientes del santo–, pudiéndose, incluso, lamentar pequeñas lagunas en la mitad inferior. Las razones que acomodan esta obra en el catálogo de Esteban Márquez son variadas.



Figura 1. Sevilla. Colección particular. *San Juan de Patmos*. Esteban Márquez (atribución), 1680-1690.



Figura 2. Sevilla. Colección particular. *San Juan de Patmos*. Esteban Márquez (atribución), 1680-1690. Detalle.

En primer lugar, habría que señalar su intensa deuda estética con la pintura de Murillo. La conexión entre el estilo de uno y otro pintor es doble: por formación y necesidad de mercado. Es bien conocido el hecho de que el joven puebleño, después de un aprendizaje inicial en Sevilla con su tío Fernando Márquez Joya († 1672) –uno de los postreros integrantes de la academia fundada por Murillo, Herrera el Joven, Valdés Leal y algunos otros artistas en la Lonja sevillana¹–, hubo de seguir mejorando sus prestaciones estudiando el estilo murillesco tras fracasar en sus inicios como pintor independiente con pretensiones de embarcarse a América. Se vio obligado a abandonar la ciudad, volver a su tierra y, no habiendo transcurrido mucho tiempo, retornar por necesidad y "solo copiando con cuidado y aplicación las obras de Murillo llegó a ser un pintor correcto y buen colorista de aquel"². Esta experiencia le permitió protagonizar con brillantez el interesante periodo transcurrido desde la muerte de Murillo (1682) hasta su propio óbito (1696), en el que desarrolló numerosos encargos que elevaron su nivel de vida y emprendió lucrativos negocios con América,

* Quisiera agradecer la ayuda prestada por Ramón de la Campa Carmona, Iván de la Torre Amerighi, Pedro Manuel Martínez Lara y Juan Carlos Martínez Amores a la hora de realizar este artículo.

¹ Fernando Márquez Joya formó parte de la misma entre 1669 y 1672, quizá el mismo periodo en que instruyó a su sobrino Esteban, *vid.* CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, t. III, p. 68. Para la cronología de la llamada «Academia de Murillo», *vid.* GARCÍA BAEZA, A., *Entre el obrador y la academia. La enseñanza de las artes en Sevilla durante la segunda mitad del Seiscientos*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla e Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2014, p. 268.

² CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Historia del arte de la pintura en España*, Oviedo, KRK Ediciones, edición de David García López y Daniel Crespo Delgado, 2016, p. 752.

formó taller, tejió redes profesionales con destacadas instituciones e, incluso, consiguió confundir su estilo con el del genial pintor barroco, algo que, en el contexto del mercado artístico sevillano inmediatamente posterior a su muerte, reportó a Márquez importantes beneficios profesionales³.

En segundo lugar, a pesar de esa latente cercanía formal con Murillo, que le permitió sostener su producción en un notable nivel de calidad –incluso hasta el punto de firmar orgulloso algunas de las pinturas que realizó en sus últimos años⁴–, "su estilo artístico está definido con cierta precisión"⁵, y permite cierta capacidad de atribución⁶. De hecho, parece utilizar con frecuencia el mismo modelo a la hora de retratar personajes masculinos, casi siempre de perfil y con gráciles rasgos faciales. Esto puede comprobarse en la semejanza resultante de la comparación entre el rostro de este *San Juan de Patmos* y el del *Cristo*

3 MAYER, A. L., *Historia de la Pintura Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947, p. 367; ANGULO, D. *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, t. I, p. 206 y t. II, p. 354; QUILES GARCÍA, F., "Alonso Miguel de Tovar, entre Sevilla y la Corte", en *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, cat. exp., Sevilla, Consejería de Cultura, 2006, p. 21; VALDIVIESO, E. y MARTÍNEZ DEL VALLE, G., *Recuperación visual del patrimonio perdido. Conjuntos desaparecidos de la pintura sevillana de los Siglos de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, p. 208 coinciden en que Márquez, junto con Alonso Miguel de Tovar y Lorente Germán, encarnaría el mejor legado murillesco. Para la confusión que suscitaban sus pinturas con las de Murillo, *vid.* ANGULO, D., "Varias obras de Esteban Márquez atribuidas a Murillo", *Goya*, nº 169-171, 1982, pp. 3-6, para conocer su labor de copista con particular «gracejo», *vid.* QUILES GARCÍA, F. y CANO RIVERO, I., *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, Fernando Villaverde, 2006, pp. 101 y 103, nota 218. La existencia del taller está avalada por VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana, siglos XIII al XX*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 3ª edición, 1986-2002, p. 254. De los envíos de pinturas a América dan cuenta KINKEAD, D., "Juan de Luzón and the Sevillian Painting Trade with de New World in the Second Half of the Seventeenth Century", *Art Bulletin*, nº LXVI, 1984, pp. 303-310, RODA PEÑA, J., "Una serie desconocida sobre la vida de San Francisco, embarcada para Nueva España, obra del pintor Esteban Márquez", *Topo 92, la revista del 92*, 1988, pp. 16-17 y QUILES GARCÍA, F. y CANO RIVERO, I., *Bernardo Lorente Germán...*, *op. cit.*, pp. 269-273. Sobre la elevada posición social conseguida en sus últimos años, con privilegiadas relaciones con el Cabildo de la Catedral de Sevilla, advierte *ibidem*, pp. 104, 269 y 270. Esa circunstancia le hizo, probablemente, aspirar a entrar en la corte en 1691 cuando pidió ser nombrado "pintor de S.M." Carlos II. El dato lo ofrece SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., "Los pintores de Cámara de los Reyes de España", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 24, nº 1, 1916, p. 60.

4 QUILES GARCÍA, F. y CANO RIVERO, I., *Bernardo Lorente Germán...*, *op. cit.*, p. 103.

5 VALDIVIESO, E., "La influencia de Murillo en la pintura sevillana", en *Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]*, cat. exp. Madrid, Fundación Juan March, 1982, p. 94.

6 En los últimos años se le han atribuido cierto número de obras que conforman un conjunto muy apreciado dentro de la pintura barroca sevillana. *Vid.* el más reciente estudio de VALDIVIESO, E., *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla ICAS, 2018, pp. 57-106 y las ofertas aparecidas en casas de subastas: *San Agustín y el Misterio de la Santa Trinidad*, Isbilya, 24-10-2018 y Ansorena, 20-7-2021; y *San José con el Niño*, Ansorena, 27-2-2020. MUÑOZ NIETO, E., "Un San Nicolás de Bari de Esteban Márquez. Sobre «trampantojos a lo divino» y floreros", *Archivo hispalense*, 2020, nº 312-314, pp. 445-455 le ha atribuido recientemente un San Nicolás de Bari (Sevilla, colección particular) como perfecto ejemplo de pintura de devoción.

Salvator mundi (Sevilla, parroquia de San Bartolomé)⁷, igual que ocurre en la otra versión del mismo tema conservado en Greenville⁸, pero también con la cara del santo de *La Virgen y el Niño con San Agustín* (Odesa, Museo de Arte Occidental y Oriental⁹), con la *Lamentación de Cristo* (Sevilla, parroquia de San Isidoro¹⁰), *San José con el Niño* (Nueva York, Frick Collection y en la versión del mismo asunto de la Diputación de Sevilla¹¹), o con *San Agustín* de la capilla de la Venerable Orden Tercera franciscana del antiguo convento de San Pedro de Alcántara¹². Otros semblantes que parecen calcados pueden hallarse en el apostolado que realizó –con indudable mano de taller–, para el Hospital de las Cinco Llagas y que hoy se encuentra en la Diputación de Sevilla, entre el que podrían advertirse las coincidencias de la pintura que aquí se estudia con la de las soluciones compositivas y de plasmación facial de las tituladas *San Andrés*, *San Bartolomé*, *San Simón*, *San Matías* y *San Pablo*¹³, algo que vuelve a ocurrir con algunas del Apostolado de la parroquia de San Bartolomé, conjunto en el que se encuadra un *San Bartolomé* que guarda evidente relación con la pintura aquí estudiada, ya que aporta idéntico recurso a la hora de disponer del cuerpo del santo que sostiene un libro abierto¹⁴. Como Márquez no firmó sus obras hasta 1693 y teniendo en cuenta que todas las mencionadas más arriba no lo están y se creen de la década de los ochenta del seiscientos, la de *San Juan de Patmos*, que tampoco reúne este requisito, debe haber sido realizada por las mismas fechas, cuando el autor se encontraba en su periodo de expansión y desarrollo.

En tercer y último lugar, el modelo iconográfico que debió tomar Márquez para realizar esta obra se encuadra en el propio arte sevillano de su siglo: Francisco Pacheco, Juan del Castillo¹⁵ y un probable anónimo hispalense (Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, número de inventario 113247-000), habían incursionado en el mismo tema décadas antes. Sin embargo, Murillo no acometió nunca este asunto –de hecho escasean en su catálogo las representaciones de San Juan Evangelista, siendo quizá la más lograda la del conjunto

7 Reproducido en VALDIVIESO, E., *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2003, p. 411.

8 Reproducido en VALDIVIESO, E., *La escuela de...*, op. cit., pp. 80-81.

9 Reproducido en *ibidem*, p. 64.

10 Reproducido en *ibidem*, p. 65.

11 Reproducido en *ibidem*, p. 84.

12 Reproducido en *ibidem*, p. 91.

13 Reproducidas en *ibidem*, pp. 96-102.

14 Reproducido en *ibidem*, pp. 101-102. El formato recuerda al *San Jerónimo* (Cádiz, colección particular, *ibidem*, pp. 64-65).

15 VALDIVIESO, E., *Pintura barroca sevillana...*, op. cit., pp. 115, 209 y 210; MORALES, A., SANZ, M. J., SERRERA, J. M. y VALDIVIESO, E., *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Diputación de Sevilla y Fundación José Manuel Lara, 2ª edición, 1981-2004, p. 335.

apostólico de Parma (Galleria Nazionale, c.1675-1682¹⁶), pero sí pudo aportar a Márquez las referencias que suponen el *San Juan Bautista* (Londres, National Gallery, c.1675) o el *San Jerónimo* (Villanueva y Geltrú, Biblioteca Museu Balaguer, c.1670-1680) para la postura del santo y para la estructura compositiva que consigue Márquez¹⁷, teniendo en mente el paisaje de *San Juan muestra a Jesús* (Chicago, The Art Institute of Chicago, c.1655¹⁸). En cualquier caso, a la espera de encontrar alguna referencia gráfica que lo ayudara¹⁹, quizá la obra que más directamente debió observar Márquez para ejecutar su *San Juan de Patmos* sería el San Juan Evangelista (Sevilla, iglesia del convento de Santa Paula, 1637), realizado por Juan Martínez Montañés, sobre todo por guardar la misma disposición de la figura en el espacio y por detalles de calidad como la representación del águila y de su auxiliadora carga en el pico.

Para concluir, quizá debiera hacerse notar que la pintura propuesta en estas páginas, como obra refinada y destacable de la producción de Esteban Márquez, debió formar parte de un conjunto de evangelistas hoy disperso e incompleto, algunos de cuyos lienzos cuentan con las mismas medidas y presentan las características formales propias de este pintor²⁰. También es muy posible que esta obra causara un relativo impacto en la creación artística posterior, algo que parece probar la bella pintura ejecutada por un "seguidor de Juan Simón Gutiérrez" (Sevilla, Museo de Bellas Artes, c.1700²¹), y que, de manera algo más terrenal, muestra al apóstol en el mismo trance, pero sin los pormenores de distinción y refinamiento propios del quehacer del pintor Esteban Márquez, uno de los mejores continuadores de la estética que desarrolló Bartolomé Esteban Murillo en la Sevilla del último cuarto del siglo XVII.

16 Reproducido en VALDIVIESO, E., *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, Ediciones El Viso, 2010, p. 526.

17 Reproducido en *ibidem*, pp. 487 y 503.

18 Reproducido en *ibidem*, p. 317.

19 VALDIVIESO, E., *Historia de la...*, *op. cit.*, p. 256 identificó la estampa de Schelte Adams Bolswert de la que se sirvió Márquez a la hora de componer *La consagración de San Agustín* (San Juan de Aznalfarache, Casa de Ejercicios Betania).

20 *San Marcos Evangelista* y *San Mateo Evangelista* han sido atribuidos por Enrique Valdivieso a Márquez y subastados por Segre, 19-9-2017. Otras versiones de este último santo fueron vendidas según [consulta: 8-2-2021]. <http://www.artnet.com/artists/esteban-marquez-de-velasco/evangelista-san-mateo-gf90vv8lyqHJYBpWflseNA2>.

21 VALDIVIESO, E., "Pintura", en MORENO MENDOZA, A., PAREJA LÓPEZ, E., SANZ SERRANO, M. J. y VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Gever, 1991, t. II: 253 y 254.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO, D., *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- ANGULO, D., "Varias obras de Esteban Márquez atribuidas a Murillo", *Goya*, nº 169-171, 1982, pp. 3-6.
- CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Historia del arte de la pintura en España*, Oviedo, KRK Ediciones, edición de David García López y Daniel Crespo Delgado, 2016.
- GARCÍA BAEZA, A., *Entre el obrador y la academia. La enseñanza de las artes en Sevilla durante la segunda mitad del Seiscientos*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla e Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2014.
- KINKEAD, D., "Juan de Luzón and the Sevillian Painting Trade with de New World in the Second Half of the Seventeenth Century", *Art Bulletin*, nº LXVI, 1984, pp. 303-310.
- MAYER, A. L., *Historia de la Pintura Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947.
- MORALES, A., SANZ, M. J., SERRERA, J. M. y VALDIVIESO, E., *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Diputación de Sevilla y Fundación José Manuel Lara, 2ª edición, 1981-2004.
- MUÑOZ NIETO, E., "Un San Nicolás de Bari de Esteban Márquez. Sobre «trampantojos a lo divino» y floreros", *Archivo hispalense*, 2020, nº 312-314, pp. 445-455.
- QUILES GARCÍA, F., "Alonso Miguel de Tovar, entre Sevilla y la Corte", en *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, cat. exp., Sevilla, Consejería de Cultura, 2006.
- QUILES GARCÍA, F. y CANO RIVERO, I., *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, Fernando Villaverde, 2006.
- RODA PEÑA, J., "Una serie desconocida sobre la vida de San Francisco, embarcada para Nueva España, obra del pintor Esteban Márquez", *Topo 92, la revista del 92*, 1988, pp. 16-17.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., "Los pintores de Cámara de los Reyes de España", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 24, nº 1, 1916, pp. 56-64.
- VALDIVIESO, E., "La influencia de Murillo en la pintura sevillana", en *Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]*, cat. exp. Madrid, Fundación Juan March, 1982, pp. 91-100.
- VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana, siglos XIII al XX*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 3ª edición, 1986-2002.

- VALDIVIESO, E., "Pintura", en MORENO MENDOZA, A., PAREJA LÓPEZ, E., SANZ SERRANO, M. J. y VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Gever, 1991, t. II.
- VALDIVIESO, E., *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2003.
- VALDIVIESO, E., *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, Ediciones El Viso, 2010.
- VALDIVIESO, E., *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla ICAS, 2018.
- VALDIVIESO, E. y MARTÍNEZ DEL VALLE, G., *Recuperación visual del patrimonio perdido. Conjuntos desaparecidos de la pintura sevillana de los Siglos de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

Álvaro Cabezas García

IES Ponce de León
Asistente honorario del Departamento de Historia del Arte
Universidad de Sevilla
<https://orcid.org/0000-0001-9675-8964>
acabezas@us.es



EL PARADIGMA DE LA PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO MUNDIAL EN LA CIUDAD DE PUEBLA DE LOS ÁNGELES: LA ESCUELA TALLER DE CAPACITACIÓN EN RESTAURACIÓN¹

THE PARADIGM OF THE PRESERVATION OF THE WORLD HERITAGE IN THE CITY OF PUEBLA DE LOS ANGELES: THE TRAINING WORKSHOP SCHOOL IN RESTORATION

ALICIA DÍAZ MAYORDOMO
Universidad de Extremadura

Recibido: 22/09/2021

Aceptado: 29/11/2021

RESUMEN

En la actualidad, la ciudad mexicana de Puebla, declarada Patrimonio Mundial por la UNESCO en 1987 y con una actividad turística-cultural destacada, se encuentra en la demanda de políticas integrales que garanticen y eleven la calidad y la vida del patrimonio y de los ciudadanos. Dentro de estas actuaciones, como objetivo principal a analizar en el presente trabajo y partiendo de una perspectiva histórico-artística, destacamos la labor de conservación y preservación desarrollada por la Escuela Taller de Capacitación en Restauración de Puebla, creada a modelo de las españolas como primer

¹ El presente artículo se plantea como los resultados de una estancia de investigación en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en el mes de mayo de 2019 con el Programa de Becas de Movilidad Académica entre Instituciones Asociadas a la Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado (AUIP) 2019. Asimismo, la realización de este trabajo no podría haber sido posible sin el apoyo de la financiación aportada en el marco de las Ayudas para el desarrollo de Actividades de Investigación y Desarrollo Tecnológico, de Divulgación y de Transferencia de Conocimiento por los Grupos de Investigación de Extremadura, en este caso del Grupo de Investigación Extremadura y América (HUM032), expediente GR18012, financiado por la Consejería de Economía, Ciencia y Agenda Digital de la Junta de Extremadura.

taller de México en 2001, año en el que inició la formación de jóvenes a fin de seguir incrementando el valor del patrimonio cultural poblano.

Palabras clave: Puebla, Patrimonio de la Humanidad, Escuela Taller, Conservación, Turismo.

ABSTRACT

Currently, the Mexican city Puebla de Los Angeles, which was declared world heritage by the UNESCO in 1987, is demanding integrating policies that guarantee the quality and life of the citizens as well as the heritage this is mainly due to a rise in the tourism in the area. This paper analyses the efforts of conservation and preservation carried out by the Escuela Taller de Capacitación en Restauración de Puebla from an artistic and historical perspective. Said Escuela Taller, modélele after its Spanish counterparts, was the first in Mexico, established in 2001. In this year, the workshop it started began educating young people as a means of increasing the value of the cultural heritage of Puebla.

Keywords: Puebla, World Heritage, Workshop School, Conservation, Tourism.

1. PLANTEAMIENTOS INICIALES.

La ciudad mexicana de Puebla, hoy conocida como Cuatro Veces Heroica Puebla de Zaragoza, es la capital del estado homónimo y objeto de estudio del presente trabajo, pues, a lo largo de su historia, ha consolidado un rico patrimonio material e inmaterial reconocido como Zona de Monumentos por el Gobierno de México en 1977² y Patrimonio Mundial de la Humanidad por la UNESCO desde 1987³.

2 La Declaración de Zona de Monumentos Históricos de la ciudad de Puebla se gestionó para “atender convenientemente la preservación del legado histórico”. Contiene 2.624 inmuebles históricos en casi 400 manzanas, construido entre los siglos XVI al XIX quedando, según el propio decreto, inscritos oficialmente en el Registro Público de Monumentos y Zonas Históricas dependientes del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). http://sic.gob.mx/ficha.php?table=marco_juridico&table_id=768 [consulta: 11/09/2021].

3 Puebla recibió su reconocimiento como Ciudad Patrimonio de la Humanidad en la Sesión Anual que el Comité del Patrimonio de la Humanidad llevó a cabo en 1987 en París. A partir del informe elaborado por ICOMOS México en 1986 donde se detallan las características que distinguen al Centro Histórico poblano como uno de los lugares más emblemáticos de México, cumpliendo así los criterios (ii) y (iv) y recibiendo este nombramiento internacional el 11 de diciembre 1987: UNESCO, *Historic Centre of*

Estos nombramientos, junto con la excepcionalidad del entramado de riqueza cultural existente en su Centro Histórico, han posibilitado que, desde el Gobierno del Estado, se plantee un discurso cultural específico cuya finalidad se ha localizado en acciones encaminadas a crear una mayor oferta de productos turísticos, como ha sido, entre otros espacios, el pintoresco e icónico Callejón de los Sapos [Figura 1]. Sin embargo, la peculiaridad y la singularidad de este patrimonio, su valor cultural y social y, especialmente, los desastres naturales acaecidos en 1999 y en 2017, han obligado a que las actividades de conservación y restauración sean una de las que mayor demanda han requerido en la gestión de la urbe. En este sentido, las acciones de la Escuela Taller de Capacitación en Restauración de Puebla (creada en 2001) han sido determinantes para la recuperación y mantenimiento de la ciudad.



Fig. 1. Vista general de la calle 6 Sur o Callejón de los Sapos. Puebla. México. © Alicia Díaz Mayordomo.

Puebla, State Party, Mexico. WordHeritage List, File name 416. Decision of the World Heritage Committee General Conference, Paris, 1987. <https://whc.unesco.org/en/list/416/> [consulta: 11/09/2021].

El patrimonio de Puebla lleva intrínseco el devenir del tiempo plasmado en sus monumentos a través de sus manifestaciones artísticas y arquitectónicas y es expresado por sus habitantes con los hechos vividos desde el siglo XVI hasta la actualidad⁴. Esta riqueza histórica y patrimonial, junto con su inclusión en la Lista de Bienes Mundiales, ha sido orientada a ser un recurso para el desarrollo territorial, pues los gobiernos competentes en cultura y turismo vienen situando, tanto a nivel federal como estatal, el sector del turismo cultural como uno de los motores de desarrollo económico desde finales del siglo XX.

Concretamente, en Puebla se hizo hincapié de manera destacada en esta orientación turística desde el año 2011 en adelante, cuando el Gobierno del Estado, a cargo de Rafael Moreno Valle, del Partido Acción Nacional (PAN), apostó por convertir la ciudad en la capital del desarrollo turístico del Estado y posicionarse a nivel internacional a través de la ampliación de la oferta hotelera y cultural⁵. Las grandes acciones, *grosso modo*, se pueden resumir en la intervención de espacios históricos como la zona de los fuertes donde se libró la Batalla del 5 de Mayo, la creación de un teleférico (que conectase el centro con al periferia), la construcción del tren turístico Puebla-Cholula, la edificación de hoteles, la inauguración y rehabilitación de más de 15 museos, centros de negocios, teatros, bibliotecas digitales, corredores comerciales o, entre otros destacados proyectos museísticos, el Museo Internacional del Barroco⁶ [Figura 2].

El conglomerado de iniciativas descritas en el párrafo anterior, así como los planes y decisiones tomadas por los organismos competentes en materia de turismo, han dado sus frutos, pues las cifras de visitantes, tanto del estado como de la ciudad, han sido muy favorables desde entonces⁷. No obstante, bajo los conceptos de excepcionalidad y valor social que le otorga el reconocimiento de la UNESCO, si la ciudad establece como predilecta la actividad turística

4 DE RAMÓN CARMONA, M.; POSADA GÓNZÁLEZ, P., *Arquitectura representativa de la Ciudad de Puebla (Guía)*, México, L'anxaneta Ediciones, 2009, p. 5. PIZARRO GÓMEZ, F. J. (Dir.), *Puebla Monumental: Patrimonio de la Humanidad*, Madrid, Grupo Edfaf; Infante Editores, 2015. PIZARRO GÓMEZ, F. J. (Dir.), *Puebla 485. Aniversario Fundación. Puebla. 1531*. Madrid, Grupo Edfaf; Infante Editores, 2016.

5 GOBIERNO PUEBLA. "Sexto Informe de Gobierno", en *Sistema Estatal de Información*, Gobierno del Estado de Puebla., 2017, pp. 71-75. http://www.ceigep.puebla.gob.mx/pdf/gestion/2011_2017/6_eje_2.pdf [consulta: 15/11/2020].

6 CABRERA BECERRA, V., "Centro histórico de Puebla. Consecuencias perversas de afanes modernizadores proturismo", en ALCÁZAR MORALES, O. y SALGADO GALARZA, A.C. (Coords.) *Patrimonio, turismo y algo más....* México, Universidad de Guerrero, Juan Pablo Editor, 2015, pp.80-95. FRAILE MARTÍN, I., "Puebla de los Ángeles: 30 años de patrimonio a través de su política museística", *NORBA-Arte*, vol. XXXVIII, 2018, p. 65.

7 La ciudad de Puebla se encuentra en un crecimiento de su afluencia turística desde inicios de 2010 aumentando desde 1. 309.155 visitantes a los 3. 553.416 visitantes registrados en 2019 (DATATUR).

amparada en las manifestaciones culturales, debe apostar por fórmulas estratégicas de planificación y gestión en la búsqueda de herramientas sostenibles.



Fig. 2. Vista desde el Mirador de Mantarraya ubicado en la zona rehabilitada de los Fuertes y la Batalla del 5 de Mayo. Puebla. México. © Alicia Díaz Mayordomo.

Sin embargo, es cierto que la búsqueda de soluciones a los problemas de conservación, restauración y gestión en estos entornos amparados por la UNESCO nunca es fácil. Además de una iniciativa política interesada en el bien común, es necesario un compromiso multidisciplinar que involucre desde especialistas en patrimonio, hasta expertos en otras ramas científicas como turismo, economía, sociología o medio ambiente. Dentro de este planteamiento, se debe considerar más que pertinente la constante actividad de las instituciones encargadas de la preservación de los bienes culturales en una ciudad Patrimonio Mundial.

En el caso de Puebla, además de la labor desempeñada por las universidades, fundaciones de carácter privado o las iniciativas ciudadanas, en el organigrama de las instituciones oficiales se halla la Escuela Taller de Capacitación de Restauración en Puebla, cuyo fin es contribuir a la recuperación de la identidad cultural poblana restaurando y conservando espacios de gran riqueza histórica. Desde sus inicios a la actualidad, la Escuela Taller ha formado a más de 350 alumnos generando mano de obra cualificada en diferentes disciplinas

artesanales, ha servido de ejemplo de cooperación internacional al surgir desde un convenio con la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), hasta convertirse en impulsora de la Red de Escuelas Taller de Latinoamérica y el Caribe; entre otras actividades, ha promovido la realización de conferencias, coloquios, seminarios y encuentros que han colaborado en el aumento de la difusión del patrimonio cultural poblano⁸.

Consideramos esta situación y la labor realizada en el Centro Histórico de Puebla más que relevante para ser el objetivo principal de este trabajo. En las siguientes páginas, se suplirá la inexistencia de artículos académicos sobre el papel desempeñado por la Escuela Taller de Puebla en la recuperación del patrimonio de la ciudad angelopolitana y supondrá el inicio de un estudio y su posterior publicación sobre las intervenciones patrimoniales de manera más exhaustiva. Para ello, se ha establecido un enfoque que parte de lo general a lo específico, reflejando brevemente el origen, la historia, las intervenciones y las aportaciones hechas a la conservación y rehabilitación de este destacado Patrimonio Mundial, así como un análisis del presente y el planteamiento de propuestas futuras para acercar la Escuela Taller a la sociedad, buscando, de forma conjunta, resultados duraderos en los que sí haya una acogida a actividades turísticas, pero siempre privilegiando la conservación, el conocimiento y la difusión de los bienes patrimoniales como una parte de la propia de la identidad y la conservación del patrimonio.

2. LA ESCUELA TALLER DE CAPACITACIÓN EN RESTAURACIÓN DE PUEBLA: DE LA COOPERACIÓN A LA CONSOLIDACIÓN EN SOLITARIO

El 15 de junio de 1999, a las 15:31 horas, la ciudad de Puebla se vio afectada por un terremoto de magnitud Mw 7.0, con epicentro en el suroeste de la ciudad de Tehuacán, que afectó a un amplio radio geográfico. El patrimonio histórico fue uno de los grandes damnificados debido a su fragilidad ante estos hechos. Edificios tan destacados como el Palacio Municipal de la ciudad, la Catedral o el que fuera sede de la Compañía de Jesús (conocido actualmente como El Carolino) y su templo limítrofe, fueron los protagonistas de los daños más importantes. En añadidura, ocurrieron graves desperfectos en dos de los museos poblanos más destacados ubicados en inmuebles patrimoniales: la Casa

⁸ CORDERO ARCE, M.T., “El papel de las Escuelas Taller en la recuperación de los daños del patrimonio cultural”, en *Memorias 3er Encuentro de la Red Escuelas Taller*, Colombia, Red de Escuelas Taller de América Latina, 2017, p. 30-33.

de los Muñecos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP)⁹ y el Museo José Luis Bello y González dependiente de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla¹⁰.

Esta catástrofe acaeció doce años después del nombramiento como Ciudad Patrimonio de la Humanidad y a un año de haber finalizado la asistencia internacional solicitada a la UNESCO por parte del gobierno poblano y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) para el *Plan de conservación y ordenanza urbanística y arquitectónica para el Paseo del Río San Francisco en Puebla* (1994-1998)¹¹. No obstante, ante la magnitud del suceso aciago y el requerimiento de esfuerzos de los organismos del municipio, del estado y de la federación, se solicitó, nuevamente, la asistencia internacional para que, de manera conjunta, se buscasen las soluciones y fórmulas idóneas a fin de recuperar de manera integral los inmuebles especialmente dañados¹².

Como indica Fraile Martín¹³, “las acciones fueron contundentes e inmediatas, pues Puebla sería sede del 6º Coloquio Internacional de las Ciudades Patrimonio del Mundo en octubre de 2001, con el oportuno tema *Medidas de prevención y protección de las ciudades Patrimonio Mundial en caso de desastre*”¹⁴. En el momento de su celebración, la ciudad ya había recuperado gran parte de su aspecto normalizado, aunque todavía quedasen trabajos por realizar para la apertura de algunos inmuebles¹⁵.

De la vivencia y celebración del congreso internacional, quedaron patentes algunos problemas existentes en la ciudad con respecto a la gestión y conservación de su patrimonio. Por ello, bajo el periodo legislativo de la administración del el Partido Revolucionario Institucional (PRI) con Melquiades Morales

9 FRAILE MARTÍN, I. “Retos de los museos de Puebla tras los temblores de 1999 y 2017”, en *Quiroga*, Núm. 19, enero-junio 2021, pp. 116-129.

10 CENAPRED, “Informes técnicos. El sismo de Tehuacán del 15 de junio de 1999”, en Publicaciones del Centro Nacional de Prevención de Desastres del Sistema Nacional de Protección Civil de México, 1999, <http://www.cenapred.gob.mx/es/Publicaciones/archivos/178-INFORMETCNICOEL-SISMODETEHUACNDEL15DEJULIODE1999.PDF> [consulta: 15/09/2021].

11 UNESCO, “Plan de conservación y ordenanza urbanística y arquitectónica para el Paseo del Río San Francisco en Puebla” en *Decisión: CONF 201 VB53 Centro Histórico de Puebla (México)*, 2018. <https://whc.unesco.org/en/decisions/5663> [consulta: 20/08/2021]

12 El Centro Patrimonio Mundial de la UNESCO, en septiembre de 1999, mandó en apoyo una comisión de profesionales en patrimonio (coordinada por el Catedrático de la Universidad de Extremadura Fco. Javier Pizarro Gómez), los cuales colaboraron con la Facultad de Arquitectura de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP) en la evaluación de los daños ocasionados por el sismo.

13 FRAILE MARTÍN, I., “Puebla de los Ángeles: 30 años... *op. cit.*, p. 56.

14 La reflexión y el trabajo desarrollado en este encuentro fue publicado en unas actas que sirvieron en su momento como base teórica para las ciudades que se enfrentan a estas adversidades. <https://www.ovpm.org/es/congreso/2001-puebla-mexico/> [consulta: 17/08/2021].

15 FRAILE MARTÍN, I., “Puebla de los Ángeles: 30 años... *op. cit.*, p. 56.

Flores (1999-2005), las autoridades competentes, sensibles especialmente ante la carencia de un personal cualificado para intervenir en el patrimonio edificado, tanto cuantitativa como cualitativamente, iniciaron un proyecto para formar profesionales técnicos en conservación y restauración de inmuebles histórico-artísticos¹⁶.

Este proyecto se materializó con la colaboración del Gobierno Estado de Puebla y de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). A partir del terremoto de 1999, considerado para el patrimonio cultural poblano como una de sus mayores desgracias, el Gobierno del Estado, a través de la Secretaría de Cultura, recurrió al apoyo y asesoría de la AECID para buscar, de manera conjunta, una solución integral para una ciudad Patrimonio de la Humanidad con innumerables joyas arquitectónicas.

Desde ese momento hasta la actualidad, la Escuela Taller de Puebla dirige sus actividades de formación a jóvenes de entre 16 y 26 años. Los interesados presentan su solicitud en los plazos concertados y, tras pasar una selección de criterios y necesidades estipuladas y una entrevista personal, son elegidos para obtener una formación especializada, remunerada y de carácter gratuito.

El plan de estudios, de manera inicial, tuvo un tiempo estipulado de tres años, pero, en la actualidad, es un periodo de dos años el que comprende la formación. Pese a estos cambios, la concepción teórico-práctica en la que se basa la estructuración del trabajo siempre se ha regido por la misma filosofía: “aprender haciendo”. Por ello, de manera generalizada, en los talleres se dividen los contenidos en dos grandes bloques, por una parte, el trabajo práctico, que supone un 70% del tiempo y, por otra parte, la formación teórica que abarca el 30% restante¹⁷.

16 SECRETARÍA DE CULTURA DEL GOBIERNO DEL ESTADO DE PUEBLA, *Memorias 1999-2005*, Puebla (México), Secretaría de Cultura del Gobierno de Puebla, 2005, p. 143.

17 Todos los talleres poseen un 30% de horas dedicadas a conocimientos teóricos y tradicionales, en las cuales se imparten materias de refuerzo de conocimientos administrativos y estudios especializados sobre historia del arte, dibujo técnico, técnicas de restauración, técnicas y materiales de construcción y criterios de evaluación de bienes inmuebles. Las horas de formación práctica, en cuyo currículo posee el 70% de la dedicación, son empleadas en trabajos de destreza manual, tanto en los espacios de talleres de la Escuela, como en la intervención directa con el patrimonio, siempre con la supervisión de los docentes y de los técnicos del INAH delegación Puebla. Fuente: MUÑOZ PORTILLA, E. I., “Escuela Taller de Capacitación en Restauración de Puebla”, conferencia presentada en *XII Encuentro Nacional de Investigadores del Ferrocarril*, México, 5-9 de octubre del 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=8CzCH-DoFXGM> [30/11/2021].



Fig. 3. Alumno del Taller de Construcción desarrollando las actividades prácticas del Taller de Cantería. Puebla. México. Fuente: DEL MAZO SALGADO, M. y HUMANÍ MOSQUEIRA, S. (Coords.), *Escuelas Taller 2030*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), 2018, p. 44.

En cuanto a la temática de los talleres, de acuerdo con cinco áreas distintas del patrimonio inmueble y con la finalidad de poder garantizar una intervención adecuada y respetuosa, se oferta, en primer lugar, un Taller de Cantería, donde el objetivo es que el alumno adquiera destrezas en el trabajo en piedra caliza y basalto, empleando utensilios propios de la materia como cinceles, macetas o máquinas cortadoras. Aunado a ello, también se les capacita para desarrollar las

habilidades propias de la escultura con las técnicas del modelado, el vaciado y la aplicación de acabados de imitación. En segundo lugar, destaca el Taller de Carpintería, donde se ofrece una formación ebanista teórica, así como una práctica muy completa (diferentes tipos de corte, cepillados, realización de ensamblajes o desinfecciones). Por otro lado, se encuentra el Taller de Construcción, espacio donde se habilita al alumno partiendo de competencias básicas como el trazo, la nivelación, la preparación de morteros, aplanados y enlucidos, y se continúa con la edificación de elementos presentes en los inmuebles patrimoniales como muros, columnas, arcos, bóvedas y cúpulas, todo ello bajo los preceptos de los sistemas tradicionales [Figura 3]. En el mismo sentido de mantenimiento de las técnicas del pasado, el Taller de Herrería y Forja trata de contribuir al mantenimiento del patrimonio aportando las herramientas para elaborar elementos decorativos y estructurales del metal, ya sea mediante el proceso de forja o con la electrosoldadura. Y, finalmente, el Taller de Instalaciones Eléctricas e Hidrosanitarias, donde se plantea el objetivo de enseñar a los alumnos las instalaciones que deben implementarse en los monumentos históricos para su uso contemporáneo abarcando el diseño de instalaciones nuevas de electricidad, red hidráulica y usos sanitarios¹⁸.

Al finalizar la formación, los alumnos obtienen una certificación oficial como Técnicos Auxiliares en Restauración desde el Instituto de Capacitación para el Trabajo del Estado de Puebla (ICATEP). De esta manera, la ciudad cuenta con un grupo de especialistas en restauración de bienes inmuebles, formados a partir de las necesidades mostradas por el patrimonio y con una experiencia directa y cotidiana aportada por la Escuela Taller. En este sentido, gracias a los conocimientos prácticos y teóricos adquiridos en la Escuela Taller y las inquietudes despertadas en los jóvenes, los más de 300 alumnos (9% mujeres y 91% hombres) de las ocho promociones han alcanzado una inserción laboral del 80%¹⁹. En la actualidad y bajo las condiciones socio-sanitarias impuestas por la pandemia de la Covid-19, se encuentran formándose los becarios de la novena promoción que verán finalizado su aprendizaje en 2022.

1.1. Los primeros pasos.

El 22 de septiembre del año 2000 se inició el proyecto de la Escuela Taller de Capacitación en Restauración de Puebla, suscrita al convenio de

18 SECRETARÍA DE CULTURA DEL GOBIERNO DE PUEBLA. “Escuela Taller de Capacitación en Restauración de Puebla”, en Escuela Taller, 2019. <http://sc.puebla.gob.mx/escuela-taller> [consulta: 02/09/2021]. MUÑOZ PORTILLA, E. I., “Escuela Taller de Capacitación...”, *op. cit.*

19 *Ibid.*

colaboración entre la AECID y la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla. A este gran esfuerzo se sumaron las voluntades del Ayuntamiento de Puebla (con un aporte económico de un millón de pesos para la financiación de la segunda generación), de la BUAP (con la cesión del edificio sede) y el INAH (con la colaboración en asesoría técnica), sumando así esfuerzos operativos y económicos para el impulso de esta propuesta²⁰.

La Escuela Taller, como parte de las prácticas de los alumnos, ha intervenido en la recuperación de más de 20 espacios arquitectónicos del Centro Histórico, con unas 60 acciones diferenciadas desde el año 2001 hasta la actualidad. Estas actividades cuentan con el financiamiento de diversos programas, pero buscan, especialmente, ser un punto de inflexión en la vida de los jóvenes que participan, los cuales adquieren nuevas perspectivas de su ciudad y se involucran en su conservación²¹.

Inicialmente, la actividad y las prácticas de formación en restauración se centraron en la sede histórica de la BUAP, ubicada en el Colegio de la Compañía de Jesús, cuyo tercer claustro había sido afectado gravemente por el sismo de 1999. En este mismo periodo inicial, aproximadamente de 2001 a 2005, las dos primeras promociones de alumnos trabajaron en la recuperación del edificio sede de la escuela [*Figura 4*], en donde se llevaron a cabo importantes labores de mantenimiento de un inmueble arquitectónico, cuyo origen se halla en el siglo XVI. Pero, además, se llevaron a cabo proyectos de conservación, restauración y rehabilitación en edificios históricos como la Casa Albusua, arquitectura testimonio del siglo XVII, donde se encontraban las oficinas centrales de la Secretaría de Cultura. A estos proyectos se le suman los trabajos de mantenimiento en la Biblioteca Miguel de la Madrid, en la Capilla de la Tercera Orden Franciscana, de gran riqueza patrimonial, así como en el Museo San Pedro (ubicado en el colegio del mismo nombre y con una arquitectura sobresaliente del siglo XVI y XVII poblano), en otros espacios expositivos como el Museo de las Artesanía, el Museo Erasto Cortés o la Galería de Arte Contemporáneo y Diseño. Todas estas obras arquitectónicas están situadas, igualmente, en edificios con un incalculable valor patrimonial, y en espacios destacados a nivel nacional e internacional por su interés y aporte a la cultura como son la Biblioteca Palafoxiana o el Convento de Santa Rosa de Lima (hoy Museo de Arte Popular)²².

20 SECRETARÍA DE CULTURA DEL GOBIERNO DE PUEBLA. "Escuela Taller... *op. cit.*

21 SECRETARÍA DE CULTURA DEL GOBIERNO DEL ESTADO DE PUEBLA, *Memorias... op. cit.*, pp. 144-145.

22 *Ibid.*



Fig. 4. Sede de la Escuela Taller de Capacitación en Restauración de Puebla. Av. 4. Oriente, 211. Puebla. México. © Alicia Díaz Mayordomo.

En los años siguientes, con la formación de la tercera y cuarta promoción (2007-2012) se continuaron con los proyectos anteriores, además de sumarse como mano de obra a las labores de conservación del Museo José Luis Bello y González [Figura 5]. Como se mencionó líneas arriba, permanecía cerrado por las afectaciones del terremoto de 1999 y, después de diez largos años y con la suma de fuerzas de la administración, se culminó su proceso de rehabilitación en 2010. Por otro lado, las conmemoraciones por el Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana hicieron de Puebla un lugar de referencia por su pasado histórico, llevándose a cabo, entre otros proyectos, la recuperación del Museo de la Revolución Mexicana y el espacio de la Casa de los Hermanos Serdán, donde la Secretaría de Cultura y el Gobierno

del Estado de Puebla involucró a los jóvenes de la Escuela Taller en sus labores de mantenimiento y restauración²³.



Fig. 5. Fachada del Museo José Luis Bello y González.
Puebla. México. © Alicia Díaz Mayordomo.

Este periodo, discurrido entre marzo de 2001 a mayo de 2012, fue, para la Escuela Taller de Puebla, el punto de partida de la actividad que continuará con el apoyo de las instituciones locales y nacionales. La AECID aportó, en estos primeros pasos, apoyo económico y asesoró teóricamente para una configuración inicial óptima, la cual continúa de manera independiente, configurándose así como un caso exclusivo en América Latina²⁴.

1.2. La consolidación en solitario.

El año 2012 fue el momento en el que la AECID efectuó la retirada de fondos económicos, pero las actividades e iniciativas de la Escuela Taller continúan hasta la actualidad con financiación y apoyo de las instituciones

23 FRAILE MARTÍN, I. "Retos de los museos... *op. cit.*, p. 116-118.

24 DEL MAZO SALGADO, M. y HUMANI MOSQUEIRA, S. (Coords.), *Escuelas Taller 2030*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), 2018, p. 87.

mexicanas locales y con la graduación de la quinta, sexta, séptima y octava promoción de estudiantes.

En esta etapa reciente destacan las intervenciones patrimoniales en espacios religiosos de primer nivel en la urbe como la Basílica Catedral y en el riquísimo espacio de la Capilla del Ochavo, además de actuaciones en el Templo de San Roque o en la Iglesia de la Trinidad. Los espacios civiles también obtuvieron su atención, realizando tareas en el Teatro Principal, en el Hotel Camino Real, en el Planetario de la Ciudad y en el Museo Regional Casa del Alfeñique. Asimismo, se han ejecutado proyectos de intervención en espacios ubicados fuera de la ciudad como el Convento dominico de la localidad de Tepexi Rodríguez o Convento de Santa María de los Reyes en Huatlatlauca. Por último, cabe mencionar la destacada intervención en el Patio de los Azulejos, obra reconocida con mención honorífica por la XI Bienal de Arquitectura del Colegio de Arquitectos de Puebla, y la participación en los festejos de la conmemoración del 485 aniversario de la fundación de la ciudad de Puebla, iluminando cada uno de los pináculos de la Basílica Catedral como se hacía en el siglo XVIII²⁵.

Sin embargo, realmente sobresaliente y aplaudida ha sido intervención activa en la salvaguarda del patrimonio por los efectos del terremoto de septiembre de 2017 [*Figura 6*]. De acuerdo con las cifras oficiales, en el Centro Histórico de Puebla 760 inmuebles tuvieron afectaciones, 222 con daños estructurales, 150 con daños en fachada y 193 sin daños aparentes. Ante esta situación, la Escuela Taller con sus arquitectos, monitores, alumnos y exalumnos se volcó en los trabajos de diagnóstico y protección de bienes muebles, mediante acciones de embalaje y traslado de obras. La Basílica Catedral [*Figura 7*] fue uno de los inmuebles más afectados y donde, por su singularidad, se prestaron mas acciones, siendo el espacio de la Capilla del Sagrario uno de los más perjudicados, pues la linternilla del baptisterio colapsó, así como sus varios remates. Ante tal hecho, la séptima promoción apuntaló la espadaña, arcos arbotantes y aseguraron la linternilla. Posteriormente, realizaron los trabajos de limpieza y catalogación obteniendo un resultado de gran calidad con la participación conjunta de los cinco talleres²⁶.

25 AECID, *Programas de Escuelas Taller de la Cooperación Española*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2015, pp.146-148. https://issuu.com/publicacionesaecid/docs/programa_de_escuelas_taller_de_la_c [consulta 04/09/2021].

26 CORDERO ARCE, M.T, “El papel de las Escuelas... *op. cit.*, p. 30-33.



Fig. 6. Visión de la fachada exterior del Museo Casa Alfeñique apuntalada por los daños ocasionados en el terremoto de 2017. Puebla. México.

© Alicia Díaz Mayordomo.

Esta vasta enumeración de intervenciones por parte de la Escuela Taller, guiadas por arquitectos y técnicos del INAH, han favorecido en la recuperación de la imagen de una ciudad azotada por el paso del tiempo y por los caprichos de la naturaleza. Los resultados son innegables, pues basta comparar fotografías de los inicios del siglo XX con la actualidad para cerciorarse de los avances y de la mejoría. Las acciones de la Escuela Taller de Puebla no se han detenido simplemente en estas intervenciones, sino que actualmente es miembro fundador, y con una notoria actividad, de la Red de Escuelas Taller de América Latina y el Caribe, organizando encuentros con la puesta en común de ideas y proyectos venidos de diferentes escuelas y países socios. Todo ello a fin de mejorar la calidad de la intervención en el patrimonio, como demuestra el haber sido la sede del *II Encuentro de Red de Escuelas Taller y su Ámbito de Acción* en octubre de 2015²⁷.

27 RED DE ESCUELAS TALLER, “Memoria II Encuentro de Red de Escuelas Taller y su Ámbito de Acción”. Red de Escuelas Taller de América Latina, 2016, <https://issuu.com/redescuelastaller/docs/memoria> [02/09/2021].



Fig. 7. Visión del ciprés y la nave central de interior de la Basilica Catedral de Puebla. México. © Alicia Díaz Mayordomo.

Asimismo, buscando dotar al ciudadano interesado por los bienes patrimoniales de herramientas con un enfoque más específico que los talleres generales, en 2018 apostaron por ofertar una formación complementaria en forma de cursos de extensión con una duración de entre uno a tres meses. Los talleres más representativos y con mejor acogida fueron el de Conservación preventiva y estabilización del patrimonio documental, seguido del de Elaboración de vitrales con técnica de *Tiffany* y emplomado²⁸ y del de Técnica de cartonería, así

²⁸ El Taller de Elaboración de Vitrales fue uno de los que mayor éxito obtuvo debido a al trabajo práctico directo que se desarrolló en él. Tras el sismo de 2017, se pudo intervenir en los daños causados en la Capilla del Sagrario de la Catedral Metropolitana de Puebla, donde se abrieron las lucernas ubicadas en la linterna de la cúpula y se instalaron vidrieras de motivos religiosos. Fuente: MUÑOZ PORTILLA, E. I., "Escuela Taller de Capacitación...", *op. cit.*

como el de Técnicas de encuadernación antiguas y modernas o el de Yesería y argamasa²⁹.

Y, para finalizar la lista de actividades llevadas a cabo por la Escuela Taller y sus participantes, es más que oportuno dedicar unas líneas para reflejar su implicación con la difusión de la cultura. En este sentido, la mencionada institución ha organizado jornadas y ciclos de conferencias como DIALOGARTE. Junto con las entidades universitarias de la localidad y la Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, han desarrollado dos ediciones con un programa con especialistas internacionales para tratar temas como “el Barroco en el Arte Internacional” (2018) o cuestiones de gran interés como “el fenómeno de la Conquista y la Figura de Hernán Cortés” (2019) [Figura 8].



*Fig. 8. Instantánea de la ponencia *El oro y el Barroco* en el ciclo de conferencias “Dialogarte. La Jiribilla del Barroco” organizadas por la Escuela Taller de Capacitación en Restauración de Puebla y la Secretaría de Cultura en octubre de 2018.*

© Alicia Díaz Mayordomo.

3. PUEBLA Y LA ESCUELA TALLER: APUNTES PARA EL FUTURO.

La Escuela Taller de Capacitación en Restauración, importante organismo dentro de la gestión del Centro Histórico de Puebla, ha logrado un impacto social al afrontar el problema del desempleo juvenil, aportando a los estudiantes una oportunidad de educación y desarrollo obteniendo una carrera técnica y una

²⁹ *Ibid.*

inserción laboral de calidad. Asimismo, ha servido como factor de progreso cultural, pues se ha posicionado en el ámbito local y regional como una herramienta de preservación del Patrimonio Mundial con la enseñanza de oficios artesanales, transmitiendo valores de cuidado y responsabilidad a los alumnos y posteriores técnicos, quienes se han visto inmersos en las labores de gestión del patrimonio cultural, las cuales suele ser eminentemente teóricas y desconocidas para una gran mayoría de la sociedad. Además, ha generado un impacto económico necesario al dotar a los jóvenes, muchos de ellos con un importante riesgo de exclusión social, de una beca económica, ha colaborado en la disminución del paro juvenil, así como en la mejora de la calidad de su vida, puesto que la formación y el trabajo remunerado dignifican³⁰.

Sin embargo, la Escuela Taller de Puebla debe enfrentarse a la continua mejora de sus intervenciones y actividades de cara al futuro. En estas líneas se ha partido de la reflexión sobre la presencia de la actividad turística en Puebla y su relación con el patrimonio cultural, lo que obliga a la necesidad de políticas integrales que eleven la calidad del patrimonio y la vida del ciudadano. La Escuela Taller se ve involucrada en la conservación y mantenimiento de los edificios emblemáticos que forman la oferta turística y cultural del Centro Histórico, por lo tanto, se convierte en un factor destacado que podría apoyar el conocimiento y la transmisión de valores positivos hacia el patrimonio presente en Puebla.

La Escuela Taller debe ir más allá de formar mano de obra y tiene la capacidad de vincular con sus acciones a los poblanos con su patrimonio, pues es él mismo quien lo está restaurando. Para lograrlo, es necesario que se involucren más fuerzas políticas, pues los beneficios pueden llegar a ser de gran envergadura. Omitir las medidas preventivas y de conocimiento de los sitios con declaratorias, lejos de ser un beneficio, será un peligro para los mismos, ya que provoca daños en el patrimonio que en muchas ocasiones son irreparables.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Este trabajo, acerca del papel desempeñado por la Escuela Taller de Capacitación en Restauración de Puebla, ha buscado ser la evidencia del esfuerzo desarrollado por una institución gestora y proteccionista del Patrimonio Mundial en una urbe donde numerosos esfuerzos de las entidades gubernamentales

30 CORDERO ARCE, M.T., "La Escuela Taller de Restauración en Puebla: pieza clave de la preservación" en CABAÑAS, B; ROBLES, A. A. (Coords.), *Puebla. La ciudad hacia los 500 años*, Puebla (México), H. Ayuntamiento de Puebla, 2018, pp. 192-197.

se vienen destinando en los últimos años a la creación de recursos y productos turísticos.

El estudio del compendio de actividades, llevadas a cabo desde el 2001 a la actualidad por la Escuela Taller, desde sus intervenciones en los monumentos emblemáticos hasta su colaboración en las tareas de conservación después de los terremotos de 1999 y, especialmente, el de 2017, nos han acercado a una institución que consideramos un verdadero motor de desarrollo local. Además de fijar a la población en su territorio y permitir la apertura de nuevas oportunidades de empleo, la Escuela Taller desde los inicios han facilitado la integración social de más de 300 jóvenes, permitiéndoles una cualificación profesional en labores de mantenimiento de su patrimonio. Este patrimonio se ha visto beneficiado y ha incrementado su valor para el disfrute de las generaciones futuras, empleándose como recurso para un desarrollo territorial de obligatoriedad sostenible, pues su conocimiento permite impulsar el sentimiento de pertenencia a una comunidad y afianzar la conciencia de identidad de los pueblos en su territorio; de esta conciencia deriva la necesidad de difundirlo y convertirlo en un recurso turístico y educativo de potente valor transversal.

En conclusión, podemos decir que, a todas luces, es innegable el valor patrimonial y social que viene desarrollando desde el año 2001 la Escuela Taller de Capacitación en Restauración de Puebla, la cual, partiendo de un proyecto de cooperación internacional, ha centrado sus esfuerzos en las necesidades del Centro Histórico de Puebla y de sus ciudadanos. Es este espacio el que acoge numerosas relaciones y sinergias con otros ámbitos sociales y económicos, como es el mencionado al comienzo de esta exposición: el turismo. Por ello, aplaudimos la labor elaborada y apoyamos la realización de mejoras de cara al futuro, siendo su fin principal la preservación del patrimonio mundial.

BIBLIOGRAFÍA

- AECID, *Programas de Escuelas Taller de la Cooperación Española*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2015, pp.146-148. https://issuu.com/publicacionesaecid/docs/programa_de_escuelas_taller_de_la_c [consulta 4/12/2020].
- CABRERA BECERRA, V., “Centro histórico de Puebla. Consecuencias perversas de afanes modernizadores proturismo”, en ALCÁZAR MORALES, O. y SALGADO GALARZA. A.C. (Coords.) *Patrimonio, turismo y algo más....* México, Universidad de Guerrero, Juan Pablo Editor, 2015, pp.80-95.

- CENAPRED, “Informes técnicos. El sismo de Tehuacán del 15 de junio de 1999”, en *Publicaciones del Centro Nacional de Prevención de Desastres del Sistema Nacional de Protección Civil de México*, 1999, <http://www.cenapred.gob.mx/es/Publicaciones/archivos/178-INFORMETCNICOELISIS-MODETEHUACNDEL15DEJULIODE1999.PDF> [consulta: 15/11/2020].
- CORDERO ARCE, M.T., “El papel de las Escuelas Taller en la recuperación de los daños del patrimonio cultural”, en *Memorias 3^{er} Encuentro de la Red Escuelas Taller*, Colombia, Red de Escuelas Taller de América Latina, 2017.
- CORDERO ARCE, M.T., “La Escuela Taller de Restauración en Puebla: pieza clave de la preservación” en CABAÑAS, B; ROBLES, A. A. (Coords.), *Puebla. La ciudad hacia los 500 años*, Puebla (México), H. Ayuntamiento de Puebla, 2018, pp. 192-197.
- DE RAMÓN CARMONA, M.; POSADA GÓNZÁLEZ, P., *Arquitectura representativa de la Ciudad de Puebla (Guía)*, México, L’anxaneta Ediciones, 2009.
- DEL MAZO SALGADO, M. y HUMANÍ MOSQUEIRA, S. (Coords.), *Escuelas Taller 2030*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), 2018, p. 87. Disponible en: <https://www.aecid.es/Centro-Documentacion/Documentos/Publicaciones%20AECID/ESCUELAS%20TALLER%202030.pdf> [Fecha de consulta: 30/11/2021].
- FRAILE MARTÍN, I. “Retos de los museos de Puebla tras los temblores de 1999 y 2017”, en *Quiroga*, Núm. 19, enero-junio 2021, pp. 116-129.
- FRAILE MARTÍN, I., “Puebla de los Ángeles: 30 años de patrimonio a través de su política museística”, *NORBA-Arte*, vol. XXXVIII, 2018, pp. 51-61.
- GOBIERNO PUEBLA, “Sexto Informe de Gobierno”, en *Sistema Estatal de Información*, Gobierno del Estado de Puebla. 2017, http://www.ceigep.puebla.gob.mx/pdf/gestion/2011_2017/6_eje_2.pdf [consulta: 09/09/2021].
- INAH, *Decreto por el que se declara una Zona de Monumentos Históricos en la ciudad de Puebla de Zaragoza, Estado de Puebla*, 1977. Documento en línea: http://sic.gob.mx/ficha.php?table=marco_juridico&table_id=768 [consulta: 11/09/2021].
- MUÑOZ PORTILLA, E. I., “Escuela Taller de Capacitación en Restauración de Puebla”, conferencia presentada en *XII Encuentro Nacional de Investigadores del Ferrocarril*, México, 5-9 de octubre del 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=8CzCHDoFXGM> [30/11/2021].
- MUSEO CÁDIZ, *Durante todo el año llevamos una vida de ajetreo y carreras, ¿¿vas a un lugar lleno de arte y vas a seguir igual?? No. Acomódate y disfruta. No hay prisas.* [Twitter]. 2019, <https://twitter.com/museocadiz/status/1156868423017803776> [Fecha de consulta: 03/09/2021].

- PIZARRO GÓMEZ, F. J. (Dir.), *Puebla 485. Aniversario Fundación. Puebla. 1531.*, Madrid, Grupo EDAF; Infante Editores, 2016.
- PIZARRO GÓMEZ, F. J. (Dir.), *Puebla Monumental: Patrimonio de la Humanidad.* Madrid, Grupo EDAF; Infante Editores, 2015.
- RED DE ESCUELAS TALLER, “Memoria II Encuentro de Red de Escuelas Taller y su Ámbito de Acción”. Red de Escuelas Taller de América Latina, 2016, <https://issuu.com/redescuelastaller/docs/memoria> [02/09/2021].
- SECRETARÍA DE CULTURA DEL GOBIERNO DE PUEBLA (2019). “Escuela Taller de Capacitación en Restauración de Puebla” en Escuela Taller. <http://sc.puebla.gob.mx/escuela-taller> [consulta: 02/12/2020].
- SECRETARÍA DE CULTURA DEL GOBIERNO DEL ESTADO DE PUEBLA, *Memorias 1999-2005*, Puebla (México), Secretaría de Cultura del Gobierno de Puebla, 2005, p. 143.
- UNESCO, “Plan de conservación y ordenanza urbanística y arquitectónica para el Paseo del Río San Francisco en Puebla” en *Decisión: CONF 201 VB53 Centro Histórico de Puebla (México)*, 2018. <https://whc.unesco.org/en/decisions/5663> [consulta: 20/08/2021]
- UNESCO, *Historic Centre of Puebla*, State Party, Mexico. World Heritage List, File name 416. Decision of the World Heritage Committee General Conference, Paris, 1987. <https://whc.unesco.org/en/list/416/>

Alicia Díaz Mayordomo

Dpto. de Arte y Ciencias del Territorio
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Extremadura
<https://orcid.org/0000-0001-7891-0109>
aliciadm@unex.es



ESPACIO INTERMEDIO EN LOS PUEBLOS DE COLONIZACIÓN DE ALEJANDRO DE LA SOTA

SPACE BETWEEN IN THE COLONIZATION TOWNS BY ALEJANDRO DE LA SOTA

JOSÉ ANTONIO FLORES SOTO
Universidad Politécnica de Madrid

Recibido: 27/07/2021

Aceptado: 30/11/2021

RESUMEN

En el INC comenzaron sus carreras muchos arquitectos españoles luego reconocidos como ‘maestros’ de la arquitectura moderna española. Proyectaron pueblos para gente del campo. Aunque partieron de unos postulados muy rígidos, pudieron interpretarlos e introducir novedades de interés en ellos. Uno de aquellos arquitectos fue Alejandro de la Sota. En este estudio se presentan sus investigaciones sobre un espacio urbano de relación intermedio entre la plaza institucional y la calle funcional. A través de un recorrido analítico por los cinco pueblos que proyectase De la Sota en colonización, se muestra la gestación y configuración de este espacio novedoso entonces, tratado en paralelo al debate internacional del Team X. El objeto final es poner de manifiesto lo que espacialmente ganaron los pueblos del INC y sus habitantes con estas investigaciones urbanas; el caso de De la Sota es uno de los más interesantes en este aspecto.

Palabras clave: Alejandro de la Sota, Arquitectura Española, INC, Colonización Agraria, Espacio Intermedio.

ABSTRACT

Many Spanish architects later recognized as ‘Master of Modern Spanish architecture began their careers at INC. They designed new towns for rural people. Although they started from very rigid postulates, they were able to interpret them and introduce interesting novelties in them. One of those architects was Alejandro de la Sota. In this study, his research on an urban space with an intermediate relationship between the institutional square and the functional street is presented. Through an analytical tour of the five towns that De la Sota projected in colonization, the gestation and configuration of this space is shown, treated in parallel to the international debate of Team X. The final objective is to show what spatially The INC New Towns and their inhabitants won with these urban investigations; De la Sota’s case is one of the most interesting in this regard.

Keywords: Alejandro de la Sota, Spanish Architecture, INC, Agrarian Colonization, Space Between.

ESPACIO INTERMEDIO EN LOS PUEBLOS DE COLONIZACIÓN DE ALEJANDRO DE LA SOTA

La política agraria del franquismo cambió radicalmente el aspecto de parte del territorio español entre 1939 y 1970. La puesta en regadío de terrazgos asociados a las más significativas cuencas fluviales, retomando frustradas políticas agrarias precedentes, supuso una de las primeras operaciones propagandísticas del régimen. Recién terminada la guerra civil y necesitado de una sólida base social de apoyo, el primer franquismo abanderó la causa de la redención de las gentes del campo español hasta entonces aparentemente olvidadas. Los campesinos serían la ‘nueva raza’ donde vivirían los valores ‘tradicionales’ defendidos por el bando nacional en una guerra que había devastado el país y a sus gentes¹.

La propuesta fue transformar el campo español en un inmenso regadío explotado por familias, hasta entonces sin tierras, convertidas súbitamente en agricultoras. El estado les dotaría de unas condiciones mínimas para garantizar su existencia según sus principios ideológicos. Así, se fijaba en el campo renovado a una población rural empobrecida y sin perspectivas, y se evitaba su huida

1. SOUZA CÁMARA, A. de: *Ruralismo peninsular*, Madrid: Ateneo de Madrid, 1952.

masiva a la ciudad y el previsible colapso urbano²; lo que acabaría ocurriendo al cambiar el régimen de estrategia con el desarrollismo de los años 1960.

De esta operación, recogida del inmediato precedente de la Segunda República y con el espejo ideológico de la *bonifica integrale* de Mussolini, se encargó el Instituto Nacional de Colonización (INC). Dependiente del Ministerio de Agricultura, el INC reunió a ingenieros agrónomos y arquitectos³ no ajenos a la reforma agraria, en la que trabajaban desde los años 1920, pero sí próximos ideológicamente a quienes ocuparon el poder⁴. En unos años en los que no cabía debate, la arquitectura española se puso al servicio de la reconstrucción nacional⁵, con Pedro Muguruza como cabeza de la recién creada Dirección Nacional de Arquitectura.

El Servicio de Arquitectura del INC se encomendó a José Tamés Alarcón, funcionario suyo desde junio de 1941, con la tarea de proyectar los lugares de la nueva España rural. Partía con la experiencia truncada de la Ley de Obras de Puesta en Riego de la Segunda República y las enseñanzas de los Seminarios de Estudios Urbanísticos de José Fonseca en la Cátedra de Urbanología del profesor César Cort, en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Se conocían también los *siedlungen* alemanes y la recuperación agraria del fascismo italiano. Así que, sin opción a debate, la estrategia adoptada fue agrupar las familias de campesinos en comunidades ejemplares. En lugar de dispersarlas en viviendas aisladas en las nuevas tierras regables, se prefirió su concentración en pequeños núcleos repartidos homogéneamente y sin jerarquía entre ellos⁶. El pueblo fue el modelo elegido por un cúmulo de razones; entre otras, la de posibilitar la relación de las personas y generar comunidades de familias cristianas modélicas⁷.

2. SAMBRICIO, C.: "Madrid, 1941: tercer año de la victoria", en *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Madrid: Dirección General de Arquitectura y Edificación, 1987.

3. CALZADA PÉREZ, M.: *La colonización interior en la España del siglo XX: agrónomos y arquitectos en la modernización del medio rural*, dir.: Víctor Pérez Escolano, Sevilla: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla, 2007.

4. No quedaban disidentes: exiliados o depurados mediante un decreto de Depuración profesional de los arquitectos españoles que se publicó en el BOE el 28 de febrero de 1940 por la Orden de 24 de febrero de Depuración Político-Social de los arquitectos, dictada por la Dirección General de Arquitectura, con penas que iban desde la inhabilitación perpetua para el ejercicio de la profesión en España a las multas con inhabilitaciones temporales.

5. Como bien reflejase la I Asamblea Nacional de Arquitectos celebrada en Madrid en junio de 1939.

6. FLORES SOTO, J.A.: *Aprendiendo de una arquitectura anónima. Influencias y relaciones en la arquitectura española contemporánea: el INC en Extremadura*, tesis doctoral inédita, dir. José Luis García Grinda, Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2013.

7. Tamés explicaría la labor de su Servicio de Arquitectura nada más arrancar, en *Revista Nacional de Arquitectura* (TAMÉS, 1948) y luego, haciendo memoria de ella, en la revista *Urbanismo* (TAMÉS, 1980).

Junto a Tamés, jefe del Servicio de Arquitectura del INC, entraron como arquitectos funcionarios en 1941: Manuel Jiménez Varea, Víctor D'Ors, Pedro Castañeda Cajigas y Alejandro de la Sota. A cada uno se le encomendó una zona de actuación para que, coordinados con los ingenieros agrónomos de zona, proyectasen en ellas pueblos y edificaciones auxiliares de la colonización. De la Sota, con 28 años y recién egresado en la Escuela de Arquitectura de Madrid⁸, fue destinado a la zona del Canal de Aragón y Cataluña.

El arranque efectivo de la actividad del INC se produjo en torno a 1948, tras la promulgación en 1946 de la *Ley de expropiación de fincas rústicas*. En cuanto que el INC se hizo propietario de las tierras que necesitaba mediante su expropiación forzosa, comenzó realmente la 'Contrarreforma agraria del franquismo'⁹. En ese momento, el Servicio de Arquitectura de Tamés necesitó ayuda. Ésta se cubrió incorporando funcionarios y colaboradores externos, casi todos procedentes de la Escuela de Arquitectura de Madrid, de cuyas aulas partieron hacia destinos rurales en viajes ciertamente catárquicos.

El INC construyó unos trescientos nuevos pueblos. Sus autores fueron jóvenes arquitectos cuyo primer contacto con la profesión fue éste: José Luis Fernández del Amo (procedente de la Dirección General de Regiones Devastadas de Granada), José Antonio Corrales, Rafael Leoz, Antonio y Luis Vázquez de Castro, Antonio Fernández Alba, Genaro Alas, José Luis Íñiguez de Onzoño, Miguel Herrero o Carlos Sobrini, por ejemplo. Muchos serían reconocidos luego como 'maestros' de la 'arquitectura española contemporánea'¹⁰. Casi a ninguno les vendría ese reconocimiento por su obra de colonización. No obstante, las propuestas que se pueden estimar más interesantes en estos pueblos provienen de la labor investigadora de esos jóvenes que ocultaron prudentemente su participación en la colonización franquista. No por casualidad casi todos abandonaron su labor en el Servicio de Arquitectura del INC en cuanto les fue posible y se dedicaron al ejercicio libre de la profesión, a la docencia o ambas cosas a la vez.

Coetáneo a la afluencia de arquitectos jóvenes al INC, Alejandro de la Sota solicitó su excedencia voluntaria como funcionario. Le fue concedida en marzo

8. De la Sota comenzó los estudios universitarios en 1930, con los dos cursos introductorios en la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad Central de Madrid. La Guerra Civil interrumpió su carrera en la ETSAM, que retomó inmediatamente después de terminar el conflicto, donde consiguió el título de arquitecto en el mismo año que ingresó como funcionario del INC: 1941.

9. BARCIELA LÓPEZ, C: "La Contrarreforma Agraria y la política de colonización del primer franquismo (1936-1959)", *Reformas y políticas agrarias en la historia de España*, Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, Centro de Publicaciones Agrarias, Pesqueras y Alimentarias, 1996.

10. FLORES, C.: *Arquitectura Española Contemporánea*, Madrid: Murcia: Aguilar, 1964.

de 1946, cuando todavía no había proyectado nada reseñable. Dejaba incompleto el primero de sus cinco pueblos de colonización: Gimennells, en Lérida (diciembre, 1943), donde cristalizaba una de sus propuestas (1942) para dos pueblos genéricos en la zona que le fuese encomendada¹¹. Los otros pueblos los proyectó como colaborador externo; el más conocido de todos, Esquivel, en Sevilla (octubre, 1952). Su reconocimiento se debe a que acudió como representación de la arquitectura española al V Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos (Moscú, 1958). Fue junto con Vegaviana (Cáceres, 1954), de José Luis Fernández del Amo; que obtuvo un inesperado reconocimiento. Menos conocidos, pero no de menor interés, fueron los tres pueblos que proyectó en Badajoz: Entrerríos (diciembre, 1953-1956), La Bazana (enero, 1954) y Valuengo (mayo, 1954), con los que concluyó su colaboración con el INC, en coincidencia con su inicio en la tarea docente en la Escuela de Arquitectura de Madrid (1955-1971).

Por qué abandonó De la Sota su puesto de funcionario en el INC, con quien sin embargo siguió colaborando hasta 1954, es una incógnita que quizás se pueda aclarar al final de este estudio. No obstante, se aprecia un giro sustancial en sus propuestas una vez producida. Mientras estuvo en el Instituto, sus pueblos observaron el ‘modelo Tamés’¹²: una masa edilicia ordenada por calles trayectos, con la plaza como espacio urbano de reunión de las instituciones. Sin embargo, en las propuestas que presentó después hay un margen de investigación notable. En ellas se le ve desbaratar poco a poco la rigidez del modelo inicial en busca de una arquitectura arraigada al lugar y pendiente de aspectos que la hiciesen más humana.

En este artículo se va a tratar un aspecto muy concreto de los pueblos de Alejandro de la Sota: el ‘espacio intermedio’, denominado ‘plazuela’ en sus planos y escritos. La exploración de este espacio, entre la plaza representativa y la calle trayecto, supone uno de sus grandes aciertos en la arquitectura de colonización. No es una indagación exclusiva suya; se ve también en otros arquitectos del INC: Fernández del Amo o Corrales, entre los más proactivos en este asunto. Sin embargo, no todos lo exploraron del mismo modo y De la Sota parece hacerlo desde su entendimiento de la arquitectura popular, así como de

11 ALAGÓN LASTE, J.M.: “Alejandro de la Sota y su aportación a los pueblos de colonización de la cuenca del Ebro (1941-1946)”, en *Norba, revista de arte*, vol. XXXVII, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2017, pp. 279-309.

12. Si bien Tamés tuvo claro desde el principio cómo debía ser un pueblo de colonización, y según esa idea orientaba los proyectos de los arquitectos de zona, el primero que construyó realmente de acuerdo con esta idea fue Torre de la Reina, en la finca de El Viar, en Sevilla. Lo hizo en 1952 y en colaboración con el arquitecto Rafael Arévalo.

la arquitectura moderna contextualizada de Alvar Aalto o las relaciones entre arquitectura y paisaje de Paul Bonatz.

Este ‘espacio intermedio’ presenta el aliciente de, aun sin conexión informada cierta, producirse en paralelo al debate internacional del Team X en contestación a la ortodoxia urbana moderna de Le Corbusier en los CIAM. Quizás esa conexión intuitiva explique el inesperado éxito que encontraron Vegaviana y Esquivel en Moscú. El naufragio de la arquitectura ampulosa del primer franquismo en el VI Congreso Panamericano de Arquitectos (Lima, 1946), obligó a repensar la dirección del tradicionalismo retrógrado de posguerra¹³. Sin embargo, la valoración de dos pueblos de colonización dio ánimos a unos jóvenes arquitectos que cambiarían finalmente el panorama arquitectónico nacional.



Fig.01: Foto aérea del nuevo pueblo de colonización Torre de la Reina (Finca El Viar, Sevilla), José Tamés Alarcón y Rafael Arévalo (1952). Fuente: CALZADA PÉREZ y PÉREZ ESCOLANO, 2009)

13. FLORES SOTO, J.A.: “La modernidad importada de América. España en el VI Congreso Panamericano de Arquitectos, un vacío gráfico”, en *Ciudad y territorio. Estudios territoriales*, n.185, vol. XLVII; Madrid: Ministerio de Fomento, octubre, 2015, pp.481-498

ESTADO DE LA CUESTIÓN, OBJETIVO Y MÉTODO

La operación urbana y arquitectónica del Instituto Nacional de Colonización fue explicada por su director de Arquitectura: José Tamés Alarcón, entre 1948¹⁴ y 1980¹⁵, en diversas revistas nacionales de arquitectura. También hablaron de su trabajo en el INC algunos de los arquitectos que proyectaron sus pueblos: José Luis Fernández del Amo y Alejandro de la Sota, principalmente. Lo hicieron en revistas de arquitectura de la época a raíz del éxito de Vegaviana (Cáceres) y Esquivel (Sevilla), respectivamente, en la muestra de arquitectura del V Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos, celebrado en Moscú en 1958.

El interés académico sobre el tema comenzó en la década de 1980. Los Ministerios de Agricultura, Administraciones Públicas y Obras Públicas financiaron unos estudios sobre la *Historia y evolución de la colonización agraria en España*, entre 1984 y 1994 –dirigidos por Alfredo Villanueva Paredes–, referencia basal para aproximarse al tema. De entonces son las tesis doctorales inéditas de José Luis Oyón Bañales¹⁶, y Justo García Navarro¹⁷, con enfoque generalista y dibujos de gran interés.

Un segundo momento de atención al tema, en torno a los primeros años 2000, dio como resultado una serie de tesis doctorales, la mayor parte inéditas: Miguel Centellas Soler (2006), sobre José Luis Fernández del Amo en el INC (publicada en 2010 por la Fundación Arquia); Manuel Calzada Pérez¹⁸, sobre los pueblos del INC en Andalucía; Antonio Álvaro Tordesillas¹⁹, sobre los pueblos del INC en la cuenca del Duero; José Antonio Flores Soto²⁰, sobre los

14. TAMÉS ALARCÓN, J.: “Proceso urbanístico de nuestra colonización interior”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 83, Madrid: Dirección Nacional de Arquitectura, 1948, pp.348-358.

15. TAMÉS ALARCÓN, J.: “Actuaciones del Instituto Nacional de Colonización. 1939-1970. Urbanismo en el medio rural”, en *Urbanismo*, 3, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1980, pp.4-16.

16. OYÓN BAÑALES, J. L.: *Colonias agrícolas y poblados de colonización. Arquitectura y vivienda rural en España (1850-1965)*, Barcelona, E.T.S. de Arquitectura de Barcelona, UPC, 1985.

17. GARCÍA NAVARRO, J.: *Evolución urbanística de los poblados ejecutados por el I.N.C. Extremadura: la zona de Montijo*, Madrid, E.T.S. de Arquitectura, UPM, dir.: Juan Jesús Trapero Ballester, 1988.

18. CALZADA PÉREZ, M.: *La colonización interior en la España del siglo XX: agrónomos y arquitectos en la modernización del medio rural*, dir.: Víctor Pérez Escolano, Sevilla: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla, 2007

19. ÁLVARO TORDESILLAS, A.: *Pueblos de colonización en la cuenca del Duero: categorías para un análisis gráfico*, dir.: Grijalba Bengoetxea, Alberto, Valladolid: Departamento Urbanismo y representación de la arquitectura, Universidad de Valladolid, 2008.

20. FLORES SOTO, J.A.: *Apreniendo de una arquitectura anónima. Influencias y relaciones en la arquitectura española contemporánea: el INC en Extremadura*, tesis doctoral inédita, dir. José Luis García Grinda, Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2013.

pueblos del INC en Extremadura. Todas ellas se acompañaron de publicaciones parciales en revistas especializadas. También es de este momento el interés de la Consejería de Agricultura de la Junta de Extremadura por la arquitectura de colonización, con una investigación orientada por María del Mar Lozano Bartolozzi y José Luis Mosquera Müller²¹ con el resultado de exposiciones y publicaciones varias entre 2008 y 2010. A este momento y en este contexto corresponde la tesis doctoral de Rubén Cabecera Soriano sobre los pueblos de colonización extremeños de Alejandro de la Sota²². En este último impulso, el tema de los pueblos de colonización fue el motivo de reflexión del X Congreso del DOCOMOMO Ibérico, celebrado en 2018 en Badajoz y coordinado por Manuel Fortea Luna²³.

En cuanto a la abundante bibliografía existente sobre la obra de Alejandro de la Sota, cabe mencionar las aportaciones de Miguel Ángel Baldellou²⁴ (1975-2006), y la más reciente de Iñiqui Ábalos, Josep Llinàs y Moisés Puente²⁵. También, la recopilación de su obra revisada por el mismo De la Sota²⁶. No obstante, en ellas se trata su participación en el INC muy someramente, casi como lo hacía él mismo cuando hablaba su obra. En el congreso *Pueblos de colonización durante el franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural*, celebrado en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico en 2008, se rescató el tema de De la Sota en el INC a través de Esquivel, su pueblo más célebre. Fue Zacarías de Jorge quien se encargó de ello²⁷. Luego hablarían del tema Manuel Calzada y Víctor Pérez Escolano²⁸. Para tener documentación precisa de los pueblos del INC de Alejandro de la Sota en

21. MOSQUERA MÜLLER, J.L., coord.: *Pueblos de colonización en Extremadura*, Badajoz: Junta de Extremadura, 2010.

22. CABECERA SORIANO, R.: *Los pueblos de colonización extremeños de Alejandro de la Sota*, Mérida: Gobierno de Extremadura, Consejería de Educación y Cultura-Editora Regional de Extremadura, 2014.

23. El congreso llevó por título *El fundamento social de la arquitectura; de lo vernáculo y lo Moderno, una síntesis cargada de oportunidades* y sus actas se pueden consultar en la página web de la Fundación Do.co.mo.mo. Ibérico (publicaciones): <https://www.docomomoiberico.com>

24. BALDELLOU, M. Á.: *Alejandro de la Sota*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno y Urbanismo, Viviendas e Infraestructuras, 2006. *Alejandro de la Sota*, Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.

25. ÁBALOS, I., LLINÀS, J. y PUENTE, M.: *Alejandro de la Sota*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2009.

26. SOTA MARTÍNEZ, A. DE LA: *Alejandro de la Sota: Arquitecto*, Madrid, Pronaos, 1989.

27. JORGE CRESPO, Z. de: "Alejandro de la Sota: cinco poblados de colonización", en LUQUE CEBALLOS, I. y GUERRERO QUINTERO, C. (coords.): *Pueblos de colonización durante el franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural*, Sevilla: Junta de Andalucía, 2008, pp.358-371.

28. CALZADA PÉREZ, M. y PÉREZ ESCOLANO, V.: *Pueblo de Esquivel, Sevilla. 1952-1955*, Archivos de Arquitectura, España siglo XX, Almería, Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, 2009.

Extremadura habría que esperar a la tesis doctoral de Cabecera Soriano, donde se presentan dibujos inéditos hasta entonces, pertenecientes al archivo de la Consejería de Agricultura de la Junta de Extremadura. No obstante, para desentrañar los inicios de De la Sota en el INC ha habido que esperar a los estudios de José María Alagón Laste, en la Escuela de Arquitectura de Zaragoza. Su tesis doctoral²⁹, contiene valiosa información gráfica sobre el primer trabajo de De la Sota en colonización.

Con estos antecedentes, este artículo pretende adentrarse en el estudio de un apartado bien concreto y poco o nada tratado hasta ahora de los pueblos de colonización: el espacio urbano intermedio. En el inicial esquema de lo que Tamés entendía que debía de ser un pueblo del INC sólo tenían cabida la plaza como espacio urbano representativo y la calle como espacio lineal de tránsito. Sin embargo, a partir del arranque de la década de 1950, arquitectos de una generación más joven que la de Tamés comenzaron a introducir un espacio urbano novedoso que ellos denominaron ‘plazuela’. El concepto parece que pudo tener su origen en las investigaciones urbanas de Alejandro Herrero, como arquitecto del Ayuntamiento de Huelva y participante en los Seminarios de Urbanismo del profesor José Fonseca en la Escuela de Arquitectura de Madrid. De entre los arquitectos que hicieron un viaje significativo desde el modelo urbano de Tamés a otro que contenía estos nuevos espacios urbanos intermedios, merece destacar a Alejandro de la Sota. Junto con Fernández del Amo, y tal vez también José Antonio Corrales, las suyas fueron las aportaciones de mayor interés en este aspecto novedoso en la operación del INC. Es por este motivo por el que se pretende en este estudio abordar las soluciones dadas por De la Sota en este aspecto tan concreto de los pueblos de colonización.

El espacio urbano intermedio en el que se centra esta investigación es explorado como espacio estancial destinado a un grupo de familias parte de la comunidad mayor. Se presenta como antesala del espacio familiar íntimo y enriquece espacialmente la organización estructural del pueblo. Además, constituye el marco físico para una mejor relación entre las personas porque supone el lugar de la interacción humana sin la presencia institucional ni la fugacidad del tránsito. Es, pues, un espacio urbano libre del carácter representativo de la plaza, pero también del carácter de desplazamiento de la calle trayecto. De la Sota parte en su exploración de este espacio intermedio del modelo rígido de Tamés para indagar soluciones diversas de no poco interés.

29. ALAGÓN LASTE, J.M.: *Pueblos de colonización en la cuenca del Ebro: urbanismo, arquitectura y arte*, dir.: Mónica Vázquez Astorga, Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2017.

El estudio planteado recorre cronológicamente la investigación de De la Sota en cuestión de espacios urbanos: desde Gimenez hasta los pueblos de Extremadura, pasando por el célebre caso de Esquivel, en Sevilla. A través de un análisis detallado de las propuestas, se pondrá de manifiesto no sólo el enriquecimiento espacial de los pueblos del INC diseñados por De la Sota, sino la propia evolución personal del arquitecto en esta tarea primera de su carrera de la que eludió hablar en profundidad él mismo, quizás por el evidente sesgo ideológico de la operación completa.

CONCEPTUALIZACIÓN DEL ESPACIO INTERMEDIO

El pueblo ideado por José Tamés es un organismo urbano complejo de pequeño tamaño con una estructura básica que lo hace autónomo en el territorio. Es una masa edilicia aglutinada en torno al espacio urbano representativo: la plaza, reunión de las instituciones –iglesia, ayuntamiento, escuelas y comercio-. La masa edilicia la integran las viviendas de colonos y sus dependencias agrícolas y aquellas otras para campesinos de apoyo: obreros, sin dependencias. En cualquier caso, la vivienda se supedita a la calle trayecto como espacio lineal vertebrador del tejido urbano; es el elemento modular de sus áreas de pertenencia³⁰. Plaza y calle son los espacios urbanos esenciales en el pueblo de colonización, según Tamés. La plaza es ‘corazón de la ciudad’: su centro cívico; amplio, visualmente acotado y de aspecto homogéneo, para reunión de las instituciones y representación simbólica. La calle es espacio urbano de tránsito. A lo más que llega este modelo es a un centro cívico policéntrico: repartidas las instituciones en espacios urbanos específicos; y a separar tránsito rodado y peatonal en las calles³¹.

La separación del tránsito en la calle, sin cuestionar su condición lineal, no resultó inocua, no obstante. Su origen está en Alejandro Herrero, alumno de los Seminarios de Fonseca³². Sus estudios del suburbio Radburn (Nueva Jersey, 1928) expusieron el interés de unas manzanas amplias, con viviendas orientadas hacia un espacio peatonal interno y accesibles con automóvil sólo desde el

30. CANIGGIA, G. y MAFFEI, G. L.: *Tipología de la edificación. Estructura del espacio antrópico*, título original *Lettura dell'edilizia di base*, versión española por Margarita García Galán (1995), Madrid, Celeste Ediciones, 1979.

31. FLORES SOTO, J.A.: “La construcción del lugar: la plaza en los pueblos del Instituto Nacional de Colonización”, *Historia Agraria*, n. 60, Murcia: Murcia: Sociedad Española de Historia Agraria, Universidad de Murcia, agosto, 2013, pp. 119-154.

32. José Fonseca ocupó en este tiempo la dirección del Servicio de Arquitectura del Instituto Nacional de la Vivienda, desde donde creó la normativa de vivienda aplicable a todas las operaciones subvencionadas por el estado.

exterior del perímetro. Con este modelo, Herrero apuntó a operaciones donde la calle admitiese tránsitos segregados de peatones y de vehículos –carros con tiro de sangre en el INC–. La calle para tránsito rodado mantiene su condición lineal, pero existe la posibilidad de que la calle peatonal no lo haga. Resuelto el acceso rodado a través de una calle trayecto, la calle peatonal admite ser un espacio desorientado para ‘estar y hacer cosas’.

¿Qué es ese espacio urbano, inexistente en la estructura inicial de Tamés, que Herrero coloca entre la plaza representativa y la calle de tránsito? En sus “15 Normas para la composición de conjunto en barriadas de vivienda unifamiliar”³³, se define como «un lugar de estar», como «esa plazoleta, ese espacio rodeado por edificación que componemos como un lugar de vida de un grupo de familias». La ‘plazuela’ es un espacio urbano no orientado, capaz de alojar cierto número de personas y con un notable grado de cerramiento visual. No se sugiere una forma concreta, pero sí su ajardinamiento y mobiliario urbano para inducir usos. La ‘plazuela’ es un espacio ambiguo cuya principal característica es ser estancia de vecindad abierta al cielo.

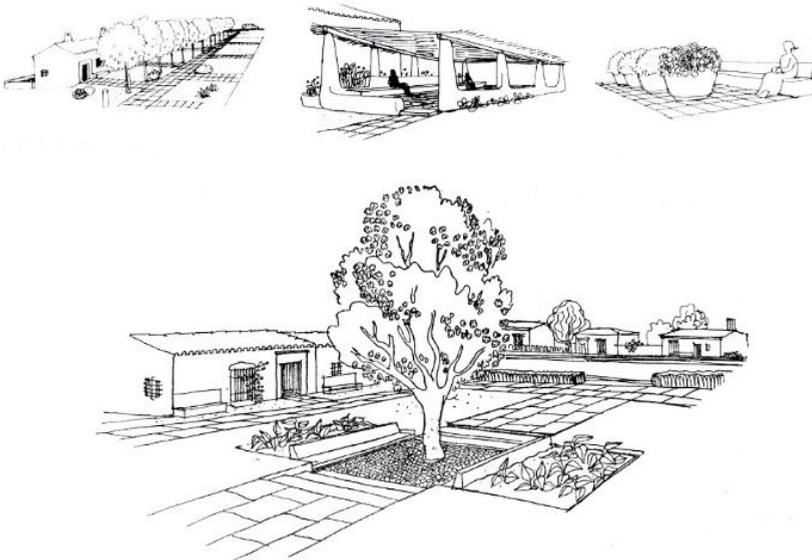


Fig.02: Diversas propuestas de Alejandro Herrero para la definición de una calle peatonal como ‘espacio intermedio’; Fuente: HERRERO, 1955

33. HERRERO, A.: “15 Normas para la composición de conjunto en barriadas de vivienda unifamiliar”, Revista Nacional de Arquitectura, n.168, Madrid: Dirección General de Arquitectura, 1955, pp.17-28.

Por esos años, los integrantes del Team X reaccionaron contra la estricta zonificación de la ciudad moderna de Le Corbusier. Aldo van Eyck lanzó en 1953, en el contexto de los CIAM, la primera idea sobre el ‘space between’ como espacio ambiguo, entre lo uno y lo otro, donde reside la arquitectura. Alison y Peter Smithson lo llamarían ‘doorstep’: un lugar entre la calle y la casa, para estar y relacionarse, donde se producen interacciones humanas sin finalidad práctica. La ciudad moderna de Le Corbusier segregaba funciones: producir, habitar, descansar, circular; consideraba el espacio urbano como algo residual: un enorme ‘jardín’ donde se colocaban las piezas de arquitectura como masas atractivas. La *Cluster City* de los Smithson fragmentaba esas grandes masas, creaba racimos de viviendas, con posibilidad de generar una red de espacios urbanos de conexión donde ‘detenerse y hacer cosas’³⁴.

Este espacio urbano para la relación social es nombrado ‘Space between’ en el CIAM de Otterlo (1959), donde fue objeto de intenso debate³⁵. Los Smithson buscaron su referencia histórica en América, Grecia, Japón, en lo que Peter Smithson llamó ‘Speculations’. La principal característica que presentaba no era formal, sino su capacidad de influir en el comportamiento de las personas y hacerlas socializar. «Originalmente este espacio entre edificios estaba cargado con una energía que actuaba sobre las personas influyendo en su comportamiento. Diferentes tipos de vacíos de carga son necesarios [...] la carga espacial tiene que variar»³⁶.

José Antonio Coderch participó en el Team X³⁷, pero no el INC. Pese a la amistad que lo unía a algunos de los arquitectos que sí trabajaron en colonización, sería demasiado aventurar que fuese el nexo entre ambas experiencias en este asunto. Más bien parece que la reflexión del Team X se producía en paralelo entre los jóvenes arquitectos del INC en aquellos pueblos que eludirían citar luego en sus respectivas biografías. El aislamiento no fue absoluto y el debate arquitectónico se retomó poco a poco con la década de 1950. Las sesiones de crítica de arquitectura auspiciadas por Carlos de Miguel desde la revista *Arquitectura*, serían punto de encuentro. Quizás allí, aquellos jóvenes

34. SMITHSON, A. y P.: “Statement of problems regarded as central to architecture in the present situation”, *Architectural Archives of the University of Pennsylvania*, Louis I. Kahn Collection, 1959.

35. RODRÍGUEZ RAMÍREZ, F. y JUÁREZ CHICOTE, A.: “El espacio intermedio y los orígenes del TEAM X”, en *Proyecto, progreso, arquitectura*, n.11. Madrid: Universidad politécnica de Madrid, 2014, pp.52-63.

36. RISSELADA, M. ed.: “A Sense of Unfolding”, en *Alison and Peter Smithson: The Space Between*, Köln: Walther König, 2016.

37. VAREA JIMÉNEZ, S.: *Coderch y el Team X: una relación recíproca*, TFG inédito dirigido por Antonio Gómez Gil, Valencia: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Valencia (repositorio digital UPV), 2020.

arquitectos del INC vieran que no iban tan mal encaminados. No en vano, en 1951 tuvieron la ocasión de escuchar en ellas a Alvar Aalto, en visita por España, que dejó perplejos arquitectos como Chueca e interesados a otros como Fernández Alba o De la Sota.

ALEJANDRO DE LA SOTA Y SU CAMINO EN LA EXPLORACIÓN DEL ESPACIO INTERMEDIO

Alejandro de la Sota proyectó nueve pueblos para el INC; sólo cinco se construyeron. Tan sólo uno de los que pasaron del papel a la realidad construida: Giménells (Lérida), lo gestó –y no por completo– como funcionario. Los otros: Esquivel, Entrerríos, La Bazana y Valuengo, los proyectó como arquitecto colaborador. Sin embargo, los dos últimos los dejó en anteproyecto al retirarse de la labor colonizadora.

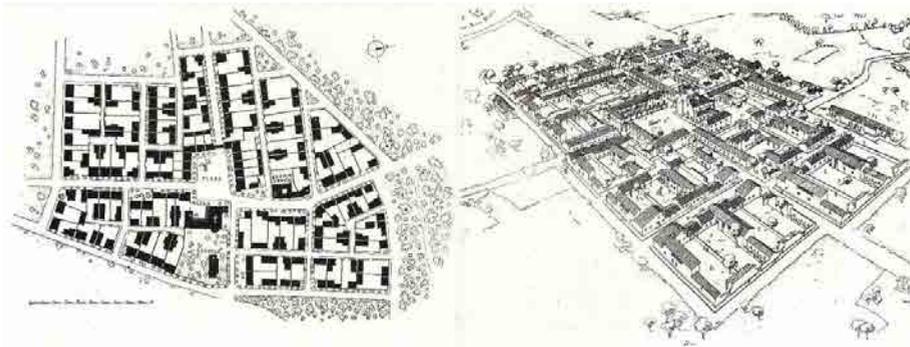


Fig.03: Propuesta de Alejandro de la Sota para el pueblo de Giménells, 1943 y para un pueblo de colonización genérico en la cuenca del Alto Aragón y Cataluña, 1942; Fuente: DE LA SOTA, 1948

El proyecto de **Giménells** se redactó en diciembre de 1943. Tras la excedencia voluntaria de De la Sota, José Borobio se encargó de su ejecución, con las trazas originales ligeramente modificadas por Tamés. Giménells surgió de una propuesta previa para la colonización del Canal de Aragón y Cataluña, firmada en 1942 por el ingeniero agrónomo José García Atance, que contenía cuatro pueblos de Alejandro de la Sota. Se trata de un pueblo para 85 familias de colonos, en consonancia con las ideas de Tamés. El espacio urbano principal es una plaza que simula surgir en un cruce de caminos. La trama urbana se articula mediante dos calles principales que generan el tejido urbano por duplicación de trayectos colonizados con viviendas en sus márgenes. Giménells

tiene calles peatonales de acceso a las viviendas y calles de carros para sus dependencias agrícolas; ambas de condición lineal y ligadas al tránsito³⁸.

La trama urbana de Gimennells se deforma levemente para adaptarse al lugar. De la Sota dio a la plaza una forma ligeramente trapecial, corregida luego por Tamés. Las calles presentan leves giros para evitar la rigidez del ángulo recto. Estos matices persiguen reducir la impresión de artificiosidad que tenían los arquitectos del INC al plantear sus pueblos. De la Sota aborda esta inquietud con estos pequeños gestos. Aparte de ellos, hay retranqueos en las hileras de viviendas aprovechados para colocar una pequeña fuente o bancos que induzcan la reunión de las personas. También hay arbolado para humanizar unas calles que De la Sota debía de saber artificiales pese a todo. La calle sigue siendo lugar de tránsito y la plaza, espacio de representación; entre ambos no hay espacio urbano intermedio de entidad suficiente.

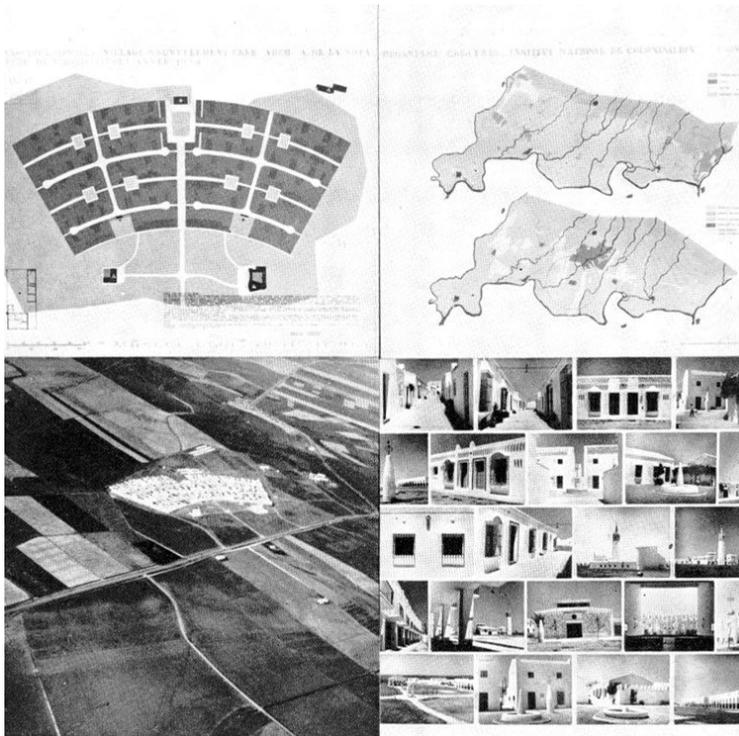


Fig.04: Paneles del pueblo de Esquivel enviados por Alejandro de la Sota al V Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos, Moscú, 1958; Fuente: DE LA SOTA, 1989

38. SOTA MARTÍNEZ, A. DE LA: “Vivienda agrupada. Pueblo de Gimennells”, Revista Nacional de Arquitectura, n°83, Madrid: Dirección General de Arquitectura, 1948, pp.439-443.

En octubre de 1952, el INC encargó a De la Sota el proyecto **Esquivel**, en Sevilla. Rechazada la propuesta previa de Aníbal González Gómez, el INC recurrió a De la Sota, que ofreció un resultado más libre, menos atrapado en la convención del modelo de Tamés. Se nota aquí un claro giro en la orientación de De la Sota. Sin duda este cambio ha de deberse a su encuentro con la arquitectura popular y a la maduración de los principios formales y funcionales que descubriera en ella, interpretados según aquellos otros de la modernidad internacional. Desde que dejó de ser funcionario del INC y hasta que aceptó el encargo de Esquivel e inmediatamente después el de Entreríos –Badajoz, 1953–, De la Sota maduró en su postura frente a la arquitectura. Él mismo se convenció de que su labor era «conseguir que el hombre viva mejor. Que la ciudad sea alegre, humana y abierta al paisaje [...] conseguir la humanización del paisaje natural, pero sin destruir sus valores, restaurando, de esta forma, el aniquilamiento que la urbanización y la arquitectura moderna han realizado en el paisaje»³⁹.

De la Sota fue hacia los lugares donde había de proyectar sus pueblos para comprender su esencia: Sevilla y Badajoz. Por el camino tomó nota de la arquitectura de ciudades por las que pasaba: Cáceres, Mérida, Badajoz o Jerez de los Caballeros, y de aquella otra de los pueblos que visitaba entre medias. Le interesaron las fuentes de royo de los pueblos de la Vera de Plasencia, que anotó con dibujos rápidos y fotografías. Le impresionó la plaza de Garrovillas de Alconétar, que fotografió profusamente con sus gentes. Le atrajo la arquitectura esquemática de la ruralidad extremeña y el blanco de los pueblos andaluces, de limpios volúmenes bajo la luz del sol, como lo que leyese en Le Corbusier. Dibujó y fotografió todo, como haría Alvar Aalto en su viaje entre Barcelona y Madrid, cuyos dibujos vería en la conferencia que dio el maestro nórdico en Madrid o en sus tertulias aledañas. Él mismo lo diría años después: «en aquella época me recorrí gran cantidad de pueblos, no copiando ni haciendo fotografías, sino que al volver de los pueblos recordaba lo que había visto e incluso creo que al recordarlos y dibujarlos inventé algo.», en unos recuerdos algo maqui-llados⁴⁰.

En este contacto con la ruralidad genuina, De la Sota creyó encontrar la verdadera arquitectura: «Nosotros, los arquitectos, bastaría con que hiciéramos

39. PUENTE, M. ed.: *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

40. Entrevista realizada por Marta Thorne a Alejandro de la Sota. *Quaderns*, abril-junio 1983, nº156. Aunque De la Sota dice no haber dibujado ni fotografiado nada en sus visitas a los pueblos, las fotografías y dibujos que se pueden ver archivados en la Fundación Alejandro de la Sota contradicen claramente estas manifestaciones basadas tal vez en unos recuerdos no del todo nítidos o mitificados por él mismo.

mimetismo con estas casas ya miméticas de campesinos y labradores, y en mucho acertaríamos; cuanto más se parecieran nuestras obras a las suyas, en menos peligros nos habíamos metido.»⁴¹. Igual que Fernández del Amo, se vio atraído por los valores plásticos, funcionales y poéticos de una sencilla arquitectura en la que vieron el paradigma de lo que debían hacer. Y esto se nota en la orientación que tomó desde entonces en los pueblos que proyectó; en ellos, perseguiría hacer mimesis de esa arquitectura de gentes anónimas a quienes considerase ‘verdaderos arquitectos’.

En Esquivel, cerca de Alcalá del Río (Sevilla), el centro cívico se fragmenta en dos espacios urbanos vinculados por un eje que vertebra la relación del pueblo con el territorio. La iglesia y el Ayuntamiento aparecen en cabecera ‘como dos esculturas’ enfrentadas, colocadas en un plano horizontal ajardinado que recuerda a Le Corbusier. Ambos constituyen la charnela entre el pueblo y el trayecto desde el que se accede a él. El resto instituciones comunitarias se colocan al fondo, en una plaza porticada abierta al paisaje como fin de recorrido. La masa edificada se articula en forma de abanico, orientada hacia el polo dúplice iglesia-Ayuntamiento, con un sistema calles trayecto que diferencia tránsito peatonal y rodado. De la Sota pretende hacer un pueblo que tenga ‘fachada’ para ofrecer al territorio como imagen reconocible.

Tamés, pese a la fragmentación del centro cívico en un polo significativo y otro de actividad social, vio en la propuesta una interpretación del modelo usual de pueblo del INC. Sin embargo, señaló la «enorme cantidad de detalles de orden estético que han sido estudiados o imaginados por su autor»⁴². Esos detalles se refieren a marcos de huecos y sus cerramientos, a aleros o chimeneas, que De la Sota extrajo de la arquitectura popular y ofreció reinterpretados; pero también, a las variantes de fuentes de royo convertidas en polos de unos espacios novedosos en los que Tamés no reparó. En Esquivel, aparecen por primera vez unos espacios a modo de placitas cuadradas, cerradas visualmente y contenidas en el centro de las manzanas que conforman las viviendas asociadas a las calles trayecto. En estos rincones escondidos al final de un corto trayecto peatonal, De la Sota colocó fuentes, bancos y vegetación para inducir la reunión del vecindario. Son pequeños remansos de quietud relacionados con el acceso peatonal a las viviendas. La vida social de los grupos de familias que habitan las casas de estas ‘plazuelas’ gira en torno a este espacio urbano de carácter ambiguo, jerárquicamente colocado entre la plaza de representación y la calle

41. SOTA MARTÍNEZ, A. DE LA: “La arquitectura y el paisaje, conferencia del arquitecto Alejandro de la Sota en la Sesión de Crítica de Arquitectura celebrada en Madrid”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº128, Madrid: Dirección General de Arquitectura, 1952, pp.34-48.

42. CABECERA SORIANO, R., 2014, *Op.cit.*

de tránsito. Se puede decir que De la Sota propone como espacio intermedio en Esquivel una habitación urbana abierta al cielo, pero cerrada en su perímetro por las tapias bajas de las casas a las que sirve, algunas de las cuales (de dos plantas de altura) abren directamente a ella.

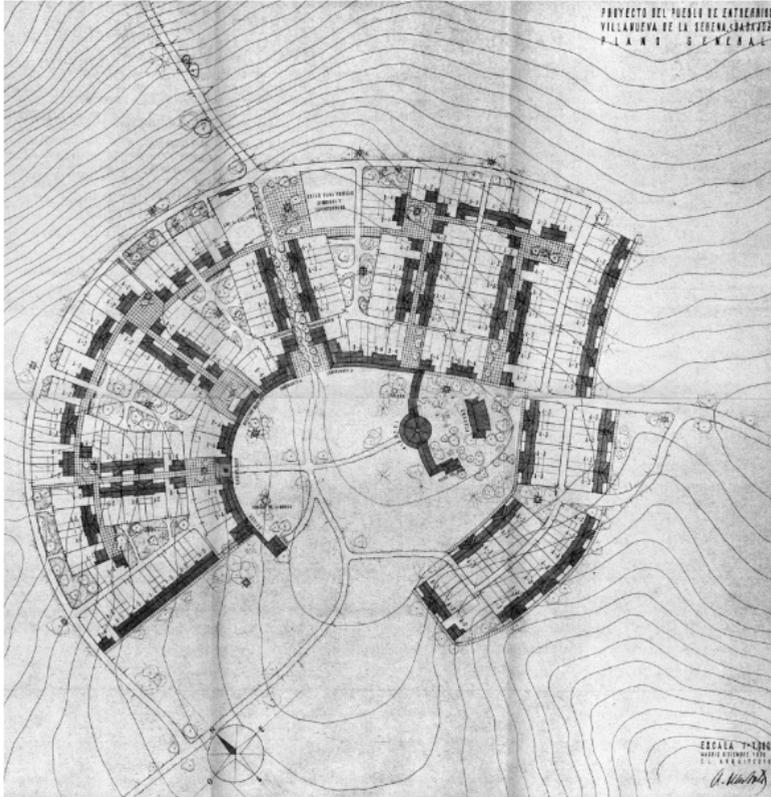


Fig.05: Plan de ordenación del pueblo de Entreríos, por Alejandro de la Sota; Fuente: Archivo del INC en Extremadura, en: CABECERA SORIANO, 2014

En **Entreríos**, cuyo proyecto es de mayo de 1953, la organización urbana da un paso sustancial hacia lo personal. Próximo a Villanueva de la Serena, presenta una ordenación que a Tamés le pareció «pretenciosa» en primera instancia. De la Sota diría que Entreríos es un pueblo al que se va; distinto de aquellos otros por los que se pasa. Así, justificaba colocarlo sobre un ligero promontorio al que rodea, dejando vacío el centro. El amplio espacio comunitario constituido a modo de plaza-campa –claramente influida por la plaza de Garrovillas de Alconétar– está bordeado por un pórtico continuo donde el Ayuntamiento y la iglesia aparecen como polos atractivos: el primero, integrado en el perímetro; la segunda, como un cilindro exento de ladrillo, a modo de escultura.

De 1954 es el proyecto de **La Bazana**, próximo a Jerez de los Caballeros, en la cuenca regable del río Ardila. Encargado en noviembre de 1953 para 50 familias de colonos, explora al máximo el espacio intermedio, alejado por completo del modelo de Tamés. De la Sota no proyecta ningún centro cívico. Sin plaza, Ayuntamiento ni iglesia, La Bazana es una agrupación de viviendas, reunidas de diez en diez en cinco plazuelas vinculadas mediante un trayecto sinuoso que se adapta a la topografía del lugar. En un extremo, aparece la escuela con su capilla como única institución comunitaria. Así que estrictamente no sería un pueblo, sino unas casas puestas juntas. El leitmotiv para esta agrupación es ese espacio urbano tanteado en Esquivel y Entrerriós: la plazuela, que aparece aquí sin ambages como verdadero protagonista⁴⁴.

Sin espacio urbano representativo, la Bazana se reconoce en estas plazuelas que centran la actividad vecinal, que De la Sota califica como «los puntos más agradables para vivir». Él mismo dice que «Se intenta en La Bazana hacer un pueblo ‘todo plazas’», pero no plazas representativas, sino de vecindad cuya primera característica es que son espacios cerrados y colocados a una cota distinta a la de la calle sinuosa que las sirve. Surgen de tomar dos hileras enfrentadas de cinco viviendas cada una y abombar el espacio entre ellas hasta generar algo así como un ‘bolsón’. De la Sota las llama «calle elástica». Las hileras no se cierran en sus extremos; forman en uno el contacto con la calle sinuosa que vincula a todas las plazuelas y, en el otro, una conexión visual con el paisaje.



Fig.07: Plano de ordenación del nuevo pueblo de La Bazana, por Alejandro de la Sota; Fuente: CABECERA SORIANO, 2014

44. SAAVEDRA RANDO, E.: “Trazado urbanístico y trama urbana en los proyectos de los poblados de colonización de Valuengo y La Bazana de Alejandro de la Sota. 1954”, en *Revista de Estudios Extremeños*, n.º 3, Badajoz: Centro de Estudios Extremeños-Diputación de Badajoz, sept. 2014, pp.1701-1728.

Estas ‘calles elásticas’ de La Bazana son habitaciones urbanas donde abren las viviendas. Los tramos de borde no ocupados por las viviendas se cierran con tapias bajas para sugerir un ámbito visualmente controlado. El espacio central está arbolado y presenta el terreno natural, sugiriendo fragmentos conservados del paisaje previo. También hay bancos y una fuente para inducir la estancia e interacción entre las personas. La caracterización de cada una de las plazuelas se logra mediante distorsiones geométricas y la apariencia de fuentes y mobiliario urbano, sacada del ‘catálogo’ que De la Sota dibujase –a partir de los detalles de las arquitecturas populares que conociese en sus viajes por Extremadura y Andalucía occidental– para emplear en sus pueblos a partir de Esquivel con independencia de su ubicación.



Fig.08: Dibujo de una plazuela en La Bazana, por Alejandro de la Sota; Fuente: Fundación Alejandro de la Sota, en: FLORES SOTO, 2013

Con esta referencia, De la Sota propone en mayo de 1954 el pueblo de **Valuengo**, en la misma zona regable del río Ardila. Aquí sí se incluye un centro cívico con las instituciones colocadas, a modo de esculturas, en torno a un espacio de escaso cerramiento visual, así que sí puede hablarse otra vez de ‘pueblo’ en el sentido estricto. Valuengo se coloca en una ladera próxima a la carretera; la ‘plaza’ con las instituciones se constituye en la imagen del pueblo. Sin embargo, De la Sota otorga todo el protagonismo urbano al espacio intermedio explorado en La Bazana, donde se concentra la vida vecinal. En este caso, se proyectan sólo tres de estas ‘calles elásticas’, pero con quince viviendas cada una, bordeadas de calles para tránsito rodado. La operación de Valuengo es similar a la de La Bazana, pero con un mayor grado de diversidad formal en la formalización de las plazuelas. Los tres espacios urbanos intermedios tienen

una misma génesis, pero distintas formalizaciones. Aunque el ajardinamiento interno y las fuentes son diversos, es más fácil identificar cada plazuela por sus características geométricas.

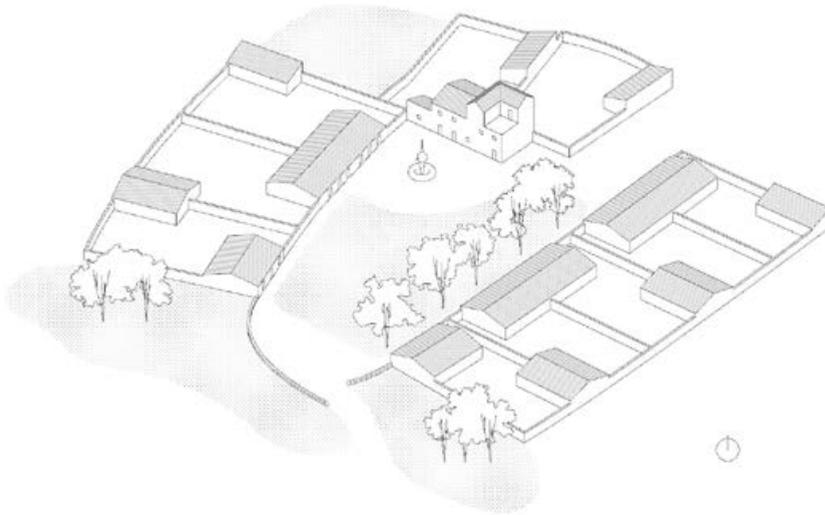


Fig.09: representación de una de las plazuelas de La Bazana, de Alejandro de la Sota; por Francisco Javier Presa Torres, inédito.

Ni La Bazana ni Valuengo terminaron supervisados por De la Sota, que dio por concluida su colaboración con el INC antes de su construcción. Perfecto Gómez Álvarez recogió el testigo como arquitecto encargado de la materialización de las obras y la definición de algunos aspectos sólo sugeridos o no tenidos en cuenta en las propuestas de De la Sota. De él sería el centro cívico de La Bazana, eludido por De la Sota en su idea de pueblo como agrupación de casas en torno al que considerase espacio urbano más importante para la vida: la plazuela; ese espacio intermedio, ambiguo y rico en sugerencia de relaciones entre las personas.



Fig.10: Plano de ordenación del nuevo pueblo de Valungo, por Alejandro de la Sota;
Fuente: Archivo del INC en Extremadura, en: FLORES SOTO, 2013

CONCLUSIONES

En este recorrido por la actuación de Alejandro de la Sota en el INC se ha evidenciado la evolución personal de un joven arquitecto desde la ‘norma’ a la personalización. Cuando De la Sota entró en Colonización partió de un modelo que no cuestionó, tratado con solvencia en Giménez: el pueblo como un organismo aglutinado en torno a una plaza representativa y con calles como líneas ordenadoras del tejido urbano.

Descontento o falta de identificación con su trabajo de funcionario sujeto al estricto control de Tamés, su excedencia le supuso soltar lastre; se aprecia en

los cuatro pueblos que proyectó luego. Convencido de que su labor consistía en hacer arquitectura para que las personas viviesen si no felices, al menos mejor, abordó la cuestión del espacio intermedio como espacio urbano verdaderamente importante en aquellos nuevos pueblos que le fueron encargados. Quizás la idea se la sugirió la ruralidad genuina que conoció esos años con el filtro de Bonatz, Aalto y Mies van der Rohe. De la Sota quiso ver en la arquitectura popular los principios de una arquitectura verdadera. Desde de entonces, se esforzó en hacer una arquitectura para centrada en las personas que la habitan.

En Esquivel y Entreríos exploró dos variantes de un espacio de relación vecinal que llamó ‘plazuela’, como aquellas otras donde vio reunirse a las gentes del genuino campo español. En el primer caso lo ligó a los accesos a las casas; en el segundo, a las dependencias agrícolas. El espacio intermedio era remanso urbano, espacio casi escondido, de dimensiones controladas. De la Sota perseguía un lugar de estancia sin representación simbólica. Ese espacio para la vida alcanzó su cénit en La Bazana, y se repitió en Valungo, leitmotiv de la operación urbana. La plazuela se convirtió en habitación común abierta al cielo. Tras esto, De la Sota se retiró de colonización; quizás entendiéndose que había ofrecido suficiente, satisfecho por contribuir a hacer mejor los lugares donde tendría lugar la vida de unas sencillas gentes, que serían mejores por la arquitectura.

BIBLIOGRAFÍA

- Ábalos, I., Llinàs, J. y Puente, M. (2009): *Alejandro de la Sota*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos.
- Álvaro Tordesillas, A. (2008): *Pueblos de colonización en la cuenca del Duero: categorías para un análisis gráfico*, dir.: Grijalba Bengoetxea, Alberto, Valladolid: Departamento Urbanismo y representación de la arquitectura, Universidad de Valladolid.
- Alagón Laste, J.M. (2017a): *Pueblos de colonización en la cuenca del Ebro: urbanismo, arquitectura y arte*, dir.: Mónica Vázquez Astorga, Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza.
- (2017b): “Alejandro de la Sota y su aportación a los pueblos de colonización de la cuenca del Ebro (1941-1946)”, en *Norba, revista de arte*, vol. XXXVII, Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 279-309.
- Baldellou, M. Á. (2006): *Alejandro de la Sota*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno y Urbanismo, Viviendas e Infraestructuras.
- (1975): *Alejandro de la Sota*, Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

- Barciela López, C. (1996): “La Contrarreforma Agraria y la política de colonización del primer franquismo (1936-1959)”, *Reformas y políticas agrarias en la historia de España*, Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, Centro de Publicaciones Agrarias, Pesqueras y Alimentarias.
- Cabecera Soriano, R. (2014): *Los pueblos de colonización extremeños de Alejandro de la Sota*, Mérida: Gobierno de Extremadura, Consejería de Educación y Cultura-Editora Regional de Extremadura.
- Cabecera Soriano, R. (2014): *La arquitectura perdida de Alejandro de la Sota en la colonización extremeña de la posguerra: los pueblos de Valuengo, La Bazana y Entrerrios, patrimonio actual de una época olvidada*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2014.
- Cabecera Soriano, R. (2016): “El urbanismo de Alejandro de la Sota en la colonización española. La Bazana”. *VLC Arquitectura. Research Journal*, 3, pp. 1-27.
- Calzada Pérez, M. (2007): *La colonización interior en la España del siglo XX: agrónomos y arquitectos en la modernización del medio rural*, dir.: Víctor Pérez Escolano, Sevilla: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla.
- Calzada Pérez, M. y Pérez Escolano, V. (2009): *Pueblo de Esquivel, Sevilla. 1952-1955*, Archivos de Arquitectura, España siglo XX, Almería, Colegio Oficial de Arquitectos de Almería.
- Caniggia, G. y Maffei, G. L. (1979): *Tipología de la edificación. Estructura del espacio antrópico*, título original *Lettura dell'edilizia di base*, versión española por Margarita García Galán (1995), Madrid, Celeste Ediciones.
- Flores, C. (1964): *Arquitectura Española Contemporánea*, Madrid: Murcia: Aguilar.
- Flores Soto, J.A. (2015): “La modernidad importada de América. España en el VI Congreso Panamericano de Arquitectos, un vacío gráfico”, en *Ciudad y territorio. Estudios territoriales*, n.185, vol. XLVII; Madrid: Ministerio de Fomento, octubre, pp.481-498.
- (2013a): *Aprendiendo de una arquitectura anónima. Influencias y relaciones en la arquitectura española contemporánea: el INC en Extremadura*, tesis doctoral inédita, dir. José Luis García Grinda, Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid.
- (2013b): “La construcción del lugar: la plaza en los pueblos del Instituto Nacional de Colonización”, *Historia Agraria*, n. 60, Murcia: Murcia: Sociedad Española de Historia Agraria, Universidad de Murcia, agosto, pp. 119-154.

- García Navarro, J. (1988): *Evolución urbanística de los poblados ejecutados por el I.N.C. Extremadura: la zona de Montijo*, Madrid, E.T.S. de Arquitectura de Madrid, UPM, dir.: Juan Jesús Trapero Balletero.
- Herrero, A. (1955): “15 Normas para la composición de conjunto en barriadas de vivienda unifamiliar”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n.168, Madrid: Dirección General de Arquitectura, pp.17-28.
- Jorge Crespo, Z. de (2008): “Alejandro de la Sota: cinco poblados de colonización”, en Luque Ceballos, I. y Guerrero Quintero, C. (coords.): *Pueblos de colonización durante el franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural*, Sevilla: Junta de Andalucía, pp.:358-371.
- Mosquera Müller, J.L., coord. (2010): *Pueblos de colonización en Extremadura*, Badajoz: Junta de Extremadura.
- Oyón Bañales, J. L. (1985): *Colonias agrícolas y poblados de colonización. Arquitectura y vivienda rural en España (1850-1965)*, Barcelona, E.T.S. de Arquitectura de Barcelona, UPC.
- Puente, M. ed. (2002): *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Risselada, M. ed. (2016): “A Sense of Unfolding”, en *Alison and Peter Smithson: The Space Between*, Köln: Walther König.
- Rodríguez Ramírez, F. y Juárez Chicote, A. (2014): “El espacio intermedio y los orígenes del TEAM X”, *Proyecto, progreso, arquitectura*, n.11. Madrid: Universidad politécnica de Madrid, pp.52-63.
- Saavedra Rando, E. (2014): “Trazado urbanístico y trama urbana en los proyectos de los poblados de colonización de Valuengo y La Bazana de Alejandro de la Sota. 1954”, *Revista de Estudios Extremeños*, n.º 3, Badajoz: Centro de Estudios Extremeños-Diputación de Badajoz, sept., pp.1701-1728.
- Sambrić, C. (1987): “Madrid, 1941: tercer año de la victoria”, en *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Madrid: Dirección General de Arquitectura y Edificación.
- Smithson, A. y P. (1959): “Statement of problems regarded as central to architecture in the present situation”, Architectural Archives of the University of Pennsylvania, Louis I. Kahn Collection
- Sota Martínez, A. de la (1989): *Alejandro de la Sota: Arquitecto*, Madrid, Pro-naos.
- (1952): “La arquitectura y el paisaje, conferencia del arquitecto Alejandro de la Sota en la Sesión de Crítica de Arquitectura celebrada en Madrid”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º128, Madrid: Dirección General de Arquitectura, pp.34-48.
- (1948): “Vivienda agrupada. Pueblo de Gimenezells”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º83, Madrid: Dirección General de Arquitectura, pp.439-443.

- Souza Cámara, A. de (1952): *Ruralismo peninsular*, Madrid: Ateneo de Madrid.
- Tamés Alarcón, J. (1980): “Actuaciones del Instituto Nacional de Colonización. 1939-1970. Urbanismo en el medio rural”, en *Urbanismo*, 3, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, pp.4-16.
- Tamés Alarcón, J. (1948): “Proceso urbanístico de nuestra colonización interior”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 83, Madrid: Dirección Nacional de Arquitectura, pp.348-358.
- Varea Jiménez, S. (2020): *Coderch y el Team X: una relación recíproca*, TFG inédito dirigido por Antonio Gómez Gil, Valencia: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Valencia (repositorio digital UPV).

José Antonio Flores Soto

Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Madrid
Grupo de Investigación: Teoría, historia, análisis y crítica de la
arquitectura <http://orcid.org/0000-0002-4430-815X>
joseantonio.flores@upm.es



**EL SIGLO XXI EN ENTORNOS VACÍOS A TRAVÉS DE LOS
MURALES RURALES. UN EJEMPLO EN PUERTO DE
SANTA CRUZ (CÁCERES), OBRA DE SOJO**

**THE 21ST CENTURY IN EMPTY ENVIRONMENTS THROUGH
RURAL MURALS. AN EXAMPLE IN PUERTO DE SANTA
CRUZ (CÁCERES), A WORK BY SOJO**

ANGÉLICA GARCÍA MANSO
Universidad de Extremadura

Recibido: 16/06/2021

Aceptado: 01/10/2021

RESUMEN

Una de las características del arte mural contemporáneo radica en el traslado de una práctica predominantemente urbana a otra rural. El mural rural se inscribe en la dinamización cultural de los entornos en riesgo de vaciamiento de sus habitantes. En Puerto de Santa Cruz (Cáceres), el artista Sojo propone una estampa en torno a la fuente de la plaza cuando en el pasado servía de abastecimiento de agua. El mural posee reminiscencias de pinturas clásicas del Arte Español, de Sorolla y Murillo, pero también plantea una lectura mitológica a partir del mito de Eco y Narciso que traslada a una realidad del campo contemporáneo.

Palabras clave: Grafiti, arte mural, vaciamiento social del campo, Historia del Arte Español, mitología clásica grecolatina.

ABSTRACT

One of the characteristics of contemporary mural art consists in the transfer of a predominantly urban practice to a rural one. The rural mural is part of the cultural revitalisation of environments at risk of being emptied of their inhabitants. In Puerto de Santa Cruz (Cáceres), the artist Sojo proposes a painting around the fountain in the square when in the past it served as a water supply. The mural is reminiscent of classical paintings of Spanish Art, by Sorolla and Murillo, but also proposes a mythological reading based on the myth of Echo and Narcissus, which he transposes to a reality of the contemporary countryside.

Keywords: Graffiti, mural art, social emptying of the countryside, Spanish Art History, classical Greco-Latin mythology.

1.-INTRODUCCIÓN: EL MURAL EXTERIOR COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA EN EXTREMADURA

El mural constituye una de las manifestaciones pictóricas más antiguas (pues sin duda remite al arte cavernario o prehistórico); lo mismo sucede con el graffiti, definido en sus orígenes como incisión y no como pintura. Uno y otro en ocasiones se solapan: la convergencia entre ambos se produce en la contemporaneidad con el avance de las técnicas de pigmentación en paramentos exteriores (en interiores se conocen como frescos, que se hacen habitualmente sobre superficies estucadas) y, sobre todo, con la expansión de las herramientas de pulverizadores y aerosoles a presión.

La práctica de murales decorativos y publicitarios surge en un ámbito urbano, en las ciudades; no obstante, en el siglo XXI la propuesta se está generalizando en el ámbito rural, llegando a caracterizarlo con más potencia que en las propias ciudades, toda vez que implica una reivindicación activa frente a uno de los males que afectan al entorno de los pueblos en la contemporaneidad como es su vaciamiento demográfico. El caldo de cultivo procede de la convergencia de varios factores, que, en el caso de Extremadura, resultan sintomáticos y paradigmáticos tanto por el peso que posee la economía agropecuaria como por la dispersión territorial de sus habitantes, al tiempo que generan unos usos culturales inherentes a esa situación. Entre tales factores se cuentan la organización de artistas en colectivos, la participación de fundaciones sin ánimo de lucro, la convocatoria de proyectos culturales a cargo de las administraciones públicas (Junta de Extremadura, Diputaciones de cada una de las provincias y

ayuntamientos concretos) y, en último lugar, la difusión de las iniciativas a través de redes sociales y blogs, que no sólo dan a conocer el trabajo sino que conectan los intereses individuales con los resultados de su intervención en la comunidad.

Así, por poner algún ejemplo de cada caso, el Colectivo Navegantes de la ciudad de Cáceres decoró el ascensor del parking Galarza en la plaza homónima en el año 2012; parte de sus integrantes participó, ahora como Colectivo Muro, en la decoración callejera de la población de Romangordo en el año 2016. La respuesta fue diferente en uno y otro caso: aunque en relación con la pintura del ascensor se produjo una respuesta crítica por parte de los colectivos de arquitectos, dado que no se consultó a los diseñadores originarios, en lo relativo a Romangordo el resultado fue todo un éxito, al convertir la pequeña población en un lugar de reclamo turístico que ha animado a proyectos semejantes en la actualidad, como sucede, por señalar un caso actual, con Torrejón el Rubio como puerta del Parque Natural de Monfragüe tanto en lo que concierne a la conservación de pinturas rupestres con cérvidos como a la presencia de venados en su espacio natural, en un proyecto del año 2021 llevado a cabo con colaboración por parte de alguno de los integrantes más longevos del colectivo. En la misma ciudad de Cáceres, el mural ha servido para revitalizar zonas tradicionalmente deprimidas y conflictivas o fruto de una mala urbanización actual, caso de la barriada de Aldea Moret y de la calle Hernando de Soto.

En lo que se refiere a las fundaciones que actúan como mecenas, se podría decir que la más activa, fuertemente asociada al colectivo profesional de gestores culturales, es la denominada Contenedores de Arte. Se trata de una fundación cuyos orígenes son latinoamericanos pero que, en el caso de Extremadura, se ha desarrollado fundamentalmente a través de la Asociación de Universidades Populares de la región (AUPEX), que ha recuperado de espacios sin uso para reasignar su funcionamiento y estética, para lo que recurre en numerosas ocasiones a murales de enorme plasticidad visual. La Diputación de Cáceres se presenta como administración pública relevante al respecto del fomento de una manifestación que contribuye tanto a desarrollar una forma de creación con una enorme presencia exterior como a implicar en el proceso al entorno rural al que van destinados los murales.

En fin, cabe considerar que en la actualidad no existe arte sin la difusión de su grabación audiovisual, como una especie de *happening* artístico simultáneo a la ejecución y que añade valor al resultado final de la obra; dichas

grabaciones se hacen llegar a través de blog personales o institucionales y de redes sociales como Facebook¹.

En este contexto, al tratarse de manifestaciones artísticas que se pretenden espontáneas y que en muchas ocasiones pueden ser intercambiables de lugar, se hace necesario un debate más profundo sobre los parámetros críticos con los que se han de analizar, sobre su consideración como arte efímero o su preservación futura, o, en otras palabras, sobre la denuncia de su carácter coyuntural o de cierta uniformidad estética que, a veces, más que rupturista resulta meramente decorativa e intrascendente. No obstante, existen murales que establecen un diálogo más profundo con el entorno en el que se pintan y en el que se integran. Es entonces cuando la manifestación trasciende algunas de las limitaciones antes señaladas y merece la pena una atención singular, sobre todo si la obra responde a una poética peculiar, según sucede, por poner un ejemplo en Extremadura, con las pinturas de Gemma Granados (Cáceres, 1983-2013), prematuramente desaparecida (García-Manso, 2017).

Por lo demás, la manifestación del grafiti y el mural no se han estudiado con profusión, de forma que las escasas aproximaciones que existen se efectúan desde la percepción como conjunto sintomático de una forma de ocupar el espacio público urbano, como sucede con artistas internacionales como el neoyorquino Basquiat a finales del siglo XX y el británico Banksy en la actualidad. En el caso de Extremadura, al margen de algún texto académico relacionado con los usos didácticos y los talleres para jóvenes, existen visiones de conjunto obra de Esther Masa Muriel, quien fue responsable del proyecto “Grafittea” en el marco de la fallida candidatura de la ciudad de Cáceres a “Capital europea de la cultura”, y de Jesús Mateos Brea, grafitero y muralista él mismo (Masa, 2007; 2009; Brea, 2016), que afrontan de manera eficiente el fenómeno. Pero hacen falta más aproximaciones al fenómeno de los grafitis y murales, sobre todo los rurales, que, además de la parte artística, permiten establecer nuevas percepciones de la problemática del campo.

De cualquier forma, a pesar de que predomine la difusión de las obras a través de trabajos colectivos y de que los nombres de sus autores suelen aparecer diluidos en firmas de “Escritor” –según se concibe el término en el ámbito de los pintores de murales (Brea, 2016)–, sigue latente la necesidad de evaluaciones singulares, sea de artistas o de obras específicas. Nuestro propósito es analizar un mural, obra de Sojo, que es la firma de Jonatan Carranza

¹ Se descubre por ejemplo en enlaces como <https://www.agcex.org/proyectos/murales-con-objetivos-caceres-2020/> o https://www.facebook.com/acuadroscreativos/?ref=page_internal&path=%2Facuadroscreativos%2F [Consultado 15/03/2021].

(Madrigalejo, 1980), curtido en los proyectos y colectivos antes enumerados. Su poética pictórica es ecléctica por definición; él mismo es uno de los artistas que ha dejado sus huellas en los conocidos trampantojos de Romangordo, además de en un número importante de localidades de la provincia de Cáceres y en Cáceres ciudad (Pámpano, 2010; Vázquez, 2018; Guerra, 2019; Ayuso, 2021). Aunque su labor profesional se centra en la ciudad de Cáceres, al tener sus orígenes en una población predominantemente agraria, conoce de primera mano la problemática rural e incluso ha dejado numerosas obras en las calles de localidades próximas a Madrigalejo, sobre todo en la comarca de Trujillo.

2.-EL MURO DE LA PLAZA DEL CAÑO EN PUERTO DE SANTA CRUZ (CÁCERES)

Puerto de Santa Cruz es una pequeña localidad de la comarca de Trujillo, conocida principalmente por dos rasgos geomorfológicos: por responder su nombre al topónimo de puerto de montaña y, a este respecto, ser el paso tradicional del trayecto que une Madrid con Mérida a través de Trujillo, y, en segundo lugar, por el *skyline* que le ofrece el pico de San Gregorio, que se yergue sobre la población a la vez que la ampara (Cillán et al., 2021). Tres son las obras del pintor Jonatan Sojo que, en el momento en que se redactan estas líneas, ha dejado plasmadas allí: el motivo de unas golondrinas que no se dejan atrapar en una jaula pintado en un lateral de la Casa de la Cultura, obra que denota ante todo un enorme virtuosismo técnico; en segundo lugar, una escena rural de forma ovalada sobre el lienzo frontal (casi como una pantalla de cinemascope) en el emblemático lugar del Corral Concejo y, finalmente, una estampa de corte popular y tonos sepias en la Plaza del Caño, que es también la Plaza Mayor de la localidad

Tal estampa se encuentra en un recodo de la plaza orientado predominantemente hacia el sur y ocupando dos lienzos de pared en ángulo a la sombra de un

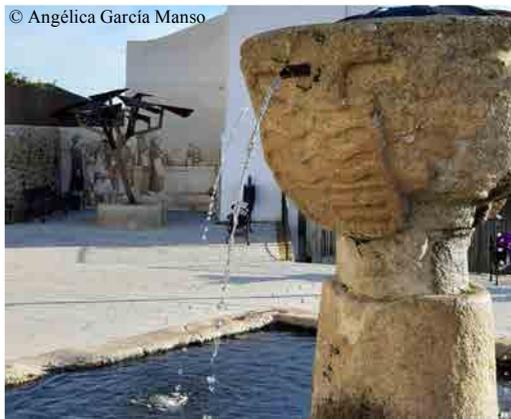


árbol-escultura de hierro, obra del artista Julio Corrales Bravo (1961), que fue instalada pocos meses antes. El conjunto de escultura más mural resulta en cierta medida desigual, como dos obras independientes que apenas se interfieren una vez que el espectador se acerca a la pintura superando el árbol de hierro. En realidad, el propósito del



mural es dialogar a partir del motivo de la fuente con el surtidor que da nombre a la plaza, Plaza del Caño, que es también la plaza central de la población, sede de la iglesia y del ayuntamiento, además de enclave neurálgico del lugar. En otro lugar de la misma plaza, algo más cercano a la fuente real de la plaza, se

ha enclavado también una escultura de Julio Corrales que representa a una aguadora que desde la esquina del ayuntamiento se acerca al surtidor. Acaso el color sepia venga en cierta medida impuesto por el tono óxido de sendas esculturas. El tercer lienzo de pared es de piedra apilada como rocalla, aunque luego se haya fijado con mampostería de cemento, de forma que, aunque de manera un tanto forzada, permite evocar la construcción tradicional con roca sin romper la sintonía de colores de escultura y mural.



El tema primordial del mural lo constituyen, pues, la fuente y las aguadoras. A tamaño real (o un poco superior a las proporciones humanas), el frente de la composición muestra tres escenas: a la izquierda, dos aguadoras, que portan cántaros y una de ellas una caña, charlan ajenas a la fuente en tanto aguardan su turno para llenar los recipientes; a sus pies, sentado, un niño con sombrero contempla el interior de un cubo. La segunda escena centra el foco en dos aguadoras alineadas junto a la fuente, ante uno de los caños. Como tercera escena,

al fondo, una aguadora utiliza la caña para llenar su cántaro en tanto es contemplada por dos hombres maduros, que parecen esperar su turno o, simplemente, aguardan refrescarse o meramente pasan el rato. La suma de escenas muestra cierta aglomeración, de forma que el acto de llenar los cántaros se convierte en un acto social. Se trata de unos momentos en los que aún no existe agua corriente en las viviendas y tanto el aseo como el agua para consumo depende de su transporte en vasijas de barro que, además, en estaciones de luz, como primavera o verano, permiten mantener fresco el líquido elemento. La presencia del niño que, además, lleva sombrero indica que se trata de un día vacacional.

El lateral, en el que aparece una niña en su parte inferior, confirma el carácter no lectivo del día, además de soleado. En este costado, un hombre, que también porta un sombrero y que lleva las riendas de un burro además de un cántaro, dialoga con una mujer que parece alejarse ya con el cántaro lleno apoyado en su cintura. Salvo excepción, en principio no se trata de aguadoras profesionales, como las que se documentan en la ciudad de Cáceres (Jiménez Berrocal, 2006), sino que el agua es para uso en el hogar familiar (a ello contribuye la idea de que la escena se reconstruye en la actualidad con personas reales de la población). La orientación de la escena se dirige hacia el este, según se deduce de cómo las sombras, sobre todo la del burro, se vuelcan hacia el oeste, de lo cual se infiere que se trata de una escena matutina.

En fin, a la vez que se aprovecha de manera eficaz el ángulo entre los dos paneles, la niña del lienzo derecho muestra un gesto de rostro levantado al tiempo que dirige la mirada al niño del panel central, concentrado este en contemplar el fondo del cubo, acaso su reflejo en el agua o algún pececillo u otro animal u objeto.

El conjunto de la composición, a pesar del movimiento escénico que denota, no deja de presentar el aspecto de un instante fotográfico, si bien prevalece su dinamismo en varios sentidos: los gestos de los personajes, pendientes unos de otros, el momento que unifica vestimentas portadas con solemnidad (mantones, pañuelos y sombreros) y el propio rito de ir a cargar agua, e incluso, ya desde una perspectiva formal, cómo se aprovecha el ángulo entre los lienzos de pared para que los personajes interrelacionen entre ellos, según refleja de forma magistral la mirada que la niña dirige al niño. Así, en apariencia se trata de una escena realista, carente de simbolismo, más allá de que predominan personas de edad madura y de que se trata de un episodio cotidiano revestido de dignidad. Ahora bien, la alineación de objetos, las miradas que entablan los personajes y detalles coyunturales, como el niño que mira el fondo de su cubo, denotan la existencia de una posible lectura subyacente.

La mujer de la izquierda porta la caña como un báculo a la vez que abre la lectura del conjunto de la escena desde dicho flanco izquierdo al derecho; no es hasta que se atiende a la mujer junto a la fuente cuando se descubre el uso de la caña para encauzar el agua desde el caño hasta el cántaro. De ahí que, de leerse la escena de izquierda a derecha, existe una especie de preeminencia de esa figura, como una especie de mujer patricia que impone su autoridad distante al desarrollo del momento de recogida del agua. En verdad, la mayoría de las aguadoras no lleva caña, pero también es cierto que solamente parece funcionar un caño, a la derecha de la fuente.

En otro orden de cosas, existe una aglomeración de figuras (seis mujeres, tres hombres y dos niños) en un número que parece intencionado, tanto por la idea de grupo amplio como por el predominio de las mujeres, el papel de los hombres o el lugar que ocupan los niños. Dicha intención guarda íntima relación con el tema de fondo del vaciamiento del mundo rural. Se trata de un mundo en el que apenas hay niños y que está fuertemente feminizado con mujeres maduras ante su menor tasa de mortalidad; por su parte, la actitud de los varones es predominantemente contemplativa.

El lugar es la conocida fuente de los Caños, en la plaza principal del pueblo (donde se encuentran la iglesia y el ayuntamiento). El fondo, semiborroso, deja entrever el pico de San Gregorio, en la Sierra de Santa Cruz, que da nombre al pueblo. La orientación hacia el oeste permite que se omita la representación de los inmuebles de la iglesia y el ayuntamiento, para situar la escenografía en un fondo de casonas y calles de la plaza tras los que se encuentra la mole montañosa. La fuente ocupa el centro de la plaza y el mural actúa como espejo virado del surtidor, aunque reorientado.

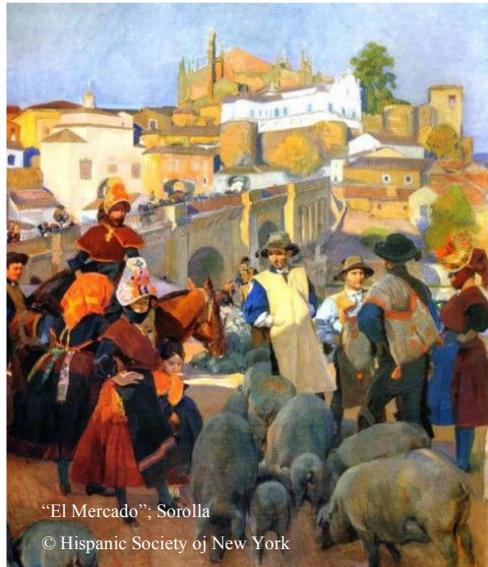
El efecto espejo dota de un aire fantasmal a la obra, confirmado por el recurso al virado sepia que imita los tonos de una fotografía antigua. Dicho aire espectral muestra a las figuras como sombras que ya no existen de cara a la fuente física. Se trata del efecto más original que plasma el muro en torno a la anteriormente mencionada idea de vaciamiento. Y es que la fuente real solamente tiene sentido si evoca el pasado, pues en la actualidad no es función del surtidor abastecer de agua al vecindario.

3.-IMAGINARIOS FOTOGRÁFICOS Y ARTÍSTICOS DEL MURAL DE PUERTO DE SANTA CRUZ

La fuente y las aguadoras constituyen parte del imaginario de la cultura humana en general. En el caso de la provincia de Cáceres, propuesta como mero

ejemplo sintomático, las fuentes que son surtidores exentos de caño se presentan en numerosos pueblos como un enclave importante de la localidad, incluso sin ser ornamentales, como sucede en Plasencia o Trujillo. Por señalar varios ejemplos documentados en fotografías antiguas (entendiendo por tal aquellas imágenes anteriores a la Guerra Civil y en formato blanco y negro), sucede en localidades como Cuacos de Yuste, Guadalupe, Montánchez, Hervás o Valverde de la Vera, pero existen en muchas otras de menor entidad entre las que se cuenta Puerto de Santa Cruz. Se trata de poblaciones normalmente ubicadas junto a la ladera de un accidente geológico empinado, de donde proceden los manantíos que decantan sus aguas conducidas hacia la fuente. Las fuentes no son sólo parte del imaginario una vez que su uso como agua de consumo y abastecimiento ha desaparecido, sino que pueden estudiarse a través de la iconografía: elementos como el pilón (sea este redondeado o de líneas rectas), los peldaños y la pileta donde se pierde el agua una vez que ha atravesado el pilón, así como la pilastra central (todo ello de fábrica granítica) en tanto que los caños de hierro se inclinan para verter el líquido elemento se repiten de manera fija además de otros motivos de índole más decorativa, como platos y pináculos en la pilastra. A todo ello se añade el recurso de cañas para conducir el agua del surtidor a los cántaros; se trata de un elemento muy significativo, dado que no aparece en la iconografía habitual de las fuentes y no está documentado antropológicamente de manera contrastada, como si Sojo hubiera añadido un elemento más al repertorio de elementos idiosincráticos de la fuente.

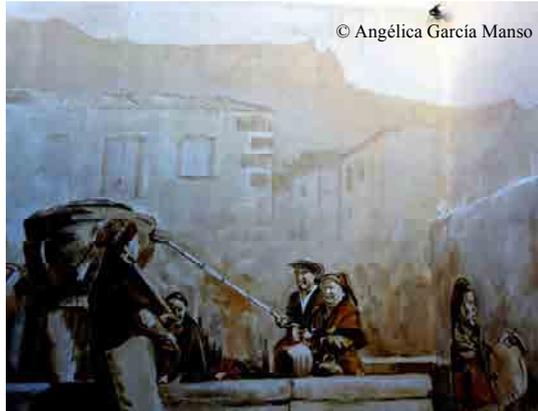
En definitiva, en virtud de su carácter coral, el mural de Puerto de Santa Cruz no presenta la figura de la aguadora como el objeto central de la pintura, sino que esta aparece supeditada al surtidor de aguas, como sucede también en las fotografías rurales cuyo punto de interés es precisamente la fuente. Y es que lo que importa en el mural es el diálogo, la interconexión social, el momento (no la necesidad, la obligación o, ni siquiera, el peso de los recipientes). De hecho, la preparación del mural precisó de una composición previa, de carácter fotográfico, en la que participaron los



“El Mercado”; Sorolla
© Hispanic Society of New York

lugareños ataviados con trajes antiguos e incluso la presencia de un burro real. Se establece así un diálogo con cierta tradición fotográfica de índole ruralista (Muro, 2000).

Pero es que, además, en virtud de su carácter realista, la propuesta de Sojo dialoga no sólo con la fotografía, sino con la propia Historia de la Pintura. Así, ante una estampa como la propuesta por Sojo resulta inevitable evocar la pintura regionalista, a la manera de Eugenio Hermoso o Adelardo Covarsí, por citar meramente dos nombres (Méndez, 1999). No obstante, el resultado de la pintura deviene, aunque naturalista, menos academicista y formal que la de los planteamientos pictóricos costumbristas; o, en otras palabras, más próxima a una concepción impresionista que guarda relación con la tradición de Joaquín Sorolla, autor de un enorme lienzo titulado “El mercado” que se ambienta en Plasencia, el cual fue encargado por la Hispanic Society de Nueva York (Valina, 2017). Existen diferentes reminiscencias entre ambas pinturas además del trazo, como son la abundancia de figuras dialogando entre sí y sin que se solapen entre ellas, en tanto adoptan también una disposición circular. A ello se



© Angélica García Manso



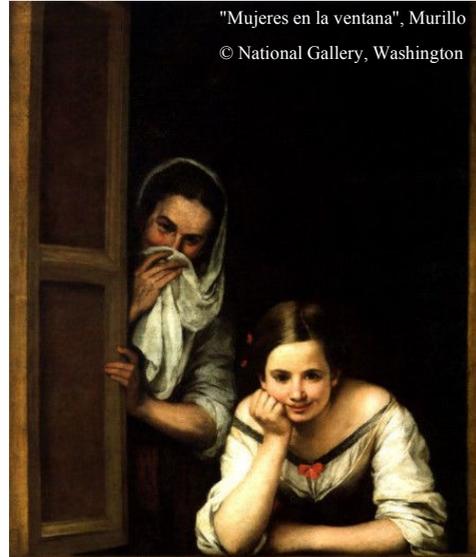
“El Joven Mendigo”; Murillo
© Musée du Louvre

añade la plasmación de un momento cotidiano (donde los personajes en apariencia no posan) y, en fin, el recurso a una escenografía paralela, tanto en lo que se refiere al agua (un puente y una fuente) como en lo que concierne carácter piramidal de un fondo que en ambas propuestas se caracteriza por la paulatina pérdida de nitidez en la distancia.

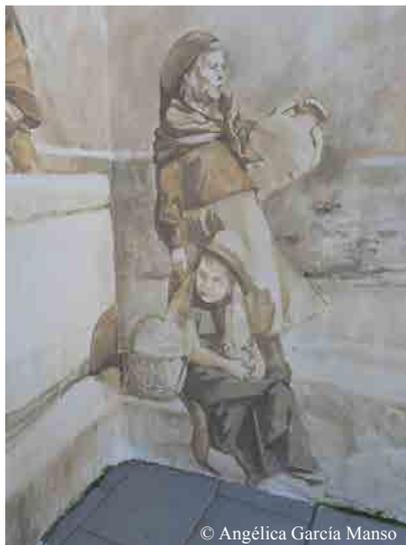
Mención particular merecen las figuras de los dos niños, que suponen una actualización de los gestos y rostros de los niños de Bartolomé Esteban Murillo



© Angélica García Manso



"Mujeres en la ventana", Murillo
© National Gallery, Washington



© Angélica García Manso

(Brown, 1990), en pinturas como “El joven mendigo” (también conocida como “Niño espulgándose”; c. 1650; Musée du Louvre, Paris), que coinciden en el gesto cabizbajo y absorto; o “Mujeres en la ventana” (1665-1675; National Gallery, Washington), en la cual, a pesar del título ambiguo y de las interpretaciones que relacionan el momento con la prostitución (Valdivieso, 2002), la joven apoyada en el alféizar posee un rostro de niña que mira, que contempla de manera curiosa o activa.

Pero también el mural dialoga con la propia producción de Sojo. Por ejemplo, con las pinturas de Romangordo, en algunas de las cuales domina un tono sepia, como en el mural melancólicamente machadiano titulado “La escuela” (2016), o con el motivo del burro en una posición concomitante, en un mural de la misma localidad en el que también aparece una mujer hilando al fondo².

² Tema este que, según se apreciará a continuación, es evocado en una reciente pintura, en Peraleda de San Román (2020), que se centra también en la mujer rural.

En fin, el tema del vaciamiento social de los pueblos está presente en numerosos murales, algunos tan significativos como “Éxodo” (2018), que se encuentra en la Madrigalejo, localidad natal de Sojo. En conjunto, la presencia de la mujer suele presentarse en la pintura de Sojo como un elemento clave en la denuncia del abandono que padece el campo y ocupa el centro de varios murales como, por poner un ejemplo reciente, el del poblado de Valdecín (2020).



4.-CONCLUSIÓN: LA IDEA DE ECO EN EL MURAL DE SOJO Y SUS REMINISCENCIAS MITOLÓGICAS

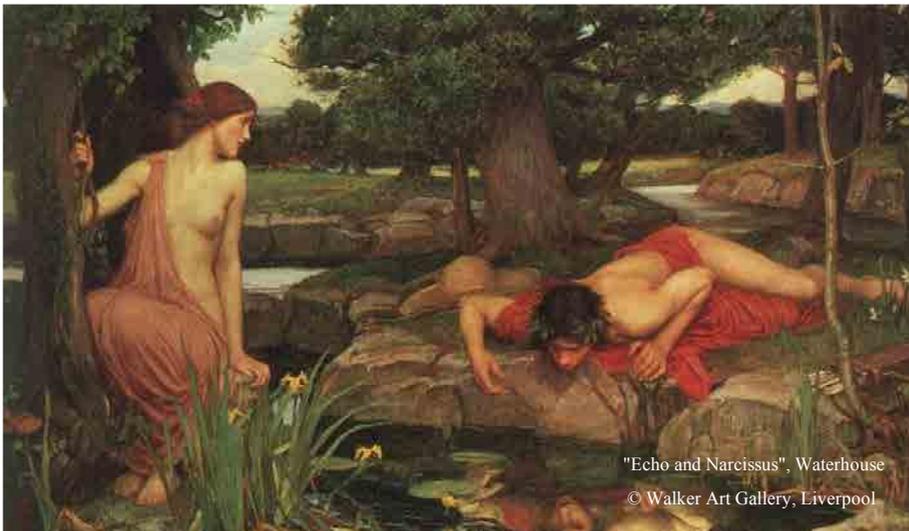
En el maremagnum actual del traslado del arte urbano a espacios rurales, con fórmulas más decorativas que propiamente artísticas las más de las veces, en ocasiones se descubre una interacción de calado entre el entorno y el mural. Sucede en Puerto de Santa Cruz: el mural pintado por Sojo supone una proyección fantasmagórica de la fuente de la plaza del Caño, y lo hace en la misma plaza, sin apenas notarse la pintura en el entorno pues se presenta como una leve sombra en virtud de un acertado recurso a tonos sepías. Así, en la fuente dibujada aparecen los espectros de un pasado que ya no existe, cuando el abastecimiento de aguas se hacía mediante cántaros; también aparece un mundo de mujeres, que son las que, de alguna manera, construyen la idea de pueblo, en una reivindicación sociológicamente correcta, de acuerdo con la cual el vaciamiento rural se produce por el abandono femenino.

El trabajo de Sojo no únicamente implica una reflexión de índole artística sobre Extremadura, sino que trasciende la iconografía de fuentes y aguadoras y añade nuevos elementos, como la caña que conecta el tubo del surtidor con los recipientes, un recurso que no está documentado gráficamente, además de dialogar con la Historia de la Pintura. Pero, sobre todo, el muralista es capaz de establecer una nueva clave de diálogo.

Así, el gesto de la niña que vigila al niño desde uno de los lienzos de la pared responde a una curiosidad activa en tanto el niño se encuentra ensimismado con la mirada dirigida al interior de un cubo, acaso contemplando su



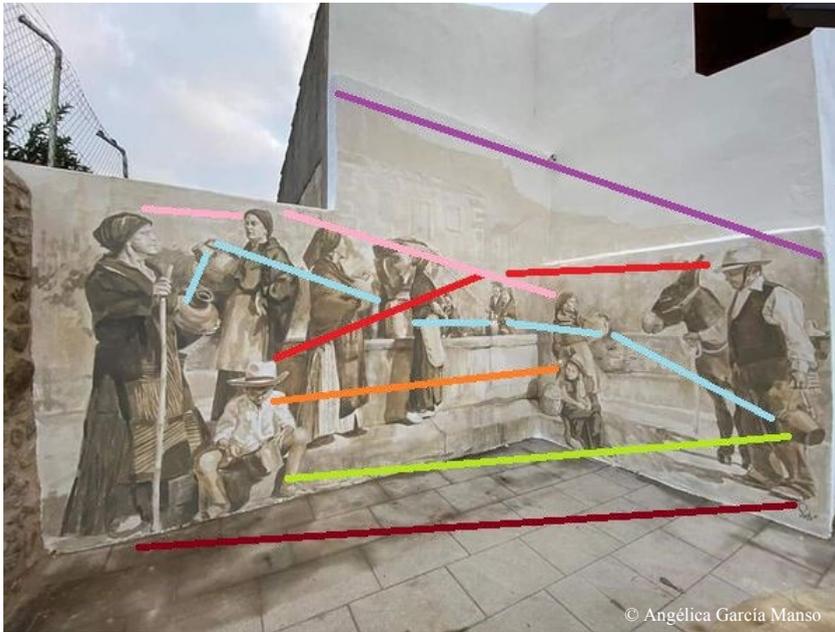
reflejo, a la vez que los dos replican las figuras mitológicas de Narciso y Eco, de enorme repercusión en la Literatura Occidental y en la Historia del Arte. Como refleja bien una de las pinturas contemporáneas más conocidas en torno al relato mítico, la de John William Waterhouse (*Echo and Narcissus*, 1903, Walker Art Gallery, Liverpool), la iconografía del mito se centra en el ensimismamiento masculino en su propio reflejo y, del lado femenino, en el acecho de la ninfa que no comprende por qué no es correspondida.



Sojo traslada a la fuente la necesidad de reciprocidad: el pasado y el presente se necesitan mutuamente para que no se vacíe de habitantes el campo. De no ser así, la réplica de la fuente queda congelada en el tiempo, mero reflejo que impide ver que el agua real sigue cayendo en la plaza del Caño.

Por lo demás, aunque ciertamente con claves singulares, el tema mitológico no es ajeno a la poética mural de Sojo, según reflejan los ejemplos de

“Origen (Venus)” (en Mérida, 2018) y el más reciente “Costureras” (Peraleda de San Román, 2020). En el primero, la manzana transformada en melocotón³ se pone en manos de una mujer ajena al canon de belleza de una divinidad (y más si se trata de la diosa del amor) para reivindicar un gesto cotidiano, con un rostro que denota cierta tensión. Por su parte, en la pintura de Peraleda de San Román, tres mujeres cosen, pero también reproducen el modelo iconográfico de las Parcas o Hilanderas, sin olvidar que el acto de tejer se asocia tradicionalmente a la paciencia de Penélope⁴.



En definitiva, el traslado del mito clásico a un entorno rural contemporáneo posee unas implicaciones hermenéuticas de enorme interés: En Puerto de Santa Cruz Sojo transforma a la niña en una especie de ninfa del entorno en una pintura con numerosos ecos internos: los cántaros, los gorros y sombreros, el borboteo del agua, como elementos que se repiten como circulando a lo largo de la pintura a la vez que confluyendo con la perspectiva del risco y del ángulo que forman los dos paneles de la pintura. De acuerdo con ello, el mural quiere

3 Sobre la iconografía de la fruta, además de por su asociación con la figura de la “femme fatale”, García-Manso, 2006, 196-199.

4 Al igual que en el mural de Romangordo, bajo la figura de la hilandera en la ventana aparecen gallinas, que se muestran como una especie de eco entre distintos murales bajo los que late la misma intención de reivindicar la figura de la mujer frente al despoblamiento del campo.

ser una reivindicación de la feminidad en el campo como forma de romper un ensimismamiento que lo aboca a una desaparición paulatina.

BIBLIOGRAFÍA

- AYUSO BARRETO, O., “Más color en nuestras calles”, *El periódico Extremadura*, 22 de enero de 2021.
- BREA, J. M. (= Mateos Brea, Jesús), *Manual de técnicas y medios del graffiti*, Plasencia, AUPAS (Artistas Urbanos Placentinos Asociados) y Ayuntamiento de Plasencia, 2016.
- BROWN, J., *La edad de oro de la Pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990.
- CILLÁN, F., ESTEBAN, J., RAMOS, J. A. & DE SAN MACARIO, O., *La montaña sagrada. Historia de dos pueblos: Puerto de Santa Cruz y Santa Cruz de la Sierra*, Cáceres, Diputación Provincial de Cáceres, 2020.
- GARCÍA-MANSO, A. “Fuentes del mito de la mujer fatal en El Ángel Azul (Der Blaue Engel, 1930), de Josef von Sternberg”, *Norba. Revista de Arte*, 26, 2006, 177-200.
- GARCÍA-MANSO, A., “Competencias en LIJ, pedagogía de taller y graffiti: Capsulandia (2012), de Gemma Granados”, *Arte y Movimiento*, 16, 2017, 9-28.
- GUERRA BENITO, G., “El hombre que colorea las calles”, *El periódico Extremadura*, 19 de octubre de 2019.
- JIMÉNEZ BERROCAL, F., *Aguadoras y lavanderas. Los oficios del agua*, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 2006.
- MASA MURIEL, E., “El graffiti como exponente de la cultura urbana en Cáceres”, *Ars et Sapientia*, 22, 2007, 71-100.
- MASA MURIEL, E., “El graffiti en Extremadura. Una aproximación estética y antropológica”, *Revista de Estudios Extremeños*, 65, 2009, 597-642.
- MÉNDEZ HERNÁN, V., “La pintura extremeña: Costumbrismo y regionalismo como señas de identidad 1898”, *Revista de Estudios Extremeños*, 55, 1999, 187-263.
- MURO CASTILLO, M., *La fotografía en Extremadura, 1847-1951*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2000.
- PÁMPANO GORDILLO, M. J. (& AUPAS), *Extremagraff. Catálogo de Arte Urbano de Extremadura*, Plasencia, AUPAS y Ayuntamiento de Plasencia, 2010.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., “A propósito de las interpretaciones eróticas en pinturas de Murillo de asunto popular”, *Archivo Español de Arte*, 75, 2002, 353-359.

- VALLINA VALLINA, A., “Del puente de Trujillo a los tipos monterhermosesños: Cien años de Sorolla en Plasencia”, *Sorolla en Plasencia, Historia de un centenario*, Plasencia, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2017. [Consulta: 15/03/2021] https://www.academia.edu/34708178/DEL_PUENTE_DE_TRUJILLO_A_LOS_TIPOS_MONTEHERMOSE%C3%91OS_CIEN_A%C3%91OS_DE_SOROLLA_EN_PLASENCIA .
- VÁZQUEZ ORTIZ, J. C. (= Lanzarte), “Sojo (Jonatan Carranza)”, *Grada*, 125, 2018. [Consulta: 15/03/2021] <https://www.grada.es/web/sojo-jonatan-carranza-grada-125-arte/> .

Angélica García Manso

Grupo de Investigación MUSAEXI
Universidad de Extremadura
<https://orcid.org/0000-0002-9068-9379>

angelicamanso@hotmail.es



**UN *ECCE HOMO* DE GASPAR NÚÑEZ DELGADO EN EL
MONASTERIO DE SAN LEANDRO DE SEVILLA**

**AN *ECCE HOMO* BY GASPAR NÚÑEZ DELGADO IN THE
MONASTERY OF SAN LEANDRO OF SEVILLE**

SALVADOR GUIJO PÉREZ
Universidad Pablo de Olavide

Recibido: 16/07/2021

Aceptado: 26/11/2021

RESUMEN

Con este trabajo exponemos un busto inédito del *Ecce Homo* que atribuimos al escultor afincado en Sevilla Gaspar Núñez Delgado. Este se conserva en el monasterio de San Leandro de Sevilla y fue realizado en barro policromado siguiendo una serie del mismo modelo. El análisis del medio que rodea a esta imagen revela los rasgos que remiten claramente, a sintagmas tradicionales de transición del manierismo al naturalismo, así como a la producción catalogada del artista propuesto del que damos a conocer esta nueva obra.

Palabras clave: Escultura; Gaspar Núñez Delgado; monasterio de San Leandro de Sevilla; barro policromado; *Ecce Homo*.

ABSTRACT

In this work we present an unpublished bust of the *Ecce Homo* which we attribute to the Seville-based sculptor Gaspar Núñez Delgado. It is kept in the monastery of San Leandro in Seville and was made in polychrome terracotta following a series of the same model. Analysis of the medium surrounding this image reveals features that clearly refer to traditional syntagms of transition from Mannerism to naturalism, as well

as to the catalogued production of the proposed artist whose new work we are presenting here.

Keywords: Sculpture; Gaspar Núñez Delgado; monastery of San Leandro of Seville; polychrome terracotta; *Ecce Homo*.

El tesoro artístico del agustino monasterio de San Leandro de Sevilla ha sufrido pérdidas muy sensibles, muchas de ellas irreparables. Algunas de sus piezas más notables están diseminadas por museos y colecciones particulares a nivel mundial. La desamortización causó estragos en la comunidad conventual y aquello que no fue expoliado fue indirectamente saqueado, ya que las religiosas se vieron obligadas a venderlo para su manutención.

En el coro alto del cenobio se conserva un busto en terracota policromada que representa a Jesús de Nazaret, tratándose de un *Ecce Homo*, cuyos rasgos formales y estilísticos no dejan lugar a dudas sobre la autoría del taller de Gaspar Núñez Delgado. La existencia de dicha obra en el monasterio puede relacionarse con la importante producción de moldes, realizados en barro por el autor. Del mismo podemos presuponer una relación con la comunidad, mientras el escultor se formaba en el taller de Jerónimo Hernández¹, como expondremos a continuación. Ambos artistas fueron prolíficos con obras que acostumbraban a realizar en barro. A partir del siglo XVI, sobre todo, el empleo del barro como material escultórico se volvió común, constituyéndose Sevilla como foco fundamental de este tipo de escultura. En la capital hispalense se muestran las piezas más antiguas, con autores destacables como Mercadante de Bretaña o Pedro Millán. Igualmente, sobresalen aquellas de mayor pervivencia en el tiempo durante el siglo XVIII, entre las que se encuentran las obras del imaginero Cristóbal Ramos Tello. Durante el Renacimiento se reforzó esta tendencia del uso del barro con Pedro Torrigiano, quien empleó este material para modelar todo tipo de obras. El maestro Miguel Perrín, así como Marín continúan esta estela hasta llegar a su perpetuación con los autores que nos ocupan, Jerónimo Hernández y Gaspar Núñez Delgado. Estos difundieron la tradición de la escultura en barro hasta los comienzos del siglo XVII².

1 PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, en SÁNCHEZ CANTÓN, F., *Fuentes literarias para la historia del Arte español*, vol. II, p. 159.

2 OROZCO DÍAZ, E., “La escultura en barro, en Granada”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº 4-6, 1939, pp. 91-108 (pp. 94-95).

Gaspar aparece como escultor activo en Sevilla entre 1576 y 1606, donde, como hemos indicado, fue discípulo de Jerónimo Hernández entrando a formar parte del taller de este³. En 1582 la comunidad de leandras inició la reforma interna del templo, verificada en altares y retablos⁴, según afirmó el padre Llordén, así como la reforma total del cenobio en torno a su eje vertebrador, el claustro. Este hecho lo atestiguan, de igual modo, otros autores como Pérez Escolano que indica que la reforma se inició pocos años antes de 1584⁵, ya que se encuentra probado que Asencio de Maeda, maestro mayor de la Santa Iglesia Catedral, accedió al mismo como visitador de la construcción del templo, aprobando con su firma sus condiciones⁶. Paralelamente, Diego de Velasco y Jerónimo Hernández, contrataron la ejecución del retablo mayor del nuevo templo, mitad por mitad, con la comunidad de San Leandro y se obligaron a hacer en toda perfección la talla y la escultura, el 12 de marzo de 1582⁷. A partir de ese momento, la participación en el proyecto por parte de nuestro autor pudo realizarse, así como pudieron fraguarse relaciones con las claveras y sacristanas de la comunidad agustiniana, pudiendo encargar la obra como pieza devocional o dote de alguna de las religiosas del cenobio o de sus aspirantes.

Del mismo modo, la prolífica producción de estos moldes hizo que fuera fácil la propagación y adquisición de los mismos. Por este motivo, pasando al análisis de la obra en cuestión, debemos decir que el tema no es en absoluto ajeno al escultor abulense. Entre las seguras atribuciones al mismo, Luis Luna Moreno llegó a catalogar, en un estudio de 2008, ocho piezas distintas además de dos ejemplares más con una solución modificada como es el caso que nos ocupa. Así pues, nos encontramos ante uno de los temas habituales y repetidos en la obra propiamente de Núñez Delgado. Estas esculturas en barro cocido policromado son fechables hacia 1600, siendo extraordinariamente similares, casi idénticas entre sí. Corresponden la mayoría con representaciones de la cabeza de Jesús con la clámide anudada a la derecha de la imagen y una voluminosa corona de espinas. Sirvan como ejemplos significativos de esta temática

3 Existe discordancia en este punto pues Jusepe Martínez lo encuadra como aprendiz de Gaspar Becerra. MARTÍNEZ, J., *Discursos Practicables*, en SÁNCHEZ CANTÓN, F., *Fuentes literarias...*, op. cit., vol. III, p. 74.

4 LLORDÉN, A., *Convento de San Leandro de Sevilla (Notas y documentos para su historia)*, Málaga, Imprenta provincial de Málaga, 1973, p. 56.

5 PÉREZ ESCOLANO, V., *Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625). Escultor, Arquitecto e Ingeniero*, Sevilla, Diputación provincial de Sevilla, 1977, p. 60.

6 LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, Rodríguez, Giménez y C., 1929, p. 143.

7 GUIJO PÉREZ, S., "Sobre la contratación de retablos para la nueva iglesia del monasterio de San Leandro de Sevilla. Finales del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII", *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, t. 101, n° 306-308, 2018, pp. 91-117 (p. 96).

de Núñez de Prado los *Ecce Homo* del convento de San Antón de Granada⁸, el conservado en el museo de Bellas Artes de la misma ciudad, el del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, primero en atribuirse⁹, el de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla y el de la Hermandad Sacramental del Sagrario de Sevilla, así como los madrileños de la iglesia de San Nicolás de los Servitas y el que perteneció a las Escuelas Pías de San Fernando. Los dos ejemplares modificados, como el que atribuimos en este estudio, son los de las iglesias de San Juan de Antequera¹⁰ y el de los Descalzos de Écija¹¹.

Estilísticamente, el *Ecce Homo* del cenobio sevillano de San Leandro presenta los mismos rasgos manieristas de transición al naturalismo que caracterizan la representación de esta temática del escultor abulense (Figuras 1-4). Estos adoptan la forma de busto, pues se han recrecido los hombros, siendo idénticas el resto de las partes comunes con las otras piezas antes mencionadas en medidas y formas. Esta modificación tiende a crear un nuevo planteamiento estético que disimula la torsión y el giro manierista del resto de las imágenes del *Ecce Homo*. Luis Luna plantea que estas modificaciones creando bustos podrían ser obras posteriores a las cabezas, fruto del éxito de aquellas. También, podría ocurrir a la inversa, siendo las cabezas una simplificación de los bustos¹².

Tanto las cabezas como los bustos partieron de un sistema de producción artística que, por medio de unos volúmenes obtenidos a partir de un mismo molde, desarrollaron detalles que cambiaron no significativamente la obra. El busto de San Leandro de una sola pieza, presenta una particularidad con relación a todos los demás, ya que el recogido de la clámide fue eliminado. Evitando así, el acentuamiento de la torsión de la cabeza para enfatizar una visión más frontal. La cabeza se presenta en escorzo, con el doble giro del cuello, donde el rostro se muestra levantado e inclinado hacia el hombro derecho al mismo tiempo. Los mechones de pelo, recrecidos en el cuello, prolongan el giro.

Las facciones con rasgos claramente masculinos y de forma triangular, realzan la zona del cráneo, a partir de la corona de espinas en la frente. Desde los ojos, con pómulos muy marcados, se afina la cara terminándola en punta en la zona de la barbilla. El efecto de la abultada cabellera y la barba corta, pegada al mentón,

8 OROZCO DÍAZ, E., "La escultura en barro...", *op. cit.*, pp. 94-95.

9 ARIAS MARTINEZ, M., LUNA MORENO, L., *Museo Nacional de Escultura*, Madrid, 1995, p. 73.

10 ROMERO TORRES, J. L., "Ecce-Homo y Dolorosa", *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, Sevilla, Consejería de Cultura, 1998, nº 29.

11 VV.AA., *Los Descalzos de Écija: un edificio recuperado: patrimonio histórico y restauración de la Iglesia de los Carmelitas Descalzos, Écija*, Junta de Andalucía, 2011, p. 202.

12 LUNA MORENO, L., "Gaspar Núñez Delgado y la escultura de barro cocido en Sevilla", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº. 21, 2008-2009, <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2008.i21.20>, pp. 379-394 (p. 387).

fomentan la visión anterior. El bigote se cierra bajo los labios con dos rizos. Estos se reproducen en la melena de la obra de manera muy marcada en la zona correspondiente al molde de la cabeza y con claras líneas curvas. Los bucles se extienden a lo largo de la espalda de una forma más homogénea y menos rizada. Esta manera de representar el rostro masculino tiene claras similitudes con los modelos de su maestro Jerónimo Hernández, así como con las obras de Andrés de Ocampo, siendo el que nos ocupa de un modelado más marcado y detallista.

Debemos hacer una mención especial a la corona de espinas, muy voluminosa. Parece ser que esta poseía espinas de madera clavadas en el barro, dotando a la obra de un enorme patetismo, sin que hayan llegado hasta nuestros días. La obra no conserva peana, ni se distinguen elementos de sujeción a ninguna. La pieza presenta un suplemento inferior al busto que realza su imagen siguiendo sus mismas líneas de ejecución.

En cuanto a la policromía de la obra, no podemos dejar de hacer mención a Francisco Pacheco. En el *Arte de la Pintura* citó varias veces al escultor, especificando que de Núñez Delgado policromó y presentó como ejemplos “el San Juan Bautista de San Clemente (i otros Ecce-homos de barro)”¹³. Pudiendo haber sido policromada por él esta que nos ocupa. Los numerosos y toscos repintes realizados en color negro sobre ciertas partes de la pieza, nos impiden la correcta observación de la misma, sobre todo, en la corona de espinas, la cabellera de la zona más alta y la barba. Los mechones de pelo que caen por la espalda conservan la policromía castaña original. La clámide igualmente fue alterada, llegando a encolarse y a empapelar la misma. En el rostro observamos una policromía rosácea clara, así como en el cuello, que coincide con las cabezas antes mencionadas. El estado de conservación de la obra es muy deficiente, llegando a ser sostenido por cuerdas debido a las numerosas grietas y pérdidas en el barro. Afortunadamente, estas no afectan a la zona del rostro, sino al busto que se eleva, como hemos mencionado, sobre un suplemento que lo dota de mayor consistencia. La obra necesita una limpieza y una eliminación de repintes que permita contemplar la belleza de la policromía original, tal y como se concibió a principios del Seiscientos por el autor. Por fortuna, actualmente la pieza está siendo sometida a un proceso de restauración. Nos encontramos ante una obra inédita pues nunca apareció reproducida en ningún catálogo o publicación. Con este estudio creemos que hemos contribuido a aumentar y dar a conocer el catálogo de las obras escultóricas de este gran artista. Entendemos que faltaba un trabajo que fomentara su publicidad y catalogación siguiendo las recomendaciones internacionales para la preservación de las obras de arte.

13 PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, en SÁNCHEZ CANTÓN, F., *Fuentes literarias...*, op. cit., vol. III, p. 406.



Gaspar Núñez Delgado, *Ecce Homo*, hacia 1600, monasterio de San Leandro, Sevilla.
Fotos: © Daniel Salvador- Almeida González.

Salvador Guijo Pérez

Universidad Pablo de Olavide
<https://orcid.org/0000-0002-3768-8430>
salvadorguijo@hotmail.com



**PICASSO, ESCULTURAS ENCICLOPÉDICAS EN PARÍS,
EN 1937 Y DE 1943 A 1945**

**PICASSO, ENCYCLOPEDIC SCULPTURES IN PARIS,
IN 1937 AND FROM 1943 TO 1945**

ANDRÉS LUQUE TERUEL
Universidad de Sevilla

Recibido: 16/06/2021

Aceptado: 16/11/2021

RESUMEN

Picasso inventó el método que él mismo denominó enciclopédico, en el que la creatividad técnica procedió con una libertad inusitada, generando un nuevo espacio de representación. A ello debe añadirse la dualidad creativa reconocible en el ámbito formal, por una parte, con la genial aportación de la técnica con la que integró objetos reales en configuraciones modeladas, siempre imprescindible, capaz de integrar densidades y texturas diversas reconocibles en su carácter original y dotadas de un nuevo sentido de la expresión en su nueva función; y, por otra, de determinar conjuntos compactos y sólidos visualmente en las réplicas vaciadas en bronce. El análisis específico de todas las esculturas enciclopédicas de este período permite establecer la secuencia exacta de las aportaciones.

Palabras clave: Picasso, Escultura, Vanguardias, Figuración, Escultura enciclopédica.

ABSTRACT

One of the original sculpture methods invent for Picasso was the encyclopedic he mentioned, outstanding for the freedom technique and the new representative space and

creative foundation. Besides is feasible increase the interest with the artistic double mode, with the warm and startling technique with trade matter in modeling shape, always essential and efficient of integrate density and different texture recognizable in his novel character and equip with a new expression sense in a new function, mostly compact grouping and solid copy in bronze. The specific analysis of all the encyclopedic sculptures of this period allows us to establish the exact sequence of Picasso's contributions.

Keywords: Picasso, Sculpture, Avant-Garde, Figurative Art, Enciclopedia Sculpture.

1. BREVE INTRODUCCIÓN. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Las esculturas enciclopédicas de Picasso están concebidas con un procedimiento inventado por el propio artista, que utilizó una novedosa técnica mixta en la que ensambló objetos y materiales reales con otros de factura propia, utilizando porciones de yeso y, de ese modo, la técnica del modelado, reducida a un nivel técnico somero, como un elemento fundamental para la inserción de dichos objetos, que adquieren así otro significado visual distinto¹.

Es un método bien conocido, con el que Picasso realizó obras excepcionales por su impacto visual, muy bien estudiadas; sin embargo, no se entiende que pese a la importancia del método y de dichas obras hasta ahora nadie haya planteado un estudio completo y conjunto de ellas, sin ninguna omisión, por lo que tampoco nadie ha establecido con rigor la secuencia de su desarrollo ni de las características y los logros de las distintas etapas, y eso que fueron en diferentes espacios físicos y cronologías. Ese es precisamente el argumento de nuestra interrogante científica, y el objetivo de este trabajo, la clasificación y el análisis de todas las esculturas enciclopédicas de Picasso en París en dos breves etapas casi consecutivas, en 1937 y 1943-1945. La metodología analítica permitirá dilucidar las relaciones internas y el alcance plástico de la nueva técnica y las formas que produjo, e igualmente propiciará el estudio comparativo necesario para establecer parámetros rigurosos de comprensión.

El inicio de esa escultura enciclopédica en Boisgeloup, sólo unos años antes, en 1933-1934, mostró todas las características y posibilidades del método, cuyo propósito es la integración de distintos elementos formales, de origen

1 SPIES, W., *Esculturas de Picasso*, Stuttgart, Verlag Gerd Hajjet; y Barcelona, Gustavo Gili, 1971, pp. 151-160. SPIES, W., *La escultura de Picasso*, Barcelona, Polígrafa, 1989, pp. 164-255. SPIES, W., *Picasso sculpteur*, París, Editions du Centre Pompidou, 2000, pp. 167-260.

natural o industrial, por lo tanto con distinta naturaleza, en una sola configuración, en la que conservan el principio de identidad y de modo simultáneo significan con un nuevo sentido visual. La evolución de Picasso en París llevó el procedimiento a un nivel básico de expresión, en el que la sobriedad técnica linda con un nuevo modo de primitivismo, tosco y potente en sus efectos expresivos.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Tanto para las esculturas enciclopédicas de Boisgeloup, como para éstas de París o las posteriores en Vallauris, hay que tener en cuenta las aportaciones de Françoise Gilot, pareja suya y, por lo tanto, fuente directa, en el período comprendido entre 1943 y 1954. Sus opiniones son valiosas porque aportó detalles de ese proceso creativo singular. Distinguió dos tipos de esculturas, una en la que Picasso relacionó los objetos entre sí, y no en función de su aportación al conjunto modelado, que ella denominó *ready mades*², como había hecho antes Marcel Duchamp con su Arte Concepto, con el que no tienen nada que ver desde un punto de vista conceptual y tampoco en cuanto refiere a los procedimientos ni a los resultados formales, a las que Picasso simplemente denominó ensamblajes de objetos y no de ese modo; y otra en la que reconoció la aportación de la parte modelada, esencial en este procedimiento. En realidad, lo que hizo fue agrupar dos procedimientos distintos como variantes de uno solo.

Uno de los primeros en estudiar la escultura enciclopédica de Picasso fue Roland Penrose, que valoró la importancia de los armazones desde las primeras en Boisgeloup, lo que le llevó a distinguirlas de los ensamblajes con objetos reales, sin la mediación de otro material; y de las previas obtenidas directamente con vaciados de objetos reales³. Esos tres procedimientos simultáneos fueron posteriores e inmediatos a las novedades del modelado de Picasso en Boisgeloup, unas veces naturalista, en ocasiones abstracto orgánico, y otras claramente modular y constructivo.

Werner Spies partió de ahí y reconoció en ellas un largo proceso desde la incorporación de texturas vaciadas de objetos reales sobre los originales modelados, a la incorporación de objetos diversos con intereses formales, las esculturas con maniqués; comunes a las modeladas y vaciadas con los moldes en fresco; las que integran elementos o proceden de las técnicas de la cerámica;

2 GILOT, F; y LAKE, C., *Vida con Picasso*, Barcelona, Bruguera, 1965, pp. 270-273.

3 PENROSE, R., *Picasso, su vida y su obra*, Barcelona, Argos Vergara, 1981. PENROSE, R., *Picasso*, París, Flammarion, 1982, pp. 271-275.

los originales a los que denominó de modo específico así; y las que siéndolo, denominó esculturas pintadas⁴.

Otros autores como Ingo F. Walter⁵, Carsten-Peter Warncke⁶ y Victoria Combalía⁷, las estudiaron desde otros puntos de vista, en los tres casos obviando el término original aportado por el propio Picasso. El primero de ellos, Ingo F. Walter, distinguió las que insertan los objetos con sus propiedades naturales intactas, sin modificaciones, en un nuevo sistema de relaciones que determina la identidad de la nueva obra y las que lo asumen como una parte de la configuración, en la que se integran como elementos concretos cuyos valores visuales quedan alterados por las características del modelado predominante. Carsten-Peter Warncke consideró que las diferencias y las novedades proporcionadas por la creatividad técnica estuvieron supeditadas a la creatividad formal y grandes diferencias entre la manipulación de los objetos con los que Marcel Duchamp se opuso al Arte y la integración de éstos en las configuraciones figurativas de Picasso⁸. Victoria Combalía estudió las analogías y los paralelismos técnicos y formales entre ciertas obras de Picasso y Joan Miró, con independencia de los géneros e incluso de los estilos; y distinguió dos procedimientos distintos: el *objet trouvé* (objeto encontrado), vaciado tal cual; y el *assemblage* de *objets trouvés* (ensamblaje de objetos encontrados).

Christine Piot siguió la línea interpretativa iniciada por Roland Penrose y continuada por Werner Spies, que plantea el posible diálogo entre estas esculturas y las pinturas de la época a través de la inserción y el doble significado de los objetos⁹. Tampoco las denominó enciclopédicas, lo que justifica que no plantease el origen y la evolución del ese método plástico tan particular. En cierto modo, pareció alinearse con Carsten-Peter Warncke, pues su principal aportación consistió en la identificación de los objetos ambivalentes de las principales esculturas, y la equiparación de éstos con las formas dobles de las pinturas coetáneas.

4 SPIES, W., *La escultura de Picasso*, *Op. Cit.*, pp. 240-243, 246, 250-251, y 256.

5 WALTER, I. F., *Pablo Picasso, 1881-1973. El genio del siglo XX*, Colonia, Benedikt Taschen, 1990, pp. 48-49.

6 WARNCKE, C-P., *Pablo Picasso, 1881-1973*, Colonia, Benedikt Taschen, 1992, Vol. I, p. 487.

7 COMBALÍA, V., *Picasso-Miró. Miradas cruzadas*, Madrid, Electa, 1998, pp. 99-101.

8 WARNCKE, C-P., *Pablo Picasso, 1881-1973, Op. Cit.* Vol II, p. 482.

9 PIOT, C., "1945-1952", en *Picasso Total*, Barcelona, Polígrafa, 2000, pp. 380-393.

3. LA PRIMERA ESCULTURA ENCICLOPÉDICA EN PARÍS, *EL ORADOR*, EN 1937

La última escultura enciclopédica de Picasso en Boisgeloup está fechada en 1934, y la primera en París, *El orador*¹⁰, en 1937. En los dos años intermedios, 1935 y 1936, no realizó ninguna de esta naturaleza.

Es una escultura de la que se ha escrito poco o casi nada. Aislada entre las de su género por dos años de inactividad previos y otros seis posteriores, sirve de puente entre el grupo inicial de Boisgeloup y las intermedias de París. Está formada por cuatro elementos o partes. Un cartón estriado, invertido, de modo que las estrías se proyectan paralelas al suelo, convenientemente doblado y con el vértice hacia delante y desplazado hacia el lado izquierdo del soporte, mani-



pulado hasta la ondulación en ese lado, y hasta el hundimiento claroscuro en el sentido de las estrías centrales en el contrario, presenta una forma completamente abstracta e informal, que sustituye a la anatomía humana desde las caderas hasta la altura de las rodillas. Los dos niveles establecidos por el ligero doblado que determina el ángulo y los planos contrarios, equivalen a las piernas. Éstas, que no están representadas ni aludidas por empatía, sino sustituidas por la proyección informal, quedan sobre un espacio vacío, sólo interrumpido por un simple perno metálico, que proporciona el único punto de apoyo. Ese tramo de las piernas, por lo tanto, no ha sido sustituido, sino suprimido de la representación, que adquiere así un aspecto ingrátido sobre el potente bloque de piedra de la base y en consonancia con el sutil y, al mismo tiempo, decidido modelado de la superficie de cartón.

Fig. 1— Picasso, *El orador*, París, 1937. Fotografía: Spies, 2000, 197.

Sobre esos dos elementos, el perno y el cartón informal, se asienta la tercera unidad, que reemplaza al torso de modo similar; mas con distintas soluciones técnicas y plásticas. Es un elemento plano, trabajado con una tela metálica con forma triangular. El ángulo recto adquiere una cierta peculiaridad debido a la diagonal establecida sobre el asiento irregular del cartón doblado de la parte

¹⁰ Colección Particular, original con madera, tela metálica y yeso, WS 181 I. Museo Picasso de París, edición de un solo ejemplar fundido en bronce sobre base de piedra, KB 213; WS 181 II; MPP 318.

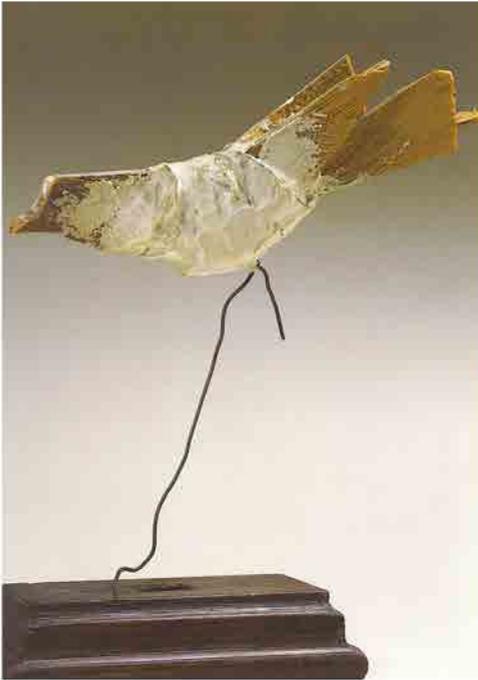
inferior, determinado por el modelado complementario que curva y vence el perfil superior. La dirección de tal diagonal, interior y hacia la izquierda, es similar a la de la extensión correspondiente de éste. Eso le proporciona un movimiento real, convincente en relación con la figuración y en claro contraste entre la condición del plano y el modelado del cartón. La prolongación del otro ángulo inferior, de cuarenta y cinco grados y proyectado mediante una diagonal ligeramente descendente y desplazada hacia el lado derecho, sirve de base a la mano modelada con yeso que supera el perfil curvilíneo del cartón que lo soporta. Los dos ángulos quedan sobre los límites de éste, circunstancia que otorga a la mano un protagonismo en la composición que no se corresponde con la inquietante simplificación que empequeñece la palma, anula los detalles y reduce los dedos, cortos, gordos y esquemáticos, a cuatro, radiales y abiertos.

El cuarto elemento es la cabeza, muy simple pero figurada. Está fijada sobre el ángulo superior del plano triangular de tela metálica, de cuarenta y cinco grados. El modelado con yeso, quizás sobre una plantilla de cartón, a la que se debería el carácter circular y casi plano, apenas interrumpido por las irregularidades de la materia, está trabajado con un punto de espesura que asegura la animación de las superficies mediante las texturas toscas y de apariencia descuidada. Los pequeños planos horizontales y paralelos añadidos a la superficie representan la boca, semiabierta; el vertical superior la nariz y los triangulares que la flanquean, los ojos. El yeso con grumos y diluido sobre la tela metálica triangular y sólo así en la superficie modelada de cartón, proporciona la unidad necesaria para la conjunción de los distintos volúmenes y la armonía de las superficies.

El desplazamiento de las distintas unidades y la intervención de la mano, que, sobre la prolongación inferior derecha del ángulo del plano de tela metálica, alude al gesto del brazo de la figura, proporcionan la credibilidad de la acción que representa. Ésta supera los límites de la abstracción, propia de la superposición de elementos tales en la configuración. Tal condición apenas evidencia los vínculos de la mano, extraña y deforme, y la cabeza, simplificada, redonda, irreal. La fuerza plástica de las dos unidades abstractas, la informal modelada con cartón, claroscuro y contrapuesta, y la plana y triangular de tela metálica complementada por los grumos de yeso que la convierten en opaca, contrasta con la ingenua simplicidad de esos elementos figurados, recurso que concentra la información narrativa en la fuerza de los movimientos que indican la acción y, con ello, la identidad de la figuración.

4. EL INICIO DE LA SEGUNDA ETAPA ENCICLOPÉDICA, *MIRLO*, EN 1943

Picasso no trabajó con el procedimiento enciclopédico en 1935 y 1936, y tampoco entre 1938 y 1943, excluidos ambos años. En ese paréntesis desarrolló la variante técnica conocida como escultura con objetos encontrados, debido a los componentes reales, de origen cotidiano e industrial, ensamblados en los originales y vaciados con el doble sentido visual intacto; y planteó nuevos procedimientos de modelado, fundamentales ambos para la concepción unitaria de las esculturas enciclopédicas posteriores a 1943. Ese aprovechamiento, la asunción de las aportaciones de estos procedimientos en el enciclopédico, aportó



nuevas posibilidades, tanto en las relaciones de los objetos como en la intervención del modelado, y esto generó una etapa distinta, en la que las esculturas presentaron relaciones inéditas y alcanzaron dimensiones muy superiores a las de la primera.

En las esculturas enciclopédicas del año 1943, Picasso produjo figuras espontáneas, más próximas al objeto encontrado que a este método, al que, sin embargo, pertenecen por la intervención del modelado. Ésta fue mínima en *Mirlo*¹¹, en París, en 1943, escultura en la que utilizó un trozo de madera para la configuración del pájaro por similitud y una vez afinado el pico, tallados los ojos y modelada con yeso la zona de la pechuga y la intersección de las alas.

Fig. 2- Picasso, *Mirlo*, París, 1943. Fotografía: Caws, 2000, 163.

¹¹ Colección Dora Maar. Madera, yeso y alambre, 12 cm. de longitud. KB 130; WS 271. Es uno de los pocos originales que no ha sido fundido en bronce.

El efecto es sorprendente. La madera, rota, informe, no representa nada en sí misma. La disposición horizontal, los desniveles de la parte trasera, con las superposiciones en dos niveles y la correspondiente inversión de la disposición de la materia, y el equilibrio sobre dos alambres irregulares y de distinta longitud, aumentados por las adiciones de yeso, tan abstractas, informes y orgánicas, como los anteriores materiales, adquieren sentido figurativo con la desviación superior en ángulo y la talla naturalista de la cabeza, el pico, las porras y los ojos, en sentido contrario al de las tablas antes indicadas en lo que respecta a la proyección lateral y a la elevación del segmento.

La intervención de un solo elemento tallado, relativo en la proyección volumétrica, es fundamental para la interpretación figurativa de todo el conjunto. Eso hace que parezca mínima la transformación de los objetos reales o encontrados, y lo es en cuanto a la conservación y preeminencia de sus cualidades originales, intactas; mas no en la disposición concebida por el artista, que permite tal apreciación y el cambio simultáneo y alternativo de la identidad. En ello radica la transformación, importante, intensa, resuelta en niveles intelectivos superiores a los de la manualidad, reducida al acto inmediato, espontáneo con el que resolvió la aplicación. Puede deducirse que la reducción técnica y formal, el aparente descuido de los distintos niveles de acabado y, en consecuencia, el impacto directo, trasgresor por la asunción de la falsa impericia, la convirtieron en una de las esculturas más avanzadas de su tiempo.

5. EL MOVIMIENTO Y LA ACCIÓN DE OTRA PEQUEÑA ESCULTURA, *EL SEGADOR*, EN 1943

Una de las primeras esculturas en las que Picasso aplicó el método enciclopédico definido en esta segunda fase que, recuérdese una vez más, implica la intervención simultánea de la referencia formal y la técnica en la aplicación del sistema, es *El segador*¹², en París, en 1943.

Brassaï dijo que el sombrero de *El Segador* sólo es un molde pequeño de pastel de carne, y precisó dos características: su estado abollado y retorcido, que por alguna razón que no precisó le recordó a van Gogh, *La Provenza* y el cielo del Midi¹³. Las apreciaciones de Brassaï tienen el interés de las fuentes directas y de la apreciación sensible de un artista del mismo contexto. En lo que

12 Colección Particular, original con yeso y madera, WS 234 I. Colección Particular, ejemplar único en bronce, con sello de fundición Cire perdue Paris E. Robecchi, 52 x 34 x 21 cm. KB 173; WS 234 II.

13 BRASSAÏ., *Conversations avec Picasso*, París, 1964. Méjico, Turner, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 100.

aquí respecta, refirió la procedencia del objeto real ensamblado en un original cuya mayor parte está modelada. Werner Spies interpretó la cabeza como sombrero y trasunto del sol del que se refleja y pesa en el duro trabajo del campesino¹⁴.

Es, por lo tanto, una escultura elaborada, como corresponde a una naturaleza tan compleja como la expuesta¹⁵. El cuerpo de la figura masculina está modelado con rapidez y soltura. Las piernas, abiertas, la izquierda recta, rígida y en diagonal, sin apenas forma, y la derecha flexionada recogiendo el empuje del cuerpo en ese sentido, le proporcionan una movilidad contrastada por la

diagonal opuesta de la guadaña. Los brazos, reducidos, casi no existen, y su disposición triangular sirve de soporte a la cabeza, formada en el original por el objeto industrial o molde indicado por Brassá.



El modelado está concebido con tendencia a las formas ahuecadas, que no caladas, en concordancia con la fisonomía de dicho molde. La interpretación de los volúmenes procede, pues, en dos sentidos, el real de la configuración y el virtual de las formas en negativo, complementadas por las incisiones superficiales que recorren y refuerzan la disposición de las piernas desde el interior. Los brazos, atrofiados, casi inexistentes, ceden el protagonismo a la guadaña, modelada sobre almas obtenidas de elementos reales y dispuesta en sentido contrario a la diagonal del cuerpo, tendido y ascendente.

Fig. 3- Picasso, *El segador*, París, 1943. Fotografía: Spies, 2000, 203.

14 SPIES, W., *La escultura de Picasso, Op. Cit.*, pp. 164-165 y 178-179.

15 VVAA., *La colección del Museo Nacional Picasso, París*, Madrid, Museo Reina Sofía-Lunwerg, 2008, pp. 131-170.

6 LA PERVIVENCIA DEL CRITERIO INICIAL EN *CABEZA FEMENINA II*, EN 1943

Werner Spies y Christine Piot¹⁶ relacionaron la escultura *Cabeza femenina II*¹⁷, en 1943, con *Cabeza femenina I*, en Boisgeloup, en 1934. La propusieron en su catálogo como un elemento, el principal e independiente, procedente de la escultura citada, que consideraron un montaje ocasional.

A simple vista, parece la misma cabeza y no lo es. Coinciden en el pie cilíndrico, en esta ocasión, sobre base plana de madera, alterada con un contorno irregular en la réplica en bronce, diferencia lógica con la anterior, ensam-



blada sobre el molde de flan, y éste, a su vez, sobre el jarrón de la *Dama Oferente*, ya que, suprimido tal montaje, sería necesaria la disposición de un nuevo soporte que le proporcionase la estabilidad. En los dos casos, la estructura tubular sostiene un ladrillo con los rasgos de la cara y un plano modelado posterior en alusión al pelo. El esquema compositivo es idéntico, con innovaciones técnicas y formales anteriores, como la superposición de planos de raíz cubista. Aún así, cada uno de esos elementos, la procedencia y la realidad física propia y, relacionados, las propiedades de las unidades compositivas que establecen, difieren tanto entre sí que no se puede estar en la duda, son dos obras distintas.

Fig. 4- Picasso, *Cabeza femenina II*, París, 1943. Fotografía: Spies, 2000, 229.

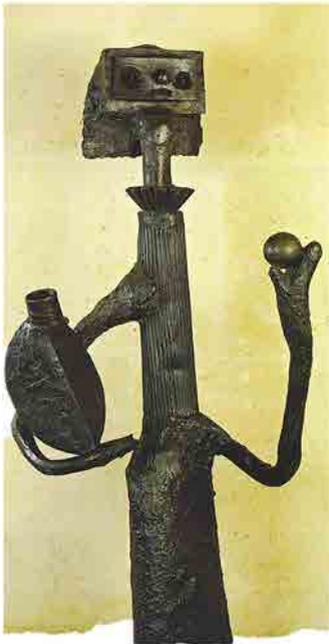
Las diferencias son numerosas y fáciles de apreciar: el soporte tubular que alude al cuello presenta cierta irregularidad; el ladrillo que forma la cabeza es más ancho y, como está invertido, igual que aquél, presenta mayor altura; la

16 SPIES, W., *La escultura de Picasso, Op. Cit.*, p. 383.

17 Colección Particular, original con yeso, arcilla cocida y madera, 62 x 40 x 40 cm. WS 235 I. Colección Particular, ejemplar único en bronce, con sello de fundición Cire Perdue Paris E. Robecchi, 57'7 x 41'5 x 33'2 cm, KB 156; WS 235 II.

nariz, informe e imprecisa en los dos casos, es más irregular; la boca, una simple mueca con resalte central, varía en la irregularidad inferior, la proyección almendrada en vez de horizontal y, sobre todo, en el desplazamiento del eje, hacia el lado derecho de la escultura; los ojos son huecos, no en el antecedente citado, en los que predomina la esfera central; carece de cejas, grabadas en aquél; en la parte superior tiene unas bandas en zigzag grabadas a nivel superficial, interrumpidas por las irregularidades de los extremos, inexistentes en el anterior; el pelo, informal y orgánico, está modelado, por lo que no tiene las estrías del cartón, y está dispuesto en talud, formando una composición piramidal y no a modo de telón trasero.

7. LA ESTRUCTURA TUBULAR Y LA PROYECCIÓN LINEAL DE UNA DE LAS PRIMERAS ESCULTURAS ENCICLOPÉDICAS EN GRAN FORMATO, *MUJER DE LA NARANJA*, EN 1943



Picasso repitió el modelo de *Cabeza femenina I y II* en *La mujer de la naranja*¹⁸, tercera variante de una misma aplicación de su sistema creativo, en 1943.

El amplio espacio del nuevo taller en la Rue des Grands-Augustin, le permitió resolver el trabajo en un formato muy superior al de las anteriores aplicaciones. Ese cambio fue fundamental para el desarrollo del género enciclopédico, pues Picasso se vio obligado a buscar objetos industriales de mayor tamaño; o, como opción alternativa, al aumento del trabajo modelado como medio integrador de los objetos o fragmentos de éstos que completasen la configuración y la información general del tema representado. La escultura enciclopédica adquirió, por ambos medios, una nueva dimensión monumental.

Fig. 5- Picasso, *Mujer de la naranja*, París, 1943. Fotografía: Spies, 2000, 233.

¹⁸ Colección Particular, original con yeso y madera, WS 236 I. Museo Picasso, París, ejemplar único en bronce, 180'5 x 75 x 67'5 cm, KB 168; WS 236 II; MPP 327.

La interpretación de la escultura es incierta por los distintos criterios de Brassai¹⁹ y Werner Spies, pues el primero, en consonancia con el título aportado por el propio Picasso, dijo que sostiene una naranja; mientras que el segundo, que se ocupó de la naturaleza de la configuración plástica y de la relación de las soluciones con el tema representado, creyó que era una manzana. Werner Spies fue más allá y pensó que la diferencia entre esta escultura y las anteriores de Boisgeloup está en la intuición para el aprovechamiento de los objetos con la ayuda de las posibilidades expresivas del modelado²⁰. Con esa observación, estableció una proporción directa en la repercusión e inmediata proyección de tales recursos, posicionamiento desde el que destacó las novedades en los recursos con los que potenció el tratamiento de las superficies modeladas, caso la tela metálica con la que presionó las superficies y el contraste de las zonas reticuladas con las acanaladuras obtenidas con cartón ondulado en la parte superior de *Mujer con naranja*. Como él mismo precisó, un molde de cocina culmina el planteamiento vertical del cuerpo, formado junto con los brazos por una rama de árbol, a la que añadió una manzana y una vasija en el lugar en el que deberían ir las manos. El movimiento de ese torso tan vertical y lineal le recordó el culebreo de una serpiente, por lo que lo interpretó como la escena bíblica de Eva con la manzana.

La identificación de la fruta que sostiene no fue una cuestión circunstancial para Werner Spies, por eso la asoció a la representación de Eva que, según estimó, condicionó los tratamientos plásticos en función del rejuvenecimiento ascendente de la figura. La consideración de una fruta u otra entraría en el terreno de la especulación sobre la identidad de las formas representadas; el apoyo para tal interpretación en la relación del movimiento de los brazos con la serpiente es muy relativo, pues procede de la identificación previa de la manzana y no de los argumentos que éstos presenten en sí.

Dejando a un lado dicha interpretación, como tal subjetiva y especulativa, podemos continuar el análisis teniendo en cuenta que Picasso ensambló esta vez una estructura tubular que, según Brassai²¹, procedía de un cañón, dividido en dos sectores, el inferior, más ancho, dado el sentido decreciente en altura, con superficies rugosas proporcionadas por el revestimiento irregular con yeso; el superior, con estrías aportadas por un cartón gofrado pegado. La boca abierta de ese cañón funciona como una taza que sirve de peana al cuello, ensamblado en el hueco correspondiente. De la intersección de las dos zonas de la estructura modular, distinguidas por los tratamientos superficiales, salen las unidades que

19 BRASSAI., *Conversations avec Picasso, Op. Cit.*, p. 75.

20 SPIES, W., *La escultura de Picasso, Op. Cit.*, pp. 191-192.

21 BRASSAI., *Conversations avec Picasso, Op. Cit.*, p. 75.

representan los brazos, sinuosos, lineales, obtenidos de ramas de árboles que parecen modeladas y no los objetos reales que en realidad son, quizás por el recubrimiento que determina la unicidad de la composición y flexibiliza el movimiento. El derecho, en forma de asa unida en el tercio superior, sostiene en su interior una jarra, configurada con la parte superior de un objeto industrial, fragmentado y descontextualizado. El brazo izquierdo, adelantado y elevado, ofrece la esfera modelada que remite a la naranja que la titula.

Si fuese la manzana propuesta por Brassai, que titula a la escultura, incluso en el catálogo de Werner Spies y Christine Piot, la variante plástica ascendente no tendría por qué relacionarse con un posible rejuvenecimiento, y en caso de que fuera cierto con la figura bíblica; pues también pudiera explicarse como una progresiva objetivación desde el informalismo y los tratamientos matéricos inferiores, procedimiento resuelto con claves plásticas ajenas a contenidos temáticos específicos. Entre éstas se encontraría la solución de la tela metálica sobre el yeso blando, que Werner Spies estimó novedosa y, aunque lo es, procede de un ensayo previo bastante anterior, pues tal opresión la realizó con una gasa sobre uno de los laterales de la cara del *Retrato de Fernande Olivier*²², en 1906. Los objetivos fueron distintos, en tal antecedente veló el rostro y en la escultura enciclopédica reforzó con la textura la identidad de los volúmenes; no obstante, el procedimiento es el mismo, la modificación de la materia modelable mediante la opresión de un objeto ajeno que la deforma y le proporciona una nueva textura.

8. EL CARÁCTER PRIMITIVO Y LA DESCONCERTANTE ACTUALIDAD DE LA MUJER DEL VESTIDO LARGO, EN 1943. RELACIONES DIRECTAS CON LA CABEZA FEMENINA DEL AÑO 1942

Una de las esculturas enciclopédicas más singulares es la titulada *La mujer del vestido largo*²³, realizada en París en 1943.

Werner Spies precisó que Picasso utilizó como base de la estructura un maniquí negro, al que añadió la cabeza y el brazo izquierdo modelado y el brazo derecho de una escultura procedente de la Isla de Pascua, que le había regalado Pierre Loeb²⁴. Aportó además un testimonio directo del artista, que había

22 Z I, 232; WS 6; MPP 234.

23 Colección Particular, original configurado con un maniquí, yeso, madera y el antebrazo izquierdo de una escultura de madera de toromiro procedente de la Isla de Pascua, WS 238 I a. Colección Particular, dos réplicas del antebrazo izquierdo vaciadas en yeso, WS 238 I b. Colección Particular, dos ejemplares fundidos en bronce, uno desmontado, 161 x 50 x 36'5 cm, KB 191 y 192; WS 238 II.

24 SPIES, W., *La escultura de Picasso*, Op. Cit., p. 200.

confirmado que le pidió a Paul Eluard un par de zapatos, que le llevó dos de su madre que, según dijo también, no llegó a utilizar. En su análisis destacó el agudo contraste establecido entre las superficies pulidas del maniquí y la factura irregular de los elementos modelados y el brazo añadido. Ese contraste entre lo que interpretó como un cuerpo codificado y un rostro modificado en su psicología, fue, para él, el elemento diferenciador con el que respondió a los maniqués de los surrealistas en la Exposición Internacional del Surrealismo, celebrada en la Galería de Bellas Artes, en París, en 1938.

Efectivamente, Picasso utilizó un maniquí de principios de siglo para ensamblar otro objeto encontrado anterior, un antebrazo de madera de toromiro procedente de una escultura primitiva de la Isla de Pascua. Completó el original con la cabeza y otro brazo modelado, el derecho, y lo que le faltaba del iz-



quierdo, elementos éstos que, por su rugosidad, parecen más antiguos que el primitivo sobre el que operó el impulso lúdico en la primera aplicación del sistema. Los recursos modelados se concentran en la cabeza de la mujer. Parece derivada de alguno de los estados de la serie dedicada a Dora Maar, en 1941; aunque, procede de la aplicación del sistema sobre otra obra suya íntegramente modelada, *Cabeza femenina*²⁵, en 1942. Coinciden en todos los pormenores: las irregularidades de los rasgos físicos, próximas al inorganicismo, la ligera elevación de la cara y la mirada, el carácter redondeado de las mejillas, los ojos con modelado superpuesto y abultados, las cejas extensas, la frente despejada aunque no muy amplia y el pelo recogido con un moño doble en la parte alta de la cabeza.

Fig. 6– Picasso, *Cabeza femenina*, París, 1942. Fotografía: Spies, 2000, 231.

Tal es la relación, que Picasso utilizó esa cabeza como original para la fundición de la edición en bronce de la *Mujer del vestido largo*, y no la ensamblada

25 Museo Picasso, París. Original de yeso, WS 238 A I. Cuatro réplicas en bronce, 42'5 x 25 x 28'3 cm. Una fundida en 1943; las otras tres en Godard, en 1950 a 1951. De éstas, una fue utilizada en la edición de dos ejemplares en bronce de *La Mujer del vestido largo*; las otras dos se conservan como bustos, uno en bronce visto, el otro pintado. WS 238A II; MPP 325.

en el original enciclopédico de ésta. Difieren en la espontaneidad de la configuración y el modelado de dos obras distintas, cada una con sus peculiaridades; las estrías verticales que rodean el cuello de ésta, cilíndrico e irregular por las mellas laterales y traseras, obtenidas por la presión del reverso de un cartón; y, de modo excepcional en una de las réplicas en bronce del busto, por la pintura de éste, resuelta con claves tales, y dotada con un fuerte impacto visual, proporcionado por la elección de colores puros y la aplicación espontánea, en agudo contraste con el rudo taco de madera vista de la base.

La relación es compleja. Picasso modeló *Cabeza femenina* en 1942; configuró el original enciclopédico de *La mujer del vestido largo* en 1943, y para éste modeló una cabeza análoga a la anterior. Son dos aplicaciones distintas, la segunda con la aceptación de un elemento tomado de la primera. Hasta ahí, el procedimiento mantuvo principios frecuentes en las composiciones de Picasso,



sobre todo en las pinturas. Lo inusual fue la decisión de recurrir directamente a la réplica de *Cabeza femenina* para la fundición en bronce del original enciclopédico, en vez de vaciar el busto ensamblado en éste, análogo a aquélla. La explicación más convincente de ese cambio, que implica a *Cabeza femenina* en la última fase de la aplicación del sistema a la que pertenece *La mujer del vestido largo*, es la dificultad técnica para trabajar sobre el original enciclopédico, configurado con elementos de distinta naturaleza, antigüedad y estados de conservación. En cualquier caso, la decisión relacionó en un mismo proceso a dos aplicaciones distintas.

Fig. 7— Picasso, *Mujer del vestido largo*, París, 1943. Fotografía: Spies, 2000, 230.

Es una escultura insólita, incluso dentro del grupo enciclopédico, debido al protagonismo del maniquí de madera, el ensamblaje de la cabeza íntegramente modelada y, sobre todo, el ensamblaje del brazo antiguo, procedente de la escultura de la Isla de Pascua. No fue la única relación de *La mujer del vestido largo* con otras intervenciones, Picasso utilizó la estatua en la vertiente lúdica con la que montó la performance, *El pintor de género*, adjudicándole un significado efímero, del que queda constancia fotográfica.

9. UNA SERIE COMPLETA CON DISTINTOS MEDIOS, *LA VENUS DEL GAS*, EN 1945

Françoise Gilot aportó un testimonio importante para la comprensión del origen, la naturaleza y la interpretación de la *Venus del gas*²⁶, realizada en París en 1945. Dijo que Picasso se había dado cuenta del parecido de un fogón con un quemador de antes de la guerra con una estatua femenina suya. En ese momento decidió convertirlo en una escultura, ensamblándolo sobre un taco de madera y poniéndole con la intuición y el sentido irónico tan personal el título de *Venus del gas*²⁷.

Con esa afirmación, la relacionó con una forma propia cuyo género, escultura, pintura o dibujo, no precisó. Tal forma fue la referencia para la aplicación de la que procedieron una serie de dibujos que, por su definición, parecen preparatorios para la configuración tridimensional de la escultura. La procedencia es clara, forma parte de una serie y, como es lógico, ocupa un lugar en la secuencia de un proceso complejo por la relación intelectual del planteamiento con la resolución intuitiva de la práctica manual.

Françoise Gilot no tuvo nada de esto en cuenta cuando la incluyó entre las esculturas de Picasso realizadas con objetos encontrados. Werner Spies, que la siguió, también la incluyó entre éstos²⁸. Aún así, estableció relaciones con diversos estados dibujados en los cuadernos de finales de las décadas de los veinte y los treinta y, en cuestiones técnicas, con algunas esculturas de Boisgeloup. En concreto, comparó los orificios para la salida del gas con los coladores de *Cabeza de mujer*, en 1929-30, ensamblados en una compleja estructura de hierro forjado. De un modo más preciso, aludió a la analogía de las llamas de los dibujos firmados el día diecinueve de enero de 1945; y la ascendencia sobre la escultura titulada, *Mujer*, resuelta, aunque no lo indicó, con medios plásticos.

La primera aplicación del sistema para *La Venus del gas*, en 1945, produjo los dibujos que citó Werner Spies, fechados el día diecinueve de enero de ese año²⁹, en los que Picasso fijó los caracteres de la escultura. El tubo y un quemador de cocina invertido forman el cuerpo, el cuello y la cabeza de esta diosa industrial, que Françoise Gilot confundió con una escultura de objetos encontrados, porque no tuvo en cuenta que la transformación sólo fue posible por el ensamblaje de esa pieza sobre otra de madera, aludida por Werner Spies. Éste

26 Colección Particular. Tubo quemador de hornillo de gas y madera, 25 x 9 x 4 cm. WS 302A. Edición de al menos un ejemplar en bronce.

27 GILOT, F.; y LAKE, C., *Vida con Picasso*, Op. Cit., pp. 270-273.

28 SPIES, W., *La escultura de Picasso*, Op. Cit., pp. 179 y 180.

29 Colección Particular. Tinta sobre papel.

no dilucidó las relaciones de los elementos ensamblados. La forma de horquilla de la pieza de madera, trabajada a mano por Picasso, alude a las piernas, y, con tal equivalencia, transforma la identidad del quemador y le otorga sentido figurativo al conjunto. Es lo que diferencia a las esculturas enciclopédicas de las de objetos encontrados, la participación de elementos realizados a mano por el propio artista, modelados o tallados, que integran las aportaciones industriales y son fundamentales en la configuración de la escultura.



Fig. 8- Picasso, *Mujer II*, Vallauris, 1948. Fotografía: Spies, 2000, 247.

Los dibujos indicados sirvieron de referencia para la aplicación ortodoxa del sistema y ésta produjo la serie de variantes cuyo primer estado es *La Venus del gas* y los siguientes las esculturas modeladas *Mujer I*³⁰ y *I*³¹ y *Pequeña*

30 Colección Particular, arcilla roja cocida, 25'5 x 13 cm, WS 333 I. Edición de dos ejemplares en bronce, Colecciones Particulares, 25'5 x 13 cm, uno sin numeración y el otro numerado 2/2, los dos con sello de fundición E. Godard Cire Perdue, WS 333 II.

31 Colección Particular, arcilla roja cocida, 18 x 14'5 x 7 cm, WS 334 I. Edición de dos ejemplares en bronce, 18 x 14'5 x 7 cm, uno en Colección Particular, sin numeración; y el otro en el Museo Picasso de París, numerado 2/2, los dos con sello de fundición E. Godard Cire Perdue, WS 334 II, el segundo además MPP 332.

*mujer embarazada*³², en Vallauris, en 1948; y la enciclopédica *Mujer embarazada I*³³, en Vallauris, en 1949, transformaciones avanzadas del tema de la *Mujer en pie*. El quemador de gas determinó los módulos circulares de *Mujer I* y *II*. La fórmula de adición de dos mitades autónomas recuerda a los estados dibujados y los modelados con partes independientes ensambladas después de Boisgeloup, a principios de los años treinta. La unidad superior remite al quemador y la inferior a la horquilla de madera. Picasso añadió apéndices interiores y exteriores que aportan movilidad y las singularizan.



Fig. 9- Picasso, *Venus del gas*, París, 1945. Fotografía: Amateur de Art, 2013.

32 Colección Particular, 32'5 cm. de altura, WS 335 I. Edición de dos ejemplares en bronce, 32'5 x 9 x 7 cm, uno en Colección Particular, sin numeración; y el otro en el Museo Picasso de París, numerado 2/2, los dos con sello de fundición E. Godard Cire Perdue, WS 335 II, el segundo también MPP 333.

33 Colección Particular, original con yeso y madera, 130 cm. de altura, WS 347 I. Edición de dos ejemplares en bronce, en 1952-1953, 130 x 37 x 11'5 cm, con sello de fundición Cire perdue C. Valsuani, WS 347 II; MPP 334.

La aplicación del sistema de Picasso nunca sufrió las restricciones de los géneros y las variantes se materializaron indistintamente en dibujos, grabados, pinturas, y esculturas de talla, modeladas, recortadas o ensambladas, y ahora de objetos encontrados y enciclopédicas. En el caso de la *Venus del gas*, la aplicación produjo una escultura enciclopédica y, al menos, tres modeladas, cuya relación no había sido propuesta antes y es necesaria para la correcta comprensión de todas.

10. CONCLUSIONES

Si algo podemos tener claro desde el punto de vista metodológico es la necesidad de clasificación previa que haga posible un análisis formal completo de las esculturas enciclopédicas de Picasso, pues de ese modo tendremos la secuencia completa tanto del desarrollo del procedimiento, único y muy distinto a todo lo conocido hasta ese momento en la Historia del Arte, como de los planteamientos y la evolución formal consecuente. Ha sido muy frecuente el estudio de sus principales estatuas enciclopédicas, y el tratamiento menor y genérico, cuando no directamente el olvido, de otras menores en tamaño y categoría plástica que, sin embargo, aportan información valiosa para un conocimiento más amplio de todas las esculturas de esta naturaleza.

Una de las características más evidentes es la visibilidad de los elementos reales o industriales integrados, fundamentales en el discurso por su doble lectura, y, en consecuencia, en la naturaleza del propio procedimiento. Picasso les concedió un protagonismo excepcional en el proceso y en la configuración final, tanto en aspectos estructurales como en significado plástico. Otra conclusión muy clara es relativa a la intuición de Picasso, siempre ágil tanto en el orden intelectual superior como en el plano manual para la integración de los objetos con la interacción de los pegotes informales de yeso. Son fundamentales en la descontextualización de dichos objetos, que, transformados con una nueva función plástica, conservan sus propiedades originales y al mismo tiempo adquieren un nuevo valor en la dimensión estética.

Ya desde el punto de vista histórico, podemos concluir que las esculturas enciclopédicas de esta época de Picasso se distinguen de las del período anterior en Boisgeloup, en 1933-1934, determinando una segunda etapa en la que presentó grandes novedades técnicas y formales, a la vez que confirmó el nuevo procedimiento enciclopédico realizando figuras de tamaño medio y con un fuerte impacto plástico, debido al protagonismo de los contados elementos integrados en cada una. Las esculturas de esta segunda etapa en París, en 1937 y 1943-1945, tienen novedosas configuraciones y un fuerte impacto visual.

Realizadas en un taller urbano, como es lógico limitado físicamente, esto condicionó la reducción de los formatos y la economía de medios severa. De ese modo, Picasso agudizó el ingenio de un modo radical.

Las relaciones y las innovaciones de estas esculturas debemos plantearlas en dos niveles, uno técnico y otro formal. En ambos son muy interesantes los recursos que comparten con las esculturas vaciadas sobre originales frescos, otro método muy personal y representativo de la creatividad técnica del artista. La limitación física del taller urbano y la material de la ciudad a la hora de encontrar objetos aprovechables, pudieron ser determinantes en la disminución de las figuras, que, como en el caso de *Pájaro*, *Mujer del vestido largo* y *Mujer embarazada*, llegaron a una simplificación extrema del método y de las formas consecuentes, anticipando pautas propias de tendencias posteriores como el *Minimalismo* y la *Bad Painting*. Puede deducirse que las pequeñas esculturas enciclopédicas de la segunda etapa, en París, asumieron acciones, como tales narrativas, que las distinguen de las anteriores y las posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

- BRASSAI, *Conversations avec Picasso*, París, 1964. Méjico, Turner, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- COMBALÍA, Victoria, *Picasso-Miró. Miradas cruzadas*, Madrid, Electa, 1998.
- GILOT, Françoise; y LAKE, Carlton, *Vida con Picasso*, Barcelona, Bruguera, 1965.
- LUQUE TERUEL, Andrés, *Sobre la pervivencia del sentimiento trágico, Picasso versus Goya, Los fusilamientos...*, Sevilla, Pensamiento y Arte, 1997.
- LUQUE TERUEL, Andrés, "Picasso, el desarrollo del sistema en la dimensión escultórica propia, de 1914 a 1924", *Norba-Arte*, Vol. XXV, Universidad de Extremadura, 2005, pp. 199-217.
- LUQUE TERUEL, Andrés, "Picasso. Sistema creativo propio", *Espacio y Tiempo*, Nº 21, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007, pp. 95-121.
- LUQUE TERUEL, Andrés, "Revisión y naturaleza de las esculturas de Picasso con materiales y objetos encontrados, en Tremblay-Sur-Mauldre y París, en 1935 a 1941", *Laboratorio de Arte*, Nº 23, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2011, pp. 465-490.
- LUQUE TERUEL, Andrés, "Picasso y Christian Zervos, los dibujos escultóricos del cuaderno de Cannes, en 1927, y las esculturas biomórficas modeladas en París, en 1928", *Ars Longa*, Nº 21, Universidad de Valencia, 2012, pp. 407-428.

- LUQUE TERUEL, Andrés, “La primera indagación cubista de Picasso: Espacio interior I, II y III (Horta de Sant Joan y Barcelona, 1898-1899)”, *Boletín de Arte*, Nº 35, Universidad de Málaga, 2014, pp. 187-205.
- LUQUE TERUEL, Andrés, “Picasso, los vaciados de modelos naturales y objetos reales (en Boisgeloup, en 1933 y 1943, y París, en 1934 a 1937)”, *Erebea*, Nº 5, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad de Huelva, 2015, pp. 289-306.
- PENROSE, Roland, *Picasso, su vida y su obra*, Barcelona, Argos Vergara, 1981.
- PENROSE, Roland, *Picasso*, París, Flammarion, 1982.
- PIOT, Christine, “1945-1952”, en *Picasso Total*, Barcelona, Polígrafa, 2000.
- SPIES, Werner, *Esculturas de Picasso*, Stuttgart, Verlag Gerd Hajjet; y Barcelona, Gustavo Gili, 1971.
- SPIES, Werner, *La escultura de Picasso*, Barcelona, Polígrafa, 1987.
- SPIES, Werner, *Picasso sculpteur*, París, Editions du Centre Pompidou, 2000.
- VVAA., *La colección del Museo Nacional Picasso, París*, Madrid, Museo Reina Sofía-Lunberg, 2008.
- WALTER, Ingo F, *Pablo Picasso, 1881-1973. El genio del siglo XX*, Colonia, Benedikt Taschen, 1990.
- WARNCKE, Carsten-Peter, *Pablo Picasso, 1881-1973*, Colonia, Benedikt Taschen, II Vols., 1992.

Andrés Luque Teruel

Departamento de Historia del Arte
Facultad de Geografía e Historia
Universidad de Sevilla
<https://orcid.org/0000-0003-3807-9239>
luquete@us.es



**PEDRO CASTAÑEDA CAGIGAS, ARQUITECTURA Y
VANGUARDIAS EN LAS PROVINCIAS DE ALBACETE
Y VALENCIA EN EL INC**

**PEDRO CASTAÑEDA CAGIGAS, ARCHITECTURE AND
AVANT-GARDE IN THE PROVINCES OF ALBACETE
AND VALENCIA IN THE INC**

PLÁCIDA MOLINA BALLESTEROS
Universidad Nacional de Educación a Distancia¹

Recibido: 16/06/2021

Aceptado: 22/07/2021

RESUMEN

La colonización agraria es consustancial al contexto de desarrollo del arte y arquitectura contemporáneos en España. La plantilla del Servicio de Arquitectura del INC la formaron ochenta arquitectos experimentados. De entre ellos, el presente artículo pone en valor las aportaciones arquitectónicas de Pedro Castañeda Cagigas, durante su actividad en el INC-IRYDA en las provincias de Albacete y Valencia. Metodológicamente, ha sido objeto de estudio documentación inédita propiedad de sus herederos y la obtenida en archivos ministeriales. Los resultados dan difusión a su repertorio menos

¹ El presente artículo ha sido posible gracias a la generosidad demostrada por la familia de Pedro Castañeda Cagigas, apasionada por igual de su figura profesional y humana. Especialmente, a su nieto Pedro Castañeda Taladriz continuador de su vocación profesional como arquitecto y heredero del archivo familiar, ubicado en Santoña (Santander). También mencionar las labores de conservación y catalogación realizadas por su nuera, Margarita Taladriz Mas, María Fernanda Castañeda Ordóñez y Pablo Dávila Castañeda, nieto del arquitecto, a quienes agradezco me permitiesen estudiar su herencia artística (obra de Manuel Rivera Hernández). Por otro lado, agradecer la labor de los profesionales técnicos de los archivos del INC-IRYDA de San Fernando de Henares, Rocío Sánchez Serrano y Mediateca-Ministerio de Agricultura, Pilar Coello Marín.

conocido entre otros: Aguas Nuevas, la escuela-capilla de Cilanco, San Isidro de Benagéber, Huertos Melchor y Magallón y Masía del Carril, localidades que deben valorarse por el patrimonio artístico sacro contemporáneo que albergan en distintas manifestaciones plásticas, como la pintura mural, la escultura, la cerámica y el vitral.

Palabras clave: Colonización agraria; arquitectura; Pedro Castañeda Cagigas; escuelas-capilla; patrimonio artístico contemporáneo.

ABSTRACT

The agrarian colonization is essential to understand the development of the contemporary architecture and art from another context. The staff of the INC's Architecture Service was formed by eighty experienced architects. Among them, this article highlights the architectural contributions of Pedro Castañeda Cagigas during his activity in the INC-IRYDA in the provinces of Albacete and Valencia. Methodologically, unpublished documentation owned by his heirs and that obtained from the ministerial archives have been studied. The results of the study are to divulge his lesser-known works among others: Aguas Nuevas, the Cilanco schools-chapel, San Isidro de Benagéber, Huertos Melchor y Magallón and Masía del Carril, towns that should be valued by the contemporary sacred artistic heritage that they contain in different plastic manifestations such as mural painting, sculpture, pottery and stained glass.

Keywords: Agrarian colonization; architecture; Pedro Castañeda Cagigas; schools-chapel; contemporary artistic heritage.

1. INTRODUCCIÓN

El Instituto Nacional de Colonización nace bajo decreto del 18 de julio de 1939 como organismo estatal dependiente del Ministerio de Agricultura. Su fin era dar solución a la cuestión agraria, arrastrada históricamente y preocupante en los años treinta, tras el intento de la Ley de Reforma Agraria (1932), que posteriormente fue aplicada con modificaciones de peso ideológico sobre la defensa de la propiedad privada y la adquisición de extensiones de terrenos cultivables.

No cabe duda del trasfondo que tuvo la reactivación económica del campo español bajo este plan, pero cuando además se examinan otros aspectos como el social, el religioso y el estético, que condicionaron la vida en los pueblos de colonización; su calado fue mayor. En principio, la génesis de estos pueblos es tan heterogénea como sus pobladores, y ello no pasa inadvertido en la

personalidad estética contemporánea que impregna la morfología urbana, arquitectónica y paisajística agraria. Dicha sensibilidad estética debe mucho a arquitectos como Pedro Castañeda Cagigas, a quien se le ofreció la posibilidad de acometer varios proyectos desde el INC.

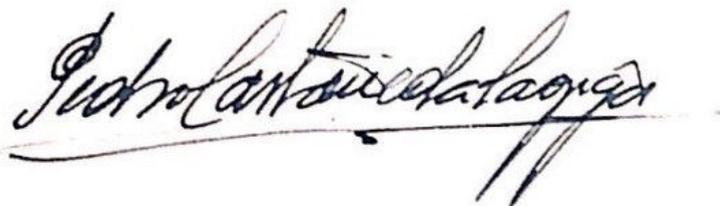


Figura 1. Firma de Pedro Castañeda Cagigas. Archivo Central del MAPAMA

Ante ello, es destacable como principal signo de llamamiento a la convivencia en estos pueblos los edificios religiosos, cuyo tamaño era correlativo al número de habitantes. Podemos encontrar la iglesia en núcleos concentrados, mientras que la parroquia o escuela-capilla es propia de los diseminados. Común a ambas tipologías es la decoración exterior e interior, para la que se recurrió a artistas de renombre, marcando la diferencia con el gusto oficial estético².

2 ABUJETA MARTÍN, A. E., “La iglesia de Vegaviana y sus bienes”, *Norba Arte*, XXVIII-XXIX, 2008-2009, Cáceres, pp. 195-209.

ABUJETA MARTÍN, A. E., “Los pueblos de colonización de Extremadura. Evolución y estado, medio siglos después de su construcción”, en *Actas de la VII Reunión de Internacional de Arqueología de Calafell, Área de Arqueología*, Universidad de Barcelona, 2016, Barcelona, pp. 71 -76.

ALAGÓN LASTE, J. M., “Las artes plásticas en los pueblos de colonización de la zona de la Violada. *AACA Digital, Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, n.º 15, Zaragoza, 2011.

“¿Viviendas aisladas o núcleos urbanos? Modelos urbanísticos del Instituto Nacional de Colonización en Aragón: la zona de Monegros-Flumen (Huesca)”, *NORBA, Revista de Arte*, vol. XXXIV, 2014, Cáceres, pp. 221-247.

“Los planteamientos urbanísticos del Instituto nacional de Colonización en la posguerra (1939-1971)”, en *Paisajes Culturales entre el Tajo y el Guadiana*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2018, pp.15-35.

“**Pueblos de colonización: la creación de una nueva identidad**”, en *La memoria del territorio*. Diputación Provincial de Huesca, 2018.

“La aportación femenina a las artes plásticas de los pueblos de colonización de la cuenca del Ebro: escultoras y pintoras en el medio rural”, en *Las mujeres y el universo de las artes. XV Coloquio de Arte Aragonés*, Universidad de Zaragoza, 2020, pp. 431-441.

BAZÁN DE HUERTA, M. y CENTELLAS SOLER, M. “Arte religioso en los pueblos de colonización del Valle del Alagón”, en LOZANO BARTOLOZZI, M.ª del Mar y MÉNDEZ HERNÁN, V. (Coords.): *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería. Editora Regional de Extremadura, Mérida*, 2012, Cáceres, pp. 404-405.

BAZÁN DE HUERTA, M. y LOZANO BARTOLOZZI, M.ª del Mar, “El Agro Pontino y los pueblos de colonización en la provincia de Cáceres”, en *BSAA Arte*, n.º 81, 2015, Valencia, pp. 203-229.

En el presente trabajo se da a conocer al arquitecto Pedro Castañeda Cagigas a través de sus proyectos urbanos y arquitectónicos de colonización en Albacete y Valencia, que concentran gran parte de su repertorio, también extenso en La Mancha occidental y en Extremadura. Asimismo, se exponen las obras sacras que albergan sus construcciones junto a los artistas que colaboraron estrechamente con él.

2. PEDRO CASTAÑEDA CAGIGAS

Dentro de la plantilla del Servicio de Arquitectura del INC, destacó el doctor en Arquitectura cántabro Pedro Castañeda Cagigas (Santoña, 1909 - Santa Cruz de Mudela, 1986), quien ingresó en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid en 1929. Tras finalizar su carrera, prestó servicios militares entre 1939 y 1940 en la Comandancia de Fortificaciones y Obras de la Primera Región Militar, reformando, construyendo y ampliando dependencias militares y acuartelamientos.

En 1941 ganó la plaza como arquitecto del Instituto Nacional de Colonización [Doc. 1] junto a Alejandro de la Sota Martínez, Víctor D'Ors Pérez Peix, José Tamés Alarcón y Manuel Jiménez Varea, siendo con estos dos últimos y Manuel Rosado Gonzalo, con quienes crearía un estudio de arquitectura en Madrid [Fig. 2]. En su currículum, se recoge un amplio listado de proyectos realizados en el INC y el ejercicio libre de la profesión, en el que figuran diferentes tipologías arquitectónicas: escolares (construcciones nuevas, reformas de institutos labores), industriales (fábricas de conserva), residenciales (chalets), hoteleras (balnearios y el parador de Juan de la Cosa en Santander), religiosas (reforma de torres-campanario), sociales (barriadas de viviendas con parroquia en Santander) y lúdicas (cines y teatro de la Latina en Madrid). En ellas colaboraron los siguientes arquitectos: Manuel

BAZÁN DE HUERTA, M. y CENTELLAS SOLER, M. "La obra artística de Arcadio Blasco en Extremadura", *De Arte: revista de historia del arte*, n.º 15, 2016, León, pp. 280-298.

CENTELLAS SOLER, M., *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo*. Fundación Caja de Arquitectos, Fundación Arquia, Madrid, 2010.

CENTELLAS SOLER, M., BAZÁN DE HUERTA, M., ABUJETA MARTÍN, A. E., y ASENJO RUBIO, E., "Las iglesias en los pueblos de colonización del Valle del Alagón: De la planta basilical a la posconciiliar", en *Paisajes modelados por el agua: Entre el arte y la ingeniería* (1ª ed., Junta de Extremadura, Editora Regional de Extremadura, 2012, pp. 275-294.

LOZANO BARTOLOZZI, M.ª del Mar y CENTELLAS SOLER, M., "Urbanismo en los pueblos de colonización del Valle del Tiétar", en *Patrimonio cultural vinculado con el agua: Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo* (1ª ed.) Junta de Extremadura, Editora Regional de Extremadura, Universidad de Extremadura, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, 2014, pp. 147-170.

LOZANO BARTOLOZZI, M.ª del Mar, "Arquitectura en el paisaje: Naturaleza en la arquitectura", en *Laboratorio De Arte: Revista Del Departamento De Historia Del Arte*, n.º 32, 2020, León, pp. 499-520.

Jiménez Varea, José Luis Fernández del Amo, César Casado de Pablos³, Manuel Rosado Gonzalo, Enrique Simonet Castro, Regino y José Borobio Ojeda, Cayetano Cabanyes-Mata y Javier González de Riancho.



Figura 2. Pedro Castañeda Cagigas. F1. Estudio de arquitectura formado por José Tamés Alarcón, Manuel Jiménez Varea, Manuel Rosado Gonzalo y Pedro Castañeda Cagigas. F2. Celebración de grupo de arquitectos. Pedro Castañeda Cagigas es el cuarto empezando por la drcha. en la última fila. F3. Carta de identidad (nº294) de Pedro Castañeda Cagigas. Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. 30 de abril de 1929. Fuente: Archivo de Pedro Castañeda Cagigas.

³ Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha. César Casado de Pablos, arquitecto. COACM: Monografías de arquitectos, 1995.

Su actividad en el INC-IRYDA transcurrió entre 1941 y 1979, proyectando pueblos y realizando colaboraciones con otros compañeros, como el arquitecto Guillermo Diz en escuelas ejecutadas en Zaragoza, Cáceres y Cádiz. De los últimos proyectos del INC, señalamos el de la capilla y cementerio del pueblo de San Isidro de Albaterra de 1969. Pero los más destacables por la magnitud del proyecto urbano son los pueblos de colonización, que le fueron encargados y que sobresalieron por la combinación de conocimientos de arquitectura y de agrimensura. Por dichos motivos fue condecorado en 1956 con la Orden Civil del Mérito Agrícola [Doc. 2], siéndole otorgado en 1972 la categoría superior dentro de la orden de “Encomienda de Número”.

Su debut en el INC comenzó en Sevilla con la finca de “Las Torres” en 1942, construyendo viviendas diseminadas con parcela de cultivo, junto al arquitecto Germán Valentín y los ingenieros agrónomos, Gómez Ayau y Grande. Posteriormente, el proyecto se divulgó en una publicación conjunta en la *Revista Nacional de Arquitectura* en el n.º 83 de 1948 (pp. 425-430) con el título “Viviendas diseminadas finca «Las Torres»”. A Sevilla volvió en 1955 para proyectar Viar del Caudillo. En 1943 se ubicó en la finca Valdepusa (Toledo), donde reconstruyó el pueblo de Malpica del Tajo, adecuando además un nuevo sector urbano, Bernuy, en coautoría con el arquitecto toledano César Casado de Pablos⁴, quien concentra gran parte de su repertorio del INC en esta provincia manchega. De su actuación se divulgó en la *Revista Nacional de Arquitectura* en el n.º 28 de 1944 (pp. 137-151) con el título “Proyecto de colonización de la finca «Valdepusa». Ordenación del pueblo de Malpica del Tajo y de un nuevo pueblo”⁵. En la provincia de Toledo, realizó también Soto de Calera (1952), y en Ciudad Real, Llanos del Caudillo (1953), Cinco Casas (1960) y Bazán (1964), donde dirigió también la rehabilitación del castillo de la finca la Encomienda de Mudela (Ciudad Real)⁶. En la Manchuela albaceteña proyectó la

4 ANAYA FERRERO, P. “César Casado de Pablos, arquitecto. Consideraciones previas sobre su arquitectura y la ciudad de Talavera”, *Cuaderna: revista de estudios humanísticos de Talavera y su antigua tierra*, n.º 5, 1997, Toledo, pp. 47-60.

GARCÍA-MANSO, A. “Patrimonio arquitectónico rural y su dimensión didáctica: “El cine Pavón/Xanti” de Naval Moral de la Mata (Cáceres)”, *Revista de Estudios Extremeños*, Tomo LXII, n.º 3, 2016, Badajoz, pp. 2007-2022.

5 CASTAÑEDA CAGIGAS, P./ PÉREZ NARANJO, V. “Proyecto de colonización de la finca «Valdepusa». Ordenación del pueblo de Malpica del Tajo y de un nuevo núcleo”, *Revista Nacional de Arquitectura*, V. III, n.º 28, 1944, Madrid, pp. 136-151. CASTAÑEDA CAGIGAS, P./VALENTÍN, G./GÓMEZ AYAU/GRANDE. “Viviendas diseminadas finca «Las Torres»”. En: *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 83, 1948, Madrid: pp. 425-430.

6 RIVERO SERRANO, J. “Colonización: Figuración, Abstracción y Vacío”. En: *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 52, 2005, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, pp. 78-87.

escuela-capilla con vivienda para maestro de Cilanco en 1951 y 1958⁷, mientras que en los Campos de Hellín trabajó en la ampliación de Mingogil (1959), cuyo plan inicial es de Jesús Ayuso Tejerizo y en la llanura albaceteña en uno de sus pueblos más grandes, Aguas Nuevas (1963).

En tierras valencianas se concentra gran parte de su obra: San Isidro de Benagéber (1947), San Antonio de Benagéber (1949), las viviendas diseminadas e iglesia de Huerto Melchor (1951), Marines (1960), Masía del Carril (1961) actual Domeño, las viviendas diseminadas de Huerto Magallón y la ampliación de Tous (1962), ésta última obra inicial de Antonio Aroziegui. Finalmente, en 1965 realizó el proyecto de Pajares de la Ribera, pueblo cacereño que está actualmente en unas condiciones de abandono y deterioro muy avanzados; así como los proyectos de cementerio y capilla inconclusos del Casar de Miajadas y de Pizarro en 1967, junto a la vivienda tipo II de maestro en Pueblo-nuevo de Guadiana (Badajoz).

Durante estos años y gracias al papel de intermediario que hizo Fernández del Amo dentro del Servicio de Arquitectura, se inició el ciclo de presentaciones formales entre arquitectos y artistas del que surgieron muchos trabajos interdisciplinarios, y en el que según sus palabras fue producto de todos los arquitectos de la plantilla: “[...] Ésa es la gran obra extendida por buena parte de la Colonización, muy determinada por las actitudes personales de los arquitectos a los que se les encomendaba.”⁸

La mayoría de los artistas agradecen a Fernández del Amo su confianza, con palabras afables y su lucha personal para la aceptación pública de los jóvenes artistas, como señala en su artículo Enriqueta Antolín⁹. Es por ello que

https://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/documentacion_migracion/Revis-taPH/1126111772041_ph52.pdf

⁷ *Proyecto de dos escuelas unitarias con viviendas para maestros en Villatoya*, Archivo central del MAPAMA, San Fernando de Henares (Madrid), arquitecto Pedro Castañeda Cagigas y aparejador Manuel Guridi Mancisidor, Delegación de Levante e Islas, Provincia de Albacete, N.º. de ficha: 2716/2, N.º. de proyecto: 3222; *Proyecto de capilla en la finca “Labor de Villatoya”*, Archivo central del MAPAMA, San Fernando de Henares (Madrid), arquitecto Pedro Castañeda Cagigas y aparejador Manuel Guridi Mancisidor, Delegación de Levante e Islas, Provincia de Albacete, N.º. de ficha: 2716/2, N.º. de proyecto: 3291; *Proyecto de escuela unitaria y vivienda de maestro en Cilanco Finca Villatoya*, arquitecto Pedro Castañeda Cagigas, ingeniero agrónomo José Giménez Casalins y aparejador Carlos Pedrón García, Archivo central del MAPAMA, San Fernando de Henares (Madrid), Delegación de Levante e Islas, Provincia de Albacete, N.º. de ficha: 2716/2, N.º. de proyecto: 8630.

⁸ JIMÉNEZ-BLANCO, M.ª. D. “Treinta preguntas a José Luis Fernández del Amo”. En: Zugaza, Miguel/Ruiz-Giménez, Joaquín/ Jiménez-Blanco, María Dolores (eds.): *José Luis Fernández del Amo. Un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp. 51-55.

⁹ ANTOLÍN, E. “Artistas infiltrados. Rojos, ateos y abstractos en los pueblos de Franco”, *Revista Cambio* 16, n.º 592, 1983, Madrid: pp. 98-103.

Pedro Castañeda Cagigas, también tomó parte en la promoción de las artes plásticas en las obras arquitectónicas sacras encargadas por el INC-IRYDA. De hecho, el agradecimiento del pintor Manuel Rivera quedó confirmado, cuando le obsequió con dos lienzos en óleo de una *Virgen con un niño* y un *San Isidro orante*, bocetos de los que representó en el retablo de San Isidro de Benagéber (Valencia) y en la capilla del castillo de Mudela (Ciudad Real). Ambos lienzos los conservan las familias Castañeda Taladriz y Dávila Castañeda.



Figura 3. A la izq. Virgen y niño Jesús, óleo sobre lienzo, Manuel Rivera. Fuente: propiedad de la familia Castañeda Taladriz. A la drcha. San Isidro Labrador orando, óleo sobre lienzo, Manuel Rivera. Fuente: propiedad de la familia Dávila Castañeda.

3. EL PASO DE PEDRO CASTAÑEDA CAGIGAS POR LA ZONA DE LEVANTE

Como se ha señalado anteriormente a Pedro Castañeda Cagigas se le reconoció la precisión con la que pensó cada detalle de sus pueblos, no sólo en lo arquitectónico, sino en lo urbano. La explicación se haya en la atención puesta a las evaluaciones de los ingenieros agrónomos, quienes subrayaban las ventajas y desventajas del emplazamiento a urbanizar. En cierto sentido, Castañeda demuestra en sus proyectos un sumo cuidado pragmático la orientación del viario, en correlación con las obras hidráulicas del paisaje circundante, cuyo tratamiento es particular de acuerdo a las razones fundacionales de dichos núcleos, como a continuación se verá.

Por otro lado, queremos indicar que en Albacete y Valencia, especialmente, se concentra una parte del repertorio de Pedro Castañeda Cagigas. A continuación, venimos a contextualizar los factores clave de la orografía de ambas provincias, responsables de la adaptación de mallas urbanas mixtas y los recursos hidráulicos, que cambiaron la perspectiva primigenia del paisaje autóctono. De las fuentes documentales utilizadas, se han extraído los informes y documentos fotográficos, consultados en el archivo familiar de Pedro Castañeda Cagigas, el archivo central del Ministerio de Agricultura, en la Delegación de Agricultura de Albacete, el archivo regional de Castilla-La Mancha y el archivo General de la Administración. Asimismo, los datos recabados se contrastaron por dos vías: comprobación *in situ* de las descripciones técnicas y artísticas en las visitas a los pueblos, así como en el uso de bibliografía más específica.

3.1. ÁREAS DE ACTUACIÓN

En primer lugar, señalamos que las provincias de Teruel, Castellón, Cuenca, Murcia, Albacete, Alicante y Valencia pertenecen a la zona del Levante y en ellas se registra la actividad del INC del siguiente modo destacando las siguientes provincias: en Albacete de 1959-1967, Alicante de 1953-1962 y Valencia de 1950-1963.

La Zona regable de Interés Nacional de los Campos de Hellín [Fig. 4] concentra tres pueblos satélites Mingogil, Nava de Campana y Cañada de Agra abastecidos por el agua del río Mundo embalsada en los pantanos de El Talave, Camarillas y El Cenajo dependientes de la cuenca norte del río Segura, cuyas obras se prologaron entre 1959 y 1962¹⁰.

La Zona regable de Interés Nacional de Los Llanos de Albacete, presidida por el pueblo de Aguas Nuevas, posee un área de influencia que comprende varias pedanías y parajes de una riqueza acuífera explotada para el abastecimiento de agua potable y riego canalizado. La obra completa de colonización se emprendió entre 1961 y 1967, realizándose con el IRYDA varias ampliaciones de viviendas de colonos, además de la concentración parcelaria que duró hasta los años ochenta.

10 MARTÍNEZ MEDINA, A. & OLIVA MEYER, J. “Los poblados de colonización en la “zona de Levante” 1950-1970”, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (coord.): *Los pueblos de colonización durante el franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural*. Junta de Andalucía: Consejería de Cultura, 2008, pp. 287-311. [Consulta el: 08/03/2021]

https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/34996/3/02c_PobladosyViviendas_TXT.pdf

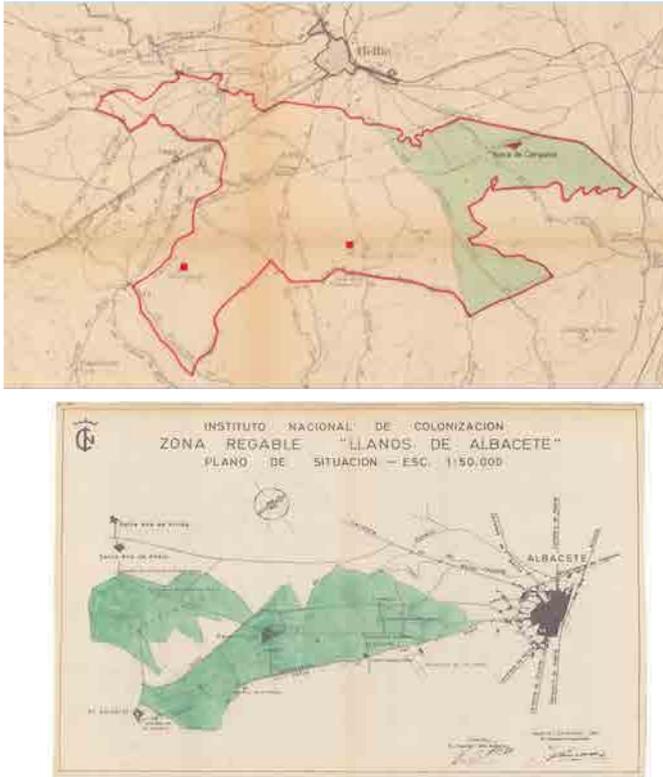


Figura 4. Área de influencia de los Campos de Hellín con los pueblos de Nava de Campana, Cañada de Agra y Mingogil. Área de influencia de Los Llanos de Albacete con el pueblo de Aguas Nuevas y sus dos sectores.
Fuente: Archivo General de la Administración.

La zona serrana de la comarca de La Manchuela recoge las primeras actuaciones del INC y el Servicio de Concentración Parcelaria en la finca “Labor de Villatoya”. La cercanía al Cabriel, afluente del Júcar, suministra el agua necesaria a las vegas y pequeñas huertas. Las obras de concentración parcelaria las continuó el IRYDA en 1981 en el término de Villatoya, incluyéndose las “Casas de Cilanco”.

Las zonas intervenidas en Alicante, pertenecientes a la cuenca sur del río Segura, fueron irrigadas y saneadas, tras su declaración como zona de Interés Nacional del paraje de los Saladares de Alicante, históricamente conocido por el intento fallido de las Pías Fundaciones comandadas por el cardenal Belluga, con las mismas pretensiones de reconvertir dichos terrenos en el siglo XVIII. El paraje se caracteriza por una vegetación formada por abundantes marjales y palmerales en el que se emplazaron dos pueblos de colonización agrupados, San Isidro de Albaterra

y El Realengo, y casas dispersas conocidas como Casas de los Saladares. La obra acometida ocupó los términos de Crevillente, Catral y Albatera.

En Valencia, las zonas afectadas por las riadas¹¹ y la construcción de nuevos embalses de los pantanos de Benagéber, Loriguilla y Tous son Paterna, Liria, Aldaya, Ribarroja, Puebla de Vallbona, Moncada y Turís. Tales hechos dieron lugar al realojamiento de sus habitantes, recurriendo al auxilio económico de la Ley de Colonización de Interés Local. Con el Decreto de 21 de enero de 1955, se adquirieron fincas para el traslado parcial y en masa de población agraria damnificada a nuevos núcleos en régimen diseminado como las Huertas Melchor y Magallón y concentrado de Masía del Carril, Loriguilla, Marines, Cortichelles, Tous, San Isidro y San Antonio de Benagéber.

3.2. SUS PUEBLOS EN ALBACETE

3.2.1. Aguas Nuevas

La zona regable fue declarada de Interés Nacional por decreto 773/1961, de 13 de mayo (BOE nº115, de 15-05-1961) siendo jefe provincial, Francisco Enguídanos Miguel. La construcción del pueblo se inició tras la aprobación del Plan General de Colonización en el Sector I el 20 de abril de 1963¹² y se concluyó en diciembre de 1967¹³. El proyecto urbano y arquitectónico encargado a Pedro Castañeda Cagigas posee una orientación Este-Oeste, que se asienta en una malla ortogonal mixta, girada hacia el Sur-Este en el punto de convergencia de las dos avenidas principales en el centro del pueblo [Fig. 5]. El diseño no difiere de los criterios urbanos del Servicio de Arquitectura del INC, aunque sí en la concepción de la arquitectura modular con ligeras diferencias en fachadas y distribución espacial de las viviendas, que contrastan con el volumen de la iglesia ubicada en el punto más alto del pueblo. Las características llanas de la zona supusieron el reto en el transporte del agua, siendo necesarias tareas de nivelación del terreno o aprovechamiento de ligeras inclinaciones naturales

11 De 1949 y 1957.

12 Por decreto 475/1962, 20 de septiembre (BOE nº239, de 05-10-1962), modificado por el decreto 3592/196, de 27 de diciembre (BOE nº17, de 19-01-1963), por el que se aprobó el Plan General de Colonización Sector I (BOE nº95, de 20-04-1963). Y en *Expediente de constitución de la Entidad Local Menor de Aguas Nuevas, creada por el Instituto Nacional de Colonización en la zona regable de Los Llanos de Albacete, dependiente del Ayuntamiento de Albacete*, Archivo General de la Administración, Madrid (AGA). Entidades locales menores INC, Sección 08, Fondo 11018, nº de orden 4332, nº de expediente 02, Albacete/Aguas Nuevas.

13 Expediente de constitución de la Entidad Local Menor de Aguas Nuevas, creada por el Instituto Nacional de Colonización en la zona regable de Los Llanos de Albacete, dependiente del Ayuntamiento de Albacete, Archivo General de la Administración, Madrid (AGA), Entidades locales menores INC, Sección 08, Fondo 11018, nº de orden 4332, nº de expediente 02, Albacete/Aguas Nuevas.

[Fig. 5]. Para la construcción del pueblo se siguieron en cuatro fases, siendo construidas la mayor parte de las viviendas en las primeras fases. En cuanto a los edificios comunitarios (iglesia, ayuntamiento, hermandad sindical, dispensario médico, etc.) se fueron construyendo progresivamente.



Figura 5. Aguas Nuevas antes (a la izq. Fuente: Mediateca-MAPAMA) y ahora (a la drcha. Fuente: fotos del autor). 1. Plano urbano. Fuente: Delegación de Agricultura de Albacete - Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. 2 y 3. Nivelación de suelos y campos de cultivo 4 y 5. Acequias y canales de riego.

Los fines destinados a la nueva población eran la explotación agrícola y ganadera sobre terrenos expropiados a antiguos cortijos de las fincas de “Casa

González”, “Melegriz”, “Casa de la Viña” y “Salomón”, irrigados con el agua sustraída por pozos de los paisajes de “El Salobral”, “El Pasico”, “Fuente del Charco” y “La Madriguera” [Fig. 4]. Como entidad municipal poseía construcciones civiles (el ayuntamiento, la vivienda del funcionario del ayuntamiento), religiosas (la iglesia, los salones de Acción Católica y vivienda del párroco), sociales (el Hogar Masculino y Femenino para el desarrollo de actividades formativas para todas las edades), de ocio y recreativos (un bar, un cine y un campo de deportes), educativas con un total de seis escuelas y seis viviendas para maestros¹⁴, sanitarias (el dispensario y la vivienda del médico) [Fig. 6] y finalmente, un cementerio. Además de ello, se realizaron las concesiones de tres artesanías y cinco tiendas con viviendas, un Centro Cooperativo y una casa cuartel de la Guardia Civil¹⁵.

No obstante, la relevancia de este pueblo de colonización se debe a la presencia del Parque de Maquinaria Agrícola del INC para la provincia. El total de viviendas de colonos es de 289 y de obreros agrícolas 97, existiendo diferentes tipos de viviendas clasificadas en tipo A, B y C [Fig. 6]. Gracias a la descripción de ocho viviendas adjudicadas a nuevos colonos en los años setenta, sabemos la distribución de las viviendas del tipo A y B, construidas en la 4ª fase de construcción del pueblo. Las viviendas de tipo A son de dos plantas, siendo una de ellas solamente para tres habitaciones. En la planta baja se sitúan la cocina-comedor, un aseo, la despensa y un corral con dependencias agrícolas que aglomera una cuadra, un granero, un henil, el porche, cochiqueras y un gallinero. La vivienda de tipo B, no difiere de la de tipo A en la distribución y funciones dadas a cada espacio habitacional, así como en la superficie total de solar que es de 650 m² y la del corral de dependencias agrícolas es de 190m². Las superficies que ocupan la vivienda (la de tipo A son 77m² la de tipo B son 59m²) y el patio son las que marcan la diferencia (la de tipo A es de 383 m² y la de tipo B es de 401m²)¹⁶.

14 Proyecto de las escuelas y edificios principales del centro de enseñanza general básica (EGB) de Aguas Nuevas, Archivo Regional de Castilla-La Mancha, Toledo (ARCLM), Fondo de Agricultura, Medio Ambiente y Desarrollo rural, incluidas las direcciones provinciales. Signatura ES.45.021.ACLM/96, Caja 1. Firmado el 27 de mayo de 1975, por el arquitecto Pedro Castañeda Cagigas y el aparejador Ernesto García Domingo, aunque también consta como copartícipe el arquitecto Miguel Herrero Urgel. La construcción no se inició hasta el 25 de septiembre de 1979.

15 Proyecto del cuartel de la Guardia Civil redactado por el arquitecto Pedro Castañeda Cagigas en enero de 1972 y aprobado en abril del mismo año, con la asistencia del aparejador Ernesto García Domingo, Archivo Regional de Castilla-La Mancha, Toledo (ARCLM), Fondo de Agricultura, Medio Ambiente y Desarrollo rural, incluidas las direcciones provinciales. Signatura ES.45.021.ACLM/97, Caja 2, nº. 4640.

16 Informe sobre el estado de ocupación de las viviendas de Aguas Nuevas, junio de 1976, Archivo Regional de Castilla-La Mancha, Toledo (ARCLM), Fondo de Agricultura, Medio Ambiente y Desarrollo rural, incluidas las direcciones provinciales. Signatura ES.45.021.ACLM/96, Caja 1.



Figura 6. Aguas Nuevas antes (a la izq.) y después (a la drcha.). 1 y 2. Escuela primaria. 3, 4, 5 y 6. Viviendas de colonos. 7. Fachada, torre-campanario y galería-claustro de la iglesia. 8. Interior. Fuentes: Archivo de Pedro Castañeda Cagigas (1, 3, 5, 7 y 8), en blanco y negro: Kindel y a color: el arquitecto. Fotos del autor (2, 4 y 6).

De entre todas las construcciones, la más importante de todas ellas es la iglesia de Ntr^a. Sr^a. de las Aguas Vivas [Fig. 6]. Exenta en la plaza principal y peraltada tiene acceso a través de rampas y escaleras. Sobre la explanada, el conjunto arquitectónico lo distribuye un claustro abierto que une por un pórtico la iglesia, la torre-campanario y las dependencias de Acción Católica. Frente a la fachada-retablo angulada hay una representación de *Ángeles cantores y el árbol de la Vida con aves*. La visión completa de azulejería blanca y azul está dividida por un balcón. La estética cubista de dicho mural cerámico, datado en 1967, se atribuye a Antonio Hernández Carpe [Fig. 7], conocido artista murciano que compartió autoría con su mujer Celina Monterde Clavijo en otros pueblos como San Isidro de Albaterra (Alicante, Fernández del Amo, 1953) y en pueblos extremeños, como Zurbarán.



Figura 7. Aguas Nuevas. 1. Detalle del paño mural cerámico de la fachada, Antonio Hernández Carpe. 2. Cristo de Luis Marco Pérez 3. Virgen con el niño entronizado de Teresa Eguibar Galarza Fuente: © Plácida Molina Ballesteros.

También se le atribuyen los azulejos con símbolos litúrgicos del rodapié de la entrada a la iglesia y los vitrales. En su técnica empleó el blanco alternado con azul y amarillo y una composición muy recurrente también visible en pueblos extremeños, ya en sus conocidos *Vía Crucis*, sus murales cerámicos del *Bautismo de Cristo en el río Jordán*, ya en *Ángeles cantores* sobre el presbiterio. En el interior, se han producido cambios de ubicación de las imágenes de *Virgen* y *San Isidro*, antes presentadas en las capillas laterales y ahora sobre el presbiterio. En la iglesia de una única nave hay capillas en el lateral izquierdo, donde se ubican el confesionario y las advocaciones actuales. En el nártex el coro y la capilla bautismal se guardan un relieve pétreo del *Bautismo de Cristo*

de Talleres Granda y una pila bautismal poligonal de aristas vivas con cubierta metálica dorada. No obstante, la fachada y los muros presentan vitrales abstractos de hormigón de Antonio Hernández Carpe, autor también del *Vía Crucis* de 1967. El altar está presidido por una composición escultórica de 1967 formado por un *Crucificado* de Luis Marco Pérez [Fig. 7] y dos ángeles acompañados por una *Virgen con niño* de Teresa Eguibar Galarza [Fig. 7], a quien se le atribuye también el mediorrelieve de piedra del exterior de *La Sagrada Familia*. La técnica de cada uno de los escultores es un mar de contrastes en el que la sensualidad y la ternura de Eguibar choca con la rigidez y el patetismo de Pérez. En la sacristía, se encuentra un *Cristo sobre la cruz* en bronce de José Luis Sánchez, otro de mayores dimensiones y luminarias de dos volúmenes circulares y concéntricos con cruces caladas en negro de Talleres Granda, además de porta velas de bronce.

3.2.2. *Cilanco*

Las primeras intervenciones de concentración parcelaria sustentadas por la Ley de Reforma y Desarrollo Agrario del decreto 118/1973, tuvieron lugar en la finca “Labor de Villatoya” perteneciente al término municipal de Villatoya. La adquisición de los terrenos fue mediante oferta voluntaria de la propietaria. La distribución de un total de 561 hectáreas sería de 78 hectáreas en regadío, 185 para labor de secano, 266 para pastos y monte y 32 como terreno improductivo¹⁷. Los futuros titulares fueron un total de 91 empresarios agrícolas, según menciona la orden de 3 de julio de 1981¹⁸, aunque 11 eran ya propietarios y 80 estaban en periodo de tutelaje y acceso a la propiedad¹⁹.

Ante una población próxima a los cien habitantes en Villatoya, localidad vecina a Cilanco, se llevó a cabo una inversión de un régimen económico con el fin de mejorarla, que conllevó la construcción de nuevos servicios sociales educativos (tres escuelas y viviendas de maestros), religiosos (una iglesia con hogar parroquial y un híbrido de escuela-capilla en Cilanco), institucionales (ayuntamiento) y obras públicas (plantación de árboles, lavadero público, acequias y muros de contención).

17 Ministerio de Agricultura: “XXV Aniversario de la Creación del Instituto Nacional de Colonización. Actuación en la provincia de Albacete, octubre 1964”. Ministerio de Agricultura, Instituto Nacional de Colonización, Mediateca-MAPAMA. [Consultado en: 02-02-2021]

<https://www.mapa.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/mediateca/colonizacion.aspx>

18 En el BOE, nº 205 del 27 de agosto de 1981, signatura 19731.

19 “XXV Aniversario de la Creación del Instituto Nacional de Colonización. Actuación en la provincia de Albacete, octubre 1964”. Ministerio de Agricultura, Instituto Nacional de Colonización. Mediateca-MAPAMA. En:

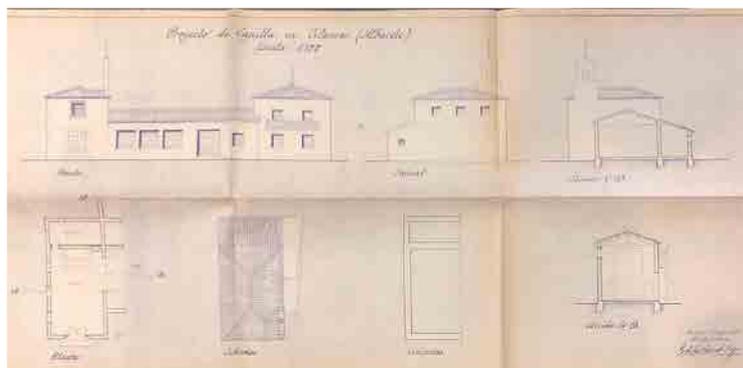


Figura 8. Proyecto de escuela-capilla de Cilanco. Alzados, secciones y planta. Archivo central del MAPAMA

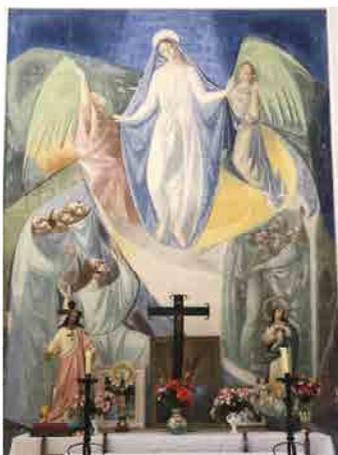


Figura 9. Cilanco. 1. Fachada lateral de la escuela-capilla junto a la vivienda del maestro. 2. Fachada principal de la capilla. 3 y 4. Fresco de La Asunción de Manuel Rivera. Fuentes: Foto del autor (1, 2 y 3) y Archivo de Pedro Castañeda Cagigas (4).

En dicha esta localidad, destaca la escuela-capilla de Cilanco, ubicada en la plaza de la pedanía. Ésta pasa inadvertida por su aspecto cúbico anexo a la escuela y la vivienda del maestro, aunque tiene una espadaña tradicional perpendicular a la fachada [Fig. 9]. Fue una obra realizada por Pedro Castañeda Cagigas en 1951 [Fig. 8] y reformada por Eugenio Viedma Dutrús en 1958. La división de espacios por un portón de cuarterón, evidencia que cumplió las funciones de escuela en el pasado, como aparece descrito en el informe, desde la que se accede a la escuela. La planta de la capilla es regular y su techumbre arquiteada. Detrás del altar, se habilitó un cuerpo arquitectónico de menores dimensiones que es la sacristía, en la que se almacenan un confesionario de diseño, las antiguas casullas Caderot en una cajonera de Talleres Granda, un hisopo y el *Vía Crucis* de forja con apliques de iluminación apilados en el suelo. Sobre el paramento del presbiterio, se yergue un fresco de aproximadamente 4 metros de alto por 2,50 de ancho que representa a *La Asunción de la Virgen* [Fig. 9] de 1954 que, gracias a las notas autobiográficas de Manuel Rivera Hernández, localizadas en el MNCARS, se conoce su autoría y datación²⁰.

3.3.SUS PUEBLOS EN VALENCIA

3.3.1.*San Isidro de Benagéber*

En 1947 comenzaron las obras del que sería el primer pueblo de colonización de la Comunidad Valenciana²¹. Pertenece al término de Moncada y linda con la población de Bétera, siendo más conocida como finca “Granja de Moroder”. El proyecto urbano y de los módulos arquitectónicos domésticos, públicos y laborales son diseños del arquitecto Pedro Castañeda Cagigas, excepto el de la iglesia²² [Fig. 10] obra del arquitecto Eugenio Viedma Dutrús, que guarda un retablo pictórico de Manuel Rivera Hernández [Fig. 10].

A partir de 1948, ya se encontraban construidas cerca de 60 viviendas para 25 familias, que por medidas urgentes necesitaban reubicarse tras las obras del

20 RIVERA HERNÁNDEZ, M. *Memorias 1928-1971*. Diputación de Granada: Los libros de la Estrella 30, 2007 y BAZÁN DE HUERTA, M. “Rivera antes de Rivera. Los trabajos pictóricos de Manuel Rivera para el Instituto Nacional de Colonización”, *Arte y Ciudad – Revista de Investigación*, n.º 9, 2016, Madrid: pp. 61-90. [Consultado en: 03-03-2021] <https://doi.org/10.22530/ayc.2016.N9.354>

21 Proyecto de habilitación de viviendas para colonos en la Granja de Moroder (Valencia). San Isidro de Benagéber, 1947. Archivo central del MAPAMA, San Fernando de Henares (Madrid), Memoria y planos. Proyecto n.º. 1202 y Proyecto de 24 de viviendas y dependencias agrícolas y movimiento de tierras general en San Isidro de Benagéber, finca Granja Moroder (Valencia), 1949. Archivo central del MAPAMA, San Fernando de Henares (Madrid). Proyecto n.º. 2545.

22 *Proyecto de ampliación y reforma de iglesia en San Isidro de Benagéber (Valencia)*, Archivo central del MAPAMA, San Fernando de Henares (Madrid). Memoria y planos. Proyecto n.º. 15457 (1967), n.º. 16254 (1968), n.º. 18105 (1970) y n.º. 19260 (1971).

embalse del Pantano de Blasco Ibáñez, en Benagéber. Ello se debió a que los planes directores del INC sobre esta zona comenzaron en abril de 1948. Fueron los técnicos José Rafael Jiménez Calasins y Federico Ausina March, quienes dividieron los terrenos en 60 lotes en régimen de vivienda de patrimonio familiar, con parcela de cultivo para los colonos.

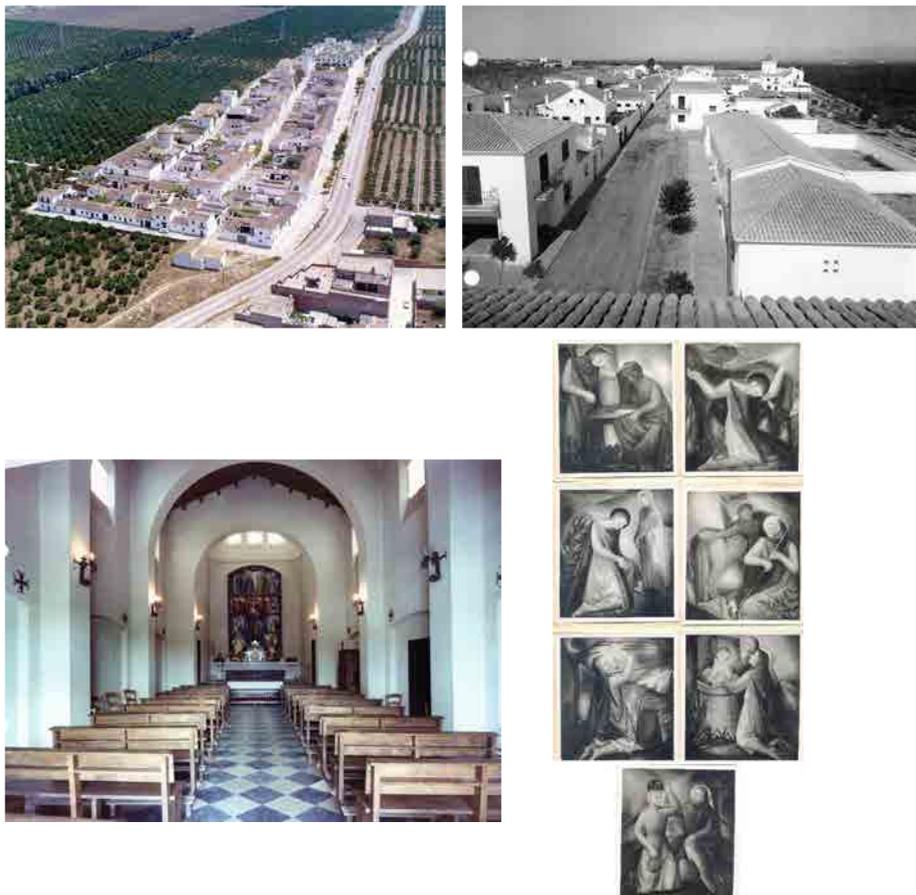


Figura 10. San Isidro de Benagéber. 1. Vista aérea de la malla urbana. 2. Calle principal y viviendas. 3. Retablo pictórico La vida de san Isidro de Manuel Rivera. 4. Montaje fotográfico del retablo a falta de la tabla del Calvario. Fuentes: 1, 2 y 3. Mediateca-MAPAMA 4. Archivo de Pedro Castañeda Cagigas.

El anteproyecto del pueblo contaba ya con la aprobación desde 1946, pero los procesos constructivos y sobre todo burocráticos, iban a ritmo pausado. Las condiciones en las que tuvieron que vivir los damnificados fueron paupérrimas, hacinados e insalubres en chozas de materiales endebles, aunque otros tuvieron

mejor suerte alojándose en las primeras dependencias agrícolas, que se construyeron o en las masías en propiedad del INC. Progresivamente, se incrementó el número de familias a un total 35, distribuidas entre poblaciones vecinas hasta estar concluidas las obras.

Castañeda diseñó un acceso paralelo al pueblo desde la carretera, haciéndola coincidir con el paseo de ronda [Fig. 10]. El terreno urbano se ubicó en una estrecha y alargada parcela atravesada por una avenida principal, dirección norte-sur, que se abre hacia la carretera por medio de calles secundarias. En su centro urbano hay una plaza consistorial y otra ajardinada con la iglesia y un recinto con galerías.

La malla urbana es ortogonal y se divide en manzanas de viviendas adosadas por sus dependencias agrícolas. Sus fachadas son alargadas con ventanas pequeñas hacia el oeste y de cara a las vías principales. De esta manera, las viviendas se guarecen de la climatología del viento del interior. Los edificios edilicios están dispersos a lo largo de la sencilla retícula ortogonal: en el extremo sur, se encuentra la iglesia y en el extremo norte, el llamativo depósito de agua cilíndrico con la casa consistorial. Por estas características, San Isidro de Benagéber es uno de los ejemplos que rompen con la geometría urbana, organización edilicia, un estilo que fusiona lo vernáculo con lo moderno, y estructura perimetral de los proyectos valencianos que acometió, salvo por un punto en común: su cercanía a una vía de comunicación.

3.3.2. *Huertos Melchor y Magallón*

Los orígenes de ambos sectores de viviendas dispersas son los mismos que los de San Antonio y San Isidro de Benagéber. El realojamiento, en esta ocasión, fue de los vecinos de Valverde del Júcar (Cuenca), afectados por las obras del pantano de Alarcón en las fincas “Huerto Melchor y Magallón”, pertenecientes al término de Aldaya²³, adquiridas en 1949 por el INC²⁴ por su característica llana y ricas en aguas subterráneas. Dichos terrenos fueron adquiridos por el Estado en 1927 para emprender los primeros pasos de colonización y acceso a

23 En el BOE del 02 de febrero de 1953 y por Decreto de 09 de enero de 1953, se aprobó la concesión de beneficios directos de acceso a la propiedad parcelada a las familias asentadas en las grandes extensiones colonizadas de los términos de Aldaya y Cuart de Poblet (Valencia). Ello implicó la omisión de los procesos de tutelaje fijados por el Decreto de 05 de julio de 1944. En BOE, nº. 22 del 2 de febrero de 1953, p. 735.

24 Anteproyecto de parcelación y valoración de varias fincas limítrofes a la de Huerto Melchor, Aldaya (Valencia), 1956. Archivo central del MAPAMA, San Fernando de Henares (Madrid). Proyecto nº. 6360.

la propiedad rural. Ciertamente, las obras no se iniciaron en los terrenos hasta treinta años después.

Previamente, las labores de parcelación se realizaron en 1950, en 15 lotes en Huerto Magallón entregados a finales de 1955 y con 26 lotes en Huerta Melchor entregados en 1956. La construcción de las viviendas de Huerto Melchor se inició en 1951, mientras que las de Huerto Magallón fueron en 1962. Ambos proyectos son del arquitecto Pedro Castañeda Cagigas, junto al ingeniero agrónomo, José Rafael Giménez Casalins y el aparejador, Carlos Pedrón García²⁵.

En ellas se establecieron 42 familias, que aumentaron a 64 con el paso de los años, y que dificultó la tarea de reubicación poblacional y el riesgo de excesiva división parcelaria a la Delegación de Levante. A tal efecto se intentó declarar fincas de Interés Nacional en la zona de Llano de Cuart, ampliando los terrenos en propiedad estatal, solución que se vio limitada sólo a áreas colindantes con acceso a los pozos de 5.000 l/s. El tipo de cultivo era de árboles frutales, en especial, naranjos.

Es atípico que, a estas alturas de maduración del INC, en criterios de distribución y diseño urbano, se tomase la decisión de reproducir un régimen de núcleo disperso. El hecho contrasta con las primeras pruebas de modelos italianos y portugueses en los núcleos de colonización gallegos, extremeños y andaluces propios de los años 40. A pesar de que suelen encuadrarse en un periodo experimental muy concreto, los archivos ministeriales han arrojado luz a nuevas áreas en las que, de manera esporádica, se ejecutaron ya por una orografía compleja, ya por la intervención de grandes obras públicas como Toledo, Albacete y Valencia. La explicación la encontramos en las circunstancias de traslado masivo demográfico y la distancia mayor de las viviendas a 3 km de poblaciones vecinas, por lo que se fijó en 1957 la construcción de un centro cívico para una mayor atención social [Fig. 11]. Se compone de una capilla de grandes dimensiones (12 m x 9 m de nave y 301,10 m²) con sacristía, baptisterio, despacho y archivo parroquial²⁶ y un local comercial con la respectiva vivienda, un corral cercado y un almacén (203,76 m²). Todo ello queda separado por una plaza pavimentada y cubierta por un porche que deja un espacio a modo de atrio con zona ajardinada (340,84 m²).

Su posición céntrica en los planos del área de influencia colonizada, funcionó como cruce de caminos de las parcelas y de las carreteras Madrid-

25 Viviendas diseminadas de Huerto Melchor y Huerto de Magallón en Aldaya (Valencia). Proyecto de Centro Cívico, 1957. Archivo central del MAPAMA, San Fernando de Henares (Madrid), Memoria y planos, proyecto nº. 7652.

26 En el proyecto se referencia una ampliación de la capilla para dar cabida a un pequeño coro.

Valencia y Castellón. Abastecía a un total de 41 viviendas de colonos repartidas en 26 en la finca de Huerto Melchor y 15 en la de Magallón. Aparte, existía la escuela mixta de Huerto Melchor con la vivienda de la maestra, que se adecuaron a un edificio preexistente y que, de lo contrario, se habría proyectado junto a la capilla y el comercio, según el informe.

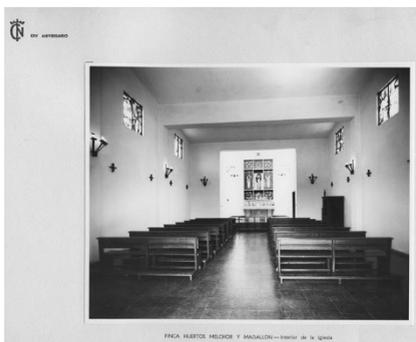
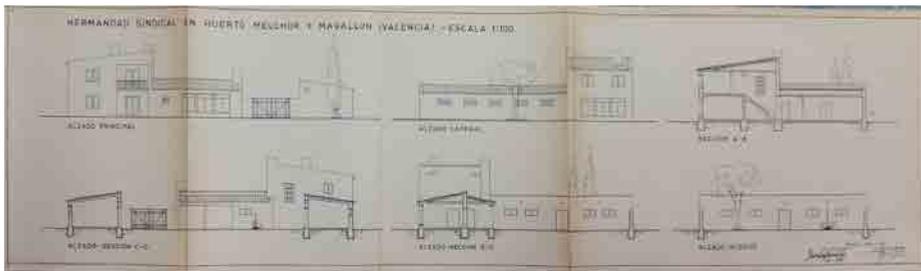
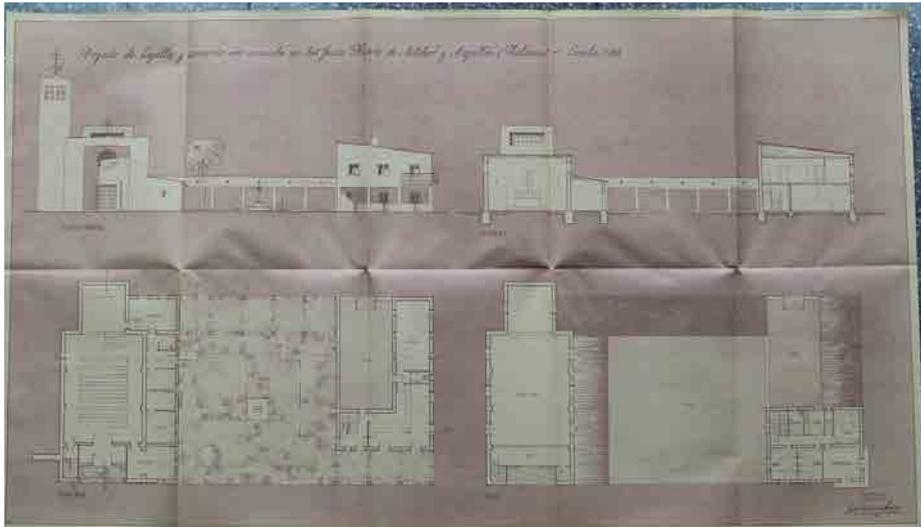


Figura 11. Huerto Melchor y Magallón. 1. Alzado y planta de la capilla-comercio. 2. Alzados y secciones de la Hermandad Sindical. 3. Interior de la capilla, retablo pictórico y vitrales. Fuentes: 1 y 2. Archivo central del MAPAMA 3. Mediateca-MAPAMA.

Actualmente, se desconoce el paradero de la capilla, dada la gran transformación del paisaje y la absorción de las parcelas por polígonos industriales, que han distorsionado el término, además de la ocupación de terrenos que ha propiciado la pérdida de muchas viviendas dispersas. El único testimonio rescatado de su interior es una fotografía que muestra un retablo de ocho tablas, quedando en el cuerpo central la talla de la advocación custodiada por dos ángeles, además de seis vitrales abstractos. Todos ellos de atribución desconocida [Fig. 11].

El proceso de colonización de esta zona no fue inmediato y es por ello, que, con un intervalo de tiempo considerable, se fueron construyendo otros edificios complementarios. En 1962 el arquitecto Pedro Castañeda Cagigas presentó un proyecto de Casa-Hermandad Sindical en colaboración con el ingeniero agrónomo, Joaquín Lleó Vañó y el aparejador, Juan José López-Mántaras Ros, actualizado en 1965²⁷ por el arquitecto Eugenio Viedma Dutrús y el aparejador Carlos Pedrón García. Según la memoria, el enclave escogido fue uno propuesto con anterioridad para el centro cívico. Complementario a éste, la hermandad se planificó en dos niveles con espacios de biblioteca, salón de actos, cocinas, despachos y dos volúmenes anexos que eran los almacenes²⁸.

3.3.3. *Masía del Carril*

Actualmente conocida como Domeño, pertenece al término de Liria y su fundación partió del plan inicial del arquitecto Pedro Castañeda Cagigas de 1961, en colaboración con el ingeniero agrónomo, Fausto Pastor Candela y los aparejadores, Ángel Peña Pastor y Fernando Crespo Antón. En principio, el núcleo de Masía del Carril lo formaron un grupo de 22 viviendas de colonos con dependencias agrícolas, ordenadas en una planta urbana mixta ortogonal, en forma de “L” con dos manzanas de viviendas y una escuela con vivienda exenta [Fig. 12]. Mientras, la capilla con una galería se agrupa junto a la vivienda del maestro, un local comercial y la vivienda del comerciante. A lo largo de los años, el crecimiento demográfico de la zona ha ampliado y desvirtuado la sencilla malla del núcleo fundacional, así como sustituido algunas viviendas,

27 Proyecto de Casa-Hermandad Sindical en Huerto Melchor y Magallón (Valencia), 1962, Archivo central del MAPAMA, San Fernando de Henares (Madrid), proyecto nº. 12122.

28 Proyecto de Hermandad Sindical de Labradores de la finca Huertos Melchor y Magallón de los términos de Aldaya y Cuart de Poblet (Valencia). Presupuesto actualizado, Archivo central del MAPAMA, San Fernando de Henares (Madrid), proyecto nº. 14067.

como la del maestro por edificaciones más modernas y cómodas dedicadas a centro social²⁹ [Fig. 12].

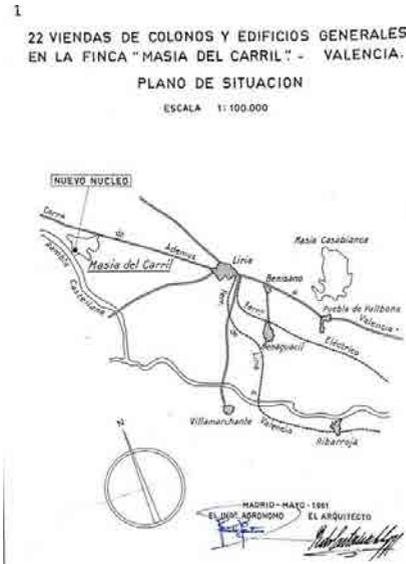


Figura 12. Masía del Carril. 1.Plano de situación. F2. Plano urbano y ubicación de edificios. F3. Vista aérea. 4. Capilla y vivienda del maestro. F5. Viviendas de colonos. Fuentes: 1 y 2. Archivo central del MAPAMA y 3-5. Mediateca- MAPAMA (fotógrafo: Kindel)

²⁹ Nuevo núcleo en Masía del Carril (Valencia). Proyecto de 22 viviendas de colonos y edificios generales, 1961, Archivo central del MAPAMA, San Fernando de Henares (Madrid), proyecto n.º. 10901.

Los tipos de vivienda de colono eran dos: tipo A y B. Desarrollados en dos niveles con un programa similar con vestíbulo, cocina-comedor, cuarto de aseo y despensa con fregadero en la planta baja, dejando los 3 dormitorios en la planta superior. La única variación a la que se refiere el arquitecto en la memoria es al diseño de las cubiertas. Al fondo del solar de las viviendas, se disponían las dependencias agrícolas con porche, cuadra y granero; por lo que la entrada y salida tanto de personas como de animales de tiro o maquinaria, se hacía por el mismo portón y por la misma calle. Las escuelas son de alzado de una planta con una orientación sur-este para el aula.

La iglesia de santa Catalina y santa Ana guarda similitudes volumétricas a la de El Realengo (Fernández del Amo, 1957) sobre el diseño de la fachada, la torre-campanario y la continuidad del porche con la vivienda del maestro. La única nave mide 9 x 14,50 m y se complementa con dependencias parroquiales como la sacristía, el despacho, el dormitorio y el cuarto de aseo provisionales, al no disponerse una casa para el cura en el nuevo núcleo. Además, cuenta con locales de Acción Católica, servicios y un guardarropa. El conjunto religioso se une con la vivienda del maestro tanto en el fondo del solar como en fachada a través de un atrio ajardinado. La distribución espacial de la vivienda del maestro sigue un alzado de dos plantas, donde la baja acoge el vestíbulo, la despensa, la cocina, un cuarto de estar con comedor, un aseo y un dormitorio, mientras que la planta superior posee 3 dormitorios amplios con un cuarto de baño. En la parte trasera se facilitaba una leñera y un almacén.

En el caso de la iglesia, la fachada de acceso es asimétrica al igual que las laterales, aunque por juicio del servicio de arquitectura se solicitó al arquitecto que modificase el juego de volúmenes por un muro liso. La fachada de frente a la plaza posee un porche en el que se sostienen por una estructura de dos pisos y tres calles un tríptico musivario. Los tres paneles de arriba hacia abajo representan en un estilo figurativo y sintetizado *El ojo divino*, *La cruz* y *El Espíritu Santo* como una paloma. Es bicromático y de tonos suaves en blanco y azules celestes y su atribución es desconocida [Fig. 12]. Las aberturas de los laterales de la nave están decoradas por vitrales de 1965 con motivos abstractos y temáticos cristianos del *Cristo de la Luz*, *Virgen y san José con el niño* y *La Anunciación* del artista Cárdenas. Cercano a la iglesia se ubicó un crucero diseñado por el mismo arquitecto del plano urbano.

No obstante, en el inventario del INC-IRYDA aparecen esculturas de José Espinós Alonso³⁰ de un *Bautismo* sobre hierro y una imagen en madera no

30 José Espinós Alonso (Madrid, 1911-1969) fue un escultor especialista en el trabajo del hierro. Su repertorio abarca todas las temáticas, aunque en especial la religiosa. Se sabe de su colaboración en el grupo

polícroma de un *Cristo* fechado de 1968 y atribuido a “Arte y Liturgia”. Finalmente, señalar que dadas las demandas de la población creciente se llevó a cabo la construcción del cementerio con capilla en 1968, proyectado por el arquitecto Eugenio Viedma Dutrús en colaboración con los aparejadores, Carlos Padrón García y Antonio López de Haro Martínez. Distaba del núcleo a un 1,8 km.

CONCLUSIONES

El arte siempre estuvo presente en la madurez del INC como factor social de recreación regionalista, mezclado con las técnicas más modernas de edificación social y la ordenación del territorio, gracias a arquitectos como Pedro Castañeda Cagigas y José Luis Fernández del Amo. Sus personalidades lograron imponerse a lo vernáculo, cuando proyectaron en su totalidad estas nuevas poblaciones, adaptándolas a la arquitectura de su tiempo, siempre con pragmatismo. Haciendo visibles a arquitectos como Pedro Castañeda Cagigas, se ayuda a divulgar la riqueza de lenguajes arquitectónicos que colmaron el INC, comprender su nivel de implicación social y conocer el repertorio tan heterogéneo construido, complementario al de otros arquitectos más estudiados.

Por otro lado, cabe valorar las colaboraciones con artistas planteándose como objetivo dos escenarios donde desarrollar su creatividad más allá del contexto museográfico: el rural y el religioso. Es en estos pueblos donde contrastan elementos artísticos de vanguardia combinados con otros de factura muy tradicional. Unas veces facilitados por el INC y otras por los vecinos con buena intención y devoción, aunque de escasa viveza y connotación plástica.

A diferencia del bien conocido interés de proporcionar un patrimonio artístico a estos pueblos por el INC, no es posible hablar en la actualidad de un inventario del arte sacro contemporáneo, que es muy necesario para su divulgación, a excepción del inventario confeccionado por la Junta de Extremadura y manuscrito e incompleto del Archivo central del MAPAMA, que debería contrastarse con las obras *in situ*. La iniciativa de su confección por historiadores del arte, sería una gran contribución para valorar el paso de artistas importantes por el INC-IRYDA, la calidad de las variadas manifestaciones artísticas,

de artistas que manifestaron la decoración de El Valle de los Caídos, siendo en su caso la forja de la cancela neorrenacentista. Su estilo personal navegó por las influencias modernistas visibles en la suavidad de los rasgos con matices expresivos y la naturaleza de movimientos que enlazan unas figuras con otras. Los mejores ejemplos para contemplar una estética contemporánea que explora las posibilidades innovadoras de la figuración con el hierro fundido en gestos sugerentes de sus numerosos *Nacimientos* catalogados en CERES o Portal Digital de Colecciones de Museos de España. En GONZÁLEZ VICARIO, M^a. T. *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*. UNED, Aula Abierta, 1987, p. 510.

comprobar si se conservan en su lugar de origen, si han sido trasladadas a otras parroquias o en se encuentran en un almacén.

Finalmente, agradecer la generosidad de los descendientes de Pedro Castañeda Cagigas, a quienes se les dedica el presente artículo integrado en una tesis doctoral, que son una muestra fehaciente de que los archivos privados albergan una información que enriquece lo conservado en archivos públicos, llegando al punto de completar, clarificar y aumentar las certezas sobre la autoría de proyectos, relaciones profesionales entre arquitectos y artistas, así como, el lado más humano de la profesión del arquitecto.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Listado de pueblos, colaboraciones y ampliaciones en el Instituto Nacional de Colonización acometidos por Pedro Castañeda Cagigas. Fuentes de consulta: Archivo Central del MAPAMA (INC-IRYDA), Archivo de Pedro Castañeda Cagigas (currículum vitae redactado en abril de 1961 por el arquitecto), tesis doctoral de Miguel Centellas Soler³¹, inventario de pueblos de colonización de la Junta de Extremadura y *Revista Nacional de Arquitectura*.

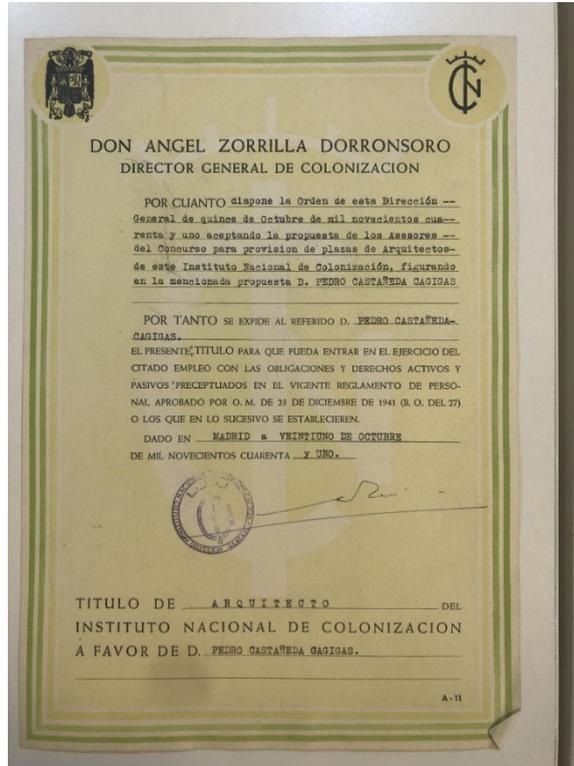
- 1942 Las viviendas diseminadas de la finca de “Las Torres”, Sevilla.
- 1943 Reforma en la finca “Valdepusa” y ampliación de Malpica del Tajo, Toledo, en colaboración con el arquitecto César Casado de Pablos.
- 1944 Pueblo concentrado de Bernuy, Toledo.
- 1947 Pueblo concentrado de San Isidro de Benagéber, Valencia.
- 1949 Pueblo concentrado de San Antonio de Benagéber, Valencia.
- 1949 Ermita y calvario de Bonete, Albacete.
- Proyecto de 2 escuelas y 2 viviendas de maestros en Villatoya
- 1951- Escuela-capilla en la finca “Labor de Villatoya” con vivienda de maestro
1958 en Cilanco, Albacete.
- 1951 Viviendas diseminadas de colonos y capilla-comercio de Huerto Melchor, Valencia.
- 1952 Pueblo concentrado de Soto de Calera, Toledo.

31 CENTELLAS SOLER, M. Los pueblos de colonización de Fernández del Amo. Arte, arquitectura y Urbanismo. Fundación Caja de Arquitectos: Fundación Arquia, 2010.

- 1953 Vivienda de maestro II en el pueblo de Pueblonuevo del Guadiana (Badajoz).
- 1953 Pueblo concentrado de Llanos del Caudillo, Ciudad Real.
- 1955 Pueblo concentrado de El Viar o Viar del Caudillo, Sevilla.
- 1959 Ampliación del pueblo concentrado de Mingogil, Albacete.
- 1960 Pueblo concentrado de Cinco Casas, Ciudad Real.
- 1960 Pueblo concentrado de Marines, Valencia.
- 1961 Pueblo concentrado de Masía del Carril, Valencia, actual Domeño.
- 1962 Ampliación del pueblo concentrado de Tous, Valencia.
- 1962 Viviendas diseminadas de colonos en Huerto Magallón, Valencia.
- 1963 Pueblo concentrado de Aguas Nuevas, Albacete.
- 1964 Pueblo concentrado de Bazán, Ciudad Real.
- 1965 Pueblo concentrado de Pajares de la Rivera, Cáceres.
- 1967 Cementerio y capilla del pueblo concentrado de Casar de Miajadas, Cáceres.
- 1967 Cementerio y capilla del pueblo concentrado de Pizarro, Cáceres.
- 1969 Cementerio y capilla del pueblo concentrado de San Isidro de Albaterra, Alicante.
- Proyecto de Escuela con vivienda de maestra en Contamina (Zaragoza). Colaborador Arquitecto D. Guillermo Diz.
 - Proyecto de Escuela con vivienda de maestra en Ballobar (Zaragoza). Colaborador Arquitecto D. Guillermo Diz.
 - Proyecto de escuela con vivienda de maestra en Llanos del Valle (Cádiz). Colaborador Arquitecto D. Guillermo Diz.
 - Proyecto de escuela con vivienda de maestra en Isletes Bajos (Cádiz). Colaborador Arquitecto D. Guillermo Diz.
 - Proyecto de 4 escuela y 4 viviendas de maestros en Mirabel (Cádiz). Colaborador Arquitecto D. Guillermo Diz.

Doc1. Título de Arquitecto del Instituto Nacional de Colonización a favor de D. Pedro Castañeda Cagigas. Don Ángel Zorrilla Dorronsoro, como director general de Colonización, por Orden de esta Dirección General de 15 de octubre de 1941

Don Ángel Zorrilla Dorronsoro, como director general de Colonización, por Orden de esta Dirección General de 15 de octubre de 1941, aceptando la propuesta de los Asesores del Concurso, para previsión de las plazas de arquitectos de este Instituto Nacional de Colonización, figurando en dicha propuesta D. Pedro Castañeda Cagigas. Por tanto se expide al referido D. Pedro Castañeda Cagigas. El presente título para que pueda entrar en el ejercicio del citado empleo con las obligaciones y derechos activos y pasivos, preceptuados en el vigente reglamento de personal aprobado por O.M. de 23 de diciembre de 1941 (B.O. del 27) o los que en lo sucesivo se establecieren.



Doc1

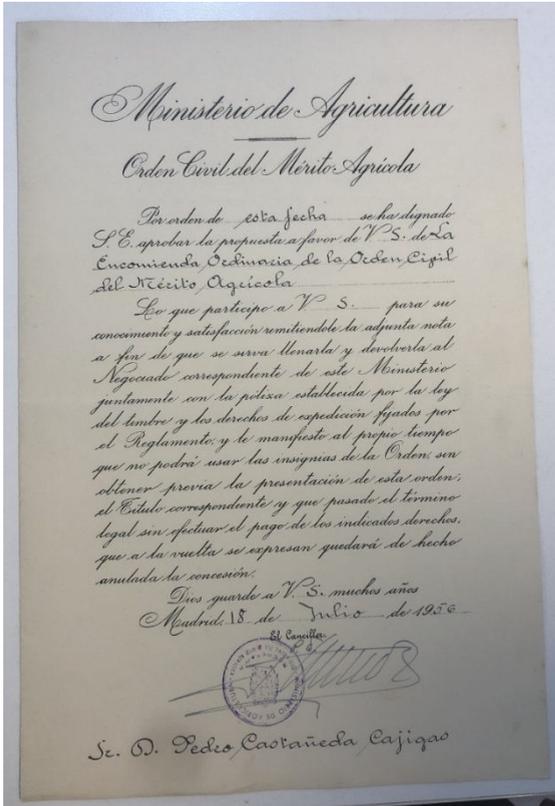
Dado en Madrid a veintiuno de octubre de mil novecientos cuarenta y uno.

Fdo.: Don Ángel Zorrilla Dorronsoro

Sello del INC

Título de Arquitecto del Instituto Nacional de Colonización a favor de D. Pedro Castañeda Cagigas

Fuente: Archivo de Pedro Castañeda Cagigas



Doc2

sado el término legal sin efectuar el pago de los indicados derechos, que a la vuelta se expresan quedará de hecho anulada la concesión.

Dios guarde a V. S. muchos años

Madrid 18 de julio de 1956

Fuente: Archivo de Pedro Castañeda Cagigas

Doc2. Concesión por Ministerio de Agricultura, Orden Civil del Mérito Agrícola, Madrid a 18 de julio de 1956.

Ministerio de Agricultura, Orden Civil del Mérito Agrícola. Por orden de esta fecha se ha dignado S.E. aprobar la propuesta a favor del V.S. de La Encomienda Ordinaria de la Orden Civil del Mérito Agrícola.

Lo que participo a V.S. para su conocimiento y satisfacción remitiéndole la adjunta nota a fin de que se sirva llenarla y devolverla al Negociado correspondiente de este Ministerio juntamente con la póliza establecida por la ley del timbre y los derechos de expedición fijados por el Reglamento, y le manifiesto al propio tiempo que no podrá usar las insignias de la Orden, sin obtener previa presentación de esta orden; el Título correspondiente y que pasado el término legal sin efectuar el pago de los indicados derechos, que a la vuelta se expresan quedará de hecho anulada la concesión.

Plácida Molina Ballesteros

Centro Asociado UNED de Albacete
 Universidad Nacional de Educación a Distancia
<https://orcid.org/0000-0002-1344-8977>
pmolina82@alumno.uned.es / plamolina@albacete.uned.es



LAS CUSTODIAS PROCESIONALES EN CÓRDOBA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII: ANÁLISIS Y NUEVAS APORTACIONES¹

PROCESSIONAL MONSTRANCES IN CORDOBA IN THE XVII AND XVIII CENTURIES: ANALYSIS AND NEW CONTRIBUTIONS

MARÍA DEL AMOR RODRÍGUEZ MIRANDA
Universidad de Málaga

Recibido: 16/06/2021

Aceptado: 10/10/2021

RESUMEN

El presente artículo presenta un estudio formal, evolutivo e iconográfico de las principales custodias procesionales turriformes del sur de la provincia de Córdoba, que fueron realizadas en los siglos XVII y XVIII. Del siglo XVII se analiza la custodia elaborada por Antonio Alcántara para Santaella y del siglo XVIII, los ejemplares de Espejo, Baena, Cabra y Montalbán de Córdoba. Se completa el examen artístico con una serie de documentos inéditos, que vienen a corregir algunas erratas de publicaciones anteriores.

Palabras clave: custodia procesional, Corpus Christi, Córdoba, platería, cofradía, Santísimo Sacramento.

¹ Este trabajo se inscribe en el marco del Grupo de Investigación y Tecnología de Bienes Culturales (INTECBIC), HUM-428.

ABSTRACT

The present article presents a formal, evolutionary and iconographic study of the main processional custodians of the southern tower of the province of Cordoba, carried out in the 17th and 18th centuries. From the seventeenth century will be studied the custody elaborated by Antonio Alcántara for Santaella and of century XVIII, the specimens of Espejo, Baena, Cabra and Montalban of Cordova. The artistic analysis will be completed with documentary support, some unpublished documents will be brought to light and some mistakes of previous publications are correcte.

Keywords: Custody processional, Corpus Christi, Córdoba, silverware, brotherhood, Blessed Sacrament.

1. BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN

Existen diversas obras publicadas que se dedican a la custodia procesional de plata. Unas tratan el tema de manera genérica, mientras que otras son monográficas sobre ejemplares concretos. La primera de ellas fue escrita a comienzos del siglo XX, *El Corpus Christi y las custodias procesionales*². En el año 1983, José Martín Ribes redactó un manuscrito dedicado a la custodia procesional de Enrique de Arfe de la catedral cordobesa³. Posteriormente, en 1987, Carl Hermmarck saca su libro *Custodias procesionales en España*, donde se realiza un estudio pormenorizado de los principales tipos existentes en España⁴. En cuanto a artículos generalizados, que aportan datos de gran interés, se pueden consultar varios, entre ellos en el que -en 1992- María Jesús Sanz analiza la evolución de estas piezas⁵ o el que dedica a la figura de Juan de Arfe, con una larga introducción a las custodias españolas del momento⁶. Algo posteriores son los de

2 GOTOR, G. de, *El Corpus Christi y las custodias procesionales de España*. Barcelona, Ed. Académica, 1916.

3 MARTÍN, RIBES, J., *Custodia procesional de Arfe*. Córdoba, Caja provincial de Ahorros y Asociación de Amigos de Córdoba, 1983.

4 HERNMARCL, C., *Custodias procesionales en España*. Madrid, Ministerio de Cultura Hermmarck, 1987.

5 SANZ SERRANO, M. J., "La transformación de la custodia de torre desde los modelos góticos a los renacentistas", en *Actas del IX Congreso español de historia del arte*. León, Universidad de León, 1992, pp. 133-146.

6 SANZ SERRANO, M. J., *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla, Diputación provincial, 1978.

Llamazares Rodríguez sobre la fiesta del Corpus Christi⁷ y el de Rivas Carmona en relación a las custodias en las catedrales⁸.

A partir de ese momento, manuales y artículos variados se multiplicarán por nuestra geografía y en el caso de Córdoba, ocurrirá lo mismo⁹. A la custodia de Enrique de Arfe se le dedicarán varios de ellos¹⁰ y aparecerán otros sobre algunos de los ejemplares más destacados de la provincia, como Puente Genil, Baena o La Rambla¹¹. Para encontrar más datos, habrá que irse a catálogos de exposiciones u otras obras, en las que se hallan referencias a estas grandes creaciones de platería¹².

7 LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., “Orfebrería eucarística: la custodia procesional en España”. En FERNANDO JUÁREZ, G. y MARTÍNEZ GIL, F. (eds.), *La fiesta del Corpus Christi*. Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2002, pp. 123-156.

8 RIVAS CARMONA, J., “los tesoros catedralicios y la significación de la custodia procesional: la aportación de los siglos XVII y XVIII”. En MANSILLA DE PASCUAL, F. (ed.), *Lettera Scripta in honorem Profesor Pascual Martínez*. Murcia, Universidad de Murcia, 2002, Vol. 2, 2002, pp. 891-918.

9 DABRIO GONZÁLEZ, M. T., “La custodia procesional en Córdoba”. En *Laboratorio de Arte*, nº 17, 2004, pp. 209-228.

10 HERRÁEZ ORTEGA, M. V. “Orfebrería y liturgia en la Baja Edad Media: el programa iconográfico de la custodia procesional de Córdoba”. En *Anales de historia del arte*, nº 4, 1993-4, pp. 783-792; SANZ SERRANO, M. J., *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, Cajasur, 2000; AGUILAR PRIEGO, R., “Custodia de la parroquia del Sagrario de la Catedral de Córdoba”. En *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, nº 57, 1947, pp. 123-127.

11 RIVAS CARMONA, J., “La custodia procesional de Puente Genil: reflexiones sobre una obra de platería del siglo XVI”. En *Imafronte*, nº 12-13, 1998, pp. 293-302; GALISTEO MARTÍNEZ, J., “Dime como en la tierra el cielo cabe... En torno a Damián de Castro y la custodia procesional de La Rambla (Córdoba). Aportación documental y reflexiones en torno a un proyecto”. En *Boletín de Arte*, nº 26-27, 2005, pp. 205-215; GALISTEO MARTÍNEZ, J., “Sacramento y culto: las custodias procesionales de Aguilar de la Frontera y Montilla (Córdoba)”. En RIVAS CARMONA, J. (ed.), *Estudios de platería San Eloy 2006*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 205-215; GALISTEO MARTÍNEZ, J., “Discurso histórico, arquitectura y simbolismo en la custodia procesional de La Rambla (Córdoba)”. En *Actas de las III Jornadas de Patrimonio Cultural*, La Rambla, Ayuntamiento de La Rambla, 2007, pp. 83-99; COSANO MOYANO, F., “Aportaciones al estudio de la custodia de Baena”. En *Laboratorio de Arte*, nº 4, 1991, pp. 215-234; LARIOS LARIOS, J. M., “La custodia procesional de Fuenteobejuna, joya del plateresco español”. En *Fons Mellaria*, Fuente Obejuna, 1982, pp. 4-6.

12 GÓMEZ RIVERA, S., *Iglesia parroquial de Fuente Obejuna*. Córdoba, Cajasur, 1994; ORTÍZ JUAREZ, D., *Exposición de orfebrería cordobesa*. Córdoba, Monte de piedad y caja de ahorros de Córdoba, 1973; MORENO CUADRO, F. y NIETO CUMPLIDO, M., *Eucharistica Cordubensis*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1993; VENTURA GRACIA, M., *Orfebrería de la parroquia de San Bartolomé de Espejo*. Espejo, Ayuntamiento de Espejo, 1989; SÁNCHEZ-LAFUENTE, R. (ed.), *El fulgor de la plata*. Córdoba, Junta de Andalucía, 2007.

2. INTRODUCCIÓN

La custodia procesional surgió como una forma de embellecer la fiesta del Corpus Christi. Los orígenes de esta festividad en Córdoba¹³ y su desarrollo, sus características y las referencias documentales a la misma han sido objeto de diferentes estudios. Sus raíces se hunden en la época medieval y tuvieron su mayor desarrollo a partir del siglo XVI, propagándose por algunas localidades de la provincia, como es el caso de Montilla, Santaella o Cabra, por ejemplo¹⁴. El evento público por excelencia de dicha conmemoración va a ser la procesión del Corpus Christi y todo girará en torno a esa custodia de plata. Llama mucho la atención que obras como éstas, de gran valor y elevado coste, figuren en los tesoros de pequeñas parroquias, donde serán sufragadas por personajes destacados de cada localidad. Abarcan desde el siglo XV al XIX y las hay de diferentes estilos, formas y tamaños. La primera gran obra cordobesa será la custodia catedralicia de Enrique de Arfe, que ha sido considerada verdadera “*máquina arquitectónica...*”, “*reproduce fielmente una arquitectura de su tiempo, habitada por esculturas de contenido claramente teológico...*”¹⁵.

Juan de Arfe, en su obra *Varia Conmesuración*, fue el primer autor que definió la esencia de la custodia como “templo rico”, quedando así delimitado ese carácter arquitectónico, que se ve embellecido con elementos escultóricos y relieves, convirtiéndose así en un perfecto compendio entre arquitectura y escultura. Pero, además, delimita su significado con la expresión “custodia portátil”, para aquel recipiente que se usa durante la celebración de la eucaristía, diferenciándola de la “custodia de asiento”, que es la que servirá para la procesión. Estas custodias grandes surgirán de esas otras portátiles, a partir de ellas, se desbordarán sus límites y empezarán a aumentar en altura y en tamaño¹⁶.

Este proceso va a dar lugar a la coexistencia de diferentes tipologías dentro de las custodias procesionales. Así, en Córdoba, se pueden encontrar custodias de farol, de templete y de torre. De las dos primeras se presentarán algunas

13 ARANDA DONCEL, J., “La fiesta del Corpus Christi en la Córdoba de los siglos XVI y XVII”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ SEVILLA, F. J. *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, Vol. 1, San Lorenzo del Escorial, 2003, pp. 281-334; ARANDA DONCEL, J., “Las danzas de las fiestas del corpus en Córdoba durante los siglos XVI y XVII: aspectos folklóricos, económicos y sociales”. *B.R.A.C.*, nº 98, 1978, pp. 173-201; ARANDA DONCEL, J., “Las cofradías del Santísimo Sacramento y la fiesta del Corpus durante los siglos XVI y XVII en Córdoba”. *Minerva. Liturgia, fiesta y fraternidad en el barroco español. Actas del I congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales*. Sepúlveda, 2008, pp. 273-297.

14 DABRIO GÓNZÁLEZ, M.T., *op. cit.*, 2004, pp. 210-214.

15 En esta obra se estudian los posibles orígenes de las custodias de torre, cuáles fueron las primeras y donde se localizan. A partir de dichas piezas, van a ir surgiendo todo un elenco de custodias que se propagarán por la geografía española. SANZ SERRANO, M.J., *op. cit.*, 1992, pp. 11-13.

16 HERNIMARCK, C., *op. cit.*, p. 15.

variantes, se pueden encontrar ejemplares con pie y un templete y/o farol alzado sobre un astil moldurado –que en algunos casos puede desarrollar como remate una serie de pisos decrecientes parecidos a los que se desarrollan en las custodias de torre-, como la de Monturque, Hinojosa del Duque o Cañete de las Torres; otra, como es el caso de Puente Genil, que tiene un primer piso de templete sobre el que se desarrollan otros cuerpos decrecientes; y los templetes de un solo cuerpo, con algún tipo más o menos elaborado de remate, como son las de Priego de Córdoba y Lucena, ambas del siglo XVII. Mientras que el modelo de torre, desarrollado plenamente a partir del quinientos, se caracterizará por tener planta poligonal, perfil de líneas piramidales, varios cuerpos decrecientes y superpuestos, y remate. Propiedades éstas que se mantendrán a lo largo del tiempo hasta bien entrado el ochocientos. Se dedica el presente estudio al análisis de este último tipo de ejemplares.

En primer lugar, se verán cuáles son sus principales características, tanto arquitectónicas como escultóricas, con un epígrafe dedicado a los programas iconográficos, que constituyen verdaderos ejes didácticos y de difusión religiosa. Y se analizarán cuáles son las principales custodias que se realizarán en la provincia cordobesa a lo largo del seiscientos y setecientos. Dicho análisis se centra la presentación en cada una de las custodias y no en un examen comparativo con otras piezas del momento, ya que excedería en mucho el objetivo del presente artículo.

Ambas centurias van a representar para Córdoba el momento más destacado para el desarrollo de este tipo de obras. Las piezas realizadas a lo largo del siglo XVII estarán dominadas por el estilo herreriano, como es el caso de la custodia de Santaella, o la de Cabra¹⁷. Las peculiaridades de los ejemplares del siglo XVIII son, aparte de conservar esa estructura arquitectónica, su gran altura, el uso de columnas salomónicas y estípites, así como la abundante decoración que va a enmascarar todos esos elementos compositivos.

3. ANÁLISIS ESTRUCTURAL E ICONOGRÁFICO DE LAS CUSTODIAS DE TORRE DE CÓRDOBA

El tipo de planta de las piezas estudiadas presentan una forma cuadrangular, algunas de ellas con esquinas achaflanadas o molduradas, salvo el modelo egarense que es octogonal. Todas poseen dos pisos decrecientes en altura y dimensiones, y un remate; constituyendo el segundo de ellos, una repetición del

¹⁷ *Ibidem*, p. 28.

cuerpo central pero con menor tamaño. Son, además, bastante proporcionales en lo que a sus medidas se refiere.

En cuanto a los elementos sustentantes que flanquean cada esquina, en todos los casos se trata de elementos pareados, salvo en Santaella que es un trío. Aparecerán las columnas dóricas o corintias en los modelos seiscentistas, mientras que las barrocas se va a utilizar la columna salomónica o pilares moldurados al interior y estípites al exterior, como en la baenense. Estas piezas sustentantes suelen ser lisas o llevar fuste estriado o decorado con espejos u otros motivos ornamentales. Se apoyan sobre plintos, que, en ocasiones, adornan sus frentes con relieves, grutescos y otros recursos.

Estas columnas sostienen diferentes soportes. Cabra tiene arcos de medio punto y dinteles, sobre los que se alzan unas espadañas adornadas con campanitas en el piso principal y en el segundo, las columnas sostienen una cúpula semiesférica, sobre la que se levanta una pieza cilíndrica que soporta el remate. Santaella presenta el mismo tipo de arco de medio punto, pero aporta un intradós y unas enjutas decoradas con elementos de cabujones de esmalte y puntas de diamante, además de un frontón partido. Siguiendo las columnas, se sitúan figuras escultóricas sobre el entablamento. En el segundo cuerpo desaparece el arco de medio de punto, pero no el frontón triangular sobre el que se alza un cuerpo cilíndrico y cúpula con soporte para el remate.

El siglo XVIII presentará algunas novedades, aunque manteniendo en sí la estructura. En Espejo se puede ver un primer piso con las columnas salomónicas que han sustituido a las dóricas y corintias, soportando arcos de medio punto, y enjutas e intradós adornados ya con elementos barrocos. Y un segundo cuerpo también con arco de medio punto y un soporte bulboso para el remate. Baena va a repetir esta estructura de arco de medio punto en ambos cuerpos y soporte moldurado para la figura del remate.

Una vez visto cuales son las principales características que presentan en cuanto al aspecto formal, conviene hacer algunas apreciaciones sobre el desarrollo iconográfico, sus relieves y las esculturas de bulto redondo. Juan de Arfe había definido cómo debía estar distribuida la iconografía: en el basamento, relieves; en el cuerpo principal, esculturas de bulto redondo inspiradas o relacionadas con el Santísimo Sacramento; en el segundo cuerpo, el viril; en el tercero, figuras en torno a los Padres de la Iglesia; y, por último, un remate, dedicado al patrón o patrona de la localidad¹⁸. Estas custodias poseen casi todas

18 SANZ SERRANO, M. J., *op. cit.*, 1978, p. 40.

ellas, dos plantas, aun así van a mantener más o menos estas directrices, como se verá a continuación.

El programa iconográfico forma una parte esencial, ya que constituye en sí un mensaje a transmitir al pueblo asistente a la procesión. Se compone de dos elementos principales: los relieves y las figuras de carácter exento. Los primeros se van a situar fundamentalmente en los basamentos, en los frisos y en las enjutas de los arcos. Por otro lado, las esculturas ocuparán lugares privilegiados, de gran visibilidad por los espectadores, como son las esquinas de cada uno de los pisos, los remates de las columnas, puestos preeminentes de cada cuerpo y, por último, los remates. Los temas están relacionados con la vida de Jesús y, sobre todo, con la Eucaristía y la Santa Cena, y algunas escenas del Antiguo Testamento.

Los relieves aparecen en los basamentos de todos los ejemplares, salvo la de Espejo. Están inspirados en escenas del Antiguo Testamento, consideradas como precursoras de la Eucaristía¹⁹ y se muestran en la custodia de Cabra, que decora el frente con la Santa Cena y se completa con el Pelicano alimentando a sus crías, Moisés y la serpiente de bronce –es un recurso más dramático que didáctico-²⁰, el ave Fénix, el Cordero Místico, el sacrificio de Abraham –vinculado con la muerte de Jesús-²¹, y Sansón y el león²². Caso aparte y diferente es el cortejo triunfal de los vicios y los pecados, que luce la custodia de Santaella, formado por carros que son guiados y conducidos por el demonio y que, según el profesor Moreno, siguen el esquema de los triunfos paganos de *Los Triunfos* de Petrarca²³. Mientras que del Nuevo Testamento tan sólo se pueden ver los relieves de los Apóstoles de Santaella.

En cuanto a las figuras de bulto redondo hay una gran variedad. La imagen masculina más repetida va a ser Cristo Resucitado, que aparece como remate, lo que no es casualidad, sino que representa el momento cumbre de la vida de Jesús, por eso, tiene que consumir la obra. Se puede ver en Cabra y en el segundo cuerpo de Santaella. Mientras que Jesús como El Salvador será la imagen central de Cabra. Otro tipo de esculturas varoniles son los ángeles portadores de atributos, San Miguel de Santaella, San Bartolomé de Espejo –por ser la advocación de la parroquia espejeña-; y los cuatro Padres de la Iglesia, San

19 HERNMARCK, C., *op. cit.*, p. 68.

20 Representa el momento en que Moisés recibe de Dios el encargo de hacer una serpiente de bronce y ponerla sobre un asta para curar de las mordeduras de las serpientes a su pueblo, cuando estaban atravesando el desierto sin alimentos ni agua. Números 21:4-9.

21 Génesis 22: 1-18.

22 Jueces 16: 6-20.

23 MORENO CUADRO, F., *Platería cordobesa*. Córdoba, Cajasur, 2006, p. 102.



Fig. 1. Custodia de la parroquia de la Asunción y Ángeles. © María del Amor Rodríguez Miranda.

Agustín, San Ambrosio, San Jerónimo y San Gregorio el Grande, símbolos por sí mismos de la relación entre la custodia y la iglesia, pilares básicos y principales del catolicismo.

La representación femenina tiene su protagonismo en forma de las Virtudes, que se presentan tanto en Baena como en Santaella. Las otras efigies de mujer es la Fe, que a modo de remate corona la custodia de Baena, significando la superioridad que proporciona “*la victoria sobre la Razón y el reconocimiento por parte de la Sabiduría*”²⁴, así como la Virgen Inmaculada que centraliza la atención de su primer

4. LAS CUSTODIAS PROCESIONALES CORDOBESAS DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

La pieza más antigua de estas dos centurias es la de la parroquia de la Asunción y Ángeles de 1624 (Fig. 1). Fue elaborada por Pedro Sánchez de Luque y en el siglo XVIII, ampliada por Damián de Castro. Conserva una inscripción en el plinto, que reza: “*Acabose esta custodia siendo Obispo de Córdoba el ilustrísimo señor don Cristóbal de Lovera, año de 1626. Siendo obispo de Córdoba su ilustrísima don Fran Diego de Mardones, se mandó hacer, año de 1621, siendo Obrero el Licenciado Fernán Pérez Merino, se mandó hacer e acabose siendo Obrero el Licenciado Francisco Ruiz de Bohorques*”.

Tiene una altura de 1'77m. y una anchura de la base de 0'80m. Está realizada en plata en su color y esmaltes, fundida y cincelada²⁵. Consta de dos cuerpos principales y un gran remate. El piso inferior, levantado sobre zócalo, de planta cuadrangular y esquinas ochavadas. Columnas corintias soportan arcos de medio punto y dinteles. La segunda planta sigue el mismo esquema y se

24 HERNMARCK, C., *op. cit.*, p. 72.

25 NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F., *op. cit.*, p. 145; HERNMARCK, C., *op. cit.*, pp. 224-5; ORTIZ JUAREZ, D., *op. cit.*, pp. 56-57.

corona con una gran cúpula semiesférica, bajo la que hay una imagen del Salvador. Coronada por una imagen de Cristo resucitado. Presenta un basamento, que sirve al mismo tiempo de urna eucarística, realizado por Damián de Castro entre 1772 y 1781²⁶. Muestra sección octogonal y silueta algo bulbosa, ornamentado a base de hojarasca barroca, símbolos eucarísticos y los relieves de la erección de la serpiente de metal por Moisés y el sacrificio de Abraham, escenas relacionadas con la Santa Cena.

Algunos documentos relacionados con esta custodia fueron publicados por Aguilar Priego y Valverde Madrid en 1963²⁷. Se presentan ahora algunos legajos inéditos, que vienen a completar la historia de esta pieza. La primera referencia contractual está firmada en Cabra ante el escribano Francisco de Paz en 1625. En ella quedaba especificado que Pedro Sánchez de Luque era un maestro conocido y que fue llamado a Cabra para que realizara la custodia, siguiendo un modelo y un dibujo que era aportado por el propio presbítero de la parroquia –dibujo que no ha sido encontrado–, debía pesar 250 marcos de plata y llevar su arca²⁸:

El licenciado Fernán Pérez Merino, presbítero de la iglesia parroquial de la villa de Cabra digo y... en su nombre tengo tratado y concertado con Pedro Sánchez de Luque platero vecino de Córdoba de hacer una custodia de plata para la iglesia de peso de doscientos y cincuenta marcos y... conforme un dibujo que por estar formado de mi mano ... dicho Pedro Sánchez de Luque quiere con la misma de plata hacer una arca para el Santísimo Sacramento... no excediendo de los doscientos y cincuenta marcos de plata... y así se ha de entregar acabada la dicha custodia y arca se traiga para... se pese con razón de cada marco de oro, plata y hechura, ...ocho días del mes de septiembre de mil seiscientos y veinte...

El licenciado Diego Salgado

Pedro Sánchez de Luque”

El 31 de julio de 1625 se otorgó otra escritura en Córdoba, ante el escribano público Fernando Rodríguez de Orbaneja. De dicho legajo se extraen unos datos bastante interesantes sobre esta custodia. En primer lugar que había sido concertada ante un escribano público en la villa de Cabra el 26 de junio de 1625, o sea, antes que el anterior documento²⁹; y que debía ser entregada aunque no

26 MORENO CUADRO, F. *Op. cit.*, p. 102.

27 AGUILAR PRIEGO, R. y VALVERDE MADRID, J., “El platero cordobés Pedro Sánchez de Luque”. En B.R.A.C., nº 85, 1963, pp. 15-73.

28 Archivo de Protocolos Notariales, Córdoba [APN, Córdoba], Sección Cabra, escribano Francisco de Paz, legajo 1711P, Fol. 545-546.

29 El mal estado de conservación de este legajo completo no permite que sea consultado para los investigadores.

estuviera finalizada para la celebración del Corpus Christi del año siguiente. Si en el momento de la procesión no había sido acabada, tras la misma, volvería a ser entregada al platero para que la terminara. Queda también reflejado un hecho bastante significativo y es que sí el maestro no llegara a cumplir con lo pactado, respondería con sus propios bienes³⁰:

...se obligó de la cumplir en todo y por todo como en ella se contiene y dará la dicha custodia para la fiesta del Santísimo Sacramento que se ha de celebrar en la dicha villa de Cabra el día del Corpus Christi del año que viene de 1626 en el estado que hubiere para que así sirva en la dicha fiesta y se ha de devolver para la dar acabada de todo y cuanto arca y custodia para el día de Corpus Christi del año siguiente de mil seiscientos y veintisiete... para ello obligo bienes y dio poder a las justicias para su ejecución, y firmolo el otorgante que yo el presente escribano, doy fe que conozco siendo testigos Alonso Luque Rojas, Alonso Navarrete y Juan B. Segura, vecinos de Córdoba. Pedro Sánchez de Luque, Fernando Rodríguez Orbaneja, Escribano público.

Durante el tiempo que Pedro Sánchez de Luque estuvo realizando la custodia egabrense, vivió en la localidad y disfrutó del cobro del diezmo del aceite³¹, según la escritura encontrada en el Archivo de Protocolos:

Sean cuantos esta carta vieren como yo Pedro Sánchez de Luque, platero fiel marcador de oro y plata, vecino que soy de esta ciudad de Córdoba en la collación de Santa María, por voz y nombre y como seccionario que soy del Licenciado Fernán Pérez de Merino, presbítero obrero de la obra y fábrica de la iglesia mayor de la villa de Cabra y por virtud de poder que de el tengo que me otorgó en la dicha fábrica de Cabra a diez días del mes de julio de mil y seiscientos y veintiún años, por ante Francisco de Páez escribano público de la dicha villa, que originalmente tengo en mi poder para otras cobranzas, conozco y otorgo que he recibido y cobrado realmente y con efecto de Juan de los Ríos, carpintero vecino de Córdoba y sus compañeros arrendadores del

30 Este documento fue recogido por Aguilar y Valverde, se completa ahora la parte relacionada específicamente con la obligación aceptada por el platero de la ejecución de la custodia, así como el compromiso de responder con sus bienes. APN, Córdoba, escribano Fernando Rodríguez Orbaneja, legajo 9745P, fol. 423v-424. AGUILAR PRIEGO, R. y VALVERDE MADRID, J., "El platero cordobés Pedro Sánchez de Luque". *En B.R.A.C.*, nº 85, 1963, p. 43

31 Estaba completamente normalizado y legislado el hecho del arrendamiento de los derechos y despachos de las rentas de pan, menudo, vino y aceite, a través de una comisión, encabezada por el provisor de la diócesis y se ratificaba a través de un documento firmado en la notaría. A cambio del hacerse cargo del cobro del impuesto, disfrutaban de un gran puesto social y económico entre sus vecinos. De esto se deduce que Pedro Sánchez de Luque gozaría de un gran prestigio. MUÑOZ DUEÑAS, M. D., *El diezmo en el obispado de Córdoba*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1988, pp. 251, 254-6, 338 y 371-373.



diezmo del aceite de la dicha villa de Cabra, el año pasado de mil y seiscientos y veinte y tres, mil y cuatrocientos y treinta y seis reales y veinte y tres maravedies, que perteneció a las obras y fábrica de la dicha villa el dicho año en el dicho diezmo de que me otorgo por contento y entregado a toda...³².

Aunque Pedro Sánchez entregó la obra en la fecha acordada, no recibió todos los pagos inmediatamente, ya que la última liquidación fue en 1 de junio de 1633, según consta en escritura pública³³.

Fig. 2. Custodia procesional de la parroquia de Santaella. © María del Amor Rodríguez Miranda.

La custodia procesional de la parroquia de Santaella (fig. 2) fue elaborada por Antonio de Alcántara en el año 1656, según reza en la inscripción del zócalo: *“Esta custodia hizo el licenciado Antonio de Alcántara, platero de mazonería, fiel y marcador que fue de la ciudad de Córdoba, por mandato de su ilustrísima el señor don Antonio de Valdés, obispo de dicha ciudad, siendo obrero y mayordomo de la iglesia mayor de Santaella, el licenciado Pedro Martín de Baena. Año de 1656”*. La escritura pública fue concertada ante el escribano Jurado el 10 de julio de 1653³⁴:

Sean cuantos esta carta vieren como en la ciudad de Córdoba a once días del mes de julio de 1653 años, que otorgo Antonio de Alcántara platero de mazonería fiel marcador de oro y plata, vecino de Córdoba a la collación de Santa María, se le encarga de hacer para la fábrica de la iglesia de la villa de Santaella, una custodia de plata de peso de sesenta y cuatro marcos poco más o menos, dorada de cuerpos, con arquitectura y tamaño que convenga conforme al peso con su relicario de mayor, a precio cada marco de lo que pesare dicha custodia de catorce ducados de vellón. Por razón de su hechura y oro, la que ha de dar

32 APNC, Córdoba, Sección Cabra, Escribano Jurado, Legajo 8489P, fol. 734-736v.

33 AGUILAR PRIETO, R. y VALVERDE MADRID, J., *Op. cit.*, p. 102.

34 El profesor Valverde citó por vez primera la existencia de un documento notarial relacionado con el contrato de la custodia, no se publicó, por lo que se transcribe ahora. VALVERDE MADRID, J., “Antonio de Alcántara, platero del siglo XVII”. *Diario Córdoba*, 15 de julio de 1973, p. 23.

acabada el día del Corpus del año venidero de 1654 en esta villa y el dicho Antonio de Alcántara dice que si hiciera alguna cosa en forma de enriquecer esta pieza no entra por obligación sino graciosamente para que se le agradezca por parte de la dicha fábrica, según lo adelantare y para en cuenta de la plata y hechura recibe el licenciado Pedro Martín Baena, presbítero obrero de la dicha fábrica, que está presente seis mil reales de vellón se dio por contento y entregado a su voluntad recibiendo la escritura de aceptación de la cosa vista y en derecho de lo entregado y la plata de su peso se le debe pagar a sesenta y cinco reales cada marco conforme a la ley con que esta cantidad que recibe se ha de considerar por cuenta de hechuras y cada que entregue esta pieza se le ha de satisfacer lo que se restare de plata de hechura y asimismo se obligó de hacer para la dicha fábrica dos ciriales de plata blanca y lisos de peso de treinta a treinta y dos marcos ambos poco más o menos y cuatro blandones de plata blancos lisos que pesen todos cuatro veinte ocho marcos poco más o menos y el tamaño ha de ser elegido por el dicho Antonio de alcántara y las hechuras así de los ciriales como de los blandones ha de ser conforme a los dibujos que mostró y se firmaron de ambas partes a razón cada marco de ciriales y blandones de cinco ducados de vellón con su hechura y para estas piezas no recibe nada más y se le ha de ir pagando plata y hechura como se vayan acabando y entregando y los ciriales los ha de dar a acabados con la custodia y los blandones en todo el dicho año de mil y seiscientos y cincuenta y cuatro...³⁵.

Está realizada en plata en su color y plata sobredorada, lleva además apliques de esmalte³⁶. Tiene una altura total de 1´15 m. y estructura turriforme, con tres pisos decrecientes y planta cuadrangular. El basamento posee un plinto, con la inscripción y relieves que reproducen un cortejo triunfal de carros conducidos por el demonio y llevados por los pecados y los vicios³⁷. Un trío de columnas corintias soporta arcos de medio punto y frontón partido, decorado con esmaltes en las enjutas y figuras exentas, además del escudo de don Antonio de Valdés, obispo de Córdoba. Se cubre mediante una cúpula con gallones. El segundo cuerpo repite la misma estructura con menor tamaño, anulando los frontones partidos y colocando un dintel y diversas figuras de ángeles. En el interior se sitúa una figura de plata, de Cristo resucitado, de 15 cm. de altura. El tercer cuerpo tiene forma cilíndrica, con gallones, cúpula y una campana en el interior. Se remata con una figura de San Miguel, de 17 cm. de altura.

35 APNC, Sección Córdoba, escribano Jurado, 8489P, fol. 734-736v.

36 ORTIZ JUAREZ, D. *Op. cit.*, p. 101; NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F. *Op. cit.*, pp. 146-147; HERNMARCK, C. *Op. cit.*, pp. 226-227.

37 MORENO CUADRO, F. *Op. cit.*, p. 125.

A comienzos del siglo XVIII se realizó la custodia de la parroquia de San Bartolomé de Espejo (fig. 3). Fue concertada el 24 de septiembre de 1724 con Alonso de Aguilar y Tomás de Pedraxas, por la cantidad de tres marcos y cinco onzas, y dos reales y medio de plata; cuyo valor ascendía, según dicho contrato, a la cantidad de 10.379 reales de vellón³⁸. En dicho año, Bernabé García de los Reyes contrae matrimonio con la hija de Alonso de Aguilar y poco después, fallecerá sin terminar la obra. Será Bernabé el que la finalice siguiendo el es-



quema diseñado por Tomás³⁹. El costo total de la obra ascendió a la suma de 27.000 reales, correspondientes a un tercio de la cantidad a la hechura por parte del artífice y el resto a la plata empleada en su realización, montantes pagados por el párroco de la villa, Miguel Castro y Leiva, ante notario⁴⁰. Cuenta con dos inscripciones, ambas en la peana: “Thomas Germe/de Pedraxas Ynvr” y “Bernabé García de los Reyes me feci”. Está considerada como una obra excepcional y un triunfo del barroco en el mundo de la platería, hecha cuando aún era muy joven⁴¹. Para Ortiz Juárez representa una “bellísima estampa, en la que la arquitectura empieza ya a luchar con la decoración”⁴².

Fig. 3. Custodia de la parroquia de San Bartolomé de Espejo. © María del Amor Rodríguez Miranda.

38 *Ibidem*, p. 141.

39 MORENO CUADRO, F. “Notas sobre Bernabé García de los Reyes”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 103, 2009, p. 317.

40 Debido al cambio de maestro y a determinados problemas económicos que a Bernabé García de los Reyes se le presentaron tras la muerte de su suegro, determinados encargos –como éste– se vieron ensombrecidos y dilatados en el tiempo, y hasta que la cuestión de su testamento no quedó resuelta por la vía judicial, se vieron envueltos en malentendidos, que provocaron que el platero cobrara de más y que, posteriormente, tuviera que devolver a la parroquia las cantidades recibidas erróneamente. *Ibidem*, p. 318.

41 CRUZ VALDOVINOS, J. “Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés don Damián de Castro”. En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 48, 1982, 134.

42 ORTÍZ JUAREZ, D. *Op. cit.*, p. 62.

Tiene una altura de 1'60 m. y está realizada en plata en su color, cincelada y con figuras de fundición⁴³. Con estructura turriforme y líneas arquitectónicas, compuesta por dos cuerpos, remate y planta cuadrangular, resaltes laterales y ángulos retranqueados. El basamento está decorado con acantos, motivos vegetales y querubines⁴⁴. Parejas de columnas salomónicas y pilastras, soportan arcos de medio punto y se flanquean con esculturas de ángeles, con cubierta de cúpula. El segundo cuerpo se levanta rodeado por cresterías, ramilletes y las efigies de los evangelistas, manteniendo la forma del piso inferior, aunque de menores proporciones y sustituyendo las columnas salomónicas por estípites. Se remata con una figura del titular de la parroquia, San Bartolomé.



La custodia de la parroquia de Santa María de Baena (fig. 4) fue construida en varias etapas, una primera ejecución y dos ampliaciones. El coste de la custodia primitiva corrió a cargo de varios hermanos pertenecientes a la hermandad del Santísimo Sacramento de dicha parroquia, según reza en una antigua inscripción del pedestal: “*La Hermandad del Santísimo de esta villa de Baena, y devoción de ciento ocho fieles, costearon tres cuerpos de esta Custodia, año de 1737*”. Diferentes autores han venido atribuyendo a Bernabé García de los Reyes la primera de las intervenciones que se realiza a la pieza en la primera mitad del siglo XVIII⁴⁵.

Fig. 4. Custodia de la parroquia de Santa María de Baena. © María del Amor Rodríguez Miranda.

En 1773, Antonio Santacruz y Zaldúa modificó el remate, añadió un pedestal con cuatro pirámides y realizó el ostensorio⁴⁶. Los punzones del

43 *Ibidem*, pp. 61-62; NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F. *Op. cit.*, p. 149; HERNIMARCK, C., *Op. cit.*, pp. 246-7.

44 MORENO CUADRO, F., *Op. cit.*, 2006, p. 142.

45 ORTIZ JUÁREZ, D., *Op. cit.*, pp. 87-89; MORENO CUADRO, F., *Op. cit.*, 2009, p. 334; NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F., *Op. cit.*, p. 150.

46 MORENO CUADRO, F. *Op. cit.*, 2006, p. 193.

platero, S./CRUZ, el león de Córdoba en un círculo a la izquierda y 82/MARTZ, del año 1782 y del contraste Mateo Martínez Moreno, aparecen en el basamento. Esta intervención se llevó a cabo con la donación de Doña María de la Asunción y Luque, hermana de la Cofradía del Santísimo Sacramento, que lo dejó en su testamento, firmado ante el escribano Joaquín José Mansilla⁴⁷.

En el siglo XX fue sometida a una restauración a cargo de la propia hermandad, realizada por el platero cordobés Felipe Castillo Suárez y cuya cuantía ascendió a 25.000 pesetas. El motivo que causó esta nueva actuación fue su mal estado de conservación tras la Guerra Civil⁴⁸.

En los escritos más antiguos sobre Baena, como el de Valverde Perales, ya destacan que a pesar de la falta de unidad del estilo debido a las ampliaciones a las que fue sometida, tan dilatadas en el tiempo, éstas no interfieren en la visión global y no perjudican “*la grandiosidad del conjunto*”⁴⁹. Está realizada en plata en su color, repujada y cincelada, con figuras de fundición en plata, siendo, con 2'34 m.⁵⁰, siendo una de las de mayor altura de la provincia. Tiene estructura turriforme y planta cuadrangular. Se alza sobre basamento de líneas acampanadas, ornado a base de cartelas y volutas, con figuras de ángeles en los extremos y unos pináculos –que se corresponden con una de las ampliaciones barrocas– sobre los que se alzan las efigies de las Virtudes Cardinales de 12 cm. de altura. En el primer cuerpo hay un sagrario con su puerta, que lleva relieves de la Santa Cena: los exploradores de la tierra de Promisión, con el gran racimo de uvas, el Pelicano y el Agnus Dei. E, interiormente se ven: los Panes de la Proposición, a la izquierda, la Ascensión y a la derecha, el Buen Pastor; fruto de la última reforma. Sobre ese piso y tras arcos de medio punto, se coloca una bella imagen de la Virgen, y exteriormente, en los ángulos, imágenes de los Padre de la Iglesia latina: San Agustín, San Jerónimo, San Gregorio y San Ambrosio, figuras todas de 15 cm. de altura. En el remate, unas volutas con campanitas, que cobijan un pelicano y sostienen la estatua de la Fe.

Nada se conoce aún sobre la historia de la custodia de Montalbán de Córdoba, tan sólo que está atribuida a Bernabé García de los Reyes por el uso de la planta poligonal-hexagonal, los estípites y el menor desarrollo de la escultura de bulto redondo⁵¹. Tiene un basamento hexagonal con frentes decorados con motivos vegetales relevados y bien perfilados, y resaltes en los ángulos, decorados con esmaltes. El primer cuerpo está formado por seis arcos de medio punto flanqueados

47 COSANO MOYANO, F. *Op. cit.*, pp. 226-227.

48 *Ibidem*, pp. 217-219.

49 VALVERDE PERALES, F. *Historia de la villa de Baena*. Toledo, ed. Maxtor, 1969, pp. 306-308.

50 ORTIZ JUAREZ, D., *Op. cit.*, pp. 87-88; HERNMARCK, C., *Op. cit.*, pp. 248-249.

51 MORENO CUADRO, F. *Op. cit.*, 2006, p. 141.

por pilares, ante los que se anteponen estípites profusamente decorados, soportando un entablamento que sigue la línea del basamento, sobre el que se han colocado, siguiendo el eje de los estípites, bustos femeninos. Este nivel se cubre con cúpula decorada por elementos vegetales y alberga el viril que está sostenido por dos ramales que se unen al comienzo del vástago al que sustituyen.

Segundo cuerpo que repite, la estructura del primero, pero con menores dimensiones. El entablamento está rematado por frontones triangulares –con angelitos de fundición- coincidiendo con las caras del templete hexagonal que se cubre por cúpula con decoración vegetal, calada, rematada por un pequeño cupulín que sirve de peana a la figura del arcángel San Miguel, que remata la custodia.

5. CONCLUSIONES

El hallazgo de diversos documentos inéditos relacionados con las custodias de Cabra y Santaella motivaron la búsqueda de la bibliografía existente hasta el momento, para determinar la justificación de una investigación sobre el tema. Así se comprobó que faltaba por hacer una recopilación de la misma. Se habían estudiado algunas custodias por separado, así como algunos plateros. Por supuesto, existen monografías sobre la platería cordobesa, pero no así un capítulo o artículo dedicado íntegramente a esta tipología tan importante, la custodia procesional de torre. De esta manera se procedió a realizar un breve estado de la cuestión así como una resumida introducción, para posteriormente presentar las características estructurales e iconográficas de las custodias de torre cordobesas, con un análisis comparativo entre ellas, sin entrar en comparaciones con otras piezas de otras provincias o piezas similares, como templetos de sagrario u otras⁵². Posteriormente, de cada custodia se presentó la historia de su construcción, con los documentos inéditos en el caso de Santaella y Cabra, así como una breve descripción.

María del Amor Rodríguez Miranda

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

<https://orcid.org/0000-0002-0898-1902>
mdarmiranda@gmail.com

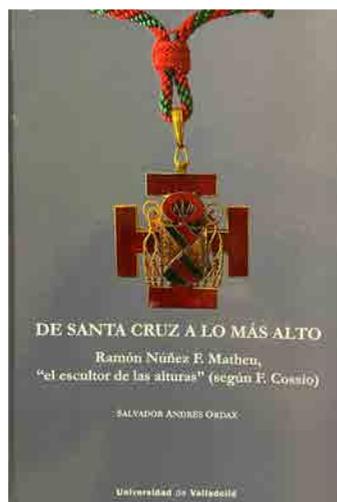
52 La limitación espacial no permite ampliar el estudio comparativo a otras piezas coetáneas, ya sean de platería o similares, porque excedería en mucho el presente artículo y su extensión.

NOTICIAS BIBLIOGRÁFICAS

NOTICIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRÉS ORDAX, Salvador, *De Santa Cruz a lo más alto. Ramón Núñez F. Matheu, “el escultor de las alturas” (según F. Cossío)*, Ediciones Universidad de Valladolid. Valladolid, 2020. 202 págs., ilustraciones en color y blanco y negro. ISBN: 978-84-1320-096-5.

Uno de los temas por el que el doctor Andrés Ordax ha tenido especial predilección a lo largo de su larga y fructífera trayectoria investigadora, ya reconocida, ha sido el colegio de Santa Cruz de Valladolid. La personalidad y mecenazgo artístico del cardenal Mendoza o la presencia de la cruz potenziada como referencia de sus colegas desde fines del siglo XV ha sido objeto de interesantes publicaciones en monografías y artículos en varias revistas. En esa misma línea hay que encuadrar la obra que recientemente ha editado el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, como se anuncia por la imagen seleccionada para la cubierta del libro en la que aparece la “Gran Cruz del Colegio de Santa Cruz”, impuesta en 1995 a S. A. el Príncipe Felipe de Borbón, especial reconocimiento a los que favorecen la Memoria de la Institución, cruz que fue entregada al entonces príncipe de Asturias cuando don Salvador Andrés Ordax era el Director del Colegio de Santa Cruz de Valladolid.



El escultor objeto de esta nueva publicación, Ramón Núñez Fernández (1868-1937), fue director de la Escuela de Arte y Oficios de Valladolid cuando esta institución tuvo su sede en el edificio Santa Cruz, de ahí el especial interés que el artista y su obra despertó en el Catedrático Emérito de la Universidad de Valladolid.

En este trabajo se profundiza en la personalidad, en las diversas circunstancias vitales del artista y en la producción ejecutoria de Ramón Núñez al dar a conocer un interesante grupo de obras, algunas de ellas estaban inéditas, que en este trabajo se analizan desde el rigor metodológico que caracteriza la investigación de este experto especialista.

En el segundo capítulo se analiza la formación del artista en Zamora y Madrid y la influencia que recibió de sus dos grandes maestros, en sus inicios de Ramón Álvarez Moretón y más tarde del académico Juan Samsó Lengly para pasar en los apartados siguientes al estudio de la vida profesional de Ramón Núñez como profesor de escultura en las Escuelas de Arte y Oficios de Santiago y, a partir de 1912, de Valladolid, con una pormenorizada y precisa documentación sobre su obra y la influencia cultural que ejerció en la sociedad de las ciudades en las que residió y en las que gozó de gran prestigio, como se puede comprobar en las numerosas referencias recopiladas por el autor de esta monografía en las noticias de prensa.

En el tercer apartado se analiza la etapa artística iniciada por el escultor en Santiago de Compostela (1894-1912), ciudad en la que realizó diversos encargos institucionales monumentales (Hospital Psiquiátrico o frontón de la Facultad de Medicina de Santiago de Compostela), así como su intervención en diversas exposiciones. En los dos títulos siguientes se trata de la actividad y la producción escultórica cuando Núñez ocupó la dirección de la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid, que entonces estaba instalada en el Colegio de Santa Cruz (1912-1922). Como inquieto profesional trabajará en variados materiales e innovará en la utilización del cemento armado que le permitió llevar a cabo estatuas monumentales huecas que remataron algunos edificios como el Seminario de Comillas (Santander) con la imagen de la Virgen “Stella Maris” o el Sagrado Corazón en la torre de la Metropolitana de Valladolid estudiadas en este apartado.

Los capítulos seis y siete tratan de las obras encomendadas a Núñez para algunos pasos de Semana Santa en Zamora, Palencia o Valladolid y otras variadas esculturas de bustos, monumentos, imágenes devocionales o colaboraciones con arquitectos, para Santiago, Valladolid, Salamanca o Zamora.

Como ha señalado el profesor Andrés Ordax en el colofón de esta monografía, es muy probable que la entrega de Ramón Núñez como profesor haya determinado su olvido como escultor por parte de la historiografía artística pero, a través de este libro, se ha recuperado la personalidad artística del maestro con el merecido reconocimiento de este escultor que admiró y asimiló la obra de Gregorio Fernández y que se movió entre el modernismo de la transición del siglo XX y puntuales eclécticos regionales.

Pilar Mogollón Cano-Cortés
Departamento de Arte y Ciencias del Territorio
Universidad de Extremadura
<https://orcid.org/0000-0001-6527-0894>
mogollon@unex.es

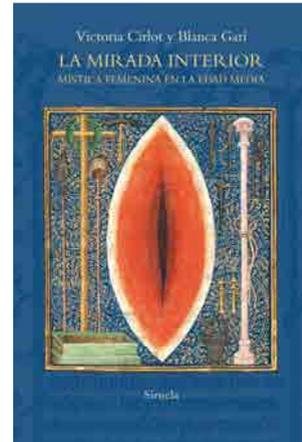
CIRLOT, Victoria y GARÍ, Blanca, *La mirada interior. Mística femenina en la Edad Media*, Madrid, Siruela, 2021, Colección: El Árbol del Paraíso 100. 1ª Edición. pags. 345. ISBN: 978-84-18436-49-9.

Bajo el título *La mirada interior*, en la década de los noventa del siglo pasado ve la luz una singular narración sobre escritoras medievales que moraran entre dialécticas de mística y visualización. Con ella se inauguraría la labor editorial conjunta de las investigadoras barcelonesas Victoria Cirlot y Blanca Garí para, casi una década después, revestirse y actualizarse —como también hoy hace— dentro de la colección *El árbol del paraíso* de la editorial Siruela.

Al respecto, comentarios anteriores sobre esta obra se refieren a los procesos de revisión editorial como un reflejo de las corrientes imperantes en el panorama académico coetáneo. Si se continúa tal asimilación, la actual reedición de este texto confirma que las poliédricas realidades de la espiritualidad femenina medieval se reafirman como un tema de vanguardia en la historiografía especializada, replanteado de continuo desde nuevos enfoques de estudio, en buena medida, codificados por generaciones de académicos formados con las trayectorias investigadoras de las mujeres que rubrican este volumen, referentes en el estudio de la experiencia mística y visionaria medieval.

Y es que, desde esa primera edición de *La mirada interior*, Cirlot y Garí han apostado por suplir una necesidad historiográfica que pasa por “sacudir” el velo romántico que envolviera los relatos de la mística medieval femenina. Al tiempo, manifestaron la necesidad de singularizar la realidad histórica del relato místico a través de las fuentes principales que suponen los testimonios de las propias escritoras y, consecuentemente, hibridar esas experiencias sensoriales del *yo* medieval con las estructuras del fenómeno de *feminización* de la espiritualidad bajomedieval.

Así, veinte años después de la primera mirada interior, la vigencia del texto revisado para *Mística femenina en la Edad Media* se confirma al mantenerse inalterable su estructura principal, a la que ahora se añade una segunda parte inédita que desarrolla, con un discurso unitario de cuatro capítulos, los principales hilos conductores que han conformado sus respectivas trayectorias durante las últimas décadas.



Abre el conjunto un prólogo dedicado al trinomio mujer-escritura-espiritualidad. En él, el ansia de expresión y autocomprensión se sitúan como ejes comunes de las experiencias visionarias de aquellas escritoras –de los siglos XII al XIV– cuyas miradas a la interioridad espiritual protagonizan los ocho capítulos centrales del volumen. En las páginas que les corresponden se sucede una alternancia de fragmentos traducidos de sus obras y diégesis explicativas en las que se profundiza sobre cuestiones tales como la conformación de la práctica mística como un lugar del *yo* entre la muerte y la escritura, así como sobre la presencia de lo masculino y la caracterización de una identidad femenina en los testimonios autobiográficos de textos místicos.

Completan el conjunto original un apéndice y un anexo de textos completos, así como un amplio apartado de bibliografía general, específica y referencias a ediciones críticas de los textos glosados.

Por otro lado, al respecto de la segunda parte de esta mirada interior, si vestir una labor editorial resulta fundamental en la medida en que refiere y anticipa su contenido, el acto de nombrarla no es, así mismo, intrascendente. El título de este nuevo volumen refiere directamente a una mística *femenina* medieval, circunstancia que resulta en una contundente declaración de intenciones respecto al foco de análisis presente en esta segunda parte. No en vano este es el tópico con el que Garí inaugura un primer capítulo en el que extrapola el estudio de este fenómeno al debate de identidad y otredad de género y sexo. Conforme a un discurso binario inherente a las cronologías estudiadas y preceptos metodológicos cercanos a la historia de la sensorialidad, reafirma la trascendencia del diálogo que fundamenta un *nuevo misticismo* respecto a sus actantes y consecución histórica.

Seguidamente, el primero de los apartados rubricado por Cirlot trata sobre el estudio de la mística femenina como fenómeno y como corpus estructural de una cultura europea. Desarrolla cómo el análisis de la humildad y defenestración femenina hace a la mujer receptáculo pasivo de la revelación divina y sobre esta idea fundamenta el estudio de aspectos tales como el binomio presencia/representación, la lectura del libro de la conciencia o la imagen material bajomedieval del espejo y del libro.

En un interesante tercer capítulo reflexiona de nuevo Garí sobre las diferentes formulaciones de itinerarios espirituales durante la Baja Edad Media: el recorrido de tintes neoplatónicos de salida y regreso del alma a Dios, la concepción de circularidad divergente a partir de la imagen del *caleidoscopio* o las poéticas del ascenso.

Con un minucioso repaso a los estudios sobre el fenómeno visionario y sus imágenes literarias, Cirlot cierra el círculo comenzado en la introducción original del volumen. Mediante perspectivas que discurren entre la hermenéutica corbiniana y san Agustín, desarrolla así mismo un interesante ejercicio comparativo sobre la experiencia visionaria moderna de la mano de los textos de Max Ernst y Hildegarda de Bingen.

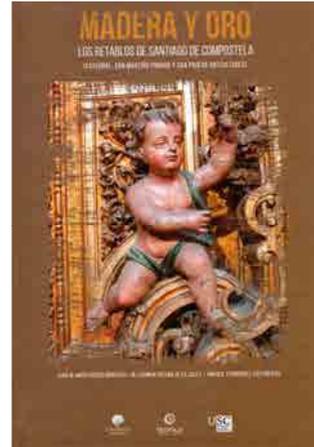
Todo lo añadido en esta segunda parte supone un repaso fundamental por algunas de las perspectivas desde las que hoy se escribe la historiografía más actual sobre la concepción estructural de la religiosidad femenina medieval. A través de los gritos, dulces caídas, anonadamientos del alma, amores sin porqué o imaginaciones visionarias de místicas que les eran muy ya cercanas, Cirlot y Garí profundizan con gran sensibilidad en interrogantes que ya plantearan en la primera edición de la obra, pero que con esta nueva revisión convergen magistralmente en la definición de lo que, con licencia de Michel de Certeau, las autoras denominan una “constante fábula mística de aniquilación y espera”.

Lara Arribas Ramos
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Salamanca
<https://orcid.org/0000-0002-9504-1360>
lara.ar@usal.es

Monterroso Montero, J.M.; Folgar de la Calle, M.C. y Fernández Castiñeiras, E. (2020), *Madera y oro. Los retablos de Santiago de Compostela (Catedral, San Martiño Pinario y San Paio de Antealtares)*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, Teófilo Edicións. ISBN: 978-84-1214463-5, pp. 304.

Toda obra cuenta con una serie de elementos, de componentes, en cuanto a la temática, al contenido o a las formas que encierra que hace que nos sintamos cercanos a ella o, por el contrario, que no establezcamos las relaciones adecuadas o deseadas por el autor o los autores que la escriben.

No es este último caso, sin embargo, lo que sucede con el trabajo recientemente publicado por Juan M. Monterroso Montero, M. Carmen Folgar de la Calle y Enrique Fernández Castiñeiras quienes, a través de una cuidada edición y bajo el sugerente título de *Madera y oro*, analizan, estudian y reflexionan, partiendo de una rigurosa investigación, uno de los temas más complejos de la Historia del Arte: las diferentes tipologías de mobiliario litúrgico más importantes dentro de los templos cristianos: los retablos y sus variadas concreciones.



En esta obra los autores estudian y valoran un patrimonio cultural, que es la expresión más completa del discurso visual desarrollado por la iglesia católica como sistema para completar el adoctrinamiento de los fieles. Pero si son obras que, en cuanto a contenido simbólico, son complejas no lo son menos en cuanto a estructuras, ya que el retablo no es más, siguiendo al autor que prologa esta publicación, Jesús Palomero Paramo, que “la fusión y síntesis entre la arquitectura, escultura y pintura”, definición que, por si sola, ya evidencia el grado de dificultad del estudio realizado.

Acercarse al análisis de estas manifestaciones artísticas, consideradas como las más representativas y singulares de nuestro acervo cultural, es complejo, por su diversificación formal, por el análisis de su marco, en el que se integran y sintetizan diversas artes que albergan, con frecuencia, referencias imprescindibles para la historia del arte, al igual que también son pilares imprescindibles las propias trazas de los retablos.

Por ello, estas obras realizadas por maestros de diferentes oficios (entalladores, arquitectos, escultores, ensambladores, doradores ...), conocidos o

anónimos, se han convertido en ejemplos de las más altas cotas de expresión artística, cuya proliferación en nuestros templos se explica por la función de servir de marco para ilustrar la ideología y la doctrina cristiana, en otras palabras para adoctrinar a los fieles ilustrando lo que el sacerdote predica. Es esta función del arte al servicio de la iglesia la que conlleva que, normalmente, estas materializaciones artísticas se sitúen en el lugar más importante del espacio sacro en el que se levantan: el altar.

A través del análisis de los diferentes ejemplos, los autores llegan a unas conclusiones que parten del conocimiento exhaustivo de las distintas obras, seleccionadas con mimo y rigurosidad. Criterios que solo se explican por su amplia trayectoria profesional, en la que, al igual que las obras que analizan, nuevamente en palabras de Jesús Palomero “instruyen deleitando”, lo que aporta otro matiz enriquecedor a la publicación, que se convierte así en imprescindible no solo para la Historia del Arte Gallego, sino para la Historia del Arte en general.

Pero si importantes son las obras analizadas, también lo es el lugar. Para estudiosos de la retabística, no es de extrañar que, al margen de la selección por la afinidad de los autores con la ciudad del Apóstol, al ser todos profesores de la Universidad de Santiago de Compostela (USC), sea también este el escenario escogido para el amplio estudio de los retablos de la ciudad que se publicará en forma de trilogía y del que *Madera y oro*, constituye el primero de los volúmenes.

Ello explica la selección de ejemplos que se recogen en esta obra, bienes culturales de una ciudad que jugó un importante papel en la génesis de estos muebles litúrgicos y que, en esta primera publicación, se centra solamente en los conservados en tres magníficos templos: la Catedral, y las iglesias de los monasterios benedictinos de San Martiño Pinario y de San Paio de Antealtares, conjuntos pétreos que estuchan retablos de una gran calidad y que se centran, desde un punto de vista cronológico, especialmente en el período moderno (siglos XVII y XVIII), momento en el que el retablo santiagués vivió un período de esplendor.

Grandeza que vino de la mano de promotores pero también de grandes artífices, tracistas, ensambladores, doradores ... que convirtieron los grises y pétreos interiores compostelanos en espacios de movimiento y brillo sin precedentes para los asombrados fieles. Efectos que se consiguieron gracias a nuevos ritmos, a escenografías teatrales, a entrantes y salientes, a columnas características, siempre salomónicas en Compostela, y, por último que no menos

importantes, a los alardes iconográficos, que dotarían de unidad al espacio arquitectónico y al litúrgico.

Por lo que respecta al primero de los grandes conjuntos, el de la Catedral compostelana, en ella se desgrana la evolución de las formas que jalonan los diferentes espacios, no solo en variedad tipológica, sino también con un amplio abanico cronológico que hace que los autores superen el conocido como siglo de esplendor del retablo compostelano, para hacer análisis de otras manifestaciones, como son los ejemplos que se hallan en la Capilla de san Bartolomé o en la del Salvador, obras relacionadas formalmente con la sencillez y cronológicamente con el siglo XVI. De igual manera que también se mencionan otras materializaciones más tardías, como la de la Capilla de las Reliquias, en la que se dispone a principios del siglo XX, una nueva estructura que sustituya a la anterior perdida en un terrible incendio, traza que pone en evidencia la vigencia que el retablo mantiene, aun en la actualidad, como obra privilegiada del interior de nuestros templos.

Pero no hay duda que, dentro de este primer ámbito espacial, una mención singular se centra en el Capítulo referido a la Capilla mayor y tabernáculo, conjunto que tendrá una gran significación no solo por la grandeza del proyecto, que se estructura en dos grandes etapas, sino por los maestros que se relacionan con el, todos grandes, y entre los que uno destaca, Domingo de Andrade, no solo por su obra, sino por el papel que jugará en la formación de otros grandes entalladores y escultores que trabajarán a sus órdenes. Obra que, como bien indican los autores, “sirvió de modelo a otras similares [...] e introdujo un nuevo modelo decorativo”.

Si Andrade es fundamental en el espacio catedralicio, otro nombre propio, en este caso de un tracista local, destaca en el templo benedictino de San Martiño Pinario, Fernando de Casas y Novoa, quien será el encargado de materializar, también en el siglo de esplendor del retablo compostelano, una obra en la que la religiosidad benedictina se plasma con un importante dinamismo escenográfico, creando en este monasterio benedictino “una de las obras cumbres del retablo barroco español” en el retablo principal, al tiempo que también se deberán a su actividad, los que se encuentran en los brazos del crucero o el de la Capilla de la Virgen del Socorro del Monasterio benedictino.

Majestuosa estructura que, al igual que lo ya expresado en el caso de la Catedral, convive con otras que responden a fases posteriores, novedosas en la ciudad del Apóstol, como lo atestigua la presencia de formas relacionadas con la recuperación del lenguaje clásico, a través de modelos desarrollados en la ciudad papal por Bernini. Formas que se conjugan con soluciones decorativas

que ya ven desaparecer la preponderancia de los dorados en favor de una policromía que imite los materiales nobles, característico de los dictados de Floridablanca,

Por lo tanto serán Domingo de Andrade y Fernando Casas y Novoa, dos nombres propios sin los que no se entendería la importancia no solo de sus materializaciones, sino también la actividad que realizaron en el proceso de formación de otros artífices que trabajarían en otros lugares, no solo de la ciudad sino también en otros monasterios benedictinos o en los numerosos templos que se extendían por toda Galicia.

Buena prueba de su importancia se refleja en el tercero de los espacios el templo del monasterio de monjas benedictinas de San Paio de Antealtares, el más reducido desde el punto de vista del espacio de los estudiados en esta primera obra pero, no por ello, el menos importante; buena prueba de esta relevancia es la calidad de las obras que en ella se cobijan, al tiempo que en ellas se evidencia la grandeza de los maestros, en este caso Domingo de Andrade que, tal vez, pudo participar en la elección de Castro Canseco, al informar “de su buen hacer”, creando un retablo que se ha convertido “en un canto triunfal a la fe (...) a las glorias de la Orden benedictina ...”.

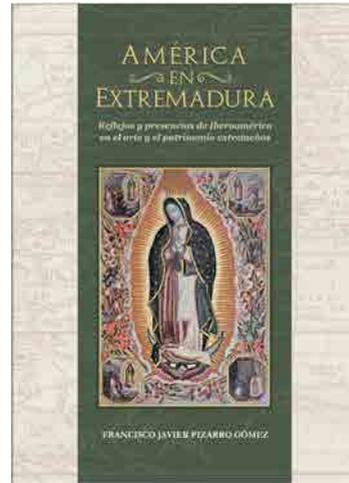
Sea como fuere, y al margen de los aspectos puntuales, los maestros o de la iconografía que se despliega en las obras que los autores desgranar con meticulosidad a lo largo de las páginas de este cuidado libro, hay un hecho que es irrefutable con esta publicación se cubre un vacío existente en el estudio del retablo compostelano, pero sobre todo se escribe una página más en la historia de estas obras, de un patrimonio cultural que gracias a estos tres autores, grandes conocedores del retablo gallego, vuelve a recuperar y a transmitir todo el esplendor que jamás debieron de perder los grises interiores compostelanos.

Begoña Fernández Rodríguez
Departamento de Historia del Arte
Universidad Santiago de Compostela
<https://orcid.org/0000-0003-4841-1573>
begona.fernandez@usc.es

PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. *América en Extremadura. Reflejos y presencias de Iberoamérica en el arte y el patrimonio extremeños*. (Ed.) Diputación de Badajoz, Museo de Bellas Artes (MUBA). Badajoz (España), 2021, Colección rescate nº14., 262pp., ilustraciones a color. ISBN: 978-09-27137-5.

La historiografía del arte extremeño presentaba, hasta el momento, una deuda con América debido a la ausencia de un estudio pormenorizado del patrimonio iberoamericano presente en los espacios culturales de la región, del fruto de la confluencia entre dos de las culturas protagonistas en el acontecimiento que cambió el rumbo de la Historia en el siglo XVI, como fue el encuentro entre el Viejo Mundo con Extremadura y el Nuevo Mundo con el continente americano.

Esta ausencia ha sido suplida por el Catedrático de Arte Iberoamericano de la Universidad de Extremadura, Francisco Javier Pizarro Gómez, con la obra que lleva por título *América en Extremadura. Reflejos y presencias de Iberoamérica en el arte y el patrimonio extremeño*. Publicación inserta dentro de la Serie Rescate del Museo de Bellas Artes de la Diputación de Badajoz, institución de reputado carácter investigador en lo relacionado a sus colecciones, el patrimonio extremeño y sus ecos y repercusiones.



Por ello, atendiendo a necesidades como la valiosa tarea de revisión bibliográfica del conjunto de los estudios individuales realizados con anterioridad sobre el tema, a la de ofrecer una visión conjunta de una realidad fragmentadas hasta este momento y a la de presentar aquella parte del relato eclipsada por las figuras heroicas de los descubridores, el autor ha desarrollado un meritorio estudio donde se ha plasmado la vocación americanista y el compromiso docente e investigador del mismo.

El libro se estructura en un total de siete capítulos, precedidos del pertinente prefacio realizado por uno de los más destacados expertos en pintura viñeal, el Dr. Jaime Cuadriello, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. El primer capítulo se caracteriza por su naturaleza introductoria, pero de gran valía para navegar en las sucesivas páginas dentro de una atmósfera de empeño por el conocimiento humanístico de base científica.

El segundo capítulo considera los ejemplos arquitectónicos que, tanto en sus muros interiores como en sus fachadas, cuentan con la impregnación de un pasado común con América, ya sea en lo relativo a su construcción por parte de indios como de forma parlante y ornamental de cara al espacio público.

Tras él, el tercer capítulo se caracteriza por ser, por una parte, el más extenso, y, por la otra, por detenerse a analizar el fenómeno del tornaviaje de obras iberoamericanas presentes en el patrimonio extremeño, la gran mayoría fruto de donaciones de indios. Se inicia el capítulo con las primeras muestras artísticas a modo de ofrendas votivas centralizadas en el Monasterio de Guadalupe con protagonistas como Colón o Cortés. A continuación, justa atención se les presta a las representaciones de la Virgen de Guadalupe del Tepeyac, a las muestras cristológicas como los Cristos de Caña provenientes de la región de Michoacán y cuya técnica procede de la tradición prehispánica, y a los lienzos con la singular iconografía extremeña del Cristo de la Encina.

Continúan este tercer capítulo las páginas dedicadas a las otras obras de pintura y escultura, donde se muestran ricos ejemplos del arte iberoamericano generado entre los siglos XVI al XVIII, como el *San José con el Niño* del pintor barroco novohispano Patricio Ruíz Morlete de la Iglesia de San Agustín de Badajoz o las diversas representaciones de la primera santa de América, Santa Rosa de Lima. Y, por último, se halla un espacio que brinda atención a las numerosas piezas de orfebrería americana que se encuentran en los templos y santuarios extremeños.

En el cuarto capítulo, y bajo una visión actualizada, se ofrece un detallado panorama de la imagen plástica y artística de América y de los monumentos dedicados a los protagonistas extremeños de la empresa americana, centrando la atención en las obras producidas en la contemporaneidad. Asimismo, y bajo la misma tónica, el quinto capítulo recoge los museos y centros de interpretación de esta naturaleza.

Cierra los estudios el capítulo sexto, donde se presenta la actividad de corte americanista de la Diputación de Badajoz y del Museo de Bellas Artes a través de las piezas más destacadas de su colección, señalando la presencia de esta institución en momentos clave como la formación de artistas durante los siglos XIX y XX y en circunstancias de homenajes y conmemoraciones de lo iberoamericano.

Finalmente, el último capítulo, el dedicado a las fuentes y a la bibliografía, constituye una completa relación, de utilidad inestimable para expertos e iniciados en la materia, pues en él se encuentra reflejado el buen hacer y el trabajo del autor para con esta publicación.

En conclusión, podemos afirmar que, en una hipotética geometría del patrimonio americano en Extremadura, el trabajo Francisco Javier Pizarro Gómez, *América en Extremadura*, se plantea como una espiral, la figura perfecta que establece los nexos necesarios entre momentos y acontecimientos que, materializados en obras y piezas artísticas, conforman una visión plástica que nos permite apreciar la historia compartida entre las dos orillas.

Alicia Díaz Mayordomo
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Extremadura
<https://orcid.org/0000-0001-7891-0109>
aliciadm@unex.es

TESIS DOCTORALES Y TRABAJOS FIN DE MÁSTER



Tesis Doctorales dirigidas y defendidas en el Departamento de Arte y Ciencias del Territorio, Área de Historia del Arte, de la Universidad de Extremadura, correspondientes al año 2021

Título: *El Pensamiento Fotográfico. Desde las teorías pre-fotográficas hasta sus derivaciones en los primeros años del siglo XX.*

Tipo de Trabajo: Tesis Doctoral

Nombre del alumno/a: María Eulalia Martínez Zamora

Directores del Trabajo: María del Mar Lozano Bartolozzi

Universidad: Universidad de Extremadura

Facultad/Escuela: Facultad de Filosofía y Letras

Fecha: 07/10/2021

Resumen:

El presente trabajo tiene como objeto fundamental el análisis de la fotografía como objeto alejada de prismas historicistas y vista como una forma de pensamiento cuyo origen podría rastrearse hasta los albores de la filosofía griega.

Cuando se habla de pre-historia de la fotografía lo más habitual es partir de elementos como la cámara oscura, el fisionotrazo, la cámara lúcida y otros artilugios físico/ópticos que fueron de gran ayuda para investigadores y pintores; sin embargo, son escasas las alusiones que vayan más allá de lo meramente material, y salvo algunos estudiosos del medio que se han preocupado por apuntar más lejos de los datos cuantificables, existe un vacío en lo relativo a bucear en su origen desde ámbitos puramente filosóficos. Tradicionalmente la fotografía se considera un invento/descubrimiento realizado a mediados del siglo

XIX y presentado oficialmente en París como otro de los importantes logros que se llevan a cabo en el seno de una sociedad, donde la revolución industrial y los grandes avances científicos marcan también las pautas de lo estético. Sin embargo hemos de admitir que el estudio lineal de la fotografía partiendo de estas primeras experiencias y descubrimientos realizados en el siglo XIX, abandonarían injustamente otro factor importantísimo para la comprensión ontológica del origen del medio como es lo que llamaríamos el “pensamiento de lo fotográfico”.

Por lo tanto podemos decir que las preguntas que originan este trabajo podrían resumirse en las siguientes: ¿Cuál es la condición de posibilidad de la fotografía?, ¿en qué consiste la esencia de la imagen fotográfica?, ¿desde dónde y cuándo puede rastrearse la existencia de un pensamiento proto-fotográfico?, y sobre todo, ¿tiene la fotografía un antecedente que pueda rastrearse desde la filosofía griega partiendo del hilo que nos tiende Henry Fox Talbot?

La propuesta se dirige hacia una comprensión de lo fotográfico entendida como una evolución entroncada desde muy antiguo con el pensamiento filosófico sobre la visión y la captación de imágenes, dejando de lado, un análisis histórico y lineal del medio. La intencionalidad consiste en demostrar que el pensamiento pre-fotográfico no se fundamenta exclusivamente en el siglo XIX, o como muy pronto a finales del siglo XVIII; sino que podemos rastrearlo, a través de un análisis hermenéutico, hasta al menos los filósofos griegos.

Título del trabajo: *Ornamenta muliebria. El adorno personal femenino en Mérida durante la Antigüedad.*

Tipo de trabajo: Tesis Doctoral

Nombre del alumno/a: Nova Barrero Martín

Director/a del trabajo: María Cruz Villalón y Trinidad Nogales Basarrate

Universidad: Universidad de Extremadura

Facultad/Escuela: Facultad de Filosofía y Letras

Fecha de presentación: 16/06/2021

Resumen:

El objetivo de esta Tesis Doctoral es el estudio del adorno personal femenino en Mérida de la Antigüedad y Antigüedad Tardía, desde la fundación de la colonia en el 25 a. C. hasta la llegada de los omeyas en el 713 d.C. Partimos de un concepto amplio de *ornamenta*, que incluye no sólo joyería, sino que también todas aquellas producciones que tienen como objetivo del exorno de la mujer así como, por otra parte, su relación directa con el *mundus muliebris*, esto es, los hábitos estéticos y cosméticos y la cultura material con ellos relacionada.

El núcleo analítico se sustenta en una exhaustiva revisión de los fondos custodiados en el Museo Nacional de Arte Romano, que ha dado lugar a un catálogo de 439 objetos, de los cuales el 65% eran inéditos. Dicho catálogo se estructura por tipos de adornos: anillos y entalles, brazaletes, adornos para el cuello, pendientes, hilos de oro y aplicaciones sobre indumentaria, y adornos del cabello. Cada grupo se organiza por tipologías, de manera que pueda valorarse su recurrencia y variabilidad. Se ha realizado un análisis fundamental de las piezas, exhaustivo en el detalle pero permitiendo un examen de conjunto estructurado. En el catálogo se ha cuidado especialmente la documentación fotográfica, realizada casi en exclusividad ex profeso para esta Tesis.

Los siguientes dos capítulos incluyen, por una parte, una revisión de las materias primas constituyentes de la colección analizada, y, por otra, un estudio cronotipológico. La elección de la materia en la creación de los adornos personales es un aspecto esencial. No sólo son seleccionadas por sus cualidades estéticas, sino también por el estatus social que reflejan de su poseedora, debido a lo habitual de su exclusividad. Por otro lado, será muy frecuente que las materias empleadas aúnen connotaciones simbólicas, como las piedras preciosas,

ya que se les confería propiedades profilácticas o propiciatorias. Con respecto a las materias primas, se observan sus propiedades físicas, los lugares de captación y los circuitos comerciales por los que transitaban, los procesos tecnológicos a los que eran sometidas, específicamente referido a la particularidad que se observa en la colección emeritense, así como las principales referencias que sobre ellas citan las fuentes clásicas.

El capítulo dedicado al estudio cronotipológico de los adornos parte, en primera instancia, del texto del Digesto de Justiniano en el que se especifican los principales tipos de *ornamenta*, y por otra parte, del empleo de las fuentes iconográficas en las que se puede observar la disposición de las joyas y su combinación. Este capítulo se completa con un estudio preliminar de los objetos del *mundus muliebris* ya que permiten con mayor profundidad definir la cultura material específica de la mujer y tienen un papel importante en la construcción social del género en época romana. *Ornamenta* y *mundus* constituyen lo que hoy denominaríamos el ‘universo femenino’.

Finalmente, un último capítulo de análisis se ha dedicado a los ‘*Ornamenta* y *mundus* en contexto. Los ajuares funerarios’. El estudio de una selección de depósitos funerarios femeninos destacados por la presencia de adornos personales ha supuesto una fuente fundamental de información, más allá de resolver cuestiones cronológicas, problemáticas en el ámbito de los *ornamenta*. Su análisis permite comprobar la recurrencia de ciertos objetos como identitarios de la mujer, joyas y adornos así como instrumentos de la toilette femenina que son exponentes del rol social esperable de ellas, lo cual nos introduce en aspectos relativos a los estudios de género.

Las conclusiones de la Tesis permiten vislumbrar una visión diacrónica de los cambios estéticos y técnicos operados en la cultura material asociada al exorno de la mujer, de manera general, y específicamente en el ámbito de la ciudad de Mérida durante la Antigüedad.

Puede afirmarse que entre el siglo I y el III d.C. hay un panorama coincidente con las modas y los tipos observados tanto en la Península Itálica como en el resto del territorio del Imperio, con presencia de los tipos más comunes en los circuitos comerciales de productos de lujo. Las joyas de este momento están muy condicionadas por el material disponible: empleo casi exclusivo del oro y variedad amplia de piedras preciosas. La iconografía empleada está relacionada con las divinidades oficiales, con motivos tradicionales o bien con la

mentalidad supersticiosa romana. En los ajuares funerarios destaca la constante presencia de *ornamenta* y utensilios del *mundus muliebris*. Esta homogeneidad no obsta para definir cambios en las modas, especialmente entre las dos primeras centurias y la tercera como son los anillos más masivos en las dos primeras centurias o las novedades técnicas, como la introducción del *opus interrasile*, la cada vez mayor presencia de la policromía en la configuración de las joyas, o nuevos tipos como la joyería monetal o el pendiente de gancho a partir del siglo III d.C.

Durante el siglo IV d.C., a pesar de los problemas de documentación clara de contextos funerarios o de la ausencia de estos objetos en ellos, se pueden explicitar ciertas tendencias características en los adornos personales como es la diversificación de las producciones en modas regionales, que se manifiesta, por un lado, en el empleo de materias más accesibles y menos exigentes técnicamente, como son el hueso y el vidrio, y, por otro, propiciando la creación local de nuevo tipos de adornos. La vitalidad de los talleres emeritenses de objetos de hueso cobra identidad propia que se refleja en las figuras femeninas conocidas como ‘idolillos’ y en los *acus crinales* de cabeza con triángulos contrapuestos.

La llegada de las Grandes Migraciones a la Península Ibérica entre el 409 y el 411 d.C. introducen nuevas modas en el vestir muy características, como los apliques sobre el tocado y prendas de indumentaria. La necrópolis del Solar de Blanes nos sitúa ante un momento histórico muy concreto, nos abre una ventana a la primera mitad del siglo V d.C. En los depósitos funerarios analizados procedentes de esta área funeraria se reconocen los adornos típicos que la bibliografía especializada ha denominado ‘tumbas principescas pónico-danubianas’, aunque su adscripción étnica está muy cuestionada y su representatividad de las élites debatida. Se trata de un tipo de ornamentos muy singulares, en primer lugar, por su disposición sobre el atuendo, en relación a la indumentaria tradicional de los pueblos de las estepas; por otro lado, están realizados con materiales nobles y con técnicas particulares, como son el batido en frío o la estampación de matrices.

Finalmente, el panorama cambia radicalmente en el último período de estudio comprendido entre los siglos VI y VII d.C. cuando la ausencia de ajuar es característica en las costumbres funerarias, lo que influye en la documentación arqueológica que se posee y, por ende, en la información al respecto del empleo

de adornos personales. La homogeneidad en las producciones es la nota dominante. Cuantitativamente el número de adornos adscritos a este período es importante, pero la diversidad de los tipos empleados está reducida a pendientes del tipo arete abierto y anillos sencillos sobre lámina. La producción parece responder a la ejecución de talleres locales que abastecerían un mercado muy reducido y que prácticamente se restringen al empleo de aleaciones de cobre, más asequibles. Además es evidente el ahorro de materiales y la limitación de recursos técnicos, en una producción mucho más comedida de objetos de escaso volumen.

En suma, esta Tesis Doctoral, ha abarcado la documentación y contextualización de una faceta casi inédita en la ciudad de Mérida, referida al género femenino y en una demarcación de la Antigüedad y la Antigüedad Tardía hasta el cambio cultural que sucedería a la invasión islámica.

NORBA, REVISTA DE ARTE
NORMAS DE PUBLICACIÓN

NORBA es una revista científica de Historia del Arte, con periodicidad anual, que tiene como objetivo la publicación de trabajos originales de investigación sobre cualquiera de las especialidades y campos relativos al mundo de las Artes, sin descartar las aproximaciones interdisciplinarias que enriquezcan su estudio.

1. PROCESO EDITORIAL Y EVALUACIÓN DE ORIGINALES

La relación de los trabajos de investigación de cada número se estructura en dos grandes secciones: la primera tiene un carácter *monográfico* y su contenido será aprobado por el Comité de Redacción, invitando a investigadores y especialistas en el tema seleccionado; la segunda sección está abierta a la presentación de aportaciones de temática *libre*. La revista también publica notas de varia (noticias y comentarios breves) y reseñas bibliográficas, así como los trabajos académicos de investigación realizados y defendidos en la Sección de Historia del Arte del Departamento de Arte y Ciencias del Territorio de la Universidad de Extremadura.

Las secciones de la revista cuyos contenidos están sujetos a revisión son los artículos y las notas de varia, mientras el resto de las secciones son evaluadas directamente por el Consejo de Redacción. Este mismo Consejo ha de asegurar que los trabajos de investigación se someterán a la evaluación empleando un sistema de revisión externa *peer review* basado en el doble anonimato. La revista empleará dos revisores, miembros del Comité Científico u otros evaluadores externos especialistas en el tema, para evaluar cada artículo recibido, acudiendo a un tercer revisor en caso de discrepancia.

Los artículos finalmente publicados incluirán las fechas de recepción y aceptación. La responsabilidad final del proceso de selección y aceptación de trabajos recaerá en la Dirección de la revista y en su Comité de Redacción, comunicando a los autores las decisiones editoriales firmes, tanto positivas como negativas, especificándose, en su caso, las modificaciones indicadas por los citados evaluadores. Además, el Consejo de Redacción hará hincapié para que en el proceso de evaluación se vigile la originalidad de los trabajos y se detecten los posibles plagios y las publicaciones redundantes, así como los datos falsificados o manipulados.

2. REMISIÓN DE ORIGINALES

La revista aceptará textos originales e inéditos. Cada autor puede presentar un artículo y una nota de varia, o solo dos notas de varia. Las reseñas bibliográficas no tendrán límite de número. Para su publicación, los textos se enviarán preferentemente a través de la plataforma OJS. En caso excepcionales podrán ser enviados por correo electrónico a las siguientes direcciones:

norbarevistadearte@gmail.com o en su defecto yolandafm@unex.es

3. NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Los trabajos presentados deben ser inéditos y pueden presentarse en diferentes lenguas oficiales o idiomas: castellano, inglés, francés, portugués o italiano.

La extensión máxima de los artículos será de 45.000 caracteres para el texto principal, incluidos los espacios y las referencias bibliográficas. Las notas de varia no excederán los 15.000 caracteres y las recensiones bibliográficas podrán alcanzar un máximo de 5.000 caracteres. El interlineado será de espacio y medio. El título del trabajo, el texto y la bibliografía se escribirán con una letra "Time New Roman" de cuerpo 12, mientras para las citas se utilizará una letra de cuerpo 10. Al comienzo de cada párrafo se dejará una sangría. Los apartados se presentarán en negrita y mayúsculas con un cuerpo de letra 12 y los subapartados con un cuerpo de letra 12, en negrita y en minúsculas. Su numeración seguirá la siguiente secuencia:

1./2./2.2./2.2.1/2.2.2.1/...

Las citas dentro del texto irán entre comillas y en redonda.

Los encabezamientos y los epígrafes se escribirán en cursiva. En el texto se evitará el uso de las negritas y de las mayúsculas, y en su lugar se adoptarán la *cursiva* y la VERSALITA.

Las notas se presentarán a pie de página, numeradas correlativamente y dentro del mismo archivo electrónico del texto principal. Las llamadas de las notas dentro del texto se realizarán en superíndice antes del signo de puntuación.

En la primera página del texto o página de título, figurarán los siguientes datos: título del trabajo, nombre del autor o autores, filiación profesional, breve resumen curricular (máximo 500 caracteres con espacios), dirección postal, e-mail y teléfono.

La segunda página contendrá los siguientes datos:

- Título del artículo: centrado, con mayúscula negrita de cuerpo 12.

- Nombre y apellidos del autor: debajo del título, centrado, con minúscula cursiva de cuerpo 10.
- Universidad (o centro) a la que pertenece el autor: debajo del nombre, centrado, con minúscula de cuerpo 10.
- Breve resumen del artículo (donde se contemple la justificación, objetivos, metodología y conclusiones): de extensión no superior a 800 caracteres con espacios.
- Palabras clave del artículo, cinco como máximo.
- Traducción del resumen al inglés (*abstract*)
- Traducción de las palabras clave al inglés (*keywords*)

4. NORMAS DE CITACIÓN PARA LA BIBLIOGRAFÍA

Las referencias bibliográficas de los trabajos utilizados para la investigación se incluirán siempre en las notas, con la misma referenciación numérica y secuencial. Como norma general de presentación, se aconseja seguir el sistema de cita bibliográfica en nota según ISO 690, de acuerdo con los siguientes ejemplos:

LIBRO:

CRUZ FUENTES, P., *Historia de la arquitectura*, Salamanca, Anaya, 2ª ed., 1980, t. II, vol. I, p. o pp.

Capítulo de libro:

TOVAR DE TERESA, G., "La portada principal de la primitiva catedral de México", en VVAA., *La catedral de México*, México, BBVA Bancomer, 2014, pp. 71-79.

ARTÍCULO EN REVISTA:

MARQUINA LEÓN, A., "La gestión del patrimonio en Extremadura", *Norba-Arte*, t. XIX, nº2, 1999, p. o pp.

REFERENCIA A UN CONGRESO O COMUNICACIÓN EN UN CONGRESO:

CASTILLO OREJA, M. Á., "De arquitectura y arquitectos de Antigua: Sobre la reelaboración de modelos y sus fuentes de referencia", en *XIII Congreso del CEHA. Ante el nuevo milenio, raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*, Granada, Editorial Comares, 2000, vol. 2, p. 667.

ARTÍCULO EN INTERNET:

DUART, J. M. y LUPIAÑEZ, F., "Estrategias en lana introducción y uso de lanas TIC en la Universidad", *RUSC. Revista de Universidad y Sociedad del*

Conocimiento, vol. 2, nº 1, mayo de 2005, UOC [Consulta: 09/09/2008].
<http://www.uoc.edu/rusc/dt/esp/duart0405.pdf>

-Las referencias *cf. vid., id., ibidem, op.cit., loc.cit.*, etc., se escribirán en cursiva.

-Las citas textuales se introducirán reservando cuatro espacios más a partir del margen.

Al final del artículo será obligatorio adjuntar la **Bibliografía completa** de los trabajos utilizados.

5. ELEMENTOS GRÁFICOS

Las imágenes se enviarán preferiblemente en formato JPG o TIF, con una definición de 300 ppp y sus pies correspondientes. No se insertarán en archivo de Word ni se convertirán en archivo PDF. Se enviarán de manera independiente y numeradas: Fig. 1, Fig. 2, etc. En cada artículo podrán incluirse un máximo de 10 figuras. Si el autor lo desea, puede insertar las imágenes en el texto para indicar su posición en el mismo. En caso de que el material proceda de museos, colecciones u otros fondos que lo requieran, deberá tener autorización para ser publicado. Se hará mención de dicha autorización en el pie de foto. La relación de pies de imágenes se hará en un documento independiente. En el caso de dibujos, planos, gráficos y mapas, se debe incluir la escala gráfica.

No se publicarán fotografías o gráficos que carezcan de calidad. Las revisiones bibliográficas irán acompañadas de la imagen escaneada de la portada de la publicación que se reseña.

NORBA, REVISTA DE ARTE
PUBLISHING GUIDELINES

NORBA is a scientific journal of Art History, published annually, dedicated to the publication of original research works on any of the specialities and fields related to the world of the Arts, without ruling out interdisciplinary approaches that enrich their study.

1. EDITORIAL PROCESS AND EVALUATION OF ORIGINALS

The research papers included in each issue are divided into two main sections: the first is monographic in nature and its content is subject to approval by the Editorial Committee, contributed by invited researchers and specialists in the selected topic; the second section is open to the submission of contributions on a topic of the author's choice. The journal also publishes notes of various kinds (news and brief comments) and bibliographical reviews, as well as academic research work carried out in and defended by the Art History Section of the Department of Art and Territorial Sciences of the University of Extremadura.

The sections of the journal whose contents are subject to review are the articles and notes of various, while the rest of the sections are evaluated directly by the Editorial Board. This same Council must ensure that research work is subject to evaluation using an external peer review system based on double anonymity. The journal will employ two reviewers, members of the Scientific Committee or other external evaluators specialized in the subject, to evaluate each article received, turning to a third reviewer in case of discrepancy.

Articles finally published will include the dates of receipt and acceptance. The final responsibility for the selection process and acceptance of papers will fall on the Management of the journal and its Editorial Committee, communicating to the authors the firm editorial decisions, both positive and negative, specifying, where appropriate, the modifications indicated by the aforementioned evaluators. In addition, the Editorial Board will emphasize that the evaluation process should monitor the originality of the work and detect possible plagiarism and redundant publications, as well as falsified or manipulated data.

2. REMISSION OF ORIGINALS

The journal will accept original and unpublished texts. Each author may submit one article and one note of several, or only two notes of several. Bibliographic reviews will have no limit of number. For publication, texts will be sent preferably through the OJS platform. In exceptional cases, the texts will be sent

by e-mail to the following addresses: norbarevistadearte@gmail.com or failing that yolandafm@unex.es.

3. RULES FOR THE SUBMISSION OF ORIGINALS

Papers submitted must be unpublished and they can be presented in different official languages: Spanish, English, French, Portuguese or Italian.

The maximum length of articles will be 45.000 characters for the main text, including spaces and bibliographical references. The notes of various will not exceed 15,000 characters and bibliographic reviews may reach a maximum of 5,000 characters. The spacing will be a space and a half. The title of the work, the text and the bibliography will be written with a letter "Times New Roman" of body 12, while for the quotations a letter of body 10 will be used. A bleed will be left at the beginning of each paragraph. Sections shall be presented in bold and capital letters with a 12-letter body and sub-sections with a 12-letter body, in bold and lowercase. Your numbering will follow the following sequence:

1./2./2.2./2.2.1/2.2.2.1/ ...

Quotations within the text will be enclosed in quotation marks and rounded.

Headings and epigraphs shall be written in italics. Bold and capital letters should be avoided in the text, and *italics* and small caps should be adopted instead.

The footnotes shall be numbered consecutively and within the same electronic file as the main text. Calls to notes within the text will be made in superscript before the punctuation mark.

On the first page of the text or title page, the following data will appear: title of the work, name of the author(s), professional affiliation, brief curricular summary (maximum 500 characters with spaces), postal address, e-mail and telephone.

The second page will contain the following data:

- Article title: centred, with a bold capital letter of body 12.
- Name and surname of the author: under the title, centred, with an italic lower case of body 10.
- University (or centre) to which the author belong: under the name, centred, with a lower case of body 10.
- A brief summary of the article (where the justification, objectives, methodology and conclusions are contemplated): no longer than 800 characters with spaces.

- Article keywords, five at the most.
- Translation of the abstract into English (abstract).
- Translation of keywords into English.

4. CITATION RULES FOR BIBLIOGRAPHY

The bibliographical references of the works used for research will always be included in the notes, with the same numerical and sequential reference. As a general rule of presentation, it is advisable to follow the system of bibliographic citation in a note according to ISO 690, according to the following examples:

BOOK:

CRUZ FUENTES, P., *Historia de la arquitectura*, Salamanca, Anaya, 2nd ed., 1980, t. II, vol. 1, p. o pp.

Book chapter:

TOVAR DE TERESA, G., "La portada principal de la primitiva catedral de México", in VV.AA., *La catedral de México*, México, BBVA Bancomer, 2014, pp. 71-79.

ARTICLE IN MAGAZINE:

MARQUINA LEÓN, A., "La gestión del patrimonio en Extremadura", *Norba-Arte*, t. XIX, nº 2, 1999, p. o pp.

REFERENCE TO A CONGRESS OR COMMUNICATION IN A CONGRESS:

CASTILLO OREJA, M. Á., "De arquitectura y arquitectos de Antigua: Sobre la reelaboración de modelos y sus fuentes de referencia", in *XIII Congreso del CEHA. Ante el nuevo milenio, raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*, Granada, Editorial Comares, 2000, vol. 2, p. 667.

ARTICLE ON THE INTERNET:

DUART, J. M. and LUPIAÑEZ, F., "Estrategias en la introducción y uso de woas TIC en la Universidad", RUSC. *Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento*, vol. 2, nº 1, May 2005, UOC [Enquiry: 09/09/2008]. <http://www.uoc.edu/rusc/dt/esp/duart0405.pdf>

-References *cf. vid., id., ibidem, op. cit., loc. cit., etc.*, should be written in italics.

-Textual quotations will be introduced by reserving four more spaces from the margin.

At the end of the article it will be mandatory to attach the complete **Bibliography** of the works used.

5. GRAPHIC ELEMENTS

Images should preferably be sent in JPG or TIF format, with a definition of 300 dpi and corresponding captions. They will not be inserted into a Word file or converted into a PDF file. They will be sent independently and numbered: Fig. 1, Fig. 2, etc. A maximum of 10 figures may be included in each article. If the author wishes it, he can insert the images in the text to indicate his position in it. If the material comes from museums, collections or other collections that require it, it must have the authorization to be published. This authorisation shall be mentioned in the caption. The list of image captions will be made in a separate document. In the case of drawings, plans, graphs and maps, the graphical scale must be included.

Photographs or graphics that lack quality will not be published. Bibliographical reviews shall be accompanied by the scanned image of the cover of the publication reviewed.