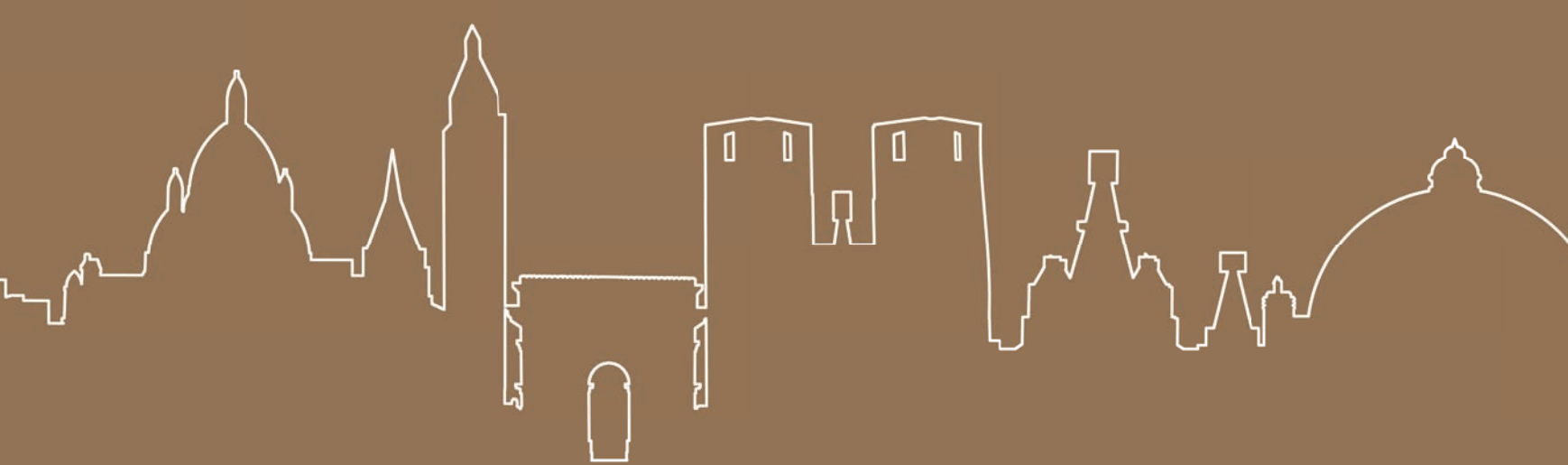
ARQUITECTURA PATRIMONIO Y CIUDAD

Miguel Ángel Chaves Martín (Dir.)



Miguel Ángel Chaves Martín
(Director)

ARQUITECTURA, PATRIMONIO Y CIUDAD



Grupo de Investigación
Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea
Universidad Complutense de Madrid

ARQUITECTURA, PATRIMONIO Y CIUDAD
Miguel Ángel Chaves Martín (Dir.)

Edita: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea. Universidad Complutense de Madrid

Colabora: Departamento de Historia del Arte y Patrimonio. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid

© De los textos: sus autores

© De la presente edición: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea (UCM)

Revisión de textos: Estíbaliz Pérez Asperilla, Olga Heredero Díaz

Maquetación: NMyK Creativos

Impresión: Discript S.L. Madrid

ISBN: 978-84-606-9565-3

Depósito Legal: M-23110-2015

Primera impresión: junio de 2015

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Los Editores no se responsabilizan de la selección y uso de las imágenes incluidas en la presente edición, siendo responsabilidad exclusiva de los respectivos autores.

Índice

Arquitectura, patrimonio y ciudad. Miradas cruzadas 9
Miguel Ángel Chaves Martín

La autenticidad en la restauración de la arquitectura:
un debate permanente desde Viollet hasta después de Nara 15
Javier Rivera Blanco

Conservación de la ciudad y riesgo sismico: ejemplos de la reconstrucción en los Abruzos (Italia) 35
Claudio Varagnoli

El patrimonio industrial de Barcelona: tres visiones (1979/1986/1998) 47
Antoni Vilanova

Manantiales, acueductos y huertas en la conformación del tejido urbano de Aguascalientes, México 55
Alejandro Acosta Collazo

Una propuesta urbana para Madrid. El urbanismo de Falange 61
Felipe Asenjo Álvarez

La fundición de bronce de los ex talleres del ferrocarril de Aguascalientes, México 71
Marlene Barba Rodríguez

Juegos efímeros en el bosque urbano de la Casa de Campo en Madrid 79
Carmen Blasco Rodríguez, Ángela Souto Alcaraz

Valencia y la destrucción de la ciudad conventual 85
Inés Cabrera Sendra

El corazón de la ciudad como lugar de expresión:
reflexiones delreflexiones del octavo CIAM 93
Emilio Cachorro Fernández

El impacto visual de las energías renovables en las poblaciones y el paisaje
del Camino de Santiago en España 99
Pilar Chías Navarro, Tomás Abad Balboa, Manuel de Miguel Sánchez,
Ernesto EcheverríaValiente, Paz Llorente Zurdo, Gonzalo García-Rosales

La imagen de San Lorenzo de El Escorial desde las Ordenanzas de Carlos III 105
Pilar Chías Navarro, Tomás Abad Balboa

Arquitecturas expositivas en peligro. El recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid 113
José de Coca Leicher

Agua y escenografía urbana en las exposiciones universales hasta 1929 123
Francisco del Corral del Campo

Equipamiento público y desarrollo urbano en Zaragoza (1900-1950):
el Hospital Miguel Servet de Fernando García Mercadal 131
Jesús Escribano Marquina

Ciudades medias, patrimonio mundial y paisaje urbano.Un análisis de las intervenciones
urbanas y arquitectónicas como reclamo en el caso portugués 137
Blanca del Espino Hidalgo

Léon Jaussely: de la tradición Beaux-Arts al urbanismo moderno 145
Beatriz Fernández Águeda

Arte y Gentrificación. La cultura como supuestomotor de la renovación urbana 155
Unai Fernández de Betoño Sáenz de Lacuesta

La modernización de la ciudad histórica: la Avenida de la Constitución, *Gran Vía* de Sevilla 161
Alberto Fernández González

Patrimonio monumental y conservación en la España del Desarrollismo:
la labor de Pedro A. San Martín Moro en la ciudad de Cartagena 169
Silvia García Alcázar

La vivienda obrera como patrimonio arquitectónico. El caso de Vizcaya, 1911-1936 177
Ana Julia Gómez Gómez, Lorea Ariadna Ruiz Gómez, Javier Ruiz San Miguel

La ciudad como laboratorio: los poblados dirigidos de Madrid 187
María del Puig Guillem González-Blanch

Museos y espacios urbanos: metáforas, funciones e intervención en la ciudad 191
Ángeles Layuno Rosas

Manuel Gomes da Costa y la construcción de la imagen moderna de Faro 203
Miriam Lousame Gutiérrez

Conservación ambiental versus fachadismo 211
José Luque Valdivia, Izaskun Aseguinolaza Braga

Cronología y descripción de la Alcazaba de la Alambra 217
Adelaida Martín Martín

La protección de los monumentos históricos artísticos en Murcia. El caso del edificio *El Contraste* 225
Joaquín Martínez Pino

Arquitectura religiosa en la Costa del Sol: una modernidad olvidada 233
José Ignacio Mayorga Chamorro

La evolución de la ciudad contemporánea en España a través de la Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo 239
Manuel de Miguel Sánchez , Paz Llorente Zurdo

Los orígenes de la arquitectura comercial en Barcelona: la adaptación local de los modelos europeos y norteamericanos (1836-1907) 247
Joan Molet Petit

Alexander Brodsky: del papel al desvanecimiento 257
Fernando Moral Andrés

El reto de explicar las dos ciudades de Edimburgo 265
Jesus Oliver-Bonjoch Oliver

El Mercado de las Atarazanas de Joaquín Rucoba, entre la conservación patrimonial y la renovación urbana malagueña del siglo XIX 273
Isabel Ordieres Díez

El patrimonio monumental como escenografía. El palacio de Carlos V y la ópera en los festivales de música y danza de Granada 281
Milagros Palma Crespo

La arquitectura popular en México, el fenómeno de las influencias externas en el cambio de su tipología y la formación de un nuevo patrimonio 289
Alma Pineda Almanza

"Prestigio y economía": una mirada a la historia del consumo y sus espacios en Asturias a través de los grandes almacenes Al Pelayo (Oviedo) 297
José María Rodríguez-Vigil Reguera

Hacia una relectura del hábitat. La colectividad como estrategia 309
Verónica Rosero

El conjunto de Sobrellano en Comillas: un ejemplo de simbiosis entre arquitectura y paisaje 313
Antonio Sama

Espacios Imantados 323
Mara Sánchez Llorens

Transformación del paisaje urbano ferroviario y AVE 331
Francisco Segado Vázquez, Rafael García Sánchez, Juan Manuel Salmerón Núñez

La contribución del gran almacén clásico al entendimiento y la producción del espacio público
de la ciudad como espacio artístico 337
Rafael Serrano Sáseta

Reconversión del mercado central de Melilla. Una estrategia urbana y patrimonial 345
Ángel Verdasco

El primer plan estratégico de Valencia (el PEV 1995).
Un sistema innovador para el impulso de la renovación urbana 349
Vicente Vidal Climent

ARQUITECTURA, PATRIMONIO Y CIUDAD. MIRADAS CRUZADAS

Miguel Ángel Chaves Martín
Universidad Complutense de Madrid

La intensidad con la que vivimos en la actualidad el fenómeno urbano hace imprescindible una reflexión profunda sobre lo que la ciudad es, así como sobre los cambios de sentido que se han ido produciendo y se siguen operando en estos momentos, en las distintas relaciones entre los factores que tejen el ámbito de lo urbano. Todo ello nos estimula como investigadores, alimentando nuestras inquietudes, instándonos continuamente a buscar respuestas a las preguntas que se nos plantean incesantemente como grandes retos a superar en el camino recorrido hacia la comprensión fundamentada de la ciudad. Considerar la ciudad como entidad que alberga diversidad de grupos sociales, como espacio en el que se establecen las relaciones entre estos grupos, como lugar en permanente adecuación a los requerimientos sociales, conduce inevitablemente a la cada vez más necesaria interdisciplinariedad que caracteriza los denominados estudios culturales urbanos desde las relaciones entre las artes, la cultura, la comunicación y el espacio urbano. La ciudad, los espacios urbanos, son una poderosa fuerza que actúa sobre nuestro acontecer diario influyendo en nuestra forma de pensar, sentir, imaginar, vestir, trabajar, descansar, es decir, sobre nuestra forma y calidad de vida. Así, la ciudad aparece como algo más que un simple espacio territorial que cobija a los ciudadanos dentro de sus fronteras urbanas. Los espacios que se generan son espacios sentidos, percibidos por el ciudadano, espacios llenos o vacíos, con significado. El aspecto formal es su forma de expresión, la manera como se manifiesta al ciudadano, que los hace suyos como espacios ya no puramente matemáticos sino antropológicos.

Punto de encuentro de un denso y plural entramado de relaciones, la ciudad no sólo es un objeto de uso colectivo sino que, como afirma Giulio Carlo Argan, es el resultado de la convergencia de todas las técnicas artísticas que dan lugar a la formación de un ambiente

> tanto más vital cuanto más rico en valores artísticos. La ciudad busca la belleza a través de sus relaciones con lo artístico. Esta belleza se quiere como expresión de la belleza de quien la habita, de quien quiere darla a conocer porque al tiempo y a través de ella se manifiesta y se representa. Por eso se sirve de las artes plásticas, solicitando y aliándose con los estamentos artísticos (Argan, 1984: 63).

A su vez, el complejo entramado cultural que es la ciudad –concluye Argan–, toda ciudad, y desde luego la ciudad contemporánea, ha sido desde su gestación referencia continua e inestimable para los artistas que han sabido leer en ella las distintas concepciones de lo moderno, y se han dejado estimular por ella hasta hacerla generadora de sus visiones, de sus anhelos, y también de sus rechazos. Desde la contemplación (ciudades percibidas, ciudades representadas) a la intervención (escultura pública, peformance...), desde la aceptación (sugestión) al rechazo (caos), la ciudad se convierte en el objeto de las miradas cruzadas que artistas, arquitectos, urbanistas, fotógrafos, viajeros e intelectuales, entre otros protagonistas de lo urbano, nos han ido dejando a lo largo del tiempo, en ese proceso de construcción de la ciudad que implica también el plano temporal como espacio vivido y percibido por el ciudadano.

En el año 2001 una exposición comisariada por Iwona Blazwick en la Tate Modern de Londres (*Century City. Art and Culture in the Modern Metropolis*) culminaba las investigaciones de su equipo en torno a una idea central como era la exploración de las relaciones entre la metrópolis como forma de ciudad contemporánea y la creación artística. Para ello se apoyó en aquellas ciudades pioneras, paradigma de la vanguardia y los movimientos artísticos contemporáneos que, sin duda, han participado notablemente en la construcción de la ciudad y su imagen. El planteamiento de Blazwick apunta a que la cultura visual no aparece y se desarrolla de manera aislada, sino en interacción con la ciudad, con lo social, lo político y lo urbano, extendiendo además sus tentáculos al diseño, al cine, a la danza, la música y la literatura. Para ello tomará como referencia algunas ciudades emblemáticas de los cinco continentes, en diferentes momentos, siempre significativos, de su evolución. En el ámbito europeo centraron la investigación en el Londres del "milenio" (1990-2001), el Moscú vanguardista y revolucionario de 1916-1930, el París de las primeras vanguardias prebélicas (1905-1915) y la Viena revolucionaria de la década 1908-1918. El planteamiento se va a apoyar en la premisa, ya lanzada décadas atrás por Henri Lefebvre, de que la ciudad es un *living work of art* colectivamente creado por todos sus ciudadanos (políticos, economistas, pintores, diseñadores, cineastas, fotógrafos, etc.), en consonancia con la idea de "arte total" frecuentemente presente en el pensamiento contemporáneo.

Esta nueva forma de entender la cultura urbana, alejada de las meras cuestiones técnicas y enfocada hacia un planteamiento histórico y cultural preocupado sobre todo por las relaciones espacio/tiempo, ciudad/ambiente, es la que había planteado ya en 1938 Lewis Mumford en su obra *La cultura de las ciudades*, cuando define a éstas como la obra de arte más grande creada por el hombre. Desde la interdisciplinariedad que le inculcara su maestro Patrick Geddes, la visión de la ciudad en Mumford abarcaba tanto la sociología como la historia, la filosofía y la arquitectura, la tecnología, la economía, el urbanismo…, en un planteamiento claramente renovador y arriesgado que pasadas las décadas ha vuelto a recobrar protagonismo.

> La ciudad constituye un hecho de la naturaleza, lo mismo que una cueva o un hormiguero. Mas también es una obra de arte consciente, y contiene, dentro de su armazón comunal, muchas formas de arte más simples y más personales. La mente adquiere forma en la ciudad y, a su vez, las formas urbanas condicionan la mente. El espacio, lo mismo que el tiempo, se reorganiza artísticamente en las ciudades, en las líneas periféricas y en las siluetas de los edificios. Al elegir los planos horizontales y los picos verticales, al utilizar o rechazar un lugar natural, la ciudad conserva la huella de una cultura y de una época y la relaciona con los hechos fundamentales de la existencia. La cúpula, el capitel, la avenida abierta y el patio cerrado nos revelan no solamente las diferentes disposiciones físicas, sino también las concepciones esencialmente diferentes del destino humano. La ciudad es de utilidad física para la vida colectiva y un símbolo para aquellos movimientos colectivos que aparecen en circunstancias favorables. Junto con el idioma, es la obra de arte más grande del hombre (Mumford, 1938).

Mumford desarrolla la convicción de que la ciudad funciona como órgano especializado de transmisión social, situándola por tanto en el centro de la cultura y la civilización, lo que implica necesariamente conocer su historia para su correcto planeamiento, ya que se trata de encontrar una forma urbana adecuada para captar las complejas fuerzas sociales y técnicas de nuestra civilización (Luque, 2004: 659). Apoyándose inicialmente en un examen histórico de la evolución de la ciudad, se centrará luego en el modo de aprovechar las posibilidades de la técnica para orientar ese desarrollo hacia una mejora del medio urbano. Repasa la evolución desde la polis clásica y la ciudad medieval hasta la metrópoli contemporánea, entendiendo que la historia de todas las ciudades puede leerse en una sucesión de depósitos: los estratos sedimentarios de la historia (…) El punto de acumulación máxima, el foco de los hechos pasados y de las actividades presentes, es la metrópoli (Mumford, 1938: 283). Es entonces –afirma– cuando se produce su decadencia, como consecuencia del desarrollo capitalista y el progreso técnico que han conducido a la congestión urbana, al incontrolado crecimiento demográfico, a la especulación inmobiliaria y al caos circulatorio. De la metrópolis se pasaría a la megalópolis, seguiría la tiranópolis y acabaría con la necrópolis, es decir, con la ciudad de los muertos. Frente a esto, Mumford pondrá el énfasis de la recuperación urbana en la sociedad, en el valor del individuo como comunidad, como ser social, creando un nuevo orden orgánico alrededor de la comunidad.

Profundizando en sus planteamientos, en 1961 Lewis Mumford publica *La ciudad en la historia* con un objetivo claro: comprender la naturaleza histórica de la ciudad para crear nuevas bases para la vida humana. Más allá del mero reconocimiento de un cierto orden urbano a partir de unos restos físicos, lo que Mumford quiere es identificar las estructuras y funciones urbanas, el espacio y la cultura que crean ese orden. Para afrontar esta tarea plantea un recorrido histórico que muestra el papel desempeñado por la ciudad en la historia y el carácter que ha asumido en cada época, prestando especial atención al fenómeno de la industrialización (Luque, 2004: 667).

Será también al comienzo de esa década cuando Kevin Lynch publique *La imagen de la ciudad* (1960) como necesaria reacción a un urbanismo cada vez menos preocupado por la vida social y las raíces del lugar, planteando el novedoso problema de dar forma visual a la ciudad. Se suma así a la visión objetiva de los técnicos y subjetiva de los artistas en la representación del paisaje urbano centrándose ahora en la mirada antropológica de los ciudadanos y su percepción de los espacios de la ciudad, creando los denominados "mapas mentales" que ponen de manifiesto las formas de percibir, apropiarse y sentir esos espacios. Defiende que el diseño de la ciudad no es sólo el ordenamiento u organización física de las cosas para satisfacer las necesidades actuales, sino que también tiene que ver con los valores y derechos humanos fundamentales: justicia, libertad, control, aprendizaje, accesos, dignidad y creatividad. La imagen del ambiente, el espacio usado por el ciudadano, tiene para él tres elementos de análisis: identidad, estructura y significado. Una imagen eficaz requiere, en primer término, la identificación de un objeto: identidad. En segundo término la imagen debe incluir una relación espacial del objeto con el observador y con otros objetos: estructura. Por último este objeto debe tener un cierto significado práctico o emotivo para el espectador.

Para Lynch la ciudad es un mundo artificial, en el mejor sentido del término, hecho con arte y modelado con objetivos humanos. Sobre ella podemos aplicar el análisis de la morfología urbana a partir de sus elementos configuradores, y así recordaremos la forma urbana con sus áreas diferenciadas, actividades jerarquizadas, vías principales, centralidades y edificaciones más representativas. Lynch describe una imagen de la ciudad que nos permite orientarnos para circular mejor por ella y así acceder con facilidad y seguridad a nuestros destinos. A través de los nodos, sendas, hitos, bordes y barrios construimos nuestra memoria urbana, recordamos partes de una ciudad y establecemos referentes más permanentes. De esta manera, afirma, se comienzan a crear lazos de identidad entre el espacio y los seres que lo habitan, que terminan configurando los ya aludidos mapas mentales.

El trabajo de Lynch será el primer intento sistemático de regularizar la lectura urbana mediante el estudio de categorías de referencia a través de las cuales se realiza la percepción, continuado luego por Gordon Cullen (*Townscape*, 1961), Aldo Rossi (*L'architettura della città*, 1966), Paolo Sica (*L'immagine della città da Sparta a Las Vegas*, 1970), Leon Krier (*La reconstruction de la ville européene. Rational Architecture Rationelle*, 1978) y Christian Norberg-Schulz (*Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, 1979) en posteriores intentos de clasificación tipológica de los hechos urbanos, desde un sentido antropológico del lugar (ambiente, apropiación) y no puramente físico-matemático. Modélico en este sentido resultará también el estudio de Carlo Bassi sobre la ciudad de Ferrara, conjugando el proceso histórico y sus ambientes, los nodos, los lugares cotidianos y los lugares del espíritu, para establecer sus famosos "percorsi", recorridos a través de la Ferrara medieval, renacentista, barroca, ilustrada y contemporánea que justificarían el título de la obra *Perché Ferrara è bella. Guida alla comprensione della città* (1994 reed., 2003). Un relato de ciudad apoyado en las huellas, en las marcas de un pasado que va configurando un patrimonio tanto físico como mental. Es el lenguaje y los significados de las formas de la arquitectura y el urbanismo, a partir de los cuales se crean imágenes mentales según el significado y el uso que se les otorgue; es también el monumento público y su patrimonio heredado, la manera de entenderlo; son también los nombres de las calles y las plazas, que nos hablan de significados, de sentidos; son en definitiva, los lugares de memoria, entendidos como espacios físicos constituidos como monumentos o marcas urbanas: la historia acumulada a lo largo del tiempo y transformada con los usos.

Un patrimonio presente en la ciudad histórica que ya no se puede entender como un espacio limitado y diferenciado, aislado del conjunto de la ciudad, que la singulariza y que, por tanto, limita y condiciona de nuevo el crecimiento y desarrollo de la misma. La ciudad contemporánea, y por tanto su arquitectura y los trazados históricos que también la integran, debe entenderse ya como un conjunto más amplio, suma de espacios singulares pero no aislados, que caracterizan su morfología y en los cuales pueden y deben convivir, como siempre lo han hecho, la herencia de un pasado que estamos obligados a cuidar y respetar, con las creaciones de un presente que, no podemos olvidarlo, no tardará en convertirse también en nuestra herencia patrimonial para las futuras generaciones.

La publicación en 1991 del libro de Saskia Sassen *The global city* no sólo supone la culminación de los estudios llevados a cabo desde la década anterior en torno a los efectos de la globalización en el espacio urbano, sino también una nueva y fundamental aportación en el proceso de conceptualización de dicho espacio en una situación cada vez más alejada de la idea tradicional de "ciudad".

> La combinación de dispersión espacial e integración global ha creado un nuevo rol estratégico para las grandes ciudades. Más allá de su larga historia como centros del comercio y la banca

> internacionales, estas ciudades tienen hoy cuatro funciones completamente nuevas: primero, como puntos de comando altamente concentrados desde los que se organiza la economía mundial; segundo, como localizaciones claves para las finanzas y las empresas de servicios especializados o del terciario avanzado, que han reemplazado a la industria como sector económico dominante; tercero, como lugares de producción y de generación de innovaciones vinculadas a esas mismas actividades; y cuarto, como mercados para los productos y las innovaciones producidas. (…) Las ciudades concentran hoy el control sobre vastos recursos y los sectores de las finanzas y los servicios especializados han reestructurado el orden social y económico. De esta forma, ha aparecido un nuevo tiempo de ciudad. Ésta es la ciudad global. (Sassen, 1999: 30).

En ese sentido, Armando Silva habla ya de lo urbano como actitud, al superarse las fronteras de la ciudad tal como se habían concebido históricamente, al afirmar que *salimos de las ciudades, que son algo físico, pero no de lo urbano, que es estructural, que nos alcanza y envuelve* (Silva, 1992). Ya en la década de 1960 Françoise Choay reconocía la pérdida de sentido y significación de la ciudad tradicional como consecuencia de los profundos cambios producidos en las sociedades y en sus modos de producción, convirtiendo a aquella en *una lengua muerta* (Choay, 1965: 101), para concluir décadas después en su artículo "El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad" que

> Europa es hoy triunfalmente urbana. El espacio rural y las poblaciones rurales se reducen día a día mientras se multiplica el número de megalópolis, conurbaciones, comunidades urbanas, tecnópolis y polos tecnológicos. "Ciudad" se ha convertido en la palabra clave de la tribu política, una palabra para todo de la tribu mediática, la palabra coartada de los clanes de urbanistas, de los urbanizadores, de los arquitectos, de los administradores, de los sociólogos que la escrutan, la auscultan y/o pretenden darle forma. ¿Pero es urbanización sinónimo de producción de ciudad? (Choay, 1989: 23).

Había llegado el momento –según Choay– de admitir, sin sentimentalismos, la desaparición de la ciudad tradicional para preguntarse sobre aquello que la ha sustituido, esto es, sobre la naturaleza de la urbanización y sobre la idea de no-ciudad que parece, en su opinión, era el destino de las sociedades occidentales avanzadas. En la misma línea, Javier Maderuelo (Moya, 2011: 16) considera que el término "ciudad" parece cada día menos apropiado para nombrar los lugares en los que vivimos más de la mitad de la población del planeta y, para mencionarlos, recurrimos al término "urbano" refiriéndonos con él a aquello que de forma neutra se opone al campo y que difícilmente se articula como auténtica entidad organizada, sino como algo que se dispersa o, más bien, *desparrama* por un campo en el que desaparecen, con la misma mutabilidad, las formas de vida rural.

La aparición de términos como "conurbación", acuñado por Patrick Geddes en 1915, "megalópolis", establecido por Jean Gottmann en 1961, "ecumenópolis", definido por Doxiadis en 1968, o construcciones léxicas como "policentrismo regional" ponen en evidencia no sólo la aparición de nuevos fenómenos urbanos distintos de la "ciudad", sino la desaparición del ente ciudad, reemplazado ya por muchos autores que hablan de "posciudad" y "postmetrópolis". *El mundo entero, finalmente, tiende a ser ciudad*, en palabras de Giandomenico Amendola (2000: 119) cuando establece las bases de la que él identifica como "ciudad posmoderna". Una ciudad que se transforma profundamente más allá de sus límites, de aquellas cartografías que nos habían permitido hasta entonces reconocer sus extremos, sus fronteras, sus confines (Chambers, 1990), para empezar a prestar especial atención a la carencia de límites conceptuales y materiales de la postmetrópolis moderna (Soja, 2008: 313). Los efectos de la globalización en el espacio urbano, su incidencia en los modos de producción, en la economía, en la política, en la tecnología y en los nuevos sistemas de comunicación, en la cultura y en el territorio, han provocado un cambio de escala tan extraordinario que incluso términos como megalópolis y megaciudad parecen insuficientes para definir los límites exteriores de la región metropolitana globalmente reestructurada.

> Como resultado de esta desaparición de los límites y de la "remundialización" del espacio urbano, es más difícil que nunca desenmarañar de forma "endógena" los llamados funcionamientos internos –económico, social, cultural, político, psicológico–, es decir, lo que está ocurriendo localmente dentro de las fronteras definidas convencionalmente. Las prácticas de la vida diaria, el dominio público del planeamiento y del gobierno, la formación de la comunidad urbana y de la sociedad civil, los procesos de desarrollo y cambio económico, urbano y regional, el ámbito de las políticas urbanas, la constitución del imaginario urbano y la forma en que "la ciudad" es representada, todas están cada vez más afectadas por las influencias y las obligaciones globales, reduciendo de forma significativa lo que podría llamarse autonomía conceptual de lo urbano. La desaparición de los límites de la metrópolis, su expansión en ámbito y escala, en resumen, el incremento de la globalidad, es una característica central de la transición postmetropolitana. (Soja, 2008: 313-314).

Las ciudades se convierten así en lugares de simbolización o representación de la existencia, a la vez que reflejos y

cristalizaciones de procesos políticos y culturales. Son espacios de producción, circulación, consumo y reproducción de sentidos socialmente construidos. Ciudades entendidas no únicamente desde su imperativo territorial, ni como la suma de acciones ciudadanas aisladas, sino fundamentalmente como red de interacciones, como trama social que interpela de diversas maneras a actores ubicados históricamente, estructurándolos y siendo estructurados por ella (Varela, 2003: 148).

> La planta de la ciudad debe distribuirse de tal forma que la magnificencia del conjunto quede subordinada en una infinidad de bellezas particulares, todas tan diferentes que no se encuentren jamás los mismos objetos, y que recorriéndola de un extremo a otro se halle en cada barrio algo nuevo, singular, sorprendente. Debe reinar el orden pero bajo una especie de confusión… y de la multiplicidad de partes regulares debe resultar en conjunto una cierta idea de irregularidad, tan conveniente a las grandes ciudades. (Milizia, 1781: 23).

> Lo que hoy es moderno y se presenta en su encerrada individualidad según las leyes de toda creación, se irá convirtiendo paulatinamente en monumento y ocupando el vacío que las fuerzas naturales imperantes en el tiempo irán creando en el patrimonio monumental heredado (Riegl, 1987: 36)

La ciudad, las ciudades, no son únicamente una realidad física objetiva sino también el producto de nuestra experiencia individual que se enriquece a través de la autorreflexión. La ciudad no se reduce sólo a una entidad empírica, sino que se multiplica en invisibles experiencias personales creadas en la segregación de las impresiones, los estados anímicos, la relación de las ideas y pensamientos (Moya, 2011: 19). Se hace cada vez más necesario estudiar la trayectoria de las ciudades no sólo desde sus expresiones físicas sino también desde los imaginarios y las disputas entre diversos actores sociopolíticos (Gorelik, 2004: 16). Se busca producir una historia que no separe la historia de la ciudad (en términos materiales) de la sociedad (en términos sociales o políticos), sino que sea una historia del modo en que la ciudad, como objeto de la cultura, produce significaciones; es decir, una historia cultural de las representaciones de la ciudad, pero siempre que se advierta –parafraseando a Gorelik– que el modo en que los artefactos urbanos producen significaciones afecta tanto a la cultura como revierte sobre su propia materialidad. Desde esta perspectiva plural se plantean los artículos que configuran este volumen colectivo que busca a través de estas "miradas cruzadas" que nos presenta cada autor un mayor y mejor acercamiento al complejo entramado de relaciones entre la arquitectura, el patrimonio y la ciudad.

Bibliografía

Amendola, G. (2000). *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid, Celeste.

Argan, G. C. (1984). *Historia del arte como historia de la ciudad*. Laia, Barcelona.

Blazwick, I. (2001). *Century City: Art and Culture in the modern metrópolis*. Tate Publishing, London.

Chambers, I. (1990). Border Dialogues: Journeys in Postmodernity. London, New York, Routledge.

Choay, F. (1976). *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*. Editions du Seuil, París (ed. española Lumen, Barcelona, 1976).

Choay, F. (1989. "El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad" en *Dethier*, 1994, pp. 23-37.

Gorelik, A. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Siglo XXI, Buenos Aires.

Luque Valdivia, J. (2004). *Constructores de la ciudad contemporánea. Aproximación disciplinar a través de los textos*. Madrid: Cie Dossat 2000.

Lynch, K. (1974). *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Infinito. Edición original Massachussets Institute of Technology Press, Cambridge, 1960.

Moya Pellitero, A. M. (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Biblioteca Nueva, Madrid.

Mumford, L. (1938). *La cultura de las ciudades*. New York: Harcourt. Edición de 1945, Buenos Aires: Emecé Editores.

Mumford, L. (1966). *La ciudad en la historia: sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Nueva Visión, Buenos Aires.

Sassen, S. (1999). *La ciudad global. Nueva York, Londres, Tokio*. Eudeba, Buenos Aires, 1999.

Silva, A. (1992). *Imaginarios urbanos. Bogotá y Sao Paulo, cultura y comunicación urbana en América Latina*. Tercer Mundo Editores, Bogotá.

Soja, E. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Traficantes de Sueños, Madrid.

Varela, A. (2003). *La ciudad. Un posible mapeo de la mirada*. Ediciones de Periodismo y Comunicación, Buenos Aires.

ÍNDICE ▷

LA AUTENTICIDAD EN LA RESTAURACIÓN DE LA ARQUITECTURA: UN DEBATE PERMANENTE DESDE VIOLLET HASTA DESPUÉS DE NARA

Javier Rivera Blanco
Universidad de Alcalá

> La nave en la cual Teseo hizo el viaje y volvió a salvo con los otros jóvenes tenía treinta remos: fue conservada por los atenienses hasta los tiempos de Demetrio Falereo aunque al ir pasando el tiempo las partes de madera deterioradas y arruinadas se fueron sustituyendo con otras nuevas soldadas al resto. En tal modo la embarcación ofreció a los filósofos un ejemplo viviente para una cuestión muy discutida entre ellos: si el objeto consecuencia con estos añadidos era el mismo u otro distinto; algunos sostenían que la nave resultante era la misma, mientras que para otros era otra (Plutarco, *Vidas paralelas, XXIII)*.
>
> Autenticidad: Significa la suma de características sustanciales, históricamente determinadas, del original hasta el estado actual, como resultado de las varias transformaciones que han ocurrido en el tiempo (Carta de Cracovia, 2000).

Durante casi dos centurias los interesados en la conservación del patrimonio han planteado reiteradamente los distintos conceptos de "autenticidad" que cada momento o cada cultura han desarrollado. Este planteamiento se ha intensificado en las últimas décadas en las que la visión eurocentrista impuesta por los occidentales se ha visto replegada a buscar el equilibrio con la visión oriental, de manera que, materialistas generalmente los primeros y formalistas más los segundos, han ido precisando con mayor claridad las definiciones de patrimonio material e inmaterial. En este trabajo solo nos interesará la visión europea que arranca desde la Edad Moderna. Para introducirse en las tesis orientales, de manera especial en el mundo japonés, dirigimos la atención a los accesibles trabajos de Knut Einar Larsen, Masatsugu (Einar Larsen, 1992; Masatsugu *et al*., 2007) y Fernando Vega y Camila Mileto (Vega y Mileto, 2003: 14-41).

En los últimos tiempos, con la extensión del concepto y los criterios de la conservación del patrimonio (Rivera Blanco, 2009: 189-197) a objetos de la ciencia y de la técnica, a pai-sajes naturales y urbanos, y, de manera especial, a la antes denominada arqueología industrial, se ha incorporado un debate nuevo, el de la rehabilitación, que se diferencia de la intervención de restauración o conservación en que la segunda procura la recuperación del sujeto con las características fundamentales y el mayor número posible de elementos originales, es decir, auténticos, mientras que la primera actúa en el objeto por sus valores patrimoniales pero tratando también de implantar valores de funcionalidad y de proyecto contemporáneos, en unos casos buscando la pertinencia de los nuevos usos, pero en no pocos condicionando y forzando estos al contenedor.

De esta manera numerosos pensadores de nuestros días se han ocupado sobre la noción de autenticidad en la restauración, a los que remitimos, tales como Cacciari, Dezzi Bardeschi, Cristinelli, Calebich, Marconi, Carbonara, Laurent, Knut Einar Larsen, Masatsugu, De Antoni, Tomadin, De Fusco, Bellini, Riccardi, etc., etc. Y en España de forma más destacada Moreno Navarro, García Cuetos, Hernández Martínez, Hernández de León, entre otros.

1. El concepto de autenticidad

En la conservación de la autenticidad del patrimonio, como ha establecido Cristinelli (2009: 35-43), se trata de conservar el conjunto de la materia y la forma, es decir, la sustancia del sujeto a conservar, que se expresa a través de estos dos vehículos. Por

ello, conservar la arquitectura o un edificio, por ser más concretos, significará defender el proyecto del arquitecto que lo ideó, más las manos y resultados de los obreros y los artesanos, pero no tanto la idea y la autoría que son conceptos abstractos, que también. Por eso los formalistas solo defienden conservar la idea original, la forma en su originalidad. Defenderán y justificarán el *repristino*. En otro sector se encuentran los que defienden la materia como lo importante: "la razón de ser y el principio de lo existente". Es la suma de todos los materiales de la obra "sin forma". De donde se derivan las intervenciones embalsamatorias de los restos de los edificios, "acríticamente, sin intención de comprender y comunicar el significado arquitectónico del edificio". En estos casos, muchas veces, la razón de ser se confunde con la existencia. Un problema nuevo se añade al ser arquitectura, pues el edificio tiene que ser usado y entonces la intervención debe buscar "nuestro tiempo": "L'immagine totale che ne risulterà ha nessuna importanza del tutto relativa. Il *resto architettonico* costituisce una sorta di elemento di arredo, un mobile antico inserito da un arredatore all'interno della villa progettata da un architetto (p.e. el claustro del Museo del Prado)".

El autor referido también estudia el origen del término "autenticidad". Procedente del griego *autos* que significa "él", "sí mismo", "lo cual no hay otro". Así, habrá que conservar su especificidad. Su origen y también su historia de la autenticidad, su evolución, con todos los signos que el tiempo le ha otorgado. Además, será necesario considerar la cultura que actuará allí, el qué considera importante y el qué disturbador. Esta es la autenticidad. No lo que ha desaparecido o lo que se supone que pudo existir. Es lo que existe. Y añade Cristinelli, lo que existe no se puede reducir a lo que existía si no es a través de un proceso de desnaturalización del objeto.

La intervención en el Patrimonio, como ha sido definido generalmente, son las operaciones precisas para conservar su autenticidad, para mantener la originalidad de los autores del construido, sea una arquitectura, una ciudad, un territorio o un paisaje.

Desde el siglo XIX en Occidente se ha debatido constantemente sobre el valor de la originalidad y lo autenticado por el autor, en relación con las obras de arte y con la arquitectura. Ya en Plutarco se discute sobre este tema con la historia de Falereo, que introduce este artículo. Y en los comienzos del siglo XVI se plateaba ya la necesidad de conservar edificios antiguos por sus valores estéticos, históricos o emocionales, como narra la Escuela de Viena y que Panofsky ha probado con las conocidas intervenciones de Alberti, Bramante, Palladio y seguidamente de numerosos arquitectos.

En las últimas décadas los teóricos de la restauración han multiplicado su interés al respecto con aportaciones y reflexiones de gran interés[1].

En África, Asia o América y Oceanía hay otro concepto de lo que es original y de lo que es auténtico, y por extensión de patrimonio. En occidente se plantea siempre un enorme –no pocas veces excesivo– respeto a lo material y original de las cosas y objetos: Lógicamente depende también de la época y la interpretación que cada diversidad cultural produce y otorga.

2. Precedentes de restauraciones y reconstrucciones idénticas

En la historia de la arquitectura es frecuente encontrar obras que abandonadas o por diversas causas deterioradas vuelven a ser recuperadas en sus condiciones originales. Basta ahora con recordar la pionera intervención de Juan Bautista de Toledo en el palacete de la Casa de Campo de Madrid que restauró (tal como entendemos hoy este concepto) en 1561 (Rivera Blanco, 1991: 103-135). Otras actuaciones se realizaron para garantizar el edificio en sus características primigenias, como cuando Ventura Rodríguez ideó diversos cinturones de cadenas de hierro para sujetar la torre de la catedral de Valladolid, dañada por el terremoto de Lisboa (1755) (Rivera Blanco, 1987: 47-54). También hemos resaltado como el mismo arquitecto sustituye por piezas idénticas en 1761 las desgastadas por el paso del tiempo en la fachada del Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid, en 1761 (Rivera Blanco, 1987: 51). Se trata de la primera operación de restauración contemporánea tenida lugar en Europa en la Edad Contemporánea.

Algo más tarde se celebra el primer gran debate europeo, en torno a 1788, en Gran Bretaña, en el que con plena consciencia de las implicaciones teóricas se discute ya abiertamente entre conservación del *statu quo* o restauración, enfrentamiento que se produce entre el "anticuario" John Milner y el arquitecto James Wyatt, restaurador de catedrales inglesas defendiendo éste ya la unidad de estilo y demoliendo todo lo que no la favorecía[2].

[1] Destacamos solo algunos textos en los que se localizan múltiples referencias al respecto: Dezzi Bardeschi y otros, 1993; Dezzi Bardeschi, 1994: 2; VV.AA., 1994; VV.AA., 1995; Cristinelli y Foramitti, 2000; Hernández Martínez, 2007: 14; García Cuetos, 2009; de Antoni, 2011/2012; Hernández de León, 2013; González Moreno-Navarro, 2014: 15 y ss.

[2] Milner, 1978, destacado por Choay, 2013: 9-10. Sobre la "unidad de estilo" desde la *conformitas* de Alberti desde el siglo XVI, véase Rivera Blanco, 1989.

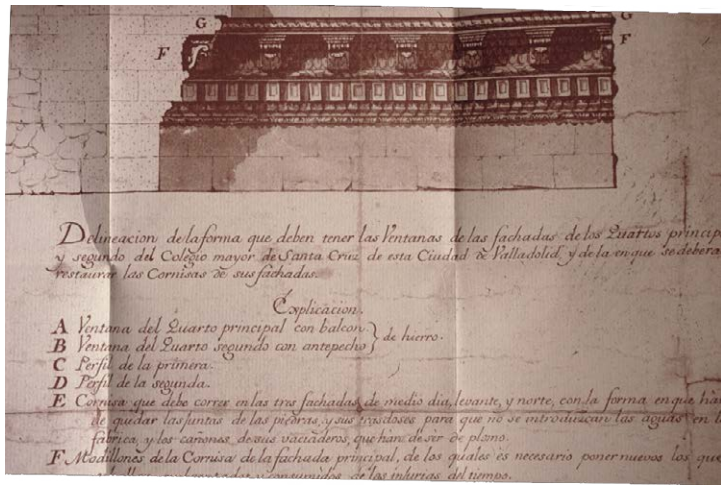


Fig. 1 – Ventura Rodríguez. Colegio Mayor de Santa Cruz, Valladolid (1761) Fuente: J. Rivera

Quatremère de Quincy (1755-1849) fue el pionero en Francia de la deontología de la restauración, en su obra *Dictionnaire historique*, en el que se planteó los problemas de la conservación del arte antiguo y definió la restauración de las obras de arte. Otros pensadores como Ferdinand Guilhermy y Jean Daly ya defendían la falta de licitud de las restituciones como pura invención.

Muy importante en este sentido fueron las primeras intervenciones en monumentos romanos por los pontífices que ya asumen entre 1800 y 1830 una determinada conciencia de la historia para salvaguardar los testimonios de la época romana y que se muestran en intervenciones bien conocidas y muy notables como las realizadas en los Foros imperiales, en el arco de Tito, en el Coliseo, en los templos de Vesta y la Fortuna Viril, etc., dirigidos, la mayor parte de ellos, por Giuseppe Valadier y Rafael Stern (Rivera Blanco, 2008). En estos momentos se plantean ya problemas importantes de la conservación de la materia y de la interpretación de las lagunas y las formas perdidas, en consecuencia, de la autenticidad de lo original. Se desarrolla ya, también, la interpretación arqueológica y estilística –después de las correspondientes excavaciones y estudios comparativos– y la *anastilosis* o levantamiento de los fragmentos para poder entenderlos en un contexto cercano al que pudieron haber tenido.

Otro testimonio que nos parece muy notable fue la reconstrucción de San Paolo fuori le Mura, en Roma, templo paleocristiano que fue prácticamente arrasado por un incendio en 1823 en sus cinco naves –la cabecera y buena parte del crucero se salvaron– y reconstruido inmediatamente por Pascuali Belli y por Luigi Poletti (según proyecto de Giuseppe Valadier), siguiendo la tipología basilical, pero sin grandes esfuerzos para distinguir lo nuevo de lo antiguo, y con notables cambios respecto al edificio antiguo, aunque hoy se aprecia perfectamente lo original y lo nuevo por el color y las texturas de los materiales.

3. Nacimiento de las teorías de las restauraciones y de las primeras consideraciones de la autenticidad

Será en Francia y en Inglaterra donde se producirá el nacimiento del concepto moderno del patrimonio, de la historia del arte, de la arqueología y del Romanticismo, y considerado el estilo gótico como el ideal perfecto de su identidad y la catedral el arquetipo que conducirán a teóricos como Viollet-le-Duc a definir la teoría del Estilo que provocará una idea específica de lo que es verdadero y auténtico en los monumentos y que le llevará a definir su forma de actuar y su concepto de restauración como "(…) restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné" (*Dictionnaire raissonné*), aunque es necesario señalar que Viollet siempre defendió el mantenimiento de los edificios antes que la restauración.

Mientras esto ocurría en el país del Sena en Gran Bretaña surgía otro fuerte debate entre un escritor y un arquitecto restaurador, John Ruskin y Gilbert Scott, en el que el segundo adopta las posturas de los arriba mencionados Wyatt y Viollet, mientras que el escritor lanza su visión de la necesidad de procurar siempre el mantenimiento de los edificios, lo que conllevaría que nunca necesitarían ser restaurados. Cuando esto no fuera evitable se negaría a la restauración considerándola un sacrilegio, pues, como los seres humanos, los edificios también son mortales y solo se salvarán de la desaparición si es diligente y acertada la manutención (*Las Siete Lámparas de la Arquitectura*, 1849). Para Viollet-le-Duc, según ha resaltado Choay, al leer sus *Entretiens sur l´architecture*, se demuestra que el "conocimiento del patrimonio histórico construido y su restauración no son un fin en sí, sino un medio para acceder por el conocimiento y la reflexión a la elaboración de una arquitectura y de un estilo nuevos, propios de la sociedad industrial" (Choay, 2013: 10).

Es significativo, como ha demostrado la reciente exposición celebrada en París sobre el Bicentenario del gran restaurador francés, que la reconstrucción de Carcasona, los proyectos para Notre Dâme de París, la reconstrucción del palacio de Pierrefonds (proyecto 1850; obra 1852), especialmente (por

supuesto también su otro centenar largo de obras), se producen en este ámbito de la búsqueda del arquetipo medieval gótico y de la ansiada nueva arquitectura francesa, como revela de forma más detallada la sacristía de la primera iglesia parisina, dentro de la concepción de que lo auténtico es, dentro de la lógica racional de la arquitectura, el edificio que debería haber sido trazado en la Edad Media[3].

Pocos años después, una generación después que la de Ruskin, surgiría en Italia la gran clave del concepto de restauración para el siglo siguiente, Camillo Boito, nacido en Roma en 1836.

Pero mientras, por toda Europa y también en España, se hacían hegemónicos los restauradores seguidores de Viollet, por desgracia sin sus grandes conocimientos, sin su defensa del previo mantenimiento antes que la restauración, verdaderos epígonos que reconstruían idealmente catedrales y edificios medievales por todo el continente desde Colonia a Amalfi, desde Saint Front de Perigueux a Barcelona, desde León a Lisboa, etc., etc., donde otros arquitectos (Elías Rogent y su monasterio de Ripoll, Vicente Lampérez y su catedral de Burgos, Demetrio de los Ríos con la suya de León, Manuel Aníbal Álvarez y su iglesia de San Martín de Frómista, por citar solo españoles) indagaban hasta la saciedad en la búsqueda del idealismo medieval y del estilo de las diversas escuelas regionales., aunque ya en el lejano 1865 un arquitecto como Street había criticado amargamente las invenciones de la catedral leonesa.

Mientras se prepara el gran teórico de entre siglos, Camillo Boito, se desarrolla en Europa lentamente pero cada vez de forma más presencial la postura de los defensores de la ruina y el mantenimiento de *statu quo.* John Ruskin, William Morris, la Society for the ancients buildings (S.P.A.B.) y otros estudiosos como Víctor Hugo, Jareño, Velázquez Bosco, empiezan a difundir la necesidad del control de las restauraciones.

Se introducen también cambios sutiles, como la aparición de los nuevos materiales que poco a poco jugarán un papel determinante en la decisión de lo que es auténtico respecto de lo que no lo es. Al final del siglo XIX y comienzos del siglo XX el restaurador Luca Beltrami tendrá la clave en la inventada conclusión del castillo sforzesco de Milán, en la reconstrucción *com´era e dov´era* del campanile de San Marcos de Venecia, representando el momento de la continuidad/ruptura con las escuelas anteriores. Si Beltrami defiende la legitimidad de hacer copias exactas, con idéntica decoración gracias a la documentación histórica y gráfica conservada, lo hace ya solo con la apariencia de los materiales antiguos mientras que en las estructuras –interiores ocultos– utiliza ya de forma determinante el hormigón armado, el hierro, etc., como en Milán y en Venecia. Se produce ya un salto cualitativo, pues Viollet ante las lagunas mejoraba el proyecto mientras que ahora hay un respeto por los documentos y se realiza en función de recuperar valores emocionales, urbanísticos, artísticos, históricos o simbólicos.

Beltrami justificó intelectualmente sus acciones por respuestas a las demandas de la sociedad, como ocurriría después de la Segunda Guerra Mundial. Se trata de argumentos, que como ya señalamos hace tiempo, validan hoy reconstrucciones similares por la búsqueda de la fidelidad,

> de fechas más recientes, como el Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe, el del *Sprit Nouveau* de Le Corbusier parisino en Bolonia, la casa de Mackintosh o el de la República de España en París, en el Val de Hebrón barcelonés. Falsificaciones, copias, *kitsch*, recapturaciones tangibles, transformación de la idea de historia y monumento del pasado en su capacidad de recuperación… (Rivera Blanco, 1997: 101 y ss)[4].

Lo que no obsta para que "alguno de estos ejemplos, especialmente el de la obra copia de Mies, haya recaptado" –por la habilidad de los reconstructores (Ignasi Solá Morales, Cirici y Alfonso Ramos)– gran parte de los significados originales, de manera que se aspire en él la voluntad artística del propio Mies, lo que nos permitió dedicarle la portada de uno de nuestros libros reeditados como gran ejemplo universal de obra recuperada que no restaurada[5].

Estas reconstrucciones, la mayoría de las veces escenifican trastornos culturales, pues a la persecución de la recuperación de símbolos del pasado sin documentos verídicos añaden la idea de la reutilización de muebles, elementos y piezas de época para recrear el espacio, pero siempre dentro de lo que es un falso histórico, como en el Globe Theatre de Shakespeare en Londres (1988), en la Casa Cervantes de Alcalá de Henares o en los teatros del Liceo y la Fenice, si bien en estos dos últimos con los documentos de su real existencia. Otro grado ya más exagerado es la invención de poblados enteros, como el Pueblo Español de Barcelona, o ya en el extremo más radicalizado la construcción de idílicas aldeas medievales a partir de la nada,

[3] Finance de Leniaud, 2014. Véase también el número específico dedicado al arquitecto de la revista *Beaux Arts, hors-série*, "Notre-Dame de Paris, Vézalay, Carcassonne… Réinventés par Violle-le-Duc", s. n. TTM, editions. Éditeur Pommereau, Claude.

[4] Véase Hernández Martínez, 2007: 38.

[5] Portada de Rivera Blanco, J., *De Varia Restauratione*.



Fig. 2 – Londres. Shakespeare Globe Theatre. Fuente: J. Rivera

solo de textos antiguos descontextualizados con el origen del lugar, como Guédelon, en Bourgogne, una población entera de la Edad Media completamente inventada con función pedagógica para comprender la arquitectura del siglo XIII[6]. En los teatros, buscando la fidelidad, se llegan al máximo del estudio de la documentación histórica, como ocurrió en el Liceo de Barcelona, o en el de La Fenice de Venecia dentro del debate, como ha resaltado Hernández Martínez, de recuperar el espacio incendiado la noche del 29 de febrero de 1996, que llevó a optar por aplicar la tesis del *com´era e dov´era* (pero al coexistir tres teatros se eligió el de 1836, no el de 1792 ni el de 1936, que se eliminan completamente, con proyecto de Aldo Rossi, que fallecerá en 1997). Se inauguró el 14 de diciembre de 2003 (Hernández Martínez, 2007: 42 y ss.).

4. Camillo Boito: la búsqueda del equilibrio para salvar la autenticidad. La distinción entre la materia y la forma, de lo antiguo y lo nuevo

Las graves acciones llevadas a cabo por los seguidores violletianos y el fatalismo de los ruskinianos provocaron, en un gran admirador de este y de Pugin y en un buen conocedor también del francés (y también de Víctor Hugo, Vitet y Merimée), la reacción para adelantar y valorar muchos de los aspectos que Riegl desplegaría en Viena en su *Culto moderno a los monumentos* después (*Kunstwollen* y el *Denkmalkultus*) (1903). Será el romano Camilo Boito (n. 1836), instalado en Milán y discípulo de Pietro Selvático Estense, quien desarrolle una trascendente teoría denominada por teóricos como Ceschi el "Restauro Moderno" (Ceschi, 1970) y que merece ser estudiado en profundidad y reconocida y revalorizada su importancia en la historia de la arquitectura.

Autor por sí mismo de pocas obras, conoce muy bien la realización del Castillo sforzesco de Milán y, personalmente, lleva a cabo la restauración de la Porta Ticinese de la misma ciudad, y durante muchos años siguió directamente las diferentes obras que se realizaban en esta. Será en el ámbito del ejercicio directo y práctico como miembro de la Giunta Superiore delle Belle Arti y en la ciudad norteña donde lleve a cabo su labor y sus escritos, sobre todo dos muy notables, sus series de propuestas de 1879 y de 1883, en los congresos de ingenieros italianos, luego publicadas juntas en su famoso diálogo *Conservar o restaurar?*, de nuevo editadas más tarde como *Questioni pratiche di belle arti* (1893)[7].

Boito defiende con énfasis que "cuando sea inevitable la intervención (en un edificio), deberá ser consolidado antes que reparado, reparado antes que restaurado", de manera que la restauración es el último recurso de la actuación en el objeto. Respecto a la "Autenticidad" entiende claro que el intervencionismo violletiano destruye el carácter y la integridad de la obra artística e histórica, por lo que defenderá con pasión –aspecto que heredarán la mayoría de las generaciones de restauradores futuras– la diferenciación entre lo antiguo y lo nuevo. Cuando se llegue a este momento en el que sean inevitables los añadidos, propone sus ocho[8] famosos procedimientos que comportan toda una un metodología que se fundamenta en los siguientes principios, que en muchos casos se siguen utilizando hoy:

a) Diferencia de estilo entre lo viejo y lo añadido nuevo.

b) Diferencia de los materiales de fabricación utilizados en la obra nueva (normalmente uso de material contrario como ladrillo si la obra es de piedra, lo inverso, hormigón, cemento, cristal, etc.).

c) Simplificación de elementos ornamentales en la parte restaurada (también se podría traducir por supresión).

[6] voxpatrimonia.org/guedelon-le-reve-du-moyen-age/

[7] Véase sobre Boito: Crippa, 1989; Grassi, 1959; Grimoldi, 1991; Zucconi, 1997; Zucconi, 2000; Zucconi, 2002; Choay 2013.

[8] Estos ocho puntos fueron expuestos por Boito al menos dos veces en sus escritos, primero en su ponencia de 1879 en el Primer Congreso Nacional de Ingenieros y Arquitectos italianos y después en su diálogo "La restauración en arquitectura", publicado en *Questioni pratiche di belli arti* (1893).

d) Exposición en un lugar próximo de los restos o piezas, figuras u ornamentos antiguos que se hayan suprimido de la obra o encontrado en el subsuelo.

e) Marca o signo en cada una de las piezas renovadas con la fecha de la restauración o un signo convencional (se adoptarán letras iniciales como la "R", firmas de los canteros, señales de los instrumentos de los canteros, símbolos coetáneos, texturas diferentes, etc.).

f) Epígrafe descriptivo grabado sobre el monumento (Se usarán fechas, textos, etc.).

g) Descripción escrita y fotográfica de las fases sucesivas de los trabajos, sea en el mismo edificio conservado o en un lugar próximo, sea también de forma impresa o en una publicación.

h) Notoriedad (visual, material y táctil, entre las partes antiguas y nuevas).

Como muy bien ha expresado Choay:

> il invente la restauration-signal: à la lacune qui signale le fragment de texte perdu, répond une marque qui, au moyen de matériaux hétérogènes et de signes graphiques, indique les fragments d´édifice perdus et remplacés. Cette approche philologique, inèdite à l´époque, a plus qu`une portée pratique Elle irrigue tout le champ de la réflexion de Boito. Tenté de concevoir la restauration comme una occasion offerte à l´architecte d´exprimer librement sa sensibilité d´artiste dans un style contemporaine (Choay, 2013: 15).

Aunque es preciso recordar que sí había algún precedente claro en Valadier y en Stern, por ejemplo en el Anfiteatro Coliseo de Roma, donde se usa material de ladrillo para discernirlo de la piedra y se coloca una inscripción señalando el patrocinio contemporáneo de Pio VII.

Camillo Boito tendrá una influencia enorme ya en su misma época, influirá en Andrade (el denominado Viollet portugués), aunque más avanzado que los seguidores del arquitecto de Notre Dâme[9]; rápidamente en España, parcialmente en Aníbal Álvarez (en sus capiteles de San Martín de Frómista marcados con una "R"), en la arqueología y la restauración del siglo XX en las anastilosis en que se utilizan materiales distintos de los de las piezas descubiertas en las excavaciones para completar las columnas, los muros, etc.; en los arquitectos italianos y españoles de la posguerra, por ejemplo allí en el puente de Florencia del que se recuperaron los vestigios de piedra y se rehízo el resto en ladrillo, y aquí en los muros recompuestos de iglesias por toda Castilla tratando los sillares de forma distinta en la epidermis o los capiteles firmados por Luis Cervera Vera en las capillas de la Colegiata de la Catedral de Valladolid, o colocando símbolos contemporáneos en la fachada de la Catedral de Salamanca (el astronauta), el palacio de Trujillo (con escudo del Atlético de Madrid), etc., etc., pues se podrían citar infinidad de ejemplos.



Fig. 3 – Catedral de Salamanca. Astronauta, 1992. Miguel Romero, cantero. Fuente: J. Rivera

La influencia de Camillo Boito también fue notable en la legislación italiana, en la española y en la europea (Carta de Atenas de 1931, Carta de Venecia de 1964, Leyes españolas de Patrimonio de 1926 y 1933), como en numerosos arquitectos de todo el siglo XX comenzando por los denominados pertenecientes a la "Restauración científica", como Giovannoni, Torres Balbás (uso del hormigón y el hierro en la Alhambra de Granada), N. Balanos (el cemento y el hierro en la Acrópolis de Atenas), Paul Leòn en Francia, etc., siendo un remoto precedente de la Restauración Crítica con la inclusión del diseño y el proyecto contemporáneo en las últimas décadas del siglo XX y las actuales del siglo XXI.

Gustavo Giovannoni se inspiró y estudió en profundidad la aportación de Boito (Giovannoni, 1929), la codificó y la difundió a través de su propia obra y de sus escritos. Su método, denominado por Ceschi y Luciani "Restauro científico", se extendió hasta el comienzo de la II Guerra Mundial y aún hasta acabados los años cincuenta, y marcó las intervenciones en los monumentos en toda Europa durante esta etapa. No obstante después de la I Guerra Mundial muchos edificios fueron reconstruidos sin debate alguno, por causa de los perjuicios morales y afectivos que provocaron los daños bélicos surgiendo entonces los que podemos considerar primeros "falsos históricos".

Giovannoni no fue capaz de dar el paso hacia la arquitectura contemporánea de su época para incorporarla en las lagunas grandes, en los completamientos o en algunas partes de las reconstrucciones porque no la entendía por llegarle justo al límite de su formación académica, pero lo que entendía por

[9] Véase Verdelho Da Costa, s.f., y para la relación con Boito: Cunha Ferrerira, 2014.



Fig. 4 – San Stefano degli Abisini, Roma. Fuente: J. Rivera

contemporáneo (eclecticista e historicista) quedó manifiesto en muchas de sus obras, como el Arco de Augusto en Rímini, San Andrea de Orvieto (con materiales distintos, marcas y fechas, etc.), San Stefano degli Abisini, la propuesta para fachada para la iglesia de Ausonia, y para otras de sus obras bien conocidas. Por igual motivo influyó notablemente en Francia en Paul León y sus seguidores, y en España, en Torres Balbás y los suyos (Rivera Blanco, 2013: 219-315). Donde sí fue un gran renovador fue al considerar el urbanismo de las ciudades antiguas con el mismo valor que los monumentos, y su constituyente esencial, lo que él denominaba arquitecturas menores, dotando a la conservación del conjunto del sentido del ambiente y de la autenticidad (Giovannoni, 1913). Esto sería trascendente porque obligaría a adoptar decisiones importantes contra el aislamiento de los monumentos que había implantado Violle-le-Duc, por ejemplo en Carcasona, en Notre Dâme de París y en tanto otros sitios seguido después como en las catedrales de Zamora, Burgos y León, en España.

El paso importante de Giovannoni fue afianzar el rechazo a usar el estilo primitivo para las lagunas evitando así el confusionismo a que llevaron en la autenticidad de las piezas los violletianos. Ello implicaba negarse también a la realización de réplicas. Como principal redactor de la Carta de Atenas, emplazó un método en el que los principios de Boito se consagraron tanto en las ruinas, como en las partes faltantes de los edificios dañados, como se apreciará inmediatamente tras la II Guerra Mundial en restauraciones tan importantes como el Templo Malatestiano de Rímini bombardeado por los aliados y reconstruido en 1945 por Costantino Ecchia, con su cabecera en moderno, en puentes de las ciudades italianas como el del castillo de Verona, el de Castelvecchio, o el de Piedra reconstruido por P. Gazzola y Liberio Cecchini en 1949-51 y 1957-59, respectivamente, o en edificios parciales (Hospital Mayor de Milán por Liliana Grassi, por ejemplo), todos auténticos manifiestos de un nuevo método de trabajo.

En España la influencia de Boito fue muy clara en los primeros arquitectos restauradores del siglo XX seguidores de las líneas ruskinianas e italianas, por ejemplo en Diego Velázquez Bosco (plan de conservación de la Mezquita de Córdoba), en Juan Bautista Laviña (Torre sur de la Catedral de León), en el Marqués de la Vega Inclán y su equipo de la Comisaría Regia para el Turismo (Patio del Yeso del Alcázar de Sevilla), muy notable en San Pedro de la Nave (en Alejandro Ferrant y en Manuel Gómez Moreno, que tanto impregnaron la restauración española durante las décadas anteriores al Franquismo), en el tratamiento de ruinas, como las de Mérida, Itálica, Ampurias-Rosas, etc.

La postguerra, a partir de 1945, fue clave para el replanteamiento del significado de la Autenticidad en los monumentos que exigían ser restaurados. Numerosos estudiosos, sobre todo italianos, trataron de plantear una teoría científica que pudiese responder a este grave reto. Mientras que en el centro de Europa –Bélgica, Francia, Alemania, Varsovia– (Martínez Monedero, 2008 y Riccardi, 2013) se reconstruían con escasos límites y no pocas veces reinventando y reintegrando imágenes, en la península trasalpina, la más sensible en la intervención tras la reflexión, surgieron textos fundamentales como los complementarios a las "Instrucciones para el restauro de los monumentos", redactados por la Dirección General de la Antigüedad y Bellas Artes (1931, y añadidos de 1938 y normas de 1944 sobre consolidación de restos), o los de Alfredo Barbacci (Barbacci, 1957: 567-570) o Guglielmo de Angelis D'Ossat al respecto (De Angelis D'Ossat, 1957: 13-28). El segundo de estos autores destacaba la polémica surgida entre los defensores del "ripristino", como los realizados en Florencia, Montecassino y Bolonia, apoyados por Berenson, que no reflejaban de ninguna manera los sucesos históricos recientes (verdaderas copias), o, la alternativa de manifestar documentalmente los daños y exteriorizar la salvación de fragmentos y ambientes siempre considerando cada edificio dañado un caso clínico distinto con soluciones distintas. Así los edificios poco dañados serían repristinados fácilmente. Por el contrario los que sufrieron fuertes impactos y pérdidas ofrecerían dos alternativas, recomponer las pérdidas cuando no hubiera dificultades (especialmente en techos o partes bien documentadas) o cuando eran muy graves y aparecía

otra estructura debajo salvar esta (por ejemplo en Santa Clara de Nápoles y en San Francisco de Viterbo). Ya, finalmente, si los daños eran masivos o totales ante el problema de la reconstrucción, señalaba que, desde un punto de vista estrictamente científico, no se debería realizar, "quando un edificio è distrutto, qualumque rifacimento non potrebbe riuscire che una smorta e falsa copia dell originale" (De Angelis D'Ossat, 1957: 20). Consideraban así, la irrepetibilidad para la ciencia del restauro, pues en estos casos extremos solo se podrían realizar algunas anastilosis con los restos (Varagnioli, 2010: 211 y ss. Serafini, 2010: 231 y ss.).

En cambio, en España durante el franquismo (y por extensión en Portugal durante el periodo dictatorial)[10] se abrió a partir de estas etapas y hasta prácticamente su final un proceso de recuperación de métodos violletianos y seguidores de Beltrami (aún sin conocer probablemente a este pero sí el Castillo Sforza y el Campanile de Venecia) mezclados con parciales visiones de las teorías posteriores. Para muestra bastaría señalar el disgusto de Guglielmo de Angelis D´Ossat cuando asistió a algunas nuestras restauraciones y advirtió que se realizaban según los métodos decimonónicos. Aquí no hubo debate alguno –al menos no se reflejó en las revistas ni en otros escritos– y las directrices de la Dirección General de Bellas Artes o de la de Regiones Devastadas se siguieron sin discusión. Bastaría recordar entre los casos extremos las reconstrucciones de la catedral y de parte de la ciudad de Santander, después del incendio, o las del Alcázar de Toledo, o la ermita de Santa María de la Cabeza, después de los daños bélicos, o las reintegraciones de edificios históricos para Paradores Nacionales[11].

5. La segunda mitad del siglo XX: una nueva etapa de la autenticidad más expresa. Las cartas de Atenas (1931) y de Venecia (1964)

Si la Carta de Atenas supuso el rechazo a las reintegraciones y el respeto a los añadidos históricos de todas las épocas, los documentos italianos de los años treinta y cuarenta defienden ya la importancia de no cometer "falsos históricos" con reconstrucciones sin documentar o por medio de las escasamente justificadas. En el tratamiento de las ruinas también se avanza al incorporar todas las propuestas de Boito afianzadas por Giovannoni y sus seguidores. Después de las dudas acaecidas en la postguerra en la que todos los sistemas saltaron por los aires, en los mismos años cincuenta, pero ya, definitivamente en los sesenta, los teóricos italianos buscan ya como primer objetivo de la restauración la conservación de la autenticidad y en correspondencia con ella la distinción clara entre lo antiguo y lo nuevo. Aportación fue que para los añadidos con proyecto contemporáneo se debía considerar su reversibilidad (los primeros ejemplos de Franco Minnisi (1919-1996) en el teatro de Heraklea Minoa y en la Villa del Casale en Piazza Armerina). Todos estos valores quedarán plasmados expresamente en la Carta de Venecia de 1964 y en las corrientes de restauración que se suceden paralelamente (la denominada "Restauración crítica"), todas ellas reflejo de nuevos pensamientos sobre la disciplina de la restauración promovidos por personalidades como Roberto Pane, Piero Gazzola, Renato Bonelli, Cesare Brandi, etc.

En gran parte es una reacción clara contra los últimos seguidores de los violletianos –multiplicados accidentalmente después de la guerra, salvo en España donde se perpetuaron hasta la Democracia–, y una posición abierta a las innovaciones que los años sesenta y posteriores que reaccionarán contra el mundo de la reproducción con las nuevas técnicas, e, indudablemente por la asunción de buena parte de los restauradores de la arquitectura contemporánea que introducen en los monumentos y en la ciudad grandes arquitectos como Aldo Rossi, Ignacio Gardella, Albini, Scarpa, etc., en una primera generación.

La Carta de Venecia recomienda de forma taxativa evitar las reconstrucciones e intervenir siempre desde la autenticidad y la honradez dejando constancia absoluta de las operaciones realizadas para garantizar en todo momento la autenticidad del monumento primigenio.

Estos principios pasarán sucesivamente a las Cartas Italianas del Restauro (1972 y 1987) que prohíben los completamientos y las reintegraciones en estilo y las reconstrucciones. Lo mismo ocurre en España, en su Ley del Patrimonio de 1985 (aún vigente).

Sin embargo, en toda Europa (y en Norteamérica) se planteó una nueva reflexión con la Postmodernidad, al final de los años sesenta y hasta el final de los ochenta, cuando la arquitectura recupera la historia y se inunda en la vertiente de postmoderno clásico de las nuevas arquitecturas con citas procedentes de las producciones del pasado con una nueva vanguardia propiciada por Aldo Rossi, Charles Jencks, Ricardo Bofill, José Ignacio

[10] Una muy buena visión del tema en el país fraterno en Baptista Neto, 2001. Para una visión generalizada cronológicamente al siglo XX, Cunha Ferrerira, 2007: 78-95.

[11] La bibliografía sobre las restauraciones españolas en la etapa del franquismo ya va siendo considerable. Como simples hitos véase Muñoz Cosme, 1989; Casar Pinazo y Esteban Chapapría, 2008; entre lo más reciente ver también la producción del grupo de investigación dirigido por García Cueto, Pilar: http://www.unioviedo.es/restauracionyreconstruccion/quienes.html. Y las aportaciones del mismo con la más actual bibliografía en Rodríguez, 2014.

Linazasoro, Javier Cenicacelaya, Iñigo Saloña, los Krier, Collin Rowe, Paolo Portoghesi, Venturi, etc., que aportan edificios con elementos ornamentales históricos y proporciones a los centros urbanos monumentales, e incluso a las periferias.

Surgirá entonces otro gran debate en Europa con epicentro en Italia respecto a la autenticidad con tres núcleos importantes que defienden trayectorias contrapuestas, la línea más conservadora planteada en el norte de la península trasalpina y en concreto en Milán liderada por Marco Dezzi Bardeschi y Amedeo Bellini, con ramificaciones a Venecia (Giuseppe Cristinelli) y a todo el norte, con un manifiesto en la obra del primero del Castillo de Scotti in Vigoleno y el palacio de la Ragione de Milán, donde la autenticidad se debe seguir al pie de la línea respetando la totalidad de lo heredado. En el campo contrario la línea romana de la Facultad de La Sapienza con seguidores en Roma Tre (Gaetano Miarelli Mariani, lamentablemente fallecido hace poco tiempo) y representada por teóricos como Giovanni Carbonara, defendiendo la intervención creativa (la "restauración crítica"), "lo nuevo con lo antiguo", con extensiones por el resto de Italia con maestros prácticos como Gae Aulenmti (también recién fenecida), o como Riccardo dalla Negra, Andrea Bruno (Manica Lunga de Rivoli, Ruinas de Tarragona) y otros y, una última tendencia, representada por los defensores de la reintegración en el estilo original ("il recupero della belleza") surgida en Roma Tre y capitaneada por el arquitecto romano Paolo Marconi (nuestro recordado amigo desgraciadamente desaparecido en 2013), como su Castilllo de Conti di Modica in Alcamo, su parte de la Citroneria de Turín, sus libros sobre "il recupero" de Roma o sus trabajos científicos sobre el puerto antiguo de Ripa en la misma ciudad.

Este último arquitecto, declarado asimismo anti boitiano y anti Riegl, consideró el "falso histórico" como un tabú, una obra de pleno carácter (Marconi, 1993 y 2001: 123), defendiendo las reconstrucciones "como eran y donde eran", especialmente en ejemplos como el teatro de la Fenice, el Duomo de Venzone, la Santa Sindone de Turín o el pórtico de San Giorgio in Velabro de Roma, su gran obra personal, y auténtico manifiesto de su pensamiento, como avalista de la conservación del espíritu y de "la materia auténtica" en su interpretación[12]. San Giorgio provocó un intenso debate en el que tomaron partido todas las



Fig. 5 – Castillo de Alcamo. Restauración de Paolo Marconi. Fuente: J. Rivera



Fig. 6 – San Giorgio in Velabro, reconstrucción de Paolo Marconi después del atentado terrorista, Roma, en 1998. Fuente: J. Rivera

tendencias y todas las revistas de restauración de forma reflexiva y también apasionada. El mismo Marconi llegó a considerarse a sí mismo "un Viollet vivo"[13].

En otros países europeos se ha planteado igual debate, por ejemplo en Francia, donde la línea ortodoxa de la restauración la han representado arquitectos como Yves-Marie Froidevaux

[12] Véase especial dedicado a "San Giorgio e il Drago", *"Ricerche di Storia dell´Art,* nº 60 y los numerosos artículos de G. Carbonara, P. Marconi, G. Miarelli Mariani, Mª Costanza, L. Caterina Cherubini, Mª Grazia Turco, etc., "La Chiesa di San Giorgio in Velabro a Roma. Storia, Documenti, testimonianze del restauro dopo l´attentato del luglio 1993", *Bollettino d´Arte*, Roma, 2002.

[13] *Ananké*, nº 2, maggio, 1993 y, en concreto, "Viollet le Duc c´est moi", nº 6, giugno, 1994. En este número Vittorio Locatelli entrevista imaginariamente a Viollet-le-Duc en relación con la reconstrucción del pórtico de San Giorgio in Velabro, por el citado Marconi.





Figs. 7 y 8 – (Izquierda) Frauenkirche, Dresde; (Arriba) – Bosnia. Puente de Mostar. Fuente: J. Rivera

(abadía de la Trinité de Lessay e iglesia de Saint-Malo), Bernard Fonquernie (catedral de Notre Dâme y palacios del barrio Marais, en París) o los afiliados a ICOMOS Francia, mientras que otros restauradores oficiales como Pascal Prunet, Arnaud de Saint Jouan o Bruno Decaris (castillo de La Falaise), el mismo Froidevaux –iglesia-museo de Angers, iglesia de Notre-Dame du Pilier– (González Fraile, 2004: 87-95 y Riccardi, 2013). En Portugal las dos tendencias se han manifestado desde el final del siglo XIX hasta el final de la Dictadura representando las tendencias violletianas en la Dirección General de Monumentos Nacionales, o en obras como las de la catedral de Lisboa (A. Fuschini, Couto Abreu, DGEMN), el castillo de Leiria (restaurado por Ernesto Korrodi, 1916-1933, después de años 50 Baltazar da Silva Castro y el DGEM), el Palacio de los Duques de Bragança (1937, por Rogerio de Azevedo, para palacio del presidente de la República, Oliveira Salazar), y castillo de Guimarães a las más modernas obras como la semi-mimética Casa de los "Bicos" de Lisboa, el monasterio de Tibães de Joao Carlos dos Santos, la iglesia de Mamede de Miguel Malheiro, el puente de Vilela de Hugo Monte, la Marinha da Costa de Fernando Távora o las posadas de Souto de Mora. En Viena destaca la modernidad y heterodoxia de arquitectos como Manfred Wedhorm, capaz de manifestar las dos tendencias, la ortodoxa en el Palacio de Luxemburgo y en la palacios imperiales y la más creativa en las torres del Gas de la capital, en los establos imperiales y en los museos tanto de la ciudad como de otros lugares cual Melk (fue co-autor fundamental del "Memoradum de Viena"), proceso que se verifica igualmente en Alemania con múltiples reconstrucciones violletianas, otras reintegraciones con piezas originales (como la Frahuenkirche de Dresde) y también analogías con materiales contemporáneos como la cúpula del Reichstag de Berlín.

Más allá de nuestras fronteras apenas es necesario señalar sin comentarios reconstrucciones bien conocidas y teorizadas como el pabellón de Mies de Barcelona, ya citado, el puente de Mostar, las iglesias rusas y de los antiguos países de la Europa del Este soviética, la ciudad de Bam, los budas de Bamiyán, el convento de los dominicos de Oaxaca (México), etc.

Caso muy interesante es el español (que desarrollaremos en otro momento) y que representa un ambiente de confrontación, pero no en las revistas, donde no existe el debate salvo raras excepciones. Aquí, entre nosotros, existen al menos tres tendencias manifiestas, una que aplica la restauración técnica y tradicional con innovaciones en el comportamiento de materiales a problemas de conservación y de estructuras (Moneo, Ruiz Cabrero y Rebollo en la Mezquita-Catedral de Córdoba, Eduardo González Fraile en la fachada de San Pablo de Valladolid, Catedral de Tarazona, Universidad Cisneriana de Alcalá de Henares, Javier Cenicacelaya e Íñigo Saloña en la Diputación Foral de Vizcaya, en Bilbao, etc.); otra directriz que es heredera de la etapa anterior a la democracia o continuidad[14] de las propuestas de 1975 de la Carta de Ámsterdam y/o de la restauración denominada "integral" (los maestros Chueca Goitia y Rafael Manzano Martos y sus discípulos, por ejemplo). Reconociendo tendencias de esta índole se ha generado en España la creación del Premio que lleva el nombre de este arquitecto sevillano y que se ha otorgado a obras y autores como los citados Cenicacelaya y Saloña (a estos por su obra de nueva planta, aunque también restauraron la Diputación Foral desde posiciones de la restauración integral, obra en la que tuve la fortuna de ser asesor), y a las restauraciones de otros profesionales como Leopoldo Gil Cornet, L. F. Gómez-Stern e I. Medina. El fin del premio, como señalan sus propias bases, es

> difundir el valor de la arquitectura clásica y tradicional como referente de probada validez para la arquitectura de nuestro tiempo, tanto en la restauración de monumentos y conjuntos urbanos de valor histórico-artístico como en la realización de obras de nueva planta que, basadas en las tradiciones locales, sean capaces de integrarse armónicamente en dichos conjuntos[15].

Otra preferencia, hoy mayoritaria, ha seguido reflejos de la "Restauración crítica" italiana con obras en las que la diferencia

[14] Un serio problema de la restauración española la constituyen algunos arquitectos historiadores, que por lo que hace al segundo calificativo bienvenidos sean a un país huérfano aún de buenos intérpretes del pasado, pero que en lo que respecta a su participación en la restauración se caracterizan por querer trasladar aquí libremente sus pesquisas, muchas veces partiendo solo de premisas tipológicas o formales, con escasas pruebas documentales y manifestando nostalgia por la metodología violletiana de la intervención.

[15] http://www.premiorafaelmanzano.com/



Fig. 9 – Fachada de San Pablo, Valladolid (2001). Antes de la restauración de E. González Fraile. Fuente: J. Rivera

entre el antiguo y el nuevo tienen la máxima notoriedad (Antoni González Moreno-Navarro, Manuel Casas, Salvador Pérez Arroyo, por citar solo algún caso) y en la que junto a la analogía (defendida por Capitel) y el contraste (auspiciado por Solá Morales) se han producido obras reconocidas internacionalmente con premios y declaraciones de Patrimonio de la Humanidad y otras que, como el Teatro de Sagunto, han provocado por su violencia y desprecio hacia la preexistencia encendidas polémicas y debates. Las diferentes posiciones entre nosotros comentadas fuera de los ámbitos académicos y sin el mínimo debate científico, recluidas a los círculos de patio. No vendrá mal, además, recordar, como decía Paul Preston, que "en España (siempre) se ve al que discrepa como a un enemigo".

6. Mandatos y recomendaciones internacionales sobre la autenticidad: 1975-2015

En los últimos años y después de la Carta de Venecia se ha multiplicado la preocupación por mantener la autenticidad tanto en la conservación de los monumentos como de las ciudades, buscando la armonía entre sus miembros, para poco a poco ir incorporando el territorio y el paisaje.

Ya la Carta de Amsterdam, del 21 al 25 de octubre 1975, y la Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico, del 26 de septiembre de 1975, del Consejo de Europa, preocupadas por la reutilización de las ciudades históricas y la recuperación y rehabilitación de la arquitectura histórica, manifestaban en el preámbulo que el equilibrio de las intervenciones y el mantenimiento de todo su carácter histórico, así como el medio ambiente, se relacionaban incluso con la salud mental de los individuos:

> Por otra parte, se manifiesta claramente que la exigencia de esta conservación es una exigencia vital, porque está motivada por una necesidad profundamente humana: vivir en un universo que siga siendo familiar, a la vez que integrador del cambio deseable e inevitable.
>
> La calidad de un ambiente tan apreciada por los extraños o el aire de familia tan querido para los autóctonos son términos abstractos que, sin embargo, traducen una realidad profundamente enraizada en el tiempo: la acumulación de estratos, depositados por muchas generaciones, de una existencia marcada por un cierto grado de continuidad.
>
> Ignorar la necesidad de respetar el equilibrio de los agrupamientos y asentamientos humanos formados a lo largo de los años, es abrir el camino al desequilibrio síquico de los individuos y a los traumatismos sociales. Nuestra época, tan rica en desconciertos, a menudo impuestos por los que no piensan más que en términos de rendimiento y provecho, nos proporciona pruebas cotidianas de este peligro.

Se consagra en este documento la ahora denominada "Restauración integral", un procedimiento de conservación de todos los elementos inherentes al objeto patrimonial, con especial dedicación a la ciudad y sus elementos configurativos y espirituales: la "protección de estos conjuntos arquitectónicos no puede ser concebida más que desde una perspectiva global, teniendo en cuenta todos los edificios que tienen valor cultural, desde los más prestigiosos a los más modestos, sin olvidar los de la época moderna, así como el marco en que se inscriben", protegiendo especialmente su continuidad histórica.

Nuestra compañera Hernández Martínez (2007: 56-58) ha resaltado la trascendencia de otros textos emanados posteriormente, como los de Washington y Cracovia, sobre la idea de autenticidad y cómo van recogiendo la evolución del concepto en los últimos años.

En efecto, menciona cómo el V Congreso Internacional de Arqueología de la capital norteamericana (2003) señala que "(…) intervenciones como la restauración o la reconstrucción de lugares y objetos para su interpretación y exhibición deben ser valoradas críticamente a fin de asegurar que su autenticidad e integridad no sufrirán un impacto negativo" (Hernández Martínez, 2007).



Fig. 10 – Palacio Ardinghelli, L'Aquila, 2014. Fuente: J. Rivera



Fig. 11 – Dubrovnik, 2008. Fuente: J. Rivera

Por desgracia, en numerosos lugares con yacimientos arqueológicos se han realizado interpretaciones que distan mucho de la realidad, como las que tuvieron lugar en Rosas-Ampurias, en Reinosa, en Coaña y en otros lugares. Surgen por motivaciones pedagógicas y para ambientar y contextualizar los yacimientos, pero son falsos históricos muchas de las veces con escasa consistencia y de completa inautenticidad. Bastaría citar cómo esta obsesión lleva en algunos parques temáticos a trastornar la realidad recreando más allá de arquitecturas, incluso "Conciertos paleolíticos" o "paleo-conciertos" (Parque Arqueológico de Arte Rupestre Campo Lameiro, en Pontevedra, de la Xunta de Galicia).

Como la autora referida mantiene, todo el siglo XX ha defendido en sus documentos la negación de las reconstrucciones en aras al respeto a la autenticidad, pero como apreciamos también nosotros en Cracovia 2000, de cuya redacción fuimos codirectores, era necesario dar rienda suelta a los procesos emocionales de los pueblos dañados por las catástrofes tanto naturales como humanas que han destruido monumentos que representan sus signos de identidad. Así hemos sido testigos de cómo los terremotos han permitido y obligado incluso a recuperar edificios completamente nuevos totalmente miméticos de los originales perdidos. Bastaría mencionar buena parte de la Catedral de Noto, las ciudades de la Umbría, de Bam, de los Abruzzos, de Lorca, numerosos lugares en América, etc., en los que las reconstrucciones son incesantes (modélica en cambio es la restauración, por ejemplo del palacio Ardinghelli en L´Aquila). Por riadas, por aludes, por incendios y otras causas no antrópicas se han re-erigido otros muchos edificios. No faltan tampoco los causados por las guerras, como los ya mencionados en Europa durante las posguerras mundiales, pero también los provocados por las recientes, como la población casi completa dañada y bombardeada de Dubrovnik, la biblioteca de Sarajevo, el puente de Mostar. Por causas del terrorismo ya hemos destacado San Giorgio in Velabro en Roma y los budas de Bamiyán.



Fig. 12 – Ermitas, auténtica y copia, de San Antonio de la Florida, Madrid. Fuente: Carlos Delgado; CC-BY-SA

Hay también casos singulares y sorprendentes en los que se realiza un doble para mejor preservar la autenticidad, como refleja el caso de las dos Ermitas de San Antonio de la Florida de Madrid, en el que la primera es neoclásica realizada entre 1792 y 1798 por el arquitecto Filippo Fontana y que cuenta con pinturas murales al fresco de Francisco de Goya, y la segunda, construida al lado, es idéntica y obra de 1925 ejecutada por el arquitecto Juan de Moya Idígoras, para dedicarla al culto (oficios religiosos) y así proteger la autenticidad e integridad de la obra arquitectónica con los frescos del gran pintor (Rivas Capelo, 2008: 13-76 y Moya Idígoras, 1959: 74-75), lo que suponía respetar el edificio pero no, en cambio, el entorno, que así se alteraba profundamente.

A finales del siglo XX se produce en las reuniones internacionales, en algunos organismos como ICOMOS, en la Convención Mundial del Patrimonio de la UNESCO, ICOM, Europa Nostra, Hispania Nostra, etc., un cambio trascendente respecto a las consideraciones del patrimonio y en correspondencia del concepto de autenticidad, dominado y expresado hasta este momento desde posiciones euro-centristas que apreciaban sobre todo el conjunto de la materia más que la forma. En cuanto a la definición de patrimonio éste se amplía y extiende paulatinamente a arquitectura industrial, a objetos de la ciencia y de la técnica, a arquitecturas modernas de los siglos XIX y XX –del vidrio, del hierro y el acero, del hormigón, eclécticas y funcionalistas–, se incorpora el lugar, el territorio y el paisaje, tanto natural como histórico urbano, etc. Hernández Martínez resalta que la transformación en la mentalidad occidental se

produjo al "aceptar que el concepto de *autenticidad* podía tener diferentes sentidos (autenticidad material, autenticidad histórica, autenticidad funcional, autenticidad estilística, autenticidad contextual) en función de la cultura que lo interpretase" (Hernández Martínez, 2007: 57-58) y, así, uno de los primeros documentos que lo refiere es ajeno al contexto europeo, lógicamente. Se desarrolla en Australia, donde emergen nuevos conceptos de autenticidad, ahora también aplicable a todos los espacios antrópicos, a la naturaleza y a las herencias culturales de pueblos con escasos productos materiales pero importantes legados espirituales, como la mencionada Australia y Oceanía. Así la "Carta de Burra" (1979 y renovada en 1981, 1988 y 1999), adoptada por el Comité Nacional australiano de ICOMOS Australia *para Sitios de Significación Cultural*, el 19 de agosto de 1979, especifica que se dedicará a "todo tipo de lugar de significación cultural, incluyendo los naturales, indígenas e históricos que contengan valores culturales" (Preámbulo).

Distingue sobre las copias muy bien entre la Restauración (punto 1.7) "que significa devolver el tejido histórico existente de un lugar a una condición pretérita a través del retirado de añadidos o el re-ensamblaje de los componentes que existen aún sin la introducción de nuevos materiales", de la Reconstrucción (1.8), que "significa devolver un lugar a una condición pretérita conocida, y se distingue por la inserción de materiales (nuevos y antiguos) dentro del tejido histórico. No debe confundirse con la re-creación ni con la reconstrucción conjetural, que están fuera del alcance de esta Carta" y de lo que denominamos Adaptación o Rehabilitación (1.9) "significa modificar un lugar para que sirva para aquellos usos compatibles que se propongan".

Así pues, solo son compatibles con el mantenimiento de la autenticidad la Restauración, mientras que las otras dos operaciones la destruyen, la primera, o la menoscaba, la segunda.

La modernización de los textos posibilitó una matización respecto a la posibilidad de reconstruir "solamente cuando un sitio está incompleto debido a daño o alteración, y siempre que haya suficiente evidencia para reproducir un estado anterior de la fábrica. En raros casos, la reconstrucción puede ser apropiada como parte de un uso o una práctica que preserve la significación cultural de un sitio" (Art. 20.1), y siempre identificable sin posibilidad de error (Art. 20.2). Significa modificar un lugar para que sirva para aquellos usos compatibles que se propongan.

Recogiendo importantes postulados de la Carta Europea, afirma igualmente que "la conservación exige el mantenimiento de



Fig. 13 – Mercado Trajano, Roma. Fuente: J. Rivera



Fig. 14 – Puente de Verona. Fuente: J. Rivera

todo un marco visual apropiado, por ejemplo, la forma, la escala, el color, la textura y los materiales. No se debe permitir ninguna nueva construcción, demolición o cambio que tenga un efecto adverso sobre dicho marco o entorno. Se debe excluir toda intrusión en el medioambiente que tenga un efecto adverso sobre la apreciación y disfrute del lugar" (Art. 8 del primer documento). La conjetura es el límite de toda intervención (Art. 14).

Estas aportaciones tuvieron un rápido reflejo en América, Asia, África y en la misma Oceanía, por lo que la UNESCO comenzó a prestar interés especial hacia este patrimonio que acabaría denominándose *Patrimonio Inmaterial* o intangible,

y adquiriendo el mismo rasgo en sus caracteres, importancia y valores de autenticidad y unicidad que el antiguo patrimonio material de los europeos.

La misma Convención del Patrimonio Mundial había aprobado en 1972 declarar Patrimonio Mundial o de la Humanidad a los sitios considerados "más únicos y auténticos" del planeta, incluyendo ya no solo los monumentos con sus nuevos conceptos, sino también la naturaleza. Desde entonces las declaraciones fueron ampliándose desde una primera fase en que prevalecieron los criterios materiales europeístas a los más intangibles de otros continentes, a los que se sumó también la misma Europa, con sus propios monumentos inmateriales como el Camino de Santiago y otros.

Un paso ya definitivo lo constituyó la reunión celebrada por la UNESCO en Japón, en la ciudad de Nara, el año de 2004, en el que se adoptó la denominada *Carta de Nara sobre la Autenticidad*, que tuvo como colofón el reconocimiento de la diversidad cultural. En el año 2009 la misma UNESCO haría pública la "Declaración Universal sobre la diversidad cultural".

En el preámbulo de Nara se agradece a las autoridades japonesas haber permitido "desafiar el pensamiento convencional en el ámbito de la preservación, así como debatir medios y maneras de ampliar nuestros horizontes para aportar un mayor respeto hacia la diversidad cultural y patrimonial en la práctica de la preservación", asumiendo "un respeto pleno a los valores sociales y culturales de todas las sociedades". Esta valoración de la diversidad de culturas, y por ende de la diversidad de patrimonios, ha sido fundamental para entender que también la autenticidad responde a esta misma diversidad, pues cada sociedad histórica y actual, cada cultura, tenía y tiene un concepto de su herencia diverso (Art. 11), aunque igualmente de gran riqueza. Así, el texto añade que

> los criterios sobre el valor que se atribuye a un patrimonio varían de cultura a cultura, excluyendo por tanto que los juicios de valor y de autenticidad se basen en criterios únicos. Por el contrario el respeto debido a otras culturas requiere que los bienes culturales sean considerados y juzgados dentro de los parámetros culturales a los que pertenecen.

Aunque el documento, en su Art. 10 refiere:

> La autenticidad, tomada en consideración de esta manera, y afirmada en la Carta de Venecia, aparece como un factor de cualificación esencial en lo que concierne a los valores. La comprensión de la autenticidad desempeña un papel fundamental en todos los estudios científicos del patrimonio cultural, en los planes de restauración y preservación del mismo, así como en los procedimientos de inscripción utilizados por la Convención del Patrimonio Mundial y en otros inventarios de patrimonios culturales.

El ejemplo claro que se ha difundido para entenderlo en occidente ha sido la destrucción y reconstrucción de los templos del santuario de Ise en el mismo Japón (desde el S. IV a. C.), ya mencionados, cuya autenticidad se transfieres en la *forma*, de generación en generación, a través de mensajes orales y de los maestros carpinteros y de los ebanistas.

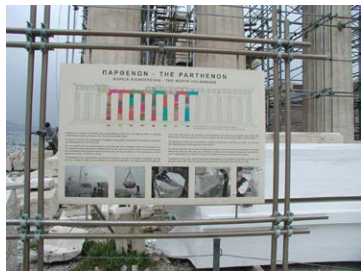
Ahora bien, estos criterios valiosos para todo el planeta tienen sus mismas limitaciones en el propio Japón en el que una parte de su arquitectura a partir del siglo XIX (desde Meiji, en torno a 1885) no solo se europeizó en cuanto a tratadística y metodología, sino que generó una nueva arquitectura y una nueva tradición japonesa que ahora se salvaguarda con los criterios tradicionales de los grandes documentos del siglo pasado, como ha demostrado Masatsugu Nishida (Masatsugu Nishida *et al.*, 2007: 153-170). Pero, en efecto, en edificios como el palacio imperial de Kyôto, el Heian-jingû, o la torre del castillo de Osaka, se han realizado restauraciones historicistas y con nuevos materiales, como el hormigón armado, pero persiguiendo la continuidad de la forma y la función, recreando un paisaje mental en el que las reconstrucciones son siempre más o menos fidedignas, pero mantienen el modelo original. También en Oriente y en Asia la influencia, desde hace muchas décadas, de los países colonialistas ha introducido la recuperación y restauración de los edificios a la manera europea de los países de la metrópoli, por ejemplo en las intervenciones llevadas a cabo por *Indian National Trust for Art and Cultural Heritage (INTACH)*[16]. Si bien, es cierto que el tiempo en ambos mundos es completamente diferente, en Occidente inmóvil, lineal y sucesivo (Parménides y San Agustín de Hipona), en Oriente cíclico y con cambios constantes (Heráclito)[17], con sus correspondientes implicaciones en la conservación del Patrimonio y en su restauración, de manera que se justifica la prevalencia de la forma y la tradición artística sobre la necesidad de conservar la materia.

El instrumento más reciente que se ha ocupado del tema de la autenticidad de forma manifiesta es la Carta de Cracovia 2000, con su revisión especial de 2010 difundida en 2014[18]. Esta Carta,

[16] http://www.intach.org/

[17] Kubler, 1988; Racionero, 1993 y Augé, 2003.

[18] Rivera Blanco, 2000; Cristinelli y Foramitti, 2000; Cristinelli, 2002; Cristinelli y Naeyer, 2014 con artículo de Rivera Blanco, pp. 81-88.

Figs. 15 y 16 – (Izquierda) Castillo de Limerick, 2008. (Derecha) Partenón. Acrópolis de Atenas, 2000. Fuente: J. Rivera

obra de profesionales pertenecientes a numerosas universidades e instituciones europeas y americanas (ICOMOS, ICCROM, UNESCO, etc.) fue el fruto de varios congresos celebrados en distintos lugares y países europeos, y lo primero que consideró fue, efectivamente, en el preámbulo, que Europa poseía una gran "diversidad cultural y por tanto por la pluralidad de valores fundamentales relacionados con los bienes muebles, inmuebles y el patrimonio intelectual", así como que el patrimonio lo identifica "la comunidad entera y, por ello, "los monumentos como elementos de este patrimonio son portadores de valores, que pueden cambiar en el tiempo. Esta variabilidad de los valores identificables en los monumentos constituye, "cada vez", la especificidad del patrimonio en los distintos momentos de la historia". Además de comprender todos los valores de la "memoria" que integran el objeto patrimonial, incluyó conceptos aún no desarrollados en otros documentos referentes al paisaje, el patrimonio industrial, el intangible, la gestión, etc. Insistimos en el concepto de la "memoria", pues ésta es la que se fundamenta en documentos escritos, en la materia, en las fuentes, por lo que la autenticidad está en mantenerla a toda costa, caso contrario es el de oriente, donde su memoria la constituye no la materia y las fuentes –que no existen– sino las formas, o, lo que es lo mismo, no tienen memoria[19].

Cracovia 2000 entiende que es vital el *proyecto de conservación* a través de una serie de decisiones de elección crítica que llevará al *proyecto de restauración*, el cuál debe tener la cautela de que "cualquier intervención implica decisiones, selecciones y responsabilidades relacionadas con el patrimonio entero, también con aquellas partes que no tienen un significado específico hoy, pero podrían tenerlo en el futuro" (Art. 1).

[19] Para todos estos conceptos de la materia y la forma y la autenticidad, y especialmente sobre la memoria, es fundamental la obra de Nora, 1997.

Asimismo, referente a la autenticidad de los elementos intervenidos desarrolla:

> Art. 3. La conservación del patrimonio edificado es llevada a cabo según el proyecto de restauración, que incluye la estrategia para su conservación a largo plazo. Este "proyecto de restauración" debería basarse en una gama de opciones técnicas apropiadas y organizadas en un proceso cognitivo que integre la recogida de información y el conocimiento profundo del edificio y/o del emplazamiento. Este proceso incluye el estudio estructural, análisis gráficos y de magnitudes y la identificación del significado histórico, artístico y sociocultural. En el proyecto de restauración deben participar todas las disciplinas pertinentes y la coordinación deberá ser llevada a cabo por una persona cualificada y bien formada en la conservación y restauración.
>
> Art. 4. Debe evitarse la reconstrucción en "el estilo del edificio" de partes enteras del mismo. La reconstrucción de partes muy limitadas con un significado arquitectónico puede ser excepcionalmente aceptada a condición de que esta se base en una documentación precisa e indiscutible. Si se necesita, para el adecuado uso del edificio, la incorporación de partes espaciales y funcionales más extensas, debe reflejarse en ellas el lenguaje de la arquitectura actual. La reconstrucción de un edificio en su totalidad, destruido por un conflicto armado o por desastres naturales, es solo aceptable si existen motivos sociales o culturales excepcionales que están relacionados con la identidad de la comunidad entera.

Siempre desde el principio de la mínima intervención y el Art. 6. Define concretamente:

> La intención de la conservación de edificios históricos y monumentos, estén estos en contextos rurales o urbanos, es mantener su autenticidad e integridad, incluyendo los 3 espacios internos, mobiliario y decoración de acuerdo con su conformación original. Semejante conservación requiere un apropiado "proyecto de restauración" que defina los métodos y los objetivos. En muchos casos, esto además requiere un uso apropiado, compatible con el espacio y significado existente. Las obras en edificios históricos deben prestar una atención total a todos los periodos históricos presentes.

La revisión a que hemos aludido se fundamentó sobre todo en el impacto que parte de la nueva arquitectura está dejando en las ciudades, en los territorios y en los mismos edificios que se completan o reconstruyen donde la construcción nueva se hace protagonista absoluta del objeto haciendo olvidar a éste. Una voluntad deliberada de muchos arquitectos que aprovechan así la decisión del proyecto (el diseño) de renegar de la historia y de la preexistencia, en unos casos, o de sobreponerse al objeto para controlar toda la atención, en otros siempre aprovechando que los documentos internacionales más recientes mencionan

la necesidad de realizar arquitectura con el signo de la época contemporánea cuando hay que realizarla. La reunión trató de corregir las actuaciones de los "Archistars" que, en muchos casos, desprecian el pasado. Así surgieron nuevos artículos:

El Art. 1 de la revisión señala que las lagunas se realizarán "de manera que se reintegren armoniosamente en el conjunto" respetando todas las partes interesantes del edificio. El Art. 2 destaca la necesidad de que

> Las intervenciones deben *distinguirse del diseño arquitectónico* (Art. 9 Cara de Venecia), ya que a través de ellas no podrán ser alterados de ninguna manera el contenido expresivo y la sustancia del monumento existente, preservando también la *autenticidad e integridad en los espacios interiores (…) y cada significado arquitectónico y documental* (Art. 6 Carta de Cracovia).

Finalmente el Art. 3 expresa que "Las intervenciones mencionadas en el Art. 2 deberán "llevar la expresión de nuestro tiempo" (Art. 9 Carta de Venecia) "distinguiéndose siempre de las partes originales" (Art. 12 Carta de Venecia), pero en el sentido de que deben ser realizadas en un tono comedido (*sottotono*), en el sentido que este término se asume en el lenguaje de la restauración de la pintura". Parte esta última difícil de conciliar que lleva a un enfrentamiento permanente entre los arquitectos restauradores y los arquitectos estrella (Cristinelli, 2013), y que, obviamente precisa de dosis de sentido común y de equilibrio.

7. La autenticidad desde el nuevo signo de los tiempos

El debate sigue abierto como señalaba el texto que abre este artículo obra de Plutarco y que quieren solucionar los textos fundacionales de Camillo Boito. Desde entonces hay al menos tres tendencias sobre la idea de la "autenticidad" entre los restauradores. Los ultra conservacionistas, los creadores y en medio los que buscan un acuerdo entre ambos extremos. Hoy el dilema deja a todos ellos en un bloque y enfrente se sitúa otro formado por los arquitectos estrellas que no quieren saber nada de la preexistencia y hacen dominante y protagonista su aportación.

Desde la Carta de Ámsterdam y los documentos de Burra el concepto de autenticidad se ha relativizado en el planeta (el "relativismo", por otra parte, es hoy signo de modernidad en la religión, en la filosofía y en los comportamientos de las personas. así liberadas de toda disciplina). Occidente seguirá primando la materia y la forma, si bien es cierto, como ha





Figs. 17 y 18 – (Izquierda) Alhambra, Granada. Restaurada por Pedro Salmerón. Fuente de los Leones, 2013. (Derecha) Palau Güell, Barce-lona, 2011. Fuente: J. Rivera

demostrado González i Moreno-Navarro muchos de nuestros edificios conocen constantes renovaciones parciales y no por ello pierden lo más mínimo de su sustancia o autenticidad, como la Alhambra de Granada, por ejemplo, ya que "debe concebirse en relación con la conservación de las formas, los espacios, los materiales (sin que necesariamente sean los originales), las texturas y los sistemas constructivos que caracterizan una obra arquitectónica" (González Moreno-Navarro, 1996: 16-23), lo que le permite defender la diferencia entre "falso histórico" y "falso arquitectónico", pues la autenticidad no es igual en ambos y favorece a la arquitectura que permite revocar espacios y algunos materiales, aunque no estamos de acuerdo precisamente por la relatividad a que hemos aludido, pues aun probando que existieron habría que garantizar la fidelidad, pues se trata siempre de una reinterpretación, y solo aplicable a partes y manifestando claramente su esencia contemporánea (como este mismo restaurador realizó en las chimeneas por él intervenidas en el Palau Güell).

Sí coincide con esta visión Campo Baeza quién recientemente ha escrito tratando de la Alhambra de Granada, del Pantheon de Roma y del pabellón de Mies:

> Pues otro dechado de Belleza es otra arquitectura construida, destruida y reconstruida tantas veces sin dejar por ello de ser "siempre el mismo edificio": la Alhambra de Granada. Construida por Yusuf I, reconstruida por Mohamed V, y con las intervenciones de D. Leopoldo Torres Balbás en el siglo pasado (Campo Baeza, s.f.: 25-27).

Es cierto que en pequeñas lagunas no se puede ni se debe realizar la diferenciación máxima que exigía Boito, pues sería violentar estéticamente el edificio, así como que la reproducción



Fig. 19 – Stoa de Atalo, Atenas, 2000. Fuente: J. Rivera



Fig. 20 – Palacio Imperial, Viena. Intervención de Manfred Wedohrm. Patio. Fuente: J. Rivera

de elementos perfectamente conocidos –siempre y cuando su deterioro sea total– es perfectamente lógica y aceptable, aunque nunca venga mal dejar constancia de ello más que sea documental o con signos. Pero en tamaños amplios o en edificios enteros siempre serán "falsos históricos" y "falsos arquitectónicos", como ocurre con el pabellón de Mies, la Stoa de Atalo de Atenas, el puente de Mostar, el pórtico de San Giorgio in Velabro de Roma, La Fenice de Venecia, que son copias, o la Casa de Cervantes de Alcalá y el Teatro Globo de Londres, que son completas recreaciones. La misma autora aragonesa que tantas veces hemos citado menciona la defensa radical de la autenticidad material e histórica por parte de arquitectos como Giovanni Carbonara y Renato de Fusco:

> la autenticidad histórica entendida como la suma de etapas históricas de la obra: la obra en su momento original, la estratificación histórica (el proceso que ha vivido y por el que llega hasta nosotros) y la historicidad actual nuestro gusto y nuestros conocimientos que condicionan una particular mirada sobre ella). Por esto la copia o la reconstrucción son inaceptables en tanto que es imposible reescribir la historia, anulando alguno de sus episodios dramáticos, porque este proceso empobrecería la obra, falseando la complejidad y verdad histórica de la misma[20].

Otros autores, como Dezzi Bardeschi, Manuela Tomadín, etc., por su parte, siempre entenderán que las reconstrucciones no tienen nada que ver con la disciplina de la restauración. Los mismos autores referenciados defenderán que la "restauración creativa" o el "proyecto" junto a los edificios históricos refrenda un "ansia di apprendere ma anche di confrontarse, di competere con il vecchio, di cercare forse di fare meglio", de "un semplice pretesto (come del resto finiva per esserlo per lo stesso Viollet le Duc) alla libera manipolazione del "progetto" contemporáneo"[21].

En la actualidad cobra cada vez más importancia el mantenimiento y la consideración de que la "restauración" debe ser una operación completamente excepcional, y cuando es necesaria, con la intervención mínima. La reconstrucción debe ser rechazada por principio y no admitida ni por razones económicas para favorecer el turismo ni para el consumo de los nostálgicos de la historia. La denominada "ejecución diferida", que para algunos permite concluir con los planos originales obras inacabadas hace tiempo o incluso siglos (catedrales de Valladolid, Málaga o Bruselas, fachada de San Lorenzo de Florencia, etc.), tampoco tiene sentido pues pertenecemos a un tiempo diferente y es imposible reproducir el pasado, además

[20] Ob. cit., p. 62. Carbonara, 1994: 81-88 y de Fusco, 1994: 89-94.

[21] Dezzi Bardeschi, M. "Quei disinvolti nipotini di Quatrèmere e di Viollet le Duc…", *Ananké. Cultura, storia e tecniche della conservazione*, nº 2, giugno, 1993, p. 3. Número especial sobre la autenticidad con estudios de Ugo, V., pp. 6-9; Dezzi Bardeschi, Marco, pp. 10-12; Cacciari, Massimo, pp. 13-15. Dezzi volvió sobre el mismo tema en "Autenticità" luego, en el nº 7 de setiembre de 1994, pp. 2 y 3 y con el título "Il valore discriminante dell´autenticita nel dibattito ul restauro prima e dopo Nara", en *Values and Criteria in Heritage Preservation, Florencia, 2007,* con referencia en http://www.fondazione-delbianco.org/seminari/progetti_prof/progview.asp?id=378. Véase asimismo Masetti Bitelli, 1999.

de que por causa de la autenticidad un objeto original es único y nunca le igualará otro por muy idéntico que sea. A pesar de la dinamicidad del concepto de autenticidad y de su relatividad en función de las diversas culturas y tiempos, creemos que sigue siendo válida la definición de Walter Benjamin (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1936) y publicada previamente en París en 1930:

> L´authenticitè d´une cose intègre tout ce qu´elle comporte de transmissibile de par son origine, sa durèe matérielle, comme son témoignage, reposant sur la matérialité. Elle se voit remis en question para la reproduction, d´où toute matérialité sést retirée. Sans doute seul ce témoignage est-il atteint, mais en lui est perdue ´autorité de la chose et son poids traditionnel[22].

Finalmente, somos corresponsables de la defensa de la idea de que las amplias lagunas deben realizarse con arquitectura "del signo de nuestro tiempo", buscando la reunión y respeto del objeto originario con la aportación contemporánea, tratando de alcanzar un equilibrio y armonía entre lo antiguo y lo nuevo. Soluciones como las realizadas en la cúpula del palacio del Reistag de Berlín, las llevadas a cabo en los establos de Viena, en el Palau Güell de Barcelona o en el Teatro de Cartagena, por señalar una colección diversa en principios y métodos y que se pueden considerar en el límite de esta situación, son mucho más aceptables que los *repristinos* que ocultan las aportaciones de otras épocas actuales para parecer antiguas. Pero tampoco es bueno para la conservación del legado del pasado el extremismo que defienden otros autores (Carbonara, 2011 y 2012) amparando la trascendencia del protagonismo del proyecto creativo, a nuestro juicio excesivo y ajeno a toda clase de restauración, pues se aleja constantemente de la preexistencia para hacer prevalecer un discurso solo atento a la contemporaneidad.

8. Bibliografía

Antoni de, D. (2011/2012). *The autenticity in the earte architecture: a challenge for the conservation critical factors, preservation treacments and casa studies.* University of Udine, academic year 2011/2012.

Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.

Baptista, M. J. (2001). *Memória, Propaganda e Poder. O restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*. Porto: Faup publicaçoes, Porto.

Barbacci, A. (1957). *Le moderne teorie del restauro e la loro applicazione ai monumento danneggiati dalla guerra*, pp. 567-570.

Campo Baeza, A. (s.f.). *Discurso del Académico electo Excmo. Sr. D. Alberto Campo Baeza*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, MMXIV, pp. 25-27.

Carbonara, G. (1994). "Autenticità e patrimonio monumentale. Riflessioni sul saggio di R. Lemaire" en *Autenticità e patrimonio monumentale",* especial de *Restauro. Quaderni di restauro di monumento e di urbanística dei centri antichi*, nº 129, pp. 81-88.

—. (2012). *Restauro architettonico: principi e método*. La biblioteca dell´architetto. M.E. Architectural book and review. Roma.

—. (2011). *Architettura d´oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*. Torino: Utet.

Casar Pinazo, J.I. y Esteban Chapapría, J. (eds.) (2008). *Salvo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*. Valencia: Pentagraf editorial, Valencia.

Ceschi, C. (1970). *Teoria e storia del restauro*. Roma: Bulzoni.

Choay, F. (2013). "Introduction" en Boito, C. *Conserver o restaurer? (1893)*. Editions de L´Encyclopédie des nuisances, pp. 9-10.

Crippa, M. A. (1989). *Camillo Boito: il nuovo e l´antico in architettura*. Milano: Jaca Book.

Cristinelli, G. y Foramitti, V. (coord.), (2000). *Il restauro fra identitè e autenticità. Atti della tavola rotonda "I principi fondativi del restauro architettonico"*. Venezia: Marsilio.

Cristinelli, G. (dir.), (2002). *La Carta de Cracovia 2000. Principi per la conservazione e restauro del patrimonio costruito*. Venezia: Marsilio.

—. (2009). "Il concetto di autenticità e il progetto di restauro architettonico" en Calebich, E. *La conservazione dell'autenticità negli interventi sul costruito a Venezia*, Roma: Aracne edictrice, pp. 35-43.

—. (2013). *Antirestauro & Archistars.* Roma: Ginevra Bentivoglio Editoria.

—. y Naeyer De, A. (curatores), (2014). *Carta di Cracovia 2000 10 anni dopo. Concluioni della Conferenza Internazionale svolta a Cracovia nel noviembre 2011. Cracow Charter 2000 10 years later. Concluions of the International Conference held in Cracow in November 2011*, Roma, 2014. Con artículo de Rivera Blanco, J. "La Carta di Cracovia 2000, quindici anni dopo in Spagna. Cracow Charter 2000, after fifteen years in Spain", pp. 81-88.

Cunha Ferrerira, T. (2007). "Sulla storia del restauro in Portogallo: provvedimenti, protagonista e interventi" en *Ananké. Rivista*

[22] *Journal Parisien*, febrero, 1930, citado por Dezzi Bardeschi en la web mencionada en la nota anterior.

Quadrimestrale di Cultura, storia e tecniche della conservazione per il progetto nº 52, pp. 78-95.

—. (2014). *Il Portogallo di Alfredo de Andrad. Città, architettura, patrimonio, Politecnica*. Milano: Maggioli Editore.

De Angelis D'Ossat, G. (1957). "Danni di guerra e restauro dei monumenti" en *Atti del V convegno nazionale di Storia dell´architettura. Perugia, 23 settembre, 1948*. Centro studi per la storia dell´architettura. Roma: R. Noccioli, pp. 13-28.

Delgado Rodríguez, J. (ed.), (2014). *De Viollet-le-Duc à Carta de Venezia. Teoria e prática do restauro no espaço ibero-americano. De Viollet-le-Duc a la Carta de Venecia. Teoría y práctica de la restauración en el espacio Iberoamericano, Livro de Atas, Lisboa / LNEC 20-21 Novembro, 2014*. Lisboa: Laboratorio Nacional de Engenhaira Civil.

Dezzi Bardeschi, M. (1993). "Quei disinvolti nipotini di Quatrèmere e di Viollet le Duc…" en *Ananké. Cultura, storia e tecniche della conservazione*, nº 2, giugno, p. 3.

—. y otros (1993). *Ananké*, nº 2, giugnio, 1993.

—. (1994). "Autenticità" en *Ananké*, nº 7, Settembre 1994, p. 2

Einar Larsen, K. (1992). *A note on the authenticity of historic timber buildings with particular reference to Japan*, ICCROM, diciembre de 1992.

Finance de, L. y Leniaud, J. M. (2014). *Violle-le-Duc. Les visions d´un architecte*. París.

De Fusco, R. (1994). "Autenticità e restauro" en *Autenticità e patrimonio monumentale,* especial de *Restauro. Quaderni di restauro di monumento e di urbanística dei centri antichi*, nº 129, pp. 89-94.

García Cuetos, P. (2009). *Humilde condición. El patrimonio cultural y la conservación de la autenticidad*. Gijón.

Giovannoni, G. (1913). *Vecchie città ed edilizia nuova*. Roma: Nuova Antologia.

—. (1929). "Boito" en la *Enciclopedia italiana*. Roma.

González Fraile, E. (2004). "La restauración de monumentos en Francia" en *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. ISSN 1136-1867, pp. 87-95

González Moreno-Navarro, A. (1996). "Falso histórico o falso arquitectónico, cuestión de identidad" en *Loggia*. Nº 1, pp. 16-23. Universidad de Valencia.

—. (2014). "Siempre nos quedará Viollet-le-Duc" en *Papeles del Partal*, nº 6, mayo 2014, p. 15 y ss.

Grassi, L. (1959). *Camillo Boito*. Milano: Il Balcone.

Grimoldi, A. (1991). *Omaggio a Camillo Boito*. Milano: Franco Angeli.

Hernández de León, J. M. (2013). *Autenticidad y monumento. Del mito de Lázaro al de Pigmalión*. Madrid: Abada, Madrid.

Hernández Martínez, A. (2007). *La clonación arquitectónica*. Madrid: Siruela, p. 14.

Kubler, G. (1988). *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea.

Marconi, P. (1993). *Il restauro e l´architetto: teoría e pratica in due secoli di dibattito*. Venezia: Marsilio.

—. (2001). "Il tabú del falso storico", en Zevi, L. *Il Manuale del Restauro architettonico*. Roma: Mancosu editore, p. 123.

Martínez Monedero, M. (2008). *Proyectar el vacío. La reconstrucción arquitectónica en Munich y Berlín tras la Segunda Guerra Mundal*. Universidad de Granada.

Masatsugu, N. et al. (2007). "«Authenticité» et reconstruction de la mémoire dans l›architecture monumentale japonaise" en *Espaces et sociétés* 4/ 2007, n° 131, p. 153-170. Consultado en: www.cairn.info/revue-espaces-et-societes-2007-4-page-153.htm.

Milner, J. A. (1978). *Disertation on the Modern Style of Alteryng Ancients Cathedrqls, as Exemplified in the Cathedral of Salisbury*. Londres.

Moya Idígoras, J. (1959). "El templo parroquial de San Antonio de la Florida, de Madrid" en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Nº 9, pp. 74-75.

Muñoz Cosme, A. (1989). *La conservación del patrimonio histórico español*. Madrid.

Nora, P. (dir.), (1997). *Les lieux de mémoires*, Gallimard, 3 volúmenes. París.

Racionero, L. (1993). *Oriente Occidente. Filosofía oriental y dilemas occidentales*. Barcelona: Anagrama.

Riccardi, M. (2013). *Dottrina e operatività "nel restauro" e "oltre il restauro" in Francia. Rapporti e confronti con l´Italia dalla conferenza di Atene al congreso di Parigi 1931-1957*. Roma.

Rivas Capelo (2008). "La ermita de San Antonio de La Florida una historia de arte y devoción" en Pita Andrade, J. M. (coord.), *San Antonio de la Florida y Goya: la restauración de los frescos*. Madrid, pp. 13-76.

Rivera Blanco, J. (1987). "Algunos conceptos sobre restauración e intervención en monumentos antiguos desarrollados en Castilla y León" en *Informe que hizo el Arquitecto de S.M. D. Ventura Rodríguez, en el año de 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid. Planos de las intervenciones de Ventura Rodríguez en la S.I. Catedral y en el Palacio de Santa Cruz de Valladolid*. Colección Tratadistas castellano-leoneses. Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos en Valladolid, pp. 47-54.

—. (1989). *Teoría e historia de la intervención en monumentos españoles hasta el Romanticismo*. Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Discurso del académico.

—. (1991). "Juan Bautista de Toledo y la Casa de Campo de Madrid: vicisitudes del Real Sitio en el Siglo XVI" en Fernández Pérez, J. y González Tascón, I., *A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*. Madrid: Real Jardín Botánico y Ayuntamiento de Madrid, pp. 103-135.

—. (dir.), (2000). *Principios de la restauración en la nueva Europa. Conferencia internacional de Conservación Cracovia 2000*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.

—. (2008). *D Varia Restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Madrid: Abada editores. Con bibliografía y precisiones (1ª edición Madrid, 1993).

—. (2009). "De Varia Resturatione. Il patrimonio e il restauro architettonico. Nuovi concetti e frontiere" en La Rocca, F. A. (dir.), *Del Patrimonio culturale*, Patrocinio ICCROM, Roma: Bonnano Editore, pp. 189-197.

—. (dir.), (2013) en VV.AA. "Torres Balbás y la restauración moderna y científica en España: un restaurador de nivel internacional" en *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica*. Ensayos, Junta de Andalucía. Patronato de la Alhambra y el Generalife e Intituto Andaluz de Patrimonio, pp. 219-315.

Serafini, L. (2010). "Reconstrucción y ciudades históricas en el Abruzzo en la segunda posguerra", en García Cuetos, M. P., Almarcha Núñez-Herrador, M. E. y Hernández Martínez, A. (coords.), *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*. Gijón: Ediciones Trea, pp. 231 y ss.

Varagnioli, C. (2010). "La reconstrucción en Italia tras la Segunda Guerra Mundial: una introducción", en García Cuetos, M. P., Almarcha Núñez-Herrador, M. E. y Hernández Martínez, A. (coords.), *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*. Gijón: Ediciones Trea, pp. 231 y ss.

Vega, F. y Mileto, C. (2003). "El espacio, el silencio y la sugestión del pasado. El santuario de Ise en Japón" en *Loggia*, nº 14-15, pp. 14-41. Universidad de Valencia.

Verdelho da Costa, L. (s.f.). *Alfredo de Andrade (1839-1915) da Pintura à invençao do Património*. Lisboa: Vega.

VV.AA. (1994). "Autenticità e patrimonio monumentale" en *Restauro. Quaderni di restauro di monumento e di urbanística dei centri antichi,* nº 129.

VV.AA. (1995). "Conferencia de Nara sobre la autenticidad" en *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico,* nº 11.

Zucconi, G. (1997). *L´invenzione del passato: Camillo Boito e l´architettura neomedievale*. Venezia: Marsilio.

—. y Castellani, F. (2000). *Camillo Boito: un architettura per l´Italia uñita*. Venezia: Marsilio.

—. y Serena, T. (2000). *Camillo Boito, un protagonista dell´Ottocento italiano*. Venezia.

ÍNDICE ▷

CONSERVACIÓN DE LA CIUDAD Y RIESGO SISMICO: EJEMPLOS DE LA RECONSTRUCCIÓN EN LOS ABRUZOS (ITALIA)

Claudio Varagnoli
Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti e Pescara

La ricostruzione dell'Aquila –capoluogo politico e culturale della Regione Abruzzo al centro della penisola italiana– costituisce un terreno privilegiato per saggiare metodi e tecniche, ma soprattutto per confrontarsi con una pluralità di soggetti che da sempre presiedono all'evoluzione del contesto urbano.

Il terremoto dell'aprile 2009 ha inferto profonde ferite ad una città e al suo territorio (figs. 1-2), comprendente 56 comuni, in una zona montuosa di grande valore paesaggistico, ma con forti condizionamenti orografici e idrogeologici. L'Aquila nacque nel Medioevo grazie all'aggregazione delle popolazioni residenti nei piccoli centri diffusi nella conca attorno al fiume Aterno. Ne nacque una città nuova, con una pianificazione regolare, come è visibile dalla sua pianta, ma che ha sempre mantenuto forti legami con il territorio e gli stessi centri che l'hanno generata (Clementi, Piroddi, 1988: 3-22; Spagnesi, 2009). Questa caratteristica originaria deve sempre essere presente a chi prefigura lo sviluppo futuro della città.

Il processo di ricostruzione che è stato innescato è ancora lungi dall'essere concluso. A cinque anni dall'evento sismico, l'Aquila non ha ancora recuperato la sua fisionomia. All'interno delle mura, sono pochi gli edifici restaurati e quasi tutti monumentali, e nel tessuto storico abitativo ancora non sono tornati gli





Fig. 1 – (Arriba) L'Aquila, il Palazzo del Governo, uno degli edifici maggiormente colpiti dal sisma del 2009. Fuente: Varagnoli, 2014
Fig. 2 – (Abajo) L'Aquila, l'edilizia storica nei pressi della chiesa di San Domenico. Fuente: Varagnoli, 2013



Fig. 3 – L'Aquila, la chiesa di San Marco in corso di restauro. Fuente: Varagnoli, 2014

abitanti. Situazione simile, o ancora più grave, quella dei centri storici minori che sono stati colpiti dal terremoto: scarso è il numero dei cantieri che sono partiti, mentre le rare ricostruzioni, come quella di Onna, lasciano molto perplessi sui criteri seguiti. Il rischio che la città e il suo circondario non riescano a riprendersi, paventato subito dopo il terremoto (Comitatus aquilanus, 2009: 12-16; Mottola Molfino, 2010: 3-30), non appare del tutto fugato (fig. 3).

L'onere della ricostruzione è attribuito allo Stato, come è sempre accaduto in Italia. Per questo, la macchina messa in moto è molto complessa e suscita ancora oggi grandi preoccupazioni nell'opinione pubblica. Va innanzitutto richiamata l'ampiezza del termine ricostruzione, che copre un arco di significati che si estende dalla restituzione *in pristino* dell'edificio, alla reintegrazione delle parti crollate con nuove aggiunte, anche con linguaggi diversi da quelli della tradizione, alla costruzione completamente nuova sullo stesso sedime o addirittura cambiando forma e morfologia di un intero brano di città. L'intrinseca polisemìa del termine è stata segnalata in molte sedi, spesso sottolineandone il valore di discontinuità, come accadeva nella cultura ebraica (Olmo, 2013: 89-105), ma tuttavia necessaria e accettata, sia pure secondo







Fig. 4 – (Arriba) L'Aquila, edificio alla testata del corso Federico II demolito e ricostruito. Fuente: Varagnoli, 2014

Fig. 5 – (Centro) L'aquila, edificio della periferia ricostruito a seguito del sisma del 2009. Fuente: Varagnoli, 2014

Fig. 6 – (Abajo) L'Aquila, uno dei recenti restauri nel centro della città. Fuente: Varagnoli, 2014

(finalità e metodi precisi. Questa plurivalenza del termine (Bellini, 2011: 44-45) ha generato un confronto molto acceso, ma poco fondato teoricamente (figs. 4-6) sulla ricostruzione. Si è così passati da ipotesi di profonda riforma della città, con estese ricostruzioni secondo un linguaggio moderno, alle proposte –non sempre provocatorie– di costruire una nuova realtà urbana, lasciando la vecchia città in rovina: proposte fortunatamente respinte fin dai primi giorni della ricostruzione (Cervellati, 2009), ma periodicamente riaffioranti.

Il tema della ricostruzione va ovviamente calato nello specifico dello scenario post-sismico. Spesso si equiparano i danni di un terremoto a quelli della guerra, per le estese e improvvise distruzioni, con forte impatto sulla popolazione: e anche l'impostazione dei restauri devono tenere conto della difficoltà di agire su grandi e vaste perdite. Ma a differenza dei danni provocati da altri eventi calamitosi o dalla guerra, l'evento sismico purtroppo deve essere considerato ripetibile: per questo, qualsiasi intervento sul patrimonio costruito non può prescindere dalla garanzia della sicurezza degli abitanti. In altre parole, la ricostruzione post-sismica istituisce comunque una discontinuità, almeno a livello strutturale, perché le costruzioni tradizionali richiedono di fatto particolari dispositivi per resistere ai futuri terremoti.

Tuttavia, se la ricostruzione non può ignorare la discontinuità, non si può nemmeno dimenticare che L'Aquila e la maggior parte dei centri abruzzesi non è stata annullata. Il tessuto edilizio nella sua maggioranza ha tutto sommato retto, subendo lesioni prevalentemente "nel piano", cioè con danni anche molto gravi, ma prevalentemente dovuti al taglio, rispetto ai crolli delle strutture al di fuori del perimetro edificato, se si esclude la caduta di elementi esterni, o di tetti, camini, ecc. (figs. 7-8).

Questo è avvenuto perché gli edifici dell'Aquila, all'interno di una cultura costruttiva povera e poco evoluta tecnologicamente, hanno subìto una serie continua di interventi con tiranti, contrafforti, scarpate, demolizioni e ricostruzioni più o meno estese, che hanno consentito di contenere i danni del sisma del 2009. Non va dimenticato che la maggioranza delle vittime è stata rilevata negli edifici moderni –costruiti dopo la seconda guerra mondiale– o in edifici in cui sono state realizzate parti, come tetti o soprelevazioni in cemento armato –he hanno causato danni alle vecchie strutture–.

In linea generale, la ricostruzione in Abruzzo ha seguito almeno tre strade principali. Da un lato, più che di ricostruzione si deve parlare di nuove costruzioni. E' quanto è stato eseguito



Figs. 7 y 8 – (Arriba) L'Aquila, il Palazzo di Città a seguito del sisma del 2009; (Abajo) L'Aquila, i danni all'edilizia moderna superano talvolta quelli del centro storico. Fuente: Varagnoli, 2013

con il progetto C.A.S.E. ("Complessi Antisismici Sostenibili Ecocompatibili"), che ha previsto una serie di nuovi insediamenti su terreni liberi intorno alla città (Progetto Case 2009; Dolce 2013)[1]. L'obiettivo era quello di costruire case sicure dal punto di vista sismico, realizzate in tempi brevi (250 giorni) per offrire ai cittadini dei centri colpiti un alloggio sicuro, con l'obiettivo di favorire il rientro delle persone in tempi brevi: al febbraio

[1] Va ricordato che le nuove case sono state collaudate riproducendo le scosse di un terremoto, verificando l'assenza di danni a cose e persone. Inoltre, le abitazioni sono tutte in regola secondo i parametri dell'efficienza energetica.



Fig. 9 – L'Aquila, abitazioni del progetto C.A.S.E. su piattaforma dotata di isolatori. Fuente: Varagnoli, 2012

2010, sono stati consegnati circa 4500 alloggi per 15.000 abitanti (Turino, 2010). Generalmente le case sono costruite su piattaforme di cemento armato dotate di isolatori sismici (Arleo-Di Cesare-Dolce-Ponzo, 2013), pensati per seguire le oscillazioni indotte dal sisma, ma senza causare danni alle abitazioni poste superiormente. Le residenze, in genere di due o tre piani con struttura di acciaio o legno, seguono modelli architettonici estranei al contesto abruzzese (fig. 9), e hanno già mostrato, nel corso del 2014, alcune carenze strutturali, come nel caso dei balconi.

Quello che fin dall'inizio ha colpito i commentatori è che questi insediamenti andavano di fatto a sostituire i centri storici colpiti dal sisma, nel senso che ne rendevano inutile la ricostruzione. Ed in effetti lo sforzo economico e tecnologico messo in ópera per queste realizzazioni rivela i forti interessi che sono stati concentrati sul progetto C.A.S.E., al contrario di quanto avvenuto per la ricostruzione dei centri storici, che invece si sono spopolati. E' però dal punto di vista della localizzazione che le scelte effettuate si sono rivelate problematiche. I nuovi insediamenti, infatti, sono andati a saturare aree libere poste tra la città dell'Aquila e i centri vicini, quegli stessi centri che nel Medioevo diedero vita alla fondazione del capoluogo. Lo spreco



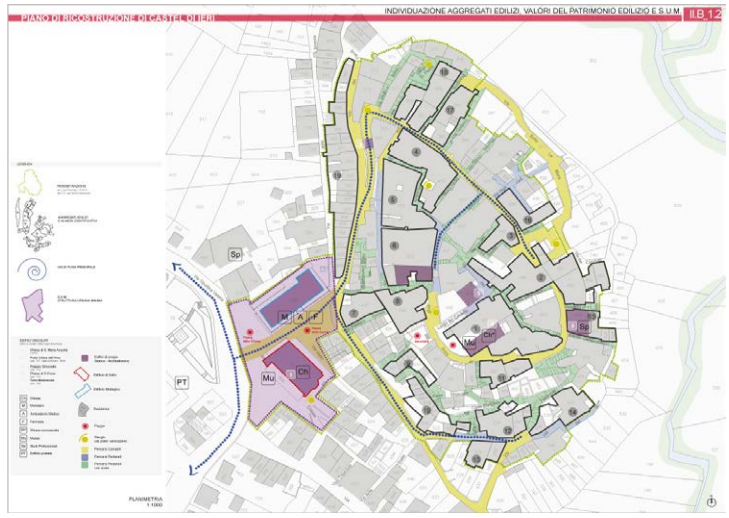




Fig. 10 – (Arriba) Castel di Ieri (provincia dell'Aquila), veduta del centro storico. Fuente: Varagnoli, 2011

Fig. 11 – (Centro) Piano di ricostruzione di Castel di Ieri, individuazione degli aggregati edilizi e della Struttura Urbana Minima, destinata a garantire la funzionalità del centro in caso di sisma (responsabile scientifico C. Varagnoli– Dipartimento di Architettura, Università di Chieti e Pescara, 2013)

Fig. 12 – (Abajo) Piano di ricostruzione di Castel di Ieri, individuazione delle tipologie di intervento (responsabile scientifico C. Varagnoli – Dipartimento di Architettura, Università di Chieti e Pescara, 2013)

di territorio è quindi molto alto, con il rischio, già evidente, di una saldatura tra insediamenti nuovi e antichi, con il risultato di creare un'unica città distesa lungo la valle dell'Aterno.

Questa tendenza è stata inoltre aggravata dalle innumerevoli costruzioni sorte disordinatamente dopo il terremoto del 2009, molte delle quali realizzate per il comprensibile scopo di facilitare i soccorsi, fornire assistenza logistica e i servizi necessari per la ripresa delle attività quotidiane, ma molte soprattutto per scopi commerciali. Il ruolo che aveva prima del sisma il centro dell'Aquila è stato ora assunto dai grandi centri commerciali che circondano la città. Queste nuove costruzioni sono state realizzate senza alcun coordinamento, con il risultato di un caos di forme, materiali, tipologie, che ha annegato il centro storico della città, già assediato da una periferia invasiva. E' quanto già Voltaire (Voltaire, 1785: 119) presagiva nella catastrofe di Lisbona, a vantaggio dell'economia generale[2].

Nelle intenzioni dei governi che si sono succeduti nei cinque anni successivi al sisma, la rinascita dei centri terremotati doveva essere affidata ad uno strumento di natura urbanistica, il Piano di ricostruzione, istituito con decreti governativi 39/2009 e 3/2010 (Di Venosa, 2012: 35) che recupera nella denominazione, e forse anche nello spirito, analoghe strategie messe a punto dopo la seconda guerra mondiale per ricostruire dalle macerie le città italiane e soprattutto i centri storici distrutti dai bombardamenti. In tutti i Comuni colpiti dal terremoto del 2009, le costruzioni sono state classificate in 5 categorie a seconda del livello di danno: allo stesso modo, sono state definite le aree più colpite, in genere i centri storici costruiti con murature di pietra non lavorata legate da malte aeree scarsamente resistenti (figs. 10-12). Uno degli obiettivi a breve termine è la definizione della spesa necessaria per il restauro, il recupero e la ricostruzione degli edifici colpiti dal sisma, malgrado le difficoltà relative alla valutazione dei costi (Carbonara, 2013: 72-82).

Sulla carta, i Piani presentano molte innovazioni, insieme ad alcuni aspetti problematici: hanno innanzitutto l'obiettivo di ri-pianificare il territorio dei comuni danneggiati[3], tuttavia evitando di porre in primo piano le esigenze della conservazione di insediamenti storici, tutti dotati di secolare continuità di vita e di valori architettonici notevoli. L'operazione è stata opportunamente inquadrata in un'ottica generale, rivolta all'intero territorio comunale, sia per armonizzare la ripresa dei nuclei antichi, sia per proiettare le scelte in una dimensione di sviluppo futuro: pertanto, la ricostruzione non dovrebbe diventare un fatto puramente edilizio, ma funzionare da motore per la ripresa economica e sociale di tutta la regione.

Peraltro, a sostenere l'azione dei Comuni e dei piani di ricostruzione, sono state chiamate le Università, per garantire da un lato il portato culturale dell'operazione, che coinvolge soprattutto i centri storici; dall'altro, per garantire scelte progettuali e di piano libere da condizionamenti, che spesso si verificano quando i centri decisionali sono ristretti ad una dimensione solo locale (figs. 13-15).

I piani sono stati strutturati secondo norme abbastanza rigide, tali da evitare squilibri tra le diverse aree. La ricostruzione si applica in primo luogo ai centri storici, non rasi al suolo, ma fortemente danneggiati, rispetto alle periferie dove le costruzioni di norma impiegano il cemento armato. Come era prevedibile, la scelta della perimetrazione del centro storico ha dato adito a molte polemiche, in quanto gli immobili che vi ricadono godranno delle sovvenzioni statali.

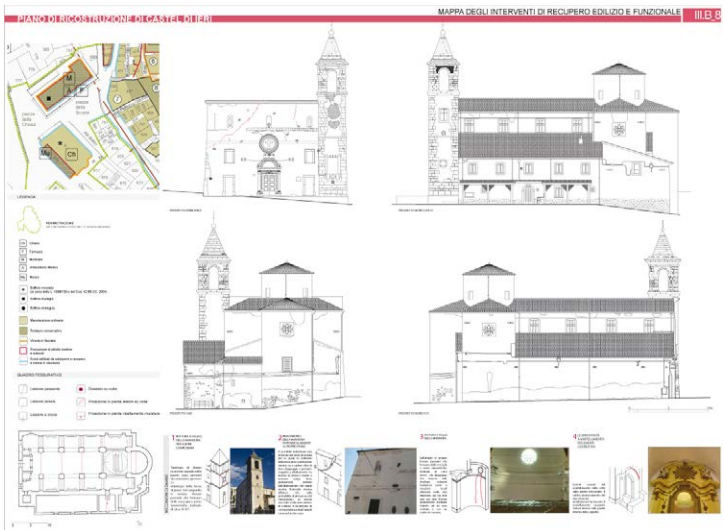
Tuttavia, a cinque anni dal terremoto, non tutti i 56 comuni colpiti dal sisma si sono dotati di piano di ricostruzione approvato: al luglio 2014, risultano circa 40 i piani in vigore, ma risultano molto pochi, come si è detto, i cantieri di restauro avviati.

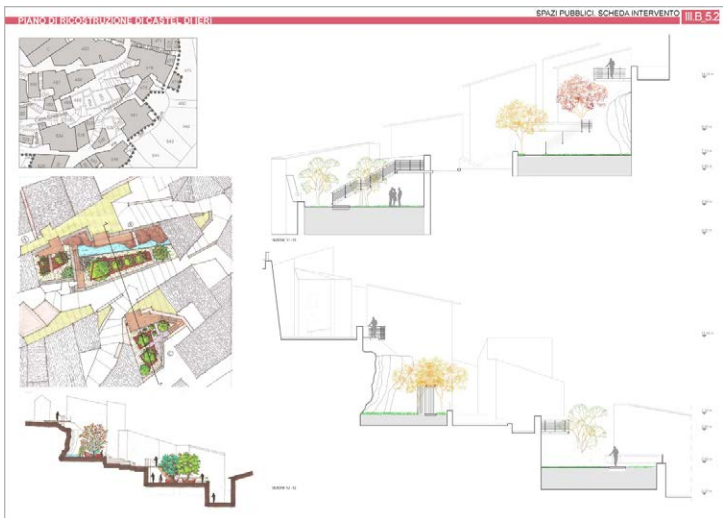
L'ordinanza del Presidente del Consiglio n. 4013 del 23 marzo 2012 modifica il processo di ricostruzione per facilitare il trasferimento all'amministrazione ordinaria degli enti territoriali locali. In questo modo, si è decretata la fine dell'emergenza, affidando la gestione della ricostruzione a due Uffici Speciali, uno per l'Aquila (U.S.R.A.), l'altro per i 56 comuni (U.S.R.C.), creando così strutture e personale espressamente formato per la ricostruzione, con competenze specifiche che potranno essere utili anche in altre situazioni. A questi due uffici si aggiungono gli U.T.R., Uffici Territoriali per la Ricostruzione, con una maggiore articolazione sul territorio.

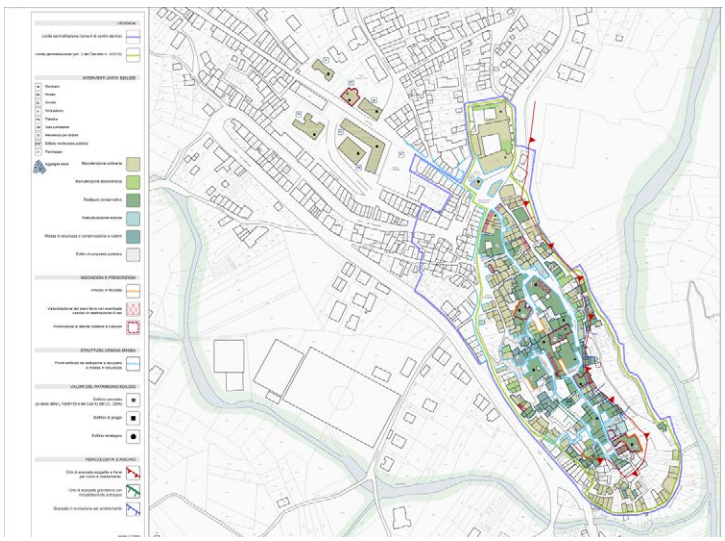
Nel rapporto presentato dal ministro Fabrizio Barca (Governo Italiano-Presidenza del Consiglio dei Ministri, Ministero per la Coesione Territoriale, 2013) sono stati previsti per la ricostruzione tempi di circa 8-10 anni, ma tutti gli operatori sanno che l'attesa sarà molto più lunga, anche in considerazione dei 13-15 anni impiegati per uguali operazioni dopo i terremoti del Friuli (1976)

[2] Voltaire, *Poème sur le désastre de Lisbonne*, I ed. 1756: "Pour le bonheur du monde on détruit vos asiles/ D'autres mains vont bâtir vos palais embrasés/ D'autres peuples naîtront dans vos murs écrasés;/ Le Nord va s'enrichir de vos pertes fatales".

[3] Commissario delegato per la ricostruzione, Presidente della Regione Abruzzo, Testo coordinato della normativa relativa alla ricostruzione in Abruzzo, Legge 77/09, art. 2, comma 12 bis: "I comuni (…) predispongono (…) la ripianificazione del territorio comunale definendo le linee di indirizzo strategico per assicurarne la ripresa socio-economica, la riqualificazione dell'abitato e garantendo un'armonica ricostituzione del tessuto urbano abitativo e produttivo…".







e dell'Umbria-Marche (1997), che colpirono aree più ridotte e con un patrimonio edilizio più regolare. Il rapporto Barca sottolinea inoltre le carenze del processo di ricostruzione, che non ha seguito procedure unificate e trasparenti, trascurando nel contempo le esigenze della popolazione.

Mentre nei centri storici terremotati si seguono gli indirizzi fissati dai piani, la ricostruzione delle abitazioni poste in periferia nel comune dell'Aquila si svolge secondo un criterio di priorità cronologica: al 2012 erano stati erogati 410 milioni di euro a fronte di ulteriori 900 milioni stimati come necessari. Per il centro storico dell'Aquila, sono stati stanziati 575 milioni di euro, assegnati secondo priorità stabilite sulla base dei vincoli o in casi particolari (come le frazioni di Onna, Tempera, ecc., particolarmente colpite dal sisma). Per quanto riguarda l'edilizia privata all'Aquila, il Comune accredita il contributo per la ricostruzione su un conto corrente (infruttifero) in due o tre rate. Al marzo 2012 erano arrivati 211 milioni di euro all'Aquila e 124 ai Comuni del "cratere".

Il rapporto Barca delinea infine una possibile strategia per lo sviluppo. Una costante preoccupazione è rivolta all'economia del territorio, in particolare alle piccole e medie imprese, già in crisi prima del terremoto. La ricostruzione deve quindi puntare non solo a colmare le lacune edilizie, ma a potenziare le città colpite, da cui l'espressione "non come prima, ma meglio di prima". La preoccupazione è che il grande investimento che lo Stato sta realizzando sul territorio colpito dal sisma possa essere reso vano dalla fuga di abitanti e capitali, e che quindi gli immobili faticosamente ricostruiti possano risultare alla fine vuoti.

Malgrado le molte inadempienze, va riconosciuto che i piani di ricostruzione hanno rappresentato una fase innovativa nella gestione del territorio, grazie alla ricerca di nuovi modelli operativi per fare fronte alla pluralità dei fattori di rischio (Properzi, 2010: 4). Gli urbanisti coinvolti nella ricostruzione (Clementi, 2012: 18) richiamano la "black swan theory" (Taleb, 2007), per evidenziare come le città si rivelano incapaci ad affrontare eventi inattesi che non rientrino nel campo delle normali aspettative, come

Fig. 13 – Piano di ricostruzione di Castel di Ieri, mappa degli interventi di restauro e recupero (chiesa parrocchiale) (responsabile scientifico C. Varagnoli – Dipartimento di Architettura, Università di Chieti e Pescara, 2013)

Fig. 14 – Piano di ricostruzione di Castel di Ieri, creazione di nuovi percorsi pedonali e sistemazione delle zone a rudere (responsabile scientifico C. Varagnoli– Dipartimento di Architettura, Università di Chieti e Pescara, 2013)

Fig. 15 – Piano di ricostruzione di Castelvecchio Subequo (provincia dell'Aquila), perimetrazione del centro storico danneggiato dal sisma e individuazione degli interventi di ricostruzione e restauro (responsabile scientifico C. Varagnoli – Dipartimento di Architettura, Università di Chieti e Pescara, 2013)

appunto un terremoto dopo anni di quiete. E' stato quindi opportuno, in questa fase successiva al sima del 2009, puntare a principi di flessibilità, processualità e orientamento strategico, piuttosto che affermare sistemi deterministici. Anche il processo attuativo, che coinvolge il livello statale, quello regionale e i Comuni, è piuttosto innovativo, e forse proprio per questo è stato ostacolato, nei fatti, dai potenti gruppi d'interesse nazionali e locali attratti dall'enorme flusso di risorse pubbliche. Un fatto caratteristico, inoltre, è dato dall'approccio sistemico alla città e alla definizione del livello di vulnerabilità della città nel suo complesso, con particolare attenzione ai percorsi e alle reti dei servizi, sia fuori terra che nel sottosuolo (Fabietti 2012: 63-65). Gli studi più recenti (Clementi, 2012: 25-32), a contrasto con il diffuso malcontento dell'opinione pubblica, sottolineano altre innovazioni portate dai piani di ricostruzione, come ad esempio le previsioni di spesa commisurate alle azioni ammissibili, secondo i livelli di costo dipendenti dagli interventi progettati. I piani pongono infine in evidenza la necessità di pensare alla ricostruzione insieme al rilancio economico e sociale dei centri devastati, cercando giustamente di arginare la speculazione che si crea sempre in questi casi, in cui l'intervento statale favorisce l'aumento della rendita privata proprio grazie alla ricostruzione.

Nella redazione dei piani di ricostruzione, le istanze del restauro e della conservazione dei centri storici non hanno sempre giocato un ruolo di primo piano. Negli obiettivi degli amministratori locali, oltre ad un legittimo orgoglio localistico, è leggibile una certa indifferenza per il costruito storico, visto quasi come un retaggio negativo del passato, fatto di povertà e emarginazione, rispetto all'edilizia moderna in cemento armato, simbolo di emancipazione dai terremoti e dalle ristrettezze economiche. Così riemergono antiche tentazioni, come la ricerca di allineamenti o diradamenti, a tutto vantaggio del traffico veicolare e a tutto svantaggio della conservazione del costruito storico. Il quadro legislativo dei Piani, al momento della definizione concreta delle operazioni, finisce per fare riferimento a disposizioni ormai vecchie e superate, come la legge 457 del 1978 "Norme per l'edilizia residenziale", pensata per il recupero della comune edilizia abitativa.

Naturalmente, un processo di attenta ricostruzione non dovrebbe apparire in contrasto con le esigenze della vita contemporanea, alle quali andrebbe data risposta innanzitutto in un mutato quadro economico regionale e nazionale. I Piani di Ricostruzione hanno cercato di garantire alcuni punti fondamentali, come l'accessibilità dei centri, l'utilizzazione dei piani terra per attività produttive e di commercio, l'integrazione tra destinazioni funzionali diverse. Ma in qualsiasi scenario di economia futura, i centri storici restano la risorsa fondamentale, poiché possono garantire un equilibrio con il contesto paesaggistico e ambientale che è la vera ricchezza dell'Abruzzo interno. Non ha quindi senso contrapporre conservazione a sviluppo. In proposito, la posizione di molti storici dell'arte, tra cui Salvatore Settis (Settis, 2010) e Tomaso Montanari (Montanari 2013: 68-73), è stata chiara: la ricostruzione non va confusa con lo sviluppo, ma ne è piuttosto la base essenziale; senza la ripresa dei centri storici, mancheranno per sempre le risorse per il futuro.

Quanto finora esposto rivela che i Piani di ricostruzione non sono stati concepiti per finalità conservative. Anche le operazioni concrete di pianificazione, come l'individuazione delle aree rosse, ha finito per isolare ancora di più i centri storici delle città. In gran parte non si è tenuto conto della struttura urbana della città e dei suoi processi di crescita. In definitiva, malgrado le premesse, spesso la pianificazione non si è integrata con la conoscenza approfondita della città e dell'edilizia storica.

L'innovazione portata dall'impostazione iniziale dei Piani di Recupero si è scontrata con la realtà del sistema amministrativo italiano. I piani sono stati quindi gestiti con la lentezza e i conflitti che si presentano in un normale provvedimento urbanistico. Infatti, le diverse istituzioni preposte all'approvazione del piano non hanno certo facilitato il processo, ma hanno puntato a riaffermare le loro prerogative. Una tale lentezza nella procedura è anche un chiaro sintomo delle carenze motivazionali nell'intervento. Le perplessità nascono soprattutto se si pensa all'effettiva possibilità di miglioramento strutturale di un patrimonio così complesso, antico e obsoleto: soprattutto a fronte di quali costi, non solo economici, ma anche in termini di conservazione dei valori testimoniali autentici. Ed emerge quindi la domanda sulla convenienza dell'ópera di ricostruzione, e dell'incidenza che essa inevitabilmente avrà su un patrimonio edilizio debole anche dal punto di vista costruttivo.

Se la ricostruzione dal punto di vista urbanistico vede un percorso ancora difficile e lungo, gli interventi di restauro stanno rivelando complessi architettonici di notevole qualità. Si spera che la pubblicazione dei risultati possa contribuire a ridefinire le vicende artistiche di un territorio poco noto in Italia e all'estero, oltre che contribuire a potenziale le sue capacità turistiche.

E' per esempio la situazione delle tante residenze patrizie che caratterizzando il territorio aquilano, nel quale gli insediamenti sono fin dall'antichità caratterizzati da una grande dispersione di nuclei molto piccoli, in particolare lungo la valle dell'Aterno, al centro della quale venne fondata appunto l'Aquila. Si tratta di residenze legate all'economia locale, frutto di trasformazioni



Fig. 16 – Capitignano (provincia dell'Aquila), palazzo Ricci visto da nord. Fuente: Varagnoli, 2011



Fig. 17 – Capitignano, palazzo Ricci, facciata principale con la grande iscrizione datata 1783. Fuente: Varagnoli, 2011

e rifacimenti databili prevalentemente al XVIII secolo, di preesistenti proprietà immobiliari, contaminate talvolta con la tipologia della villa, più spesso con le esigenze della produzione agricola e del controllo del territorio.

E' il caso del palazzo della famiglia Ricci a Mopolino (fig. 16), frazione del comune di Capitignano, nell'Alta Valle dell'Aterno, ai confini con l'odierno Lazio, in una conca appenninica chiusa tra il Terminillo, i Monti della Laga e le ultime propaggini del Gran Sasso[4]. L'edificio attuale è frutto di una profonda trasformazione di un precedente edificio probabilmente tardo cinquecentesco, sorto per la famiglia dei Ricci. Si tratta di una famiglia probabilmente di origine toscana, i cui membri si affermarono grazie alla perizia militare al tempo di Alfonso di Aragona e poi si inserirono stabilmente nell'area, grazie ad una rete di legami matrimoniali che rafforzarono i rapporti con il patriziato aquilano, ma anche con la corte pontificia e naturalmente con quella di Napoli[5]. Inoltre, i Ricci furono amministratori dei beni della casa Farnese, passati poi a Margherita d'Austria al suo ritorno dalle Fiandre (De Caesaris, 1934).

L'edificio oggi visibile è il risultato di un intervento di aggiornamento stilistico –come si dirà, non completato– commissionato da Serafino Ricci a Giovanni Stern, secondo quanto indicato dalla grande iscrizione in facciata (fig. 17), compiuto appunto nel 1783 (White, 1984: 159-166; Messina, 1996: 17-25; Debenedetti, 2003).

L'intervento di Giovanni Stern consistette soprattutto nel riassetto del prospetto a monte, quello principale lunga la via delle Vicenne, oggi di S. Domenico, nella revisione dell'apparato decorativo interno, soprattutto nel grande salone a piano nobile: ma un obiettivo certo non secondario dovette riguardare il rafforzamento statico dell'edificio, ottenuto con l'immissione sistematica di catene lignee, posizionate generalmente all'intradosso delle volte del palazzo tardo-cinquecentesco. Le catene sono dotate di capochiave di ferro, a paletto con relativo cuneo, e sono state trovate in discreto stato di conservazione, anche se molte non svolgevano più alcuna azione di ritegno. Altre catene, interamente metalliche, sono visibili nella loggia a piano nobile, probabilmente frutto del consolidamento attuato nel 1767 come indica l'iscrizione sul fronte posteriore[6], o comunque nell'ambito del cantiere gestito da Giovanni Stern[7]: a questi va forse attribuita anche la decorazione della loggia di gusto rovinista, con un finto apparecchio lapideo aggredito da erbe e rampicanti (fig. 18), in linea con la sensibilità dell'architetto per le testimonianze del passato (White, 1987; v. ora White, 2008). Tuttavia, è molto probabile che la sicurezza statica fosse il primo

[4] Sull'organizzazione del territorio, v. Ruggeri, 1967; Placidi, 1986: 90-100.

[5] Ficorilli, 1899: 1-7; per il mecenatismo dei Ricci, Tozzi, 2011. Nacque nel palazzo il poeta e letterato Angelo Maria Ricci, figura rilevante anche per l'amicizia con artisti del suo tempo, fra i quali Thorvaldsen e Canova: v. Apolloni, 1992; Messina, 1996: 133 ss.

[6] D.O.M./SOLARIUM HOC DIU COLLAPSUM/IN ANTE RESTITUTUM/ SEPT. KAL MDCCLXVII.

[7] Come indica la sezione quadrata della catena e il raffinato dispositivo di ancoraggio alle murature della loggia.



Fig. 18 – Capitignano, palazzo Ricci, loggia a piano nobile con la decorazione rovinista durante i lavori di restauro. Fuente: Varagnoli, 2013

movente dei lavori commissionati da Serafino. Va ricordato che la famiglia risiedeva in origine a Montereale, feudo di Margherita d'Austria da cui dipendeva Mopolino, in un palazzo di dimensioni notevoli, costruito probabilmente alla metà del XVI secolo, ma distrutto dal rovinoso terremoto del 1703, che lo danneggiò al punto tale che la famiglia decise di trasferirsi definitivamente nella proprietà di Mopolino (Ficorilli, 1899: 5). Serafino Ricci commissionò a Stern anche il riattamento del palazzo in Rieti, successivamente a quello "in villa", ma risedette sempre a Mopolino, dove la famiglia è attestata almeno fino alla seconda metà del XIX secolo.

Il rilievo dell'edificio ha dimostrato che la fabbrica tardo cinquecentesca era molto probabilmente parte di un progetto più ampio (figs. 19-20). Per la datazione, sono presenti solo alcune tracce[8] e la data del 1600 nel portale di arenaria che immette al sotterraneo sul lato meridionale. L'edificio ha un impianto rigoroso, che lo pone in risalto rispetto agli esempi simili nell'area: un atrio tetrapilo nel settore centrale che serve quattro grandi sale pressoché quadrate (lato circa 23 palmi napoletani) coperte con volta a padiglione e specchio centrale sul lato sud e, stando alle tracce delle murature, altrettanto sul lato nord. Su questo fronte, tuttavia, fu realizzata solo una sala, probabilmente per la mancata acquisizione delle proprietà confinanti, o per la presenza di un canale drenante: all'angolo nord-ovest dell'atrio, si imposta la scala a due rampe, nella quale si riscontrano alcune particolarità che la differenziano, almeno nell'esecuzione, dal resto dell'edificio.

L'organizzazione rilevata al piano terreno si ripete puntualmente al piano superiore sul lato sud, mentre quello nord ospita ambienti di servizio ricavati in una fase successiva: in corrispondenza dell'atrio tetrapilo si apre un grande salone originariamente esteso fino al secondo piano, in una configurazione imponente per le proporzioni e per il doppio ordine di finestre che lo illuminava. Risale agli inizi degli anni Trenta del Seicento la decorazione pittorica delle sale a piano nobile eseguita da Vincenzo Manenti[9], già note alla letteratura. Nell'ambito dei

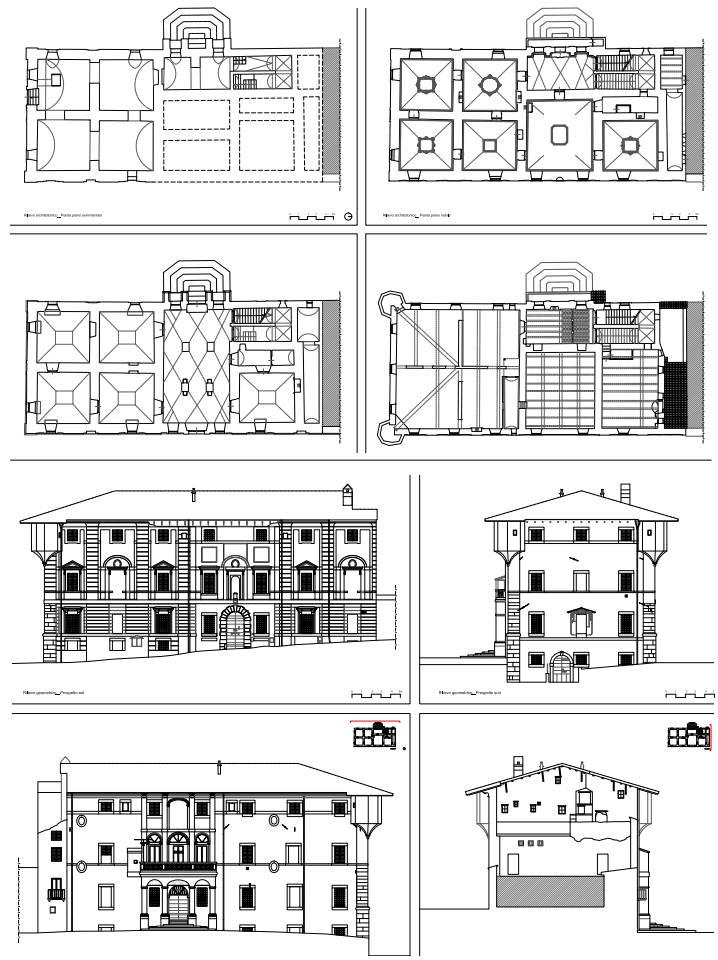


Fig. 19 – (Arriba) Palazzo Ricci a Capitignano, rilievo delle piante. Fuente: C. Varagnoli, C. Cappelletti, C. Verazzo; collaborazione di M. Bitondi, F. Del Colombo, G. Di Marzio, M.G. Masciotta

Fig. 20 – (Abajo)Palazzo Ricci a Capitignano, rilievo dei prospetti. Fuente: C. Varagnoli, C. Cappelletti, C. Verazzo; collaborazione di M. Bitondi, F. Del Colombo, G. Di Marzio, M.G. Masciotta

[8] Ficorilli 1899, poi ripreso da tutta la letteratura posteriore.

[9] Attribuzione sulla base di Ricci, 1834: per approfondimenti, Tozzi, 2000; Barroero, 2003; Del Frate, 2003: 17-18; Trastulli, 2007; Del Frate, 2011. Gli affreschi oggi



Fig. 21 – Capitignano, palazzo Ricci, l'affresco della Prudenza di V. Manenti dopo la pulitura. Fuente: Varagnoli, 2013



Fig. 22 – Capitignano, palazzo Ricci, la pulitura del fregio originario del salone (seconda metà del sec. XVII). Fuente: Varagnoli, 2013

lavori di miglioramento statico dell'edificio, è stata conseguita una migliore lettura degli affreschi, riportando alla completa leggibilità il riquadro della *Prudenza*, in precedenza coperto da depositi superficiali (fig. 21).

Nel rifacimento del 1783, il salone a piano nobile venne coperto con una nuova volta a padiglione, realizzata in canniccio. E' possibile che la ragione di tale scelta fosse dettata, oltre che da ragioni pratiche, come la riduzione del volume da riscaldare o la creazione di un sottotetto praticabile, anche da necessità di ordine statico. Per la sua costituzione, la volta non spinge sulle pareti perimetrali, ed è sostenuta da nove grandi travi di castagno disposte parallelamente alla facciata, sulle quali si dispone un solaio praticabile. La centinatura della volta di canne è impostata sulle pareti perimetrali, e chiodata alla travi tramite una serie di assi, in una disposizione quasi reticolare. L'ambiente posto superiormente alla volta del 1783, pavimentato e imbiancato per essere usato come spazio di lavoro, probabilmente per i bachi da seta, è ancora coperto ancora dall'originario soffitto ligneo del salone seicentesco, sia pure spostato dalla collocazione originaria come si dirà: lungo le pareti, coperte da un leggero strato di calce, all'inizio dei lavori, emergevano quattro stemmi dipinti nella mezzeria di ciascuna parete.

Dopo alcuni saggi, è emersa la presenza di un vasto ciclo decorativo esteso alle quattro pareti, con tutta evidenza il fregio superiore dell'originario salone del piano nobile (fig. 22). La fascia dipinta è suddivisa in due zone, per un'altezza complessiva di circa due metri. In quella inferiore si aprono vedute di paesi contenute in cartelle mistilinee circondate da racemi; al di sopra, una trabeazione dipinta mediava l'attacco del tavolato ligneo, che attualmente si imposta a circa 40 cm più in alto: in mezzeria e agli angoli sono dipinte cartelle con stemmi araldici sorrette da putti alati.

Il soffitto ligneo è in realtà un controsoffitto, costituito da tavole chiodate e dipinte direttamente sul legno, secondo una tipologia molto frequente in Abruzzo. Attualmente è posto su una doppia orditura di travi e travetti che ne impedisce la piena visione, ostacolata anche da molte lacune. Non si tratta della situazione originale: la quota di imposta del tavolato, infatti, doveva trovarsi circa 40 cm più in basso, all'attacco con la trabeazione dipinta: fregio e soffitto presentano, infatti, gli stessi motivi vegetali e geometrici, restituendo con evidenza un complesso decorativo unitario. La posizione del tavolato rispetta tuttavia quella originaria: con molta probabilità è stato schiodato dalle travi che lo sostenevano e riposizionato al di sopra cercando di rispettare la posizione delle tavole e il disegno complessivo che è ancora, malgrado le molte lacune, ben leggibile. La decorazione segue uno schema impostato sulle diagonali convergenti in un riquadro centrale aperto con un Ganimede: altri ovali sfondati, all'interno di complessi motivi decorativi, inquadrano cieli appena annuvolati e voli d'uccelli. Lo stato di conservazione è piuttosto grave, per la vasta lacuna nel tavolato, precedente il terremoto, e per i danni provocati nel passato dall'umidità di infiltrazione: le condizioni dello strato pittorico sono tuttavia accettabili, tali da consentire

visibili in palazzo Ricci, a cui si deve aggiungere un S.Antonio Abate al secondo piano e forse condotti sotto guida paterna, sono solo una parte delle opere che i Ricci commissionarono a Vincenzo: Del Frate, 2003: 76.



Fig. 23 – Capitignano, palazzo Ricci, un paesaggio riemerso durante la pulitura del fregio originario del salone (seconda metà del sec. XVII). Fuente: Varagnoli, 2013

la piena comprensione dell'insieme.

Per avere elementi probanti sulla datazione occorre confrontare fregio e soffitto con l'albero genealogico dei Ricci, dipinto su una grande tela attualmente conservata presso la famiglia proprietaria del palazzo, che ne ha anche recentemente commissionato il restauro. L'albero, risalente al 1782 –un anno prima della conclusione del palazzo– è la principale fonte sulla storia della famiglia, poiché oltre ad elencare l'asse ereditario principale, individua anche le famiglie legate ai Ricci da vincoli di matrimonio inserendone le armi araldiche. Gli stemmi del salone fanno quindi riferimento alle famiglie di provenienza di tre spose di altrettanti membri della famiglia Ricci[10]: l'ultimo matrimonio risale al 1697, per cui appare possibile considerare questa data come *terminus post quem*. Resta per ora sospesa la questione dell'attribuzione, da rimandare ad appositi studi, ma la data proposta esclude Vincenzo Manenti, morto nel 1674: piuttosto si può notare come molti degli elementi decorativi siano comuni al repertorio figurativo usato dai ceramisti del vicino centro di Castelli, sul versante teramano del Gran Sasso (fig. 23).

La sala in cui sono stati rimessi in luce i resti del fregio era chiusa alla normale fruizione. Con l'obiettivo di una valorizzazione dell'edificio, che non può andare disgiunta dal suo restauro, si è puntato alla visibilità del fregio, ovviamente rispettando la modifica settecentesca, e alla messa in sicurezza del solaio. Nell'ambito del cantiere di restauro in corso[11], è stato studiato un progetto che consenta di valorizzare i resti del salone originario, nei limiti imposti dal finanziamento per il miglioramento statico, utilizzando a questo scopo le travi che sostengono la volta in canne. In effetti, il salone a tutta altezza potrebbe rivelarsi, sotto l'azione delle sollecitazioni dinamiche dei terremoti, un elemento di debolezza. Il progetto prevede quindi di inserire al centro del solaio, ancorati alle travi che reggono la volta a padiglione, quattro profili a L disposti in quadrato, opportunamente controventato con piatti di acciaio sulle diagonali: un doppio tavolato incrociato, che riusa le precedenti tavole di castagno, contribuisce ad aumentare la rigidezza complessiva. Il tavolato non si estende fino alle pareti perimetrali, in modo da lasciare scoperta un'asola da cui poter osservare il fregio anche nelle parti normalmente nascosta dall'armatura lignea della volta. Sulla testata di ognuna delle travi verrà ancorato un piatto in acciaio saldato al profilo a L da un lato e inserito nella muratura, in corrispondenza delle lacune provocate dall'inserimento della volta settecentesca. In questo modo, l'irrigidimento si estende alle murature perimetrali, con l'obiettivo di conseguire un comportamento scatolare.



Fig. 24 – Capitignano, palazzo Ricci, la ricostruzione di una delle volte danneggiate dal sisma del 2009. Fuente: Varagnoli, 2013

Naturalmente, la collocazione in corrispondenza della volta ad incannucciata consentirà una visita solo a gruppi ristretti di un massimo di 5-6 persone per volta, anche in considerazione della difficoltà di accesso. Per consentire la visibilità degli affreschi, di cui si prevede un intervento conservativo, sul quadrato di irrigidimento è previsto l'inserimento di una ringhiera leggera in ferro. La sala si aggiunge al percorso di visita del palazzo, con lo scopo di presentare la conservazione degli fregio dipinto, del soffitto ligneo e della volta settecentesca, accettando le sovrapposizioni e le contraddizioni della storia: obiettivo non ultimo della complessa macchina della ricostruzione post-sismica in Abruzzo (fig. 24).

[10] Allo stato attuale della ricerca, da confermare in una prossima pubblicazione, dovrebbe trattarsi delle armi dei Maffei di Roma (lato nord: Plautilla Bernardina Maffei sposa nel 1631 Giovanni Paolo Ricci); degli Apicelli di Napoli (lato ovest; Bernardina Apicelli sposa nel 1664 Antonio Maria Ricci); dei Fabri di Rieti (lato sud; Ginevra Fabri sposa nel 1697 Giovanni Paolo) e dei Ricci (lato est, frontale all'originario accesso alla sala). Sugli angoli si ripete la stella a otto punte che è parte dell'araldica dei Ricci.

[11] Riparazione con miglioramento sismico (OPCM 3790), progettisti e D.L. ing. Cipriano Cappelletti (progetto strutturale e impianti), arch. Clara Verazzo, arch. Claudio Varagnoli (coordinamento scientifico): si ringrazia l'arch. Gianfranco D'Alò (Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggio dell'Abruzzo) e la dott. Biancamaria Colasacco (Soprintendenza peri Beni Storici, Atristici ed Etnoantropologici dell'Abruzzo) per le numerose indicazioni fornite.

Bibliografía

Apolloni, M. F. (1992). "Un poeta mecenate di se stesso: Angelo Maria Ricci e gli affreschi di Pietro Paoletti in Palazzo Ricci in Rieti" en *Ricerche di storia dell'arte*, 1992 (46), pp. 35-48.

Arleo, G.; Di Cesare, A.; Dolce, M.; Ponzo, F. C. (2013). *Progetto di edifici con isolamento sismico*. Santarcangelo di Romagna (Rimini): Maggioli Editore.

Barroero, L. (2003). "Vincenzo Manenti tra Umbria e Sabina" en Fabjan, B. (comp.), *Il cavalier Vincenzo Manenti e il suo tempo (1600-1674)*. Roma: Quasar, 2003, pp. 27-36.

Bellini, A. (2011). "La ricostruzione: frammenti di un dibattito tra teorie del restauro, questione dei centri storici, economia" en De Stefani, L. (comp.), *Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*. Padova: Marsilio, pp. 14-65.

Carbonara, S. (2013). "Il sisma abruzzese del 2009: la previsione di spesa per la ricostruzione" en *Valori e Valutazioni. Teorie ed esperienze - Rivista della Società Italiana di Estimo e Valutazione*, 11, pp. 67-85

Cervellati, P. (2009). "Per carità, non facciamo una New L'Aquila" en *La Repubblica*, 9 aprile 2009

Clementi, A. (2012). "Innovazioni alla prova" en Clementi, A.; Di Venosa, M., *Pianificare la ricostruzione. Sette esperienze dall'Abruzzo*. Venezia: Marsilio, 17-35.

Clementi A.; Piroddi, E. (1988). *Le città nella storia d'Italia. L'Aquila*. Roma-Bari: Editori Laterza.

Comitatus Aquilanus, (2009). *L'Aquila. Non si uccide così anche una città?* Napoli: Clean.

Commissario Delegato Per La Ricostruzione, Presidente Della Regione Abruzzo, *Testo coordinato della normativa relativa alla ricostruzione in Abruzzo* – aggiornato al 7 giugno 2012, www.commisarioperlaricostruzione.it, fecha de consulta 07-12-2014.

De Caesaris, G. (1934). *Gli Ordini di Margarita d'Austria per li suoi Stati d'Abruzzo del 1571*. Casalbordino: De Arcangelis.

Debenedetti, E. (2003). "Giovanni Stern e Giuseppe Valadier: due presenze romane in Abruzzo e in Sabina" en *Lazio ieri e oggi*, (39), pp. 324-327.

Del Frate, I. (2011). "Il pittore Vincenzo Manenti e la committenza della famiglia Ricci a Capitignano e Montereale" en Paris, G; Ranieri, F. S.; De Angelis, A. (comp.), *Arte e cultura nel palazzo Ricci di Capitignano*, Rieti, Edizioni della B.I.G., pp. 75-88.

Del Frate, I. (2003). *La formazione di Vincenzo Manenti: l'apporto di Ascanio e gli echi della cultura romana*, en Fabjan, B. (comp.), *Il cavalier Vincenzo Manenti e il suo tempo (1600-1674).* Roma: Quasar, 2003, pp. 15-25.

Di Venosa, M. (2012). "Sette piani di ricostruzione" en Clementi, A.; Di Venosa, M., *Pianificare la ricostruzione. Sette esperienze dall'Abruzzo*, Venezia: Marsilio, pp. 35-49.

Fabietti, V. (2012). "Vulnerabilità sismica urbana" en Clementi, A.; Di Venosa, M., *Pianificare la ricostruzione. Sette esperienze dall'Abruzzo*, Venezia: Marsilio, pp. 59-69.

Ficorilli, G. B. (1899). *Angelo Maria Ricci: la sua vita e le sue opere*. Città di Castello.

Governo Italiano – *Presidenza del Consiglio dei Ministri, Ministero per la Coesione Territoriale, Stato di attuazione della ricostruzione nel cratere abruzzese, L'Aquila - 21 Marzo 2013*, en www.comunedifossa.it, fecha de consulta 07-12-2014.

Messina, R. (1996). *Iconografia di Angelo Maria Ricci. Architettura, scultura, pittura, grafica*. Rieti: Comune di Rieti-Assessorato alla Cultura.

Montanari, T. (2103). *Le pietre e il popolo. Restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane*. Roma: Minimum fax.

Mottola Molfino, A. (2010). "Così L'Aquila muore" en *Italia Nostra. Bollettino*, 451, pp. 3-30

Olmo, C. (2013). *Architettura e storia. Paradigmi della discontinuità*. Roma: Donzelli Editore.

Placidi, V. (1986). *Strutture antiche e tipologie architettoniche: i centri minori dell'alta e media valle dell'Aterno*. L'Aquila: Ferri.

Properzi, P. (2010). "Un'occasione storica: l'evoluzione disciplinare, tra principi e sperimentazioni", en Properzi, P. (comp.), *Dio salvi L'Aquila. Una ricostruzione difficile. Libro Bianco, Urbanistica Dossier*, XV (123-124), pp. 4-6.

Ruggieri, M. (1967). "La Conca di Montereale ed i suoi attuali aspetti antropogeografici" en *Bollettino della Società Geografica Italiana*, CIV (s. IX, vol. VIII), pp. 387-406.

Settis, S. (2010). *Paesaggio, costituzione cemento*. Torino: Einaudi.

Spagnesi, G. (2009a). "Ricostruire i palazzi nobiliari dell'Aquila" en *Le dimore storiche*, 24(1/2), pp. 12-19.

—. (2009b). *Il centro storico dell'Aquila: memoria e progetto*. Roma: Edizioni Studium.

Taleb, N. N. (2007). *The Black Swan: the impact of the highly improbable*. London: Allen Lane

Tozzi, I. (2000). *Vincenzo Manenti sabinus pictor*. Roma: Edilazio.

Trastulli, F. (2007). "Manenti Vincenzo" en *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 68.

Turino, R. (comp., 2010). *L'Aquila: il progetto C.A.S.E*. Pavia: IussPress.

Voltaire (1785-1789). *Oeuvres complètes*. Paris: Imprimerie de la Société Littéraire-Typographique, (75 voll.).

White, A. (1984). "Un inedito di Giovanni Stern: il 'restauro' del palazzo Ricci a Capitignano" en *Storia come presenza. Saggi sul patrimonio artistico abruzzese*, Pescara: Rotary Club Pescara – Cassa di Risparmio di Pescara, pp. 161-166.

—. (1987). "Giovanni e Raffaele Stern davanti ai monumenti del passato: alcuni elementi e qualche considerazione" en Spagnesi, G. (comp.), *Esperienze di storia dell'Architettura e di restauro.1,*.Roma: Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, pp. 315-320.

White, V. (2008). "Stern, Giovanni" en *Studi sul Settecento romano*, 24, pp. 276-281.

ÍNDICE ▷

EL PATRIMONIO INDUSTRIAL DE BARCELONA: TRES VISIONES (1979/1986/1998)

Antoni Vilanova
Arquitecto

1. Preámbulo

El 15 de diciembre de 1994, la UNESCO declaraba patrimonio de la humanidad los restos de un gran conjunto industrial: la antigua fundición de hierro alemana *Alte Völklinger Hütte*. De esta manera, hace veinte años, por primera vez, el patrimonio industrial entraba a formar parte de una larga serie de bienes culturales que debían preservarse como un valor inherente que forma parte de la historia y de la cultura universal.

La nominación de la antigua siderúrgica representaba, por una parte, una llamada de atención ante la destrucción y la degradación de un patrimonio que hasta hace poco tiempo había sido el eje de la vida económica y social de muchos territorios y ciudades; por otra parte, significaba la culminación y el empuje para muchos proyectos de preservación, rehabilitación y difusión sobre el patrimonio industrial. Años más tarde el concepto de valorización puntual de un único elemento patrimonial como objeto *catalogable*, evolucionaba hacia una visión más dinámica y global, bajo la denominación de "paisaje industrial". De esta manera se reconoce tanto el interés individual del bien mueble, en sus diversas apreciaciones, así como la dimensión conjunta que ofrece una interrelación entre elementos industriales, contenedor y contenido, preservando sus respectivas singularidades.

2. Antecedentes

La industria productiva que se ha ido desarrollando en las áreas urbanas perseguía dos objetivos iniciales, ambos de carácter estratégico. El primero, escoger una ubicación de la fábrica en un entorno favorable; con los recursos necesarios para rentabilizar la fabricación de bienes y productos. El segundo, disponer de una proximidad efectiva a las principales vías de comunicación, marítima, fluvial o terrestre (ferrocarril o carreteras).

Las dos premisas iniciales se ven incrementadas por los constantes procesos de transformación que se producen en la industria. Su evolución recoge, a lo largo del siglo XIX, un cambio importante: pasar de la actividad manufacturera a la producción seriada. Este proceso lleva consigo la necesidad de reordenar los espacios productivos y, prácticamente en todos los casos, ampliar las dimensiones de los recintos fabriles.

Cuando se produce la coincidencia entre el redimensionamiento de las industrias o la búsqueda de nuevos emplazamientos para las mismas, aparece una oferta atractiva, fruto de las nuevas teorías de planeamiento urbano. Se materializan los ensanches en las principales ciudades europeas, básicamente en la segunda mitad del siglo XIX, posibilitando las mayores transformaciones acaecidas desde la Edad Media que constituyen el embrión de las ciudades modernas. Este crecimiento obliga a que un gran número de industrias se desplacen, paulatinamente, hacia otros lugares de menor centralidad abandonando sus instalaciones originales. Si a este efecto progresivo, a lo largo del siglo XX, añadimos el beneficio que puede repercutir la venta de los solares que ocupan, nos encontramos en la situación planteada en las dos décadas del *desarrollismo* (años 1960 y 1970). De nuevo sucede una segunda transformación al amparo de la generación de importantes plusvalías para las empresas situadas en áreas o sectores donde se han planificado, en virtud de nuevas figuras

de planeamiento, cambios de uso –del industrial al residencial, por ejemplo– permitiendo abordar mejoras importantes en la modernización de los procesos de fabricación de las empresas, trasladando su actividad hacia zonas de la periferia metropolitana o polígonos industriales. De este modo, la migración del tejido industrial en un gran número de barrios acentúa la desaparición de todo lo que representa el ambiente fabril característico dentro de la estructura urbana de las viejas ciudades industriales. Esta situación lleva consigo cuatro consecuencias, más o menos, inmediatas: la urbanística, con la aparición de grandes espacios vacíos; la arquitectónica, con la desaparición, producto del derribo, de algunos edificios referentes; la económica, con la disminución del tejido productivo y, finalmente, la social, con la pérdida progresiva de la memoria histórica como valor asociado a la identidad de muchos barrios.

El caso de Barcelona es un ejemplo paradigmático donde se ha desencadenado esta situación. La industrialización, forjada a lo largo del siglo XIX y principios del XX, en un buen número de los antiguos municipios que formaban el denominado "llano" territorial, deriva hacia un acelerado proceso de terciarización, con el consecuente desplazamiento de las actividades productivas hacia el extrarradio y modificando el carácter de metrópolis industrial que siempre había tenido.

Ciertamente, la ciudad ha obtenido una ganancia en el aspecto medioambiental (reducción en los índices de contaminación) y también urbanístico (con la posibilidad de rediseñar nuevas estrategias), pero, desde la óptica patrimonial, entendida como cultural, acciones como el derribo de fábricas cuyo modelo tipológico era insustituible; o la simplificación en el tratamiento de ciertas intervenciones sobre conjuntos fabriles de gran relieve; o la falta de una visión a gran escala, en su expresión paisajística, ha causado, también, un deterioro identitario donde muchos habitantes del presente difícilmente reconocen el entramado de su pasado. Este efecto llega a su punto álgido en el último período de la Dictadura (1973-75) generando múltiples manifestaciones reivindicativas que toman como bandera la preservación de significativos elementos del pasado industrial.

Fábricas o complejos como *La Pegaso*, *La Hispano Olivetti*, *La Maquinista*,… quedaban prácticamente en el olvido, sólo unas estructuras huecas, unos terrenos baldíos y el espíritu de un mundo difunto donde únicamente se escuchaba el silencio. Sin embargo, las paredes transpiraban, aún, la esencia de un tiempo de trabajo, de un ruido de máquinas que obligaba a reflexionar sobre el significado humano y social de su implantación.

A partir del redescubrimiento y posterior reivindicación, en algunos casos, de una nueva serie de edificios, conjuntos y/o espacios vacíos esparcidos por la ciudad –la primera, tiene lugar en 1979 con la llegada del primer Ayuntamiento democrático tras la dictadura y se detiene, entre otras circunstancias, por las prioridades del proyecto olímpico en 1989– se puede afirmar que existía una voluntad firme para reintroducir, de nuevo, la discusión sobre las formas y modelos de intervención en el patrimonio industrial barcelonés.

La magnitud considerable de algunos colosos de la industria, junto al arraigo a un barrio determinado y a sus valores intrínsecos, obligan a una reflexión profunda de los poderes públicos, empujados por diversos colectivos culturales –la denominada "sociedad civil"– mientras que la materialización efectiva se encuentra en manos, casi siempre, de los promotores privados. La respuesta es única: hay que establecer puntos de encuentro entre los dos operadores para conseguir una correcta preservación de los elementos y conjuntos industriales de relieve. Por tanto, una vez afianzado el consenso en la salvaguarda y recuperación de los mismos, la solución quedaba en manos de la voluntad política. En el plano programático, financiero y de gestión faltaba, a menudo, un compromiso para abordar intervenciones respetuosas sobre ciertos elementos fabriles que eran víctimas, en muchos casos, de procesos especulativos.

Barcelona contaba con un potencial extraordinario: una colectividad sensibilizada y movilizada. Se ha demostrado, históricamente, que uno de los factores más enriquecedores en la evolución urbana de la ciudad, radica en el dinamismo impreso en los procesos de cambio en el entorno de unos ciclos concretos. Sin embargo, la consecución de determinados hitos históricos, representados principalmente por las dos Exposiciones (Universal, 1888 e Internacional, 1929) y los Juegos Olímpicos (1992), así como por la denominada segunda transformación del frente litoral (1998-2004), generaron un gran impulso planificador de los diversos operadores (públicos y privados) hacia la consecución del objetivo final.

No puede negarse que la mayor parte de estos anhelos contaron con el apoyo mayoritario de la población. También es cierto que la precipitación y la rapidez en la ejecución de algunas acciones concretas, como la conversión de una parte significativa del Poblenou constituyendo la Villa Olímpica, entre los años 1989-92, llevó consigo la desaparición, entre otros, de los antiguos Almacenes Generales de Comercio, los *Docks*, obra ejecutada bajo la influencia del maestro Elíes Rogent o el conjunto industrial

de la fábrica de alcoholes *Folch*, que trataremos más adelante, donde únicamente se rescató, simbólicamente, la chimenea. Este elemento sirvió como excusa para recordar la presencia del tejido industrial en el sector.

3. Del final de la Dictadura (1965-75) a los Ayuntamientos democráticos (1975-85)

El planeamiento urbanístico del franquismo jamás consideró la necesidad de proteger (catalogar) elementos o conjuntos industriales aunque revistieran un valor arquitectónico acreditado. Se puede afirmar que los únicos bienes protegidos eran los relativos al patrimonio que podemos considerar como "asumido": castillos y/o fortificaciones, edificios religiosos de gran relieve o antigüedad e inmuebles de períodos artísticos reconocidos a escala internacional con ciertas limitaciones, especialmente entre los que se consideraban de época más reciente (modernistas, novecentistas). No hace falta recalcar que las construcciones adscritas al "Movimiento moderno" no tenían cabida en los catálogos de protección.

En la última fase de la autarquía se produce en Barcelona una acentuada permisividad hacia políticas neoliberales que permitían a las grandes empresas decidir sobre el futuro de sus edificios, sin contemplar otros escenarios alternativos. Estas actuaciones continuadas producen un efecto de "desamortización industrial" que hace desaparecer, bajo criterios especulativos, muchos conjuntos fabriles.

La acción reivindicativa vecinal iniciada a finales de los años 1970 y la llegada de las nuevas administraciones democráticas permiten impulsar de forma decidida la salvaguarda de los conjuntos industriales más característicos. La mayor parte de los mismos se encontraban prácticamente abandonados y, algunos incluso estaban amenazados por una licencia de derribo inmediato. A raíz de diversos movimientos asociativos capitaneados por la sociedad civil junto a otras entidades culturales como el Colegio de Arquitectos de Cataluña (COAC) y el *Servei per a la Protecció del Patrimoni Arquitectònic Català* (SERPAC), se impulsa la necesidad de preservar, como bienes catalogables, elementos y conjuntos de carácter industrial.

Merece ser destacada la labor de la Diputación de Barcelona, iniciada en 1979, realizando un inventario de patrimonio histórico artístico de la provincia con un tratamiento específico de su capital. Estaba conformado por un modelo de ficha elaborado según el IPCE (Inventario del patrimonio cultural europeo). Posteriormente, en 1985, se redactaba, en el ámbito de Barcelona, una ordenanza definitiva en materia de patrimonio histórico artístico que desembocará en un proceso de catalogación por distritos que culmina con la publicación del Catálogo de patrimonio histórico artístico de la ciudad de Barcelona, en el año 1988.

Fruto de estos trabajos se produce la incoación de expedientes para la posterior catalogación de edificios o conjuntos fabriles de gran relieve, como la fábrica modernista *Casaramona* obra del arquitecto Josep Puig i Cadafalch (1913) que en este mismo año fue galardonada con el primer premio en el concurso anual de edificios artísticos concedido por el Ayuntamiento de Barcelona y considerada, finalmente, como monumento histórico-artístico el año 1976. Años más tarde sería rehabilitada como sede del *Caixa Fòrum* por los arquitectos Francisco J. Asarta, Robert Brufau, Roberto Luna y Arata Isozaki (1998-2001). Otro ejemplo es el edificio modernista de la Editorial *Montaner i Simón*, obra del arquitecto Lluís Domènech i Montaner (1881-85) –con expediente de declaración incoado en 1977– y que se convertirá en la *Fundació Antoni Tàpies* a partir del proyecto de los arquitectos Lluís Doménech y Roser Amadó (1986-90). Casualmente será declarado como Bien de Interés Cultural 20 años después, en 1997. Un tercer caso representativo sería el *Vapor Vell de Sants* (1844-46), uno de los primeros edificios industriales referentes de la arquitectura textil, profusamente reivindicado por la ciudadanía del barrio del mismo nombre, con protección monumental concedida en 1984, antes de la rehabilitación llevada a cabo por el arquitecto Josep M. Julià (1998-2000).

Las propuestas no se centran, exclusivamente, en la necesidad de preservar los espacios fabriles, sino que aparece también, de forma asociada, una discusión sobre los entornos fabriles y las nuevas funciones a atribuir en los solares vacíos o semivacíos que ocupan grandes industrias que habían sido derribadas. En este marco las Asociaciones de Vecinos reivindican intervenciones decididas para mejorar la calidad de vida en los barrios afectados, promoviendo una recuperación de estos solares donde se habían establecido recintos industriales, como nuevas zonas verdes, parques urbanos o equipamientos en toda la ciudad. La respuesta de la administración municipal dirigida a la salvaguarda, mediante la rehabilitación o conservación parcial, de muchos edificios no tardaría en llegar. Destacan largas campañas ciudadanas como la relativa a un edificio comentado anteriormente: *Recuperem el Vapor Vell: anem cap un barri millor* (Recuperemos el Vapor Vell: caminamos hacia un barrio mejor) en 1984 y la posterior *Salvem el Vapor Vell* (Salvemos el Vapor Vell) del año 1985 en Sants. Otro caso parecido y de gran impacto social fue el relativo a una

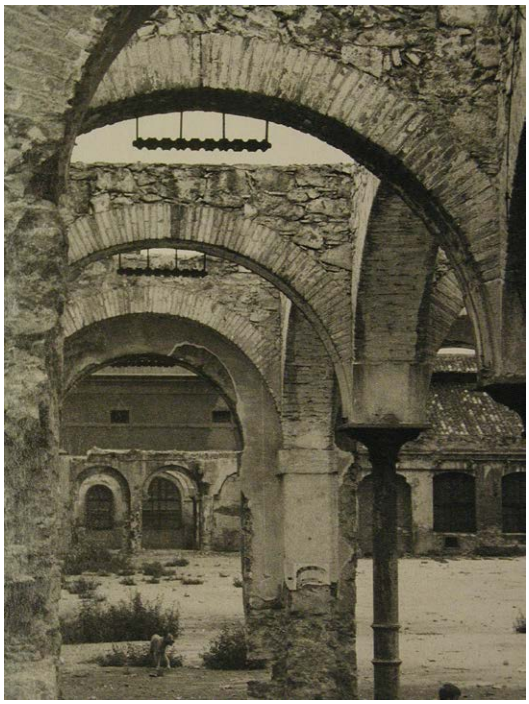


Fig. 1 – Parc del Clot 1985-86. Fuente : Arxiu Històric del Poblenou (AHPN)



Fig. 2 – Parc del Clot. Fuente : A. Vilanova

antigua harinera, estratégicamente situada en el barrio del Clot: la *Farinera: Ateneu popular* (la Harinera: Ateneo popular), etc.

Todas estas acciones interpuestas van asociadas a importantes intervenciones de planificación sectorial urbano, como son: la recuperación del edificio de acceso a la fábrica textil de la *España Industrial*, en el barrio de Sants, inscrita en el perímetro del nuevo parque del mismo nombre que materializa, en 1981, el arquitecto Luis Peña Ganchegui; la reconversión de los restos de la antigua estación y talleres del ferrocarril en el barrio del Clot, incorporando su inserción a modo de decorado en el parque urbano diseñado por los arquitectos Dani Freixes y Vicente Miranda (1986) y, la creación de un nuevo parque junto a la conservación de la fachada principal de la antigua fábrica de camiones PEGASO en la Sagrera, obra ejecutada en el mismo año, según proyecto de los arquitectos Enric Batlle y Joan Roig.

En el capítulo de recuperación de edificios industriales reivindicados como contenedores para finalidades sociales, cabe mencionar los ejemplos siguientes: el Centro Cívico de las *Cotxeres* de Sants (Antoni Pujol, arquitecto, 1977-84); la antigua fábrica conocida como *la Sedeta* (Ricard Fayos, Pere Giol, Ferran Llistosella, arquitectos, 1978-83) en Gràcia; el Centro Cívico de Sant Andreu, ubicado en una vieja fábrica textil; el *Ateneu* de Nou Barris, en una planta asfáltica; el *Casal* del barrio de Les Planes de Vallvidrera, donde se ubicaba una antigua estación de fluido eléctrico.

Finalmente, una tercera categoría sería la rehabilitación de edificios industriales para ser destinados a usos docentes o culturales exclusivamente. Entre los cuales tenemos un ejemplo pionero como fue la adecuación de la Fábrica Batlló, obra de Rafael Guastavino (1868-69) como Escuela Industrial, realizado en la década de los años veinte por parte de reconocidos arquitectos formados en el modernismo y novecentismo como Lluís Planas y Joan Rubió i Bellver. Quizá la actuación más relevante en el ámbito de la cultura fue la rehabilitación de la antigua editorial *Montaner i Simón*, iniciada en 1985, como sede de la fundación del pintor Antoni Tàpies a la que, también, nos hemos referido.

4. De la nominación a la formación de la ciudad olímpica 1986-92

El impulso olímpico permitió, por una parte, dar continuidad a la política de recuperación de espacios industriales por toda la ciudad aprovechando un amplio programa de inversiones. Cabe citar, entre otros ejemplos, la rehabilitación de la empresa *CATEX*, ubicada en el Poblenou, como Centro Cívico *Can Felipa*, llevada a cabo por el taller de arquitectura de Josep Lluís Mateo en 1991. Sin embargo, en el mismo barrio, se produce la mayor transformación urbana acaecida desde la Exposición Internacional de 1929: se trata de la planificación de la Villa Olímpica. El plan urbanístico es un objetivo prioritario y se ejerce sin que se haya producido una profunda reflexión sobre el significado del paisaje industrial que representaba una amplia zona del Poblenou. Su diseño y ejecución conlleva el derribo masivo de elementos y conjuntos industriales, algunos de notable valor arquitectónico.

A pesar de las reivindicaciones realizadas, a escala de barrio, se puede afirmar que el patrimonio industrial afectado en este sector del Poblenou, no es considerado como se merece. Sólo hay que ver que ningún elemento de tipología fabril es considerado suficientemente válido para ser incluido en el catálogo municipal de protección de bienes. Ciertamente, la ciudad estaba totalmente concentrada en abordar, como objetivo prioritario, una inmediata renovación urbana que requería la recuperación de la fachada marítima junto a la disposición de la Villa Olímpica junto al mar. Ante este reto, la ciudadanía apuesta mayoritariamente por una transformación radical. Hablar de reconocimiento o de valores de paisaje industrial singular era, en aquel momento, una utopía. En este sentido no resulta extraño que este frente litoral que hasta entonces había quedado excluido de cualquier proyecto de transformación y de regeneración urbana pudiera ser analizado, en detalle, para enumerar unos mínimos criterios de preservación de ciertos elementos o conjuntos fabriles referentes a escala territorial.

Precisamente se puede afirmar que la primera actividad estrictamente relacionada con la difusión y conocimiento del patrimonio industrial en Barcelona se dio en 1988 como resultado de las obras de la futura Villa Olímpica. Afortunadamente, antes de la ejecución del plan urbanístico, se realizó un inventario de urgencia del patrimonio industrial de la zona afectada por la remodelación futura, así como una serie de estudios sobre el patrimonio, algunos de los cuales fueron publicados, de forma parcial, en las Primeras Jornadas de Arqueología Industrial de Cataluña, celebradas en 1990, en L'Hospitalet de Llobregat[1]. En 1991 veía la luz el libro de Jordi Nadal y Xavier Tafunell *Sant Martí de Provençals, el pulmó industrial de Barcelona*. (Sant Martí de Provençals, el pulmón industrial de Barcelona) que se convierte en un referente de historia económica sobre los principales conjuntos industriales del sector y herramienta indispensable para entender la diversidad en el marco de la economía urbana, principalmente.

El Poblenou se asociaba como barrio industrial, oscuro, degradado y marcado por la pérdida progresiva del rol de las grandes industrias. Este efecto se incrementa con el traslado paulatino de las fábricas hacia el extrarradio, aspecto que provoca, simultáneamente, la aparición de solares vacíos, discontinuidad en el tejido y abandono generalizado de las construcciones fabriles inmersas en una pérdida de la actividad económica en la zona.

Es fácil entender, pues, que ante el desafío de una nueva villa y puerto olímpico que se ofrece como una oportunidad única de abrir la ciudad al mar, exista una negación de los valores arquitectónicos que algunos elementos, no todos, ofrecían. Los referentes negativos como el Bogatell, un colector a cielo abierto; el recuerdo del Somorrostro, exponente de la marginalidad y el barraquismo; la contaminación y la barrera física del ferrocarril de la costa, encajado en una serie de fábricas medio abandonadas, provocaba un desprecio generalizado que se traslada a todo el sector litoral. Las consideraciones mencionadas determinan discursos nada favorables sobre el significado de Poblenou, como paisaje industrial singular, hacia la nueva Barcelona que había que transformar.

Mientras otros barrios de la ciudad se verán afectados "en positivo" por el espíritu regenerador a partir de la redacción de planes urbanos que tienen como objetivo primordial reparar las disfunciones urbanísticas, recuperar equipamientos y espacios verdes y materializar ejercicios de "sutura" social y cultural a partir de la rehabilitación de elementos o conjuntos de arquitectura industrial significativa o referente de su pasado, el proceso que atañe al sector afectado por la materialización de la Villa Olímpica se desarrolla implacablemente, como una espada de Damocles, sobre la arquitectura industrial.

El caso de la antigua industria para la fabricación de alcoholes *Folch* ilustra perfectamente esta aseveración. La fábrica con una tipología exterior y una estructura interior remarcable, es derribada implacablemente mientras se preserva, de forma exclusiva, la chimenea. Este elemento pasa a convertirse como referente de todo el pasado industrial de la zona inferior del Poblenou. Su imagen es utilizada profusamente, tal y como se muestra en la reproducción del artículo de prensa, como un hito que, aún hoy, simboliza la memoria de lo que había sido una parte significativa del denominado Manchester catalán.

[1] En el 1990, el *Arxiu Històric del Poblenou* (AHPN), entidad cultural privada, publicaba el libro *Nou viatge a Icària* (Nuevo viaje a Icaria), donde dejaba constancia de la destrucción del patrimonio industrial e intentaba profundizar en la serie de fábricas y empresas ubicadas en el Poblenou. En el mismo contexto hay que destacar el artículo de Luque Silvestre, J.C., *Arqueologia industrial al Poblenou*, publicado en la revista *Finestrelles*, n º 2, Barcelona 1990, editada por el Centro de Estudios *Ignasi Iglésias*; también en esta línea podría incluirse el trabajo de Pereira Castro, C., *Xemeneies del Poblenou* (Chimeneas en el Poblenou) publicado en Sabadell en 1996. Ya en el marco de una investigación de urgencia como consecuencia de los primeros trabajos para la construcción de la futura Villa Olímpica, hay que mencionar la realización de una serie de informes inéditos y otros artículos realizados por Caballé, F., González, R. y Navas, T. (1990), *Un catàleg d'arqueologia industrial: El cas del Poblenou*, (Un catálogo de arqueología industrial: El caso del Poblenou), L'Hospitalet de Llobregat y también Granados, J.O. (1998), *Un projecte de documentació històrica de l'avinguda d'Icària* (Un proyecto de documentación histórica de la avenida de Icaria), L'Hospitalet de Llobregat.



Fig. 3 – Fábrica Folch. Fuente: Antoni Nicolau. Arxiu Municipal Districte de Sant Martí (AMDSM)



MARTES, 8 SEPTIEMBRE 1987 — Cataluña — LA VANGUARDIA 19

La explanación de 52.000 metros cuadrados permite iniciar hoy las obras de remodelación ferroviaria

Acaban dentro de plazo los primeros derribos de la Villa Olímpica

Los primeros derribos previos a la construcción de la Villa Olímpica acabaron ayer, en el límite del plazo previsto. Estos derribos, que supusieron la explanación de 52.000 metros cuadrados, harán posible que hoy mismo se inicien los trabajos para el soterramiento del ramal de Clóris, una obra fundamental de la remodelación de los enlaces ferroviarios de Barcelona.

La primera fase de los derribos previos a la construcción de la Villa Olímpica del Poblenou, en Barcelona, concluyeron ayer, de acuerdo con la programación prevista por los responsables municipales.

Los trabajos, que se iniciaron el pasado 3 de agosto, afectaron a las edificaciones comprendidas en el perímetro formado por la avenida Icária, la calle del Gas y las vías del ferrocarril, además de un pequeño solar correspondiente a la finca situada en el número 22 de la calle Gaietmetro. En total, el terreno liberado de edificaciones suma unos 52.000 metros cuadrados.

Los responsables de la operación destacaron la importancia que tuvo la actuación de las empresas de servicios en el cumplimiento del plazo de ejecución de las obras. Las compañías de agua, luz, gas y teléfono realizaron en tres días el traslado de los servicios que tenían en esta zona, lo que permitió la inmediata actuación de las excavadoras.

Precisamente, la aceleración que han sufrido los trabajos para ejecutar el plazo programado ha ocasionado actuaciones que fueron criticadas por determinados sectores que consideraron que la premura en el desarrollo de las obras provocó la pérdida de algunas piezas de valor histórico.

La única estructura que no ha sido demolida en todo el ámbito de actuación correspondiente a esta primera fase es la chimenea de Industrias Folch, cuyas características estéticas e históricas aconsejaron a los responsables de las actuaciones previstas en la zona que fuera integrada en la futura urbanización. Tampoco fue derruida una parte de la antigua factoría de Laboratorios Ferrer Internacional, cuyo principal accionista es Carlos Ferrer Salat, presidente del Comité Olímpico Español. El derribo se realizará en el momento en que sea trasladado el equipo de estas instalaciones a otras dependencias fuera de Barcelona.

El triángulo que ha quedado allanado tras esta primera fase de demoliciones comprendía las instalaciones de unas 40 empresas, ubicadas básicamente en las dependencias de Industrias Folch, y un grupo de 37 familias que habían sido previamente indemnizadas o trasladadas a otras viviendas.

La operación, que ha tenido un coste de 62 millones de pesetas, ha producido unas cien mil toneladas de escombros, que serán reutilizados en las obras de relleno de uno de los espigones que está previsto construir en la costa del Poblenou, dentro de la ordenación urbanística diseñada para esta zona de Barcelona.

Próxima fase

La próxima fase de derribos se iniciará, según está previsto, a partir de que concluya el año y afectará a las antiguas instalaciones de la empresa Crédito y Docks, que ocupaba los terrenos colindantes a las edificaciones que ahora han sido derruidas y que se sitúan entre la avenida Icária y las vías del tren.

Los responsables de la empresa municipal Villa Olímpica, S.A., que coordina las actuaciones encaminadas a la reurbanización de esta zona del Poblenou, consideran que tras las compras de suelo pendientes y los derribos que aún se han realizar, a finales de agosto de 1988 habrá quedado allanada la totalidad del terreno afectado por el plan especial de actuación que prevé la construcción de la Villa Olímpica.

La obras concluidas ayer permitirán que hoy mismo se inicie, en los solares liberados de edificaciones, la esuavación del túnel por el que debe discurrir el ramal de Clóris, uno de los proyectos de la remodelación de los enlaces ferroviarios de Barcelona. Estas obras constituyen los proyectos de mayor envergadura de los que hay que llevar a la práctica para la construcción de la Villa Olímpica. Las obras ferroviarias que se inician hoy tienen un coste aproximado de 900 millones de pesetas.

J. M. C.

La chimenea de Industrias Folch será aprovechada en la futura ordenación urbanística

La enseñanza de dos idiomas extranjeros en las escuelas catalanas puede retrasarse

La introducción en Cataluña de la enseñanza de dos idiomas extranjeros, como se propone en la reforma de las enseñanzas medias, podría retrasarse, según declaró a Europa Press la directora general de gestión del profesorado y centros docentes, Carme Laura Gil. "Consideramos que, de momento, es inviable, dado que los programas son bastante rígidos y no es posible cambiar horas de clase de otras asignaturas para asumirlas de idiomas", dijo la directora general.

Carme Laura Gil añadió que "en Cataluña se producen problemas adicionales respecto a otras partes de España. El Ministerio propone enseñar castellano y dos lenguas extranjeras. En total, tres idiomas. Pero aquí tenemos dos idiomas internos, catalán y castellano. Por lo tanto, con dos idiomas extranjeros nos situamos en la necesidad de aprender cuatro idiomas obligatorios. Es inviable".

La directora general manifestó que "el objetivo a largo plazo que nos planteamos es, ciertamente, el conocimiento de dos idiomas extranjeros, y esperamos que con la reforma de la enseñanza, con unos programas menos rígidos y sólo manteniendo una parte sustancial de enseñanza obligatoria, con mayor amplitud para la elección de materias sea posible que cada vez más se estudien dos idiomas extranjeros".

La directora general expuso la circunstancia de la gran demanda de enseñanza del inglés, de la que declaró que aun siendo satisfactoria, "queremos que se aprendan otras lenguas. La mayoría escoge el inglés por ser una útil como instrumento de trabajo, pero en el bachillerato además de un instrumento de trabajo hay que dar formación. Particularmente importante es el francés, y más en el caso de Cataluña".

Fig. 4 – Imagen de la chimenea de Can Folch una vez derribado el conjunto industrial del mismo nombre y su entorno. Publicada en un artículo de *La Vanguardia* del 8 de septiembre de 1987. Fuente: Hemeroteca *La Vanguardia*

5. La segunda transformación: de los JJOO al 22 @ (1992-1998)

Entre los años 1991 y 1992 se procede a la revisión, más o menos parcial, del Catálogo de patrimonio histórico artístico de Barcelona que se completará, con una tercera actualización, entre 1997 y 1998. Tras la celebración de los Juegos Olímpicos se recupera, nuevamente, la necesidad de reconsiderar el tratamiento del patrimonio industrial de la ciudad. De forma general, se observa un incremento, ciertamente débil de los edificios de esta tipología que son incorporados al catálogo.

En algunas ocasiones, los mismos razonamientos reivindicativos del movimiento vecinal y cívico llevan a la preservación legal de elementos propios de algunos conjuntos fabriles. Este es el caso de dos recintos destacados: la *Fabra & Coats* en Sant Andreu y Ca l'Aranyó en el Poblenou. Únicamente en el caso del distrito de Sant Martí hay que mencionar un gran número de elementos industriales que se incorporan en el precatálogo. Ahora bien, las numerosas operaciones urbanísticas de alcance que afectan a la zona invitan a pensar en una fuerte problemática conceptual entre lo que se debe conservar y cómo hay que hacerlo.

En el marco teórico aprovechando buena parte del equipo de trabajo que realizó, en 1993, el inventario de la Villa Olímpica se materializa el estudio y catalogación del inventario de patrimonio industrial del *Port Vell* (Puerto antiguo) de Barcelona motivado por la inminente transformación de la zona. Una solución de compromiso ya que, de nuevo, la reivindicación vecinal a través de la plataforma cívica denominada Plataforma para la recuperación del *Port Vell*, integrada por partidos políticos, asociaciones, pescadores, historiadores, estibadores y entidades deportivas, realiza varios actos reivindicativos e impugna, en los tribunales de justicia, el plan de actuación propuesto. De los trabajos de investigación, llevados a cabo con motivo del inventario, surgen trabajos como *El port de Barcelona, 100 anys d'activitat* (El puerto de Barcelona, 100 años de actividad), coordinado por la geógrafa e historiadora Mercè Tatjer, así como el trabajo sobre la draga del puerto a cargo de D. Matamoros y M. Maestro.

A nivel reivindicativo, entre los años 1994 y 1996, se inician dos importantes campañas reivindicativas.

La primera de ellas, *Salvem Can Fabra* (Salvemos Can Fabra), promovida por la Asociación de Vecinos de Sant Andreu consigue la preservación del conjunto de la antigua empresa textil mediante la adquisición de la misma por parte del Ayuntamiento de Barcelona. Esta operación ha permitido, en fecha reciente, rehabilitar algunos edificios del complejo fabril para usos culturales. Queda pendiente, todavía, recuperar la antigua Sala de Calderas.

La segunda campaña tiene lugar de nuevo en el Poblenou y se centra en la fábrica textil de Ca l'Aranyó. La empresa trasladó su actividad hacia la comarca del Vallès, con el fin de modernizar

los métodos de producción y disponer de un mejor sistema de comunicaciones. Tras el abandono los dos magníficos edificios de clara tipología *manchesteriana*, obra del maestro de obras Josep Marimón (1872), son víctimas del vandalismo así como de múltiples ocupaciones que aceleran un proceso paulatino de degradación. El conjunto industrial es adquirido por el Ayuntamiento de Barcelona que, a su vez, acuerda cederlo a la *Universitat Pompeu Fabra (UPF)* para que pueda instalar, en los dos edificios patrimoniales, el Campus de la Comunicación. El proyecto de rehabilitación, redactado por los arquitectos Antoni Vilanova i Eduard Simó (2003-08) recupera todos los valores originales de las dos construcciones, incorporando la chimenea histórica (2011) como elemento útil asociado a la nueva central de climatización que se instala en el sector, siendo merecedores junto a los otros equipos de arquitectos que intervienen en la configuración del Campus Audiovisual (Josep Benedito y Ramón Valls; Carlos Ferrater y Xavier Martí y Patrick Génard) del Premio Ciudad de Barcelona de Arquitectura y Urbanismo (2008) por materializar "un excepcional conjunto urbano" y poner en relieve "un trabajo coral que suma positivamente diversas actuaciones" en la interacción entre edificios rehabilitados y de nueva planta.

El interés creciente por la preservación de los valores asociados a la industrialización se pone de manifiesto en todo un conjunto de acciones divulgativas. En 1995, el Departamento de Comercio, Consumo y Turismo de la Generalidad de Cataluña publicaba las *Rutes del patrimoni industrial de Catalunya*, donde se incluía, en la denominada Ruta 1, la primera propuesta formal en confeccionar un itinerario de patrimonio industrial para la ciudad de Barcelona y su área metropolitana. De esta forma se reconoce el valor didáctico de los conjuntos y elementos fabriles, como paisaje urbano a reconocer, por encima del aprecio individual de las piezas más representativas.

En el mismo año, aparece otra publicación de relevancia: la Guía de turismo industrial de Cataluña, editada por la Cámara de Comercio, Industria y Navegación y el Centro de Estudios Técnicos Turísticos para poner de manifiesto el interés creciente del tema entre las organizaciones corporativas y las empresas catalanas. Con el mismo afán una serie de empresas mostraban sus procesos productivos a escolares y otros colectivos interesados.

A finales de los noventa, la política de recuperación sigue siendo activa en el ámbito público y traspasa, también al ámbito privado, con operaciones algunas veces contradictorias. Es el caso del antiguo conjunto industrial *Olivetti*, obra destacada que se sitúa en el marco del racionalismo de postguerra, realizada por los arquitectos Italo Lauro y Josep Soteras (1941-42) que se convierte en Centro Comercial (1992) sin apenas preservar las características más significativas e identificativas del modelo original.

En sentido contrario hay que mencionar la adquisición de la fábrica de pinturas *Ivanow* por parte del arquitecto y fotógrafo Xavier Basiana, para convertirla en su estudio profesional (1998-99) y crear, al mismo tiempo, un centro cultural. Siguiendo una línea de actuación parecida, otros profesionales liberales, dedicados fundamentalmente a la arquitectura, la producción artística o al diseño, se implican directamente en la rehabilitación de edificios o espacios industriales. Este es el caso del *Vapor Llull*, cuya intervención corre a cargo de los arquitectos Cristian Cirici y Carles Bassó, obteniendo el Premio Ciudad de Barcelona de Arquitectura y Urbanismo en 1998.

Entre todos los distritos y barrios de Barcelona sujetos a actuaciones urbanas relacionadas con el patrimonio industrial, tras la celebración de los Juegos Olímpicos, hay que destacar



Fig. 5 – Ca l'Aranyó, 2003. Fuente : A.Vilanova



Fig. 6 – Ca l'Aranyó, 2009. Fuente: Chopo

nuevamente el Poblenou. Se trata de un territorio que ocupaba parte del antiguo municipio de Sant Martí de Provençals, anexionado a la ciudad de Barcelona en el año 1897. El relato de la evolución histórica y el rico patrimonio fabril que todavía atesoraba, facilitó el proceso denominado como la segunda transformación, promovido por el Ayuntamiento de Barcelona, a partir del plan 22@ y desarrollado a partir de 1998.

La operación de la Villa Olímpica (1986-92) había significado una desaparición de múltiples estructuras industriales del pasado. El nuevo planeamiento aplicado representó, como se ha mencionado anteriormente, la rotura de la frontera existente entre el conglomerado fabril articulado, a un lado y otro de la vía del ferrocarril. En esta nueva etapa no tenía sentido precipitarse y repetir el mismo modelo. Por lo tanto era necesario adquirir un compromiso de participación y debate entre entidades culturales (sociedad civil) y gestores municipales (Ayuntamiento) para definir cuales debían ser los objetivos en el tratamiento del patrimonio industrial en el marco del plan 22@.

La visión paisajística y global en el tratamiento del sector afectado debía imponerse por encima de la imagen particular de un elemento concreto. Del mismo modo las fábricas no han de ser juzgadas, únicamente, por sus atributos arquitectónicos, sino que cabría considerar otros aspectos asociados, como referentes sociales y de memoria histórica como valores culturales, en su integridad, asociados a la historia del barrio. Renovación urbana sí, pero bajo unos criterios establecidos.

Se define un marco estratégico de planificación coordinada, entre 22@ y un colectivo multidisciplinar, con el fin de abordar la recuperación del patrimonio industrial de una forma viable sin lesionar los legítimos derechos de los propietarios, acomodando medidas compatibles en la mayor parte de los casos. Bajo este escenario nace el Foro Ribera del Besòs[2] como grupo de trabajo organizado para promover el debate entre la administración y los col·lectivos que representa, introduciendo una nueva dinámica en la manera de abordar el tratamiento del patrimonio industrial. Su labor más destacable fue la redacción del Plan Director del Patrimonio Industrial del Poblenou. Este documento articula unos sectores claramente definidos en la estructura urbana del Poblenou (Áreas); unos viales vertebradores (Ejes) y una serie de conjuntos y elementos industriales, muchos de ellos en peligro de desaparición inminente, que debían ser objeto de preservación parcial o total según el caso.

El Plan consiguió, en gran parte, consolidar sus objetivos estratégicos. A raíz del mismo se amplió el Catálogo de bienes protegidos en el Distrito de Sant Martí recogiendo 113 elementos o conjuntos industriales con distintos niveles de protección. Paralelamente la administración municipal, a través del plan 22@, abría la puerta a considerar la disposición de viviendas no convencionales, conocidas como *Lofts*, en todos los edificios o conjuntos industriales catalogados. De esta manera el propietario privado, disponía de una opción interesante y efectiva para impulsar la rehabilitación de las fábricas con finalidad residencial y no exclusivamente destinada al sector terciario como se había fijado en el planteamiento inicial del Plan.

A pesar de la existencia de este documento como planeamiento vigente en todo el sector, no podemos olvidar, durante el proceso de aprobación definitiva del Plan de Patrimonio Industrial del Poblenou, pérdidas de elementos o conjuntos significativos como, por ejemplo, la industria de los Extractos Tánicos y su homónima del Bisulfito sódico. Ambas fábricas habían mantenido una transición equilibrada entre el nuevo Parque del Poblenou, realizado en 1992, y el tejido histórico ochocentista que conforman las calles y los edificios en el entorno de la plaza de Prim.

Como conclusión podemos afirmar que el tratamiento del patrimonio industrial en Barcelona en estos últimos años, a pesar de querer mostrar una imagen exitosa, conseguida conforme a las expectativas prefijadas; en realidad hemos asistido, con demasiada frecuencia, a ciertas fracturas y pérdidas de una identidad cercana, que podríamos calificar por desgracia de irreparables.

[2] Grupo de patrimonio del Foro Ribera del Besòs integrado por: Salvador Clarós, Lluís Estrada, Mercè Tatjer, Joan Roca y Antoni Vilanova, con la colaboración de la Fundació Antoni Tàpies (Noemí Cohen) y del MACBA (Jorge Ribalta).

ÍNDICE ▷

MANANTIALES, ACUEDUCTOS Y HUERTAS EN LA CONFORMACIÓN DEL TEJIDO URBANO DE AGUASCALIENTES, MÉXICO

Alejandro Acosta Collazo
Universidad Autónoma de Aguascalientes

1. Manantiales y acueductos

Aguascalientes se sitúa en el centro de la República Mexicana, cuenta con un clima semiárido. Pero se vio beneficiado desde su origen con el aprovechamiento oportuno de las aguas termales del Ojocaliente. La traza urbana española, en forma de damero, siguió una morfología típica de ciudades fundadas por españoles en México, durante el siglo XVI, a lo largo y ancho del territorio. Se formaron en Aguascalientes siete barrios tradicionales en torno a la traza original: San Marcos, El Centro, El Encino, La Salud, Guadalupe, La Purísima y La Estación. Era tal la importancia de la distribución del agua en la ciudad que, en el año de 1855 el geógrafo Isidoro Epstein realizó un plano con un cuidadoso levantamiento de edificaciones, incluyendo las principales huertas que rodeaban el área urbana, denominando este plano como: *Plano de las Huertas*. Este plano ha sido un referente constante en la historiografía local. La conducción del agua termal del Ojocaliente se logró por medio de acequias. Existía un canal denominado: *acequia real*, la cual conducía agua limpia desde el Ojocaliente hasta los Baños de Los Arquitos y al centro de la ciudad, aunado a esto existía la acequia de Texas –que conducía agua en forma paralela a la Calzada de los Arellano– que recolectaba las aguas utilizadas en los Baños de Ojocaliente, de Los Arquitos y se comunicaba con el Estanque de La Cruz.

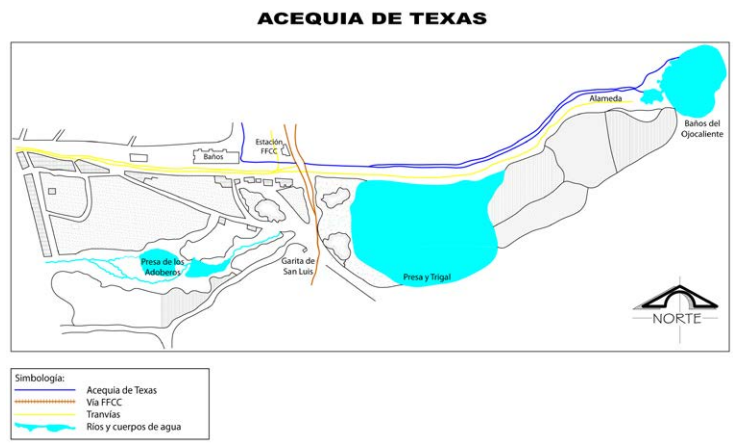


Fig. 1 – La Acequia de Texas comunicaba los Baños de Ojocaliente con los Baños de Los Arquitos. Plano de 1855 y la conducción del agua; sistema de agua potable de 1946; comparativa morfológica 1855 y 1946. Reinterpretación realizada por el autor, basado en plano original. El sistema de tranvías comunicaba el centro de la ciudad con la Estación de Ferrocarriles a finales del siglo XIX y a los Baños Grandes de Ojocaliente. Los tranvías en principio funcionaban a base de mulas. Sin embargo con la llegada de la electrificación a la ciudad el sistema cambió a tranvía eléctrico. Fuente: AHEA

2. Persistencia de huertas y viviendas en el barrio de la salud. Binomio común

Aguascalientes y sus huertas es un binomio pocas veces analizado en el ámbito de la historiografía local. Los primeros trabajos que hacen alusión a esta relación incluyen puntos de vista desde una perspectiva del siglo XIX y de principios del siglo XX. Menciona Eduardo J. Correa:

> Algo típico en Termápolis son las huertas. La circundan, la estrechan con cinturón de esmeralda, le rodean el talle como una caricia. No hay barrio que se recorra, donde no se asome, trepada a las bardas de adobe, la alegría de las arboledas, que a veces echan sobre las aceras el lujo de sus draperías (Correa, 1992 [1937]: 105).

A pesar de su visión nostálgica y poética es plausible reconocer que este vínculo se debe principalmente al agua. Aguascalientes hace honor a su nombre gracias a los manantiales y a la importancia que ha tenido este vital líquido en la configuración urbana. Por ejemplo, la acequia real del siglo XVI coadyuvó en la traza de la calle Juan de Montoro, así como la Calzada Alameda; es decir gracias al establecimiento de una red de distribución hidráulica la habitabilidad se expandía conforme a esta condición. Dice Andrés Reyes:

> (…) la acequia real era la más importante, pero nunca se hizo un trazo perfecto y bajaba por Juan de Montoro y la Alameda. Era un trazo casi derecho pero no perfecto, nadie se puso a hacer un análisis de ingeniería para que esto fuera perfecto. Esto provocó que junto a la acequia real se fueran construyendo casas porque tenían agua a la mano, así que Juan de Montoro fue la primera calle que existió en la ciudad y durante muchos años la más importante (…) (Reyes, 1998: 6).

De una forma similar, desde el siglo XVIII hasta el siglo XX, el acueducto del Cedazo coadyuvó en la conformación y en el funcionamiento adecuado de la mancha urbana; garantizando un abastecimiento constante de agua potable a la población. Se han identificado varias salidas de túneles en diversas fincas históricas del centro, aunque no se tiene la certeza si se conectan con el sistema de acueductos subterráneos. La problemática social del siglo XIX obligaba a los acaudalados a buscar mecanismos de protección y de escape en caso de amotinamientos, asaltos y por seguridad. Los liberales acaudalados de la época tenían fuertes vínculos con la iglesia, por lo que era probable que los túneles comunicaran algunas fincas civiles con los templos, aunque ocasionalmente se utilizaban los acueductos subterráneos para transitar. También se cree que el bandolero Juan Chávez utilizaba los túneles para cometer sus fechorías. Fotografías antiguas señalan la salida de los respiraderos de los túneles en jardines como El Encino, por lo que es probable que en este lugar se encontraba un nivel topográfico que permitía la distribución del agua, a base de ramificaciones a diferentes partes de la ciudad, entre ellas las huertas del Barrio de Triana y del Barrio de La Salud. Estas huertas eran una de las razones primordiales por las que se fabricó el túnel del Cedazo, es decir la vida económica de la zona estaba basada en el cultivo de árboles frutales, que hacían de la ciudad un centro de auto-consumo de productos de la región.

El cultivo de huertas comienzó casi desde la fundación de la ciudad, precisamente en el Barrio de Triana. Los descendientes de don Hernán González Berrocal eran propietarios de los terrenos de dicho barrio, y conforme aumentaba el cultivo se requería mayor demanda de agua de riego, de manera que a mediados del

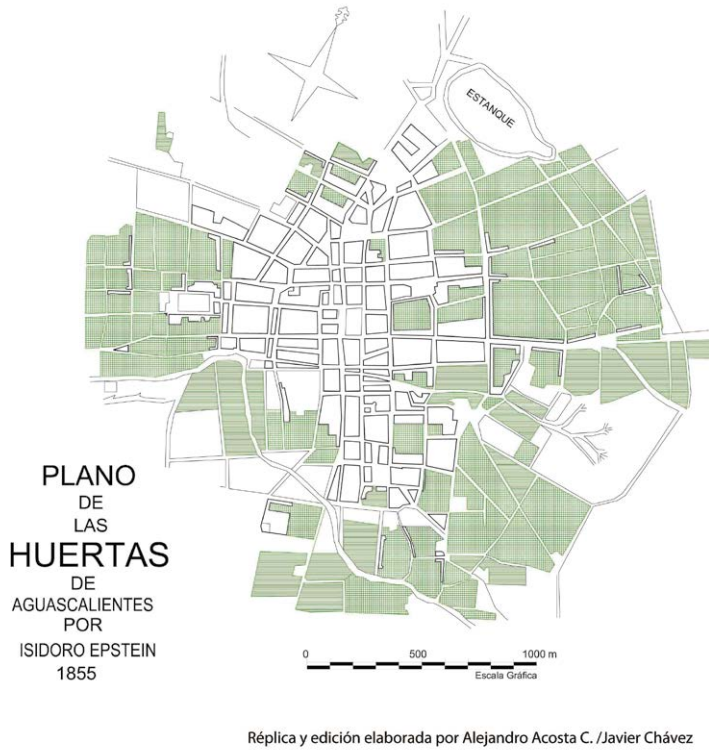


Fig. 2 – Las huertas rodeaban la ciudad de Aguascalientes. Fuente original: AHEA

siglo XVIII, que se construye el túnel del Cedazo, el agua llegaba en forma eficiente desde El Caracol hasta las huertas del Barrio de Triana. Siguiendo el recorrido en forma física se puede constatar que el túnel del Cedazo continuaba a un costado del arroyo con el mismo nombre, los derrumbes internos del túnel no permiten transitarlo adecuadamente en la actualidad, pero la topografía y la historia hacen pensar que existía un quiebre con rumbo al barrio de Triana, justamente a la altura de la Hacienda de La Noria, entrando por la calle ahora conocida como "Acueducto", que debe su nombre y su configuración precisamente a este sistema. La conformación del Barrio de Triana también viene regida en torno a la distribución del agua. La red surgía de un punto de redistribución que se localizaba justo en el jardín del Encino, es decir, en términos más bien topográficos, un nivel para distribuir ramales en diferentes direcciones; las acequias abiertas ahora configuraban y regaban el sistema de huertas de la zona. El destino de este sistema hidráulico tiene tintes dramáticos, debido a que deliberadamente se decide cortar el suministro de agua, por reglamento, a la mayoría de las huertas del centro de la ciudad, a finales del siglo XIX. Dice Jesús Gómez Serrano: "muerte por eutanasia"; aunque se siguió utilizando el agua del acueducto

para alimentar las fuentes hasta pasada la mitad del siglo XX. Poco después se encausó el agua por tuberías más resistentes y delgadas que hicieron obsoleto el acueducto. Las viviendas de la época en el Barrio de La Salud estaban edificadas con una estrecha relación con las huertas y su cuidado.

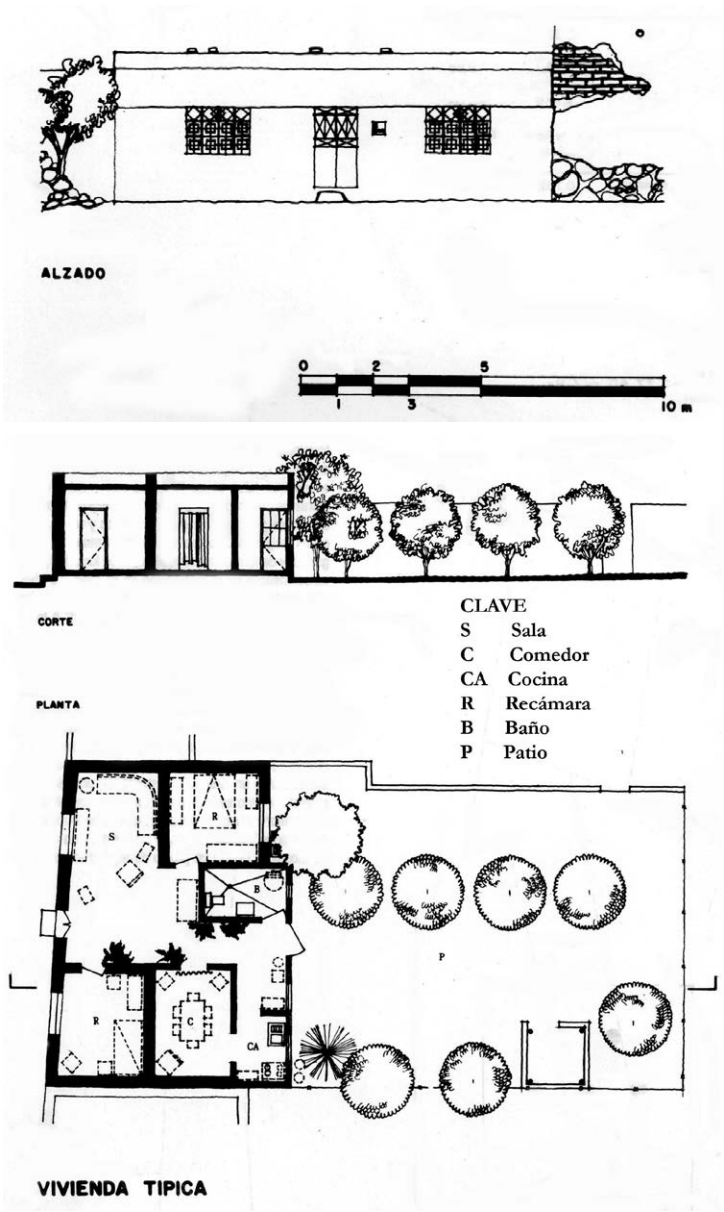
3. Imagen formal, espacial y material

Los sistemas de vivienda en Aguascalientes ofrecen una variedad de respuesta en su diseño arquitectónico, acorde a las necesidades funcionales de la ciudad, en términos históricos. El Barrio de La Salud conservó un funcionamiento coherente con las áreas frutícolas y agrícolas del sur de la población, bañadas por el sistema hidráulico o acueducto de El Cedazo. Se seleccionó una vivienda típica vernácula del Barrio de La Salud, basándose, en principio, en el trabajo que realizó Orozco Santoyo y Serna Valdivia en: *Sistemas de Vivienda en Aguascalientes*; apoyados en la metodología planteada por John Baldwin. El diseño de la vivienda-huerta en el Barrio de La Salud obedecía en su origen a una comunicación directa con las áreas cultivables en la parte posterior. En relación a la lotificación, comentan Orozco y Serna:

> La subdivisión de las manzanas ha obedecido, de la misma manera que el trazado de las calles, a las condiciones especiales de desarrollo de la zona, no existiendo en la lotificación ninguna intención predeterminada, lo que da por consecuencia una aparente anarquía que responde a su propia lógica (Orozco y Serna, 1987: 35).

Estos sistemas variaban de acuerdo a la importancia de las huertas. Las fincas con pequeños huertos guardaban una relación de lotes entre 300 y 500 m^2 se superficie de terreno. A pesar de la importancia que existía entre las viviendas y las áreas cultivables, el diseño más bien era sin un orden tipológico funcional. El espacio habitable fungía como una transición entre el espacio público y las huertas.

A pesar de su arquitectura en fachada, relacionada plásticamente con producción habitable de la segunda mitad del siglo XX, el material con que estaba construida era principalmente de adobe y tabique, el piso de mosaico característico de la zona, y con una cubierta a base de bóveda catalana de cuña de barro rojo recocido. Los espacios no son muy generosos en general, pero sí muestran un distribuidor y una sala cómoda que propiciaba la convivencia. También se caracteriza por un pasillo que comunica directamente del área social (sala) a la típica huerta de la zona, que en ocasiones se convertía también en un espacio de convivencia.



Figs. 3 y 4 – Levantamiento de vivienda típica. Fuente: Orozco Santoyo, I. y Serna Valdivia, C. (1987). *Sistemas de vivienda en Aguascalientes* (p. 36). Aguascalientes: Gobierno del Estado de Aguascalientes

En general este tipo de vivienda estaba habitada por entre tres o cuatro individuos que encaja en una tipificación media y popular. Se observa algunas carencias en términos de higiene, por ejemplo la falta de ventilación natural de algunos espacios internos, sin embargo guardaban estos diseños una respuesta habitable, en términos funcionales y de materiales constitutivos, acorde con su momento histórico.

4. Conclusiones

Existe una influencia en el diseño o trazo de la Calzada Alameda, la calle Juan de Montoro y la calle Acueducto, producto de las formas de distribución de agua desde la génesis de la ciudad, hasta muy avanzado el siglo XX. El cultivo de huertas permitía el auto suministro alimenticio de Aguascalientes desde su fundación, hasta la segunda mitad del siglo XX. La distribución del agua en la ciudad utilizó los avances en la ingeniería hidráulica y topográfica de la época, demostrando una gran eficiencia en su utilización y recuperación.

La traza en damero española fue utilizada para conformar importantes nodos de distribución del agua en el centro de la ciudad antigua. Asimismo los barrios tradicionales se vieron beneficiados con el suministro de agua por medio de cajas construidas y fuentes. El *Plano de las Huertas* de Isidoro Epstein otorga una dimensión adecuada sobre la importancia de las huertas y su relación con las edificaciones hacia 1855. El acueducto del Cedazo se convirtió en la principal arteria de abastecimiento de agua para las huertas de La Salud, que subsistieron hasta finales del siglo XX. El recorte evocativo derivado del suministro de agua para las huertas representa un parteaguas en la escasez del líquido en la ciudad. A pesar de que en la actualidad el agua que se consume proviene principalmente de pozos profundos subsiste la práctica de recorte del vital líquido en la mayor parte de la ciudad y con rutinas cronológicas.

El diseño espacial habitable asimilado en el Barrio de La Salud responde a los elementos urbanos productivos de la época y al abastecimiento de suministros agrícolas, todo ello asociado con el desarrollo y morfotipología de la ciudad; que en conjunto hicieron de la pequeña población un buen ejemplo autosustentable alimenticio desde el siglo XVI hasta gran parte del Siglo XX. En la actualidad, a pesar de que las huertas han desaparecido casi en su totalidad, quedan algunas parcelas aisladas; sin embargo la escasez del agua y la expansión territorial del mercado de consumo hicieron obsoleto el funcionamiento original, por lo que la casa-huerta es alterada o demolida. El espacio típico seleccionado aporta en la arquitectura local por su libertad en el diseño y la importancia de responder espacialmente el binomio ciudad-huertas; que siguió exitosamente la urbe de Aguascalientes, en gran parte de su historia. A pesar de que el inmueble obedece en su fachada exterior a tendencias de la arquitectura vernácula de los años 70's y 80's del siglo XX, no se deslinda del vínculo inherente entre espacio interior y exterior, que implicaba el mantenimiento de huertas. Este tipo de edificaciones también son significativas porque representan la transición de la casa-huerta a la casa unifamiliar con dimensiones mínimas comerciales que, finalmente, llegarían estas últimas a desplazar las grandes extensiones de huertas, relegadas irremediablemente por una nueva cultura edificatoria.

El patrimonio fluvial derivado del Ojocaliente requiere en la actualidad una revaloración eficaz que permita promover la compresión histórica del funcionamiento de la ciudad. Si bien la mayor parte de las acequias han desaparecido, aún quedan segmentos de túneles que conformaban una infraestructura hidráulica oculta para la mayoría de la población actual. Por medio de equipos adecuados de exploración no invasiva –como radares y tecnología de última generación– se podría realizar un levantamiento topográfico de dichos túneles y acueductos, realizando modelos gráficos que permitan comprender mejor la geografía humana del pasado y coadyuven en la conservación del patrimonio cultural edificado en la actualidad.

6. Bibliografía

Acosta Collazo, A. (2007). *El centro histórico de Aguascalientes, Pérdida de patrimonio, alteraciones y conservación en la segunda mitad del siglo XX*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Baldwin, J. (1974). *Guide for survey-evaluation of urban dwelling environments*. USA: Massachussetts Institute of Technology.

Correa, E. J. (1992 [1937]). *Un viaje a Termápolis*. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes.

Correa, R. (1995). *El Talismán Perdido.* Aguascalientes: GEA/ICA.

Orozco Santoyo, I. y Serna Valdivia, C. (1987). *Sistemas de vivienda en Aguascalientes*. México: Gobierno del Estado de Aguascalientes.

Díaz de León, J. y Gómez Portugal, M. (1892). "Apuntes para el Estudio de la Higiene de Aguascalientes" *en* Vázquez del Mercado, A., *Memoria que sobre los diversos ramos de la administración pública presenta a la Honorable Legislatura el ciudadano…, gobernador constitucional del Estado de Aguascalientes, por el período del primero de diciembre de 1887 a 30 de noviembre de 1891,* pp. 177-248. Aguascalientes: Tipografía de Jesús Díaz de León a cargo de Ricardo Rodríguez Romo.

Gálvez, V. (1923). "Los buscadores de agua" en *Boletín de la Sociedad en Economía y Estadística Tomo X*(1), enero-febrero. México: Imp. Victoria, Quinta época.

Gómez Serrano, J. (1988). *Aguascalientes en la historia 1786-1920* (Tomo III, vol. I). Aguascalientes: Gobierno del estado de Aguascalientes-Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

Martínez López, H. (1978). *El Aguascalientes que yo conocí.* Aguascalientes: Imprenta de Daniel Méndez Acuña.

Madrid Alanís, A. (1995). *Manantiales, vida y desarrollo, –siglos XVI-XXI–*. Aguascalientes: Municipio de Aguascalientes.

Reyes Rodríguez, A. (1998, 18 de octubre). "La ciudad amurallada" en *El Hidrocálido, suplemento Nuestro Siglo.* Aguascalientes.

Rojas, B. et. al. (1995). *Breve historia de Aguascalientes.* México: Fondo de Cultura Económica/Colegio de México.

UNA PROPUESTA URBANA PARA MADRID. EL URBANISMO DE FALANGE

Felipe Asenjo Álvarez
Universidad Europea de Madrid

1. Desarrollo del artículo

Finalizada la Contienda Civil las diferentes facciones vencedoras, intentaron imponer su ideología en la reconstrucción, ocupando los espacios políticos y sociales. De entre ellas, la familia más influyente fue Falange, aunque después del Decreto de Reunificación entre Falangistas y Tradicionalistas[1], quedaron subordinados a la voluntad del General Franco; y estuvieron lejos de poder ensayar su modelo de Estado, limitándose a luchar por dirigir las parcelas que les confiaron, gracias al reconocimiento de su rígida organización y potente infiltración social. Los arquitectos quedaron organizados en una de estas parcelas: los Servicios Técnicos de la Falange.

El modelo ideológico que defendieron estuvo, de algún modo, influenciado por el Fascismo y el Nacionalsocialismo, pero a medida que los reveses en la Guerra Mundial les acercaron a la derrota, Falange también perdió gran parte de su influencia en el Estado. De este modo, en la primera década de la postguerra, se produjo el intento de implantación del sueño revolucionario falangista y la refundación del Estado (afectando incluso a la nomenclatura en la medición temporal, que comenzaba en cero desde el "año de la victoria"[2]; esta idea perdió su fuerza en apenas una década, siendo sustituido por la doctrina capitalista, presente en el mundo occidental, y por la influencia de la Iglesia Católica, que inicialmente no tuvo la fuerza que posteriormente adquirió, llegando a su máximo poder con el "Gobierno Tecnocrático"[3]. En lo económico toda actividad estuvo determinada por la teoría autárquica; el posicionamiento del régimen como neutral en la Guerra Mundial, pero claramente proclive a Italia y Alemania, le condujo a un aislamiento, que aún empobreció más al país. Este periodo, que ha sido denominado en diferentes ocasiones como Autarquía, se extendió dos décadas y se puede considerar que finalizó, con el Plan de Estabilización de 1959, a lo que también contribuyó algún reconocimiento exterior del régimen franquista: la frontera con Francia se abrió en 1948, se produjo el ingreso en la UNESCO en noviembre de 1952, se firmó el concordato con la Santa Sede en agosto de 1953, la ONU levantó el veto a España en 1950, y el primer embajador de los Estados Unidos llegó en 1951; de este modo en septiembre 1953 Eisenhower firmó los primeros acuerdos militares con Franco, cediendo las bases militares por el "Acuerdo de Ayuda a la Defensa"[4], para lo que también fue

[1] El Decreto de Unificación fue promulgado el 19 de abril de 1937 por el General Franco en Salamanca, mediante el cual se disolvían todos los partidos políticos existentes en la zona sublevada y se fusionaban, bajo su mando, creándose el nuevo Partido Único: Falange Española Tradicionalista y de las JONS (FET y de las JONS).

[2] Orden del cambio en la nomenclatura temporal, en BOE, 63 de abril de 1939.

[3] El origen estuvo en la creación en 1957 de la Secretaría General Técnica de la Presidencia del Gobierno, por medio del Decreto Ley de 20 de diciembre de 1956, poniendo a su frente a Laureano López Rodó, que comenzó a poner en marcha una profunda reforma administrativa. López Rodó ejerció durante la década 1957-1967 una influencia considerable en el Gobierno. Miembro de Opus Dei, sugirió a Carrero Blanco los nombres de 18 nuevos ministros con los que Franco quería reemplazar a su Consejo de Ministros, siendo este el origen de los Gobierno Tecnocráticos del Régimen.

[4] "Art. 10. El Gobierno de los Estados Unidos de América facilitará al gobierno español (…) la asistencia técnica y económica que se pida por el Gobierno español y se apruebe por el de Estados Unidos de América conforme a las estipulaciones convenidas en el presente convenio". Convenio defensivo, de Mutua defensa y ayuda económica entre EEUU y España. Madrid, 26 de septiembre de 1953.

determinante el inicio de la "Guerra Fría" y el conflicto de Corea, que hizo de España un seguro aliado anticomunista. En diciembre de 1955 España fue, definitivamente, admitida en la ONU.

En la política interior también se produjeron hechos relevantes para el cambio. La década de los cincuenta se inició con el cambio de Gobierno en julio de 1951, que afectó sobre todo al área económica; se anunciaron nuevos nombramientos en Comercio, Agricultura y Hacienda, en un intento de estabilizar los precios, aumentar la producción de productos básicos, regularizar las importaciones, y desarrollar el sector minero y las obras públicas con el fin de reducir el paro, para lo que, también se promovieron reformas agrarias e intentos de desarrollo del regadío. Como consecuencia, se produjo una subida de la renta per cápita, acompañada de un aumento de la inflación, todo ello al tiempo que algunas turbulencias sociales; los disturbios universitarios en febrero de 1956, culminaron con el cambio del Ministro Ruiz-Jiménez[5] de tendencia progresista en la educación. Se produjeron las huelgas del País Vasco y Cataluña en abril de 1956, y una nueva crisis de Gobierno con los cambios ministeriales del 25 de febrero de 1957, que conllevaron la llegada de los "Tecnócratas" del Opus Dei, y la aceptación de un concepto económico de tipo "liberal", que conduciría al Plan de Estabilización del 21 de julio 1959[6].

De este modo, en la segunda década, la secuelas de la Guerra comenzaron a superarse y la Administración franquista siguió reorganizándose, incluso en los organismos relacionados con la Arquitectura; pero si bien en 1957 desapareció la Dirección General de Regiones Devastadas que ya había perdido su sentido, el Instituto Nacional de Colonización no lo hizo por completo hasta que la Ley 35/1971 de 21 de julio, creó el Instituto Nacional de Reforma y Desarrollo Agrario (IRYDA) en su sustitución, como organismo autónomo dentro del Ministerio de Agricultura, lo que demuestra la importancia que concedió el Estado al medio rural, intentado mejorar su situación, fijando la población con el propósito de controlar la migración rural, y de paso, el asentamiento en la periferia de las ciudades de población que se convertiría en proletaria. De algún modo esto significó un intento de control urbanístico de la ciudad, aunque no consiguió su propósito.

Los arquitectos como cualquier otro colectivo profesional habían sufrido las consecuencias de la Contienda. Un buen número de arquitectos se exiliaron de manera voluntaria o forzosa (Rafael Bergamín en Venezuela, Antonio Bonet en Argentina, Félix Candela y Bernardo Giner de los Ríos en México, Luis Lacasa en la URSS y José Luis Sert en los EEUU), y otros fueron inhabilitados durante más de una década (en el Boletín de la Dirección General de Arquitectura 26, de 1953 se da cuenta de una solicitud al Gobierno de recuperación de condición de arquitectos para algunos profesionales que en ese momento seguían inhabilitados). Pese a que el Racionalismo se había practicado con anterioridad a la Guerra Civil, incluso por destacados partidarios del régimen como: Aizpurua, Agustín de Aguirre, Azpiroz, Aguinaga, y el mismo Gutiérrez Soto, los resultados de la obra de los profesionales que permanecieron en España, también cambió sustancialmente: la arquitectura "moderna", anterior al 36, se consideró por los vencedores como símbolo de la República. El "clasicismo españolizado" se convirtió en doctrina, y fue defendido y practicado incluso por los que habían conocido y desarrollado esa arquitectura "moderna" con anterioridad, pero el resultado de aquella forma de hacer, produjo finalmente insatisfacción en la mayoría de los profesionales, y la profesión reaccionó críticamente, comenzando a explorar otros caminos, como manifestaba Antonio Fernández Alba:

> Hacia los años cincuenta se iniciaba en el país una corriente de inconformismo cultural, desde la plataforma crítica eminentemente estética. Aparecían los primeros gestos eminentemente abstractos, el realismo social de los mejores ilustradores, un cine minoritario y una literatura que se manifestaba con un conteni-

[5] Joaquín Ruiz-Giménez Cortés (Hoyo de Manzanares, 1913 – 2009). Doctor en Derecho y licenciado en Filosofía y Letras, fue Ministro de Educación Nacional desde 1951, iniciando un proceso de reformas. Su enfrentamiento con los elementos más inmovilistas de la dictadura, junto con los disturbios estudiantiles que le enfrentaron con el Ministerio de la Gobernación, se saldó con su destitución en 1956.

[6] El Plan de Estabilización de 1959 fueron un conjunto de medidas económicas aprobadas por el gobierno de franquista, para desactivar la autarquía y liberalizar de la economía española, y posibilitar la normalización económica del país. Como consecuencia de la autarquía, el país se encontraba empobrecido, con un importante incremento del coste de la vida, que necesitó de aumento importante de los salarios, y en consecuencia disparó la inflación. El déficit comercial era elevadísimo y las reservas exteriores mínimas. En febrero de 1957 se produjo un cambio de Gobierno y la pérdida de influencia de los sectores más nacionalistas, nombrándose ministros a Alberto Ullastres, Mariano Navarro Rubio y López Rodó entre otros; todos ellos católicos del Opus Dei, conocidos como "los tecnócratas". El Plan fue aprobado por el Gobierno mediante Decreto Ley, el 21 de julio de 1959 y refrendado por las Cortes el 28 de julio de 1959, con las reticencias de los sectores conservadores de Régimen, que tuvieron que ceder ante la posibilidad de suspensión de pagos. El Plan pretendió: la estabilidad económica, el equilibrio en la balanza de pagos y el fortalecimiento y la estabilidad de la moneda. Se promovieron la importación de mercancías, y se retiró el control a la comercialización interior de productos propios y el racionamiento. Se fomentaba la inversión extranjera permitiendo la participación de capitales extranjeros en empresas españolas. Se promovió, también, una reforma fiscal y se congelaban los salarios. Como consecuencia en 1959 se produjo un superávit de la balanza de pagos y la inflación se redujo desde el 12,6% en 1958 hasta el 2,4% en 1960. En este momento comenzó el desarrollo del sector turístico, y se un produjo crecimiento de la economía española.

> do de denuncia social, la denuncia que es permitida desde unos parámetros estéticos. La Arquitectura no estaría ajena a este movimiento (…) Los arquitectos de la élite cultural no eran otra cosa que un reducidísimo número de profesionales que desde Madrid y Barcelona trataban de exponer con sus escritos, conferencias y proyectos, una realidad del panorama arquitectónico europeo (…) Estas minorías importaron, implantaron y descubrieron las fuentes más genuinas del movimiento moderno, sus cometidos, la ideología más progresiva y los valores más autóctonos de una cultura universal marginada, ignorada y algunas veces proscrita por un *establishment* culturalmente reaccionario (Fernández Alba, 1972: 78).

Pero, los arquitectos en la primera década de postguerra, estuvieron de acuerdo en que debía haber una arquitectura de "Estado": Víctor D´Ors en la primera Asamblea Nacional de Arquitectos en junio del 39, pedía la "renovación del espíritu de la Nueva España" (S. T. FET 1939: 31), que implicaba una renovación moral, pero también material, que sería misión de los arquitectos. Esta arquitectura tenía que hacerse acorde a la tradición y al espíritu del Movimiento. Sobre ello dice Antón Capitel: "no eran los Políticos, sino los arquitectos quienes soplaban dicho aire" (S. T. FET 1939: 10), y destaca la influencia de Pedro Muguruza en estos primeros años hasta su muerte, en el control de las obras más representativas: "fueron las obras oficiales de prestigio las que tuvieron al propio Muguruza como promotor directo. Unas se resolvían por concursos de anteproyectos, otras se encargaban a arquitectos de su confianza; otras se las reservaba para sí mismo" (S. T. FET 1939: 10). Fue éste, el personaje principal de la política arquitectónica de los primeros años; arquitecto de confianza de Franco, jefe de los Servicios Técnicos de la Falange, director de la Dirección General de Arquitectura, y profesor de la Escuela; para promover sus planteamientos empleó, también la transformación urbana de Madrid. Fue en el tema urbano donde estos arquitectos cercanos al régimen mantuvieron su influencia durante más tiempo; si bien el intento de una arquitectura nacional perdió interés y el debate sobre el estilo, que podemos encontrar en publicaciones como la Revista Nacional de Arquitectura o el Boletín de la Dirección General de Arquitectura en la segunda década de postguerra, es bastante estéril y hasta cierto punto animado artificialmente por Carlos de Miguel, que dirigió a la vez ambas publicaciones, en el Urbanismo y pese a la enfermedad de Muguruza en 1946, que lo apartó de la DGA, mantuvo vigencia, ya que Pedro Bidagor[7], que había tomado la responsabilidad urbanística en la DGA, se significó por su interés en la ordenación urbana, siempre según los planteamientos de la Falange[8]. Bidagor había tomado contacto con el Urbanismo en el estudio de Eugenio Fernández Quintanilla, realizando trabajos para las bases del Concurso Internacional de Anteproyectos para Madrid de 1929[9], aun como estudiante (se titula en 1931). Ya como arquitecto colaboró con Cesar Cort en el concurso de urbanización de Ceuta y en la Cátedra de Urbanización de la Escuela de Madrid. Fue destacado impulsor de la Ley del Suelo, y se convirtió en el primer Director General de Urbanismo, pero su faceta de reconstructor de la ciudad de Madrid se identifica con un urbanismo tendente a generar ideología, por medio de una escenografía historicista al estilo italiano o alemán.

Muguruza y Bidagor proyectaron una imagen "clásica y española" para Madrid. Las intervenciones se produjeron sobre todo entre la Ciudad Universitaria y la zona de la Moncloa, colaborando con Gutiérrez Soto para condicionar su proyecto del Ministerio del Aire hacia una propuesta herreriana. Encargaron a López Otero y a Pascual Bravo el Arco de Triunfo, y a Luís Moya, que colaboró con Luís Feduchi el Museo de América, completando el conjunto de entrada a la capital por la carretera de La Coruña. También se podrían integrar en esta actuación, las intervenciones más cercanas de la reconstrucción de la Ciudad Universitaria, como la Escuela de Ingenieros Navales de Fungairiño y Castañón de Mena, el Institutito de Cultura Hispánica de Feduchi o el Colegio Mayor José Antonio de Arrese y Bringas. Otra importante operación, se produjo en las cercanías del Palacio Real; Luís Moya y Diego Méndez hicieron la reforma del Teatro Real, y Carlos Sidro y Fernando Chueca ganaron el concurso para la nueva catedral, que había iniciado el Marqués de Cubas el siglo anterior, y que tenía construida la cripta. Al tiempo se actuaba también en la prolongación del eje de la Castellana, avanzado por Zuazo en 1929, y en la generación del telón herreriano del Paseo de

[7] Pedro Bidagor Lasarte (San Sebastián 1906-1996). Impulsor del proceso de institucionalización del planeamiento urbano español. Autor del denominado Plan Bidagor, para Madrid en 1939. Primer Director General de Urbanismo e impulsor de la Ley de Suelo de 1956.

[8] Concepto falangista de Urbanismo. MUGURUZA, Pedro. Conferencia inaugural de la Asamblea de 1939. "Ideas generales sobre ordenación y reconstrucción nacional: (…) por extensión, continuando con el tema de la vivienda, considerándola como célula de la ciudad, como organismo, hemos de pensar en la absoluta necesidad de hacer desaparecer esos conjuntos inorgánicos que acompañan a la ciudad, que la constituyen en gran parte, y que llegan a ahogarla, en virtud de lo cual se convierten en centros puramente materializados, donde la ciudad pierde su condición esencial: la de ser cuerpo integrado de una serie de órganos que dan al conjunto la vitalidad que le corresponde".

[9] En 1928 el Ayuntamiento de Madrid convocaba un concurso internacional para ordenar la extensión de Madrid, facilitándose a los un informe sobre la ciudad elaborado bajo la dirección de Fernández Quintanilla. Zuazo y Jansen presentaron una propuesta que incluía varias de las soluciones que se realizaron en Madrid después de la Guerra, entre las que se incluía el eje ferroviario bajo Recoletos, la prolongación de la Castellana, o el tratamiento de Madrid con un ámbito supramunicipal.

Rosales. Edificios historicistas, inspirados en Herrera y Villanueva se construyeron por toda la ciudad.

El tema de la capitalidad imperial fue objeto de ponencia en la reunión de arquitectos de junio del 39, por Luís Pérez Mínguez, con el título "Madrid, Capital Imperial"[10]. Fue, así mismo, ampliamente desarrollado en "Ideas Generales sobre el Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción" que, como se ha mencionado, publicaron los Servicios Técnicos de la Falange en 1939. La idea partía del concepto de Madrid como capital y centro de actividad (política, de comunicaciones e industrial), al tiempo que foco de la educación y la cultura. Todo ello requería unas funciones simbólicas y representativas que la Arquitectura y el Urbanismo deberían otorgarle. Para ello, en octubre de 1939 se creó la ya mencionada Junta de Reconstrucción de Madrid, encargada de atender las zonas destruidas en la Contienda, pero a su vez, con orden de aprovechar la destrucción de la Guerra para fomentar las reformas. Para ello, se redactó un anteproyecto de reconstrucción, creando una Comisión Técnica que dependió de la Junta de Reconstrucción, y al frente de ella se colocó a Pedro Bidagor, que desarrollo el mencionado Plan Madrid de 1946[11], que recogió en parte, como se ha visto, las ideas que Secundino Zuazo y Jansen habían proyectado en 1929 en Plan de Extensión de Madrid.

Pero este tema, con frecuencia estudiado e identificado como imagen del Urbanismo de aquellos años, es tan solo una anécdota. El Urbanismo en España había tenido siempre, salvo por la propuesta del concurso del 29, un carácter local y focalizado en intervenciones puntuales, incluso cuando hablamos de actuaciones tan importantes como los ensanches. La diferencia se encuentra en que, en los años anteriores a la promulgación de la Ley del suelo de 1956, se elaboraron estrategias de carácter territorial, si bien es cierto que fueron un cumulo constante de fracasos, en gran medida por la falta de medios económicos y por las discrepancias entre las distintas facciones que ocupaban la Administración, algunas de las cuales representaban los intereses de la burguesía conservadora[12].

Tras la Guerra, Muguruza, volvió a Madrid en 1939 y se encontró que, algunos arquitectos habían trabajado allí en temas de Urbanismo bajo la protección de la CNT, e inmediatamente incorporó a Bidagor, que los había liderado, al trabajo de reconstrucción de la ciudad. Pero, como se ha comentado, inicialmente Bidagor y Falange, no reconocieron como problema urbano el crecimiento descontrolado de las periferias, y se centraron en el caso de Madrid, en reconstruirla como "capital imperial". Las principales ciudades españolas corrieron la misma suerte y en su plan de reconstrucción le fueron añadidos edificios públicos en estilo clasicista con reminiscencias populares. Uno de las primeras y ejemplo a seguir, fue la intervención en Salamanca de Víctor D´Ors y Germán Valentín en 1941, y en esta misma línea Muñoz Monasterio intervino en Cuenca, y un equipo de la DGA con Rodolfo García de Pablos lo hizo en Toledo en 1943-45, todos siguiendo la actuación descrita en Salamanca.

En junio de 1939 se convocó en Madrid la primera Asamblea de Arquitectos[13], y como resultado, los Servicios Técnicos de la Falange publicaron: "Ideas generales sobre el Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción", donde se transcribían las sesiones; siendo éste un documento indispensable para entender la Arquitectura de la postguerra española.

De este modo Falange controló el Urbanismo, que siguió inicialmente ligado a la obtención de vivienda y por tanto a proyectos aislados, sin avanzar hacia la estrategia territorial, pese a Pedro Bidagor. A él se encargó la redacción del plan de urbanismo para Madrid, terminado en 1941 y publicado en 1942, pero la Ley de Bases para su aplicación no se aprobó hasta noviembre de 1944. El desarrollo y la reglamentación finalizó con la publicación de la Ley de 1 de marzo de 1946, por la que se aprobó el Plan General de Madrid y Alrededores, que comprendió la anexión de 28 términos municipales entre el 48 y el 54, creándose también, la Comisaría General de Ordenación Urbana de Madrid y sus Alrededores, para su control. La aplicación fue muy dificultosa por la oposición municipal de mayoría conservadora, y la del propio alcalde Alberto Alcocer que había promovido su propio plan.

Las diferencias en cuanto al problema urbano también se manifestaron en la celebración de eventos; de este modo las

[10] "Madrid. Capital Imperial" es el título del 5º capítulo del Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción de Madrid elaborado por los Servicios Técnicos de la Falange".

[11] El Plan General de Madrid aprobado en 1946, se comenzó a elaborar en 1941 y se conoce también como Plan Bigador. Reproduce una forma de ver la ciudad conforme a la teoría falangista, con la presencia de elementos de fuerte valor figurativo, para satisfacer la demanda propagandística y simbólica del Régimen, como las actuaciones en la plaza de la Moncloa, o la terraza del Manzanares.

[12] El sector Falangista controló el Ministerio de la Gobernación y las direcciones generales dependientes, mientras que el sector burgués conservador controló el ayuntamiento de Madrid, encabezado por Alberto Alcocer, que promovió su propio plan, fruto del trabajo de los servicios municipales, encabezados por José Paz Maroto.

[13] ASAMBLEAS NACIONALES Conferencia inaugural de la Asamblea de 1939. "Ideas generales sobre ordenación y reconstrucción nacional",

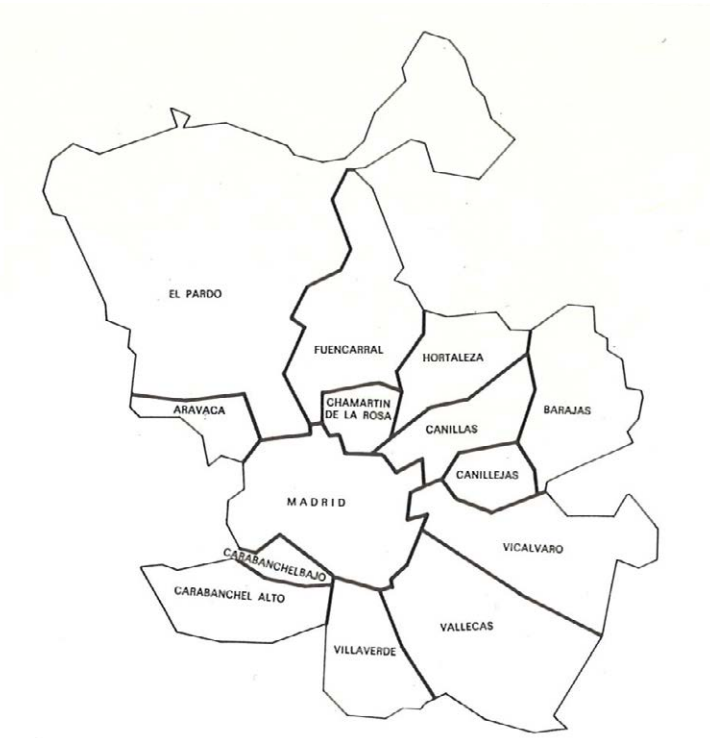


Fig.1 – Términos municipales anexionados a Madrid entre 1947 y 1954. Fuente: *Madrid: cuarenta años de desarrollo urbano 1940-1980* (p.10). Madrid: Ayuntamiento de Madrid

Asambleas Nacionales de Arquitectos fueron promovidas por la Falange, e incluyeron el tema urbano como uno más, aunque se celebraron también Asambleas Nacionales de Técnicos Urbanistas, que fueron promovidas en su caso, por el Instituto de Estudios Locales[14]. Por otro lado se celebraron con más presencia de conservadores, los Congresos de la Federación de Urbanismo y Vivienda, promovidos por César Cort, y que reunía a los municipios fuera de la órbita de Falange. La Federación de Urbanismo y Vivienda, nació del hueco que dejó la "Acción Municipalista Madrileña" tras la Guerra. César Cort que había ostentado ya la presidencia de la Sección Urbanista, fue nombrado presidente.

La llegada a la ciudad del campesinado, que se convertía en proletario en barriadas de infraviviendas, suscitó un fuerte debate y fue frecuentemente fuente de tensiones entre Falange y otros sectores. La construcción de vivienda había sido tradicionalmente atendida por la industria privada, e inicialmente se dejó en sus manos, si bien la vivienda proletaria siguió la costumbre de Primo de Rivera y de la República de ser impulsada por el Estado, intentándose promover por medio de diversos planes: "casas baratas", "viviendas de renta reducida"… La escasez que se produjo después del 36, se debió a que la iniciativa privada se retrajo por efecto de la Contienda, y fundamentalmente por falta de solares y de rentabilidad debido a la congelación de rentas que el Estado había impuesto, para garantizar el acceso de todos los ciudadanos a la vivienda. A esto se le unieron las dificultades de la industria para suministrar materiales básicos, especialmente acero y cemento, que impidieron el completo desarrollo de la construcción, que vio ralentizados los tajos, y con frecuencia tuvo que acudir al mercado negro y pagar aumentos de precio de estos materiales.

El tema urbano comenzó a estar presente, aun antes del fin de la Guerra; cuando Franco pide a Muguruza que se encargue de la arquitectura nacional en 1938, y éste convoca en Burgos a los arquitectos para hablar de cómo afrontar la reconstrucción nacional, ya se tratan temas de urbanismo y vivienda, y pronto, en 1939, podemos encontrar la primera legislación franquista en esta materia (Ley del 29 de abril de 1939)[15], en la que entre otras cosas, se definía la vivienda mínima. Después de esta ley se suceden distintas iniciativas, no siendo hasta 1954 cuando se refundieron las diferentes categorías de vivienda, a la vez que se creó un Plan Nacional de Vivienda y posteriormente el de Plan de Urgencia Social de Madrid[16]. También tempranamente, en 1938, se creó el Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones, para reconstruir las zonas que se iban liberando con el avance de las tropas. Este organismo se convirtió posteriormente en dirección general. Esta dirección general junto con la de Arquitectura formó parte del Ministerio de la Gobernación, mientras que el Instituto Nacional de la Vivienda[17], perteneció al Ministerio de Trabajo.

[14] El Instituto de Estudios de Administración Local se creó por Ley de 6 de septiembre de 1940 y durante su vigencia tuvo el carácter de órgano nacional de unión de las corporaciones locales españolas al que correspondían los fines de investigación, estudio, información y difusión de las materias de administración local, la selección, formación y perfeccionamiento de funcionarios de las entidades locales y territoriales y el acopio y sistematización de los elementos materiales propios para la realización de dichos fines (art. 1 de la Ley 42/1967, de 28 de junio, y artículo 2 de la Ley de 6 de septiembre de 1940).

[15] La Ley de 19 de abril de 1939 definió vivienda protegida y no sólo incluyó la vivienda social, amplió el concepto para viviendas de colectivos como trabajadores de una determinada empresa, militares o funcionarios.

[16] Con el Plan de Urgencia Social, aprobado en noviembre de 1957, y junto con la Ley de Viviendas Subvencionadas, se intentaron edificar 60.000 viviendas en dos años, para resolver el problema de los asentamientos irregulares y de las barriadas chabolistas. En agosto de 1957, el recién nombrado ministro de la vivienda José Luís Arrese, convocó a los medios de prensa para dar publicidad a la aplicación de estas medidas del llamado Plan de Urgencia Social de Madrid.

[17] El instituto dependió inicialmente de la Organización Sindical, luego pasó al Ministerio de Trabajo y finalmente se creó el Ministerio de la Vivienda por Decreto-

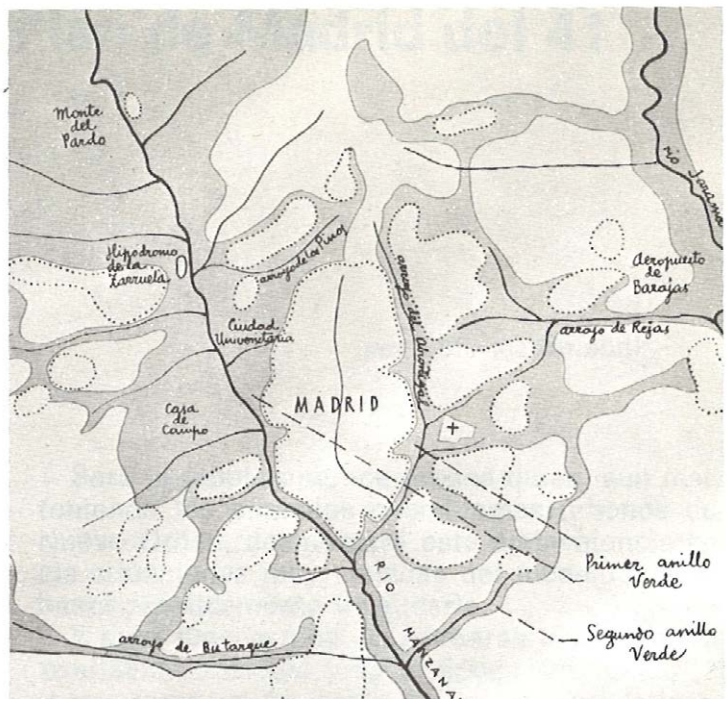


Fig. 2 – Primer y segundo anillo verde de Madrid. Fuente: *Madrid: cuarenta años de desarrollo urbano 1940-1980* (p.67). Madrid: Ayuntamiento de Madrid

Esto estará en el origen de la mayor parte de las diferencia al abordar el urbanismo y la vivienda.

En Urbanismo Bidagor contempló un crecimiento por extensión del ensanche hasta su límite municipal, sin segregación y basado en la idea falangista de desaparición de las barreras clasistas, pero se encontró con la existencia de suburbios preexistentes, que impidieron la continuidad, por lo que Madrid terminó dividida en núcleos funcionales de usos diferenciados. El ensanche tuvo que ser bordeado por anillos verdes (proyectados), recuperando las ideas de zonificación de Zuazo y Jansen de 1929. Estos anillos también circundarían los barrios periféricos y las ciudades satélites que se iban a construir, y se servirían de ellos para controlar el crecimiento incontrolado de estos asentamientos. Estos anillos fueron finalmente empleados por los propietarios y los ayuntamientos como solares, y desaparecieron bajo la edificación.

De este modo, este urbanismo propuesto para Madrid, mantuvo claras vinculaciones con etapas anteriores a la Guerra Civil, pero con las propias de "exaltación" del momento, si bien la programación urbanística fue lenta y los proyectos nacieron desvinculados unos de otros por motivos de urgencia. El plan del 41 planteó la necesidad de unos accesos representativos: la vía de la Victoria vinculada a la entrada desde La Coruña con los monumentos conmemorativos y la fachada clásica del Manzanares. La vía Imperio como la gran entrada por el sur hacia el paseo del Prado y que continuaría hacia la Castellana, en cuyo extremo norte encontraríamos la vía Europa como acceso por el norte.

Otra cuestión a tener en cuenta al abordar el modo de afrontar el Urbanismo por Falange es que, entre sus veintitrés supuestos programáticos, hizo referencia en seis de ellos a la agricultura y no trató en ninguno la industria (Sambricio, 1980: 39). Al contrario que las ciudades de las potencias europeas más vinculadas al sector industrial, la ciudad española se concibió como ligada al campo y a la industria agrícola. Consecuentemente se actuó generando numerosos enclaves rurales, incluso dotando de este carácter a actuaciones que se realizaron el límite de la ciudad, de modo que funcionasen como vinculación entre el mundo urbano y el rural.

Como se ha comentado, el primero de los organismos que se creó para la reconstrucción fue el Servicio Nacional de Regiones Devastadas el 25 de marzo de 1938, aun sin finalizar la Guerra, nombrando primer director a Joaquín Benjumea Burín, y para poder dotar a la reconstrucción económicamente, en marzo de 1940, el Instituto de Crédito a la Reconstrucción Nacional. Pronto se vio la necesidad de que el Servicio General de Regiones Devastadas se convierta en Dirección General, pero su verdadero papel fue ocupado por el Instituto Nacional de Colonización, dedicándose Regiones devastadas a la reconstrucción de monumentos. La llegada de Federico Moreno Torres al organismo le confirió un papel propagandístico, y en lugar de la preocupación por la reconstrucción, encontró más sentido a la persistencia de la memoria de lo ocurrido, como en el caso de Belchite, que se dejó en el estado de ruina la población, para construir una nueva. También fue propagandística la inversión que recibieron las áreas a recuperar; no siendo en ningún caso proporcional a su importancia, y se ajustó más a la rentabilidad del mensaje, por lo que Brunete o Belchite recibieron cantidades de dinero muy superiores a otras zonas no identificadas con episodios significativos de la Guerra. Regiones Devastadas siguió dos modelos de actuación: el propagandístico en lugares de

Ley de 25 de febrero de 1957, e integra al Instituto Nacional de la Vivienda, a la Dirección General de Arquitectura y Urbanismo, a la Dirección General de Regiones Devastadas, a la Junta de Reconstrucción de Templos Parroquiales, y a algunos organismos relacionados con el Ministerio de Trabajo, con algún vínculo a la vivienda.

fuerte presencia en la Contienda como Brunete o Belchite, y otro basado en las investigaciones sobre vivienda de los años veinte, de auténtica línea racionalista desarrollada en los años de la República, como en el caso de Titulcia.

El 19 de abril de 1939 se creó otro de los organismos con competencia en construcción de vivienda, el Instituto Nacional de la Vivienda (en esta misma Ley se crea la figura de vivienda Protegida); dependiente inicialmente de la Organización Sindical[18] y posteriormente (después de enero de 1942) del Ministerio de Trabajo. Su primer Director fue Federico Mayo, y este organismo fue el único capaz de aprobar proyectos de vivienda protegida, diseñando el Plan Nacional de Vivienda para el decenio 1944-54, estimado en 1.200.000 viviendas de las que no se lograron ni la mitad. Federico Mayo compagino en los primeros tiempos esta dirección con la de la Obra Sindical del Hogar y la Arquitectura[19]. En 1941 se agruparan en la OSH todos los organismos con competencias en construcción de viviendas de Falange, aumentando poco a poco su actividad como promotor y constructor, y en 1954 vio la luz el primer Plan Sindical de la Vivienda. Trabajaron para el organismo jóvenes y prometedores arquitectos como: Francisco de Asís Cabrero (arquitecto jefe de los servicios provinciales de Madrid), Rafael Aburto, José Mª Argote, José Antonio Coderch, Vázquez de Castro, e Iñiguez de Onzoño, que practicaron una línea racionalista.

El Ministerio de la Vivienda se creó por Decreto-Ley de 25 de febrero de 1957, e integró al Instituto Nacional de la Vivienda, a la Dirección General de Arquitectura y Urbanismo, a la Dirección General de Regiones Devastadas, a la Junta de Reconstrucción de Templos Parroquiales, y a una suerte de organismos relacionados con el Ministerio de Trabajo, con algún vínculo a la vivienda. El instituto dependió de la Organización Sindical, luego pasó a formar parte del Ministerio de Trabajo y finalmente del Ministerio de la Vivienda, cuando éste fue creado.

A lo largo de los cincuenta se produjo el salto demográfico de las ciudades españolas. Si en 1939, Madrid no alcanzaba el millón de habitantes, 20 años después era necesario el Plan de Descongestión para la capital, que contemplaba actuar en Aranjuez, Toledo, Talavera de la Reina, Ávila, Segovia, Guadalajara, Zamora, Toro, Valladolid o Aranda de Duero. Fue, por tanto, necesario abordar la construcción de viviendas tanto para sustituir las que se habían perdido, destruidas por la Guerra, como para los habitantes que llegaban cada día a las ciudades huyendo de la miseria, así como para los que ya se encontraban instalados en el cinturón de las mismas en la misma situación de miseria.

Pedro Muguruza, desde la DGA, quiso impedir que la iniciativa privada edificara donde quisiera. En el caso de Madrid encargó al Ayuntamiento el control urbanístico dentro del primer cinturón verde, dejando el control del segundo en manos del Ministerio de Obras Públicas.

Pese a que Bidagor entendía, la ordenación urbana de una manera distinta a como se había venido actuando desde el siglo XIX, resolviendo problemas por ámbitos localizados, la actuación legislativa en materia de Urbanismo siguió ligada a la programación de la vivienda, y la importancia que dio el Estado a la vivienda, influyó en el desarrollo urbanístico, pero sin relación con la ciudad preexistente, lo que generó aislamiento de los desarrollos y problemas de relación con el tejido consolidado. De este modo, hasta la Ley del Suelo del 56 se fueron tomando distintas iniciativas. Bidagor presentó su Plan Ciudades, en la I Asamblea en junio de 1939, obedeciendo el diseño a fines políticos, posibilidades económicas y funciones sociales. Para lo que proponía crear una jerarquía en función de la concentración de habitantes, y para lo que estableció una división administrativa en distritos, barrios y núcleos, definiendo los centros y redimensionando los barrios existentes. Estableció el espacio que ocupaba la ciudad burguesa en Madrid, fuera de cuyos límites se establecían los núcleos obreros, que reproducían la misma estructura. La ciudad limitaba su crecimiento espontaneo al cerrarse por el anillo verde que se adaptaba a la topografía del Manzanares y del valle de Abroñigal. Más allá se establecía una vía rápida que comunicaba los núcleos satélites.

En los primeros años de postguerra, no se abordó la construcción de vivienda, de modo que según datos de Gran Madrid (GRAN MADRID 1952: 6), en 1940 se construyeron 751 viviendas, en 1941 fueron 1103, 1881 en 1942, 1464 en 1943 y solo 840 en 1944. En cuanto a licencias la media entre 1925 y 1930 fue superior a 1000, en 1944 fueron 904, en 1947 1072 y en 1948 bajaron a 786. Por este motivo entre 1944 y 1948 el cinturón suburbial de la capital creció imparablemente, impidiendo cualquier actuación prevista como anillo verde; en 1948 se comenzaron a producir solicitudes de recalificación de ese suelo, y se comenzó a buscar una fórmula jurídica que lo permitiera, repartiendo los beneficios con la Comisaría. Ya en 1954, sería el Comisario Joaquín Laguna,

[18] La Organización Sindical del Hogar nace de la Delegación Nacional de Sindicatos y su órgano de divulgación es la revista "Hogar y Arquitectura". Está vinculada al "movimiento" y a la Secretaría General de la FET y de las JONS.

[19] La Obra Sindical del Hogar y la Arquitectura había nacido por la circular 19 de la Delegación Nacional de Sindicatos (el sindicato único creado por Falange).

quien lo replanteara para construir viviendas sociales. También se planteó entonces, nuevamente, la posibilidad de anexión de los municipios circundantes desde la Junta de Reconstrucción de Madrid[20], para desarrollar en ellos nuevos núcleos, pero el Ayuntamiento no encontraba interesante la propuesta, por la escasa aportación tributaria que le ofrecían estos pueblos periféricos y las importantes inversiones que necesitarían.

Se intentó activar la construcción de vivienda por medio de distintos mecanismos legales, como la Ley de Viviendas Protegidas de 1939, pero no produjo el efecto previsto debido a la falta de recursos económicos de los organismos que tenían que abordar en problema (OSH e INV). Contemplaba beneficios como anticipos del 40% sin intereses, reintegrables en condiciones ventajosas, a lo que se sumaban exenciones fiscales y tributarias. En 1943 al INV se le encarga la creación de un Plan Nacional de Vivienda (Plan Nacional de Vivienda para el decenio 1944-54), para construir millón y medio de viviendas en 10 años (360.000 para eliminar el déficit, 400.000 para reponer las perdidas y 640.000 para la migración), pero solo se pudo afrontar una pequeña parte, en torno a 10%. Sin embargo el Estado comenzaba a ser consciente del problema y de las posibilidades de la industria de la construcción en el relanzamiento de la economía, lanzando ese mismo 1944 otra tipología de ayudas a las viviendas de clase media (Ley de Vivienda Bonificada de 1944). Para estas viviendas se rebajaban los tributos hasta un 90%, con préstamos de hasta un 60%, con la posibilidad de venta de las viviendas (la Ley de Arrendamientos Urbanos había restado interés al sector congelando los precios de alquiler para permitir el acceso a la vivienda), y se pretendió relanzar el sector y absorber el paro. Se plantearon tres tipologías de viviendas (de 110 a 150 m^2, de 80 a 110 m^2, y de 60 a 80 m^2), que fundamentalmente se destinaron a zonas de nivel económico, dentro de la ciudad, para la burguesía, pero no se abordaron viviendas de otras clases sociales, incluso paralizando el crecimiento incontrolado de los suburbios al centrarse la iniciativa privada en este tipo de producto ventajoso, por lo que el déficit de vivienda popular siguió aumentando.

En 1949 se produjo otro descenso en la actividad de la construcción, que se achacó al incremento de la mano de obra y de los materiales, momento que aprovecharon los técnicos de los dos organismos involucrados en vivienda, para abrir el debate de la arquitectura de la vivienda, definiendo nuevas tipologías, estudiando la industrialización, teniendo como referencias experiencias extranjeras. Es este, también, el año en el que el Instituto Eduardo Torroja convoca un concurso para un prototipo de vivienda prefabricada, de las que pretendía construir 50.000 viviendas, desarrollando sistemas de normalización que fuesen competitivos frente al aumento de precios de materiales y mano de obra. No se proponía un emplazamiento, y se pedía proyectar una vivienda para construcción en serie, con los sistemas, maquinaria y materiales para su desarrollo, en grupos superiores a las quinientas viviendas.

La situación económica no mejoró hasta 1953, momento en el que la actividad en la construcción se relanzó de manera frenética, con el replanteamiento de la intervención de los poderes públicos. Se publicó la Ley de Viviendas de Renta Limitada, que determinaba las viviendas que se debían construir y cuales debían tener protección pública, limitaba los precios de alquiler y venta, teniendo que intervenir el INV en la aprobación de su proyecto. Es este también el momento en que se define los "Poblados". Los Dirigidos fueron destinados a la absorción de la población que llegaba del campo, siendo las viviendas entregadas en propiedad sin posibilidad de transmisión, en una fórmula de construcción mixta en la que el propietario podía ser autoconstructor, con un plazo de amortización de 15 años de los conceptos que se subvencionaban. Existió la modalidad de "dirigidos de renta limitada", con plazos de amortización de 50 años. Los poblados de absorción se destinaron a ocupantes de infraviviendas y chabolas que ya eran residentes de la ciudad, y que estaban constituidos por las viviendas de tipología social (42 m^2) en régimen de alquiler, y en las mismas condiciones se adjudicaron los Poblados Mínimos (de necesidades urgentes y características "mínimas") y los Agrícolas (que tuvieron algún tipo de espacio reservado a tareas agrícolas, con cuadras y corrales). Entre los poblados de absorción y mínimos encontramos: Begoña, Caño Roto, Fuencarral A y B, Pan Bendito, Zofío, Canillas, San Fermín, Canillas, General Ricardos y Orcasitas, y entre los dirigidos: Caño Roto, Fuencarral, Entrevías y Almendrales.

En 1955 se creó un Plan Nacional de Vivienda, basado en estudios demográficos y capacidad económica de sus destinatarios, así como la repercusión en la economía del país. En él se establecía una cuantía de viviendas a construir sin ayudas, con ayudas limitadas y viviendas sociales, condicionando también a las industrias (que excediesen los cincuenta trabajadores) a construir viviendas para sus trabajadores al menos en un 20% de su plantilla. Pero volvió a fracasar por la falta de coordinación entre el Plan y la política económica nacional, que hacía inviable construir viviendas para clase modestas, que sufrían el desfase entre sus ingresos

[20] La Junta de reconstrucción de Madrid se crea por la Orden de 7 de octubre de 1939.

y el valor de mercado de la vivienda, teniendo como resultado inmediato que las que realmente se construyeran fueran solo del primer grupo, aunque el Plan sirvió para que se produjera un cambio significativo, como fue el hecho de que se tuvieran que programar y ordenar grandes bolsas de suelo anticipadamente, de modo que se abordó el problema con escala urbana, actuando como elemento ordenador. La consecuencia, colateral en Madrid, fue el destino definitivo de los anillos de Bidagor a la edificación de viviendas.

Esto llevó a un nuevo ensayo, consistente en convocar concurso entre empresas constructoras, casi siempre revestidos de investigación en sistemas constructivos eficaces que abaratasen la vivienda. En 1956 se convoca por el INV el Concurso de Vivienda Experimental, en la línea de concursos que buscaban ensayar sistemas de prefabricación y normalización constructiva. La realidad fue una apuesta por la normalización con soluciones tradicionales, porque dadas las circunstancias del país el desarrollo de sistemas prefabricados no era asumible, así como algunas condiciones del concurso, como eran el uso de mano de obra no especializada.

Con estos fracasos del 55, contrastaron con planteamientos más exitosos a posteriori, como el de Laorga y Zanón en el Encinar de los Reyes para militares americanos de la Base de Torrejón, basados en estudios de Neutra, que visitó por entonces Madrid. En este momento el Estado cambió la estrategia pasando a buscar que el capital privado participase en la financiación sobre la vivienda, a cambio de beneficios que hicieran atractivo el negocio de la construcción de viviendas para la clase con menor poder adquisitivo.

En 1957 el déficit de vivienda era tal, especialmente en Madrid, que llegó a promulgarse un decreto que prohibía la entrada de familias que no tuvieran previamente vivienda, así mismo se inició la prohibición de levantamiento de chabolas y demolición de las existentes. La creación del Ministerio de la Vivienda en 1957, el nombramiento de José Luis Arrese como ministro y la integración del INV, la Dirección General de Arquitectura y resto de organismos vinculados, tuvieron como consecuencia un cambio en la política de vivienda, cambiando el protagonismo que el alquiler había tenido, por el de la adquisición, potenciando la promoción privada desvinculada de la Administración, y permitiendo al promotor actuar con libertad donde existiera suelo, y a la banca crear el negocio hipotecario.

Se anunció la creación del Plan de Urgencia Social de Madrid para la creación de 60.000 viviendas en Madrid, que se aprobó el 13 de noviembre de 1957. Se diseñó para limitar el crecimiento de la ciudad, sacando fuera la industria y la vivienda proletaria, y volviendo a la idea de un anillo verde que la delimitara. Se creó un nuevo tipo de vivienda conocido como "vivienda subvencionada", en dos categorías (de 38 a 75 m^2 y de 75 a 150 m^2), con una dotación económica para su construcción. Se estableció un área de 50 km en torno a Madrid de exclusión total o parcial de nuevas industrias, y se planeó la potenciación de zonas tan alejadas con Navalcarnero o incluso Talavera y Aranda de Duero para descongestionar la capital. Así mismo, se aumentó la presión sobre los chabolistas, que se trasladaban de una zona a otra, cuando se les obligaba para dejar suelo libre.

En 1959 las viviendas previstas Plan de Urgencia Social se habían superado en más de 20.000. Lo que había cambiado era que entonces, para bien o para mal, las inmobiliarias las determinaban el planeamiento urbano.

2. Bibliografía

Fernández Alba, A. (1972). *La crisis de la arquitectura española 1939-1972*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo S.A.

González Capitel, A. (1977). "Madrid, los años cuarenta: Ante una moderna arquitectura" en *Arquitecturas para después de una Guerra. 1939-49*. Barcelona: COAC.

Gran Madrid (1952). *Boletín informativo para la Ordenación Urbana de Madrid, nº 19 (año 1952)*.

Sambricio, C., Portela, F. y Torralva, F. (1980). *Historia del Arte Hispano VI. La política de reconstrucción nacional.* Madrid: Ed. Alhambra.

VV.AA. (1939). *Texto de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos los días 26, 27 y 28 de junio de 1939.* Madrid: Servicios Técnicos de la FET y de las JONS, Sección de Arquitectura.

ÍNDICE ▷

LA FUNDICIÓN DE BRONCE DE LOS EX TALLERES DEL FERROCARRIL DE AGUASCALIENTES, MÉXICO

Marlene Barba Rodríguez
Universidad del Valle de México

1. El ferrocarril llega a Aguascalientes

El primer tramo ferroviario construido en México, cuya ruta iba de Veracruz, el puerto más importante del país, a la Ciudad de México, se concluyó en su totalidad en 1873, 35 años después de haberse concesionado. Este lento comienzo se aceleraría de manera importante durante la presidencia de Porfirio Díaz Mori, así como en el periodo intermedio de la misma, encabezado por el Gral. Manuel González Flores, gracias a la subvenciones a inversionistas extranjeros, británicos y estadounidenses, principalmente. Es durante la presidencia de este último, a través de la Compañía Limitada del Ferrocarril Central Mexicano (en adelante CLFCM), la más importante durante el régimen porfirista, que el camino de hierro llegaría a Aguascalientes (1884), estado ubicado en el centro-norte de la república y el cuarto entre los de menor superficie.

El trazo de las líneas, que respondían a los intereses de los inversionistas, tuvo como fin principal trasladar materias primas y minerales, por lo que su destino era, tanto los puertos como la frontera norte del país (Dávila y Esquivel, 1981: 15-17). La posición de Aguascalientes en relación al trayecto que seguía la línea del FCM, que iba de la capital hasta Paso del Norte (hoy Ciudad Juárez, Chihuahua) resulto estratégica (fig. 1), puesto que ahí convergía el ramal San Luis Potosí-Tampico y era cercano con el ramal Irapuato-Guadalajara.

Tanto por el compromiso que había hecho la CLFCM de establecer en Aguascalientes y San Luis Potosí "(…) el mayor número de talleres y depósitos que le fuere posible" y a las gestiones del



Fig. 1 – Línea ferroviaria de la Compañía Limitada del Ferrocarril Central Mexicano (en adelante CLFCM), donde se indica la posición de Aguascalientes en la misma y su cercanía con el ramal San Luis Potosí-Tampico (derecha) y con el ramal Irapuato-Guadalajara (izquierda), circa 1885. Fuente: Margati, 1885, s. p.

Congreso del Estado de Aguascalientes, respecto a las bondades topográficas, climáticas y de mano de obra (El Republicano, 9 noviembre 1890: 2-3), la Compañía seleccionó ese estado para erigir sus talleres principales.

Las primeras instalaciones de la Compañía en la ciudad, ubicadas al oriente de la misma, comprendían, en un área de poco más de cinco hectáreas, una estación de pasajeros, un almacén de carga, oficinas y un área de abastecimiento para las locomotoras y de

reparaciones menores. A ésta se les sumó un terreno adyacente de 83.25 ha, en donde se fusionaron y se construyeron los denominados Talleres Generales de Construcción y Reparación de Máquinas y Material Rodante, los cuales ocupaban el escaño más alto en la clasificación que existía al respecto (Berg, 1904: 9-10).

Los talleres generales del sistema ferroviario debían contener una serie de espacios que Auguste Perdonnet[1] (1860: 178) enlistó: taller de montaje de máquinas, taller de máquinas y herramientas, taller de forja, taller especial para la reparación de ruedas, taller de calderas, taller de reparación de coches, taller de pintura y tapicería, almacenes, oficinas y "a veces, pero muy rara vez, tienen una fundición de fierro, por lo general, una fundición de bronce".

En estos talleres habían tres líneas de trabajo: reparación de máquinas, reparación de carros de carga y reparación de coches de pasajeros. A los espacios destinados a estas funciones se les sumaban los talleres de apoyo, ejes y ruedas, carpintería, pintura y aquellos donde se fabricaban las piezas que se necesitaban para la reparación y construcción (y en la mayoría de los casos, reconstrucción) de máquinas y material rodante: herrería, laminación, carpintería, modelos y las fundiciones de fierro gris y bronce. La casa de fuerza y el almacén general se ubicaban en el centro del taller, para distribuir la energía de manera equitativa a todos los departamentos, y para recibir y distribuir todas las piezas y materiales tanto al propio taller, como a todos los de la línea.

Además de los talleres, el conjunto incluía oficinas, corrales para ganado, hospital y casas para empleados de primer nivel y para obreros.

Después de dos propuestas, los diseñadores concluyeron que la organización que mejor convenía a este taller tanto de manera general como en cada una de las naves, era longitudinal a las vías[2] y finalmente el proyecto fue aprobado por el 1º de enero de 1899 por la Secretaría de Comunicaciones y la Comisión de Ferrocarriles (figura 2). Los talleres se concluyeron en 1903 y para entonces, ya trabajaban a todo vapor (Gómez, 1988: 368-369).

2. El taller de fundición de bronce. Primera sede

El trabajo de las fundiciones era enteramente de carácter manufacturero, y para la fecha en que fueron construidos los talleres de Aguascalientes, dichos departamentos eran considerados como principales, de hecho, algunos de los talleres generales construidos a partir de 1902, incluyeron fundiciones de fierro gris como elementos esenciales y hacia 1907, los talleres en construcción incluyeron planos elaborados para el trabajo de fundición (Haig y Benedict, 1907: 126).

Estos autores mencionaban también que muchos talleres contaban con pequeñas fundiciones bronce, y que en aquellos donde no había una fundición de hierro, este departamento (bronce) ocupaba una sección del Taller de Herrería. En el caso de Aguascalientes, cada uno de los talleres antes mencionados tuvo su edificio propio.

La ubicación del Taller de Bronce correspondió como los demás espacios, a lo que establecían los tratados ferroviarios en ese momento: agrupar los diferentes departamentos y concentrar las ramas especiales de trabajo en un gran edificio o en una serie de edificios estrechamente conectados (Berg, 1904: 21). Tenía una comunicación directa con la avenida principal de distribución entre los talleres y con el Almacén General, ya que así, se podía abastecer de materia prima sin interrumpir el tráfico y a su vez, era a donde se enviaban las fundiciones terminadas; debía estar cerca también al Taller de Locomotoras, para que el trayecto hacia el mismo fuera el más corto. El patio de almacenamiento y para colocar la chatarra se encontraba hacia el lado oriente de la misma. El Taller de Modelos, donde se fabricaban en madera los moldes de las piezas a fundir estaba relativamente cerca de las fundiciones, aunque en un espacio aparte, para evitar cualquier riesgo de incendio (Haig y Benedict, 1907: 127).

En la Fundición de Bronce se fabricaban, principalmente, los cojinetes[3] sobre los cuales descansaban los ejes de las ruedas, cojinetes para bielas, además de piezas para la maquinaria que se averiaba (partes de tornos, entre otros).

El diseño de los espacios ferroviarios variaban en relación a la línea y al sitio donde se encontraban (Yanes, 1994: 26); en el Caso de la CLFCM, la empresa Atchinson, Topeka y Santa Fe, fue quien realizó tanto la red ferroviaria, como los talleres y depósitos, es decir, se siguieron modelos estadounidenses.

[1] Ingeniero francés (1801-1867), de los primeros en introducir la industria ferroviaria en Francia y en escribir textos sobre dicha materia.

[2] Había una seria discusión entre los ingenieros respecto a la conveniencia de organizar los talleres de manera transversal o longitudinal a la dirección de la vía, o bien la combinación de ambas, lo cierto es que no había una regla particular al respecto y la decisión si bien, dependía de los diseñadores, debía radicar en elegir aquella que resultara más eficiente en relación al tiempo de construcción y/o reparación de máquinas y material rodante.

[3] Elemento mecánico, puntos de apoyo de ejes y árboles para sostener su peso, guiarlos en su rotación y evitar deslizamientos (http://rodamientos.wordpress.com/).

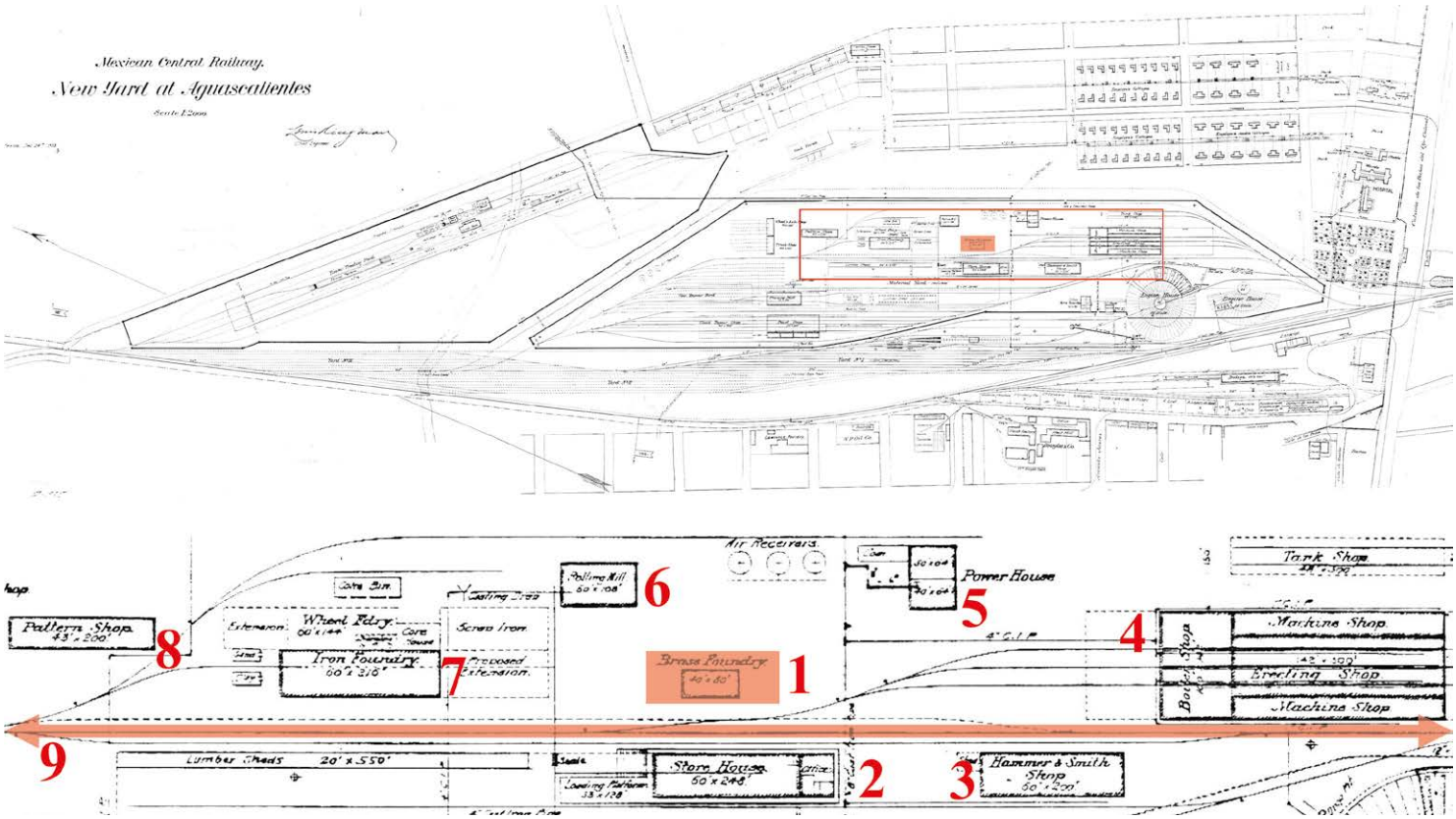


Fig. 2 – Plano donde se muestra la ubicación de la Fundición de Bronce en el conjunto, así como los talleres con los que tenía comunicación, siguiendo lo que indicaban los tratados ferroviarios de la época. 1. Fundición de Bronce, 2. Almacén General, 3. Taller de Herrería, 4. Taller de Locomotoras, 5. Casa de fuerza, 6. Taller de Laminación, 7. Fundición de Fierro Gris, 8. Taller de Modelos y 9. Calle/andador principal. Fuente: elaboración propia a partir del plano realizado en 1903, proporcionado en el Centro de Documentación e Investigación Ferroviarias del Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos (CEDIF)

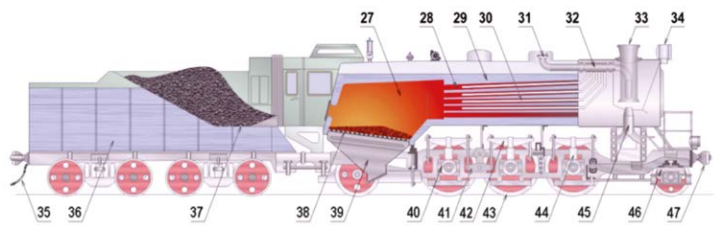


Fig. 3 – Sección longitudinal de una locomotora de vapor donde se observa con el número 40 la ubicación de los cojinetes que se hacían de bronce. Fuente: http://www.ferropedia.es/wiki/Locomotora_de_vapor

A diferencia de los demás talleres, cuya estructura era a base de columnas de concreto ciclópeo y muros del mismo material en sus extremos norte y sur, mientras que en las fachadas oriente y poniente tenían un fijo metálico forrado con lámina de zinc, el cual estaba separado del nivel de piso terminado 2.44m y media poco más de 3.5m; la Fundición de Bronce tuvo una tipología similar a la de los almacenes y otros espacios de apoyo: techumbre a dos aguas sostenida en armaduras de madera y cubierta de láminas acanaladas de zinc; estructura de los muros a base de zócalos, columnas y cerramientos de tabique; muros de adobe con aplanado simulando un aparejo almohadillado y los vanos y puertas rematadas con arcos adintelados.

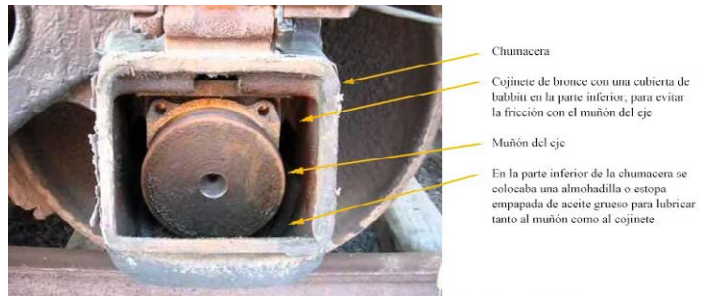


Fig. 4 – Detalle de un cojinete de bronce y su ubicación. Fuente: elaboración propia a partir de la imagen recuperada desde www.youtube.com/watch?v=L8QxzTwk55Q



Fig. 5 – En las imágenes superiores se muestra la tipología de los talleres de Locomotoras (izquierda) y Carpintería (derecha). Las imágenes inferiores muestran la tipología del Almacén General y el Almacén de Carga. Fuente: imagen superior izquierda, *American Engineer and Railroad Journal*, mayo 1904: 182. Imágenes restantes, CEDIF, Fondo Comision de Avaluos e Inventarios-Aguascalientes, 1926



Fig. 6 – Vista norte del Taller de Bronce, donde se observa la tipología similar a la de los almacenes y al cual se le añadió el espacio que se observa a la izquierda, para ubicar los hornos. Fuente: CEDIF, Fondo Comisión de Avalúos e Inventarios-Aguascalientes, 1926



Fig. 7 – Interior del Departamento no. 3, el cual, hasta 1937 funcionó como el Taller de Fundición de Bronce y que se convertiría en el almacén del nuevo taller. Se aprecia, entre otras cosas, la gran cantidad de cojinetes que se guardaban, 27 enero de 1944. Fuente: Alaniz, 1952: s. p.

El único elemento de la fundición de bronce que distaba de esta tipología, era el *monitor roof* (Haig y Benedict, 1907: 126) o linternilla, la cual es una estructura de relieve a lo largo de la cresta de un techo a dos aguas, con su propio funcionamiento en paralelo con el techo principal, la cual tenía ventanas laterales para iluminar y ventilar el espacio, un requerimiento necesario.

No existen documentos y/o fotografías que permitan conocer cómo era la organización de este taller, sin embargo, la reseña que hizo G. R. Henderson, corresponsal del *American Engineer and Railroad Journal*, cuando visitó los talleres de Aguascalientes en 1904, permiten un acercamiento al respecto:

The brass foundry is a brick and adobe building 40x80ft, and is entirely enclosed with walls, differing in this respect from the other structures. The pilasters and trimmings are of brick and the panels of adobe, which makes a very neat structure. There are six furnaces for crucibles in this foundry, with hoists for moving the pots of melted brass[4] (Henderson, 1907: 183).

[4] La fundición de bronce es un edificio de ladrillo y adobe de 40x80 pies, y está completamente cerrado con paredes, difiriendo en esto respecto a las otras estructuras. Las pilastras y guarniciones son de ladrillo y los paneles de adobe, lo que la hace una estructura muy ordenada. Hay seis hornos de crisoles en esta fundición, con grúas para mover las ollas de bronce fundido.

Las dimensiones señaladas por Henderson son las indicadas en el plano de 1903, pero no correspondieron con la realidad, ya que el edificio mide 48.20m de largo por 12.40m de ancho (158'x40') y 4.18m (13'8") de altura libre interior y 7.77m (25'6") de altura total. Lo que si deja de manifiesto es la diferencia espacial de este taller respecto a los otros, la cantidad de hornos y el uso de grúas.

Hacia 1926 (varias empresas, entre ellas la CLFCM, se habían fusionado en 1908 formando la compañía de los Ferrocarriles Nacionales de México), al edificio se le había agregado un anexo de madera y lámina hacia el poniente, el cual se muestra en la imagen 6, en donde se encontraban los hornos, lo que permite inferir el crecimiento que tuvo esta actividad con el paso del tiempo.

A pesar de que no se han encontrado imágenes interiores de la Fundición de Bronce de esa época, si las hay de cuando este espacio se convirtió en el almacén del Taller de Bronce y fue rebautizado como Departamento no. 3, cuyo interior se muestra en la figura 7.

Se aprecia la buena iluminación con que contaba este espacio, y otro elemento que Haig y Benedict (1907: 128), señalaban como necesario: un sistema de vías que rodeaba el piso (en este caso corría a lo largo del edificio) y que con frecuencia incluía un sistema de vías transversales a la nave, frente a los hornos denominados "cúpulas"[5]; se recomendaba una mesa giratoria, que este edificio si tenía, para utilizar un sistema u otro, puesto que así se ocupaba menos espacio y resultaba muy eficiente.

3. El nuevo taller de fundición de bronce

Gracias al escrito realizado por el reconocido Ing. Antonio Avilez Serna[6] en 1938, se conocen los pormenores de la construcción del nuevo Taller de Fundición de Bronce, el cual se reseña a continuación.

Hacia 1935, Antonio Madrazo, Presidente ejecutivo de los Ferrocarriles Nacionales de México, propuso ante la junta directiva de la empresa que se instalara un taller de fundición de bronce moderno, ya que era conveniente que la empresa controlara continuamente la calidad de las diversas clases de bronces que se utilizaban para la operación del equipo y que su producción fuera económica.

El Departamento de Fuerza Motriz y Maquinaria hizo un listado con los requerimientos del nuevo taller: un horno eléctrico, maquinaria para tratamiento de arena, máquinas para moldear y limpiar, además de maquinaria de transporte para el proceso de fundición.

El Ing. Agustín Buenrostro, de la Sección Técnica del Departamento de Vía y Edificios, con datos proporcionados por el Departamento Mecánico, proyectó la estructura metálica; la dirección de la obra estuvo a cargo del Ing. Antonio Avilez, apoyado por el Ing. Carlos Ramírez Arellano. Las obras dieron inicio el 15 de noviembre de 1936.

La distribución del taller tuvo varios cambios; el primero de ellos la realizó el Ing. Jesús Tavera, la cual se modificó por sugerencia de la *Link Belt Co*.[7], para finalmente, y sin dejar de lado los proyectos anteriores, se modificaran tanto el equipo como la distribución, por sugerencia del señor Pedro G. Lartundo, Inspector de Fundiciones y quien fuera Mayordomo de esta especialidad en los Talleres de Fundición de Nonoalco, Ciudad de México y del señor Esteban Estrada, Mayordomo del Taller de Fundición de Bronce de Aguascalientes.

A la par del desarrollo del proyecto del taller de fundición, se hicieron cambios en la Casa de Fuerza, entre ellos el cambio de corriente directa a corriente alterna y se instalaron dos grupos de generadores accionados por motores sincrónicos, uno de ellos para producir corriente alterna monofásica a 600 volts para el horno eléctrico de la fundición (Avilez, diciembre 1937: 44).

La construcción de la nueva Fundición de Bronce fue parte del mejoramiento de los talleres de Aguascalientes, Nonoalco y Monterrey que la empresa realizó en 1936, mediante la compra de maquinaria, con el fin de realizar un trabajo más exacto, rápido y menos demandante para el operario, sumado a un previo estudio de la distribución general de la misma en los talleres (Avilez, junio 1937: 4-7).

[5] Horno cilíndrico similar a una chimenea, dispuesto verticalmente, soportado generalmente por cuatro patas.

[6] Ing. Civil por la Escuela Nacional de Ingenieros (1914), Director de la Escuela Nacional de Ingeniería de la Universidad Nacional Autónoma de México entre 1934 y 1935, Director Gerente de la Revista Ingeniería y de la Revista Mexicana de Ingeniería y Arquitectura. Jefe de Construcción de los Ferrocarriles Nacionales de México 1935-1938, dirigió las obras llevadas a cabo en los talleres de Aguascalientes e intervino en el proyecto de los talleres de construcción de carros. Primer ganador del Premio Nacional de Ingeniería y Arquitectura.

[7] Empresa estadounidense conformada en Chicago, Illinois en 1906, la cual fusionó la Link-Belt Machinery Company y la Link-Belt Engineering Company, dedicada principalmente al diseño de grúas y equipo de manejo de materiales. Actualmente se llama Link-Belt Construction Equipment Co. (http://www.linkbelt.com/linkbelt/about/history1.htm).

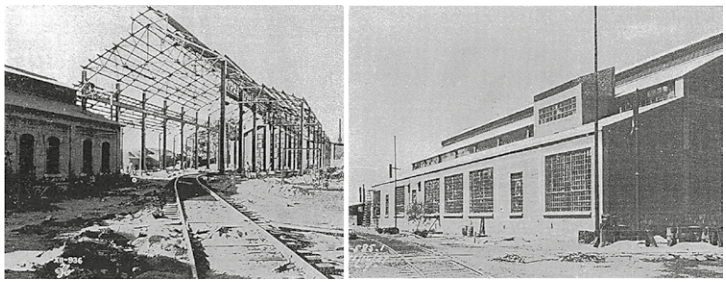


Fig. 8 – A la izquierda se muestra la estructura de la Fundición de Bronce durante su construcción, donde se aprecia, el Departamento no. 3, la antigua fundición, así como la vía que llegaba por la puerta sur de la misma, por donde entraban las materias primas (lingotes, piezas de bronce viejo y rebaba). A la derecha se muestra el alzado oriente del edificio. Fuente: Avilez, 1938: 5

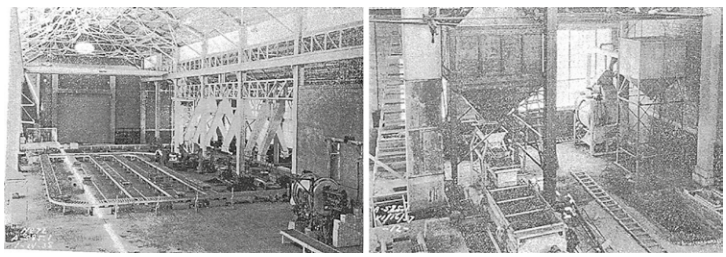


Fig. 9 – Vista interior de la Fundición de Bronce, donde se observa la relación de la maquinaria con el espacio e isométrico del proceso de la arena, moldeado y transporte de las piezas fundidas. Fuente: Avilez, 1938: 6, s. p.



Fig. 10 – Caja fuerte de la Fundición de Bronce, a un costado del Almacén de Herramienta; en el primer nivel se ubicaba el Almacén de Modelos y la oficina del Mayordomo. Fuente: catálogo proporcionado por la Secretaria de Infraestructura y Comunicaciones del Estado del Gobierno de Aguascalientes, circa 2002

En cuanto al diseño del edificio, tiene una longitud de 55m y 24m de ancho, divididos en tres crujías, la central de 12m de ancho y las laterales de 6m cada una (fig. 8). La estructura es de acero, al igual que las armaduras y la linternilla. La grúa viajera corre a través de unos rieles apoyados en unas vigas, soportadas a su vez en las columnas interiores. Había tomas de agua, aire comprimido y de aceite combustible.

Este taller no sólo tiene la cualidad de haber sido el primero en ser proyectado en su totalidad por ingenieros mexicanos, sino que además, el espacio refleja el movimiento arquitectónico que comenzaba a consolidarse, el funcionalismo. Si bien la forma en conjunto no dista de las primeras naves construidas, el lenguaje de los elementos y los materiales es otro: los vanos se vuelven protagonistas, hay 12 de 4.80 x 3.50m y 5 de 2.75 x 1.80m, sin ornamentación alguna y con cerramientos y repisones de

concreto armado. Los vidrios de los ventanales no son mayores de 0.30 x 0.30m y la razón de ello fue para poder reponer aquellos que se rompieran a un bajo costo y evitar el robo de material, que era una práctica común. La techumbre deja de ser de lámina galvanizada para ser de fibrocemento.

El proceso de trabajo de la fundición era el siguiente: por el acceso sur entraba la materia prima (lingotes, piezas de bronce viejo y rebaba, se clasificaba y posteriormente se llevaba al horno a fundir. De manera paralela se llevaba a cabo el transporte, almacenamiento y mezcla de arena nueva con arena negra (usada), para posteriormente distribuirla en las cajas para el moldeado. Se vaciaba el metal y una vez que las cajas estaban frías, se colocaban sobre la parrilla vibratoria y se abrían. La arena caía al piso, mientras que a un lado iban las piezas fundidas y al otro las cajas, para ser utilizadas nuevamente. En la siguiente imagen se aprecia parte de este proceso y la integración del espacio y la maquinaria.

Aunado a lo anterior, se instalaron, un área de terminado de las piezas, un taller mecánico para la conservación del equipo y un área de metalado, donde se hacían barras de soldaduras de *babbit* con el que se recubrían los cojinetes. En la esquina suroeste del edificio, en un primer piso, se encontraba el almacén de modelos y la oficina del Mayordomo del taller. En la parte inferior los operarios guardaban su ropa y herramientas.

El espacio que no se menciona en el documento es la caja fuerte que se instaló en una sección del área destinada a los operarios. Se desconoce la fecha de instalación de la misma, pero hace evidente la necesidad que había de resguardar el bronce y otros metales como el estaño; el tamaño de este espacio es considerable, por la puerta cabe una persona.

Con el cambio definitivo de tracción de vapor a diésel (1963), los talleres de Aguascalientes vivieron una nueva etapa, la cual se enfocaba principalmente a la reparación de carros y coches; se consideró entonces que muchos espacios resultaban obsoletos e innecesarios, por lo que se demolieron y desmantelaron, entre talleres, oficinas y otras instalaciones menores, poco más de cien inmuebles (Barba, 2013: 233), además de los embarcaderos de

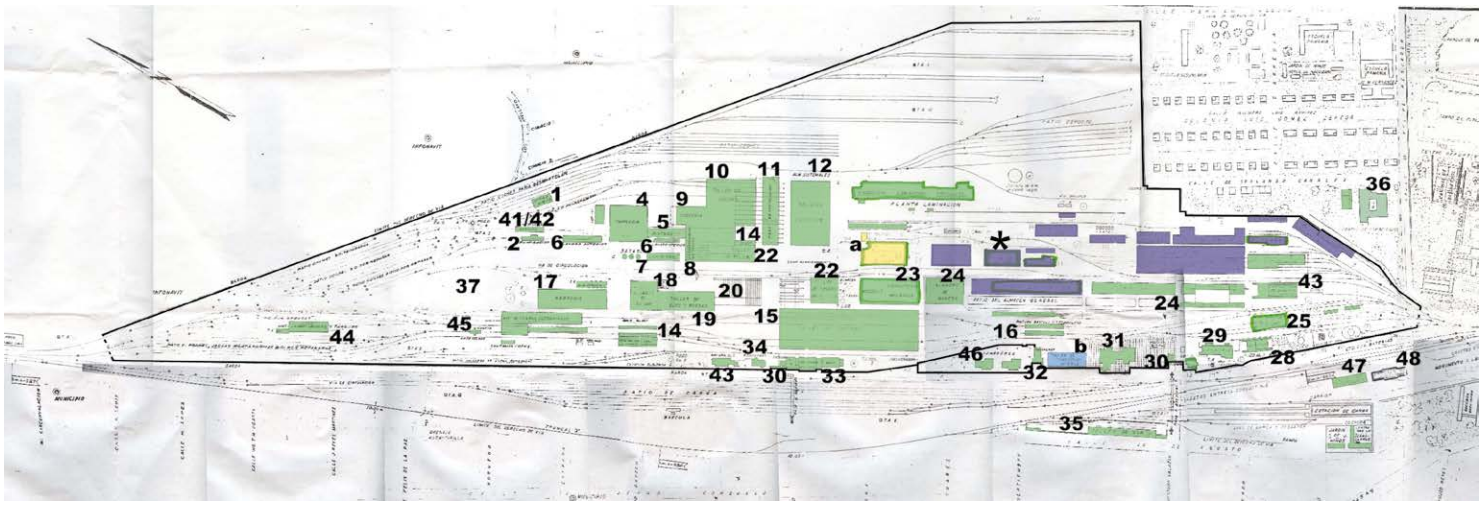


Fig. 11 – Plano de conjunto de los talleres del ferrocarril de Aguascalientes en 1986, en donde se muestran en color verde los edificios que se construyeron durante la modernización de los ferrocarriles con el cambio de tracción a diesel; con un asterisco se muestra la ubicación de la Fundición de Bronce. Fuente: elaboración propia a partir del plano proporcionado en el CEPAF



Figs. 12 y 13 – Estado actual de la Fundición de bronce. Izquierda, vista noroeste; derecha: interior, con el Departamento No. 3 al fondo. Fuente: archivo personal Marlene Barba Rodríguez, 2013

ganado y las casas de los obreros. Este tipo de decisiones eran con un fin práctico, propias de su tiempo, como señala Aguilar (1998: 3), y sin un enfoque patrimonial; hay que estar conscientes de que la arqueología industrial, como un área de estudio, surge en la década de los cincuenta del siglo pasado, apenas unos años antes de que se dieran estos cambios.

La Fundición de Bronce sobrevivió y de hecho, unos años antes del cambio de tracción, se construyó un nuevo espacio al oriente de la misma, denominado Taller de Bronce y los hornos se encontraban en un espacio anexo, al norte. Gracias a la entrevista realizada a un obrero que laboró en este taller por más de treinta años con la categoría de moldeador compensado, se sabe que ante el cambio de tracción, si bien el uso de este material decayó considerablemente, se realizaron piezas para las locomotoras diésel y se siguieron fabricando refacciones para la maquinaria de los talleres de toda la línea; también se sabe que durante ambas etapas tecnológicas, se trabajó con la misma maquinaria. Otras piezas que se hicieron en este taller fueron campanas, bustos de próceres y alguna otra petición especial que se requería. Por todo esto no fue necesaria la construcción de un edificio nuevo, ni la demolición del que ya existía.

4. La fundición de bronce, hoy

Los talleres de Aguascalientes cerraron el 31 de marzo 1999 y pasaron a ser propiedad del Gobierno del Estado. Se realizó un Plan Maestro para integrar el Complejo a la ciudad, el cual,

después de trece años, ha sufrido cambios y ajustes que han significado la puesta en valor afortunada de algunos espacios y la demolición de otros. La Fundición de Bronce, como la mayoría de los talleres que aún se conservan, ya no cuentan con maquinaria en su interior, excepto por la grúa viajera y las vías colgantes para el manejo de las piezas fundidas; sin embargo, fue liberada de los anexos construidos posteriormente y mediante un proceso de descontaminación y limpieza con sandblasteo, el espacio luce prácticamente como cuando fue inaugurado. El Departamento no.3, ha sido restaurado y reutilizado como escuela de educación secundaria (ESO, en España).

El valor e importancia patrimonial de la Fundición de Bronce es innegable. El recorrido hecho hasta ahora no es, sino apenas el primer paso en la comprensión del espacio para tener elementos con qué, de manera sustentada, poder proponer un nuevo uso que potencie sus cualidades espaciales y que en la medida de lo posible, realce su actividad pasada. Quizá entre los bienes muebles de los talleres que se conservan, se encuentre parte de la maquinaria que albergaba este edificio y pueda reintegrase a su nueva actividad, algo que no sería factible si no se conociera la historia del mismo.

5. Bibliografía

Aguilar Civera, I. (1998). "Cuaderno de Restauración VII. El patrimonio arquitectónico industrial" en *Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid,* p. 44. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid.

Alaniz Herrera, A. (1952). *Archivo personal de Antonio Alaniz Herrera. Almacenista de Concentración del Departamento de compras y Almacenes. Tres años de preparación técnica en la misión americana de ferrocarriles 1944-1946*. Sin publicar.

Archivo del Centro de Documentación e Investigación Ferroviarias del Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos.

Archivo del Centro de Estudios del Patrimonio Ferrocarrilero del Museo Ferrocarrilero de Aguascalientes.

Avilez, I. (1937). "La Planta de Fuerza de los Talleres de Aguascalientes" en *Ferronales. Órgano del personal de los Ferrocarriles de México VIII* (12), pp. 42-44. México, D.F.: Departamento de Publicidad de los Ferrocarriles Nacionales de México.

—. (1937) "Mejoramiento de los Principales Talleres Mecánicos de los Ferrocarriles Nacionales" en *Ferronales. Órgano del personal de los Ferrocarriles de México VIII* (6), 46. México, D.F.: Departamento de Publicidad de los Ferrocarriles Nacionales de México.

—. (1938). *El nuevo Taller de Fundición de Bronce en Aguascalientes,* p. 29. México: Empresa Editorial de Ingeniería y Arquitectura, S.A.

Barba Rodríguez, M. (2013). *Evolución tipológico-arquitectónica de los talleres del ferrocarril de Aguascalientes: aproximaciones al espacio a partir de la memoria obrera.* Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Berg, W.G. (1904). *American Railway Shop Systems.* New York: The Railroad Gazette.

Gómez Serrano, J. (1988). *Aguascalientes en la historia, 1786-1920.* Tomo II: *Los embates de la modernidad*. Aguascalientes: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. Gobierno del Estado de Aguascalientes, 387 pp.

Haig, M.H. y Benedict, B. W. (1907). *Railway Shop Up To Date. A Reference Book of Up to Date. American Railway Shop Practice*. Chicago, Nueva York: Crandall Publishing Company.

Margati, J. (1885). *A trip to the City of Mexico*. Boston: Putnam, Messervy & Co.

ÍNDICE ▷

JUEGOS EFÍMEROS EN EL BOSQUE URBANO DE LA CASA DE CAMPO EN MADRID

Carmen Blasco Rodríguez
Ángela Souto Alcaraz
Universidad Politécnica de Madrid

1. Introducción

Se considera a la Casa de Campo como el gran pulmón verde de Madrid. Esta consideración, usual en la memoria colectiva, sin embargo la restringe a los valores naturales de sus 1906 hectáreas de extensión. Ciertamente, la Casa de Campo es un auténtico bosque urbano en el que predominan pinares y encinares extendidos sobre un paisaje de lomas y vaguadas de arroyos que desembocan en el Manzanares. Pero no tan conocidos son sus orígenes como villa suburbana real, iniciativa de Felipe II en el siglo XVI, para hacer realidad el ideal humanístico de villa como lugar de disfrute en contacto con la naturaleza. Debido a sus valores históricos y patrimoniales, en 2010 la Casa de Campo fue declarada Bien de Interés Cultural en la categoría de Sitio Histórico, consolidándose así una protección establecida por ley desde 1931.

Este carácter, eminentemente recreativo, se mantuvo tras su apertura al público en 1931, habiéndose adaptado paulatinamente al uso colectivo del que sigue disfrutando. La Casa de Campo, por lo tanto, es un bosque en la ciudad, una gran extensión de naturaleza circundada por barriadas céntricas y periféricas, pero también un lugar impregnado de historia que relata hábitos recreativos de los soberanos a lo largo de cuatro siglos y refleja la actividad de la sociedad actual en el tiempo de ocio[1].

La propuesta planteada aquí, parte del tradicional carácter recreativo de la Casa de Campo, para experimentar con la idea del juego, como concepto ligado al mismo. En los años centrales del siglo XX, se produjo una sugestiva innovación del concepto de juegos al aire libre. Con su diseño *Play Mountain* (1933) Isamu Noguchi inició sus célebres maquetas de *playgrounds*[2], inspiradas en la teoría del *homo ludens* de Johan Huizinga. Noguchi se interesó en el juego como concepto, habiendo sido sus proyectos de *playgrounds* los que le introdujeron en la escena artística americana. (Ashton, 1992: 52).

El arquitecto paisajista danés C. Th. Sorensen fue pionero en los llamados "terrenos de aventuras" o "juegos de robinsones", con su propuesta en la ciudad danesa de Emdrup. Imaginación, energía, desarrollo y crecimiento mental sostienen su invención, inspirada en teorías pedagógicas de Fröbel, Steiner y Montessori (Anderson y Hoyer, 2001: 18). Durante los años de la posguerra, Sorensen entendió el juego de los niños como método pedagógico, impulsando un tipo de *playground* "de cachivaches" en donde a los niños se les permitía utilizar coches viejos, cajas de embalaje, tablas, ramas y todo tipo de cosas recogidas. No hay que olvidar las aportaciones del arquitecto holandés Aldo Van Eyck, quien con la creación de sus numerosos *playgrounds* en la ciudad de Amsterdam, enunció los principios del diseño moderno en zonas de juego.

El término *playscape*[3] se adoptó por primera vez en 1959 para definir un nuevo tipo de *playground* que evolucionó desde los columpios y toboganes metálicos hacia esculturas modernas para jugar, cuyo diseño generaba nuevas relaciones entre objeto,

[1] Este trabajo es un avance de la investigación llevada a cabo en el marco del I+D+i, Arte y ecología: estrategias de protección del medio natural y recuperación de territorios degradados (UCM).

[2] Traducido al castellano como campo de juegos.

[3] Sin traducción oficial al castellano, se puede interpretar como paisaje de juegos.

persona y lugar. La actual tendencia hacia la ecología urbana y a la recuperación de la naturaleza en las ciudades, ha dado paso a los *playscapes* naturales. Se trata de espacios que con un mínimo de componentes artificiales, pueden configurar un paisaje cuyo principal objetivo es procurar que las personas de cualquier edad puedan retornar a la naturaleza a través del juego.

2. Instalaciones efímeras para el juego y el deleite

La arquitectura efímera surge en el Renacimiento para ofrecer un marco adecuado para las celebraciones, fiestas y eventos que las cortes europeas realizan como manifestación propagandística de los poderes políticos y religiosos que imperaban en la época. Los mejores artistas del momento –arquitectos, pintores, escritores– eran contratados para los fabulosos montajes temporales que eran usados como un laboratorio de nuevas ideas y tendencias escenográficas del uso del espacio público.

En Madrid, a partir del s. XVII, se erigían numerosas arquitecturas efímeras para crear espléndidos espectáculos de propaganda y exaltación de la realeza. En las calles y plazas de la villa y corte se realizaban transformaciones urbanas con ocasión de las entradas, conmemoraciones, homenajes o actos religiosos. Pero es en el Real Sitio del Buen Retiro, construido por Felipe IV y su valido el Conde Duque de Olivares, donde estos montajes tenían un objetivo para la fiesta, el juego, el espectáculo y el deleite de la corte, la nobleza y en algunas ocasiones el pueblo en general. En las plazas del palacio, especialmente en la Plaza Grande, y también en los jardines y los estanques, se montaban tablados, arquitecturas efímeras, estandartes, pendones, banderas, carros triunfales, literatura y poesía visual, fuegos de artificio, paseos de antorchas, iluminaciones con farolillos, etc., que transformaban los lugares con una escenografía efímera de la fiesta barroca. Característica destacable de estas fiestas cortesanas era la diferencia entre contemplar y participar, es decir entre espectáculo y actuación. Los nobles e incluso el propio rey actuaban en la fiesta, en los juegos, en el cortejo-procesión o en toda variedad de eventos, mientras que para el resto de los cortesanos, el pueblo, el servicio o la guardia de palacio, la escenografía efímera era tan solo un increíble espectáculo de propaganda. El otro Sitio Real de recreo de la villa, consolidado desde la época de Felipe II y situado a los pies del Real Palacio cruzando el río, era una Casa de Campo con huertas y jardines de esparcimiento y un gran bosque, dedicado al paseo a caballo y la caza, deporte y pasatiempo favorito del rey y de la nobleza. También contaba con una importante obra hidráulica para el riego y abastecimiento de agua para las fuentes y los estanques que se utilizaban para el ocio, los juegos y espectáculos acuáticos. En esta ocasión el uso era para el deleite y recreo privado del rey y sus allegados, careciendo del carácter representativo, público y propagandístico que contenía el Buen Retiro.

Esta forma de arquitectura efímera se prolongó hasta la revolución social e industrial que se produce en la segunda parte del s. XIX, donde sus mayores escenificaciones se encuentran en los enormes montajes de las Exposiciones Universales.

En el siglo XX asistimos a una profunda transformación del término que venía siendo empleado históricamente, al desaparecer la dicotomía espectador-actor y eliminar el fin propagandístico de los poderosos. La Arquitectura Efímera y sus manifestaciones se redefinen conceptual, formal y socialmente. Nos encontramos con una de las expresiones más indicadas para adecuarse a los nuevos valores contemporáneos identificables con la realidad social y arquitectónica, como pueden ser: transformación, velocidad, economía, ligereza, reciclaje, participación, estandarización, movilidad, almacenamiento, austeridad, sostenibilidad, ecología, etc. Además, la facilidad y la rapidez de transformar las ideas en realidades hacen de las arquitecturas efímeras una plataforma ágil para el pensamiento, la experimentación y la investigación.

Parece lo más adecuado por tanto, que en un Sitio Histórico declarado como Bien de Interés Cultural que surgió para el disfrute y el juego hace ya más de cuatro siglos, emulemos estos fines aplicados a una realidad arquitectónica y social actual para el deleite y el juego de todos los ciudadanos, con una de las expresiones arquitectónicas, artísticas y paisajísticas más características del s. XXI: la Arquitectura Efímera. De esta manera, podemos utilizar el lugar como un laboratorio de nuevas ideas y tendencias escenográficas del uso del espacio donde los arquitectos, artistas, paisajistas, psicólogos y sociólogos pueden realizar obras con un diálogo directo entre las condiciones del lugar (físicas, históricas, sociales, etc.) y los intereses de los ciudadanos.

3. Análisis previos

El lugar de la Casa de Campo seleccionado para la presente propuesta es el Lago y su entorno. Desde que la villa suburbana comenzó a configurarse, se construyeron por encima y al oeste del palacete y los jardines, cinco estanques para el riego, que además cumplían una función estética. En ellos nadaban cisnes y aves

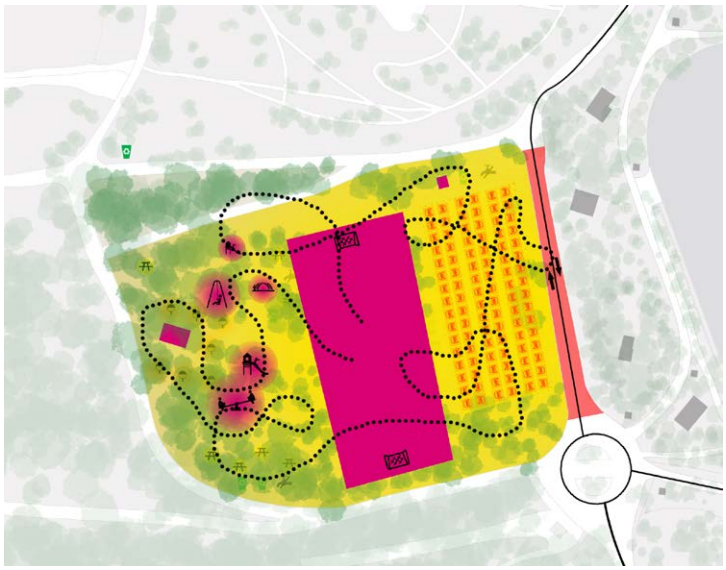


Fig. 1 – Análisis DAFO subunidad Patines. Debilidades. Fuente: dibujos realizados por Silvia Ponz

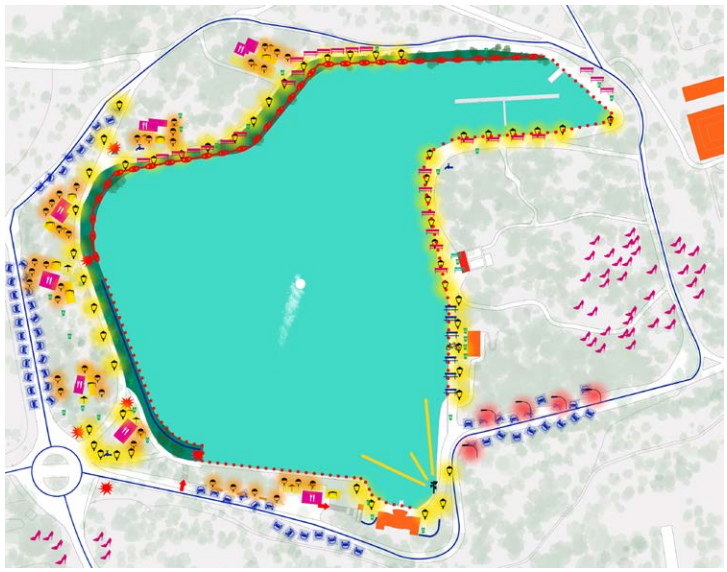


Fig. 2 – Análisis DAFO subunidad Lago. Debilidades. Fuente: dibujos realizados por Silvia Ponz

acuáticas de paso, además de criarse peces exóticos de colores para ornato y diversión. Naumaquias y navegación en falúas, fueron entretenimientos habituales. (Fernández Bahamonde, Barreiro y Ruiz del Castillo, 2003: 33-34). El lago actual procede de la fusión del antiguo Estanque grande con los adyacentes. Al oeste, la actual explanada de Patines fue el Estanque de patinar, utilizado para este fin por la familia real durante los inviernos de finales del siglo XIX y comienzos del XX, cuando el agua se helaba.

Los resultados de estudio del lugar derivan de una metodología de trabajo fundamentada en dos ejes analíticos. El primero de ellos consiste en una valoración perceptiva sistematizada del escenario seleccionado. El segundo sigue un sistema de análisis DAFO (Debilidades, Amenazas, Fortalezas, Oportunidades). Estos resultados, aportando un conocimiento riguroso del entorno del Lago, forman la base científica sobre la que apoyar las reflexiones y soluciones de la propuesta. Para llevar a cabo el análisis del entorno del Lago fue preciso diferenciar dos subunidades de paisaje, por tratarse de dos espacios con carácter muy distinto: Lago y Patines.

Los parámetros más negativos en la valoración de la subunidad Lago se refieren a la iluminación excesiva e irregular, al ruido procedente de músicas de los kioscos-restaurantes, a la instalación invasiva de terrazas en el espacio exterior, a la disparidad de elementos de diseño urbano y su baja calidad. Sin embargo el Lago es un espacio recreativo de primer orden que procura paseo, deportes y entretenimiento ligado al agua. Al tratarse de una pieza de tamaño considerable, tiene una gran amplitud visual y desde su borde oeste se dominan magníficas vistas hacia la cornisa histórica de Madrid, enmarcadas por la masa arbolada del bosque urbano. Es además punto de parada de aves migratorias. Patines es en la actualidad un vacío sin identidad al haber desaparecido su pasado histórico. Destaca en la subunidad la ausencia de agua, la utilización de un sector como aparcamiento, la segregación del estanque por calle de circulación rodada, la presencia de un campo de fútbol y de anodinos juegos infantiles estandarizados, más adecuados para un escenario urbano. Como aspectos positivos, la explanada de Patines tiene amplitud espacial y visual y presenta masas arboladas combinadas con un amplio espacio soleado a cielo abierto.

El paseante de la Casa de Campo acude y permanece en el entorno del Lago por sus aspectos positivos, pero la explanada de Patines es poco más que un espacio donde dejar el coche. Este aparcamiento pierde todo su sentido considerando que el tráfico rodado debería restringirse más en todo el Sitio Histórico y con mayor razón en el núcleo original del que forma parte el lugar seleccionado en este trabajo. Entre otros problemas, la proverbial prostitución de la Casa de Campo, ubicada principalmente en el entorno del Lago, está relacionada con la circulación de automóviles que la facilita[4]. El conjunto de

[4] Algunas reflexiones en torno a directrices para la recuperación histórica de la

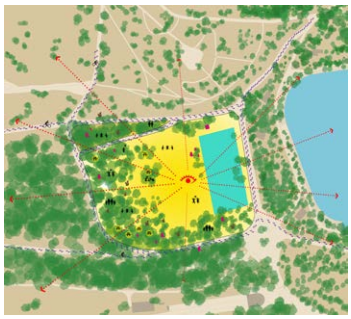


Fig. 3 – Análisis DAFO subunidad Patines. Oportunidades. Fuente: dibujo realizados por Silvia Ponz

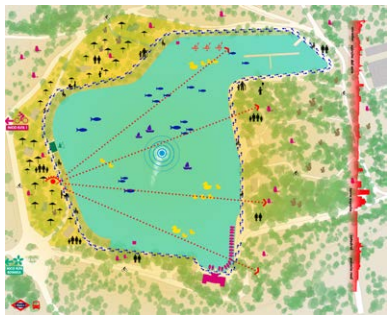


Fig. 4 – Análisis DAFO subunidad Lago. Oportunidades. Fuente: dibujos realizados por Silvia Ponz

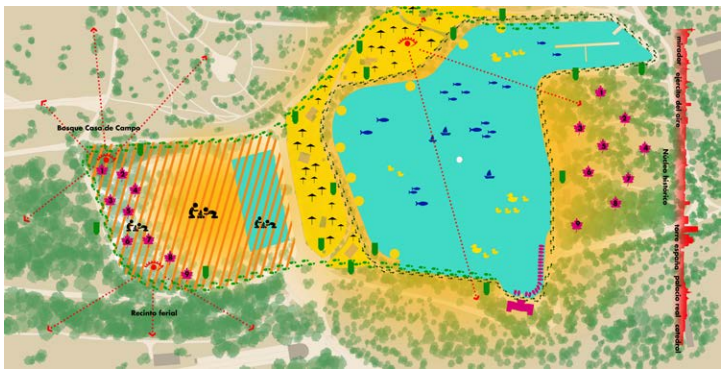


Fig. 5 – Plano conceptual de la propuesta de intervención. Fuente: dibujo realizado por Silvia Ponz

Lago y Patines ofrece sin embargo magníficas oportunidades para mejorar con nuevos criterios su carácter recreativo, considerando además la fragilidad del lugar. En este sentido, la propuesta plantea, sobre este soporte idóneo, un nuevo paisaje recreativo y lúdico, compatible con los valores históricos y naturales del conjunto BIC (figs. 3 y 4).

4. Propuesta

El presente proyecto aborda una reflexión que entrelaza los resultados de análisis previos, la identidad histórica y el sentido recreativo del entorno del Lago.

El objetivo es mostrar el potencial de las instalaciones efímeras pensadas como estímulo del *homo ludens* y generar un paisaje social de juegos colectivos dentro de un ecosistema seminatural urbano. Este objetivo conduce a una transformación del espacio colectivo que pueda estimular la experiencia común del juego compartido, así como la interacción entre jugadores y ecosistema.

Jane Mc Gonigal, prestigiosa diseñadora de juegos, concluye en sus investigaciones que la experiencia conjunta del juego construye vínculos, confianza y cooperación, logrando unas relaciones sociales más fuertes. La diseñadora se mueve en el mundo de los juegos virtuales y a ellos se refieren sus reflexiones (Mc Gonigal, 2011: 27).

En este proyecto se subvierte el concepto de los juegos on-line, que aunque definidos como "juegos sociales", se practican individualmente, de forma aislada y a distancia con un objeto de juego intangible. Así, los vínculos sociales que construye el juego virtual son tan simulados como la propia realidad diseñada para el videojuego.

Basándonos en esta reflexión, la propuesta busca recuperar una forma de juego en retroceso. Aquélla en la que el cuerpo se hace visible ante los demás, desarrollando en los jugadores habilidades que el juego virtual no logra, buscando además maneras de interactuar con este lugar singular como soporte tangible.

El proyecto aborda conjuntamente el Lago y Patines, relacionando ambas zonas, recuperando su sentido histórico común, liberando al estanque de su actual opresión e incorporando la explanada de Patines, segregada del conjunto (fig. 5).

El estudio de Oportunidades en ambas subunidades, considerado en el proyecto de forma conjunta, determina dos líneas de acción, una estable y otra temporal.

5. Transformación estable

La estable consiste en una propuesta de mejora del paisaje del Lago que conjugue el carácter seminatural de la Casa de Campo con la idea de artificio o intervención humana.

Acciones: 1. Sustitución del actual ajardinamiento del borde norte y oeste del Lago por tratamiento con gramíneas hidrófilas silvestres combinadas con gramíneas ornamentales. Masas arbustivas como zarzales, combinadas con otras ornamentales compatibles, contribuyen a albergar vida animal. 2. Eliminación de la calle de tráfico rodado que separa Lago y Patines, e integración de superficies de suelo en un plano común de materiales terrizos y pavimentos ecológicos. 3. Recuperación de la escala de merendero de los kioscos-restaurantes, mediante

Casa de Campo pueden verse en: Souto, Á. (2008). *La Casa de Campo de Madrid: un paisaje en busca de identidad.* Congreso internacional EURAU'08. Aranjuez, 2008.

arquitecturas contemporáneas livianas, con diseño y materiales integrados en el lugar. 4. Restricción de la iluminación y unificación de tipos, según criterio general de luces bajas tanto en altura como en intensidad, compatibles con la vida animal. 5. Homogeneización de elementos de mobiliario con diseños adecuados, entre lo urbano ecológico y lo campestre. 6. Revisión del arbolado de Patines, eliminando y reponiendo ejemplares en mal estado. Densificación del bosquete y configuración del claro mediante un borde compacto y nítido.

6. Transformación temporal

La temporal consiste en una suma de intervenciones para lograr un nuevo paisaje recreativo efímero. Proponemos dos ejes de acción: Permanencia secuencial y Playscape.

6.1. Permanencia secuencial

Recorridos para unificar las dos zonas y crear cuatro paseos de distinto carácter dirigido a público de todas las edades:

1.- Conocer y disfrutar de las plantas y reconocer la identidad del lugar.

2.- Encontrar las sorpresas del bosque (bosque bajo y borde arbolado de explanada de patines).

3.- Crear remansos sensoriales para disfrute del gusto, oído y vista (zona borde de lago).

4.- Miradores: tres miradores mirando hacia tres vistas diferentes:

a) Una hacia la ciudad histórica y el núcleo histórico de la Casa de Campo (en el borde N. del Lago).
b) Hacia la parte natural de la Casa de Campo (en la esquina N.O de Patines).
c) Hacia el recinto ferial (en el borde S. de Patines).Los tres miradores tendrán una instalación tecnológica interactiva con miradas hacia el pasado de la Casa de Campo.

6.2. Playscape

Se organizan bajo cuatro ejes temáticos:

1.- Cambio de escala: Transformación de la escala de juegos tradicionales como pueden ser, el Tangram, puzzles, cartas, juegos de construcción, etc., en escala humana para interactuar físicamente jugando y crear nuevos paisajes.



Fig. 6 – Recorridos de identidad del lugar



Fig. 7 – Remansos sensoriales para todas las edades



Fig. 8 – Miradores tecnológicos al presente y al pasado.
Fuente: dibujos realizado por Silvia Ponz




Referencia: Primary Structure. Jacob Dahlgren

Fig. 9 – Juegos para niños en Patines. Fuente: dibujo realizado por Silvia Ponz

2.- Ecojuegos: Juegos de laberinto, cobijos, paseos, trepar, etc. realizados con elementos naturales de la Casa de Campo, en ocasiones elementos de dese-cho del sotobosque como ra-mas, troncos, piedras, hojas, etc., y en otras con elementos vegetales procedentes del vivero de la Casa de Campo (árboles, arbustos y herbáceas de flor en contenedor).

3.- Juegos del agua: Juegos en el lago generando interacción con las personas, y juegos desmontables que provocan un nuevo paisaje acuático en el antiguo lago de Patines rememorando su pasado (fuentes, piscinas, charcas, arroyos, estanques de chapoteo).

4.- Juegos de luz: Juegos de carácter tradicional con elementos naturales (velas, antorchas, hogueras, volcanes) y juegos de luz artificial generada por la energía solar (pelotas, antorchas, globos, nubes, flores).

7. Conclusiones

Es incuestionable la contribución de las tecnologías al avance del conocimiento y la ciencia. Pero aquello que estimamos como progreso en el campo de la comunicación, está llevando a un distanciamiento en las relaciones sociales y en la experiencia del espacio. Con el presente proyecto pretendemos recuperar y fomentar el tiempo de ocio para el placer de tomar el sol, encontrarse con las personas, charlar palpando otras presencias, jugar juntos, y demás actividades posibles gracias a la libertad



Fig. 10 – Juegos de agua en Lago Fuente: dibujo realizado por Silvia Ponz

que otorga el tiempo libre. Este lugar de la Casa de Campo, sería un espacio tangible idóneo para ello, el bosque urbano donde poder conectar de nuevo con la tierra y hacer visible este Sitio Histórico olvidado.

8. Bibliografía

Anderson, S.I. y Hoyer, C. (2001). *Th. Sorensen. Landscape modernist*. Copenhaguen: Arkitektens Forlag/The Danish Architectural Press.

Ashton, D. (1992). *Noguchi. East and West*. Berkeley and Los Ángeles: University of California Press.

Blasco Rodríguez, C. (2001). *El Palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM).

Callois, R. (1986). *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, S.L.

Clement, G. (2012). *El jardín en movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, col. Territorios.

Deleito y Piñuela, J. (1964). *El rey se divierte*. Madrid: Alianza Editorial.

Fernández, J.L., Bahamonde, Barreiro y Ruiz del Castillo (2003). *La Casa de Campo. Más de un millón de años de historia*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid-Lunwerg.

Huizinga, J. (2004). *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial.

Lefaivre, L. y De roode, I. (2002). *Aldo Van Eyck. Playgrounds and the city*. Amsterdam: Stedelijk Museum.

Mc Gonigal, J. (2011). *Reality is broken. Why games make us better and how they can change the world*. New York: The Penguin Press.

Souto Alcaraz, A. (2008). *La Casa de Campo de Madrid: un paisaje en busca de identidad*. Congreso internacional EURAU'08. Aranjuez, 2008.

ÍNDICE ▷

VALENCIA Y LA DESTRUCCIÓN DE LA CIUDAD CONVENTUAL

Inés Cabrera Sendra
Università di Palermo

1. Introducción

La longeva condición de ciudad conventual de la que gozó Valencia durante aproximadamente cinco siglos, se vio truncada con la nacionalización y venta del patrimonio urbano amortizado. Esta mengua, en la presencia de conventos en territorio urbano, estuvo en estrecha relación con la transformación del modelo de ciudad del siglo XIX. Paralelamente a la compra y desaparición de conventos, emergía una ciudad nueva, una urbe burguesa, donde el acceso a la propiedad era, no sólo el motor que impulsaría la economía, sino un símbolo de indiscutible poder y un valioso factor en la configuración del orden urbano.

2. La Valencia conventual. Génesis y evolución

Con la conquista de Valencia en 1238 da comienzo una nueva etapa en la historia de esta ciudad que iría inevitablemente acompañada de una serie de transformaciones, siendo la forma urbana una de ellas y teniendo mucho a decir al respecto las ordenes mendicantes.

Antes de la llegada del rey aragonés, la ciudad presentaba en su organización y apariencia una fuerte impronta islámica, consecuencia inevitable de siglos de dominación. Tras la conquista a los musulmanes, tiene lugar el repartimiento y ocupación de propiedades tanto urbanas como de los arrabales. Paralelamente a este proceso, que supondría el asentamiento de la sociedad valenciana, tiene lugar la primera ola de fundaciones de órdenes mendicantes y el establecimiento de los primeros conventos.

Este hecho, estuvo naturalmente sujeto a la cristianización de la ciudad y de la población islámica que continuó viviendo en ella. Pero, un aspecto a tener en cuenta a la hora de valorar el establecimiento del clero regular es, indudablemente, su orientación urbana, en un momento en que en la contemporánea Europa cristiana era entonces ya apreciable el carácter urbanista de esta nueva espiritualidad (Atienza, 2003: 57-76).Y así fue, los conventos se asentaron tanto dentro del espacio amurallado, como en los espacios extramuros, como si de una constelación se tratase que gravitara en torno a la antigua medina, sus vías de acceso y los distintos arrabales (Serra, 2008: 83).

A continuación, se comentaran algunas de estas fundaciones de esta primera etapa; en el caso de los padres franciscanos y dominicos, ambas órdenes fundaron sus conventos cerca de importantes vías de comunicación, en amplios solares extramuros que les facilitarían ampliaciones posteriores. De este modo, el convento de franciscanos se situaba junto al camino de Ruzafa y cerca del arrabal comercial de la Boatella (Serra, 1993: 205). El convento de predicadores gozó de un espacio privilegiado; el rey Jaime I les otorgó un solar cerca del arrabal de Xerea y en las proximidades del cauce del rio Turia, además prohibió que se construyese edificio alguno en la plaza que se había constituido enfrente del convento (Serra, 1993: 205). Así, desde sus inicios, la autoridad real les confería un espacio definido y distinguido a los frailes predicadores, siendo reforzado este trato cinco años después de su fundación, el 1275, cuando fue beneficiado con una ampliación del recinto amurallado en su parte noreste llegando al arrabal de Xerea.

El 1281 se fundó el convento de Nuestra Señora del Carmen de Valencia en el arrabal de Roteros, es decir, extramuros. No obstante, a pesar de que las obras del convento se concluirían en 1283, no se consagraría hasta en 1343 y gracias a donaciones y privilegios reales[1].

Situado al sur de la ciudad e igualmente pegado a una importante vía de comunicación, como era el camino de San Vicente, se encontraba el monasterio de padres bernardos de San Vicente de la Roqueta, también de esta temprana etapa de conquista. Respecto el norte, quedaba bajo el amparo del monasterio de la Santísima Trinidad, situado al margen izquierdo del río Turia y junto al camino de Alboraya.

En cuanto a las órdenes de religiosas femeninas, seguramente por razones de seguridad y protección, situaron sus fundaciones en el espacio intramuros y en una localización bastante céntrica. Las hermanas dominicas establecieron su convento a Santa María Magdalena en las inmediaciones del mercado, del mismo modo que lo hizo el convento de Nuestra Señora de La Merced. En el *Tossal*, junto a las calles de la Bolsería y de *Quart*, se fundó el convento de Santa Isabel, conocido con posterioridad con el nombre de La Puridad.

En términos generales, en esta temprana etapa de conquista y repartimiento de la ciudad, las fundaciones buscaron lugares estratégicos, bien dentro o fuera del anillo mural, teniendo en cuenta la vecindad de arrabales y caminos, zonas sensibles a la futura expansión del tejido urbano. Aunque en estos momentos se estaba definiendo el carácter de Valencia como ciudad conventual, la influencia de estas órdenes en la sociedad, ya no sólo en el ámbito espiritual que era obvio, sino también en el económico y político, tuvo que batallar siempre con las parroquias, instituciones que al igual que los conventos fueron instrumentos imprescindibles en esta nueva etapa cristiana[2].

Aún así, no deber ser vista la fundación de cenobios y la construcción de iglesias solamente como una medida propagadora de la fe cristiana, que lo es sin lugar a dudas, pero atendiendo a que el origen de los repobladores ya era cristiano, este modelo de ciudad –el conventual– es un esquema también urbanístico. Pues, a razón de estas fundaciones, la ciudad fue dividida en barrios en los cuales el convento se erigía como centro neurálgico, focos de poder dotados de una gran capacidad de influencia en la vida local.

Los siglos XIV y XV no fueron demasiado prolíficos respecto al número de nuevas fundaciones[3], pero que el papel de los conventos en el desarrollo urbano fue destacado, no cabe duda. El perímetro amurallado de Valencia resultaba insuficiente para una población que crecía dentro del espacio urbano, como fuera de él. En esta coyuntura expansiva de la ciudad y de su gente, las órdenes mendicantes pugnaron por mantener su espacio; había que asegurar que el nuevo cierre de la ciudad abarcara no solo los conventos, sino también todas sus propiedades. Para tal propósito trataron de ganar influencia en los poderes fácticos de la ciudad, cuyo resultado fue en 1356 la construcción de la nueva muralla[4] de Valencia, la cual encerraba en sus muros los antiguos arrabales y triplicaba la superficie intramuros (Serra, 1993: 206-207).

Con la llegada del siglo XVI, asistimos a una nueva ola de fundaciones, después de un siglo XV más bien escaso. Estos nuevos conventos igualmente desempeñaron un papel fundamental en el ordenamiento urbanístico; se trató de fundaciones, en su mayoría vinculadas a órdenes femeninas, promovidas por la nobleza titulada y otros grupos sociales (Antienza, 2008: 275-277). Ejemplo de esta tendencia es el convento de Jerusalén de franciscanas clarisas, vecino al portal de San Vicente y fundado el 1496 gracias al apoyo de Luis de Cabanilles y sus hijos, gobernadores sucesivos de Valencia durante estos años (Gómez-Ferrer, 2008: 105).

Penetrando en el propio siglo XVI, en 1501 se fundaba extramuros el convento del Socorro; en 1502 las hermanas carmelitas descalzas se instalaron en el convento de la Encarnación del Divino Verbo. De esta primera década son también los conventos extramuros de Nuestra Señora del Remedio (1505) y el de la Esperanza (1510). En 1520 se fecha la fundación del convento de Santa Tecla y san José en Beniferri; en 1563, el de franciscanos de La Corona de Jesús; poco después, en 1579, la Compañía instala su

[1] http://mupart.uv.es/ajax/file/oid/296/fid/633/conventocarmen.pdf. *Historia y devenir del ex convento del Carmen de Valencia.* 20/03/2014

[2] Sobre este tema véase: Noguera Giménez, J.F. (2000). "El centro histórico de Valencia como modelo de ciudad conventual" en VV.AA. (2000), *Historia de la Ciudad. Recorrido histórico por la arquitectura y urbanismo de la ciudad de Valencia,* pp. 90-105. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

[3] Durante los siglos siguientes, se realizaron fundaciones, como la abadía cistercense de San Bernat de Rascanya (1371), posteriormente San Miguel de los Reyes, el convento de San Cristóbal (1409) por agustinas, o el convento de dominicas de Santa Catalina de Siena (1491).

[4] En el otoño de 1351 se inició la construcción de la nueva muralla, dejando sin utilidad a la anterior. Derribado, incorporado a otras construcciones o facilitando la aberturas de calles ciegas, el destino del ya antiguo recinto fue variopinto. En este nuevo trazado es notable el interés en proteger núcleos extramuros. (Serra, 2007: 883-889).

Casa Profesa del Espíritu Santo en las inmediaciones del Mercado; el convento de santa Ana en 1586; el de san José en 1588; y en la última década del mil quinientos el convento de La Sangre de Cristo y el convento de Nuestra Señora de los Dolores al Pie de la Cruz. (Noguera, 2000: 107).

Ya en el siglo XVII, el convento de Santa Mónica de 1603; el de capuchinas de Santa Clara en 1609; y la lista continúa hasta llegar al 1652, cuando se fecha el convento de Nuestra Señora de la Soledad, el último convento fundado dentro de las murallas. (Noguera, 2000: 107).

Un total de 49 conventos forjaron la imagen de una ciudad blindada por esta alta concentración de cenobios, los cuales ejercían de un alto grado de poder e influencia en el espacio urbano. En primer término, eran parte indispensables de la misión apostólica de las órdenes mendicantes; por ejemplo, el espacio público situado delante del convento venía siendo una plaza en la que, en ciertas ocasiones, cumplía la función de ser una escenografía ideal para la predicación pública (Serra, 1993: 208).

En segundo término, para los fundadores que pertenecían al estamento de la nobleza, el convento había sido un instrumento que les había permitido no sólo purgar su alma, pero, sobre todo, un símbolo de su prestigio. Contar con un espacio funerario propio, una capilla para la familia del fundador del convento, se entendía como escaparate público de su posición, un indicativo de preeminencia. Asimismo, las órdenes podían recibir ayudas económicas con distinto origen, bien por estas mismas familias vinculadas a los conventos o bien del mismo *Consell*, a razón que el convento, como complejo monumental que actuaba casi como espacio público, debía fortalecer la imagen de la ciudad, embellecerla y respaldarla. (Serra, 1993: 208).

A pesar que a finales del siglo XVIII, Valencia mostraba un marcado paisaje conventual, justificado por su la alta concentración de espacio clerical, este siglo marcó el inicio de la decadencia y, en consecuencia, de la crisis de este modelo de ciudad. Aún así, la dominación que ejercía la Iglesia en el espacio urbano a través de sus posesiones era abrumadora, considerando además el gran número de parroquias y otros inmuebles, como el palacio Arzobispal o el Seminario (Azagra, 1993: 18). Suponía una inmensidad de espacio ocupado y con poca o escasa capacidad de movilidad en el mercado inmobiliario, aspecto que acuciaría y justificaría las sucesivas exclaustraciones llevadas a cabo por la administración en las décadas posteriores.

3. El siglo de las exclaustraciones

La situación finalmente se reveló insostenible en el siglo XIX por la confluencia de una serie de factores. A finales del siglo XVIII, la hacienda real se encontraba en una situación crítica y ruinosa; los ingresos derivados de las remesas americanas eran insuficientes para cubrir los gastos de la administración, y la emisión de vales reales tampoco era ya una opción efectiva por la devaluación de los mismos.

Paralelamente, la sociedad valenciana se encontraba en pleno proceso de transformación; las clases enriquecidas habían conseguido cómodamente sus fortunas en las últimas décadas del Antiguo Régimen. No obstante, la crisis nacional que afectó con creces al frágil mercado valenciano, basado éste en la artesanía urbana y una agricultura tradicional, puso de relevancia para esta burguesía valenciana que la reproducción de capital mantenía una relación intrínseca y perentoria con la propiedad vinculada y amortizada (Azagra, 1993: 19).

Así pues, todo parecía indicar que la vía más óptima era acudir a medidas desamortizadoras, iniciativa que se llevó a cabo en más de una ocasión, ya desde el siglo XVIII. El primer intento se dio durante el gobierno de Carlos III; entre 1766 y 1799, a razón de la Reforma de Olavide de pronunciado carácter social, el Estado vendió parte de sus bienes, la mayoría de estos confiscados a la orden jesuita. No obstante, en septiembre de 1798, bajo instigación de Godoy, ve la luz la real cédula que decretaba la venta de bienes raíces pertenecientes a las casas de beneficencia, hermandades, obras pías y patronatos legos. El producto de esta ley no se destinó a sanear la deuda pública, sino a pagar las deudas derivadas de las guerras sostenidas contra Portugal e Inglaterra (Delicado, 2013: 22-24).

Es tras la Guerra de la Independencia, y bajo gobierno de José Bonaparte, cuando se acomete una continua enajenación de bienes eclesiásticos. En Valencia fue especialmente notable y con carácter sancionador, dada la implicación y participación del clero valenciano en la defensa de ciudad durante la Guerra del Francés. El 9 de junio de 1809 se dictaban las normas para llevar a cabo la venta de las propiedades de los conventos y monasterios arruinados o exclaustrados (Brines, 1978: 7).

Otro proceso desamortizador fue abierto por los legisladores de Cádiz, quienes aprovechando la coyuntura favorable a medidas de este tipo y la exigencia de hacer frente a los gastos de la guerra, determinaron la enajenación de los bienes de la Inquisición y la

reducción a un tercio del número de monasterios y conventos. Fue nuevamente durante el Trienio Constitucional cuando se dieron las circunstancies ideales para actuar en clave desamortizadora; fue la primera desamortización del ochocientos en virtud de la cual se vendieron en subasta pública una gran cantidad de bienes eclesiásticos, contra la voluntad de la jerarquía y de la clerecía en general. En el Reino de Valencia se exclaustraron 31 conventos y monasterios, y desamortizaron 477 fincas (Brines, 1974: 226).

La desamortización orquestada por el ministro de Hacienda, Juan Álvarez Mendizábal, daba comienzo con el decreto del 12 de julio de 1835, en el cual se dictaba la liquidación de todos los conventos y monasterios que no tuviesen un mínimo de 12 profesos. Ese mismo año, en 11 de octubre de 1835, se dictaba la supresión de las comunidades religiosas; se procede a la incautación y venta en pública subasta de sus bienes raíces y ordena que los bienes artísticos, los fondos archivísticos y bibliográficos pasaran a formar parte de los museos, archivos y bibliotecas públicos tanto provinciales como universitarios.

El 9 de febrero de 1836, por decreto real, se declaraba la venta de los bienes raíces de cualquier clase que hubiesen pertenecido a las comunidades y corporaciones extinguidas, los adjudicados a la nación y también todos los que a partir de la adjudicación momento lo fueren (Pingarron-Esaín, 2005-2006: 271). Para sistematizar todo el proceso se creó una junta de enajenación en Madrid con su correlativa en cada provincia. En Valencia, se conoce el proceder de esta junta gracias al *Libro 1 de Actas de la Junta de Enajenación de edificios, efectos y alhajas de conventos suprimidos en la Provincia de Valencia 1836-183* (Rodrigo, 2007: 707). De los conventos suprimidos, y atendiendo a la recomendación de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Carlos, muchos fueron destinados a una utilidad pública (Pingarrón-Esaín, 2005-2006: 275). Los conventos de Santo Domingo, El Pilar, San Francisco, Congregación, San Fulgencio y San Camilo se destinarían a cuarteles; San Agustín y Santa Ana se reutilizarían como cárceles, mientras que el convento de El Carmen acogería el museo y la Academia de Bellas Artes. El convento de La Corona cumpliría una función asistencial y El Temple y la Compañía se convertirían en oficinas estatales (Llopis-Benito, 2000: 170).

De los conventos suprimidos en Valencia, fueron catorce los transferidos a esta junta de enajenación y diversos los particulares que, entre el 25 de febrero de 1837 y el 14 de diciembre de 1839, mediante sendos instrumentos protocolizados (Pingarrón-Esaín, 2005-2006: 275) mostraron interés por su adquisición.

Tres fueron los cenobios intramuros demolidos y los tres localizados en la zona comercial del Mercado: el de Santa María Magdalena, el de La Merced y el de la Puridad (núm. 2, 8 y 5, respectivamente en la fig. 1). Este espacio sufrió importantes cambios en su fisionomía a lo largo del siglo XIX, pues se trata de una zona dotada de un fuerte carácter comercial y de servicios, y supone, al mismo tiempo, un ejemplo clave de este reemplazo o pérdida de presencia de espacios de culto en favor de espacios laicos o civiles (Teixidor, 2006: 20).

El convento de las Magdalenas fue cedido por la regente María Cristina al Consistorio mediante una Real Orden de 5 de junio de 1838 (Teixidor, 2006: 18) y subastado ese mismo año, cayendo en manos de Pedro Henrich, comerciante de la ciudad (Pingarrón-Esaín, 2005-2006: 276-277). Finalmente, terminó siendo derribado con el fin de ensanchar la plaza del Mercado y disponer en su solar la Pescadería Nueva.

Similar destino tuvo el convento de La Merced. Tras su subasta fue adquirido por Mariano Carsí, importante comerciante de la ciudad que fundamentalmente se dedicaba al aprovisionamiento de pan, forraje, utensilios, etc. al ejército. Al tiempo de su adquisición, vendió la propiedad a la corporación de Valencia para poco después volver a recuperarla con un cuantioso beneficio (Brines, 1994: 189-190). Posteriormente, los terrenos que habían albergado el convento se parcelaron y se pusieron en venta para albergar la construcción de viviendas.

Cercano a este enclave se situaba el convento de la Puridad. El conjunto fue solicitado por Domingo Skerret, residente en Madrid, con la intención de establecer una industria fabril. Finalmente fue vendido el 24 de agosto de 1839 a Skerret, pero su destino final no fue albergar un asentamiento industrial, sino que dio lugar a tres nuevas calles: Moro Zeit, Conquista y Rey Don Jaime (Pingarrón-Esaín, 2005-2006: 282-283). No obstante, Skerret continuó sacando provecho al hacer de La Puridad la primera gran promoción residencial privada; se fueron vendiendo los terrenos a diversos particulares, constituyendo el primer barrio residencial destinado a unos compradores de carácter burgués (Llopis-Benito, 2000: 171).

En la zona norte de la ciudad y lindando con la muralla estaba localizado el convento de La Soledad (nº4). El cenobio que acogía a los trinitarios descalzos era un conjunto monumental y Ramón López, vecino de Madrid (Pingarrón.Esaín 2005-2006: 282). A pesar de la compra, en este momento no fue destruido, ni se le asignó ningún otro uso.

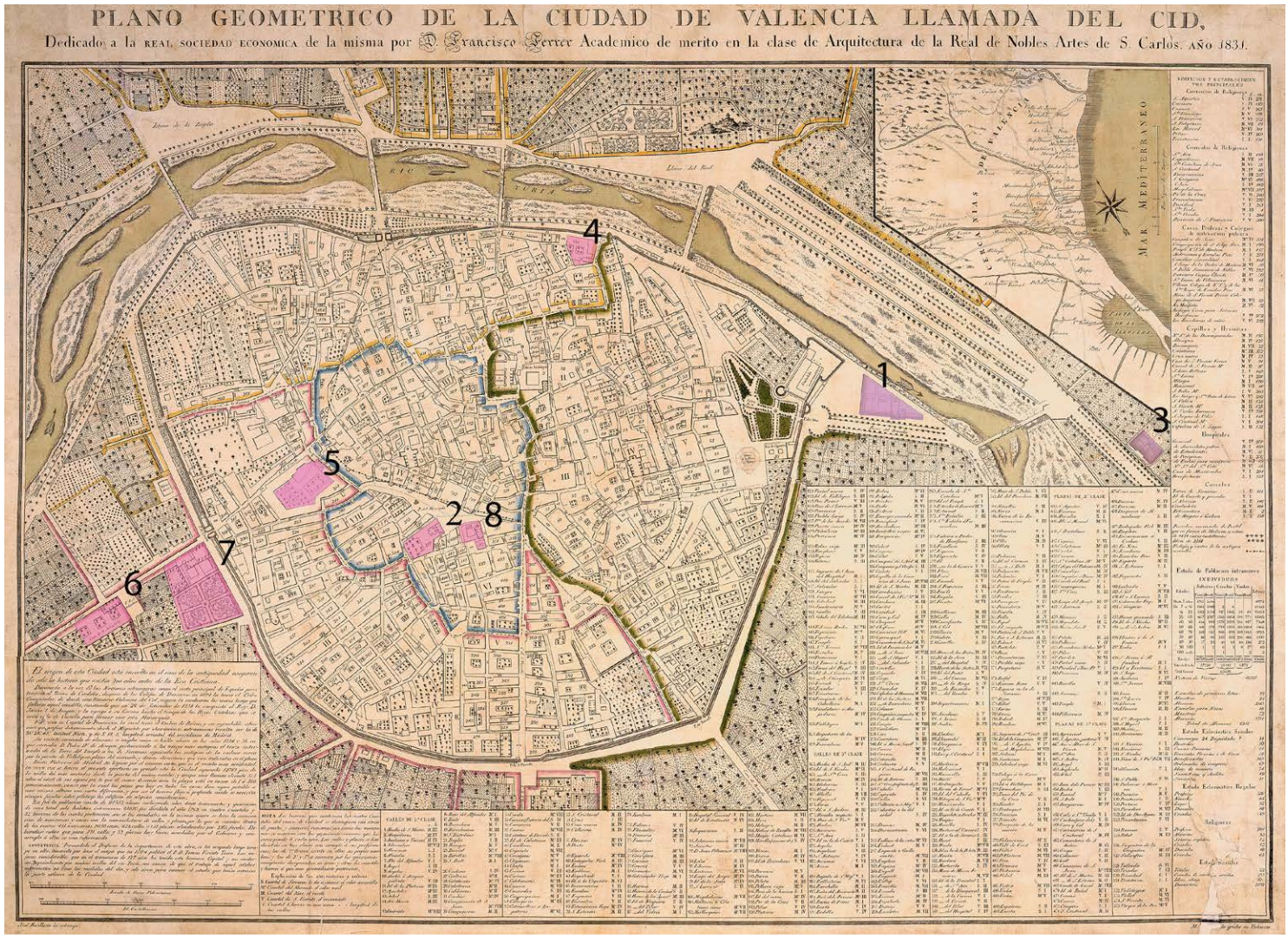


Fig. 1 – Plano geométrico de la ciudad de Valencia llamada del Cid [Material cartográfico] / Dedicado a la Real Sociedad Económica de la misma por D. Francisco Ferrer Académico de mérito en la clase de Arquitectura de la Real de Nobles Artes de S. Carlos (1831). Fuente: Biblioteca Valenciana de la Generalitat Valenciana

Respecto a la zona extramuros, el primer conjunto en sufrir los estragos de la desamortización fue el convento de Nuestra Señora del Remedio (nº 1). Fue subastado en 1836 y comprado por Francisco Bochóns, maestro de obras de la ciudad (Pingarrón-Esaín, 2005-2006: 275), cuyo inevitable final fue el derribo.

El convento de San Pedro Nolasco, emplazado en el camino Sagunto, fue enajenado el 26 de mayo de 1838 y solicitado por Francisco Pasalaigua; éste, un oficial de seguridad pública del ayuntamiento, alegó que su propósito no era otro que el de acondicionar y embellecer una de las salidas importantes de la ciudad (Pingarrón-Esaín, 2005-2006: 277).

Vuelve a aparecer el empresario Pedro Henrich al hablar del monasterio de San Vicente de la Roqueta, quien accedió a la propiedad el 10 agosto de 1838, con la intención de establecer una fábrica de hilados de seda, haciendo posible que el inmueble haya llegado hasta la actualidad, aunque sea en estado ruinoso. (Pingarrón-Esaín, 2005-2006: 278). El destino del convento de la Sangre de Cristo también estuvo vinculado a la seda y su industria; situado en el camino de Alboraya, fue reclamado por Rafael González Valls para el cultivo de la grana fina o cochinilla.

El convento extramuros de San Sebastián (nº 6), en el camino de *Quart*, fue solicitado por Tomás Trénor; patriarca de una famosa

familia de origen irlandés, con una mentalidad exclusivamente comercial y agrarista, prometió instalar una fábrica de seda italiana en dicho convento si recibía un trato especial. Es decir, si se le concedía un 1,5 por ciento del interés (Brines, 1994: 191-192). Finalmente, fue concedido a Francisco Bochóns (Pingarrón-Esaín, 2005-2006: 284).

El destino de los conventos San Felipe (nº 7) y el de Jesús están unidos a la figura de Santiago Dupuy, empresario clave del momento. De origen francés y fuertemente vinculado a la industria de la seda, había heredado una fábrica de tejidos en Patraix, conocida con el nombre de Batifora, donde se había introducido la máquina de vapor. Con este pretexto, el de ser un innovador y valedor de la industria, y el hecho de querer instalar una nueva fábrica de seda, finalmente se le otorgarían los tres conventos (Brines, 1994: 192).

Vecino del convento de San Felipe y San Sebastián se localizaba el convento agustino de Nuestra Señora del Socorro. Enajenado el 24 de agosto de 1839, suscitó el interés de Pedro Henrich, cuya intención era establecer una fábrica de seda, y del empresario Santiago Dupuy, a quien finalmente fue transferido y se salvó del derribo, ya que años después fue adquirido en 1875 por la comunidad de religiosas Jesús-María para albergar un colegio de niñas (Pingarrón-Esaín, 2005-2006: 287-288).

En la parte oriental, en las proximidades del paseo de la Alameda, más cerca del camino del Grao que de la misma ciudad, se situaba el convento de franciscanos descalzos de San Juan de la Ribera (nº 3). Despertó el interés de Pedro García Agüero con la idea de establecer una fábrica de carbón animal. La junta valenciana de enajenación informaba que parte del convento estaba en penosas condiciones y que el resto podría correr el mismo destino si nadie se hacía cargo. Casi se recomendaba a conceder el uso privado para solventar la situación, pero preservando la iglesia y su culto. El edificio finalmente sería adquirido y transformado por la sociedad de crédito Casa-Banca de Madrid para acoger la exposición de agricultura, industria y artes (Pingarró-Esaín, 2005-2006: 281-282).

En definitiva, estos nuevos propietarios de los cenobios se inclinaron, mayormente, por dos zonas; respecto a la intramuros, la gran transformación se operó en la plaza del Mercado y alrededores, intuyendo que continuaría siendo un enclave particularmente importante en la actividad comercial de la ciudad. Acabada de la guerra del Francés, son ya apreciables los indicios de una toma de conciencia al respecto de la ciudad heredada y la importancia de un ordenamiento urbano más racional y de leyes que la regulen. El 17 de enero de 1818 mediante un oficio se presentaba la ordenanza emitida por la Junta de Policía por la que se hacía saber al arquitecto municipal, Cristóbal Sales, y los veedores del Repeso que "en lo sucesivo no permitan pasadizos, salidizos, corredoras y Otros edificios que saliesen del resto de la pared exterior (…)"[5]. La rectificación de las alineaciones de las fachadas, junto a la Real Pragmática de 1804 que obligaba a la exurbanación de cementerios, marcarían el inicio de una serie de actuaciones municipales en pro de una mejora urbanística y, por supuesto, con la enajenación de conventos en estos últimos años de la década de los treinta, se convertiría en un negocio de notable rentabilidad. Las operaciones llevadas a cabo en esta zona occidental de la ciudad bien hablan de ello; la extinción de los cementerios de San Martín y Santa Catalina, la apertura de la calle San Fernando[6] y el derribo de La Meced, las Magdalenas y La Puridad, no solo ampliaron el espacio público de la plaza del Mercado y mejoraron su comunicación con la calle San Vicente, sino que además ayudaron a consolidar este espacio urbano como uno esencialmente destinado a el comercio, no en vano se construyó allí mismo la Nueva Pescadería o el Mercado Central.

No obstante, con un uso o finalidad principalmente industrial, estos empresarios se inclinaron por aquellos conventos extramuros, situados cerca de vías de comunicación, como la calle San Vicente o la continuación de la calle *Quart*, y con disponibilidad de espacio para futuras ampliaciones, opción que en el espacio intramuros era inviable, debido a la saturación del mismo.

La opinión generalizada es que estas adquisiciones y derribos no alteraron el tejido urbano de forma directa; es decir, a excepción del trazado de nuevas calles y la descongestión urbana resultante en los casos antes expuestos, la pérdida de patrimonio no fue compensada con la una mejora urbana sustancial. La destrucción y el expolio sistemático del patrimonio arquitectónico y artístico fue tal en toda España que en 1844

[5] Archivo Histórico Municipal de Valencia A.H.M.V., Libro Capitular Ordinario de 1818, nº D-227, fol.25.

[6] El expediente de formación fue instado por el regidor Rafael de Pinedo, en el que se concretaba que iba a situarse donde antes se encontraban los cementerios de Santa Catalina y San Martín, una vez que éstos habían quedado completamente profanados y exhumados y los fragmentos humanos trasladados al Cementerio General. A.H.M.V., Libro Capitular Ordinario de … 1816, nº D-223, fol. 96v.

se creaba en Madrid la Comisión Central de Monumento, con la misión de gestionar, conservar y restaurar el patrimonio español. El mismo año se decretaba la creación de Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos, con el fin de proteger aquel patrimonio que mereciese conservarse en su respectiva provincia (Delicado, 2013: 28-30).

Es evidente que estos marchantes actuaron movidos más por un afán especulador que por una visión industrial, ya ni que hablar del interés público de Valencia. La administración valenciana, cuya función era valer por el interés público, durante este periodo no fue capaz de aumentar, mucho menos, consolidar un patrimonio municipal, sino que continuadamente favoreció el interés privado. Si bien esto es cierto, debe también tenerse en cuenta que el libre acceso de la propiedad hizo aumentar los beneficios, el capital, y consolidó el patrimonio de la burguesía valenciana, la cual sería el motor económico de gran parte de las transformaciones posteriores y de la industrialización valenciana.

En conclusión, con la destrucción del esquema o modelo conventual se estaba avanzando en este proceso de fracturación y transformación de la Valencia rural y jerarquizada, la cual tenía su reflejo en el tejido urbano, uno monopolizado por los espacios de culto y sin posibilidad de transformación. Si hasta el momento, había sido la Iglesia la institución que basaba gran parte de su poder e influencia en sus posesiones y dominio de la ciudad, con la compra de conventos por parte de la burguesía, la propiedad urbana (intramuros y extramuros) les aseguraba, ya no sólo la oportunidad de hacer negocio con el suelo urbano, sino también conseguir una imagen de ostentación y de hacerse valedores del respeto de la sociedad de la época.

Con la compra de conventos, se liberó espacio, aumentó la inversión y los ingresos ya no tenían porque proceder de rentas. Cierto es que la ciudad no perdería parte del aura o apariencia medieval hasta los años sesenta del siglo XIX, cuando daría comienzo el derrumbe de las murallas y los planes de ensanche verían la luz, pero hay que valorar que con la desamortización se abren las puertas a la nueva distribución del espacio urbano, pieza clave en la industrialización de Valencia. No cabe duda, pues, que con la expropiación e incautación de conventos y monasterios existe un germen social, económico y simbólico del cambio que necesariamente había de darse para asistir en una transformación en el desarrollo urbano de Valencia y su avance hacia una ciudad propiamente decimonónica.

4. Bibliografía

Atienza López, A. (2003). "La expansión del clero regular en Aragón durante la Edad Moderna. El proceso fundacional" en *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante 21*, pp. 57-76.

—. (2008). *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España moderna.* Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia.

Azagra Ros, J. (1993). *Propiedad inmueble y crecimiento urbano: Valencia 1800-1931.* Madrid: Editorial Síntesis.

Brines Blasco, J. (1994). "Desamortización e industrialización en el País Valenciano" en *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Hist*ória *44*, pp. 185-194.

Brines Blasco, J. (1974). "Conseqüències socioeconòmiques de la desamortització de 1820-1823 al País Valencià" en *Recerques: Història, economia i cultura 4*, pp. 225-247.

—. (1978). *La desamortización eclesiástica en el País Valenciano durante el Trienio Constitucional.* Valencia: Universitat de València.

Delicado Martínez, F. J. (2013). *La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia (1844–1983): Génesis y evolución*. [Tesis doctoral inédita]. Universitat de València.

Gómez-Ferrer Lozano, M. (2008). "Monasterios y nuevas fundaciones conventuales en la Valencia del siglo XVI" en *Historia de la ciudad: tradición y progreso,* pp. 96-113. Valencia: Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia.

Llopis Alonso, A. y Benito Goerlich, D. (2000). "Valencia entre 1833 y 1900" en *Historia de la ciudad: recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia,* pp. 164-190. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

Mupart-Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado. *Historia y devenir del ex convento del Carmen de Valencia.* Consultado el 20 de marzo de 2014 en http://mupart.uv.es/ajax/file/oid/296/fid/633/conventocarmen.pdf.

Noguera Giménez, J.F. (2000). "El centro histórico de Valencia como modelo de ciudad conventual" en VV.AA. (2000), *Historia de la Ciudad. Recorrido histórico por la arquitectura y urbanismo de la ciudad de Valencia,* pp. 90-105. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

Pingarrón-Esaín, F. (2005-2006). "Derribos, ventas y destinos de conventos suprimidos de la ciudad de Valencia y de los enajenaos entre los años 1837 y 1839" en *Ars Longa 14-15*, pp. 271-291.

Rodrigo Zarzosa, C. (2007). "Desamortización de pinturas, libros y 'alajas' de los conventos suprimidos en Valencia (1835-1837)" en Campos y Fernández, F. J. (comp.), *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España: actas del Simposium 6/9-IX-2007,* pp. 699-722. Madrid: Ediciones Escurialenses-Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.

Serra Desfilis, A. (2007). "Ingeniería y construcción en las murallas de Valencia en el siglo XIV" en Arenilla, M. (comp.), *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Burgos, 7-9 junio 2007* pp. 883-894. Madrid: I. Juan de Herrera, SEdHC, CICCP, CEHOPU.

Teixidor, M.J. (2006). "Cementerios y Conventos. Transformaciones decimonónicas en el antiguo *raval* de la Boatella" en *Cuadernos de Geografía 74*, pp. 19-52.

ÍNDICE ▷

EL CORAZÓN DE LA CIUDAD COMO LUGAR DE EXPRESIÓN: REFLEXIONES DEL OCTAVO CIAM

Emilio Cachorro Fernández
Universidad de Granada

1. Antecedentes[1]

A principios del pasado siglo, el Movimiento Moderno comenzó a resolver el estancamiento que presentaba la arquitectura décadas atrás; las edificaciones se empezaron a proyectar desde una perspectiva funcionalista, dotándose de un tinte humanizado que, poco a poco, iría en progresivo aumento. No obstante, la ciudad continuaba anquilosada, instando igualmente a modificar todo tipo de caducos planteamientos, a introducir propuestas innovadoras en aras de una ansiada recuperación, tanto en nuevos desarrollos como en cualquier intervención en los ya existentes.

Debido a ello, el tema fue recogido como contenido de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna[2], incorporando el urbanismo dentro de su campo de trabajo a partir de 1930, lo que desembocó en el legendario cuarto CIAM, celebrado tres años después, que debatiría la Ciudad Funcional. El discurso de Le Corbusier (1971: 23-24 y 117-118) abordó que la ciudad extensiva, aunque satisface al sujeto, ocasiona la pérdida de organización colectiva; por tanto, se debía optar por una ciudad concentrada, con edificios en altura –fruto de las nuevas tecnologías constructivas– que permitan disponer de más espacios libres. De hecho, el punto 2 de la Carta de Atenas, recalcado por el 75, proclama que el hombre aislado se siente inseguro mientras que, formando grupo, encuentra la protección, pudiendo satisfacer su profunda necesidad de vida social; el hombre, convertido en elemento de una sociedad que le ampara, colabora en las empresas que aseguran su vida física y desarrollan su vida espiritual. A tal fin se propuso una organización urbana por partes, a través de planes de conjunto, separando cuatro funciones básicas: habitación, trabajo, recreo y circulación, entre las que tendría que existir plena autonomía a pesar de sus lógicas conexiones.

Un año después de concluir la II Guerra Mundial, Le Corbusier fue invitado a dar unas conferencias en Nueva York, al mismo tiempo que se exponía su plan para la reconstrucción de Saint-Dié en Francia (1945) en el Rockefeller Center y, meses más tarde, en el MoMA, donde se acompañó del proyecto para Cidade dos Motores en el Estado de Río de Janeiro (1943-1947) redactado por José Luis Sert y Paul Lester Wiener, mostrando una versión actualizada del urbanismo moderno, en el que se agregaba una quinta función: el centro cívico o corazón de la ciudad, que ya había sido anticipada por el arquitecto catalán, junto a Sigfried Giedion y Fernand Léger, en sus *Nueve puntos sobre la monumentalidad* (1943), formulados cuatro años antes, donde alertaban de la poca importancia otorgada en la preguerra a los espacios cívicos y, especialmente, con usos culturales[3]. Así, el

[1] El presente estudio se ha realizado en el contexto del Proyecto de Investigación HAR2012-31133, *Arquitectura, escenografía y espacio urbano: ciudades históricas y eventos culturales*.

[2] Entre los últimos estudios realizados sobre el tema, cabe reseñar Mumford, 2000 y 2009; Somer, 2007.

[3] Los puntos 6, 7 y 8 de dicho texto reflejan, respectivamente, que:
(…) las transformaciones de posguerra en la estructura económica total de los países habrán de entrañar la reorganización de la vida comunal dentro de la ciudad, un aspecto que hasta hoy fue descuidado (…) Por desgracia, en la mayoría de los políticos y funcionarios el sentimiento está sin educar, y sigue empapado de los seudoidilios del siglo XIX. Por esa razón son incapaces de reconocer las

séptimo CIAM, acontecido en Bérgamo en 1949, con Sert ya como Presidente, daría pie a que éste planteara esa idea aunque, a la postre, no calase suficientemente en los delegados, reclamando su atención para la convocatoria siguiente.

2. El octavo CIAM

Con el propósito de aportar soluciones para reimplantar el equilibrio entre los ámbitos individual y colectivo a nivel urbano, se eligió *The core of the city* como objeto de estudio del octavo congreso, celebrado en Hoddesdon, a unos 30 km al norte de Londres, en julio de 1951, que tuvo al grupo inglés MARS (Modern Architectural Research Society) como anfitrión, y a una de sus componentes y Secretaria del Consejo Directivo de la organización, Jacqueline Tywhitt, como coordinadora, con participación de los ya mencionados Le Corbusier, Sert y Giedion junto Walter Gropius, Jaap Bakema, Ernesto N. Rogers, Richard Neutra, Kenzo Tange, Kunio Maekawa, James Johnson Sweeney… y un amplio elenco de maestros modernos, además de invitados especiales como J. Alaurent, sociólogo y economista del Gobierno francés, y el doctor Scott Williamson.

La denominación del tema fue propuesta por los miembros británicos, para no limitarse al concepto de *civic center*, bastante extendido en aquel momento, pero que hace referencia a un área predominantemente administrativa (Giedion, 1997: 181-182). Por el contrario, la palabra *core*, procedente del término latino *cor* –que quiere decir 'corazón'–, alude a la parte central o interna de algo pero con un carácter mucho más abierto; en este sentido, aplicado al caso de la ciudad, equivaldría al núcleo sustancial de ésta, donde nos sentimos identificados como sociedad. Un concepto perfectamente aplicable a cada uno de los cinco niveles o escalas urbanos elegidos para su análisis: el poblado o la agrupación primaria de casas; la aldea con mercado o el barrio residencial; la localidad rural importante o el distrito; la ciudad; y la metrópoli.

Sert definió el panorama general, haciéndose eco de la indeseable situación urbanística de mediados de siglo, debido

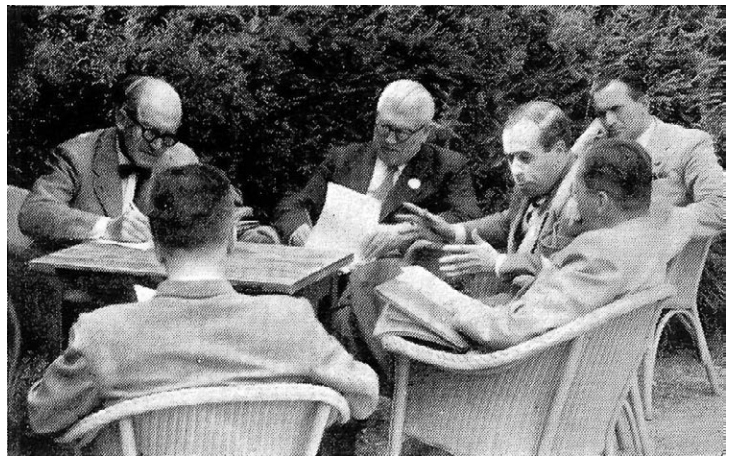


Fig. 1 – Conversaciones mantenidas durante el octavo CIAM. De izquierda a derecha: Le Corbusier, Alaurent, van Eesteren, Sert, Emetery y Peressuti. Fuente: Rogers et al., 1955: 36

a las nuevas circunstancias y formas de vida (Rogers et al., 1955: 6). Por un lado, los revolucionarios medios de comunicación –o telecomunicación, en su condición de sistemas de emisión a larga distancia, como son la radio y la televisión, que venían a sumarse al teléfono– instalados en cada vivienda, auspiciaban la dispersión de asentamientos y gentes; estos, junto con el cine, la prensa, etc., colmaban la necesidad de intercambio de ideas. De otra parte, los avanzados sistemas de transporte permitían ensanchar ciudades, generando numerosos barrios suburbanos, pero a costa de aumentar distancias, si no en tiempo, sí física y mentalmente, lo que se agravaba con la congestión del tráfico. Todo ello, aunque supuso ventajas y comodidades desconocidas hasta entonces, al mismo tiempo levantaba importantes barreras artificiales entre la población, causando un notorio menoscabo de los habitantes y sus relaciones personales, echándose en falta espacios, también aptos a turistas, para las más diversas actividades, donde disfrutar de diversiones, espectáculos, información… Se hacía necesario priorizar al usuario frente a la máquina, considerándola siempre un artificio puesto al servicio del hombre; en definitiva, restablecer algunos valores que ya animaban las poblaciones de la antigüedad. Según Giedion, el hecho de no disponer de un determinado modo de vida moderna al que dar expresión, no puede ni debe ser excusa para la falta de imaginación mostrada al idear los centros urbanos (Giedion, 2009: 102-103).

De este modo, siguiendo la pauta de Le Corbusier, el arquitecto catalán propuso aspirar a "la síntesis de las artes" como remedio para dichos entornos, como evolución de las tesis racionalistas

fuerzas creadoras de nuestra época, las únicas que podrían proyectar monumentos y edificios públicos en los que, en nuestros centros comunales, se reflejara la expresión creadora de nuestra época; (…) La situación de los monumentos debe ser planificada. Ello será posible cuando se emprenda con energía una nueva planificación de los puntos centrales de nuestras ciudades, para permitir la aparición de espacios abiertos en el caos que son hoy nuestros centros. En tales espacios abiertos hallará la arquitectura monumental el lugar que le corresponde. (…) Sólo entonces podrán levantarse nuevos centros comunales (Giedion, 1963: 50-53, como parte final de *Sobre una nueva monumentalidad*).



Fig. 2 – Venecia: piazza San Marco (1961). Fuente: Edwin Smith/RIBA British Architectural Library Photographs Collection

sostenidas en los años veinte y treinta, a través de edificios no exclusivamente funcionales sino, a la vez, acompañados de un lenguaje de gran libertad plástica, con un vocabulario más completo, en estrecha colaboración con artistas como había ocurrido en etapas anteriores, en las que incluso el urbanismo había dado muestras de una feliz integración creativa en las áreas céntricas a lo largo de la historia –ágoras, foros, plazas renacentistas y barrocas…–.

A este propósito, Sert distingue tres categorías de posibles combinaciones entre arquitectura, pintura, escultura y urbanística (Rogers et al., 1955: 13-16): integral, cuando el artista participa de principio a fin con el arquitecto en la totalidad de la obra –a veces reunidos ambos en la misma persona–, de tal suerte que ninguna parte puede eliminarse o alterarse sin perjuicio de su equilibrio compositivo, como sucede en las catedrales románicas y góticas, o particularmente en las obras de Miguel Ángel, Borromini, Bernini y Gaudí; aplicada, cuando el artista se incorpora en las últimas fases, interviniendo tan solo en un sector del edificio; y conexa, cuando todas las disciplinas se ejercen por separado aunque luego se pongan en relación, cuyos mejores ejemplos pertenecen al campo del urbanismo, donde se agrupan edificios públicos frente a espacios abiertos que enriquecen su efecto de conjunto añadiendo obras plásticas, como ocurre en la Acrópolis de Atenas o en los entornos patrimoniales de Pisa, Florencia, Venecia o Versalles, lo que también sería posible conseguir en época moderna mediante la creación de nuevos centros donde se pudiera experimentar, alternativamente, con medios técnicos muy superiores.

Ya sea escultura o pintura con entidad propia, aunque ligada a la arquitectura a través de un intenso diálogo por uniformidad o contraste, o con una indivisible unidad de concepción material y simbólica con ésta, lo cierto es que siempre aporta una rica intensidad focal para J. J. Sweeney (Rogers et al., 1955: 56-59). El que fuera Comisario del MoMA y Director del Guggenheim neoyorkino insiste, evocando el pensamiento de John Ruskin, en el beneficio que comporta dicho maridaje, especialmente en los centros urbanos, por ser donde se localizan las entidades más representativas de las órbitas espiritual, social y administrativa, lo que requiere atraer la máxima atención de los ciudadanos de manera eficaz; una meta que se muestra perfectamente al alcance del arte plástico, capaz de suministrar elementos suplementarios que liguen lo tangible con lo intangible, fundiendo cuerpo y alma, para enfatizar la cualidad monumental de la construcción y su área de influencia.

La arquitectura llevaba demasiado tiempo divorciada de sus hermanas, pero no se trataba de resucitar estilos ni conceptos pasados. Así, algunas opiniones iban a ser cuestionadas, como la de Alfred Roth, quien respaldaba la unión de las artes bajo la coordinación de la arquitectura –en la creencia de que es un vínculo tan antiguo como la humanidad misma– pero estimando que su consumación debía producirse de un modo estático en el corazón de la ciudad, puesto que el arte supuestamente se crea para la eternidad. Por el contrario, desde posiciones más innovadoras, Sert abogaba por abandonar la idea de perdurabilidad, sustituyendo figuras y murales fijos por escenografías efímeras, logradas con iluminación y elementos móviles o temporales que se desplacen de un lugar a otro –hasta entonces solo empleados en publicidad comercial– para revitalizar los centros gracias a su continua transformación. Había que acudir a las nuevas tecnologías, recurriendo a proyectores, pantallas, altavoces y mecanismos similares, colocados en plazas y otros lugares de reunión, que permitirían una educación visual sin esfuerzo, apoyada también en la exposición permanente y rotatoria de numerosas obras plásticas, conectando culturas de muy diversa procedencia –en favor de lo que hoy denominamos "globalización"– a través de la divulgación de sus obras representativas.

No resulta anecdótico que el congreso se hubiera hecho coincidir en fechas con el *Festival of Britain*, celebrado en Londres ese mismo verano –conmemorando el centenario de la mítica *Great Exhibition* y como prueba de la recuperación inglesa de posguerra–, sobre una extensión de once hectáreas aproximadamente de terreno situado en la South Bank (ribera sur o derecha) del Támesis, con clara intención reparadora de las todavía profundas secuelas bélicas; un destacado evento que, pese a no alcanzar la consideración de Exposición Internacional, constituía un episodio muy significativo de regeneración urbana en una zona relativamente céntrica de la capital y que, sin duda, fue germen del importante foco cultural en que, actualmente, se

ha convertido este área. El moderno recinto, visitado por directivos y delegados del CIAM, recibió los elogios de Le Corbusier por su "honestidad arquitectónica" (Harwood, 2001), contribuyendo no solo con interesantes proyectos como el Royal Festival Hall de Robert Matthew y Leslie Martin, sino a través del *townscape* como nueva metodología de diseño formulada por Gordon Cullen (1961), partiendo de consideraciones de índole óptica con el fin de inyectar un dosis de emocionalidad en la atmósfera; Como su artífice indica:

> (…) es el arte de la relación (…). Su objetivo es tomar en consideración todos los elementos que concurren a crear el ambiente: edificios, árboles, naturaleza, agua, tráfico, anuncios publicitarios, etc., y unirlos para realizar el drama. Porque una ciudad es un evento dramático en su ambiente (tr. de Gravagnuolo, 2000: 165)[4].

Este hecho es particularmente resaltado por James Maude Richards, componente del grupo MARS y editor de *Architectural Review*, al hablar de que incluso las torres de Westminster y algún edificio ochocentista próximo fueron conscientemente tomados como telón de fondo de la exhibición, infundiéndoles una marcada impronta escenográfica (Rogers et al., 1955: 63).

Entre las dos posibles clases de actividad artística a nivel urbano, espontánea u organizada, Le Corbusier (1953; VV.AA., 2012; Calatrava, 2013) optaba igualmente por fomentar la primera, entendiendo que la inspiración solo puede emanar de la vida misma, debido al impulso interior del propio ser. Según él, la posibilidad de expresión no debe reservarse a profesionales; no hay que limitarse a construir convencionales teatros sino un anhelado marco para que cada cual se exteriorice o manifieste, aprovechando la capacidad de polivalencia que albergan los espacios, sirviéndose de cualquier elemento arquitectónico susceptible de cobijar sorpresas –planos inclinados, paredes ciegas… o cubos vacíos, como su *boîte à miracles*, una cajita mágica donde los sueños se pueden hacer realidad–, propiciando el espíritu popular de la vieja *Commedia dell'Arte*, donde todos podemos convertirnos en actores improvisados. En el fondo, se estaba secundando la teoría del teatro espontáneo esbozada en el campo de la psicología, que el doctor Jacob Levy Moreno (1977) había ido perfilando a partir de 1921[5], como técnica de comunicación presencial, capaz de fortalecer la creatividad y las relaciones sociales a través del psicodrama.

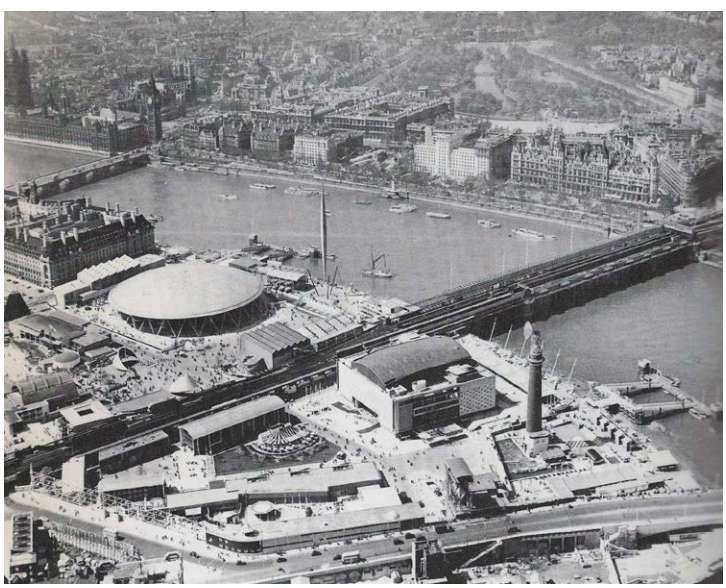


Fig. 3 – Londres: Festival of Britain (1951); vista aérea del recinto. Fuente: Jimmy Sime (Hulton Archive/Getty Images)

En estos casos, según Le Corbusier, los elementos perecederos o transitorios deben imponerse a los permanentes, en la medida que una atmósfera cambiante se adecua mejor al estado de ánimo, también variable a cada momento, dando respuesta a los sentimientos que se van sucediendo por medio de dinámicas formas, colores y sonidos, revelando el arte de manera explosiva o eruptiva, es decir, tomando "el corazón como lugar de expresión de la vida"[6]. En esta misma línea se reafirmaron otros asambleístas como Ian McCallum, apuntando que el arquitecto debe reservar espacio en sus planos para la posterior aparición de todo tipo de objetos sobrevenidos, no solo a nivel edificatorio sino también urbanístico, entre los que se encuentran quioscos, tenderetes, postes publicitarios y otras instalaciones callejeras cuyo efecto

[4] Se trata de un concepto nacido de la crítica desarrollada durante años al estereotipo de las primeras *new towns*.

[5] Método terapéutico basado en una práctica escénica improvisada, sin libreto o guión previo, mediante la que el público comparte sus vivencias, donde voluntarios se ofrecen a narrar sus historias o relatos de la memoria personal, ambientados con una representación imprevista de actores a través de música y danza. El mencionado médico experimentó lo anterior a través de su Stegreiftheater (teatro improvisado), abierto en la calle Maysedergasse n. 2 de Viena, con gran popularidad, de 1922 a 1924. Este último año también presentaría su diseño para el Theater ohne Zuschauer (teatro sin espectadores, más tarde llamado 'escenario abierto') –realizado en colaboración con el arquitecto Hönigsfeld– en la Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik (Exposición Internacional de Nuevas Técnicas Teatrales) en Viena, lo que hizo estallar una sonada polémica, ya iniciada pocos días antes, a propósito del parecido que tenía con el Raumbühne (escenario espacial) igualmente expuesto por Frederick Kiesler, quien supuestamente había plagiado la idea de Moreno. Es destacable que Le Corbusier poseyera un ejemplar del catálogo de dicha muestra (VV.AA., 2005: 49).

[6] Expresión con la que Le Corbusier quiso titular su artículo para el octavo CIAM, en vez de *El corazón como punto de encuentro de las artes* como terminó publicándose (Rogers et al., 1955: 41).

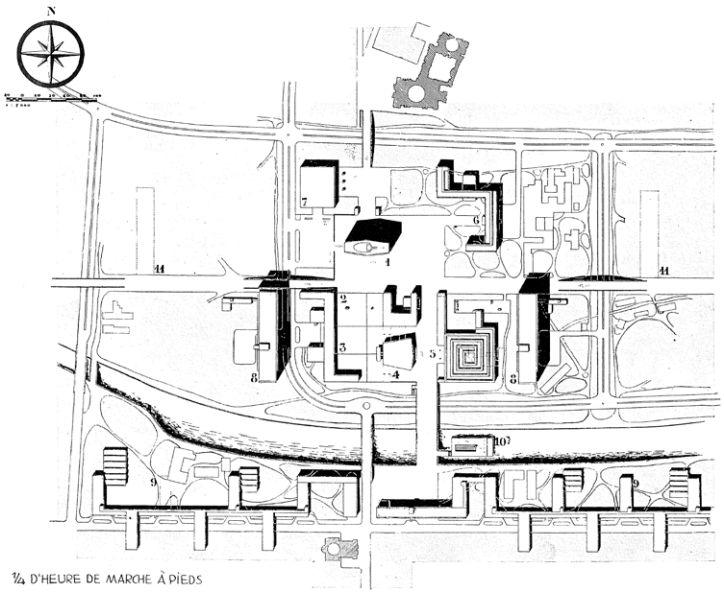


Fig. 4 – Le Corbusier: proyecto de centro cívico en Saint-Dié (1945): 1. Centro administrativo; 2. Turismo y artesanado; 3. Cafés; 4. Casas comunes; 5. Museo; 6. Hostelería; 7. Grandes almacenes; 8. ISAI (primeras etapas); 9. Fábricas; 10. Piscinas
Fuente: Boesiger, 1991: 139

visual se antoja muy recomendable para estimular la actividad y el vigor de la ciudad (Rogers et al., 1955: 64-66).

La totalidad de planteamientos descritos se ejemplificaban con un amplio número de proyectos redactados por los propios miembros del CIAM. Entre los más destacados, Le Corbusier aportaba el anteriormente referido modelo para Saint-Dié, así como el plan para Chandigarh en la India (1951) –también suscrito por Pierre Jeanneret, Maxwell Fry y Jane Drew–; mientras que Sert expuso las ordenaciones para Chimbote en Perú (1946), Medellín y Bogotá en Colombia (1948 y 1949) –realizadas en colaboración con Wiener–. Aún así, finalmente, los postulados de ambos tendrían solo una parcial acogida, suscitando las críticas tanto de los más extremados continuistas como revisionistas modernos, en tanto que unos seguían confiando en la vigencia de la Carta de Atenas, y los otros, entre los que se incluían algunos futuros miembros de un Team X ya incipiente, como Bakema y Aldo van Eyck, querían romper absolutamente con ella, no asumiendo el concepto de corazón urbano desde un enfoque todavía asociado a la ortodoxa categorización de las cuatro funciones[7].

Otros trabajos expuestos, recién redactados en aquella fecha, fueron el conjunto conmemorativo de la Paz en Hiroshima de Kenzo Tange; el poblado agrícola Nagele en Holanda y un barrio de viviendas en Rotterdam del grupo OPBOUW; el distrito residencial Kolsdal en Noruega de Gegenbach y Mollö-Christensen; el centro para la ciudad industrial de Gustavsberg en Suecia de Olof Thunstrom y la Cooperativa Sueca; el plan para el desarrollo de un suburbio en Lieja del grupo L'Equerre; el plan para la nueva ciudad de Stevenage en Inglaterra de Gordon Stephenson y otros; la reconstrucción del núcleo de Coventry en Inglaterra dirigida por D. E. E. Gibson; y la remodelación del casco viejo de Basilea de O. Senn así como del de Lausana de W. Vetter.

3. Conclusiones

Se había abierto un debate que, años después, según Colin Rowe y Fred Koetter (1981: 62-64), mostraría indecisas y furtivas reservas acerca de los preceptos formulados en el período de entreguerras para la nueva ciudad, desvelando una "cierta rebaja de apuestas y, posiblemente, los inicios de un reconocimiento de que el ideal de una neutralidad indiscriminada o una igualdad hecha de uniformidad resultaba apenas alcanzable, ni siquiera deseable". Y es que el octavo CIAM rescató la creencia de que resultaba conveniente aplicar las nociones de centralismo y jerarquía, con intención de volver a generar polos y suscitar confluencias, priorizando al peatón frente al tráfico, retomando la medida humana, en búsqueda de su pretendida función social: una adecuada relación entre las esferas individual y comunitaria. Nuevos y alegres centros que, necesariamente, deberán ser fruto del trabajo colectivo, nacidos de equipos interdisciplinares basados en la estrecha colaboración, pues no solo es cuestión de proyectar espacios y edificios desbordantes de esplendor, sino lugares que estén continuamente frecuentados y con capacidad para que cualquier ciudadano se pueda expresar de manera libre, espontánea y creativa, hasta convertirlos en verdaderos símbolos de la integración de la técnica moderna y las artes plásticas. Como afirmó Le Corbusier (VV.AA., 2006), "Il n'y a pas de sculpteurs seuls, de peintres seuls, d'architectes seuls. L'événement plastique s'accomplit dans une 'FORME UNE', au service de la poésie"[8]; la urbanística, modelando el corazón de la ciudad, es un marco apropiado para ello.

[7] Para mayor detalle sobre lo expuesto, véase Domhardt, 2012.

[8] Tr.: "No hay escultores solos, pintores solos, arquitectos solos. El acontecimiento plástico se realiza en una 'FORMA ÚNICA' al servicio de la poesía" (extraída de Calatrava, 2009: 13).

4. Bibliografía

Boesiger, W. (ed.) (1991). *Le Corbusier, oeuvre complète 4*, 1938-46. Zúrich: Verlag für Architektur Artemis (ed. original de 1946).

Calatrava, J. (ed.) (2009). *Doblando el ángulo recto. Siete ensayos en torno a Le Corbusier.* Madrid: Círculo de Bellas Artes.

—. (2013). "Arquitectos y dramaturgos: un encuentro en 1948" en Cachorro, E., del Corral, F. y Palma, M. (eds.), *La Vida Breve. Arquitectura y escenografía en espacios urbanos del Albaicín*, pp. 53-56. Granada: Godel.

Cullen, G. (1961). *Townscape.* Oxford: The Architectural Press.

Domhardt, K. S. (2012). *The heart of the city. Die stadt in den transatlantischen debatten der CIAM 1933-1951*. Zúrich: GTA-ETH.

García Vázquez, C. (2008). *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.

Giedion, S. (1963). *Arquitectura y comunidad.* Buenos Aires: Nueva Visión (ed. original de 1955).

—. (1997). *Escritos escogidos.* Murcia: COAATM; Librería Yebra; Cajamurcia. Donde, entre otros textos, se incluye "La humanización de la ciudad", pp. 179-200 (fechado en 1952).

—. (2009). *Espacio, tiempo y arquitectura.* Barcelona: Reverté (ed. original de 1941).

Gravagnuolo, B. (2000). *Historia del Urbanismo.* Madrid: Akal.

Harwood, E. y Powers, A. (eds.) (2001). *Festival of Britain.* Londres: Twentieth Century Society.

Le Corbusier (1953). El teatro espontáneo. *Cuadernos de Arte Dramático. Suplementos de Estudio; Documentación, Investigación 17*, pp. 137-159. Buenos Aires: Centro de Estudios de Arte Dramático Fray Mocho (ed. original de 1950).

—. (1971). *Principios del Urbanismo (La Carta de Atenas)*. Barcelona: Ariel (ed. original de 1943).

Moreno, J. L. (1977). *El teatro de la espontaneidad*. Buenos Aires: Vancú (ed. original de 1923).

Mumford, E. (2000). *The CIAM discourse of urbanism, 1928-1960*. Cambridge (MA): MIT Press.

—. (2009). *Defining urban design: CIAM architects and the formation of a discipline, 1937-69.* New Haven: Yale University Press.

Rogers, E.N., Sert, J.L. y Tyrwhitt, J. (ed.) (1955). *El corazón de la ciudad: por una vida más humana de la comunidad.* Barcelona: Hoepli (ed. original de 1952).

Rowe, C. y Koetter, F. (1981). *Ciudad Collage*. Barcelona: Gustavo Gili (ed. original de 1976).

Sert, J.L. (1942). *Can our cities survive? An ABC of urban problems, their analysis, their solutions; based on the proposals formulated by the CIAM.* Cambridge (MA): Harvard University Press.

Somer, K. (2007). *Functional City: the CIAM and Cornelis Van Eesteren, 1928-1960*. Rotterdam y La Haya: NAI; EFL Foundation.ç

VV.AA. (2005). *Le Corbusier et le livre*, catálogo de la exposición. Barcelona: COAC.

VV.AA. (2006). *Le Corbusier ou la synthèse des arts*, catálogo de la exposición. Ginebra: Skira.

VV.AA. (2012). *Massilia 2012 (Annuaire d'études corbuséennes)*: *La boîte à miracles. Le Corbusier et le théatre.* Marsella: Fondation Le Corbusier; Éditions Imbernon.

ÍNDICE ▷

EL IMPACTO VISUAL DE LAS ENERGÍAS RENOVABLES EN LAS POBLACIONES Y EL PAISAJE DEL CAMINO DE SANTIAGO EN ESPAÑA

Pilar Chías Navarro, Tomás Abad Balboa, Manuel de Miguel Sánchez, Ernesto EcheverríaValiente, Paz Llorente Zurdo, Gonzalo García-Rosales
Universidad de Alcalá

1. Introducción

Como construcción cultural, el paisaje es un elemento esencial del patrimonio del Camino. De hecho, el Consejo de Europa lo define como "cualquier parte del territorio, tal y como es percibido por la población", y cuyo carácter es el resultado de la acción e interacción de factores naturales y humanos.

En consecuencia, el paisaje urbano, que es el resultado de siglos de acumulación y superposición cultural, está igualmente englobado en este concepto (Chías, 2009; Chías y Abad, 2013).

La legislación de ámbito nacional para la protección del Patrimonio Español se remonta a la Real Orden de 24 de julio de 1844, que determinaba "las bases que deben observarse por las comisiones provinciales de monumentos históricos y artísticos" que habían sido creadas un mes antes por la Real Orden de 13 de junio. Estas bases (cap. III) trataban de "las obligaciones de los alcaldes de los pueblos respecto de las comisiones de monumentos históricos y artísticos", que comprendían el suministro de información y apoyo, que recogieran toda clase de bienes muebles de sospechosa procedencia, que se remitieran a éstas y que se vigilaran los inmuebles[1].

Por otra parte la más reciente Ley de Patrimonio de Castilla y León, promulgada en 2002, señala la necesidad de conservar de los sitios históricos y conjuntos etnológicos, que incluyen los bienes y manifestaciones humanas de cualquier tipo (que, por su valor, son fuente y testimonio de la cultura), y que tiene implícito el preservar y mantener estos valores (De Luis, 2012: 18).

2. Paisaje y paisaje urbano en el Camino de Santiago

La construcción de infraestructuras para la obtención de energías renovables a lo largo del Camino de Santiago se ha basado esencialmente en tres estrategias: el traslado de los bienes de interés cultural (coste extraordinario, hoy inasumible) a causa de la construcción de embalses, o la decisión de compartir el territorio, asumiendo la alteración del paisaje con impactos de diversa valoración.

2.1. Caso de estudio 1: Tiermas (Zaragoza) y el embalse de Yesa

El primer caso de estudio lo constituye la población de Tiermas (Zaragoza) y la parte del Camino Aragonés que ha quedado inundada bajo el embalse de Yesa.

Situada en un promontorio que permitía controlar tanto el paso del camino como el valle del río Aragón, se trataba de un enclave estratégico entre musulmanes, navarros y aragoneses. Está protegida de los vientos del norte por la Sierra de Leyre, que facilita la creación de un singular microclima en el valle que lo hace óptimo para el cultivo (los almendros florecen hacia el 15 de febrero) y que ha atraído el poblamiento desde la época

[1] *Colección de leyes, decretos y declaraciones de las Cortes, y de los Reales Decretos, órdenes, resoluciones y reglamentos generales expedidos por los respectivos Ministerios desde el 1º de julio hasta el fin de diciembre de 1844,* t. XXXIII. Madrid: Imprenta Nacional, 1845, pp. 30-37.



Fig. 1 – La población de Tiermas, actualmente rodeada por el embalse de Yesa. Fuente: P. Chías, T. Abad, M. de Miguel Sánchez, E. Echevarría, P. Llorente y G. García-Rosales



Fig. 2 – Aguas bajas del embalse de Yesa al pie de Tiermas, que permiten ver el antiguo establecimiento termal y la degradación del paisaje. Fuente: P. Chías, T. Abad, M. de Miguel Sánchez, E. Echevarría, P. Llorente y G. García-Rosales

romana. De hecho, el nombre del pueblo procede de las termas romanas que se encuentran al borde del embalse y que, por su importancia, ya fueron mencionadas en el *Codex Calixtinus* (siglo XII) (Sáenz Ridruejo, 2009: 52-54).

Fueron descritas por Ceán Bermúdez (1832): "se descubrieron en él cimientos de piedra y argamasa, monedas de emperadores, y no lejos de este mismo pueblo, hacia (sic) Artieda, un aposento con su pavimento mosaico." Los baños principales estaban a un cuarto de hora de camino hacia oriente, y aún hoy afloran en épocas de aguas bajas lo que hace posible continuar con su aprovechamiento, que lo convierte en un foco de atracción turística.

Perdida la plaza frente a los musulmanes, fue refundada en el siglo XIII por el rey aragonés Pedro II y rodeada de una muralla de mampostería cuyo trazado se adaptaba a la topografía.

La población se concentró en su interior en torno a la iglesia de San Miguel (siglos XVI-XVII) y en el siglo XVI contaba con un hospital (Valiña, 1986; Ortiz, Paz y García Mascarell, 2010).

El Camino salía por la puerta de Santiago, situada al oeste, pero sus trazas extramuros se han borrado, tanto en el tramo procedente de Berdún como en la salida aguas abajo hacia Yesa.

La población se encuentra hoy abandonada, su patrimonio arquitectónico y urbano está en ruinas, y sus fértiles campos y las lindes de sus fincas totalmente desfiguradas por las oscilaciones en el nivel del agua embalsada.

2.2. Caso de estudio 2: Parque eólico en el Alto del Perdón (Navarra)

Tanto la subida como el descenso del Alto del Perdón, situado en una sierra que alcanza los 1.000m de altitud, continúan siendo un importante desafío para el caminante. La sierra constituye un límite en entre las tierras de la cuenca cerealista de Pamplona y las más meridionales donde aparece la vid y el olivo, los almendros y los frutales, pero también las masas boscosas pobladas de quejigos y encinas.

Asimismo hay un cambio en la litología, ya que pasada la Sierra éstas se vuelven más arcillosas. En consecuencia, la arquitectura histórica y popular de la vertiente sur empieza a utilizar más el ladrillo, frecuentemente combinado con sillería, así como el adobe. También a causa del clima benigno, los vanos comienzan a agrandarse.

Desde el punto de vista histórico, se sabe que en el siglo XV existía en el Alto un hospital, un santuario a Santa María y una ermita en la que el único ermitaño atendía a los peregrinos. La última mención a la ermita tuvo lugar en 1816.

La población navarra de Zariquiegui se encuentra en la rampa de subida del Camino hacia el Alto del Perdón por la vertiente norte. Ya aparece citada en 1131, y en el siglo XIII tenía un monasterio. De este siglo es también la iglesia de San Andrés, con una hermosa portada románica. Cuenta con numerosas casas de sillería, blasonadas, a ambos lados de la calle mayor, paso obligado de los peregrinos a Compostela.



Fig. 3 – Aerogeneradores en la cresta de la Sierra desde el Camino de Santiago en el Alto del Perdón. Fuente: P. Chías, T. Abad, M. de Miguel Sánchez, E. Echevarría, P. Llorente y G. García-Rosales



Fig. 4 – La población de Zariquiegui en el Camino Navarro; al fondo los aerogeneradores de la Sierra del Perdón. Fuente: P. Chías, T. Abad, M. de Miguel Sánchez, E. Echevarría, P. Llorente y G. García-Rosales

Muy batida por los vientos, la Sierra del Perdón constituía el enclave idóneo para la ubicación de un parque eólico que fue construido sin tener en cuenta las repercusiones que ello iba a tener en las cuencas visuales desde y hacia el Camino de Santiago, y en la percepción de las poblaciones inmediatas.

Como puede apreciarse en las imágenes, el impacto visual que producen los aerogeneradores en la percepción del pueblo, del Camino de Santiago y de los paisajes que los rodean, es muy importante.

2.3. Caso de estudio 3: Huertos solares en Terradillos de los Templarios (Palencia) y en Viana (Navarra)

Se trata de dos ejemplos de instalaciones de producción "limpia" de energía eléctrica, que, sin embargo, afectan de manera muy diferente al Camino de Santiago.

Ambos huertos solares se caracterizan por ocupar vastas extensiones de terreno que antiguamente estaban destinadas al cultivo, ya que cada panel fotovoltaico ocupa poco más de 5 m^2.

El primer caso se encuentra en Terradillos de los Templarios, población que en 1191 pertenecía a los templarios, que levantaron un monasterio a un kilómetro de la misma, junto al Camino (fig. 5).

El huerto solar se ha ubicado a un kilómetro escaso al oeste de la población, sobre una antigua finca cerealista de planta triangular. Aunque no se trata de una instalación muy extensa, se sitúa junto al Camino y en el mismo solar que antaño ocupó el monasterio. Por tanto, su impacto visual es altísimo (fig. 6)

El segundo huerto solar se encuentra en Viana (Navarra), población que se formó en 1219 cuando el rey Sancho el Fuerte concentró en ella a los habitantes de siete localidades próximas y la rodeó de murallas. Fue un hito importante en el camino, que en el siglo XVI contaba con cuatro hospitales.

El huerto solar se ha ubicado al sur del Camino de Santiago, en el Cerro de la Mesa a 5 km al sureste de la población. Ocupa una superficie de 253.000 m^2, y cuenta con más de 51.000 paneles solares. Sin embargo, ha sido ubicado de modo que no es visible desde el Camino de Santiago, y no tiene ningún impacto visual sobre el itinerario ni sobre el paisaje o el perfil urbano, a pesar de que la ciudad se asienta sobre un promontorio desde el que históricamente ha sido posible controlar el territorio.



Fig. 5 – Vuelo sobre Terradillos de los Templarios. El huerto solar se encuentra a la izquierda, junto al Camino. Fuente: Google Earth



Fig. 6 – Perfil urbano de Viana. El huerto solar se encuentra al fondo, oculto a la vista desde el Camino. Fuente: P. Chías, T. Abad, M. de Miguel Sánchez, E. Echevarría, P. Llorente y G. García-Rosales

3. Conclusiones

Aunque la sensibilidad ante el Patrimonio es cada vez mayor, aún falta capacidad de respuesta, ya que ésta se suele producir demasiado tarde, cuando el daño es irreparable o el proyecto de la infraestructura está tan avanzado que es difícil echarlo atrás.

En el caso del paisaje, la postura aún es más permisiva que ante otros elementos patrimoniales, y se aceptan como irremediables algunas infraestructuras porque se asume que oponerse a ellas es ir contra el progreso. Además, desde un punto de vista económico la permisividad es mayor cuando se prevé que el daño puede aportar algún ingreso económico.

La sociedad no acaba de asimilar que las intervenciones en el patrimonio son inversiones a largo plazo, y que sus beneficios no pueden entenderse exclusivamente en términos de rentabilidad económica. De hecho, en los pueblos pequeños, afectados por la despoblación y la falta de recursos económicos, cualquier proyecto que prometa ingresos, puestos de trabajo o expectativas de futuro, es bienvenido con independencia de que aquellas promesas sean o no realistas.

Pocos alcaldes son conscientes del valor del patrimonio en la regeneración urbana y el desarrollo rural. Y en estos proyectos que afectan a vastas superficies, lo que beneficia a un municipio puede afectar negativamente al vecino.

Por otra parte, muchos proyectos de turismo cultural que permiten potenciar el patrimonio no suelen ser iniciativas exclusivas de promotores de la región: los inversores buscan la calidad de vida y ventajas del medio rural, y plantean inversiones a largo plazo. Pero esta mentalidad no es compartida por los habitantes de los pueblos, que quieren aproximarse lo más posible a la vida urbana y a lo que consideran sus ventajas. En consecuencia, compatibilizar la calidad de vida del ámbito rural con las inversiones a largo plazo dentro del concepto del desarrollo sostenible no es sencillo, ya que:

a) El desarrollo y mantenimiento de la población sólo es posible si se aumenta la calidad de vida, y ello choca frontalmente con la conversión del paisaje rural en un paisaje industrial.

b) El potencial y capacidad de progreso basados en la riqueza cultural propia, no puede frustrarse abordando proyectos de "grandes ingresos" a corto plazo.

Es necesario promover iniciativas como la de establecer un área de protección alrededor del Bien de Interés Cultural (en este caso el trazado lineal del Camino de Santiago), dentro de la cual se exija una autorización administrativa previa a cualquier alteración paisajística o de uso. Con ello se asegurará no sólo salvaguardar los recursos patrimoniales, sino también su percepción y el mantenimiento de las actividades tradicionales (como las agrícolas) que han conformado los paisajes a lo largo de los siglos.



Fig. 7 – El huerto solar en Viana. Fuente: P. Chías, T. Abad, M. de Miguel Sánchez, E. Echevarría, P. Llorente y G. García-Rosales

4. Bibliografía

Chías, P. (2009). "La cartografía histórica en el estudio de la construcción del territorio y del paisaje. Mapas y dibujos de los pleitos civiles en la Baja Edad Media y en el Renacimiento"en *Revista EGA 14*, pp. 50-59.

Chías, P. y Abad, T. (2008). "Los puentes, artificios del Camino: naturaleza y paisaje" en *Escrito en diversos lugares, 2001-2005. Actas del Seminario José Antonio Covelo de Estudios Jacobeos,* pp. 185-201. Madrid: Asociación de los Caminos de Santiago de Madrid.

—. (2013). "Wind Farms: GIS-based Visual Impact Assessment and Visualisation Tools" en *Cartography and Geographic Information Science (CaGIS) 40*(3), pp. 229-237. http://dx.doi.org/10.1080/15230406.2013.809231

de Luis, E. (2012). "El importante papel del paisaje" en *Patrimonio cultural, paisaje e infraestructuras*, pp. 15-35. Actas del Simposio, León 2011. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.

Ortiz, J.A., Paz, M. y García Marcarell, F. (2010). *Camino de Santiago. Relaciones geográficas, históricas y artísticas.* Madrid: Ministerio de Defensa, Asociación de Amigos del Camino de Santiago.

Sáenz Ridruejo, C. (2009). *Geología e historia del Camino de Santiago.* Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

Valiña, E. (1985). *El Camino de Santiago, Guía del peregrino.* León: Everest.

Vázquez de Parga, L., Lacarra, J.M. y Uría Ríu, J. (1948). *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Medievales.

5. Agradecimientos

Esta comunicación se presenta como uno de los resultados del Proyecto de Investigación del Plan Nacional de I + D titulado "Metodología para el estudio del impacto territorial de las fuentes de energías renovables y propuestas de viabilidad" (CTM2012-38241-C03-01).w

ÍNDICE ▷

LA IMAGEN DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL DESDE LAS ORDENANZAS DE CARLOS III

Pilar Chías Navarro
Tomás Abad Balboa
Universidad de Alcalá

1. Introducción

El uso que hicieron los primeros Borbones del palacio y las dependencias de servicio en San Lorenzo fue fundamentalmente estacional. Como cuenta el marqués de la Villa de San Andrés durante el reinado de Felipe V:

> (…) en los primeros días del año sale la Casa Real para El Pardo, adonde la estación rigurosa del invierno pasa, y vuelve a Madrid para gozar la Semana Santa el Sábado de Ramos. Fenecidas sus funciones, pasan Sus Majestades a Aranjuez, adonde la primavera es hermosa, fértil el sitio, abundantísima la caza y el terreno deleitable. De allí salen para Valsaín así que sale San Juan. En este Sitio, sólo apacible en verano, está la Corte hasta que a mediados de octubre sale para El Escorial, de cuyo encantado Monasterio, apenas diciembre su nevada frente asoma, vuelven a Madrid para tener aquí las Navidades y recibir de los Consejos las Pascuas (Sancho, 1995: 29-30).

A pesar de las incomodidades que sufría la corte y los oficios reales, siguieron albergándose en los edificios construidos en el siglo XVI, siendo escasas las obras de nueva planta construidas en el XVII y las primeras décadas del XVIII, como las Caballerizas y Regalada de Carlos II, el Cuartel de Guardias Españolas y Walonas de Fernando VI (Valenzuela, 1974), y la Casa y Cocinas de Isabel de Farnesio, como puede apreciarse en la vista de Houasse.

Esta situación se mantuvo hasta la llegada al trono de Carlos III, que impuso una nueva orientación en los Sitios Reales. Tras el fracaso en Madrid de su programa de modernización que desembocó en 1766 en el Motín de Esquilache, el rey se planteó



Fig. 1 – Michel-Ange Houasse, primer tercio del siglo XVIII: *Vista de El Escorial desde occidente.* Fuente: Museo Nacional del Prado, Madrid

corregir la imperfecta realidad urbana del entorno de los palacios próximos a Madrid, aplicando una serie de principios de higiene para lograr ciudades limpias, decentes y regulares en la medida de lo posible (Chías, 2013).

Comenzó esta política en Aranjuez, donde prolongó y reorientó la política urbanística de su hermano Fernando VI desde 1761. En los demás Sitios, el nuevo programa se aplicó desde 1766, primero en San Lorenzo, luego en San Ildefonso, y finalmente en El Pardo.

Sin embargo, la creación de estas pequeñas ciudades no supuso ninguna innovación administrativa, pues estaban regidas por el gobernador o intendente del Sitio, y sólo dejaron de

depender directamente de la autoridad real en 1834, cuando se constituyeron en ayuntamientos.

2. De las primeras tentativas de urbanización a las primeras Ordenanzas

El rey encomendó al marqués de Grimaldi que iniciara las negociaciones con la Comunidad Jerónima del Monasterio para establecer las condiciones de la futura población. Para ello les propuso la construcción de algunos edificios en el entorno, pero aquéllos se negaron alegando que era "indecoroso el meterse a posadera", provocando el primer enfrentamiento entre el rey y los monjes (Martín Gómez, 1986).

Esta negativa dio origen a otras propuestas alternativas, como la construcción de la población en algunos puntos más alejados como la finca de El Campillo, pero fueron desechadas.

Tras fuertes presiones del rey, un tercer paso fue la presentación por parte de la Comunidad de un proyecto para la futura construcción de edificios por particulares, pero contenía cláusulas de difícil cumplimiento como la imposición de un canon anual de 17 maravedíes por vara cuadrada, la reversión al Monasterio de las construcciones a la muerte del arrendatario, o la inexistencia de subrogaciones.

Sin embargo, el entierro de la reina madre Isabel de Farnesio en 1765 fue el detonante que facilitó la solución, pues al trasladarse al Escorial toda la Corte y las delegaciones extranjeras la necesidad de alojamientos dignos fue perentoria, de modo que Grimaldi volvió a plantear el proyecto; esta vez los Jerónimos cedieron, aprobando en Capítulo unas condiciones razonables que lo hicieron finalmente viable.

Pero aquí no acabaron los conflictos, ya que los habitantes de la Villa de El Escorial consideraban que el suelo sobre el que habían de levantarse las casas era parte de su dehesa, y ello dio lugar a un pleito sobre la propiedad de estos terrenos que se consideraban baldíos[1].

La primera consecuencia fue la expedición en Aranjuez de la Cédula Real el 3 de mayo de 1767[2] que fue el germen de las primeras ordenanzas urbanísticas.

La situación que tenía entonces del entorno del Monasterio fue representada por Novello en su *Plano General del Real Sitio*, fechado hacia 1740 (fig. 2), donde se aprecia claramente que el ángulo noroeste de la Lonja permanecía aún sin cerrar, y que la zona de El Plantel apenas albergaba unas construcciones en desorden. Al norte de la Casa de los Doctores y de la fuente del Arca Grande (hoy plaza de Jacinto Benavente), y detrás las Casas de Oficios, subiendo ladera arriba también se había instalado una pequeña aglomeración de edificaciones que no obedecían a ninguna alineación ni trama ordenada (Chías, 2014).

El único atisbo de estructura urbana lo constituían los Cuarteles de Guardias Españolas y Walonas que se alineaban con la Casa de los Doctores, con sus fachadas paralelas a las Caballerizas de Carlos II. Así como el rectilíneo trazado del camino arbolado –el Camino Viejo de los Olmos–, que subía desde la Villa de El Escorial.

Tal era la apariencia del Real Sitio a mediados del siglo XVIII.

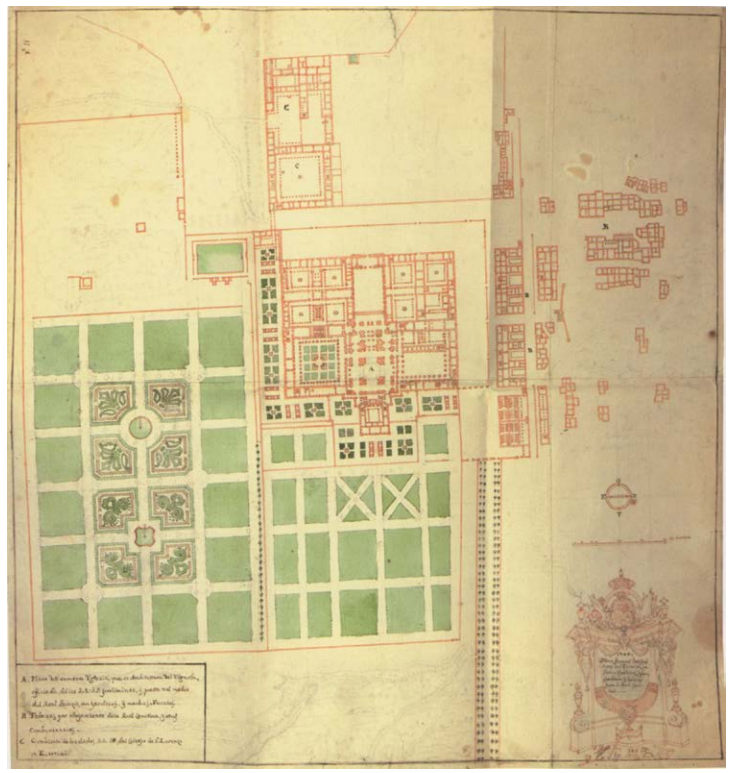


Fig. 2 – Giovanni Battista Novello, ca. 1740: *Plano General del Real Sitio del Escorial*
Fuente: Biblioteca Marziana, Venecia

[1] Archivo General del Palacio Real, San Lorenzo-Patronato, leg. 12 (1784). También: *Memorial sobre la pertenencia del terreno demarcado para la construcción de casas en el Real Sitio de El Escorial.* Madrid: Gráficas Carlos Jaime, 1949.

[2] *Cédula Real por la cual S.M. se sirve mandar se guarden y cumplan todas las condiciones y reglas contenidas en el reglamento hecho de acuerdo con el Real Monasterio de El Escorial y aprovado (sic) por S.M. para la fábrica de las casas que se quieren construir en aquel Real Sitio.* Madrid: Imp. de Antonio Pérez de Soto, 1767.

3. Las primeras ordenanzas de la población

Apenas un año después de la proclamación de Carlos III y María Amalia de Sajonia como reyes de España, Sabatini fue nombrado maestro mayor de las obras reales. Discípulo de Vanvitelli, impuso un estilo al margen de la Academia; pero al mantener el rey la autonomía de los maestros de cada uno de los Reales Sitios, se vería favorecido el desarrollo de personalidades como la de Juan de Villanueva, que se impuso perfeccionando las primeras Ordenanzas, como después se verá. Por entonces, los informes de las edificaciones corrían a cargo del arquitecto real.

Antes de Carlos III, en El Escorial no existió la figura del gobernador o intendente, pues hasta entonces no existió el Real Sitio como tal. Hasta 1780 su jurisdicción dependía del Alcalde Mayor de la Villa del Escorial, que era nombrado por el prior del Monasterio. En aquél año el rey nombró el primer Gobernador del Real Sitio, limitándose en consecuencia las atribuciones del Alcalde de la Villa (aunque de él siguieran dependiendo los asuntos judiciales).

Muchas de las "condiciones y reglas" que habían de observar las nuevas construcciones del Sitio según la Cédula Real de 1767 eran de índole administrativa, o económica, o afectaban a la gestión de los inmuebles. De hecho, éstos no podían ser habitados más que "en el tiempo de Jornadas y residencia de la Corte", debiendo permanecer el resto del año vacíos.

Pero también las había de orden formal y constructivo como las siguientes:

> II. Deberán ser casas de buen material, y con la solidez correspondiente; III. Ha de haber en todas su lugar común para las aguas mayores, y menores, de suerte que nada se vierta a la calle. IV. Deberán los Dueños mantener siempre sus Casas reparadas, y tener empedrados los frentes de ellos en la anchura de tres varas (…) VI. Se fabricarán las Casas en la línea, y terreno que señala el Rey en el Plano que se está formando. VII. Dicha línea, y terreno se señalará en el espacio que está actualmente desamparado: sin encontrarse ni tocar a las Casas que sirven ahora de habitación para los criados del Monasterio (…).

El plano que se cita debió contener una información muy similar al de 1781, en el que se recogen las alineaciones y las diferentes propiedades de la nueva población.

Nada más promulgarse las Ordenanzas se iniciaron las peticiones de construcción, de las que había de informar Juan Esteban, aposentador real y aparejador de las obras reales, que por su cargo viajaba constantemente por todos los Sitios. Pronto aparecieron quejas por la tardanza en la tira de cuerdas y en la concesión de

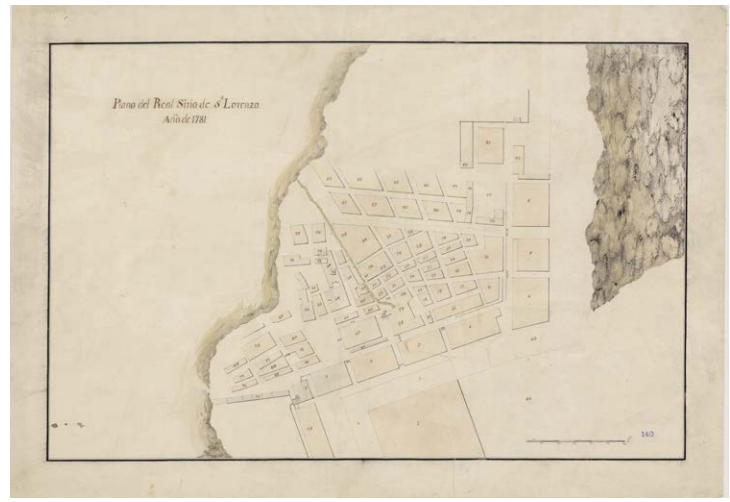


Fig. 3 – Anónimo, 1781: *Plano del Real Sitio de San Lorenzo*. Fuente: Centro Cartográfico y de Estudios Geográficos, Ministerio de Defensa, Madrid

las licencias de obra al no residir Esteban en San Lorenzo, lo que llevó en 1769 a un intento fallido de transferencia del control de las edificaciones a Juan de Villanueva.

Por estos años actuaban en el Real Sitio varios arquitectos: el ya citado Juan Esteban, que informaba los expedientes y realizó algunos edificios; el francés Jaime Marquet, que había realizado el edificio de correos en la Puerta del Sol, los tres teatros de Corte en Aranjuez, la Granja, El Escorial, y el Palacio del Duque de Alba en Piedrahita; el Padre Pontones, jerónimo que construyó la Cantina (también conocida como Cueva de Montalvo); José Ballina, que había hecho en Madrid el Banco de San Carlos, y en San Lorenzo realizó los empedrados de las calles; y Juan de Villanueva, que llegó al Escorial en 1768 contratado por los jerónimos para la conservación del Monasterio, un año después de iniciarse la construcción de la población.

Villanueva había sido introducido por Antonio Ponz, que era gran amigo del preceptor de los infantes Pérez Bayer; fue nombrado en 1768 arquitecto del Monasterio, cuyos proyectos conoció e informó desde su llegada. Muy apoyado por los Jerónimos, éstos llegaron a proponer que fuera él y no Esteban quien entendiese en "la construcción de Casas", ya que con ello adelantarían significativamente:

> Los que intentaban fabricar Casas, y tienen Licencia del Rey para ello claman para que se les señale terreno, y en él se echen las líneas, y como esto último debe entender el Maestro de Obras don Juan Esteban, que se halla en la Corte (…), en nada se puede dar un paso, ello es, que parece se siente que don Juan [de Villanueva]

> entienda en el asunto, y aún recela que por acá se pretende desquiciarle apartándole de estas obras (…) pues como sabe muy bien dicho Juan Esteban ninguna casa se ha fabricado en el tiempo que yo soy obrero (…) (Archivo General del Palacio Real, San Lorenzo, leg. 7)[3].

A raíz de estas críticas surgieron grandes recelos entre Esteban y Villanueva, pero se consiguió que una Real Orden de 11 de febrero de 1769 descargase de trabajo al primero en beneficio del segundo (Moleón, 1988: 59).

Fallecido Esteban, pudo por fin ocupar el cargo de arquitecto del Palacio y Común del Real Sitio de San Lorenzo el 10 de abril de 1781[4], y fue entonces cuando, llevado por su experiencia, Villanueva propuso completar las Ordenanzas en una carta enviada a Floridablanca (por entonces primer ministro) el 22 de julio de ese mismo mes:

> Hago presente a VM la necesidad de una instrucción que me deba servir de gobierno para informar los memoriales que V.M. me remite de los que solicitan labrar casa en el Real Sitio de San Lorenzo, y piden que se le señale terreno, pues en los papeles y órdenes que se me han entregado, y sirvieron al difunto mi antecesor, no hallóse expreso cosa alguna en cuanto a las circunstancias que deben concurrir en los sujetos que pretenden los terrenos, ni menos se halla señalado un término que determine la menor extensión posible de una casa, para con respecto a ésta regular el coste de su fábrica con las circunstancias de bien ejecutada, con dos habitaciones alta y baja de la comodidad posible y con los demás particulares que ordena el Real Decreto de S.M. y una orden dada por el Excmo. Sr. Conde de Grimaldi en 26 de noviembre de 1767, únicos documentos que tengo para proceder en el reconocimiento de las otras cosas y señalamientos de sus posesiones; y cuando no se determinase la extensión de la menor posesión a lo menos me parece debería fijarse una cantidad en dinero, la que fuese suficiente para fabricar una casa como se manda, que no careciese de la comodidad necesaria; de entrada, escalera, sala, alcoba cocina, algún pequeño cuarto capaz de una cama en el piso alto y bajo, con su lugar común y pozo o tarjea en uno y otro piso, y su basurero para mondas en lo bajo, con sus buhardillas que permitiera esta precisa extensión, determinada la altura de sus habitaciones por lo menos a diez pies en cada piso alto y bajo: la extensión o área de sitio que conceptúen necesaria por lo menos para conseguir estas comodidades son cien varas de sitio (…) Asimismo pongo en la consideración de V.E., cómo debiendo dilatarse las alcantarillas que hice presente a V.E. eran necesarias para recoger las aguas inmundas del Sitio, hospital y casa del Común algunos ramales perennes del terreno que ya por orden de V.E. se han ejecutado para que recojan las mismas aguas del Cuartel de inválidos y otras casas de particulares que lo necesitan, siendo forzoso algunos repasos en la casa del Común, el Coliseo y la continuación del antepecho que al fin de la calle de los Álamos se está ejecutando en el camino para evitar el precipicio de los carruajes (…) (Villanueva, 1781).

Los añadidos a las Ordenanzas se concretaron en unas "Adiciones a la Cédula Real" de 13 de mayo de 1782, causadas porque hallaba esas condiciones

> (…) demasiado diminutas y escasas de las prevenciones y limitaciones que deben hacerse en tales casos, lo que sin duda ha motivado algún desorden (…) Igualmente remito a V.E. el memorial de Francisco Ruiz y consortes en que solicitan se ejecute una pared delante de sus casas que evite el precipicio a que están expuestos los vecinos por el corte de unos terrenos elevados que se hallan delante de sus casas y quedaron desmontados precipitados por hallarse próximas las cañerías generales del Monasterio cuando se rebajó y empedró la calle que conduce de la plaza a el hospital, y hallo por muy necesaria la ejecución de la otra pared de mampostería con su albardilla de piedra y algunas escalerillas para la entrada a las mismas casas, cuyo costo conceptúo pueda ser de unos 10.000 reales. Asimismo se halla decretada por V.E. en 17 de enero de este año la ejecución del desmonte y empedrado de la plazueletilla donde se hallan las casas de Manuel Rentero y consortes, lo que reguló mi antecesor en unos 3.500 reales cuyas cantidades, junto con lo que será forzoso para introducir en la alcantarilla general del Monasterio las aguas encantarilladas el año pasado que corren sueltas por la Lonja, sumará unos 15.000 reales (…) y si se han de seguir los desmontes y empedrados para la continuación de plantación de calles, V.E. me librará lo que tenga por conveniente (…) (Juan de Villanueva, 1782).

Las adiciones que se incorporaron a las Ordenanzas fueron cuatro:

> (…) se especificará por el suplicante el dinero que desea invertir, para que con arreglo a éste y lo que provienen las condiciones sucesivas determinarle el terreno proporcionado que deberá ocupar. (…) La construcción de estas casas debe ser con arreglo a los materiales de la tierra: esto es, de buena mampostería; con cal en las paredes; esquinas y guarniciones de ventanas de cantería de piedra berroqueña; suelo de madera labrada entablado a tapa junta o bien cielo raso forjado o enlistonado; la madera de vigas, tirantes y pares, deberá ser enteriza; las serradas sólo se podrán usar en tabiques de divisiones; aleros de madera labrada o de cantería; los solados de buena baldosa; puertas y ventanas moldeadas o enrasadas de fino, con los precisos herrajes entrefino y con vidrios ordinarios en todas las luces y dejar donde convengan alcantarillas o pozos para la inmundicia. (…) Tendrán las casas por lo menos dos pisos, bajo y principal, con no menos altura de nueve pies y buhardillas vivideras; su distribución contendrá ya sea de uno o más cuartos por lo menos: su recibimiento, sala, alcoba, cocina y dormitorio para un criado con su lugar común en cada piso y basurero en lo bajo. (…) Deberá el fabricante sujetarse a las dimensiones de la extensión del terreno, a las de las elevaciones

[3] La transcripción se ha modernizado para facilitar su comprensión.

[4] Archivo General del Palacio Real, Exp. Personal, Caja 11561/3.

> y desniveles que se le determinen en el señalamiento de sitio: las que si por su voluntad variase será obligado a los perjuicios y daños que le puedan sobrevenir, y sin hallarse con el competente despacho y licencia que expresa el permiso real, conocimiento del monasterio, extensión y dimensión del solar no podrá proceder a su ejecución. (…) El profesor arquitecto que dirigiese la plantación de las calles y manzanas, con arreglo al plano aprobado, deberá informar en las instancias o memoriales en que se solicite permiso para fabricar, de la posibilidad y caudales del suplicante y, con respecto a lo que exprese quiere gastar, determinará la extensión del solar o área que deberá ocupar con su nueva casa, ya sea aislada en una sola manzana o ya unida con otras; expresando sus largos, anchos y fondos, y ángulos que los unen; cuales lados son sus fachadas para recibir luces, cuales son medianerías; y todas las elevaciones desniveles que la circundan, con arreglo a la plantación de las calles, para que pueda determinar sus entradas y pisos, y hacer los desmontes que le correspondan, señalando igualmente la altura de las habitaciones con respecto a las otras casas contiguas ya fabricadas, y evacuando el informe en los términos que se expresan y obtenido el permiso real para su construcción, presentará el despacho al arquitecto a fin que éste le determine con piquetes firmes sobre el terreno la extensión del solar que se le concede, y teniendo presente las ordenanzas reales y demás prevenciones del despacho, podrá fabricar su casa y concluida solicitará su reconocimiento como manda la real orden, y el arquitecto director pasará a reconocer si su construcción y su comodidad corresponde con el real despacho, y con respecto al valor y extensión, comodidad y buen uso determinará el valor de sus alquileres, ya sea por pisos en cuartos o toda junta, regulando éste al producto más equitativo que S.M. quiera conceder que me parece no deberá exceder del 10% de su valor (…).

4. Villanueva y la formación del núcleo urbano

La trama urbana ortogonal no se consiguió por diversos motivos, a pesar del control tan riguroso que establecían las ordenanzas. Por una parte, como las construcciones se fueron realizando según las solicitudes, las manzanas y las calles se fueron definiendo en función de éstas, y no al revés, como hubiera sido deseable.

Por otra, persistía una multiplicidad de trámites y de atribuciones (Monasterio, Secretaría de Estado, arquitecto) que impedía una mayor precisión en la aplicación de aquélla; de modo que ante la ausencia de una delimitación previa de manzanas y calles, ni el trazado ni el ancho de las calles, ni las alineaciones, ni las construcciones tuvieron la regularidad deseada.

La accidentada topografía y los recintos preexistentes (la huerta del Monasterio, La Herrería…), que estaban muy compartimentados, impusieron que el desarrollo urbano se realizase ladera arriba siguiendo las curvas de nivel, en la dirección del camino de Guadarrama, lo que llevó a rechazar las solicitudes de solares en otras ubicaciones[5].

Por otra parte, estos edificios preexistentes y la ausencia de unos ejes urbanos definidos (y sin un palacio que actuase de centro de la escena como en otros Reales Sitios), no permitieron configurar un trazado típicamente barroco. De hecho, la topografía accidentada supuso que la cuadrícula neoclásica se distorsionase, a la vez que se originaban numerosas plazuelas y escalinatas. En cambio la edificación popular del lugar, que estorbaba al crecimiento y era mayoritariamente propiedad del Monasterio, era muy pobre y se situaba ladera arriba en los baldíos (las "casillas indecentes" según Villanueva, que eran unas cuarenta en 1784), pero no planteó especiales problemas al crecimiento urbano ya que se le asignó una zona al oeste de la Cañada en el que pudieron construirse las casas nuevas sobre un trazado regular.

Finalmente, la obligación del pago de un maravedí por vara ocupada por parte de particulares, llevó a una ordenación muy concentrada en la que no había espacio para grandes jardines.

Todas estas circunstancias propiciaron que la nueva población ocupase un segundo plano en el conjunto de San Lorenzo.

En otro orden de cosas, la sobriedad arquitectónica del Monasterio se impuso a las casas del pueblo, cúbicas, en manzanas cerradas, a modo de reinterpretaciones de la arquitectura herreriana (utilizando sólo granito labrado en ciertos elementos arquitectónicos, dada la precariedad económica de la época). Para Villanueva, y siguiendo a Boullée, la arquitectura tenía que fundirse con la naturaleza, lo que lograba recibiendo la luz según las horas, los días del año, las estaciones y la cambiante naturaleza. Al contraponer la luz a la sombra, se mostró mucho más avanzado en este final del siglo XVIII que Nash bien entrado el XIX; y a partir de la Casita del Príncipe de El Pardo, Villanueva se fue concentrando en contrastar los volúmenes arquitectónicos autónomos e individuales, en lugar de plantear entre ellos relaciones de jerarquía y graduación (Chueca, 1982: 39-43).

Desde el principio el rey dotó de todos los servicios necesarios a la incipiente población. Las edificaciones construidas entonces con tal fin fueron el Hospital de San Carlos, el Teatro (construido por Marquet, 1770), la Tahona, los Ministerios, el Parador, la Casa de Postas, el Mercado, la Casa de las Tiendas o los Soportales (cuya unidad de diseño se ha perdido), y la Casa de los Mercaderes (que en origen tenía la planta baja porticada, hoy muy alterada). De

[5] Archivo General del Palacio Real, San Lorenzo-Patronato, leg. 14.

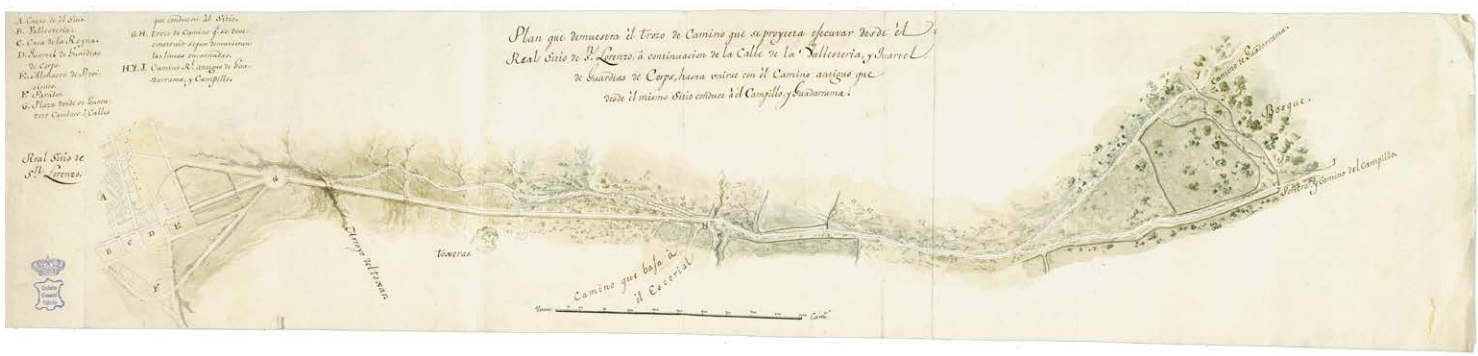


Fig. 4 – Juan de Villanueva, 1788: *Plan que demuestra el trozo de camino que se proyecta ejecutar desde el real Sitio de San Lorenzo, a continuación de la calle de la Ballestería, y cuartel de Guardias de Corps, hasta unirse con el camino antiguo que desde el mismo sitio conduce al Campillo y Guadarrama.* Fuente: Patrimonio Nacional, Archivo del Palacio Real, Madrid

acuerdo con los criterios higienistas, se situaron extramuros el cementerio, el matadero y el hospital.

Otras obras que se acometieron en el pueblo por decisión del rey fueron las presas del Romeral (que al estar construida sobre los mismos arroyos donde están las arcas del viaje antiguo, las inutilizó) y la del Infante; y en 1785, Villanueva proyectaría la nueva carretera de Guadarrama, de la que aún quedan dos rotondas.

Nuevas construcciones militares se añadieron también al conjunto, como el Cuartel de Guardias de Corps, las Cocheras del Rey, las Caballerizas, las Perreras y la Ballestería, algunas de ellas para el servicio de la caza.

También casas para los servidores del palacio y el Monasterio, como la Casa del Ministerio de Estado (conocida como Tercera Casa de Oficios, que fue diseñada siguiendo las mismas pautas que las dos anteriores de Herrera, pero organizada en torno a dos patios interiores), la Casa de los Médicos, la Superintendencia, la Casa de los Frailes, la Casa del Delegado de Indias y la Casa de Infantes (encargada a Villanueva por don Antonio Pascual, don Gabriel y don Francisco Javier en 1770). Esta última se situó sobre El Plantel en prolongación de la fachada oriental de la Compaña, mientras que la del Ministerio de Estado se dispuso alineada con las otras dos Casas de Oficios, de modo que ambas cerraron la Lonja por el ángulo noroeste, que permanecía abierto desde la fundación de la Fábrica.

Por último, entre las construcciones y palacios privados merecen citarse la Casa de los Infantes don Francisco de Paula y don Carlos María Isidro, la del Cónsul de Francia (Villanueva, 1768), el palacio del Marqués de Campo-Villar (Villanueva, 1769), el del Duque de Alba, el del Duque de Medinaceli, los dos Casinos o *bagatelles* (la Casita del Príncipe y la Casita de Arriba, cuya primera etapa inició Villanueva el 15 de octubre de 1771), y el desaparecido Palacio de Godoy. Sin embargo, la provisionalidad y temporalidad de las estancias en el Sitio provocaron que los palacios no tuvieran la grandiosidad de los que tenían sus propietarios en la Corte (Chueca, Zuazo y López Rubio, 1963: 53).

Son ejemplos de ellas la Casa del Cónsul de Francia, que aún se conserva aunque con una planta más y varios cuerpos añadidos. Se considera prototípica, con su volumen cúbico que ocupa una manzana completa, con las jambas, esquinas y alero de granito, y el énfasis en la portada de acceso con puerta y balcón encima (un esquema que Villanueva repitió en edificios posteriores utilizando el arco o dintel sobre la puerta, como en el Nuevo Rezado, encargada a Villanueva por los jerónimos). Y la Casa del marqués de Campo-Villar, que también ocupa una manzana completa y se conserva con una planta más, destacando la portada de acceso adintelada y el balcón sobre ésta, con una balaustrada de granito, así como el patio central de gran importancia compositiva.

Tal era el aspecto de la población en 1773, cuando fue descrita por Antonio Ponz, en su *Viaje de España* (aunque ciertamente con escaso sentido crítico):

> En el presente año de 1773 se continuaron con actividad todas las obras, así públicas como particulares que se habían proyectado y empezado en la parte de población que llaman vulgarmente 'El Escorial de Arriba', de suerte que hay ya muchas casas concluidas y otras muy adelantadas con solidez y buen gusto de arquitectura. Al mismo tiempo se han alineado y allanado las calles empedrándolas con buen método, para el paso libre y cómodo de los coches y con miramiento a la hermosura, aseo y buena policía de dicha población. Se han tomado providencias muy acertadas, como son haber derribado muchas barracas y chozas despreciables que

había esparcidas por aquel terreno, arreglar la limpieza interior de las casas y exterior de las plazas y calles en los términos más adecuados y finalmente disponer el alumbrado de las mismas calles para el tiempo de las jornadas de S.M., a imitación de lo que se practica en Madrid y en otros 'Sitios Reales'.

Se ha fabricado a expensas del real erario un hospital muy cómodo con la servidumbre para 40 camas, repartidas con la debida separación de hombres y mujeres, en donde se asiste a los enfermos con mucha limpieza y cuidado. Se ha construido igualmente un teatro en la principal calle para diversión de los Señores y damas de la Corte durante la jornada, al cual se puede ir a cubierto desde el Real Palacio y Casas de Oficios.

Mediante todas estas obras que últimamente se han hecho y las que actualmente se están haciendo, se ha engrandecido de tal manera y adornado el territorio inmediato al Monasterio que causa mucha admiración el considerar lo que ahora son sus contornos con lo que eran antes; y si pudiera lograrse el plantar árboles a los lados del nuevo camino hasta Madrid, como tal vez se podría haciendo elección de las plantas que son propias en cada clase de tierras, ni habría más que deseara, ni magnificencia que la pudiera competir. Esto mismo se ha intentado y se intenta en igual pedazo de camino desde Madrid a Aranjuez; y acaso con la constancia y experiencia se vendrá a perfeccionar a pesar de los pesares que en él hay, y hacen más ardua la gran idea de lo que carece este camino del Escorial, y por consiguiente es menos expuesto a que se pierdan las plantas.

No hay duda que son difíciles semejante empresas pero no imposibles, y se puede asegurar lo mucho que conduce a que se fomente en todas las provincias del Reino el ramo de plantíos, animándose los sujetos destinados al Gobierno de sus ciudadanos y pueblos a poner en ejecución en ellas lo que han visto en la Corte y sus contornos. Y más sabiendo del agrado de S.M. en el cultivo y aumento de los árboles en todas las partes de su monarquía, en la cual apenas habrá ciudad, cuyo terreno no sea más adaptado al logro de este fin, de lo que lo es en el territorio de Madrid, y con todo esto vemos lo que se hace y se puede hacer en él (Ponz, 1773).

Las construcciones de Carlos III son apreciables en el plano de Merlo, en el que el límite urbano estaba en la calle del Calvario. Bajo su sucesor Carlos IV, fue el Común de Vecinos el que continuó con las construcciones utilitarias, solicitando nuevos terrenos hacia el norte y que se mande "demarcar y alinear calles y manzanas en este terreno para obviar las grandes imperfecciones que tiene el Sitio casi en el centro"[6]. La consecuencia fue el Barrio de la Cañada, situado entre ésta y la calle de Calvario, que aún tardó en contar con el empedrado y la limpieza del resto de la población.

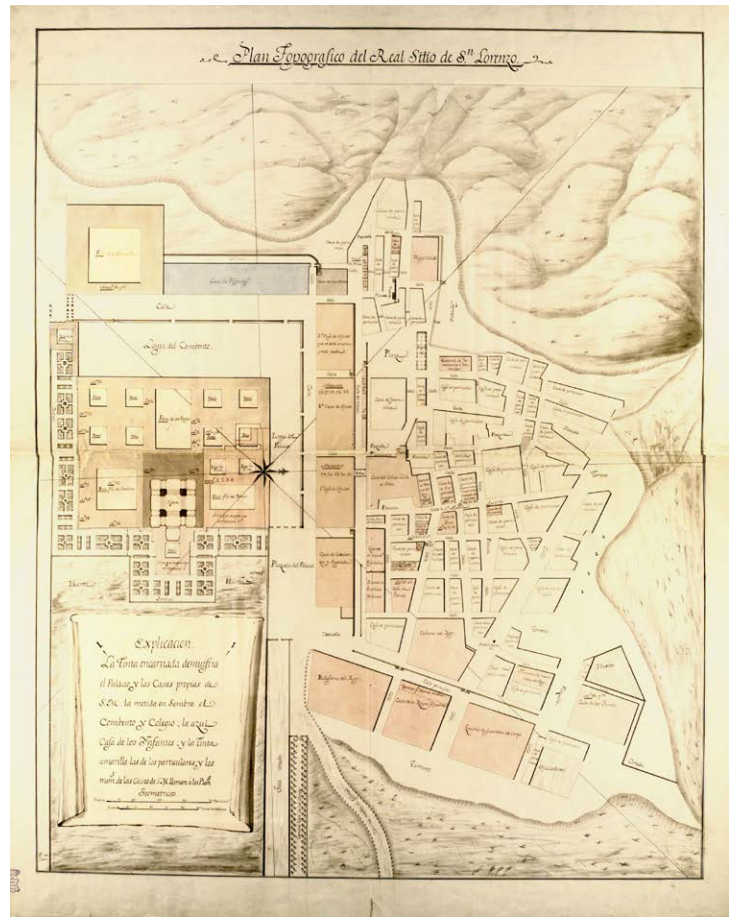


Fig. 5 – M. Merlo, 1785: *Plan Topográfico del Real Sitio de San Lorenzo*. Fuente: Patrimonio Nacional, Archivo del Palacio Real, Madrid

En el fin de siglo San Lorenzo era un lugar importante y poblado en la comarca de la Sierra de Madrid, sólo superado por Colmenar Viejo (que contaba con 2.989 habitantes) en la zona del Real Manzanares; la villa de El Escorial tenía entonces menos de 200.

La propiedad rústica se mantenía intacta de acuerdo con las fundaciones de Felipe II y Felipe III, mientras la urbana se había visto notablemente aumentada con los edificios de nueva planta. En la relación que se hizo en 1794[7], el Sitio se componía de 68 manzanas que integraban 251 casas, ocupando una superficie de 387.051 pies cuadrados. Del total del caserío el 40% era de propiedad real, el 5,5% era del Monasterio, el 9,9% del Común de vecinos, y el restante 44,6% pertenecía a particulares.

[6] *Plan en que se demuestran las casas que se han fabricado en este Real Sitio de San Lorenzo, desde el año 1789, en que se puso Gobernador, y el aumento que han tenido sus fondos hasta el año actual de 1798.* Archivo del Palacio Real, San Lorenzo-Patronato, leg. 15.

[7] Juan de Villanueva, 1794: *Visita de las casas que se hallan en el Sitio de San Lorenzo por el orden de sus manzanas y número de casas que contiene cada una de estas, expresadas en las dos primeras columnas según el orden que se siguió desde su primer establecimiento en el año de 1767, a continuación el de los dueños y a las márgenes de afuera la superficie que cada solar compone.* Archivo del Palacio Real, San Lorenzo-Patronato, leg. 14.

5. Conclusión

Un par de años antes, en junio de 1792 se habían aumentado los poderes del Gobernador del Real Sitio de San Lorenzo, mermando tanto los del prior como los del alcalde de la Villa. Una Real Cédula otorgada por Carlos IV en Aranjuez, establecía la separación de ambos pueblos, dotando de jurisdicción civil, criminal y administrativa, y términos, al Real Sitio de San Lorenzo, que pasó a ser una población independiente de la Villa de El Escorial, aunque dirigida por un Gobernador. La Alcaldía Mayor de la Villa se suprimió cuando era su alcalde don Pantaleón Montesinos, que había sido nombrado en 1787.

Después se sucedieron las desamortizaciones, convirtiéndose en un lugar miserable y lleno de casuchas destartaladas con incómodos alojamientos, según lo describió Blanco White en 1807 (2004: 37). En 1834 las ciudades construidas en los Reales Sitios dejaron de depender del gobernador o intendente del Sitio, para constituirse en ayuntamientos.

Precisamente a raíz de la desamortización de Mendizábal en 1836, la división de los lotes resultantes fue encomendada a unas comisiones municipales; éstas se aprovecharon de su poder para configurar grandes lotes inasequibles a los pequeños propietarios, pero sí a la oligarquía de nobles y burgueses urbanos adinerados, lo que impidió el acceso a pequeños labradores y la formación de una verdadera burguesía o clase media que sacara al país de su marasmo.

Poco después, el 26 de septiembre la Reina Gobernadora promulgó un Real Decreto por el que se declaró la supresión de la jurisdicción especial de las Casas, Sitios y Bosques Reales; desapareció la figura del Gobernador del Real Sitio, creándose el primer Ayuntamiento Constitucional.

Sólo un año después San Lorenzo iniciaría un nuevo periodo cuando en 1837 fue exclaustrada la comunidad jerónima del Monasterio (ESTAL, 1964).

6. Bibliografía

Blanco White, J.M. (2004). *Cartas de España.* Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Chías, P. (2013). "Territorio y paisaje en el entorno del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial: Planos y vistas desde el dibujo de Hatfield House a Guesdon" en *Revista EGA 22*, pp. 38-49.

—. (2014). "Fincas y cazaderos reales en el entorno del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial: tradición medieval e influencia flamenca" en *Revista EGA 23*, pp. 46-53.

Chías, P. y Abad, T. (2014). "La construcción del entorno del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Agua, territorio y paisaje" en *Informes de la Construcción, 66* (536): e046, doi. Consultado en http://dx.doi.org/10.3989/ic.14.027

Chueca Goitia, F. (1982). "Juan de Villanueva: su significado en la historia de la arquitectura española" en *Juan de Villanueva, arquitecto (1739-1811)* (Exposición), pp. 35-47. Madrid: Museo Municipal.

Chueca, F., Zuazo, S. y López Rubio, J. (1963). "El Escorial. Páginas especiales en el IV centenario de su construcción" en *Hogar y Arquitectura 45*, pp. 28-69.

del Estal, G. (1964)."El Escorial en la transición de San Jerónimo a San Agustín (Titularidad jurídica y circunstancia histórica)" en *Monasterio de San Lorenzo el Real*, pp. 578-584. El Escorial.

Martín Gómez, P. (1986a). "La fundación y orígenes de la población del Real Sitio de San Lorenzo" en *Población y Monasterio [El Entorno], IV Centenario del Monasterio de El Escorial,* pp.15-35. Madrid: Ministerio de Obras Públicas.

—. (1986b). "El futuro del Real Sitio de San Lorenzo" en *Población y Monasterio [El Entorno], IV Centenario del Monasterio de El Escorial,* pp.117-133. Madrid: Ministerio de Obras Públicas.

Moleón, P. (1988). *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto.* Madrid: COAM.

Ponz, A. (1772-1794). *Viaje de España.* Madrid: Atlas. Ed. Facsímil (1972).

Sancho, J.L. (1995). *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional.* Madrid: Patrimonio Nacional, Fundación Tabacalera.

Valenzuela, M. (1974). "El Escorial. De Real Sitio a núcleo turístico-residencial" en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños X*, pp. 363-420.

ÍNDICE ▷

ARQUITECTURAS EXPOSITIVAS EN PELIGRO
EL RECINTO FERIAL DE LA CASA DE CAMPO DE MADRID

José de Coca Leicher
Universidad de Alcalá

1. Introducción

> (…) creo que el proyecto que se desarrolle en el futuro para Madrid y para la Feria del Campo tiene que ser bajo esa base que es nuestro máximo valor y por tanto, el volver otra vez, a la Feria del Campo, devolver el terreno a su categoría de respeto al paisaje y de respeto al ambiente, creo, que es una cosa fundamental que estoy seguro que estos señores han de saber llevar a la práctica (…) (Ruiz Ruiz, 2006)[1].

El actual recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid, antiguo recinto de la Institución Ferial de Madrid IFEMA hasta su traslado en 1991 al parque Juan Carlos I, fue en origen el lugar donde se celebraron entre 1950 y 1975 las Ferias Internacionales del Campo organizadas por la Delegación Nacional de Sindicatos.

Durante la transición democrática, el recinto pasa a ser gestionado por el Ayuntamiento de Madrid creándose el Patronato de la Feria del Campo activo desde 1980 hasta su desaparición, a principios de los años 90, con la creación en de la empresa municipal Madrid Espacios y Congresos. Madriec, conocida por los sucesos del Madrid Arena ha sido reabsorbida al final de 2013, mediante la cesión de sus activos al Ayuntamiento, en el conglomerado de gestión cultural y deportiva: Madrid Destino Cultura, Turismo y Negocios, ahora conocido como Madrid Destino.

[1] Intervención el 02.06.2006 en la Sesión Crítica de Patrimonio sobre el Plan Especial "Feria del Campo" celebrada en el COAM. Ponentes: Jesús Gago, José María García-Pablos, José de Coca, arquitectos redactores; Carlos Sambricio, historiador, Gabriel Ruiz Cabrero, arquitecto, Juan Manuel Fernández, arquitecto y Javier Gutiérrez Mosteiro, arquitecto moderador.

Durante este largo periodo postfranquista de casi 40 años, el trazado original de la Feria, diseñado por los arquitectos Francisco de Asís Cabrero y Jaime Ruiz, se ha desvirtuado completamente. Casi dos terceras partes de los pabellones originales han desaparecido, conservándose la mayoría, salvo alguna excepción como el pabellón de Cristal, en un estado de deterioro y abandono lamentable como ocurre con el conocido pabellón de Hexágonos, cuando no totalmente desvirtuados mediante transformaciones y ampliaciones dudosas, especialmente los dedicados a la gastronomía dentro del recinto.

No es objeto de este trabajo profundizar en las causas que han conducido al estado actual del recinto y cuya consecuencia es la futura actuación del Ayuntamiento de Madrid, consistente en el proyecto de realizar una nueva "Ciudad de las Emergencias", reutilizando algunos de los pabellones emblemáticos situados en el corazón o ágora de la Feria original, sino, más bien, mostrar y evidenciar las virtudes del trazado y los pabellones para así poder valorar el patrimonio aún existente. Exponer las consecuencias negativas de la transformación en el núcleo o ágora del recinto que propone el nuevo Plan Especial de Pormenorización de Usos y avanzar alguna propuesta de reutilización que mantenga el uso expositivo original.

2. Influencia del lugar. Los aspectos relevantes del trazado y la arquitectura de la Feria del Campo

El recinto ferial se implantó en el lugar limitado por el arroyo Meaques, el río Manzanares y la avenida de Portugal en lo que

se denominó por los arquitectos que lo proyectaron "una cuña de campo que penetra en la ciudad". Es una franja de terreno de aproximadamente 70 Hectáreas, muy próxima al centro de la ciudad, formada por una ladera con orientación sureste desde la que se domina la llamada cornisa histórica de Madrid.

La cornisa es un brusco corte entre la cota elevada de la ciudad y el cauce del río que se aprovechó defensivamente desde la época musulmana. El recinto y sus alrededores aparecen ya en la famosa vista realizada hacia 1560 por Anton van Wyngaerde. El dibujo muestra el borde oriental de la ciudad y la vega cultivada del río Manzanares, perfilando la vista que en adelante constituirá la iconografía o imagen idealizada de la Villa de Madrid. Definida por el Alcázar, la muralla, las calles descendentes por el cauce de antiguos arroyos y las atalayas o plazas elevadas abiertas al paisaje de la sierra y de la vega, lugares con un fuerte carácter urbano y simbólico.

Felipe II hacia 1563 con la compra de la finca de los Vargas, la arborización del margen derecho y la construcción del nuevo puente de Segovia, sienta las bases del entorno actual de la Casa de Campo.

El plano de Pedro de Texeira aparecido en 1656 describe con gran precisión los elementos del lugar que se alterarán durante el siglo XIX con la aparición del ferrocarril y el crecimiento del Ensanche. El camino de Móstoles, actual paseo de Extremadura, es el límite sur del recinto y a la vez importante vía de entrada a la ciudad por el puente de Segovia. Al norte, los estanques Reales donde ahora se sitúa el Lago de la Casa de Campo. Los reservados Grande y Chico eran los jardines privados del Rey que rodean el Palacete de los Vargas y el huerto de la Partida, limitados por el arbolado de ribera del camino de Aravaca, vía de entrada desde el norte a la ciudad. Estas estructuras, a pesar de los nudos de la M-30 y las modificaciones introducidas con su soterramiento, son aún reconocibles en mayor o menor grado. La forma de "cuña" se ensancha hacia el oeste hasta la tapia del Batán. El camino de Húmera, actual calle del Ángel, divide al recinto en dos partes, es una importante preexistencia utilizada como conexión hacia el Lago desde la apertura al público en 1931 de la Casa de Campo.

En 1925, el arquitecto Juan Moya construye en la parte más cercana al río un recinto para las ferias y Concursos Nacionales de ganado promovidos por monarquía y la Asociación General de Ganaderos del Reino (Coca, 2013: 53-57). Era un conjunto de construcciones dispersas alrededor de una pista de exhibiciones, con un trazado ecléctico mezcla de jardín español y paisajista, del que aún se conserva un pabellón.

La feria de ganaderos se incluye en el proyecto de urbanización del Manzanares (Coca, 2013: 50-52) realizado en 1926 por el arquitecto Gustavo Fernández Balbuena. Es un gran parque lineal que abarca desde el puente de los Franceses hasta el encuentro con el arroyo del Abroñigal, actual Calle-30 este. Incorpora las antiguas dehesas y praderas, los itinerarios de borde, ejes los barrocos y la primera canalización del río Manzanares. El trazado perseguía además recuperar los lugares que ofrecían las mejores vistas de la ciudad recogidas por los pintores, como las de Francisco de Goya, Aureliano de Beruete o el suizo Ferdinand Hodler.

El proyecto más ambicioso propuesto por Balbuena era situar un gran parque de atracciones con una ocupación entre ocho y diez mil visitantes al oeste del recinto de la Asociación de Ganaderos. La posición se justificaba por la amplitud y lo despejado de árboles, la facilidad y bajo coste de expropiación, el dominio de vistas y su posición junto a una importante vía de penetración a la ciudad.

Los accesos se realizarían por la puerta del Ángel y una nueva entrada representativa situada a unos 700 m hacia el oeste. El punto más alto, a la cota 635 m, correspondía a dos cerrillos: el de la Cachadiza y los Almendros. Por la vaguada entre los cerrillos discurría la vía principal del recinto que conectaba el Lago, el camino del Ángel y la entrada representativa.

Este punto corresponde con el emplazamiento actual del pabellón de la Pipa y el resto de edificaciones emblemáticas que formaban el ágora expositivo de la Feria Internacional del Campo, es decir, el palacio de la Agricultura, la gran pista de exhibiciones y el pabellón Internacional, edificios que describiremos a continuación y donde después de la aprobación del nuevo Plan Especial se situará el núcleo de la Ciudad de las Emergencias.

Desde esa posición, Balbuena describía las impresionantes vistas de la cornisa:

> (…) desde la cual se aprecia la silueta característica de Madrid, en la que aparece será Museo suntuoso de la República con el remate de los nuevos edificios de Telefónica y demás de la Gran Vía y otras modernas construcciones de Madrid, que aparece con su base de los nuevos jardines del parque del Oeste, con la figura de un Madrid nuevo con el fondo de la sierra (…) (Coca, 2013: 52).

El proyecto de urbanización del Manzanares se incorpora al Plan de Extensión de 1926, es incluido en varias propuestas del Concurso Internacional para la Urbanización y Extensión de Madrid de 1929 y el Plan General de Extensión de 1931. Después

de la Guerra Civil, en el Plan Bidagor y durante los años 50, en el 2º proyecto de canalización del Manzanares. La influencia de este proyecto, sin duda, todavía alcanza durante los años 80 al proyecto del parque lineal del Manzanares y finalmente en la actualidad, al parque Madrid Rio.

Durante el franquismo desde finales de los años 40 hasta los años 70 con el traslado del Templo de Debod al cerro del Príncipe Pío, emplazamiento simbólico del cuartel de la Montaña y los fusilamientos del 2 de mayo, la cornisa recuperó el protagonismo recibiendo el calificativo de imperial. Es objeto de un intensivo plan de urbanización: la cornisa alta con el museo de América (1943-51), el Arco de la Victoria (1946-56), el conjunto monumental del Ministerio del Aire (1939-54), el frente del paseo de Rosales, la Plaza de España con sus dos nuevas torres, el Palacio Real y la Catedral de la Almudena que a través del viaducto (1934-1942) enlazan con la basílica de San Francisco el Grande. La cornisa baja, es el zócalo verde que funciona como paseo arbolado de ribera donde se actúa en la glorieta de San Vicente con la fuente homenaje a Villanueva y en la reconstrucción de la ermita de la Virgen del Puerto (1946-51). Otra obra de gran envergadura es la segunda canalización del rio Manzanares y a partir de los años 60 la edificación de ambas márgenes, perdiendo definitivamente el río el carácter de vega cultivada. El nuevo trazado de la avenida de Portugal coincide con la inauguración de la I Feria Nacional del Campo, formalizándose un nuevo borde urbano al sur del recinto, a la vez que el crecimiento incontrolado de los suburbios de Usera, Carabanchel y Aluche son el preludio de la urbanización mediante los poblados dirigidos y la Comisaría de Ordenación Urbana.



Fig. 1 – Los edificios estructuradores y los hitos de la cornisa histórica Fuente: dibujo de J. de Coca

2.1. La Feria Nacional "Traer el campo a la ciudad"

El primer recinto o parte antigua, es hoy apenas reconocible, sin embargo su estudio es de gran interés como antecedente de diseño de la parte nueva o recinto actual.

Se realizó bajo la premisa de respetar el pinar, las preexistencias del recinto de ganaderos: la antigua alameda, la pista hípica y algunos edificios. Como en los Foros romanos lo nuevo se superpone a lo antiguo, dominando como criterio compositivo moderno de los edificios, la horizontalidad y adaptabilidad. Los cuatro edificios principales formaban una cruz, orientada a los puntos cardinales alrededor del vacío central ocupado por un conjunto de stands y patios de rígido trazado geométrico, realizado con arcos y bóvedas repetidos de ladrillo, al que Asís Cabrero llamó el "zoco" expositivo.

El "zoco" es atravesado por una vía peatonal o avenida procesional que apunta directamente al cubo del Palacio Real y al punto más elevado del recinto que se remata con la torre restaurant, una pérgola y un anfiteatro. A la manera clásica, la torre se gira mostrando su escorzo desde la avenida y orientando el voladizo de hormigón hacia la montaña del Príncipe Pío y el frente del paseo de Rosales. El anfiteatro funcionando como rótula, se orienta directamente a la sierra y al Lago, dominando el conjunto el paisaje que abarca desde la sierra hasta San Francisco del Grande.

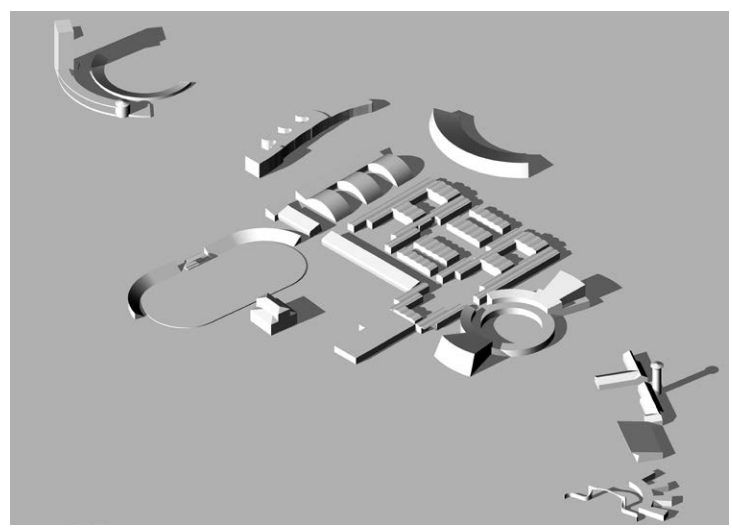


Fig. 2 – El trazado y las edificaciones de la primera Feria Nacional. Fuente: dibujo de J. de Coca

La verticalidad de la torre y su moderna estructura se contrapone el vacio de la plaza circular resuelta como una adaptación del sistema tradicional, formando un soportal radial y la sala de recepciones con arcos y bóvedas de gran luz. Otro de los edificios es el pabellón de maquinaria donde las bóvedas adoptaban interesantes geometrías toroides. Vemos una gran concreción y sofisticación en la elaboración de temas y la continuidad entre la relación de arquitectura y paisaje. La puerta y los pabellones de acceso, en parte conservados, mediante el empleo del arco y el voladizo simbolizan el acuerdo entre tradición y modernidad. El contraste como herramienta compositiva, tan característico de la obra de Asís Cabrero, domina en el trazado del recinto. Al recorrido ascendente que culmina en la terraza de la torre se contrapone el retorno descendiendo con el encuadre progresivo del palacio Real que parece flotar sobre las bóvedas y arcos de la plaza circular que funciona como un moderno propileo. Las pinturas de Antonio Lago, Carlos Pascual de Lara y Antonio Valdivieso de fuerte contenido plástico y escenográfico, actúan de filtro al espacio expositivo principal, logrando la deseada integración entre el arte plástico y arquitectura.

En la primera Feria aparecen los tipos genuinos de la arquitectura española: la torre, la mezquita y el patio, señalados como invariantes por el arquitecto Fernando Chueca, pero expresados con la plástica del surrealismo, la tensión de la pintura metafísica, la abstracción y el contraste de formas de la arquitectura racionalista italiana, tan característicos del periodo inicial de la obra de Asís Cabrero. La exhibición de los productos del campo de las regiones se completaba con la disposición entre los pinos de unas grandes naves-bóveda para la exhibición del ganado, transformándose el recinto los meses de mayo y junio en una efectiva "cuña de campo" que penetra en la ciudad.

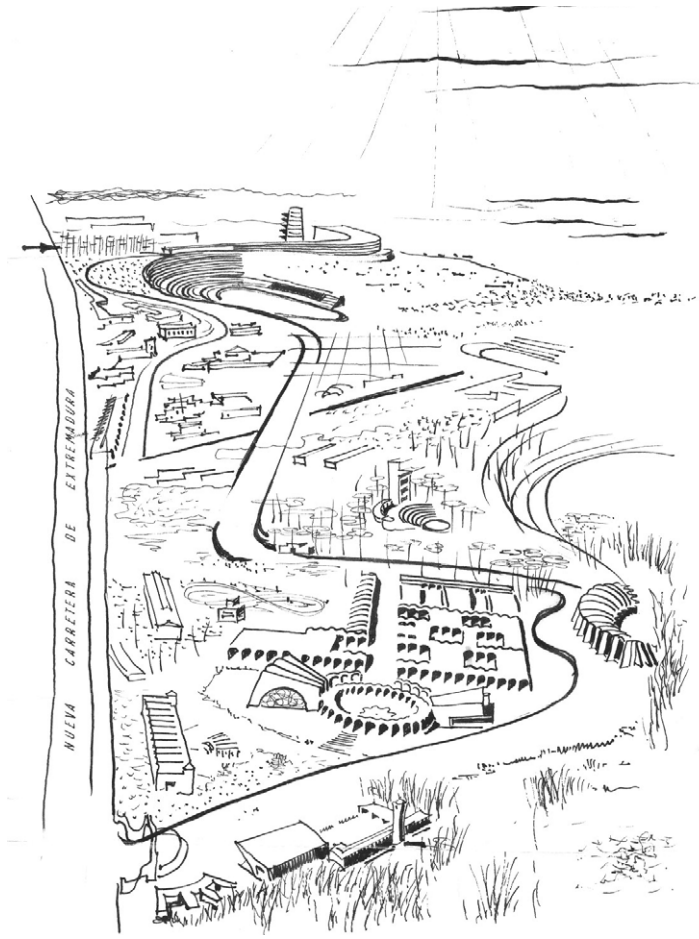


Fig. 3 – Ampliación de la Feria del Campo. Fuente: Francisco de Asís Cabrero (1951)



Fig. 4 – Pista grande, Pipa, Cubo y pasarela, III FIC (1956). Fuente: Archivo Cabrero

2.2. La Feria Internacional "apertura y turismo"

El recinto de la segunda Feria, iniciado en 1953, se suma a lo realizado en la primera. La perspectiva realizada por Asís Cabrero sintetiza las ideas principales que inspiran las "formas y líneas dictadas por el terreno".

El nuevo recinto, cuatro veces y media mayor, se ordena para albergar pabellones independientes dispuestos a lo largo de un bello recorrido paisajista. El conjunto representativo (hoy la Pipa, la plaza y los restos del anfiteatro) se expresa como traslación y aumento de escala de la torre y el anfiteatro de la primera Feria. Se vuelve a situar en el punto más elevado y se vincula a lo antiguo mediante el gesto libre y unificador del trazado en "S" de

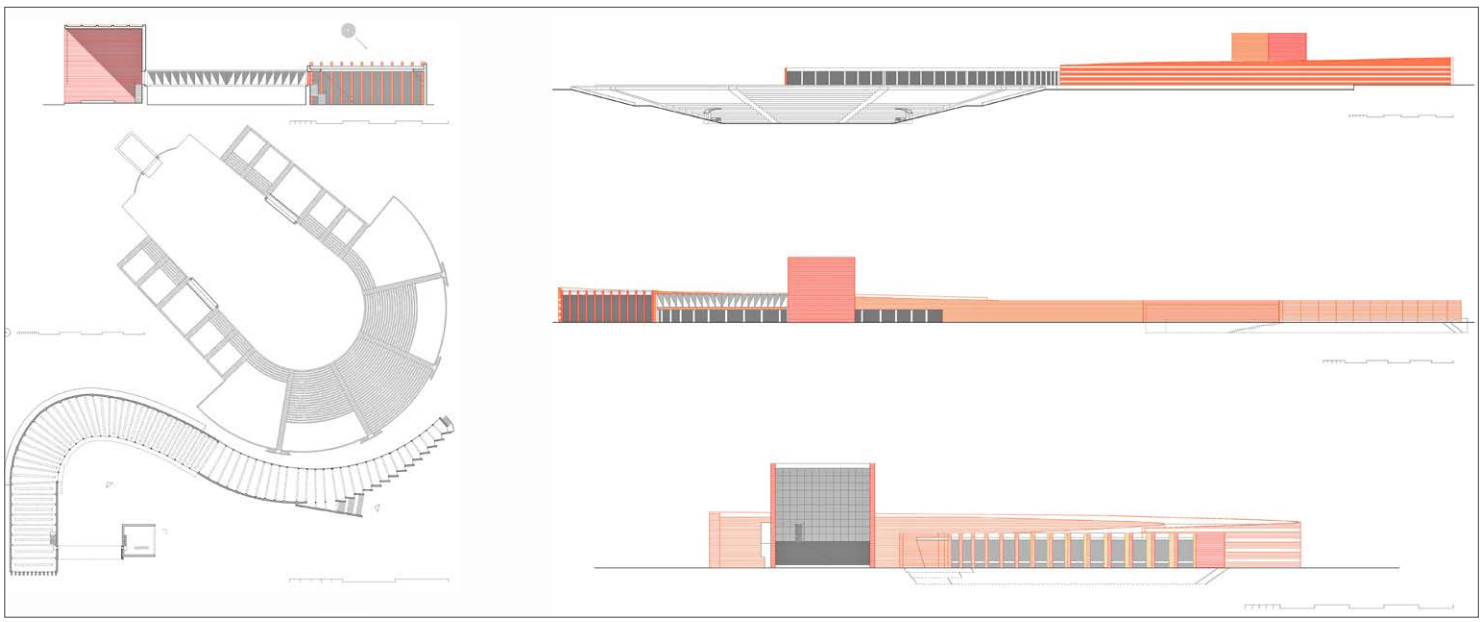


Fig. 5 – Palacio de la Agricultura, cubo y pasarela (1956). Fuente: reconstrucción de J. de Coca

la avenida de las Provincias, expresando la continuidad de ambos recintos que, separados por el camino del Ángel, deben fundirse en una única feria.

Dominan el palacio de la Agricultura (la Pipa) y la pista grande de exhibiciones (hoy bajo el Madrid Arena) con un nuevo acceso situado donde había imaginado Gustavo Fernández Balbuena. El trazado en forma de "S" siguiendo el ideal expresionista y romántico funciona como una nueva *Stadtkrone* o atalaya, formando una proa de traza parabólica que apunta directamente a la Montaña del Príncipe Pío, enfrentándose a otra proa simbólica no realizada, la Catedral de Madrid, proyectada unos meses antes por Asís Cabrero y Rafael Aburto para el concurso de la I Bienal Hispanoamericana. La monumentalidad de la Pipa, hoy apenas inteligible, sigue la tradición de las grandes exposiciones con plazas de acceso situadas en lugares privilegiados. Las exposiciones de Sevilla y Barcelona de 1929 tuvieron dos plazas monumentales ó plazas de España, que funcionan como espacios que conectan importantes itinerarios urbanos. En la feria internacional existe la voluntad de lograr una monumentalidad parecida con el gran espacio dual en "S" de dimensiones similares que funciona como un moderno ágora.

El palacio o la Pipa se diferenció en tres partes permitiendo un programa flexible. De poca altura con un desarrollo intencionadamente horizontal y 250m de longitud, se resolvió con una secuencia de pórticos de hormigón que se adaptaban a la topografía de los cerrillos mediante la doble curvatura de la planta. El muro en "S" se alternaba con logias formadas por pilares circulares abiertos a la plaza y a la pista. Es un *opus mixtum* moderno formado por bandas horizontales alternas de ladrillo y piedra, inspirado en la fachada moderna de la estación Termini en Roma. Entre las vigas de canto invertido de los pórticos se dispusieron longitudinalmente losas que formaban lucernarios en cada vano. Al ser el techo liso el efecto interior era el de un gran lienzo expositivo: continuo y dinámico, bañado por tiras de luz. Hoy en día ese efecto se ha perdido, al desaparecer los lucernarios de cubierta y estar el interior irreconociblemente fragmentado. La organicidad del edificio se expresaba en el exterior con una sala de actos en el extremo oriental, el cuerpo central descrito y un apéndice-espolón de oficinas visible desde las taquillas de entrada, demolido en los 80 con la construcción de Rockcódromo.

En la vaguada entre los cerrillos, el anfiteatro de la primera feria aumenta de escala y se convierte en un gran circo romano con forma de herradura coronado con una galería abierta en el primer tramo de la "S". Es una arquitectura vanguardista que combina la modernidad del racionalismo con la tradición clásica mediterránea.

La asimetría, definida por Asís Cabrero como la penetración de un cuerpo en otro, y el equilibrio de contrastes caracterizan el nuevo

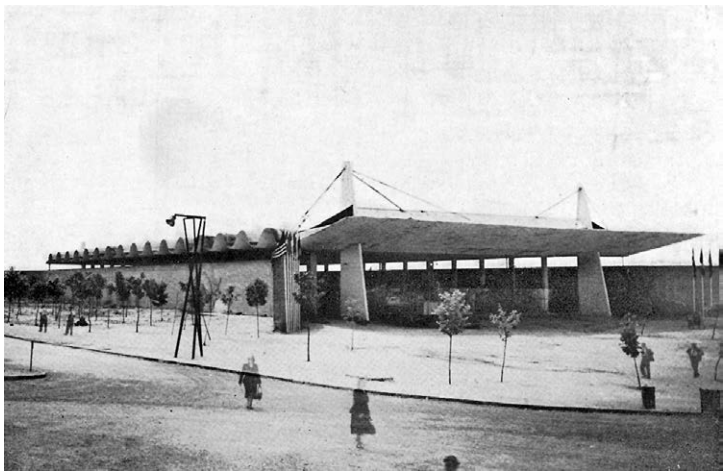


Fig. 6 – El pabellón Internacional (Convenciones). Fuente: *Cortijos y Rascacielos, nº 77* (1953)

recinto frente a la composición de ejes y rótulas del primero. Las formas libres que sugiere el paisaje se traducen en la red sinuosa de caminos principales adaptada a los contornos del terreno buscando los puntos de vista hacia la sierra y la cornisa con encuentros directos y ramificaciones que convergen en la plaza del palacio y la puerta nueva.

La organicidad de la forma en "S" que funciona como límite o fondo se contrapone a la racionalidad de la forma exenta de un "cubo representativo" construido en 1956 en lugar de la torre zigurat de la perspectiva original. Es una forma hueca de 15 m de arista, que sirve de sala de recepción a las autoridades, orientada según los ejes cardinales, esta formado por tres caras ciegas de ladrillo visto y una cara totalmente acristalada al sur con una apertura inferior de lado a lado.

Para Asís Cabrero el cubo es un objeto mágico y misterioso (Coca, 2013: 250-255), presente en el recuerdo infantil de las torres castellanas y en la forma cúbica o "dado" de la *Al-ka´ba*, lugar de peregrinación del islam, situado en la Meca y representado por el cubo negro y la plaza deambulatorio. Es una forma simbólica, siempre vigente en la historia de la arquitectura, que aparecerá con una escala monumental en el cubo hueco del mausoleo del Quaide Azam Mohamed proyectado por Asís Cabrero dos años después. Al conjunto de la plaza y el cubo se incorporó una pieza totalmente ignorada hasta ahora. Se trataba de una pasarela de unión que servía de comunicación desde el interior del cubo a la sala de actos del palacio. Era un edificio-puente elevado de 30 m de longitud, resuelto con dos grandes cerchas metálicas, que permitía a los visitantes de la plaza seguir rodeando el cubo, albergando encima la oficina y dirección de la feria.

Para la segunda Feria, el ágora se completa con el pabellón Internacional (actual de Convenciones), la escalinata de acceso, ambos hoy irreconocibles y las desaparecidas taquillas. El pabellón debía acoger la representación extranjera y expresar la modernidad del recinto. Incorporaba los temas de la primera Feria: bóvedas y voladizos, condensados en la cubierta ondulada de hormigón que se prolonga en el gran voladizo de entrada. La nave es un rectángulo de 82,5 x 42 m, abierto en los extremos, con dos hileras de pilares cilíndricos sobre los que vuela la lámina ondulada que se prolongan en las pantallas de contrarresto de las bóvedas y de los tirantes del voladizo. Los laterales se cerraban con dos muros exentos de ladrillo visto, curvados hacia fuera, permitiendo la entrada de luz lateral bajo las ondas, lo que generaba un espacio basilical. El espacio funcionaba longitudinalmente en forma de "tubo expositivo", tipología inventada por Asís Cabrero y presente en muchos pabellones de la Feria siendo este un claro antecedente del gran espacio unitario del pabellón de Cristal.

La red principal de caminos se realizó simultáneamente urbanizándose con el arbolado que hoy se conserva. Dos vías principales articulan el recinto: la de conexión con la parte antigua o avenida de las Provincias, donde hasta finales de los años 60 fueron realizándose los pabellones regionales visibles desde la avenida de Portugal (Coca, 2013: 402-413). Algunos de arquitectos reconocidos: el de Canarias de Secundino Zuazo (Coca, 2013: 269-273), el de Ciudad Real de Miguel Fisac (Coca, 2010), el de Pontevedra de Alejandro de la Sota (Coca, 2012), ó el de Jaén de J.L. Romaní (Coca, 2013: 275-278). Otras experiencias expositivas modernas fueron el pabellón del Olivo y el stand de maquinaria de Rafael Aburto (Coca, 2013: 345-349) ó el pabellón de Guadalajara del arquitecto Frenando Cavestany y los artistas Amadeo Gabino y Joaquín Vaquero (Coca, 2013: 343-345). El más conocido es el pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas de J.A Corrales y R.V. Molezún montado para la cuarta Feria en 1959, con otra configuración alrededor de patios (Coca, 2013: 333-342).

El otro itinerario es la avenida del Ferial que rodea al ágora expositivo formando el borde del recinto con el impresionante muro de contención, punto elevado y representativo desde donde dominamos el paisaje circundante y al fondo la sierra.

Asís Cabrero y Jaime Ruiz realizan diferentes pabellones modernos y flexibles con función estructuradora en los recorridos



Fig. 7 – Pabellón de Cristal, Pipa y anfiteatro (Rockodromo) (1998). Fuente: J. de Coca

principales de distintos organismos: la Obra Sindical del Hogar (Coca, 2013: 301-305), la Escuela de Hostelería (Coca, 2013: 306-311), el Ministerio de la Vivienda (Coca, 2013: 314-320), son importantes logros de la arquitectura madrileña del periodo hoy catalogados y protegidos.

La gran plaza parabólica del ágora se limitó al oeste con un pabellón general totalmente diáfano, realizado en 1965 para VI Feria Internacional también por Asís Cabrero y Jaime Ruiz con la colaboración del arquitecto Luis Labiano, que es resuelto con una sala hipóstila de pilares en cruz, cubierta plana y perímetro acristalado, adosado al testero de muros paralelos de la Pipa.

Los mismos arquitectos construyen ese año el pabellón de Cristal o de las máquinas (Coca, 2013: 325-332), pieza fundamental que transformará y completará el ágora expositivo. La feria había adquirido un extraordinario volumen en 1962 con la participación de 24 países y 3.500.000 de visitantes, según las estadísticas oficiales y es utilizada como escaparate del Plan de Desarrollo. La construcción responde a varios objetivos, permitiendo alojar maquinaria de gran tamaño y a la vez funcionar como elemento estratégico y propagandístico. Se sitúa en el centro del recinto, cercano a la puerta principal y a la estación del metro del Lago. Es visible desde todos los sectores de la feria, sobre todo desde la pista de exhibiciones contrastando con el antiguo palacio de la Agricultura y formando un conjunto indisoluble que muestra el paso del tiempo y la evolución de la feria mediante el dialogo de sus arquitecturas.

Asís Cabrero saca partido de las limitaciones de rapidez y economía. La solución, tecnológicamente viable, es resuelta con gran rigor modular, coherencia constructiva y belleza, otra vez inspirada en las leyes clásicas de relación entre arquitectura y paisaje al orientarlo hacia el palacio Real y constituir como un templo expositivo la nueva fachada de la Feria desde la ciudad, sirviendo al mismo tiempo de cierre lateral a la pista.

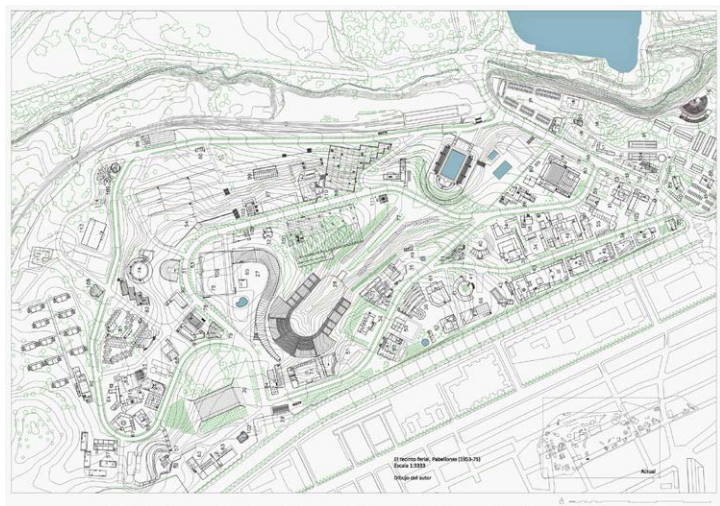


Fig. 8 – Parte nueva. Pabellones realizados en el periodo 1953-75. Fuente: dibujo de J. de Coca

Concebido como un palacio de las máquinas, consiste en un gran plano expositivo diáfano, un "plano noble" de 127,5 m de longitud por 72,5 m de anchura que se eleva sobre el ágora sustentado por grandes pilas y ménsulas de hormigón. Está cubierto por un entramado de 25 pórticos metálicos y un perfil clásico con cubierta a dos aguas, totalmente rodeado por una oscura piel de vidrio. El edificio se resuelve mediante un único módulo dimensional a partir de un cuadrado de 2,50 m que pintado de rojo define el tamaño y separación de la estructura, el cerramiento y las dimensiones totales y parciales del prisma. La coherencia entre el sistema estructural, la función y el espacio interior es tan profunda que la propia secuencia de construcción es al mismo tiempo una sucesión de espacios expositivos que expresan la evolución de la arquitectura. En los cimientos vemos las salas hipóstilas de la antigüedad resueltas con la tecnología del hormigón, encima el plano y la rampa modernos, sobre los que apoya la estructura de hierro y vidrio, símbolo de las grandes exposiciones como el *Crystal Palace* de Joseph Paxton tan admirado por Asís Cabrero. Uno por uno, los grandes temas de la arquitectura relatados y dibujados en sus *Cuatro libros de arquitectura* (Cabrero: 1992).

Hasta su finalización en 1975 con la décima Feria, a pesar de un cierto declive desde principios de los años 70, la Feria Internacional del Campo fue un autentico aglomerado de actividades de ocio y negocio. Todo se exhibía y vendía con una orientación hacia la mecanización y optimización de la agricultura y la ganadería, la industria química y de

la construcción. El sector turístico servía de aglutinante comprendiendo desde el folclore y los productos regionales, hasta los planes de desarrollo y las políticas de vivienda o la formación técnica cualificada.

3. Conclusión. El recinto ferial hoy: originalidad y posibilidades. Un laboratorio de arquitectura moderna española

El trazado y orientación de los edificios principales de la Feria del Campo hacia los hitos de la cornisa histórica, especialmente en las edificaciones que constituyen el ágora, son totalmente originales. Cabrero y Ruiz pudieron inspirarse en el trazado paisajista de la colina de Montjuic que incorporaba un anfiteatro y la idea de ciudad jardín. Otras referencias puntuales pueden ser el recinto de la EUR 42, las ciudades del *Agro Pontino* de los racionalistas italianos, como Sabudia dibujada en los *Cuatro Libros* (Cabrero, 1992: III-379) , o los recintos de masas o *Thingstädte* alemanes del periodo de entreguerras (Coca, 2013: 231). Las referencias a las grandes exposiciones como las de Paris de 1925 y 1937, la de Estocolmo de 1933-34 o la de Chicago tienen poca o ninguna relación. La realidad es que los arquitectos conciben un recinto único, sobre un trazado y pabellones que además tiene la peculiaridad de completarse durante 25 años.

En la actualidad la parte antigua sólo conserva la red de caminos bajo el pinar en ladera, tres pabellones de acceso, un pabellón de las ferias de ganaderos y las ruinas del anfiteatro, lugar apartado y tranquilo con vistas hacia la sierra.

La parte nueva conserva el trazado paisajista y en el Plan Especial vigente, aprobado en 2006, se catalogan con la máxima protección N1 y grado singular el pabellón de Cristal, el pabellón de Convenciones, el antiguo pabellón del Ministerio de la Vivienda y el pabellón de Bruselas. Además se catalogan otros 9 edificios con N1 y grado integral, el pabellón de la Pipa entre ellos y otros 25 pabellones con N2, además de 11 elementos, como las farolas originales, la escalinata de acceso o las reproducciones de piezas históricas como las puertas de la Bisagra y el Carmen. Se delimitaron "espacios de desarrollo específico" coincidentes con la organización original en sectores de la Feria.

La parte antigua se define como "parque urbano equipado" vinculado a la Casa de Campo, el parque Madrid Río y el salón peatonal de la avenida de Portugal.

La parte nueva se ordena en tres grandes espacios con usos diferenciados. La zona del Ferial que coincide con el ágora o

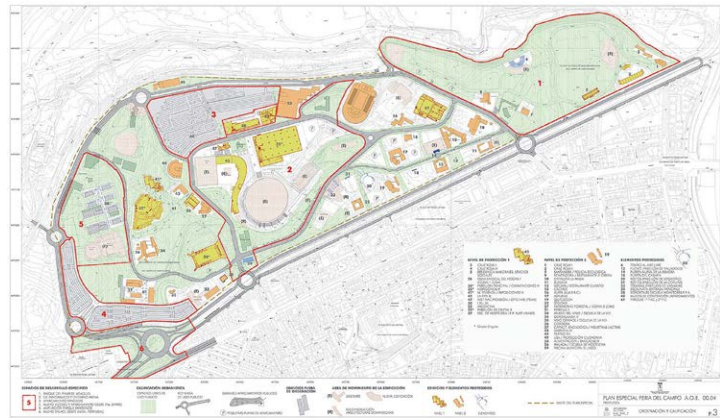


Fig. 9 – Plan Especial "Feria del Campo" (2006). Plano de Ordenación y Calificación
Fuente: Ayuntamiento de Madrid

núcleo central de uso expositivo intensivo con el conjunto de la Pipa, el pabellón de Convenciones y el pabellón de Cristal. La zona Cultural Gastronómica de pabellones regionales a lo largo de la calle de Provincias. Por último, el parque de los Hexágonos, zona arbolada con los restos del pabellón de Bruselas y el pabellón del Ministerio de la Vivienda.

En el plan "Feria del Campo" se proponía una interesante estrategia de restitución de *arquitecturas desaparecidas* con la recuperación de la vía paisajista de la perspectiva de Asís Cabrero. Un itinerario que uniría las tres puertas del recinto, conectando los grandes espacios: calle de Provincias, el núcleo central del Ferial o ágora y parque de los Hexágonos. Este itinerario, jalonado con algunas arquitecturas singulares recuperadas, resultaría un argumento temático novedoso.

En el transcurso de los 8 años de vigencia del Plan, la aplicación ha sido muy escasa. Sólo se ha consolidado la zona Gastronómica, la de Hexágonos permanece preocupantemente abandonada mientras que la zona del Ferial ha seguido funcionando sin lograr una identidad propia supeditada al Campo de las Naciones.

Pensamos que el recinto mal gestionado languidece desaprovechando su inmenso potencial. Siempre hemos considerado el parque de los Hexágonos como un ámbito de gran oportunidad, asociado al ágora del Ferial, incorporando los valiosos pabellones como el de la Obra Sindical del Hogar, el antiguo pabellón del INI del los arquitectos J.B Esquer y Luis Bellosillo, hoy teatro, y el antiguo pabellón del Ministerio de la Vivienda. Podrían constituir el núcleo de una zona específica como museo de las arquitecturas modernas madrileñas con un carácter similar al de la Bienal de Venecia.

Una "Bienal de Madrid" utilizando los pabellones existentes combinados con construcciones actuales dando cabida a la reconstrucción de algunas piezas por la originalidad de sus espacios expositivos. La propuesta se extendería al ágora, recuperando la tradición expositiva con un fuerte argumento temático del que carece en la actualidad, al estar situada en el ámbito estratégico de ocio-cultura y sus actividades económicas asociadas del parque Madrid Rio y el Plan de Renovación de la Escena Urbana del Manzanares, con lo que por fin se abriría el recinto al resto de la ciudad.

El nuevo Plan de Pormenorización de Usos nace con la intención de utilizar los edificios del ágora: la Pipa, el pabellón XI y el antiguo pabellón del Instituto de Previsión (N1 grado integral) del arquitecto M. J. Marcide para reubicar distintos servicios del Ayuntamiento. La llamada "Ciudad de las Emergencias", aún restituyendo algunas arquitecturas originales como el cubo, afectaría gravemente a la actividad expositiva, cultural, de ocio y deportiva, también en la relación de proximidad con el pabellón de Cristal y el Madrid Arena. La Ciudad de las Emergencias con un millar de agentes y sus infraestructuras funcionaría como una barrera que también influiría al resto de las actividades del recinto, así como, el tránsito libre de los ciudadanos hacia la Casa de Campo modificando la permeabilidad y conexión con el resto de la ciudad y el río Manzanares.

Cronología

Exposiciones de Ganaderos	1925-1931
Solicitud cesión a la DNS de la zona de la Casa de Campo	02.1949
Informe favorable de ocupación de los terrenos para la I FNC Ayuntamiento de Madrid	14.03.1950
I Feria del Campo	1950
Contrato de arrendamiento entre Patrimonio Nacional y la DNS	20.04.1951
Concesión hasta el 31.12.1980	
II Feria Internacional del Campo	1953
Transferencia al Ayuntamiento de Madrid de la Casa de Campo	11.07.1963
Demolición de los stands de bóvedas "zoco expositivo"	ca. 1972
X Feria Internacional del Campo	1975
Inventario y valoración estimativa de pabellones	05.1977
Dirección de Instalaciones Feriales. Titularidad del Ayuntamiento	28.02.1978
Patronato para el aprovechamiento de las instalaciones del recinto de la Feria del Campo	29.07.1980
Información urbanística básica del recinto de la Casa de Campo	1984
Labores de "esponjamiento" demoliciones sistemáticas: Torre restaurant, pza. circular, pab. de maquinaria	
Financiación: Subvención Municipal. Gran deterioro	1988
Primeras investigaciones del autor	1998
La Casa de Campo (incl. recinto ferial) BIC	04.02.1999
Empresa Municipal Campo de las Naciones	01.01.2001
Plan Especial "Feria del Campo". Aprobación inicial	2002
Plan Especial "Feria del Campo" . Aprobación definitiva	2006
Madrid Espacios y Congresos	2006
Madrid Destino	10.2013
Plan Especial "Pormenorización de usos"	2014
Ciudad de las Emergencias	

Planes y proyectos (1953-1997)

Fuente PE " Feria del Campo" Documento de Aprobación Inicial y autor	
Plan Especial de la Cuña Verde SG-9 Casa de Campo	07.1987
Primer catálogo 40 pabellones, puentes y fuentes de la C.C.	
Distintas propuestas de ordenación con cubrición del auditorio- pista grande de exhibiciones	1990
Plan General de actuación y ciudad de los niños	1994
PGOUM 1997 AOE. 00.04 1997	
Plan General de Actuación. Patronato de la Feria del Campo	02.1999
Identidad propia como "segunda" Feria de Madrid	
Área Gastronómica (Pabellones de Provincias, E. Hostelería)	

Área Ferial y Deportiva (P. Cristal, La Pipa, Auditorio-Rockódromo)

Área del parque Festivo (P. Internacional, P.Hexágonos, INI-Teatro)

Organismos públicos (Escuela de la Vid e Ind. Lácteas, EFPA, pab. USA, etc.)

Zonas verdes (Propuesta de jardinería)

Accesos, circulaciones, aparcamientos, viarios (tren interior, c. peatonal y c. rodada)

Plan Especial "Feria del Campo"	2006

Respeta la estructura del Plan General de Actuación

Incorpora los cambios debidos al soterramiento y parque M-30

Catálogo. Dossier de edificaciones desaparecidas. Propuesta de revitalización

Plan de Pormenorización de usos	2014

"Ciudad de las Emergencias"

4. Bibliografía

Cabrero Torres-Quevedo, F. (1992). *Cuatro Libros de Arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 4 vols.

Coca Leicher, J. (2004). "El enigma de Bruselas" en *Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958, Madrid 1959. José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún. Cuaderno de Investigación 05 Exposición Arquitecturas Ausentes*, pp. 21-46. Madrid: Rueda.

—. (2010). "Fragmentos de paisaje y arquitectura. El pabellón de Ciudad Real en la II FIC Madrid, 1953" en *Proyecto, progreso, arquitectura 2,* pp. 34-45.

—. (2012). "Arquitectura efímera y objet trouvé. Pabellón de Pontevedra, 1956. Alejandro y Jesús de la Sota" en *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica 02*, pp.226-235.

—. (2013). *El recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid (1950-75)*. (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Madrid.

ÍNDICE ▷

AGUA Y ESCENOGRAFÍA URBANA EN LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES HASTA 1929

Francisco del Corral del Campo
Universidad de Granada

1. Introducción[*]

La recojo y la alzo hacia la luna / La luminosidad del agua
Taneda Santôka

El agua, material de vital importancia en la definición del espacio en sus diferentes escalas, desde la territorial a la más íntima, ha sido utilizada a lo largo de la historia en la creación de escenografías. El uso del agua en eventos culturales de gran calado se ha llevado a cabo desde la antigüedad. Debemos recordar entre otras, las *naumaquias*, realizadas ya en época romana o el uso del agua como sorpresa y juego espacial durante el Renacimiento italiano y que tanta influencia tuvieron en la escenografía paisajística de Versalles. No obstante nos centraremos en las Exposiciones Universales e Internacionales por tratarse de eventos urbanos efímeros que prometen aunar las nuevas propuestas de desarrollo territorial y los últimos avances técnicos y conceptos espaciales del ser humano. Realizaremos un recorrido por diferentes Exposiciones estudiando sus características escenográficas a diferente escala, desde la nueva planificación urbana, al diseño de eventos donde el agua es protagonista llegando al último detalle técnico, necesario para poder transmitir las emociones perseguidas.

Desde sus comienzos, considerando como tal la Exposición Universal de Londres en 1851, se han llevado a cabo más de cincuenta eventos de magnitud internacional. Detenernos en cada uno y realizar el correspondiente análisis específico resultaría confuso e innecesariamente denso. Por ello se han seleccionado dos grupos, dentro de los cuales analizaremos diversos eventos. De modo cronológico, estudiaremos las Exposiciones del XIX, especialmente la primera de Londres de 1851, la Colombina de Chicago en 1893 y las del París del fin del XIX y nos detendremos en el periodo de entreguerras, destacando las Exposiciones de Sevilla y Barcelona en 1929. El "mundo del mañana", desarrollado durante el resto del siglo XX y el comienzo del XXI, serán objeto de un próximo estudio.

2. Exposiciones universales en el XIX

2.1. Londres 1851. Vidrio líquido

En 185, el Crystal Palace comienza la historia arquitectónica de las exposiciones reflejando el espíritu de una sociedad contagiada por la fiebre industrial. Mostraba el poder de los imperios coloniales y proponía al visitante recorrer el mundo entero y realizar su *Grand Tour* particular sin salir del recinto. La liviana y prefabricada construcción de hierro y vidrio realizada por el jardinero Joseph Paxton era un nuevo templo donde mostrar una experiencia catárquica colectiva construida a base de las transparencias y levedad del vidrio, material especialmente asociado a procesos místicos de transformación espiritual[1]; una suerte de gran "cristal

[*] El presente artículo se enmarca en el Proyecto de Investigación HAR2012-31133, *Arquitectura, escenografía y espacio urbano: ciudades históricas y eventos culturales* de la Universidad de Granada

[1] "Cristal: (…) las cosas hechas con cristal o vidrio significan una transferencia de un plano a otro o un cambio de estado. En el mundo cristiano una bola de cristal denota el mundo de la luz de Dios" (Cooper, 2000: 60).

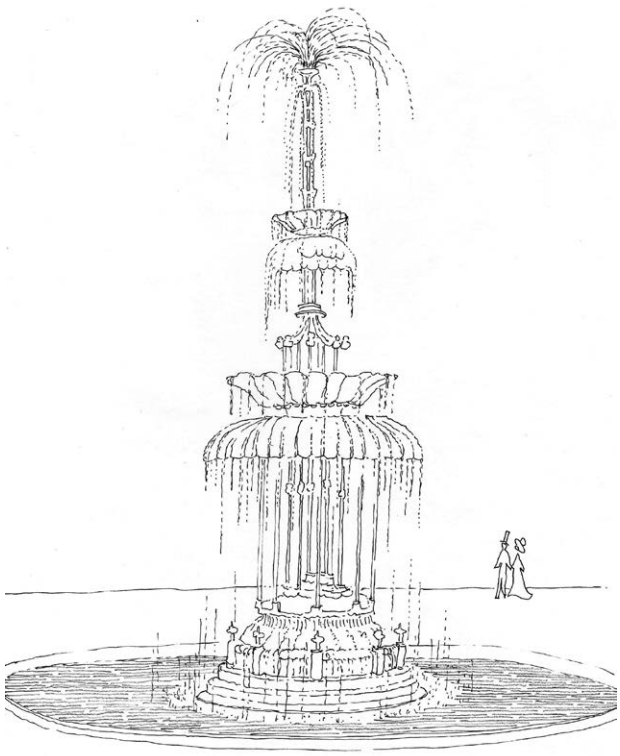


Fig. 1 – Fuente de vidrio, Londres, 1851. Fuente: F. del Corral

mágico" (Hvattum & Hermansen, 2004: 135). También de vidrio estaba realizada la fuente y ocupaba un puesto de honor, donde el transepto intersecaba la nave principal. Realizada por la afamada empresa de vidrios F. & C. Osler, resultó ser uno de los objetos más bellos de la colección. Tenía cerca de siete metros de altura y cuatro toneladas de cristal puro. La colocación de una fuente en un lugar central del espacio da una idea de su gran importancia y simbolismo[2], como recreación alegórica de la fuente de la vida.

El *Art Journal Illustrated Catalogue of the Great Exhibition* reflejaba en sus páginas su fascinación:

> Quizás sea uno de los objetos más impactantes y sorprendentes de la exposición; su ligereza y belleza, así como su originalidad en el diseño, ha cosechado la admiración de la mayoría de visitantes. La sencillez de sus efectos es realmente perfecta; se soporta por barras de acero completamente embebidas en las piezas de vidrio para hacerse invisibles y no interferir así en el efecto de pureza y transparencia del objeto (Symmes y Van Dyk, 1998: 107).

Dedicados hasta entonces a atrapar la luz en sus candelabros y lámparas, la empresa F. & C. Osler realizó por primera vez en la historia una fuente de vidrio. En aquella catedral de aire y luz, paisaje urbano, el agua, etérea, ceñida al vidrio o brotando de él, era también luz. Agua y luz serían así, como afirmaba Le Corbusier, estados diversos de una misma materia[3]. Quizás fuese este un nuevo paso en la fusión de materias mostrada en la Fuente de los Leones de La Alhambra, cuya reproducción se encontraba en el cercano "Alhambra Court". Alrededor de su vaso, Ibn Zamrak había realizado la inscripción poética donde ensalzaba el agua como materia domesticada por el hombre, mostrando la fusión de lo sólido a lo líquido como símbolo vital de la gracia adquirida[4].

Agua y luz comenzaban así a hermanarse para impactar al visitante y saciar su voracidad de emociones en un recorrido catárquico por las Exposiciones Universales. A partir de aquel evento, se optó por incluir el agua en los programas desarrollados para los recintos que albergarían las siguientes exposiciones (Grandas Sagarra, 2006: 215).

En 1841, el profesor de la Universidad de Ginebra, Daniel Colladon había demostrado por primera vez como guiar la luz a través de un fluido. Gracias al fenómeno de reflexión interna total, un surtidor que brotaba de un pequeño depósito de agua iluminado, se teñía de luz siguiendo la curvatura natural de su caída (Démy, 1907: 312). La luz era agua. Del grifo brotaba luz.

En la Exposición Universal de Barcelona de 1888, gracias a la colaboración entre la poderosa Anglo–American Brush Electric Light Corporation, el arquitecto Josep Torres i Argullol, junto a artesanos locales, realizó una fuente entonces llamada "mágica"

"Cristal: Símbolo del espíritu y del intelecto a él asociado. Es interesante la coincidente veneración mostrada hacia el cristal por los místicos y los surrealistas. El "estado de transparencia" se define como una de las más efectivas y bellas conjunciones de contrarios; la materia "existe", pero es como si no existiera, pues se puede ver a su través" (Cirlot, 2005: 156).

[2] "Fuente: Agua en surgimiento. Simboliza la fuerza vital del hombre y de todas las sustancias" (Cirlot, 2005: 216).

"Fuente: En el simbolismo del Paraíso, las aguas de la vida surgen de la base del Árbol de la Vida como fuente que origina los cuatro ríos del Paraíso. Las fuentes en el centro de las plazas, patios, claustros, jardines amurallados, etc. representan el Centro Cósmico y son también la fuente de las aguas vivas, la juventud y la inmortalidad" (Cooper, 2000: 83).

[3] "Para Le Corbusier, luz y agua no son sino estados diversos de una misma materia. La luz se desprende verticalmente desde lo alto, cae abrupta o escurre empapando la pared. El agua plana asciende desde el suelo. Hay un punto donde una y otra se encuentran; entonces se enroscan ambas en un mismo torbellino, convirtiéndose una en otra, interminablemente. Pero toda su arquitectura muestra la ansiedad y la concupiscencia solemne por esa transformación". Josep Quetglas (Torres, 1999: 4).

[4] "(…) Tan afín es lo duro a lo fluyente, / que es difícil saber cuál de ellos corre. / ¿No ves cómo el tazón –que inunda el agua– / previene en contra de ella sumideros, / como el amante lloroso que su llanto / por resquemor del maldiciente enjuga? / ¿No es el agua en verdad –flujo de nube / que traen a estos leones los regatos– (…)" (García Gómez, 1996: 113).

donde la creatividad de los innumerables efectos del baile de agua y luz resultó ser el espectáculo efímero de mayor impacto, como bien reflejaban las crónicas de la época[5].

La celebración del centenario de la Revolución en París en 1889 supuso un escalón más en la evolución de las *fontaines lumineuses* y su fantástica "pirotecnia acuática" que produjeron un efecto de *grandeur* que trascendió fronteras y sirvió para iniciar el diseño de un "castillo de aguas" que tendría lugar en la siguiente exposición de 1900. El furor popular por las fuentes luminosas llegó a ser tal que se crearon, a modo de "*souvenir* vivo", unas fuentes portátiles llamadas *fontaines lumineuses de table et de salón,* para instalarlas en cualquier lugar y que, gracias a una batería recargable, permitían graduar la salida de agua. La de mayor éxito resultó ser un centro de mesa a modo de surtidor en miniatura. Aunque su duración fue pasajera, la fortuna de las fuentes como elementos ornamentales de impacto estaba servida.

2.2. Chicago 1893. Paisaje acuático

Tras las exposiciones de Paris los años 1855, 1867 y 1878, Londres 1862 y 1884, Filadelfia 1876, Viena 1873, Melbourne 1881, Glasgow y Barcelona en 1888, de nuevo París con el trascendente evento de 1889, en 1893 se celebró la Exposición Colombina de Chicago que conmemoraba, junto al agua del Lago Michigan, el 400 aniversario del descubrimiento de América.

El final del XIX, periodo de transición y gran incertidumbre para Estados Unidos, propició un evento de primera magnitud, fundamentalmente lúdico, germen de los futuros parques de atracciones. Una ciudad soñada junto a la ciudad real que entonces apenas contaba con un millón de habitantes. El espacio específicamente de atracciones ocupó el Midway Pleasance, donde destacaba la gran noria de Ferris como gran hito urbano y en el Jackson Park se realizó un proyecto que, gracias principalmente al agua, influenció el urbanismo de la ciudad durante décadas. Los principales artífices fueron el paisajista Frederick Law Olmsted y el arquitecto Daniel Burnham[6]. El plan general diseñado por Olmsted buscaba la impresión escenográfica donde, gracias al agua, los visitantes quedarían impactados y Burnham legó una serie de edificios revestidos con mortero imitando piedra en estilo denominado "Neoclásico florentino" que configuraban la "White City".

La ciudad blanca soñada surgía en una zona pantanosa al sur de Chicago transformada en un complejo sistema de canales y lagunas por donde cruzaban continuamente góndolas y lanchas eléctricas llenas de visitantes que le daban un aire veneciano. El centro simbólico de la Exposición era el Gran Lago artificial rodeado de blancos volúmenes beauxartianos y flanqueado por dos descomunales esculturas en sus extremos; una de 20 metros de altura representando a La República y la Fuente Colombina, obra del escultor Frederick W. Mac Monnies, alegoría de las aspiraciones de la nación a modo de nave guía, compuesta por caballos, sirenas y surtidores. El borde del lago fue estudiado con esmero. Si bien en un principio se propuso poblado con plantas acuáticas a fin de ocultar las fluctuaciones de su nivel, finalmente se optó por su preciso subrayado mediante un sólido límite.

Al igual que Colón llegó a las Américas por mar, el visitante podía hacerlo en barco desde el centro de Chicago. La entrada a la *Cour*



Fig. 2 – Gran Fuente Colombina y Cour d'honneur, Chicago, 1893. Fuente: F. del Corral

[5] "Agolpose allí el gentío (…) Los juegos de aguas, caprichosos, elegantes, unas veces copos de argentada espuma, mediados montecillos de rubíes otras, verdes como collares de esmeraldas, azules cual rosarios de zafiros, los colores del iris surgían encantadamente a través del corriente líquido, en espirales y oblicuas líneas movido por la oculta y bien entendida fuerza impulsadora. La fuente mágica merece toda suerte de plácemes; el público aplaudió ayer las combinaciones más raras y bonitas siendo justos sus aplausos (…) Presentó lindas combinaciones a cuatro y seis colores; el haz de trigo, el grupo de palmeras, los mantecados de fresa, y el bombardeo (una riña entre los surtidores oblicuos), son de mucho efecto. Estos ejercicios que podemos llamar de hidrotecnia, se parecen bastante a los fuegos de artificio, salvo el ruido, el humo, el olor y la intensidad de colores y luz" (*La Vanguardia*, 23 de Julio de 1888).

[6] Una vez finalizada la Exposición y tras el incendio que tuvo lugar seis meses después de la clausura, se comenzó a estudiar su integración urbana en el crecimiento de Chicago. En 1909 de nuevo trabajaron juntos. D. Burnham, en colaboración con E. Bennet y F.L. Olmsted, realizó el Plan de Chicago que sentaba las bases de la ciudad del XX donde el agua seguía muy presente. Recomendaba la creación del frente del lago, barrios ajardinados y la construcción del Lake Shore Drive que se llevarían a cabo en los próximos cincuenta años.

d'honneur "hacía pensar en una llegada a la Nueva Jerusalén" afirma Daniel Canogar (1992: 59). Junto al embarcadero de las góndolas, ya en el Lago Michigan, se encontraban las Tres Carabelas, cedidas por el gobierno español en homenaje al centenario. Al caer la noche, una fila de orgullosas bombillas se reflejaba en la majestuosa dársena, subrayando su sobrenombre de "Ciudad Blanca", y creaban la atmósfera onírica adecuada para ofrecer espectáculos nocturnos de espuma y color. Varios grupos de fuentes iluminadas lanzaban chorros a casi cincuenta metros de altura mientras cañones de luz con filtros coloreados teñían y creaban un efecto caleidoscópico en las fachadas de los edificios. La fascinación de los visitantes era proporcional a la potencia eléctrica, mayor que cualquier ciudad norteamericana (Caralt, 2010: 68). Las "fuentes luminosas" desarrollaron una suerte de hidrotecnia coordinada con la música que generaba efectos asombrosos en una escenografía acuática mágica de canales y lagos.

El agua resultó ser así fondo y figura, estructurante del espacio y medio de expresión creativa y tecnológica. Lo transitorio prevaleció sobre lo estático. No había apenas espacio para la calma, todo era fluido. Los espacios de agua como escenografías oníricas donde lo fantástico suplanta lo real, comenzaban a ser ya una realidad.

2.3. París 1900. Agua eléctrica

Tras las Exposiciones Internacionales de Bruselas y Tennessee en 1897, en 1900 tuvo lugar la última y, hasta el momento, más concurrida de las Exposiciones Universales en París. Más de 50 millones de visitantes acudieron a la denominada "Evaluación de un siglo". El evento, en relación al uso del líquido, planteó avances a diferentes escalas. A escala urbana, la exposición reservó para los principales pabellones internacionales la ribera del Sena en el denominado "muelle de las naciones". El *Grand Tour* quedaba así al alcance del visitante que, realizando un recorrido en barco por a "calle acuática", podía visualizar el mundo entero.

Entre sus edificios, destacaba el Palacio de la Electricidad, obra de Eugène Hénard, situado frente a la Torre Eiffel. Fue el auténtico protagonista de una Exposición que logró materializar el ideal de la ilustración francesa de la "ciudad de las luces". El Palacio, contenía la vida, el alma activa de la muestra, dotando al colosal organismo de movimiento y luz. Sin la electricidad, la Exposición habría sido apenas un cuerpo inerte[7]. El gigantesco "Castillo de agua" creado por el arquitecto Edmond Paulin hacía las veces de fachada. Se trataba de una sorprendente escenografía acuática en forma de abanico abierto de cuyo centro brotaba una inmensa cascada presidida por el gran "Genio de la Electricidad". Esta escultura de seis metros de altura, conducía una carroza flanqueada de hipogrifos y surtidores de llamas multicolor que caían hacia un lago con varias fuentes luminosas. Por la noche, el espacio se transformaba en una envolvente vibración multicolor gracias a las fuentes y a la proyección de luz en la fachada, iluminada por las cambiantes luces de 5000 bombillas de colores. El Palacio de la Electricidad ofrecía así luz, vida y la esperanza de un ilusionante futuro.

La Exposición destacó también por el auge del "panorama móvil" entre los que destacaba el *Mareorama*, atracción creada por el pintor y grafista publicitario Hugo d'Alesi, que combinaba pinturas panorámicas en movimiento alrededor de una plataforma de 70 metros que recreaba la cubierta de un barco de vapor donde se encontraban los espectadores. Las pinturas mostraban un viaje marítimo de Marsella a Yokohama. La combinación de cilindros hidráulicos, cadenas y motores eléctricos permitían a la plataforma moverse simulando la navegación. Además, para dar credibilidad a la travesía, varios ventiladores creaban una brisa marina que silbaba entre las jarcias. Eran los comienzos de la realidad simulada y la creación de espacios de ocio para los sentidos que permitían vivir otras realidades sin riesgo, y donde los límites de espectador y espectáculo parecían diluirse.

Durante los primeros quince años del siglo XX, tuvieron lugar las Exposiciones de Saint Louis en 1904, Lieja en 1905, Milán en 1906, Bruselas en 1910, Gante en 1913 y San Francisco en 1915. En Londres, en 1908, la Exposición Franco-Británica atrajo a las masas gracias a sus ornamentados pabellones que tomaba, en un estilo colonial hindú, el relevo de la blanca ciudad de Chicago y sus lúdicas aguas.

3. Período de entreguerras

El final de la Gran Guerra y la aparición de la recesión económica multiplicaron el número de eventos expositivos en pos de una soñada y optimista recuperación. En cada sucesiva Exposición habría nuevos desarrollos técnicos, eléctricos e hidráulicos. En 1929, tuvieron lugar la Exposición Internacional de Barcelona y la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

3.1. Barcelona 1929. Sueños de agua, luz y reflejos

La Exposición de Barcelona, inicialmente *Exposición de Industrias Eléctricas*, estaba prevista para 1917 pero, debido a la guerra,

[7] "Si el Palacio de la Electricidad llegase a parar, por uno u otro motivo, pararía toda la Exposición (...). Allí se fabrica toda la energía necesaria para el alumbrado y el funcionamiento de sus diversos órganos" (Allwood, 1977: 101).

hubo de retrasarse. Si bien las obras del proyecto general de Puig i Cadafalch estaban finalizadas en 1923, la celebración se postergó hasta 1929 y pasó a denominarse *Exposición Internacional de Barcelona*. El proyecto, con la grandiosidad propia del noucentismo derivado del movimiento de "Ciudad Bella" ideada por D. Burnham para la Exposición Colombina, contó con Jean-Claude Nicolas Forestier y Nicolau Maria Rubió i Tudurí para la realización del ajardinamiento. La entrada a la Exposición desde la Plaza de España estaba presidida por una fuente monumental diseñada por Josep María Jujol. Su estilo neobarroco mostraba una relación con el agua desde la importancia volumétrica de la piedra y la simbología de su repertorio iconográfico como alegoría poética a España y sus ríos y mares.

Desde el acceso a través de las torres "alla veneciana", hasta el gran Palacio Nacional, la Avenida principal de María Cristina presentaba una sorprendente y novedosa atmósfera creada por Carles Büigas, entonces ingeniero jefe de la sección de Aguas e Iluminación de Espectáculos, apoyado por los avances técnicos de la Westinghouse de Nueva York.

Más de ochenta fuentes y surtidores jalonados de columnas luminosas de vidrio con un aire *art déco*, conducían al visitante hasta la majestuosa Fuente Mágica y las terrazas con cascadas de agua coloreada por la luz, con el Palacio como fondo. El agua, hermanada a la luz, era de nuevo la protagonista, esta vez exenta de toda forma escultórica. La Fuente Mágica estaba formada por tres estanques concéntricos a distintos niveles, con 65 m de diámetro en su parte más ancha, y contaba con treinta juegos de agua diferentes y coloraciones graduales en cinco colores. Su efecto novedoso basado en cuatro puntos explicados en la memoria del proyecto[8], mostraban la técnica al servicio de lo inexplicable. Las entrañas, ocultas, alimentaban el terso y esencial rostro de la belleza sencilla.

El paisaje nocturno pasó a llamarse la "montaña iluminada", cercana a la modernidad expresionista alemana de las utopías alpinas de Bruno Taut y tuvo gran repercusión internacional. Ángel Marsá se mostraba conmovido por el milagro de que el fuego y el agua dejasen de ser antagónicos al convertirse en bengalas y cohetes y en fuentes luminosas. Es decir, cuando se convertían en fantasía (Marsá, 1930: 69). El impacto en los visitantes fue enorme



Fig. 3 – Fuente Mágica, Barcelona, 1929. Fuente: F. del Corral

al punto de ser la primera de las "cuatro maravillas" elegida por votación popular. Eugenio d'Ors publicó un artículo en París donde relacionaba las fuentes luminosas con el principio de un arte nuevo. Llegaba a atribuirlas funciones morales y relajantes para el "hombre "sobrecargado" de nuestros días" y proponía la posible creación de "un gran Teatro del Agua y de la Luz, o del Agua-Luz, como yo preferiría llamarlo"(Caralt, 2010: 87), explicaba. La popularidad de Carles Büigas creció, pasó a conocérsele como el "mago y poeta del *agualuz*" y la Fuente Luminosa permaneció como símbolo permanente de innovación y alegría en Montjuïc.

El genio creador de Büigas realizaría más adelante sus propuestas más sorprendentes; la *Nave Luminosa* y el Teatro integral de *agualuz* musical.

La *Nave Luminosa*, recuerdo de tantas escenografías acuáticas en el pasado, era una gran fuente luminosa que surcaría los océanos para llevar fantásticos espectáculos por los puertos del mundo. *Agualuz* en el agua, agua limitada en el agua sin fin, agua con la forma de su contenedor, nave que fluiría por el mundo para perpetuo entretenimiento de las masas que ya no tendrían necesidad de desplazarse para contemplar la maravilla.

Para la exposición Internacional de París de 1937 llegó a construir un Teatro de Agua-luz abierto, con multitud de fuentes luminosas sobre estanques, pero fue en Santo Domingo en 1955 donde se construyó un Teatro de agua y luz más cercano a su utópico proyecto.

[8] "Los cuatro puntos serían: a/ la ocultación absoluta de los focos; b/ iluminar con el mínimo brillo; c/ conseguir las máximas combinaciones de colores y formas; y d/ concentrar el cuadro de control en un lugar para operar cómodamente" (Caralt, 2010: 81).

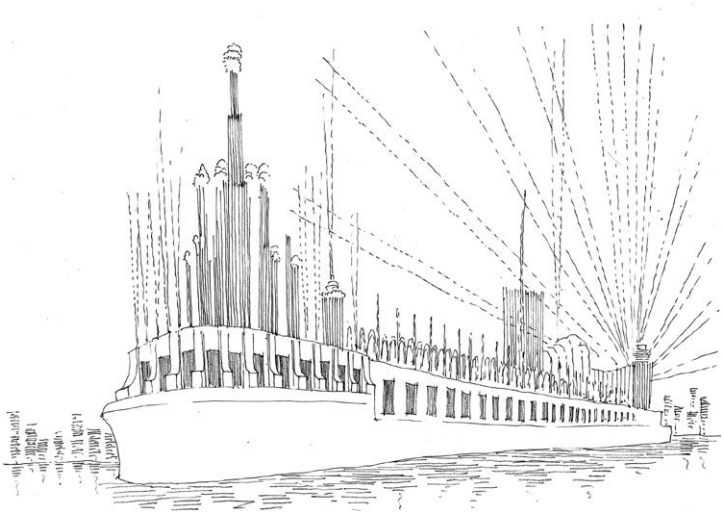


Fig. 4 – La nave luminosa, Büigas. Fuente: F. de. Corral

Perseguía el impacto mediático dirigido preferentemente al espectador consumidor de imágenes icónicas más que al espectador usuario de espacios trascendentes, algo que rápidamente se reflejaría en el desarrollo de la sociedad venidera.

No lejos de la Fuente Mágica se encontraba una de las obras maestras de la arquitectura del siglo XX, el Pabellón de Alemania proyectado por Ludwig Mies van der Rohe, paradigma de un nuevo modo de concebir y construir el espacio. El esencial uso de acero, mármol, estuco, travertino y vidrio resultó conmovedor en su diálogo con el agua, la luz y los reflejos. Explica Josep Quetglas:

> Mies escoge sus materiales por su capacidad de reflejar, con lo que los materiales del pabellón no son sólo los cuatro habitualmente considerados, sino también uno quinto, quizás el más importante, porque contribuye a movilizar la circulación de los reflejos: el agua (Quetglas, 1991: 65).

Detenernos en este emocionante lugar de calma es especialmente pertinente para comprender las diferentes vías creativas que el agua propone.

Las virtudes del líquido, explotadas hasta su extremo en ambos casos, muestran dos modos diversos de posicionarse ante el espacio, pero también ante la sociedad. Si el agua de la Fuente Mágica es esencialmente espectáculo dinámico que, protagonista, contrasta con su fondo y está concebida como evento de consumo para el visitante, en el Pabellón Barcelona, el líquido propone la emoción desde su calma. Las láminas de agua se imbrican al espacio gracias al reflejo y el visitante es invitado a usar el emocionante y fluido espacio que, lejos de ser una experiencia visual, llega a todos nuestros sentidos.

3.2. Exposición Iberoamericana de Sevilla. 1929. Trazas de agua

Desde 1911, fecha en que estaba prevista inicialmente, la Exposición Iberoamericana de Sevilla fue progresivamente retrasando su inauguración para coincidir con la de Barcelona. La primera modernización de Sevilla estaba en ciernes. El recinto, ideado por el arquitecto director de la exposición, Aníbal González, en torno a la reforma del Parque de María Luisa de Forestier y sus jardines de constantes referencias al mundo árabe y mediterráneo, tenía como espacios principales las Plazas de España y América. La exposición presentaba diversas similitudes acuáticas con su precedente Colombina en Chicago. Se había creado un canal de apertura hacia el Atlántico y los visitantes podían llegar al recinto, próximo al Guadalquivir, en modernos barcos de vapor. La Plaza de España, obra maestra del regionalismo andaluz, diseñada por Aníbal González con influencias neomudéjares y renacentistas, construida durante catorce años, era un gran escenario público donde desarrollar espectáculos diversos. Según explicaba la memoria del proyecto, el menor de los dos ejes debía ser prolongación de la avenida transversal del Parque que unía el Prado de San Sebastián con el Paseo de las Delicias. Esta avenida comenzaría a orillas del Guadalquivir para morir en el Palacio de Actos y Fiestas y a cuyos pies se dispondría una monumental fuente iluminada, por estimarse que ésta no debería faltar en una Exposición Universal (Solís Burgos, 2000: 1058). De este modo, la Plaza de España se ordenaba como un gran espacio central en torno al que se desarrollaba una ría, de 15 m de anchura y 525 m de longitud dispuesta para la práctica del remo, tan solo interrumpida en su conexión con la avenida del Parque y cruzada por cuatro puentes que comunicaban la parte central de la plaza con el paseo.

Una vez definida la ubicación del conjunto de la Plaza de España en 1914, se iniciaron las primeras obras, aunque pronto se ralentizaron, llegándose a ejecutar solo los propios trabajos de la ría con todos sus acabados, farolas y decoración cerámica. En 1919 se concluyeron también los cuatro puentes, pero la edificación tardó aun años en finalizarse. En 1927 se aprueba el proyecto de la fuente central, presentado por Vicente Traver, sustituto de Aníbal González tras su reciente dimisión, con esculturas de Santiago Gascó. La Exposición sevillana debía así gran parte de su éxito al agua: El Guadalquivir volvía a ser gran arteria de comunicación y acercaba el evento al visitante; la ría de la Plaza de España, por si sola, y mucho antes de la construcción de su escenografía arquitectónica, ya era uno de los lugares



Fig. 5 – Plaza de España. Teatro de agua. Fuente: F. del Corral, 2013

preferidos para el solaz de los sevillanos que surcaban a golpe de remo su trazado; y la fuente central, quizás la pieza más discutible, subrayaba con sus juegos de luz y agua el carácter lúdico del evento. Ambos perduran hoy día con gran aceptación por parte de los ciudadanos.

Lo efímero de las Exposiciones no debería ser sinónimo de banal. Como hemos visto, podría proponer espacios trascendentes con el agua como material creativo. Ivan Illich nos avisa sobre nuestra poderosa capacidad de transformación del agua, material sensible, sin forma, color ni sabor, capaz de adquirir los más variados atributos. Escuchar al agua[9], sus leyes naturales y su verdad, hará que los espacios sean, a nuestros ojos, transparentes, preparados para recibir la alegría que mostraba Santôka en el haiku con que iniciábamos el trayecto. Por el contrario, considerarla como un bien de consumo, no hará sino enturbiar sus propiedades y abundar en nuestra superficialidad.

Escuchar al líquido y comprender sus formas como material de transmisión emocional y cultural, ha creado a lo largo del tiempo una cultura del agua que abarca todas las escalas, aunque siempre ha partido de su mínima dimensión pero máximo impacto, la gota[10]. El agua, en su encuentro con el resto de materias, es siempre detalle. Desde él parte en busca del espacio en sus diferentes escalas para ser territorio, mar.

En sucesivos eventos tras 1929, la puesta en escena del líquido, tanto real como figurado seguiría produciendo un impactante efecto de fascinación. El "mundo del mañana", anunciado en la Exposición Universal de Nueva York en 1939, desarrollado durante el resto del siglo XX y revisado durante el comienzo del XXI, se reflejaría en el uso del agua. El primer siglo de Exposiciones Universales aún no era tiempo de escasez y el agua era más un medio que un bien preciado. El auge de la actual búsqueda de lo sostenible estaba aún por llegar. Todo variaría progresivamente con el avance del siglo XX y el nuevo XXI hará del uso del agua un nuevo paradigma, pero esta será otra historia que veremos más adelante.

[9] "He oído preguntar al agua, si es que no la escuchamos" (Araujo, 2007: 168).

[10] "Una gota de agua poderosa basta para crear un mundo y para disolver la noche" (Bachelard, 1994: 20).

4. Bibliografía

Allwood, J. (1977). *The great exhibitions*. Londres: Studio vista.

Araujo, J. (2007). *Agua*, Madrid: Lunwerg.

Bachelard, G. (1994). *El agua y los sueños.* México: F. de Cultura Económica.

Beaver, P. (1970). *The Crystal Palace*. Londres: Hugh Evelyn.

Búigas, C. (1960). *La nave luminosa*. Barcelona: Barna.

Canogar, D. (1992). *Ciudades efímeras. Exposiciones universales: espectáculo y tecnología*. Madrid: Julio Ollero Editor.

—. (2000). *Pabellones españoles en las exposiciones universales.* Madrid: Pabellón de España, Sociedad Estatal Hannover 2000.

Caralt, D. (2010). *Agualuz. De pirotecnias a mundos flotantes: Visiones de Carles Büigas.* Madrid: Siruela.

Carré, P. (1989). "Expositions et modernité: Electricité et communication dans les expositions parisiennes de 1867 à 1900" en *Romantisme 19*(65).

Cirlot, J.E. (2005). *Diccionario de Símbolos.* Madrid: Siruela.

Cooper, J.C. (2000). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Gustavo Gili.

del Corral del Campo, F. (2013). *Agua, esencia del espacio en la obra de Carlo Scarpa*. Valencia: TC General de Ediciones de Arquitectura.

Démy, A. (1907). *Essai historique sur les expositions universelles de Paris.* París: Librairie Alphonse Picard et fils, éditeurs. Bibliothèque nationale de France.

Domosh, M. (2002). "A 'civilized' commerce: gender, 'race', and empire at the 1893 Chicago Exposition Cultural" en *Cultural Geographies* (www.sagepublications.com).

Gaillard, M. (1987). *París Les expositions universelles de 1855 a 1937.* París: Les presses franciliennes.

Grandas Sagarra, C. (2006). "Arquitectura para una exposición: Barcelona 1929" en *Artigrama 21*.

Hamon, F. (1994). "Le Crystal Palace. Une icône dix-neuviémiste" en *Romantisme 24* (83).

Hvattum, M. y Hermansen (2004). *Tracing modernity. Manifestations of the modern in architecture and the city.* Nueva York: Routedge Taylos & Francis Group.

Illich, I. (1986). *H2O and the waters of forgetfulness*. Londres: Marion Boyars.

La Vanguardia (1888, 23 de julio). Hemeroteca digital de La Vanguardia

Marsá, A. (1930). *La montaña iluminada: itinerario espiritual de la exposición de Barcelona 1929-1930.* Barcelona: Horizonte.

Méndez Rodríguez, L.R. (2006). "La Gran Exposición de Londres de 1851. Un nuevo público para el mundo" en *Artigrama 21*.

Symmes, M. y Van Dyk, S. (1998). *Fountains, Splash and Spectacle, Water and Design from the Renaissance to the Present.* Nueva York: Rizzoli.

Quetglas, J. (1991). *Imágenes del Pabellón de Alemania*. Montreal: Section B.

Solís Burgos, J.A. (2000). "La Plaza de España de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. El proceso de ejecución" en *Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Sevilla, 2000.*

Torres, E. (1999). *Catálogo Exposición "9m2(+O-) de instrumentos para luz cenital".* Barcelona.

VV.AA. (2009). *Iluminaciones. Cataluña visionaria.* Barcelona: Ed. CCCB.

ÍNDICE ▷

EQUIPAMIENTO PÚBLICO Y DESARROLLO URBANO EN ZARAGOZA (1900-1950): EL HOSPITAL MIGUEL SERVET DE FERNANDO GARCÍA MERCADAL

Jesús Escribano Marquina
Universidad de San Jorge

1. Desarrollo de la comunicación

Esta comunicación forma parte, aunque de una manera tangencial, de una investigación más amplia sobre la arquitectura hospitalaria realizada por el Instituto Nacional de Previsión en Aragón entre los años 40 y 70 del pasado siglo, proyectada, casi en su totalidad, por el arquitecto Fernando García Mercadal.

La primera y principal de las obras acometidas en el Plan Nacional de Instalaciones Sanitarias[1] fue el hospital Miguel Servet, que tuvo una indudable influencia en el desarrollo de la ciudad de Zaragoza hacia el Sur en los años 50.

Veamos unos datos urbanísticos preliminares: La ciudad de Zaragoza completaba el siglo XIX ceñida en el recinto marcado por la muralla de tapial que la había defendido de los Sitios napoleónicos, más administrativa ya que defensiva (fig.1). Aunque su población se había duplicado a lo largo del siglo, los vacios urbanos disponibles por las destrucciones de la guerra contra los franceses y las desamortizaciones posteriores habían sido suficientes para alojar a sus vecinos.

Con el comienzo del siglo XX, y una vez colmatados los espacios interiores, empiezan a aparecer junto a los márgenes de las principales vías de acceso a la ciudad algunas barriadas,



Fig. 1 – Plano de la ciudad de Zaragoza con sus edificios públicos por Antonio Magaña. Fuente: VV.AA. (2010). *Zaragoza 1908-2008. Arquitectura y Urbanismo*. Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón

llamadas particulares[2], de generación espontánea, que trataban de solucionar la imperiosa necesidad de vivienda mediante la autoconstrucción, pero sin planificación ni control urbanístico, careciendo de los más indispensables equipamientos e incluso de infraestructuras sanitarias.

[1] Este Plan dimanaba del articulado de la Ley de 14 de diciembre de 1942 por la que se creaba el Seguro Obligatorio de Enfermedad y constituyó el programa de actuación para la construcción de instalaciones sanitarias capaces para albergar 34.000 camas asistenciales. Plan francamente ambicioso para la España de la época y del que sólo se consiguió llevar a cabo la mitad, siendo, aún así, una labor encomiable.

[2] Estos "barrios particulares" aparecieron principalmente en las zonas de Torrero y Delicias y su origen partía de la división en lotes de las fincas agrícolas, dejando para calles de acceso el menor espacio posible, como forma de sacar el mayor beneficio. Estas calles tenían carácter de propiedad particular, de dónde viene el apelativo de los barrios.

Este crecimiento descontrolado de la ciudad hizo que el consistorio se plantease la necesidad de redactar algún plan de ensanche que, aprovechando los beneficios económicos que las leyes nacionales les otorgaban, diera solución al problema de escasez de vivienda y planificase un crecimiento ordenado de la ciudad.

Las características de la ciudad de Zaragoza, rodeada en parte por los ríos Ebro y Huerva, hacían que su crecimiento natural se encaminara hacia el Sur, por ello en 1904 se convocó un concurso de ideas encaminado a la elaboración del plan de ensanche de la ciudad por el sur al que presentaron sus propuestas los técnicos locales más prestigiosos: Magdalena, Burbano, Casañal…

Las bases establecían unos criterios higienistas; dos grandes vías de 60 m de anchura, dos plazas de 10.000 m^2, calles de 15 m de anchura, manzanas con patios de 15 m de lado etc. Eran unas bases muy similares a las que se habían establecido en otros ensanches de ciudades españolas y que se estaban construyendo en aquel momento con notable éxito y mejora de las condiciones de habitabilidad.

A partir de 1906, siguiendo los criterios y las propuestas del concurso, se redactaron varios anteproyectos de ensanche. Todos ellos superponían sobre el territorio una trama, más o menos ortogonal, de manzanas rectangulares y coincidían en plantear una serie de pautas o soluciones que marcarían el desarrollo posterior del sur de la ciudad y que eran las siguientes:

a) El paseo de Sagasta como vía de comunicación con el barrio de Torrero.

b) El paseo de Pamplona siguiendo el trazado de la antigua muralla.

c) Una Gran Vía prolongación del paseo de la Independencia hacia el sur, que, aunque se veía interrumpida por la Facultad de Medicina y el Hospital Clínico, era considerada como la solución más acertada. La Facultad había sido construida en 1893 por Ricardo Magdalena con la idea inicial de cerrar la perspectiva del Salón de Santa Engracia, pero ahora se convertía en un impedimento para su prolongación. No quedaba más remedio que la cubrición parcial del Huerva.

d) La creación de un gran parque al sur de la ciudad para el que se proponía la ubicación del Cabezo de Buenavista.

Paralelamente a estos anteproyectos, en 1900, se había redactado otro proyecto de ensanche mucho más acotado para la huerta



Fig. 2 – Obras de cubrición del río Huerva (1928). Fuente: VV.AA. (2010). *Zaragoza 1908-2008. Arquitectura y Urbanismo*. Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón

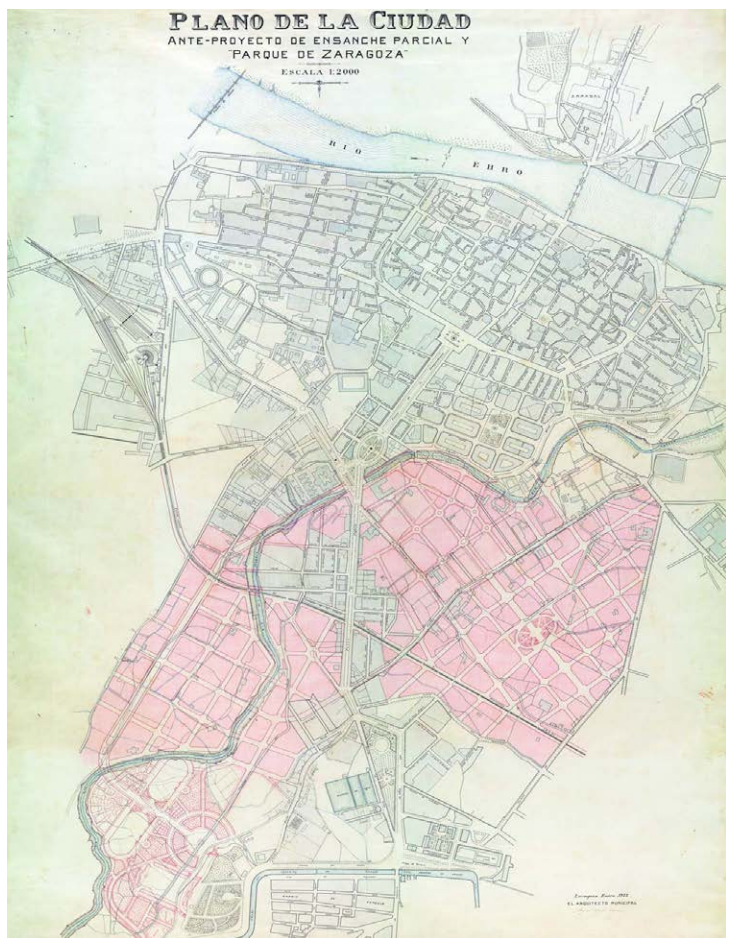


Fig. 3 – Plan de Ensanche y Extensión. Miguel Ángel Navarro. Fuente: VV.AA. (2010). *Zaragoza 1908-2008. Arquitectura y Urbanismo*. Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón

de Santa Engracia, firmado por Ricardo Magdalena (Hernández, 2012). Se trataba de la urbanización de una plaza y de 14 manzanas. En un principio hubiera podido servir de ensayo para la realización del otro ensanche mayor y más ambicioso, pero los retrasos acumulados en su ejecución, debido a problemas económicos y de ocupación de los terrenos, supusieron que no se llevara a cabo hasta después de la "Exposición Hispano-Francesa" de 1908, con lo que perdió cualquier eficacia como ensayo de gestión urbanística.

En todos los casos se trataba de proyectos geométricos, que definían un esquema ordenador del crecimiento urbano, pero que no llevaban incorporado ningún sistema de gestión y ni de distribución de cargas, por lo que su aprobación no garantizaba su ejecución. Este motivo hizo que, en general, la mayoría de estos proyectos, una vez empezados y antes de su finalización, fueran sustituidos o modificados por otros.

En cuanto a la prolongación del Paseo de La Independencia y la incidencia de la colocación de La Facultad de Medicina justo en medio de su eje, ésta se resolvió mediante una articulación de dos plazas consecutivas: Las plazas de Aragón y de Basilio Paraíso, lo que hizo necesaria una importante obra de ingeniería, que fue la cubrición y encauzamiento de un tramo del río Huerva, con una sustancial inversión de 28 millones de pesetas (Marco y Buil, 2009) en los años veinte y que permitía a la ciudad seguir creciendo según el eje, NE-SO, marcado ya por los romanos en su fundación.

En 1925 se aprueba el Plan de Ensanche y Extensión. Fue redactado por Miguel Ángel Navarro y marcaba las pautas generales para la urbanización de 390 Ha. al sur de la ciudad. Organizaba el territorio a base de una malla de manzanas rectangulares apoyada en los ejes del Paseo de Sagasta y la Gran Vía.

Este Plan, al igual sus contemporáneos de otras ciudades, se limitaba a marcar las alineaciones sin incluir ningún sistema de gestión ni de equidistribución (figura de planeamiento que no aparece hasta la Ley del Suelo de 1956), por lo que su ejecución dependía de la iniciativa privada y en ocasiones era imposible controlar el ritmo de su materialización. Esto ocurrió con el ensanche de Zaragoza, que en los años cincuenta aún no había terminado de completarse.

También se preveía una reserva de suelo para la construcción de "casas baratas" aprovechando los beneficios que otorgaba la legislación de Casa Baratas y Económicas del Ministerio de Trabajo

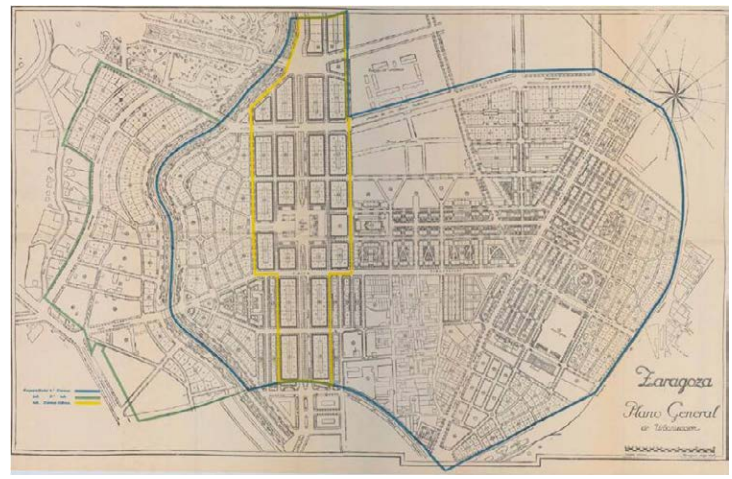


Fig. 4 – Plano General de la Urbanización. Zuazo, Navarro y Rivas (1928). Fuente: VV.AA. (2010). *Zaragoza 1908-2008. Arquitectura y Urbanismo*. Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón

de 1924. Se formó la Sociedad Zaragozana de Urbanización y Construcción (SZUC) para llevar a cabo la urbanización. Estaba compuesta por la mayoría de los propietarios de los suelos, y en ella se integraba también el arquitecto Secundino Zuazo que aportaba los honorarios correspondientes a los proyectos. Zuazo se convierte así en el auténtico promotor de de la urbanización y elabora un acertado proyecto, con gran variedad, tanto de tipos edificatorios como de posibilidades de agregaciones de bloques y manzanas, logrando una interesante articulación de espacios públicos.

Aunque llegaron a construirse algunas manzanas, la SZUC quebró en 1933, siendo absorbidos sus activos por el Ayuntamiento e integrado el proyecto de Zuazo en un nuevo "Plan General de Ensanche, Límite y Zonas" redactado por el arquitecto municipal Miguel Ángel Navarro en 1934.

A partir de esa fecha, durante la segunda mitad de los años treinta, la actividad constructora en Zaragoza registró un descenso notable y el ensanche quedó paralizado. Para incentivar el desarrollo de esta zona de la ciudad, y para abastecer las vacías arcas municipales, el Ayuntamiento inicia en 1938 un proceso de venta de solares por subasta (Betrán, 2013). El escaso éxito obtenido en las primeras subastas le obliga a revisar los precios en 1940, consiguiendo vender la mayor parte de los terrenos a partir de esa fecha, pero estas adquisiciones no se tradujeron de forma inmediata en nuevas construcciones. Parece que en el ánimo de los compradores estaba más un interés especulativo. De hecho, la Gran Vía, eje principal del ensanche, solamente contaba con 200



Fig. 5 – La Gran Vía vista desde la torre de la Feria de Muestras (1945). Fuente: VV.AA. (2010). *Zaragoza 1908-2008. Arquitectura y Urbanismo*. Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón

viviendas en el censo municipal de 1945. Esto supone no más de 10 edificios residenciales en una avenida de 1,5 Km.

En la década de los cuarenta, una vez terminada la Guerra Civil, se empiezan a construir en el último tramo de La Gran Vía algunos equipamientos, que serán los que al final consigan consolidar de viviendas la zona. Los primeros edificios fueron las facultades de Letras y Derecho. En 1941 se cierra la sede de la Magdalena y la Universidad se traslada al campus de la Plaza San Francisco, a partir de ese año el ambiente estudiantil se apropia del bulevar de La Gran Vía. Se sigue con la construcción de más facultades y colegios mayores hasta completar la Ciudad Universitaria en los primeros años cincuenta.

La Cámara de Comercio inauguró en 1942 La Feria de Muestras enfrente de la entrada al Parque Primo de Ribera, justo al final de la Gran Vía en ese momento.

El Ayuntamiento de Zaragoza también quiso contribuir a la consolidación de la zona y convocó un Concurso Nacional de Anteproyectos para Vivienda Protegida aprovechando la normativa y las ventajas que el nuevo régimen había aprobado con la creación del Instituto Nacional de la Vivienda. La ubicación de los solares estaba en la calle Santa Teresa y el concurso fue ganado por José de Yarza y Alejandro Allanegui. Poco a poco se incorporaron otros edificios singulares: el colegio de Nuestra Señora del Pilar para Huérfanos e Hijos del Magisterio, el campo de fútbol de la Romareda y la Residencia Sanitaria José Antonio, rebautizada como "La Casa Grande" por el evidente impacto que causaban en la zona sus quince plantas de altura y más tarde denominada Hospital Miguel Servet.

La realización de esta serie de equipamientos ejerció como polo de atracción para que la población se asentara en el ensanche proyectado, siendo el Hospital Miguel Servet el que tuvo una mayor influencia como consecuencia de su escala y del flujo de personas que atraía a sus instalaciones.

La construcción del Hospital hizo imprescindible la urbanización de la prolongación de la Gran Vía, cuyo trazado se había interrumpido en la Plaza 13 de Septiembre, coincidente con la entrada al Parque Primo de Ribera. Fue ampliada hasta el barrio de Casablanca y las obras se realizaron simultáneamente con las del Hospital. La prolongación comunicaba directamente con la carretera de Valencia. De esta forma La gran Vía se convertía en una de las entradas de la ciudad por el Sur.

También se puso en marcha de forma simultánea una nueva línea de tranvía, la número 15, llamada "Casablanca", que comunicaba el centro de la ciudad con el citado barrio y que daba servicio desde la Plaza de España hasta el Hospital teniendo una de sus paradas enfrente de la puerta principal. Aunque el tranvía no se trataba de un equipamiento exactamente, este servicio de comunicaciones contribuyó notablemente a la consolidación de la zona.

Analizando una serie cronológica de fotografías del tramo final de la Gran Vía que aparece en el libro "Zaragoza 1908-2008 Arquitectura y Urbanismo", vemos que en 1927[3], estando ya aprobado el Plan de Ensanche desde dos años antes no hay muestras de urbanización. Se aprecia en la parte inferior derecha de la fotografía el Parque Primo de Ribera y los cuarteles de Palafox. También se aprecia en el centro el trazado vertical de la entrada a la ciudad por la carretera de Valencia antes de que se hiciera coincidir con la Gran Vía.

En 1956[4], con el Hospital Miguel Servet recién acabado, se reconoce con claridad en la fotografía el final de la Gran Vía (con bulevar central) coincidente con la entrada al Parque, así como su prolongación, por delante del Hospital, hasta el barrio de Casablanca. Se aprecian también los equipamientos ya construidos: la Feria de Muestras, la Ciudad Universitaria cuyo recinto interrumpe el acceso a la ciudad de la antigua carretera de Valencia, que pasa a conectarse con la prolongación de la

[3] Vuelo fotogramétrico llevado a cabo por la Confederación Hidrográfica del Ebro.
[4] Vuelo fotogramétrico realizado por el Ejército Norteamericano. Escala 1:33.000.

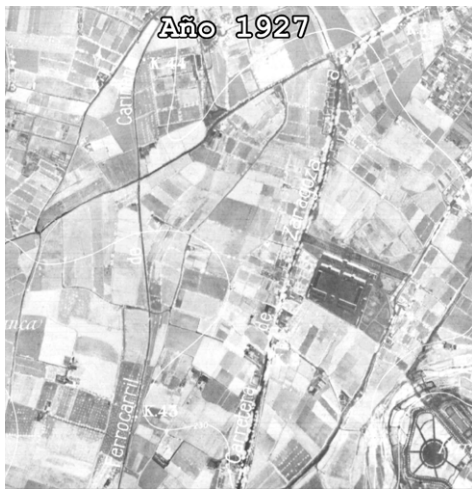


Fig. 6 – Foto aérea realizada por la Confederación Hidrográfica del Ebro (1927). Fuente: VV.AA. (2010). *Zaragoza 1908-2008. Arquitectura y Urbanismo*. Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.



Fig. 7 – Foto aérea realizada por el Ejército Norteamericano (1956). Fuente: VV.AA. (2010). *Zaragoza 1908-2008. Arquitectura y Urbanismo*. Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón



Fig. 8 – Foto aérea realizada por el Gobierno de España (1979). Fuente: VV.AA. (2010). *Zaragoza 1908-2008. Arquitectura y Urbanismo*. Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón

Gran Vía y los huecos que ocuparán otros equipamientos aún sin construir, como el solar que poco tiempo después ocupará el campo de futbol de La Romareda, justo enfrente del hospital. También aparecen ya en el lado Oeste de la Gran Vía algunas manzanas de viviendas a falta de su consolidación.

A partir de ese momento la edificación de viviendas ocupó rápidamente la Gran Vía y las calles de su entorno. La misma fotografía tomada en el año 1979[5] nos muestra un sector ya totalmente consolidado por la edificación.

En cuanto al Hospital Miguel Servet, se construyó entre los años 1948 y 1955, ocupó una parcela de 4 Ha. situada junto al Parque Primo de Rivera y colindante con el río Huerva, con la fachada principal recayente al tramo prolongado de la Gran Vía.

En los años 40 ya había pasado la época de los hospitales de pabellones y no se necesitaban grandes solares que garantizaran el soleamiento de los edificios, pero se seguían buscando parcelas amplias para la ubicación de los hospitales en bloque, preferentemente rodeadas de zonas verdes y edificaciones de poca altura.

El hospital proyectado por García Mercadal respondía a un esquema de planta simétrica, mezcla de la tradición clásica y de las pautas marcadas por los arquitectos del INP. Estos habían importado de América la organización y los avances técnicos de los principales hospitales americanos (Garay, 1947), no así la imagen, que prefirieron adaptarla al gusto oficial del régimen. Mercadal, como pionero del movimiento racionalista en España, proyectó un hospital con una imagen eminentemente moderna aunque con alguna concesión al clasicismo simplificado que gustaba en los despachos oficiales. Compuso un alzado compacto, regularmente perforado, aligerado por terrazas en la parte central y escalonado débilmente hacia los lados (foto 9), con el que consiguió un volumen proporcionado que, a pesar de sus grandes dimensiones, nos recuerda los dibujos de sus casas unifamiliares publicadas en la revista Arquitectura unos años antes.

El desarrollo en planta era simétrico, de una simetría especular, solamente contrapunteado en planta baja con algunos elementos singulares, como el salón de actos o la capilla. Es admirable la habilidad con la que Mercadal, como la mayoría de los arquitectos de su generación, era capaz de adaptar la rigidez de la simetría a un programa tan complejo como el hospitalario con total precisión y sin que se aprecie gestos bruscos en la distribución ni concesiones innecesarias.

Disponía el centro de dos unidades de hospitalización por planta, una masculina y otra femenina, con habitaciones orientadas al Este. Esta organización se repetía desde la planta primera hasta la undécima, estando las dos últimas destinadas a residencia del personal sanitario y comunidad religiosa.

[5] Vuelo fotogramétrico realizado por diversos ministerios. Escala 1:18.000.



Fig. 9 – Alzado posterior del proyecto de Residencia Sanitaria de García Mercadal
Fuente: J. Escribano



Fig. 10 – Residencia Sanitaria al poco de su inauguración (años 50). Fuente: VV.AA. (2010). *Zaragoza 1908-2008. Arquitectura y Urbanismo*. Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón

En la parte central había otro bloque de menor altura, con orientación Oeste, en el que estaban los quirófanos, las salas de curas y otros apoyos clínicos. En la planta baja estaban los accesos generales, servicios administrativos y los servicios generales del hospital, que también ocupaban la planta semisótano.

El centro sanitario se completaba con un ambulatorio cuyo funcionamiento era independiente del hospital en cuanto a la atención de los pacientes, pero que permitía la comunicación para el personal sanitario. El ambulatorio se encontraba en las plantas baja y primera, dando frente a la fachada principal y enmarcando el edificio hasta conseguir una planta cuadrada.

2. Bibliografía

Betrán, R. (2013). *Memoria Plan General de Ensanche de la Ciudad. Zaragoza, 1934*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico.

Chaves, M.A., Layuno, A. y Aumente, P. (2011). *Fernando García Mercadal arquitectura y fotografía. Una mirada al patrimonio Arquitectónico de Segovia, 1929-1936*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Garay, E. (1947). *Los Hospitales en los Estados Unidos. Notas de un viaje de estudio.* Madrid: Publicaciones del Instituto Nacional de Previsión.

Hernández, A. (2012). *Ricardo Magdalena Arquitecto municipal de Zaragoza (1876-1910).* Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Inp. 923 (1955). *Residencia Sanitaria José Antonio.* Madrid: Publicaciones del Instituto Nacional de Previsión.

Inp. 664 (1947). *Edificios sanitarios para el seguro de enfermedad*. Madrid: Publicaciones del Instituto Nacional de Previsión.

Inp. 896 (1953). *El Plan Nacional de Instalaciones Sanitarias.* Madrid: Publicaciones del Instituto Nacional de Previsión.

Marco, R., y Buil, C. (coord.) (2009). *Zaragoza 1908-2008. Arquitectura y Urbanismo.* Zaragoza: Demarcación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.

Vázquez, M. (2007). *José Borobio. Su aportación a la Arquitectura Moderna*. Zaragoza: Delegación del Gobierno de Aragón.

ÍNDICE ▷

CIUDADES MEDIAS, PATRIMONIO MUNDIAL Y PAISAJE URBANO
UN ANÁLISIS DE LAS INTERVENCIONES URBANAS Y ARQUITECTÓNICAS COMO RECLAMO EN EL CASO PORTUGUÉS

Blanca del Espino Hidalgo
Universidad de Sevilla

1. Introducción

El paisaje urbano es hoy uno de los símbolos más significativos de la cultura urbana y, muy especialmente, del patrimonio colectivo. Superados los siglos en que fue asociado con el territorio no edificado y el patrimonio natural el paisaje, como ente cultural, está oficialmente reconocido como una de las categorías del patrimonio histórico y, según lo fijado en el Convenio Europeo del Paisaje del Consejo de Europa en su Artículo 1, se define como *cualquier parte del territorio, tal como lo percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción e interacción de factores naturales y/o humanos* (Consejo de Europa, 2000).

La refrendación de la consideración del mismo como un elemento esencial de las ciudades Patrimonio Mundial puede datarse en la Convención de Viena sobre paisajes históricos urbanos denominada *Patrimonio Mundial y Arquitectura Contemporánea – Ordenar el paisaje urbano histórico*, celebrada en mayo de 2005, que dio como resultado la publicación del llamado *Memorándum de Viena* (UNESCO, 2005), que incluye un importante conjunto de orientaciones para la conservación de los paisajes históricos urbanos. Dirigido a ciudades históricas inscritas en la lista de Patrimonio Mundial o propuestas para ello, en este documento se considera, además, por primera vez la conjugación entre la conservación del patrimonio y los nuevos desarrollos. Se tratan en él términos como el desarrollo urbano sostenible, el tratamiento integral en la rehabilitación, la multidisciplinariedad y la arquitectura contemporánea en entornos históricos, convirtiendo al paisaje histórico urbano en un elemento vivo y merecedor de la mayor atención en las consideraciones sobre la ciudad actual.

No cabe duda de que el fenómeno Patrimonio Mundial se ha convertido en uno de los grandes referentes de la puesta en valor de la cultura urbana, tanto por su reconsideración desde las esferas académicas y administrativas como por consecuencias que revierten directamente en las condiciones socioculturales de los habitantes de los lugares clasificados, derivadas, principalmente, de un reposicionamiento global y un considerable aumento del turismo y otros intereses económicos, con los consecuentes riesgos para su conservación. Esta transformación en las condiciones de los conjuntos patrimoniales urbanos que son elevados a la categoría de Patrimonio Mundial se hace más patente aún cuando dicha declaración recae sobre ciudades que, si bien tienen una magnitud suficiente para albergar un conjunto histórico merecedor de ser señalado como un referente a nivel global, no pertenecen a la categoría de las consideradas "capitales": no conforman un área metropolitana ni constituyen por sí mismas un polo de atracción a nivel nacional o internacional; esto es, las que se han denominado ciudades medias o intermedias.

Aunque no han faltado los intentos por limitar numéricamente el número de habitantes para una ciudad media –en el sur de Europa oscila entre los 20000 y los 100000–, el principal criterio para identificar a una ciudad media es el de su función territorial: participan como intermediarias en una red en la que ejercen de nodos secundarios entre el gran número de pequeñas ciudades

y las grandes capitales, asumiendo la mayoría de las funciones básicas a nivel administrativo, sanitario, cultural, social o terciario.

En el caso portugués, tremendamente polarizado (Marqués et. al., 1997) –más del 50% de la población nacional vive en una de las dos áreas metropolitanas, Lisboa y Oporto– las ciudades medias de su Sistema Urbano Nacional constituyen elementos estratégicos para el reequilibrio de su red territorial, y son objeto actualmente de las principales estrategias nacionales y regionales.

> Así, las ciudades medias deben ser vistas como espacios atractivos de iniciativas y empelo, como anclas fundamentales para el desarrollo de los territorios de proximidad e influencia, como refuerzo de la transversalidad de las relaciones en el espacio nacional (Rodrigues, 2006).

El concepto de ciudad media fue introducido en Portugal en 1994 a raíz del programa Prosiurb (Programa de Consolidación del Sistema Urbano y Apoyo a la Ejecución de los Planos Directores Municipales). El programa designaba 40 ciudades, de población entre los 10000 y los 50000 habitantes, y tenía como principal objetivo el desarrollo de estos centros urbanos intermedios de una forma independiente de las grandes aglomeraciones urbanas de Lisboa y Oporto, y también de los procesos de crecimiento de aglomeraciones urbanas costeras:

> Apoyar, especialmente, el desarrollo de centros urbanos que desempeñen un papel estratégico en la organización del territorio nacional, dotándolos de equipamientos e infraestructuras de apoyo al dinamismo económico y social (PROSIURB, 1994: Preámbulo del Despacho 6/94).

Sin embargo, estas ciudades constituyen un paradigma claro de la ciudad media si la interpretamos, tal como defendían Bellet y Llop, como un elemento de transición e intermediación en una estructura urbano-territorial compleja.

En este sentido, las políticas nacionales y regionales portuguesas buscan en la actualidad los modos de reforzar este papel de centralidad en las ciudades medias con el objeto de aumentar su masa crítica, y lo hacen fundamentalmente mediante el establecimiento de marcos en los que se trata de unir esfuerzos y crear redes de ciudades medias que adquieran, mediante un reparto proporcional de recursos e iniciativas, una posición más relevante en el sistema urbano nacional (Marques et. al., 2003: Questão 4).

Es en esta tesitura donde cobra fuerza la idea del Patrimonio Mundial como elemento revitalizador de la posición relativa de las ciudades medias en Portugal. El país tiene un total de catorce elementos en la lista de UNESCO, entre los cuales se distinguen las siguientes categorías:

a) Cuatro conjuntos paisajísticos: los vitivinícolas de Alto Douro e Ilha do Pico, el forestal de Madeira y el Paisaje Cultural de Sintra.
b) Cuatro monasterios monumentales: el de Los Jerónimos en Lisboa, el de Alcobaça, el de Batalha y el Convento de Cristo en Tomar.
c) Un conjunto prehistórico y de arte rupestre, el de Vale do Rio Côa e de Siega Verde.
d) Cinco conjuntos históricos: los de Oporto, Évora, Guimarães y Elvas en la península, y el de Angra do Heroísmo en Azores.

Los casos de estudio escogidos para este trabajo corresponden a las tres ciudades medias portuguesas cuyos conjuntos históricos forman parte de la lista de Patrimonio Mundial: Évora, Elvas y Guimarães. Todas ellas responden fielmente a los principios enunciados para el reconocimiento de la ciudad media en sus dimensiones y papel territorial y han experimentado, desde su declaración, importantes transformaciones a nivel de paisaje urbano que son estudiadas a continuación.

2. Évora

Introducir a Évora y a su centro histórico entre casos seleccionados para el estudio de los centros históricos Patrimonio Mundial en ciudades medias portuguesas es, al mismo tiempo, evidente y paradójico. Evidente porque el centro histórico de Évora está considerado como uno de los más representativos y valiosos de Portugal, lo que convierte en casi una obviedad el hecho de introducirlo en una selección de tejidos históricos del territorio alentejano y, por extensión, de cualquier estudio sobre centros históricos portugueses. Paradójico, también, porque la ciudad de Évora es la capital de una región y, muy probablemente, la ciudad de mayor importancia a niveles demográficos y funcionales en un área relativamente extensa, lo cual la aleja, en un primer momento, de las condiciones de intermediación que se le atribuyen a los casos de este trabajo.

Sin embargo, basta una sola visita al centro histórico de Évora para entender por qué constituye un caso significativo del estudio del patrimonio urbano de las ciudades medias portuguesas: a pesar de la centralidad y la representatividad, su crecimiento demográfico ha sido controlado. Las calles más

céntricas conservan su configuración y, fuera de los recorridos especialmente turísticos, su entramado de habitantes, relaciones y procesos originales.

Évora fue, durante siglos, una ciudad de gran importancia en la Península Ibérica. Capital de Lusitania en los planos político y religioso, perdió su influencia con la anexión de Portugal a España en 1580, y acentuó su decaimiento a mediados del siglo XVIII, con la expulsión de los jesuitas por parte del Marqués de Pombal y la consiguiente desarticulación de la Universidad, que funcionaba como su principal reactor de vida urbana y cultural y que no volvió a abrirse hasta bien avanzado el siglo XX, en la década de los 70[1]. Esta época coincide con el apogeo de un gran éxodo rural que traslada a los campesinos de las regiones más rurales de Portugal –entre ellas, el Alentejo– a las ciudades, lo que en Évora produce un gran crecimiento urbano que prácticamente rodea al centro histórico amurallado.

El énfasis en el centro histórico de Évora y en su capacidad de generación de riqueza desde las esferas tanto académicas como administrativas ha sido una constante que derivó en su propuesta como Patrimonio de la Humanidad y la posterior declaración en 1986. Las etapa anterior y posterior a la declaración, que fue promovida por la Cámara Municipal al Instituto Nacional de Patrimonio y, por éste, a la UNESCO, se acompañan desde las políticas patrimoniales de una estrategia para mejora del estado del parque edificado del centro histórico que produce, a mediados de los años 90, una ciudad intramuros en un estado de conservación razonablemente bueno.

Así, se lanza en 1980 el llamado Programa de Recuperação do Centro Histórico (PRCHE), en un contexto en el que el objetivo principal era el de promover la recuperación e preservación del patrimonio del Centro Histórico de Évora y su revitalización económica, social y cultural, creando condiciones de integración de la población respectiva (Ventura y Silva, 1983: 55). El descubrimiento de las estrategias de intervención en el patrimonio del centro histórico de Évora por parte de los organismos de gestión va acompañado, no obstante, de un cuerpo académico regeneracionista que se encarna, principalmente, en la trayectoria del grupo Pro-Évora, fundado en 1919 con el objetivo de frenar el deterioro del patrimonio edificado de la ciudad de mano de la modernización. Sus primeras actuaciones se dirigen a la identificación, protección y recuperación de monumentos históricos y más tarde se convierten en los propulsores de la clasificación de Monumento Nacional de una buena parte de las edificaciones históricas más relevantes para protegerlas de posibles ataques en forma de intervenciones renovadoras.

La puesta en valor del patrimonio no se limita, desde el principio, a elementos edificados de forma aislada, sino que parten de la concepción del centro histórico de Évora como una ciudad-museo (Sama Acedo, 2006), e incluyen aspectos urbanos, paisajísticos e incluso inmateriales del patrimonio local. El resultado de este proceso de intervenciones y políticas de restauración, renovación, protección y actualización de un centro histórico grande y complejo es el de una ciudad eminentemente monumental y que cuenta con el turismo patrimonial como uno de sus principales motores de desarrollo, si bien es cierto que actúa, por lo general, en consonancia con un sistema de turismo de interior que abarca a toda la región del Alentejo y que, especialmente en la zona central, se ofrece de la mano de rutas culturales del turismo rural, gastronómico y de evasión.

La musealización del centro histórico y su consecuente turistización es un proceso que, aún estando presente, se limita a ciertos espacios urbanos muy determinados, que podríamos resumir en los siguientes: las murallas, sus puertas, los espacios urbanos inmediatamente colindantes y algunas de las principales vías que conducen a las puertas; los principales espacios públicos de representación, destacando entre ellos el Rossio do Giraldo; el entorno del núcleo monumental principal; el núcleo patrimonial sureste, formado por la Iglesia de San Francisco y el Jardín Público de Évora; y las principales calles comerciales, especialmente las destinadas al comercio turístico y la restauración, en el entorno del Rossio do Giraldo y las que van de éste a la zona de la Sé Catedral.

El resto del área intramuros carece, sin embargo, de un tratamiento especialmente musealizado o enfocado al turismo. Por lo general, la infraestructura hotelera se encuentra ubicada extramuros, cercana a la ronda de circunvalación del centro histórico o en las principales vías de conexión, lo cual potencia la idea de un turismo enfocado más a la movilidad territorial que a la consideración de Évora como una ciudad-museo.

El paisaje urbano es, no obstante, una de las cuestiones que más caracteriza al centro histórico de Évora y que más potencia las diferencias entre las áreas más y menos valoradas por su potencial turístico. La ordenación y regulación del tráfico, que ha sido un

[1] Una buena síntesis de la historia del núcleo principal de Évora y su tratamiento patrimonial puede encontrarse en Sama Acedo, S. (2006). *Vivir en una ciudad museo: Évora*. En Abad González, L. (coord.), *El patrimonio cultural como factor de desarrollo: estudios multidisciplinares*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha y Ayuntamiento de Almonacid del Marquesado.



Fig. 1 – Regulación del tráfico en el entorno monumental de Évora. Fuente: B. del Espino

tema central en varios de los planes de reforma y preservación del área central, está limitada en las vías turísticas y comerciales, y cuidadosamente tratada en las transiciones de zonas de tráfico rodado a peatonales o a espacios de estacionamiento (fig. 1); pero al alejarse unos metros de la senda transitada las condiciones de tráfico y aparcamiento resultan, especialmente en los espacios más reducidos, un elemento extremadamente llamativo en el blanco conjunto del paisaje histórico urbano.

El gran proyecto actual de remodelación del centro histórico de Évora también tiene lugar en las inmediaciones de la zona monumental, y se localiza en el llamado jardín de Diana, contiguo al recinto del Templo Romano y el Palacio dos Loios, situado sobre un tramo de la muralla interior de la ciudad. Propone la actualización de los espacios libres que se encuentran entre el Templo Romano y el lienzo de muralla, eliminando la estructura del jardín romántico de Diana y sustituyéndolo por un jardín minimalista de carácter pétreo. Bajo éste se introduce un aparcamiento subterráneo, con entrada a ras del suelo desde el nivel inferior de la muralla, pertrechando en ella serias modificaciones.

El paradigma del paisaje urbano del centro histórico de Évora es el contraste de haber sido la joya de la corona, preparada expuesta para representar y protagonizar el valor de un tesoro de dimensiones territoriales, pero cuya manutención se ha limitado a limpiar el expositor colocado el primer día, sin renovar su proyecto museográfico ni adaptarlo a las nuevas condiciones. La falta de actualización de los principios que la erigieron como la gran apuesta patrimonial del sur de Portugal en los años 80, y que valieron su declaración como Patrimonio Mundial, se une a la escasez de planes que vayan más allá de reformas puntuales y que escapen de los designios del mercadeo económico con la cultura; para dar como resultado un centro histórico que sigue envejeciendo, despoblándose y que corre el riesgo de convertirse en un fondo escenográfico de dimensiones difícilmente manejables.

3. Guimarães

La ciudad de Guimarães se sitúa en la Región del Norte de Portugal, dentro del llamado Cuadrilátero de ciudades medias que se completa con Braga, Barcelos y Vila Nova de Famaliçao. Situada en una de las vías de comunicación históricas de Portugal, que controlaba mediante un monasterio y un castillo, se ha convertido en uno de los símbolos nacionales por su asociación, desde el siglo XII, al nacimiento de la nacionalidad y la lengua portuguesas, cuando en 1139 el Conde Don Alfonso Henriques declaró la independencia del reino de León, erigiéndose como Alfonso I. El monasterio de Guimarães se transformó en colegiata real y se convirtió en un lugar de peregrinación de la ruta de Santiago.

Posteriormente la ciudad se modernizó, convirtiéndose en sede de residencias nobles y creando una fuerte industria particularmente especializada en el cuero (prueba de ella es el río Couros que aún discurre en parte de su área histórica y el extenso patrimonio industrial ligado a este sector). Ya en el siglo XX, en los años 80, coincidiendo con la expansión urbana y el mayor auge en el crecimiento industrial, se creó una oficina técnica responsable de la conservación y rehabilitación del centro histórico, siendo así una de las primeras ciudades portuguesas en reconocer la importancia de su conjunto histórico. Los criterios establecidos en su protección –mantenimiento del tejido residencial, del tamaño de parcela, de la simultaneidad de usos, de la población autóctona, solución de problemas de habitabilidad, regulación del tráfico y control del estacionamiento– otorgaron los criterios de autenticidad que le valieron, en 2001, la inclusión en la lista de Patrimonio Mundial en la UNESCO.

La declaración señalaba, además de la citada autenticidad, la importancia como hito histórico nacional, la calidad de sus edificaciones procedentes de las diversas épocas y la particularidad de dos sistemas constructivos únicos: la *taipa de rodizio* y la *taipa de fasquio*. El expediente es especialmente positivo en la evaluación de la gestión del patrimonio que estaban realizando, en el momento de la declaración, las autoridades competentes, por lo que no establece un plan de

revitalización ni gestión especialmente exhaustivo, sino que insta a los responsables a continuar aplicando los criterios llevados a cabo hasta ese momento.

> Tras la época de la "renovación urbana" de sustitución (años 60) y de la fachadista "rehabilitación urbana" (de la segunda mitad de los años 70 a los comienzos de los 80), la GTL de Guimarães fue la pionera en Portugal en introducir (y mantener) una estrategia de "conservación del patrimonio urbano". Al contrario de una planificación rígida, basada en una reglamentación negativa, irrealista de cara a su tiempo, el gabinete municipal puso en marcha un proceso de gestión urbana de tercera generación, basada en una practica de proyecto en tiempo real, desde un abordaje positivo (Aguiar, 2000).

Este beneplácito ante la política comenzada en los años 80 produce, no obstante, cierto abandono en las políticas de mantenimiento del paisaje histórico urbano de Guimarães durante los años siguientes, llegando a iniciarse procesos de gentrificación y abandono, excesiva turistización y pérdida de los mismos valores que contribuyeron a su clasificación (Carneiro, 2004).

No será, por tanto, hasta su sorprendente elección como candidata única a la capitalidad europea de la cultura por parte de Portugal en 2012 –basada, precisamente, en su caracterización como ciudad media, dado que la mayoría de los ciudadanos europeos habitan ciudades con esta función, lo que las posibilidades de generar un vínculo identitario entre habitante y visitante– cuando se propone un ambicioso programa de regeneración urbana, con intervenciones que inciden en las distintas escalas presentes: territorial, urbana y arquitectónica.

La mayoría de estrategias a escala territorial en el caso de la capitalidad europea de la cultura para Guimarães en 2012 pertenecen, no a la propia gestión del evento, sino a las propuestas del mencionado Cuadrilátero, cuyos puntos más importantes han sido desarrollados para anticiparse al acontecimiento: es el caso de la elaboración de un plan de movilidad urbana e interurbana, que permite el desplazamiento entre las ciudades más cercanas –tanto sus núcleos principales como los secundarios– de una forma lo más eficaz posible. Por otra parte, y dado el carácter de implantación mediante multitud de núcleos dispersos que caracteriza a este territorio, se han puesto en marcha varios proyectos dedicados a mejorar las formas de vida y la accesibilidad de las zonas rurales. Es el caso del proyecto para la Veiga de Creixomil –un área natural y agrícola que funciona como un pulmón verde para la ciudad– en un intento de conectarlo con el centro histórico mediante una red de senderos acondicionados y un equipamiento recreativo que conviva con el carácter agrario tradicional del lugar.

En la escala urbana, se proponen intervenciones centradas en una serie de líneas que subyacen en la base común de todas ellas: la relevancia del espacio público, el fomento de conocimiento e innovación y la rehabilitación del patrimonio urbano. Podemos señalar, entre ellas: el proyecto Campurbis, que prevé la creación de un campus universitario de innovación sobre la zona de Couros; la rehabilitación de los principales espacios públicos de la ciudad, haciéndolos más habitables para el usuario y más respetuosos con su entorno construido y natural; o la creación de instalaciones de arte urbano que favorezcan una relación interactiva entre el espacio y el habitante o visitante.

La arquitectura contemporánea es, como apuntábamos, una de las señas de identidad de la cultura portuguesa actual. No es de extrañar, por tanto, que gran parte de las transformaciones urbanas se confíen a la construcción de edificios representativos que incorporen una imagen vanguardista a una ciudad profundamente histórica. A continuación se relacionan y describen brevemente las principales intervenciones arquitectónicas previstas o realizadas: la Plataforma de las Artes y la Creatividad, ya construida, con una imagen novedosa y representativa; la extensión del Museo Alberto Sampaio, junto a los principales hitos monumentales del centro histórico; el Laboratorio del Paisaje, reutilizando las preexistencias de un núcleo industrial obsoleto junto a una serie de canales de agua; la Casa de la memoria, reutilizando y reformando una fábrica de plásticos; o la Residencia de Artistas, que plantea la unión de dos edificios anexos del centro histórico para convertirse en alojamientos destinados a artistas y creadores.

No obstante el evidente esfuerzo proferido sobre las transformaciones urbanas y territoriales en un plano físico, probablemente la transformación más plausible efectuada con motivo del evento de la capitalidad cultural durante el año 2012 en Guimãraes sea la llevada a cabo sobre la población local: mediante el proyecto *Tu Fazes Parte* (Tú Formas Parte), durante los meses previos al punto de partida del evento se puso en marcha una campaña de sensibilización social destinada a que los habitantes de la ciudad –especialmente los del conjunto histórico, centro neurálgico de la actividad– tuvieran un papel activo en la representatividad de Guimarães como Capital Europea de la Cultura. Así, se promueve un movimiento de rehabilitación y limpieza de fachadas, acondicionamiento de los espacios públicos o decoración del paisaje histórico urbano mediante la integración del símbolo del evento en objetos cotidianos que se incorporan a la imagen de las edifi-



Fig. 2 – Programa cultural ligado a la población local en el centro histórico de Guimarães. Fuente: B. del Espino

caciones históricas o componen los escaparates de los comercios tradicionales en un gesto aparentemente espontáneo e integrado pero cuidadosamente planificado.

Además, el proyecto social contó con una intensa agenda mensual de actividades culturales (Figura 2), a menudo gratuitas o desarrolladas en los espacios públicos del centro histórico, permitiendo al ciudadano de la ciudad y la región la participación y el disfrute de un evento que, generalmente, suele estar enfocado a la atracción de visitantes foráneos.

4. Elvas

La ciudad de Elvas, paradigma de la arquitectura defensiva que ha obtuvo su más reciente reconocimiento mediante la declaración de Patrimonio de la Humanidad el 30 de junio de 2012 cuenta, sin embargo, con una dilatada tradición de protección del patrimonio. No en vano, el Castillo de Elvas formó parte del conjunto de los primeros edificios declarados Monumento Nacional en Portugal mediante el Decreto de 27 de septiembre de 1906.

Elvas dispone, de hecho, de uno de los conjuntos históricos mejor conservados en su unidad del Alentejo y, especialmente, de las ciudades medias de la región. A la protección reglamentada y la conciencia sociocultural de mantenimiento del carácter patrimonial de su tejido histórico y su patrimonio defensivo se une, como se observa a simple vista en una aproximación a la ciudad, una posición privilegiada en una elevación topográfica que convierte a la totalidad del núcleo principal en una auténtica plaza fuerte. Esta condición natural –una colina claramente definida rodeada de tierras fértiles, unida a su gran cercanía a la frontera con España, fue aprovechada como lugar de estrategia defensiva desde la época islámica, aunque fue a partir de 1229, con la conquista a los moros, cuando empieza su transformación hasta convertirse en ciudad, título que le fue concedido en 1513 durante el reinado de Don Manuel I, lo que la consagró definitivamente como centro urbano. Durante ese proceso se establecieron tres líneas de muralla defensiva que en su última ampliación no fue absolutamente colmatada hasta el siglo XVI, y que ha encerrado en su interior un tejido edificado que ha permanecido inalterable en extensión y prácticamente en trazado hasta nuestros días.

Este límite fue reforzado por el que posiblemente sea el principal reclamo patrimonial, urbanístico y arquitectónico de la ciudad, junto con el Acueducto de Amoreiras y el Fuerte de Graça: las murallas fernandinas del siglo XVII, cuya extensión aumentó el área militar y alteró la relación de la ciudad con el territorio (Valla, 2008). Manteniendo casi literalmente los límites de la muralla del siglo XIV y situándose en la charnela entre la colina y la llanura en un eminente ejercicio de poliorcética, la gran inversión realizada tanto en el sistema defensivo como en los distintos equipamientos militares provistos demuestra la importancia de la ciudad de Elvas como pieza clave de la frontera del reino de Portugal.

El gran hito temporal en el proceso valoración y protección del patrimonio urbano de Elvas se produce con un doble acontecimiento: la redacción del Plano Director Municipal en 2010, que coincide con la preparación del dossier para la candidatura del Conjunto Fortificado de Elvas como Patrimonio mundial, título concedido dos años más tarde. El nuevo Plan Director Municipal inicia la tramitación de protección 78 inmuebles, 31 de los cuales son además propuestos como Inmueble de Interés Municipal ante la administración de patrimonio portuguesa. Los principios de protección y valoración del patrimonio que, sin ser objeto específico de este documento, están implícitos en sus directrices y explícitos mediante la protección de los distintos inmuebles señalados son una buena baza ante la proposición del expediente ante la UNESCO de la Propuesta para la Inclusión en la Lista de Patrimonio Mundial de la Guarnición fronteriza y fortificaciones de la ciudad de Elvas.

Sin embargo, la principal aportación que hace el dossier de candidatura a la protección del patrimonio del centro histórico de la ciudad es, posiblemente, la protección del paisaje urbano y periurbano de la misma. El hecho de que el cinturón de las Murallas Fernandinas esté protegido mediante un entorno de protección que lo vincule, además, a los dos fuertes extramuros (Graça y Santa Lúcia), supone un cambio de paradigma en el entendimiento de la ciudad amurallada: el hecho de que, aunque

lo que realmente se está poniendo en valor por la UNESCO sean los elementos defensivos, desde un principio se entiende el conjunto como una gran fortificación, una ciudad cuya topografía, integración en el territorio y terrenos circundantes no edificados se integran en lo fortificado, una auténtica plaza fuerte, por lo que la protección no se limita a elementos edificados aislados de carácter militar o defensivo sino que se considera el conjunto, arquitectónico-urbano-territorial-paisajístico, como una unidad, incluyendo una buena parte del Acueducto de Amoreiras como integrante del sistema defensivo de abastecimiento a la ciudad.

Por esta razón es paradójico el hecho de que la protección del tejido agrario periférico no se ponga, sin embargo, de manifiesto ni en el Plano Director Municipal ni en el dossier de propuesta a Patrimonio Mundial, aunque es una realidad consumada que la continuidad del tejido cultivado se prolonga hasta casi prácticamente el borde de las distintas murallas, llegando incluso a introducirse en el interior de las mismas mediante la colmatación de los pequeños espacios entre líneas fortificadas que dejan como residuos las diferentes disposiciones de baluartes, revellines y fosos.

A pesar de los crecimientos de tejido urbano, la ciudad histórica no ha entrado en desuso y aunque a día de hoy gran parte de los ciudadanos de Elvas viven en las nuevas urbanizaciones de la periferia, las gestiones diarias y la vida urbana siguen haciéndose en el centro histórico. La principal razón para ello es, posiblemente, el hecho de que los edificios administrativos se han mantenido en la ciudad intramuros, y algunos de los que quedaron vacíos se han recuperado en forma de grandes dotaciones. Esto ha conseguido vincular de alguna manera a la población residente en la periferia con el núcleo central de forma que, aunque los arrabales del siglo XX estén físicamente muy alejados del centro histórico, hay cierto vínculo en la vida diaria de sus habitantes, lo que impide que el conjunto patrimonial se transforme en un organismo muerto.

Existe un riesgo adicional que requiere de la planificación y la gestión de Elvas para un futuro sostenible de su tejido histórico: la posibilidad de que, dada la visibilidad generada por la reciente declaración como Patrimonio Mundial, el centro se vea inmerso en un proceso de turistización creciente, lo que lo lleve a expulsar a sus habitantes y a convertirse en una ciudad-decorado. Este proceso, que en Évora ha ocurrido tan sólo en las áreas más monumentales, sería especialmente dramático en un núcleo de las dimensiones del de Elvas, en el que además los elementos más atractivos para el turista no se encuentran concentrados en una zona central sino que se distribuyen en distintos puntos de la misma y se densifican, si acaso, especialmente en la zona más sensible: su perímetro.



Fig. 3 – Transición entre el centro histórico amurallado y el paisaje agrario periférico en Elvas. Fuente: B. del Espino

5. Conclusiones

El análisis de las distintas intervenciones urbanas efectuadas en los centros históricos de las ciudades medias Patrimonio Mundial portuguesas arrojan una serie de conclusiones que podemos sintetizar en los siguientes puntos:

a) Desde la década de los 80 del siglo XX hasta hoy, la inclusión de conjuntos urbanos de ciudades medias portuguesas en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO ha puesto de manifiesto la importancia cultural de estos asentamientos dentro de la estructura patrimonial lusa. La importancia de sus enclaves en procesos históricos y desarrollos territoriales, así como la calidad de sus bienes y formas de hacer ciudad han sido, generalmente, los factores decisivos para su declaración.

b) Las directrices de intervención en las áreas históricas de las ciudades medias estudiadas se han centrado de una forma especial en el cuidado del paisaje urbano, ya sea mediante la reconfiguración de espacios públicos, la eliminación de contaminación visual y perceptiva, la regulación del tráfico o el cuidado del paisaje periférico y las relaciones visuales y materiales con el mismo. No obstante, las intervenciones urbanas desde la administración local y los instrumentos de planeamiento

han sido decisivas en la recuperación, mantenimiento y general de un gran período de rehabilitación urbanística con la declaración de cada una de las ciudades.

c) Las ciudades medias portuguesas inscritas en la Lista de Patrimonio Mundial se enfrentan a importantes retos de cara a la continuidad de su calidad patrimonial y urbana en los próximos años, entre los que destacan la necesidad de compatibilizar las formas de vida de los ciudadanos presentes y futuros con el mantenimiento de los valores materiales e identitarios de sus bienes, así como el control de una excesiva banalización a consecuencia del aumento del turismo cultural y sus necesidades asociadas.

6. Bibliografía

Aguiar, J. (2000). *A experiência de reabilitação urbana do GTL de Guimarães: estratégia, método e algumas questões disciplinares*, en *Processo de Candidatura de Guimarães à Inscrição na Lista do Património Mundial da UNESCO.* Guimarães (Portugal): CMG.

Carneiro, A. M. (2004). *O património reencontrado - Centro Histórico de Guimarães, património da humanidade: a cidade enquanto memória, espaço de identidade e cidadania*. (Tesis de máster en Antropología inédita). Universidade do Minho. Consultado el 23 de marzo de 2014 en http://hdl.handle.net/1822/2695.

Consejo de Europa (2000). *Convenio Europeo del Paisaje*. Florencia (Italia). Consultado el 20 de maro de 2014 en http://www.magrama.gob.es/en/desarrollo-rural/temas/desarrollo-territorial/090471228005d489_tcm11-24940.pdf.

Marques, T. et al. (1997). *Sistema Urbano Nacional. Cidades Médias e Dinâmicas Territoriais*, *vol. I-II*. Lisboa: Direcção-Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano.

—. (2003). *Sistema Urbano Nacional. Síntese*. Lisboa: Direcção-Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano.

Rodrigues, A.M. (2006). *Regulação urbanística e forma da nova expansão urbana: o caso de Évora*. (Disertación de Mestrado inédita). Consultada el 24 de septiembre de 2013 en http://hdl.handle.net/10316/6003.

Sama Acedo, S. (2006). "Vivir en una ciudad museo: Évora" en Abad González, L. (coord.), *El patrimonio cultural como factor de desarrollo: estudios multidisciplinares*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha y Ayuntamiento de Almonacid del Marquesado.

Unesco (2005). *Vienna Memorandum*. Viena (Austria). Consultado el 20 de maro de 2014 en http://www.e-architect.co.uk/vienna_memorandum.htm.

Valla, M. (2008). "A Praça-Forte de Elvas: a cidade e o territorio" en *Monumentos 28,* pp. 34-43. Lisboa: Instituto da Habitaçao e da Rehabilitaçao Urbana.

Ventura, T. y Silva, J. (1983). "Recuperação do Centro Histórico de Évora - uma Metodologia de Intervenção" en *Poder Local 35*, pp. 51-57.

ÍNDICE ▷

LÉON JAUSSELY:
DE LA TRADICIÓN BEAUX-ARTS AL URBANISMO MODERNO

Beatriz Fernández Águeda
Universidad Politécnica de Madrid

1. Introducción

El trabajo del arquitecto francés Léon Jaussely (1875-1932) apenas es conocido en España excepto por su propuesta para el Plan de Enlaces de Barcelona. Por otra parte, incluso en Francia, su labor de urbanista continua siendo relativamente desconocida, o "manifestement sous-estimé" (Puyo, 2001: 119), respecto a la de otros contemporáneos, como Tony Garnier o Alfred Agache, de la que se ha denominado Escuela Francesa de Urbanismo. Como se ha señalado en varias ocasiones (Puyo, 2001; Berdoulay y Souveyran, 2002; Delacourt, 2006), este olvido puede estar vinculado a la dispersión de su obra y a que algunos de los documentos más significativos de sus planes (memorias y planos de ordenación) no hayan llegado hasta nosotros. Sin embargo, la documentación conservada y su obra escrita (artículos y los cursos de *Art urbain* que impartió *en l'École des Hautes Études Urbaines* y *l'École des Beaux-Arts*), permiten reconstruir el pensamiento de Jaussely y también la evolución de su modo de intervenir en la ciudad, ambos estrechamente vinculados a las transformaciones disciplinares de las primeras décadas del siglo XX.

En este contexto de relativo olvido, la realización de una exposición sobre los orígenes de la urbanística en Barcelona en 1985 (*Inicis de la urbanística en Barcelona*, 1985), dio la oportunidad de poner en valor los importantes fondos del Plan de Enlaces conservados en los archivos barceloneses. Unos años antes, a finales de la década de 1970, dos tesis doctorales, *Política urbana i pensament econòmic. Barcelona, 1901-1939*, de Francesc Roca Rosell (Roca, 1977) y *El Planejament urbà i la crisi de 1917 a Barcelona* de Manuel de Torres Capell (Torres Capell, 1978), habían examinado el proyecto de Jaussely a la luz de las políticas económicas y urbanas de la *Lliga regionalista* a comienzos del siglo XX.

Estos trabajos, junto con los realizados posteriormente por Torres Capell (Torres Capell, 1985; 1992), permitieron inscribir las propuestas de Jaussely en el contexto político local y subrayaron la existencia de dos documentos de planeamiento diferentes, describiendo con detalle el contenido de ambos y poniendo en valor su modernidad. Efectivamente, el proyecto de Jaussely, bajo el lema "Romulus", resultó ganador del "Concurso internacional sobre anteproyectos de enlace de la zona de Ensanche de Barcelona y de los pueblos agregados, entre sí y con el resto del término municipal de Sarriá y Horta" en 1905. Inmediatamente, el Ayuntamiento de Barcelona le encargó el Plan de Enlaces definitivo, que el arquitecto francés entregó en 1907[1]. Entre ambas propuestas existen significativas diferencias tanto desde el punto de vista de la ordenación como del modo de entender la intervención en la ciudad. Sin embargo, éstas apenas fueron subrayadas en los trabajos mencionados[2]. El análisis comparativo de las dos propuestas, unido a la contextualización en la obra de Jaussely y en los debates disciplinares de la época en Francia, revela no obstante, una evolución significativa que refleja, a nuestro juicio, tanto la adquisición de una formación

[1] Para un estudio detallado del procedimiento del concurso y del contenido de ambos documentos vid Martorell, Florensa y Martorell (1970).

[2] En el catálogo de la exposición se avanza la idea de que el anteproyecto tiene más influencia Beaux-Arts en su trazado y composición que el proyecto definitivo pero no se realiza un análisis exhaustivo (*Inicis de la* Urbanística, 1985: 100).

(autodidacta) en la profesión de urbanista, como las profundas transformaciones de una disciplina que en los primeros años del siglo XX estaba aún en formación.

2. La formación urbanística de un arquitecto Beaux-Arts

Cuando decide participar en el concurso a comienzos de 1904[3], Léon Jaussely era un arquitecto recién titulado en *l'École des Beaux-Arts* de Paris que apenas un año antes había recibido el *Grand Prix* de la Academia de Roma y aún residía en Villa Médici. Hasta entonces, su formación había sido netamente arquitectónica, centrada en la componente espacial y en la transmisión de un saber profesional. Su mayor acercamiento a la escala urbana habían sido dos proyectos de grandes plazas durante sus años en la escuela, ganadores respectivamente del concurso Chenavard en 1902 y del *Grand Prix* de la Academia de Roma un año más tarde[4], que se inscribían desde un punto de vista formal en la tradición *Beaux-Arts.*

Por lo tanto, en el concurso del plan de enlaces de Barcelona, Jaussely se enfrentó por primera vez, no sólo a un cambio de escala (del edificio a la ciudad), sino a una problemática distinta (y más compleja) que exigía un modo de concepción e intervención diferente. La planificación urbana hacía necesario movilizar otros recursos pero es necesario tener en cuenta que, a comienzos de 1904, las referencias disponibles para un arquitecto francés eran aún muy limitadas. Si bien los tratados alemanes databan de finales del siglo XIX y la primera edición del libro de Ebenezer Howard sobre la ciudad-jardín se había publicado en 1898 (Howard, 1898), ninguno se había traducido al francés ni se había difundido aún en aquel país. De hecho, en Francia aún no se empleaba el término *urbanisme*[5] (Jaussely, 1919: 187), no existía una formación reglada en esta disciplina[6] y los textos franceses más importantes aún no habían visto la luz. Tan sólo los primeros fascículos de *Études sur les transformations de Paris* de Eugène Hénard se habían publicado en 1903 y 1904 (Hénard, 1903-1909).

En el concurso del Plan de Enlaces, Jaussely se encuentra por tanto, relativamente falto de herramientas y se apoya, según él mismo reconoce en la citada carta a Rey, en su propia experiencia, es decir, su formación de arquitecto y su conocimiento de las intervenciones de Haussmann y Alphand en París.

> N'ayant encore à ce moment nullement étudié la construction des villes allemandes (ce que j'ai fait après je le reconnais), je revendique d'avoir alors tiré de mon propre fonds absolument, toute la conception que j'ai imaginé alors, théorique et pratique, de la construction des villes modernes et des applications proposées par moi au plan de Barcelone (carta de Léon Jaussely à Augustin Rey, Paris, 13 de marzo de 1922, cit. en Delacourt, 2006: 25).

Como ya se ha señalado, "su formación Beaux-Arts se refleja en algunos de los puntos más monumentales" (Torres Capell, 1985: 21). Efectivamente, las referencias a los modelos clásicos son evidentes en las vistas y perspectivas de plazas, avenidas y parques. También es posible encontrar similitudes entre sus dos proyectos de grandes plazas realizados en *l'École des Beaux-Arts* y el diseño para la plaza de las Glorias Catalanas. Por último, la red de vías diagonales que reformaban el ensanche refleja la doble influencia haussmanniana y de la tradición Beaux-arts pero, como veremos, también obedecía a unas necesidades funcionales que se alejaban de una visión de la ciudad como objeto artístico.

En todo caso, las referencias del anteproyecto no eran exclusivamente decimonónicas, ya que Jaussely demuestra haber estudiado los textos de Hénard, tomándolo como referencia en tres aspectos esenciales del plan: la realización de diagramas (uno de organización teórica, el *plan tipus* y otro su aplicación específica a Barcelona[7]) siguiendo el modelo de los esquemas de París, Londres, Moscú y Berlín de Hénard, el cálculo de espacios libres de Barcelona que Jaussely compara con los realizados por Hénard para París y Londres y, por último, el diseño de la Avenida del Parque al modo del *boulevard à redans*.

Cuando el Ayuntamiento de Barcelona encarga a Jaussely el Plan de Enlaces, éste pide un permiso a la Academia de Francia en Roma para trasladarse a Barcelona, donde pasará dos años trabajando (Delacourt, 2006: 156-157). Este segundo documento, entregado a finales de 1907, presenta notables diferencias respecto al anteproyecto que parecen reflejar tanto el proceso de aprendizaje de Jaussely como los progresos que experimentó la disciplina urbanística en Francia en apenas dos años.

Si antes aludíamos a la falta de referencias contemporáneas a la que se había enfrentado el arquitecto francés en el anteproyecto,

[3] El 9 julio de 1903 se aprobaron en el Ayuntamiento de Barcelona las bases del concurso que se publicó en España en noviembre de ese mismo año. Su difusión en Francia no se produjo hasta febrero de 1904 (Delacourt, 2006).

[4] Jaussely ganó el concurso Chenavard con el proyecto "Une place du peuple dans la métropole d'un grand état démocratique" y el Grand Prix con "Une place publique" (Delacourt, 2006 : 87-92, 115-121).

[5] Jaussely explica que el término *urbanisme* se emplea por primera vez en 1912. Para un análisis detallado vid. Frey, 1999; Topalov et Al, 2010.

[6] Las primeras enseñanzas regladas de urbanismo en Francia se inician en 1919 en la recién creada École des Hautes Études Urbaines. Jaussely fue precisamente uno de sus impulsores y profesor de la escuela desde el año de su creación.

[7] Vid *Inicis de la urbanística,* 1985.

la memoria del plan definitivo está, por el contrario, llena de citas a los manuales de urbanismo más importantes del momento (Stübben, Sitte, Hénard, Forestier o Howard), cuya influencia es notable en la ordenación definitiva. Parece posible deducir que, ante el encargo formal de un plan urbanístico de complejidad notable como el de Barcelona, y no habiendo recibido formación reglada en urbanismo, Jaussely se preocupó de estudiar las obras más recientes y de mayor relevancia internacional.

En primer lugar, la correspondencia privada de Jaussely revela que durante su estancia en Barcelona tuvo acceso a la biblioteca de la Escuela de Arquitectura, donde consultó *Der Städtebau* que Stübben había publicado en 1890 (Stübben, 1890)[8]. Las citas en la memoria de 1907 son numerosas, pero es, como veremos, en la zonificación y en las secciones viarias donde su influencia está más presente.

En segundo lugar, dos libros clave se publicaron en Francia en esos años. En 1904, Georges Benoît-Lévy publicó en Francia *La Cité-jardin*, donde expuso los preceptos de la ciudad-jardín inglesa. La vivienda unifamiliar aislada se convierte para Jaussely, al igual que en el resto de Europa, en el modelo a alcanzar y en la memoria del plan definitivo destaca tanto su idoneidad desde el punto de vista higiénico como su adecuación a las zonas de mayor relieve. Consciente desde el concurso de la singularidad geográfica de Barcelona, destina los nuevos desarrollos más cercanos al Tibidabo y a Montjuich a la vivienda unifamiliar, retomando en los trazados el modelo de la ciudad-jardín.

En 1906, Forestier publicó *Grandes villes et systèmes de parcs* que difundió en Francia las teorías de Frederick Law Olmsted y los sistemas de parques americanos. Esta visión sistémica de la red de espacios libres acompañaría a Jaussely a lo largo de toda su carrera y es, como veremos, una de las diferencias más importantes entre el anteproyecto y el Plan de Enlaces definitivo.

El estudio de todas estas obras influyó de forma determinante tanto en la formación de Jaussely como en el Plan de Enlaces definitivo. No sólo es que haya numerosas referencias a sus autores en la memoria de 1907, sino que el análisis comparado de los planos de ordenación de ambas versiones permite comprender la evolución en el pensamiento de Jaussely y advertir la incorporación de nuevos modelos y técnicas urbanísticas reflejadas por estos autores.

3. Las dos versiones del plan de enlaces: dos modelos de intervención metropolitana

La anexión de los núcleos de la periferia de Barcelona en 1897 había puesto de manifiesto el importante contraste entre la trama regular del ensanche de Cerdà y unos núcleos limítrofes que se habían desarrollado sin apenas regulación, siguiendo modos de crecimiento periférico y fragmentado, vinculados a las estructuras parcelaria y de caminos. La singularidad de estos modos de desarrollo histórico y quizás también el hecho de que el ensanche distara mucho aún de estar colmatado (fig. 3), hizo que frente a otros ejemplos posteriores, la prioridad del concurso no fuera la extensión de la ciudad, sino la conexión, los "enlaces" de los tejidos existentes. El objetivo principal era dotar de una estructura global a la nueva Gran Ciudad. Las bases del concurso incidían sobre todo en el papel de la red viaria:

> El objeto del concurso es el estudio y formación de un anteproyecto de enlaces del antiguo casco urbano de Barcelona con los pueblos agregados, el de éstos entre sí y además con los ensanches actuales y con los pueblos de Sarriá y Horta no agrupados, proponiendo las ampliaciones, variaciones, creación de zonas limítrofes, paseos de ronda o de circunvalación y demás que exija el enlace racional y lógico de las distintas zonas urbanizadas o urbanizables que integran dicho término (Martorell, Florensa, Martorell, 1970: 43).

Sin embargo, Jaussely no se limitó a proponer una nueva red arterial, sino que planteó un modelo territorial de conjunto para Barcelona y los núcleos agregados. De hecho, éste es quizás el primer aspecto a destacar, ya que si bien los planes de escala metropolitana se generalizaron a partir del concurso del Gran Berlín de 1910; el Plan de Enlaces, anterior en fecha, tiene un carácter pionero y singular, no sólo en España sino en toda Europa.

Jaussely propuso una reorganización integral de la estructura metropolitana, tomando como punto de partida los elementos existentes: tejidos de los núcleos periféricos, topografía y trazados. Incluso la reforma del Ensanche, a través de un sistema de vías diagonales que lo atravesaban, afectaba casi exclusivamente a la zona este que, como se advierte en el plano de 1900, aún no estaba construida.

La propuesta se centró, ya desde el anteproyecto, en introducir las nociones de diversidad, estructura y jerarquía frente a los desarrollos desordenados de la periferia y a la isotropía de un

[8] "Vous m'avez dit dans votre dernière visite qu'il serait possible que le livre allemand d'architecture qui est à l'Université Ecole d'Architecture puisse être mis pendant les vacances à ma disposition. Je désirerais beaucoup pouvoir avoir ce livre quelque temps à mon bureau. Voici le titre du volume qui traite de l'urbanisation, *Handbuch der Architektur der Städtebau* par J. Stübben» (Carta de L. Jaussely a F. Cardellach, miembro de la Comisión del Plan de Enlaces, Barcelona, 19 de agosto de 1906, cit. en Delacourt, 2006: 159).

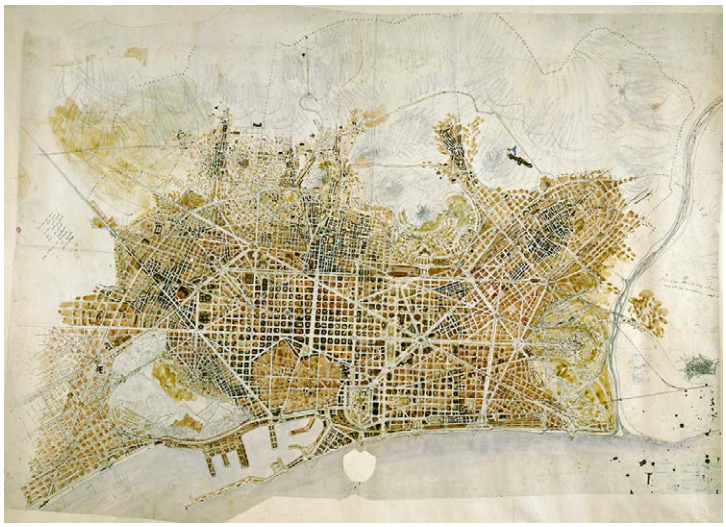


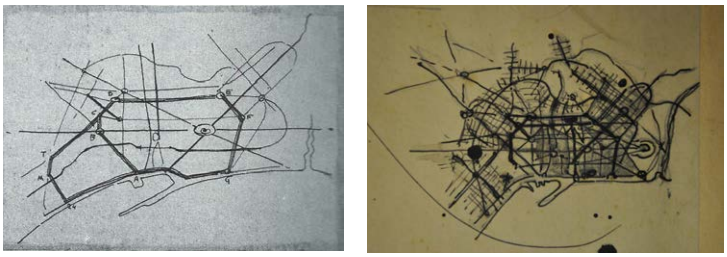
Fig. 1 – Plano de propuesta para el concurso que refleja las construcciones existentes. Fuente: Fonds Jaussely (Centre d'archives de l'IFA, LJ-DES-008-07-01)

ensanche con el que Jaussely se mostró ciertamente crítico. Para un arquitecto formado en la tradición *Beaux-arts*, la ordenación de la ciudad no podía responder exclusivamente a aspectos técnicos o de vialidad como los planteados por Cerdà, sino que también debía introducir principios artísticos; unas ideas que, por otra parte, coincidían con las teorías de Stübben (Stübben, 1890; 1895).

En la memoria del plan de enlaces definitivo, Jaussely dedicó el capítulo VI a un "Estudio crítico del plano Cerdà". Tras señalar las ventajas higiénicas proporcionadas por las anchas calles y los patios de manzana del Ensanche, advertía que "no se ha hecho en ese plano aplicación de la más elemental regla artística", criticando su uniformidad y la ausencia de plazas y jardines y subrayando que "faltan diagonales" y que "no tiene esqueleto" (Gener, 1907: 68). La propuesta de Jaussely se centró precisamente en dotar a la nueva metrópolis de una estructura de conjunto, de ese "esqueleto" del que carecía.

Sin embargo, aunque las ideas de organización y racionalización estaban ya presentes desde el anteproyecto, la evolución entre éste y el plan definitivo es notable. Con el objetivo de analizar de modo sistemático estas transformaciones y comprender las nuevas influencias, estudiaremos por separado los tres sistemas que conforman lo que Jaussely denominaba, siguiendo a Stübben[9], "l'ossature de la ville" (Jaussely, 1922-1923), es decir, la estructura urbana: el sistema de comunicaciones, el sistema de espacios libres y el sistema de zonas de construcción.

3.1. El sistema de comunicaciones



Figs. 2a y 2b – Diagrama de vías necesarias y croquis de estructura viaria. Fuente: *Inicis de la urbanística,* 1985: 212 y Fonds Jaussely (Centre d'archives de l'IFA, LJ-DES-008-07-01)

Si bien un análisis apresurado podría llevar a comprender la red de comunicaciones propuesta por Jaussely en Barcelona como la mera superposición de un sistema de vías diagonales que rompía con la retícula del ensanche (aproximándola así tanto al modelo del París de Haussmann como a las propuestas del *city beautiful* en Estados Unidos), es necesario subrayar que éste es tan sólo un aspecto de un dispositivo mucho más complejo y de escala mayor.

El "diagrama de vías necesarias" que Jausssely dibuja en la memoria del anteproyecto siguiendo los modelos de Hénard subraya las conexiones entre los tejidos urbanos de Barcelona y de los núcleos, a través de dos mecanismos: la prolongación de las calles del Ensanche y la creación de dos nuevas vías de circunvalación. El diagrama muestra en qué medida Jaussely se apoyó en la estructura viaria existente para ordenar el conjunto del área metropolitana y servir de soporte a los futuros desarrollos. A través de la jerarquización del sistema, Jaussely organizó la trama isótropa del ensanche y racionalizó los desarrollos fragmentados de la periferia.

Otro diagrama más detallado (el croquis de la estructura viaria)[10] permite comprender que la red de avenidas diagonales no tenía tan sólo una finalidad artística o monumental, sino que formaba parte de un sistema fuertemente jerarquizado que obedecía a una lógica de conexión y funcionamiento, cuyo objetivo principal era la organización del nuevo espacio económico de la metrópolis industrial. Las vías diagonales propuestas no sólo conectaban

[9] Esta división coincide con lo que Stübben denomina los "principios prácticos para la elaboración de planes de ciudades" (la circulación, las construcciones y la higiene) que, unidos a los principios artísticos deben conformar la base de los planes urbanísticos (Stübben, 1895).

[10] Este croquis es un pequeño apunte en el lateral de un plano conservado en el Fonds Jaussely (Centre d'archives de l'IFA, LJ-DES-008-07-01).

las nuevas centralidades (con referencias claras Haussmann y a la tradición Beaux-Arts), sino que permitían canalizar el tráfico local y atravesar de forma rápida el Ensanche, resolviendo así uno de los problemas fundamentales de las mallas reticulares para Jaussely[11]. En definitiva, la nueva red de avenidas diagonales era parte de un sistema fuertemente jerarquizado cuya finalidad principal era racionalizar el desarrollo urbano y optimizar el tiempo de transporte en una ciudad en constante crecimiento.

El segundo aspecto importante es que, ya desde el anteproyecto, Jaussely planteó una diferenciación funcional de las vías vinculada a la distribución de usos de los distintos barrios. La circunvalación más cercana al centro, llamada significativamente Avenida de la Industria, conectaba todas las zonas industriales (existentes y previstas), concentrando el tráfico pesado y evitando que entrara en el interior de la ciudad. La segunda circunvalación unía los núcleos periféricos, zonas mayoritariamente residenciales. En el plan definitivo, Jaussely introdujo una tercera vía de cintura que adaptándose a la fuerte topografía servía de remate a los nuevos desarrollos.

Sin embargo, la evolución más relevante es que la diferenciación funcional del anteproyecto se transformaba, en el plan definitivo, en un verdadero sistema especializado, definido a partir de la intensidad del tráfico y del uso de cada vía. Jaussely recoge la clasificación funcional del cuarto fascículo de los *Études sur les transformations de Paris* de Eugène Hénard: circulación doméstica, profesional, económica, mundana, festiva y popular. Las más de cien secciones viarias del plan definitivo respondían a cálculos científicos del volumen y tipo de tráfico de cada calle, siguiendo los criterios de diseño del manual de Stübben.

Por otra parte, la organización de la nueva metrópolis exigía también una reorganización global de la red ferroviaria, que ya desde su primera visita a Barcelona en 1904, Jaussely había considerado uno de los principales problemas de la ciudad, tanto por su escasez como por su interferencia con el tráfico rodado.

Ya en el anteproyecto, Jaussely esbozó la necesidad de remodelar la nueva red ferroviaria, pero fue en el proyecto definitivo donde la solución quedó definida. Jaussely planteó dos exigencias básicas: separar el tráfico de mercancías y viajeros (lo que implicaba el desdoblamiento de algunas líneas) y minimizar la incidencia de la red ferroviaria sobre el tráfico rodado (eliminando los pasos a nivel, reorganizando las estaciones y evitando el paso de los trenes de mercancías por el centro). Para ello planteó, al igual que en el caso de la red viaria, una especialización del sistema.

En primer lugar, concentró el tráfico de mercancías en una línea de ronda, que coincidía con la vía de circunvalación industrial y conectaba todas las zonas industriales. En el interior de éstas multiplicó los ramales, destinados "al servicio de cada gran centro de fabricación, poniéndose en contacto con las grandes líneas en la estación de mercancías de cada uno de los centros" (Gener, 1908: 73). En segundo lugar, planteó la construcción de dos estaciones de clasificación de mercancías en ambos extremos de la ciudad con el objetivo de reducir los desplazamientos. Este dispositivo parece anticipar ya algunos de los planes posteriores como el de la extensión de París, en los que Jaussely muestra un interés creciente por la organización económica de la ciudad y la racionalización de la producción a escala metropolitana, llevando una atención especial al sistema ferroviario. Las líneas de viajeros, por su parte, entraban en el interior de la ciudad, utilizando las líneas existentes y creando nuevas estaciones que servían a la vez para las líneas de cercanías y de larga distancia.

De este modo, tanto en el sistema viario como en el ferroviario, las diferencias más relevantes entre el anteproyecto y el Plan de Enlaces definitivo no son de trazado, sino que se observa una evolución conceptual basada en la especialización de los elementos del sistema y en una jerarquización creciente. Ambos principios parecen anticipar ya unos nuevos modos de intervenir en la ciudad, guiados por principios científicos que Jaussely desarrollaría en los años siguientes. En el plan de extensión de Paris esta especialización parece haberse completado y cada red responde exclusivamente a un tipo de tráfico (mercancías, viajeros, turístico), desdoblando sistemáticamente las líneas de ferrocarril e incluso las carreteras.

3.2. El sistema de espacios libres

El sistema de espacios libres sufrió una evolución trascendental entre el anteproyecto y el Plan de Enlaces definitivo. Sin embargo, ésta no se refirió a un incremento cuantitativo sino a una nueva forma de concebir su papel en la ciudad. La incorporación de una visión sistémica a los espacios libres dispersos del anteproyecto transformó en profundidad el modelo urbano.

El debate sobre la necesidad de incorporar espacios abiertos había estado ligado ya desde las últimas décadas del siglo

[11] Años más tarde Jaussely señala a sus estudiantes como inconveniente principal de las mallas ortogonales los problemas de tráfico (Jaussely, 1922-1923: 69).

XIX a criterios higiénicos y de salubridad. Jaussely recogió, ya desde el anteproyecto, los cálculos de superficies de espacios libres de París y Londres del tercer fascículo de *Études sur les transformations de Paris* de Hénard, respetando incluso los códigos de representación (plano nº 12. Plano de las verduras de Barcelona. Planos comparativos de las verduras entre Paris-Londres-Barcelona). El objetivo de Jaussely era pasar de un 9,30% de superficie de parques a un 16%, una proporción con la que Barcelona superaría a Londres (14,5%) y París (10%).

Además del aspecto cuantitativo, en esta primera versión, Jaussely se centró en la localización para asegurar la accesibilidad. El esquema de distribución ideal de usos, el *plan tipus*, como lo denominó Jaussely, permite comprender en qué medida fueron los criterios higiénicos de separación entre zonas industriales y residenciales los que orientaron el emplazamiento de los grandes espacios libres.

Si Hénard fue la referencia del anteproyecto en los aspectos cuantitativo y de localización, la influencia de los parques de Alphand en París se pone de manifiesto en el diseño. Algunos de los dispositivos empleados por éste en, por ejemplo el parque de Montsouris, como el sistema jerarquizado de *promenades* (Alphand, 1868) son retomados por Jaussely en el diseño de los futuros parques de Barcelona

En el Plan de Enlaces definitivo, la referencia a Alphand continuó presente a escala de diseño. Sin embargo, el modo de concebir el papel de los espacios libres en la ciudad se transformó por completo, al integrar la noción de sistema. La publicación, en 1906, de *Grandes villes et systèmes de parcs* de Forestier permitió la difusión en Francia de los sistemas de parques americanos, un dispositivo que incorporó Jaussely en la versión definitiva del Plan de Enlaces. Lo que en el anteproyecto aparecía como un conjunto de parques diseminados que cumplían una serie de criterios de cuantificación y distribución, en la versión definitiva se transforma en un sistema de parques jerarquizado (de los parques exteriores a las plazas y jardines de juegos) enlazados a través de una red de "avenidas – jardines" al modo de los *parkways* americanos.

Entre las dos versiones del plan de enlaces de Barcelona existe, por tanto, una verdadera evolución desde el punto de vista conceptual que lleva desde un modo de entender el papel de los parques y jardines propio del siglo XIX, vinculado a criterios estéticos e higiénicos, hasta una visión sistémica moderna que concibe los espacios libres como una red estructurante a escala metropolitana.



Figs. 3a y 3b – El sistema de espacios libres en el anteproyecto y en el plan definitivo. Fuentes: *Inicis de la urbanística*, 1985, 216) y Plan d'ensemble du projet d'exécution Fonds Jaussely (Centre d'archives de l'IFA, LJ-DES-008-05-01)

En este sentido, el Plan de Enlaces puede considerarse una charnela en la forma de intervenir en la ciudad de Jaussely que desarrollaría posteriormente. En el plan de extensión de París de 1919 el sistema de parques, más complejo y jerarquizado, se extendió a escala regional. En él, las avenidas-jardín formaban una red continua y especializada, dedicada exclusivamente al tráfico turístico, que se extendía por todo el área metropolitana hasta los bosques de la periferia, que completaban el sistema ya esbozado en Barcelona.

3. 3. El sistema de zonas de construcción

El "sistema de zonas de construcción" (Jaussely, 1918) fue un tema que preocupó de modo especial a Jaussely durante toda su carrera. La memoria del Plan de Enlaces definitivo constituye el primer testimonio escrito de este interés y muestra claras influencias de las experiencias alemanas que no estaban presentes en el anteproyecto.

Años más tarde, en 1918, Jaussely dedicó su ponencia al *Congrès général du génie civil*, titulada *Spécialisation des quartiers,* que comenzaba así: "le quartier spécialisé a été un fait d'urbanisme de toutes les époques et de toutes les civilisations" (Jaussely, 1918: 206). Precisamente, tanto su reflexión como sus intervenciones en la ciudad parecen basarse en esta afirmación, no se trata tanto de una zonificación radical sino de afirmar, mediante el planeamiento urbanístico, el carácter de cada barrio. A la pregunta de si es necesario prever la caracterización de los barrios, respondía en su ponencia afirmativamente, dando tres razones: la caracterización es el modo de organizar la ciudad desde un punto de vista económico, es también una forma romper con la uniformidad de las ciudades modernas y, por último, permite mejorar las condiciones de higiene (Jaussely, 1918). Para Jaussely, la caracterización de los barrios es imprescindible para el buen funcionamiento del organismo urbano. Este entendimiento de la ciudad como espacio económico se aleja ya por completo de las referencias Beaux-Arts y se inserta plenamente en los debates del urbanismo moderno.

La división en zonas de las ciudades alemanas fue el modelo de referencia de Jaussely a lo largo de toda su carrera. Las ordenanzas de Barcelona y París están definidas con los mismos parámetros y dimensiones que los de algunas ciudades alemanas (en Barcelona, el modelo es el tratado de Stübben y en París los reglamentos de Múnich y Berlín). El Plan de Enlaces de Barcelona constituye, así tanto el origen de una reflexión que en la que profundizaría en los siguientes años como la primera ocasión de poner en práctica esta por entonces novedosa técnica urbanística.

El hecho de que el anteproyecto incluyera un "Plano caracterizando las diversas zonas de las construcciones" (plano nº 8) parece suscitar una contradicción con la hipótesis de las referencias alemanas, ya que Jaussely no estudió los tratados alemanes hasta después de haber ganado el concurso del Plan de Enlaces[12]. Sin embargo, en su ponencia de 1918, explicó que el Ayuntamiento de Barcelona exigía en las bases del concurso la determinación de



Fig. 4a y 4b – Las zonas de construcción en el anteproyecto y en el plan definitivo. Fuentes: *Inicis de la urbanística*, 1985: 214 y 240)

zonas de construcción (zonas industriales, de vivienda aislada de edificación abierta o cerrada) y que se definiera la dimensión de las manzanas. Se trataba, sin duda, de un tipo de regulaciones similares a las del Ensanche. De este modo, en el anteproyecto, Jaussely definió diferentes zonas con el objetivo de reforzar las características de los tejidos existentes (barrios industriales, "barrios afectados más especialmente al comercio, barrios obreros…), planteando los nuevos desarrollos en continuidad con la estructura de usos de la ciudad. Por su parte, el análisis de la topografía define un criterio general de densidades decrecientes.

[12] Vid nota 8

Sin embargo, la característica más destacada de las zonas del anteproyecto es que Jaussely vinculó los usos y tipologías a tejidos diferenciados. De este modo, la nueva caracterización de los barrios permitía introducir tipologías diferentes y romper con la uniformidad de las manzanas de Cerdà.

Si la atención del anteproyecto estuvo centrada en la diferenciación de tejidos y, sobre todo, en introducir la diversidad tipológica y funcional en la retícula isótropa de Cerdà, en el plan definitivo Jaussely planteó una zonificación verdaderamente moderna en la que demostraba haber estudiado el manual de Stübben y los ejemplos de las ciudades alemanas. Jaussely propuso una división general en tres grandes funciones "industria, comercio y habitaciones" que, a excepción del caso de la primera, nunca se trataba de una especialización absoluta. Dentro de esta división general, Jaussely introdujo distintas categorías que obedecían ya a una diversidad tipológica. Siguiendo el modelo de Stübben, partió de tres sistemas de ordenación: sistema cerrado, sistema semiabierto y sistema abierto. En función de cada sistema y de la división por usos aplicó las dimensiones de manzana de *Der Städtebau*.

También en este aspecto se puede observar la evolución entre el anteproyecto y el proyecto definitivo, ya que en el primero, la gradación de densidades y la dimensión de las manzanas estaban definidas, como señaló Torres Capell (Torres Capell, 1985; 1987), a partir de la manzana del Ensanche. Jaussely trató de introducir variedad en los tejidos, de forma que éstos se adaptaran a los usos característicos pero sin romper totalmente con la retícula, procediendo por subdivisión o agregación de la unidad-tipo: la manzana de Cerdà. Por el contrario, en el plan definitivo, la referencia fue la división por zonas de las ciudades alemanas y Jaussely tomó las dimensiones del manual de Stübben, idóneas para cada uso y tipo edificatorio. El Plan de Enlaces de Barcelona es el primer ejemplo de utilización de unas técnicas de zonificación en las que Jaussely profundizaría durante los siguientes años. De hecho, en el plan de extensión de París, el número de categorías de cada ordenanza se multiplicó, definiendo regulaciones aún más específicas y adaptadas a cada necesidad siguiendo los modelos de Berlín y Munich. El proceso de especialización progresiva de los sistemas de la metrópolis moderna había comenzado.

4. Conclusiones

El análisis diferenciado de los tres sistemas que integran el "esqueleto" de la ciudad para Jaussely, ha permitido comprender la importante evolución que se produjo entre el anteproyecto y el Plan de Enlaces definitivo tanto desde el punto de vista conceptual como de los modos de intervención. Barcelona es el primer paso hacia un entendimiento científico de la construcción de la ciudad basado en el empleo de sistemas especializados con el objetivo de optimizar su funcionamiento. El Plan de Enlaces es, en este sentido, una charnela entre los modos de hacer ciudad del siglo XIX y el urbanismo moderno. El propio Jaussely explicaría años más tarde en qué medida el papel del urbanista y del plan urbanístico también se habían transformado:

> Le nouvel art public se différencie de celui du XIXe siècle (…) Le constructeur moderne de villes ne doit pas voir tout déterminé par un simple trait de règle ou un coup de compas, et en s'appliquant à résoudre sans parti pris toutes les conditions du problème posé il pourra plus naturellement en développer tous les avantages. Il doit être dans la transformation de nos villes et dans leur reconstruction un artiste sachant sentir et vivre le présent, évoquer le passé, devancer l'avenir en le portant en lui comme s'il eût été accompli (Jaussely, 1920: 16).

5. Bibliografía

Alphand, A. (1868). *Les promenades de Paris: histoire, description des embellissements, dépenses de création et d'entretien des Bois de Boulogne et de Vincennes, Champs-Elysées, parcs, squares, boulevards, places plantées, études sur l'art des jardins et arboretum*. París: Rothschild Éditeur.

Asociación de Arquitectos de Cataluña (1903). "Enlace de la zona de Ensanche con los pueblos agregados" en *Anuario de arquitectos de Cataluña,* pp.255-265.

Carreras y Candi, F. (1908-1918). *Geografía general de Catalunya, vol. 5. Ciutat de Barcelona.* Barcelona: Albert Marti.

Benoit-Levy, G. (1904). *La cité-jardin*. París: Éditions des Cités-jardins de France.

Beroulay, V. y Claval, P. (2001). *Aux débuts de l'urbanisme français. Regards croisées de scientifiques et de professionnels.* París: L'Harmattan.

Delacourt, L. (2006). *Léon Jaussely (1875-1932) Un urbaniste éclectique*. (Tesis de doctorado bajo la dirección de Gilles Novarina). Institut d'Urbanisme de Grenoble.

Fiol Costa, C. (2007). *Retícules i diagonals: el Pla Jaussely de Barcelona de 1907 i el Pla Burnham de Chicago de 1909.* (Tesis doctoral bajo la dirección de Manuel de Solá-Morales i Rubió). Universitat Politècnica de Catalunya.

Forestier, JCN. (1906). *Grandes villes et systèmes de parcs*. París: Hachette.

Frey, J.P. (1999). "Généalogie du mot urbanisme" en *Urbanisme 304*, pp. 63-71.

Gener, P. (1907). "El Plan de Reforma y Enlaces de los Pueblos Agregados" en *Anuario Estadístico de Barcelona*, pp. 57-77.

Hénard, E. (1903-1909). *Études sur les transformations de Paris.* París: impr. Motteroz.

Howard, E. (1898). *To-Morrow: a Peaceful Path to Real Reform*. London: Faber and Faber Ltd.

Inicis de la urbanística municipal en Barcelona (1985). *Mostra del fons municipals e plans I projectes d'urbanisme 1750-1930*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Corporació Metropolitana de Barcelona.

Jaussely, L. (1918). "Rapport sur l'urbanisme. Spécialisation des quartiers" en *Travaux préparatoires du Congrès général du génie civil, session nationale* pp. 206-214, mars 1918.

—. (1919). "Chronique de l'urbanisme" en *La Vie Urbaine 1-2*, pp. 181-202

—. (1920). *Cours d'Art Urbain. École d'Hautes Etudes Urbaines*. París.

—. (1920). Conférence. *1er Congrès de l'habitation, du 9 au 12 octobre 1919*. Compte rendu des travaux. Lyon: imprimerie Noirclerc & Fenétrier.

—. (1922-1923 y 1923-1924). *Cours d'Art Urbain*. École de Beaux-Arts. París.

Mancuso, F. (1980). *Las experiencias del zoning*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Martorell Portas, V., Florensa Ferrer, A. y Martorell Otzet, V. (1970). *Historia del Urbanismo en Barcelona.* Barcelona: editorial Labor.

Memoria del Plan de Enlaces de Barcelona (1907). Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.

Piccinato, G. (1993). *La construcción de la urbanística: Alemania, 1871-1914*. Barcelona: Oikos-Tau.

Puyo, J.Y. (2001). "L'urbanisme selon Léon Jaussely" en Berdoulay, V. y Claval, P., *Aux débuts de l'urbanisme français. Regards croisées de scientifiques et de professionnels (fin XIXe–début XXe siècle),* pp.119-132. Paris: L'Harmattan.

Roca Rosell, F. (1977). *Política urbana i pensament econòmic. Barcelona, 1901-1939.* (Tesis doctoral). Universitat de Barcelona.

Souza, R. de (1913). *Nice capitale d'hiver. L'avenir de nos villes. Études pratiques d'esthétique urbaine*. Paris: Berger-Levrault.

Stubben, J. (1890). *Der Städtebau.* Darmstadt:A. Bergsträßer,

—. (1895). *La construction des villes. Règles pratiques et esthétiques à suivre pour l'élaboration de plans de villes. Rapport présenté au Congrès international des Ingénieurs de Chicago, 1893.* Bruxelles: E.Lyon-Claesen. Traducción e introducción de Ch. Buls.

Topalov, Ch. (dir) (1999). *Laboratoires du nouveau siècle. La nébuleuse réformatrice et ses réseaux en France, 1880-1914*. Paris: éditions de l'EHESS.

Topalov, Ch., Coudroy De Lille, L., Depaule, J.Ch. y Marin, B. (dir) (2010). *Les Aventures des mots de la ville, à travers le temps, les langues, les sociétés.* Paris: Robert Laffont.

Torres Capell, M. (1985). "El Plan Jaussely, tres veces moderno" en *Arquitecturas bis 49*, pp. 16-25.

—. (1987). *El Planejament urbà i la crisi de 1917 a Barcelona*. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya

—. (1992). "Barcelona: planning problems and practices in the Jaussely era, 1900-30" en *Planning Perspectives 7*, pp. 211-233.

ÍNDICE ▷

ARTE Y GENTRIFICACIÓN. LA CULTURA COMO SUPUESTO MOTOR DE LA RENOVACIÓN URBANA

Unai Fernández de Betoño Sáenz de Lacuesta
Universidad del País Vasco

1. Introducción

Existe un terreno muy concreto en el que últimamente se vienen dando cita cada vez más frecuente el arte y la ciudad: el campo de la renovación urbana. Dicha relación artístico-urbanística ha ofrecido –y sigue ofreciendo– numerosos frutos positivos, sin duda, pero también no pocos aspectos negativos que requieren un análisis con cierta visión crítica. Las consecuencias más perjudiciales se centran, precisamente, alrededor del proceso relativamente recientemente bautizado como gentrificación, el lado oscuro de la renovación urbana que no se muestra demasiado en las revistas de arquitectura.

La gentrificación, término acuñado por primera vez en los años 60 por la socióloga marxista Ruth Glass (1964: 18) a partir del término inglés *gentry* –burgués–, hace referencia al desplazamiento urbano que sufren los vecinos de bajo poder adquisitivo de un antiguo barrio renovado que no pueden hacer frente a la subida de los alquileres causada por dicha remodelación. Así, toda renovación urbana integrada –no puntual– conlleva, en mayor o menor medida, un proceso de aburguesamiento, elitización o aristocratización del barrio rehabilitado, cuyas consecuencias sociales no son beneficiosas para todos los ciudadanos: son especialmente perniciosas para los habitantes originarios –o, al menos, vecinos anteriores a la rehabilitación– que disponen de pocos recursos económicos, y, por lo tanto, viven en régimen de arrendamiento y son más frágiles ante cualquier subida de precio de los inmuebles. La llamada *revitalización* urbana, por tanto, supone –más a menudo de lo que se piensa– una segregación espacial en forma de desplazamiento forzoso o expulsión de numerosos habitantes.

El arte se viene utilizando en muchos de los procesos de renovación urbana llevados a cabo en todo el mundo, desde que allá por los años 70 se lograra una *ejemplar* transformación del barrio anteriormente industrial del SoHo –*South of Houston (Street)*– de Nueva York[1], especialmente gracias al halo bohemio y sofisticado que le dieron los abundantes artistas que se mudaron a él en busca de amplios y asequibles *lofts*, lo que acabó por introducir el recolorido barrio en los dirigidos recorridos turísticos, sedientos de las más últimas tendencias urbanas de la Gran Manzana.

Desde entonces, el mismo patrón se viene repitiendo en diferentes cascos históricos, en busca del mismo "efecto SoHo". Tanto, que a veces parece confiarse en la cultura como motor casi exclusivo de la rehabilitación urbana. Se trata, mejor dicho, de una concreta e interesada visión de la cultura: la del arte –y los propios artistas– que supuestamente impregnan el distrito urbano objeto de renovación de un halo de refinado y elegante cosmopolitismo, conveniente sobre todo para la revalorización de los bienes inmuebles del barrio.

2. Desarrollo

Hace más de una década que se nos viene hablando del surgimiento de una nueva y dinámica *economía del*

[1] El acrónimo SoHo –utilizado desde los años 60– también hace referencia, por supuesto, al barrio Soho de Londres, bastante más antiguo.

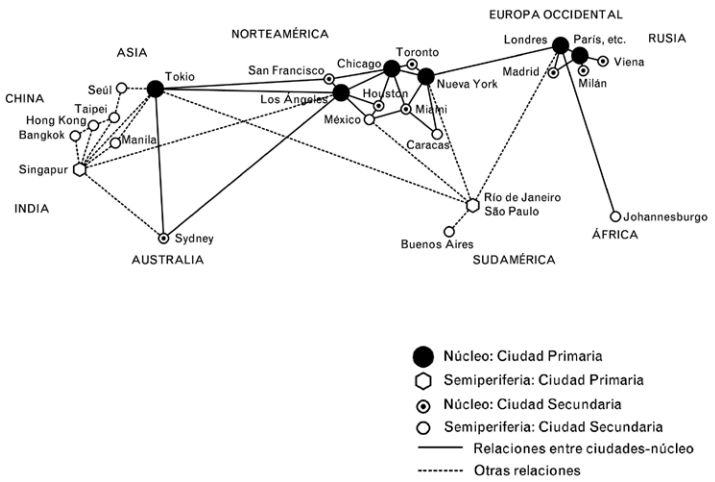


Fig. 1 – La nueva y jerarquizada ciudad mundial. Fuente: John Friedmann (1986); esquema reelaborado por U. Fernández de Betoño Sáenz de Lacuesta



Fig. 2 – Portada de la presentación para explicar la presencia de Bilbao, o, mejor dicho, de *Bilbao Guggenheim* ++, en la exposición mundial de Shanghái (China), 2010 Fuente: http://www.bilbao.net/shanghai2010/ presentacion_shanghai2010.pdf

conocimiento que caracteriza a la sociedad de la globalización, basada supuestamente en los sectores terciario y –sobre todo– cuaternario (el primario y el secundario se suponen completamente deslocalizados a países en vías de desarrollo). Este nuevo cuarto sector se basa a su vez, al parecer, en tres ramas: la del llamado I+D+i (investigación, desarrollo e innovación), la de las nuevas tecnologías, y, por supuesto, la de la creatividad. Es ahí donde encajan también en el discurso teórico predominante de la urbanística contemporánea la cultura y el arte como motores de la *economía inteligente* (como si el resto de modelos económicos no lo fueran). Se confía en "el papel del arte como motor de creatividad e innovación en el diseño del hábitat del hombre", ya que se cree que "la magia que impulsa el futuro de las ciudades y los territorios puede estar en la fusión de la arquitectura, el urbanismo, el paisaje, la pintura, la escultura y las nuevas tecnologías" (Vegara; De las Rivas, 2004: 7). El problema es evidente, ya que en la mencionada *mágica* ecuación todo lo social brilla por su ausencia, aspecto fundamental también en lo referente a la construcción del hábitat humano.

Este discurso que –aparentemente– confía tanto en el arte y la arquitectura –del espectáculo– es en realidad una nueva y sofisticada manera de presentar la misma intención de siempre, la de captar dinero en forma de turistas o inversores atraídos por la *excelente* oferta urbana. Y es que la ciudad se ha vuelto clave en la nueva economía mundial (fig. 1), máxime desde que, por primera vez en la historia, más de la mitad de la población actual vive en ciudades y áreas metropolitanas[2]. El proceso de urbanización mundial, además, va a multiplicarse supuestamente los próximos años, de manera que en 2025 el 70% de la población mundial ya vivirá en ciudades (Vegara; De las Rivas, 2004: 12). Así, la ciudad se ha convertido en el principal campo de batalla –también– de la economía actual y de las próximas décadas.

Es más, la propia ciudad se ha convertido en mercancía, en una especie de objeto que se vende en el amplio mercado global. Cada ciudad se esmera en elaborar su propia marca urbana, con el fin de diferenciarse un poco de las demás y poder competir ofreciendo algo distinto, en lo que se ha llamado el apogeo del capitalismo, la ciudad-empresa (Espai en Blanc, 2004). Se compite por obtener premios, liderar las tablas clasificatorias y conseguir las capitalidades más peregrinas (fig. 3). En esa competición resultan clave la arquitectura, el diseño urbano y el arte. Esto sucede desde hace varias décadas, pero especialmente desde la aparición de la llamada arquitectura del espéctaculo, aquella diseñada por renombrados arquitectos del *star system* establecido, cuyo paradigma indiscutible es el museo Guggenheim de Bilbao, inaugurado en 1997. El problema es que el gran contenedor arquitectónico espectacular capaz de atraer turistas deja de servir para esa función desde el momento en que –casi– todas las ciudades poseen uno, más o menos similar. Por eso, los dirigentes de las ciudades –los políticos, los

[2] Esto sucede, al parecer, desde finales de 2008 (ONU, 2008).



Fig. 3 – Las 48 capitales de la cultura en Europa hasta 2013, todas ellas únicas
Fuente: *European Capitals of Culture: the road to success. From 1985 to 2010,* de la Unión Europea (2009)

empresarios y los técnicos– se están percatando de que el *plus* diferencial no lo otorgan los edificios nuevos y deslumbrantes, ya que todos siguen la misma lógica, sino los centros históricos, que al haber sido construidos mucho antes de la globalización, son precisamente aquellos tejidos urbanos que reúnen los espacios libres y los edificios más específicos e interesantes de cada ciudad.

De esta manera, el centro histórico –tanto el casco antiguo medieval como el ensanche burgués decimonónico– se convierte en la joya urbana a redescubrir y desempolvar, es decir, a renovar. Pero esa joya urbana ha sido olvidada durante tantos años, en la mayoría de las ocasiones, que se ha convertido en la zona más degradada de las ciudades –sobre todo en el caso de los antiguos cascos medievales–, y, por tanto, la zona de residencia de las familias con menores recursos económicos: jóvenes, ancianos e inmigrantes, especialmente. Es decir, de los colectivos más frágiles ante una posible subida del precio de los alquileres de las viviendas. De ahí la importancia de realizar todo proceso de renovación urbana con sumo cuidado, es decir, con un profundo estudio sociológico y con un proceso participativo real, en el que se impliquen no solo los comerciantes y los técnicos, sino también los *incómodos* agentes sociales vecinales.

Sin embargo, no son esas las estrategias más seguidas habitualmente. Y es que el brillo de los dos efectos antes mencionados –el "efecto Guggenheim" y, sobre todo, el "efecto SoHo"– deslumbran todo proceso de renovación urbana de los últimos años. La gentrificación causada actualmente, además, poco tiene que ver con aquella de los años 70 y 80, cuyos casos más conocidos pudieran ser Park Slope, SoHo y TriBeCa de Nueva York, y Barnsbury y Docklands de Londres (Lees; Slater; Wyly, 2008: 175-179). En aquellos años, la gentrificación se producía en gran medida debido al capital privado, casi inconscientemente, de un modo bastante localizado y de manera casi exclusiva en el mercado de la vivienda. Sin embargo, desde que la renovación urbana es un fin perseguido deliberadamente por las Administraciones, la gentrificación que esta acarrea se ve favorecida mediante el capital público, de una manera bien consciente, a una escala mucho mayor, y sobre bastantes más sectores que el de la vivienda, como el ocio, el comercio, el empleo o la economía cultural (Holm, 2009). Aún así, desde las instituciones públicas no se prevé medida alguna para realojar a los vecinos obligados a desplazarse debido al incremento de los precios de los alquileres de los barrios gentrificados (Smith, 2012: 68). Asimismo, desde el sector artístico descaradamente utilizado con ese mismo fin, toda responsabilidad es negada:

> En la gentrificación del Lower East Side [de Nueva York], las galerías de arte, las discotecas y los talleres de artistas constituyeron la tropa de asalto de la reinversión en el barrio, aunque la extraordinaria, y a veces ambivalente, complicidad del ambiente artístico en la destrucción social causada por la gentrificación rara vez es aceptada (Smith, 2012: 308).

Así, lo que desde la sociología urbana ya se ha denonimado como Neo-Bohemia (Lloyd, 2002), es decir, ese distrito urbano –casi un nuevo tipo de ciudad– impregnado de ambiente artístico como perfecto medio para el ansiado fin de la revalorización inmobiliaria, es aquí y ahora una estrategia especulativa del neoliberalismo en la que, al margen de otro tipo de estrategias menos discretas en las que abundan los anglicismos –*slum clearence*, *blockbusting*, *redlining*, *liquorlining*, *gang injunction*[3]– (Fernández de Betoño, 2011), se manipula intencionadamente al

[3] Técnicas *urbanísticas* usadas sobre todo en Estados Unidos. El llamado *slum clearence* hace referencia a la limpieza –en forma de derribo– de los barrios más pobres, independientemente de su tamaño, con la siempre válida excusa de la salud pública; el *blockbusting* –literalmente, explosión de bloques– se refiere a una sucia estrategia inmobiliaria en la que se juega con el racismo de los propietarios de raza blanca para, tras advertirles de una inminente invasión en su barrio de compradores de raza negra, persuadirles para vender sus inmuebles por debajo del precio de mercado; el *redlining* –rayado en rojo– es la técnica según la cual se delimitan barrios de alto riesgo con el fin de encarecer o incluso negar servicios como préstamos bancarios o contratos de seguros; se le llama *liquorlining* a la estrategia encubierta de concentrar tiendas de licores en los grandes barrios –auténticos guetos– de vivienda pública, con el supuesto fin de degradarlos aún más y obtener beneficios de su renovación; y, finalmente, las llamadas *gang injunctions* son unas órdenes judiciales destinadas a prohibir determinados usos del espacio público –incluyendo cosas tan peligrosas como hacer saludos en clave o llevar el nombre de su banda en las camisetas– a los miembros de las bandas callejeras.

arte y al artista –todo miembro de la llamada *clase creativa*[4]–, más bien con su consentimiento que sin él. Se puede citar y desarrollar someramente como ejemplo lo que está sucediendo en la capital de la Comunidad Autónoma Vasca, precisamente una las ciudades que está viviendo más de cerca las consecuencias –no solo positivas– del "efecto Guggenheim".

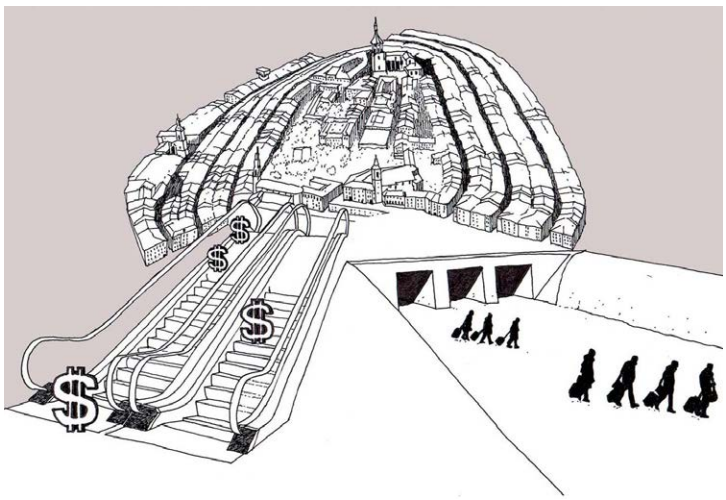


Fig. 4 – Dibujo que critica que a la vez que se instalan rampas mecánicas *de diseño*[5] en el casco antiguo de Vitoria-Gasteiz, existen vecinos que se ven forzados a abandonar el barrio.. Fuente: dibujo elaborado por U. Fernández de Betoño Sáenz de Lacuesta y publicado en el suplemento *Gaur8* del periódico *Gara* el 14 de mayo de 2011, para ilustrar el artículo de opinión titulado *Gentrifikazioa* (http://www.gaur8.info/edukiak/20110514/265971/ Gentrifikazioa)

En Vitoria-Gasteiz se concentran varias acciones realmente interesantes desde el punto de vista de la relación entre el arte –y, por extensión, la cultura– y la gentrificación. Sobre todo en el casco medieval o parte vieja –aunque también, en menor medida, en parte del ensanche del XIX– se está confiando de manera casi ciega en la arquitectura como motor de la renovación urbana. Su rehabilitación se apoya en dos patas casi exclusivamente arquitectónicas: el Plan Director de Restauración Integral de la Catedral de Santa María (publicado en 1998) y el Plan Especial de Rehabilitación Integrada del Casco Medieval (cuya revisión se aprobó en 2006). Sin poner en duda los beneficios que conllevan ambos planes impulsados desde la Administración –básicamente, la puesta en valor del olvidado patrimonio construido–, también cabe criticar que se está considerando al barrio más como una pieza museística con posibilidades de atracción turística que como un lugar en el que vive gente.

Y es que en Vitoria-Gasteiz se han llevado a cabo bastantes iniciativas de promoción pública cuyos objetivos son como mínimo dudosos, sobre todo teniendo en cuenta ciertos desagravios comparativos: incoación de numerosos expedientes de expropiación (García Ibánez de Garayo, 2013a), subvenciones económicas dirigidas a negocios sofisticados y exclusivos, muchos de ellos relacionados con el arte, la arquitectura y el diseño, mientras otros establecimientos directamente se prohíben (teterías, locutorios[6]); mimo institucional absoluto para los museos y centros de arte –las nuevas rampas mecánicas se han instalado para conectar el museo Artium y el Centro Cultural Montehermoso–, mientras otros equipamientos de menor *glamour* pero que ofrecen mayor servicio a los vecinos se desprecian (biblioteca, centro de salud, escuela); aumentar el control policial mediante sistemas de videovigilancia e instalación de una nueva comisaría al lado del gaztetxe[7]; terciarización en la que hoteles y oficinas sustituyen a las viviendas y las escuelas[8]; conversión del barrio en una especie de parque temático a través de la promoción de los clónicos y kitsch mercados *medievales*[9]; instalación de estatuas hiperrealistas de escritores best-seller[10]; sustituir los grafitis de carácter contestatario o político por un recorrido muralístico de promoción institucional que posteriormente se publicita dentro

[4] No solo artistas –en su acepción más clásica–, sino también intelectuales, gente del espectáculo, diseñadores, arquitectos, etc.

[5] Dichas rampas, diseñadas por los arquitectos Roberto Ercilla y Miguel Ángel Campo, recibieron en 2010 el primer premio del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro, en la modalidad de diseño urbano. Según los propios arquitectos, el presupuesto de dicha obra ascendió a 3.685.475 €. Para hacer una pertinente comparación, el presupuesto público dedicado en 2009 a la rehabilitación de viviendas en el casco antiguo fue de solo 943.774 €: <http://www.noticiasdealava.com/2010/06/05/vecinos/vitoria-gasteiz/vitoria-impulsa-la-rehabilitacion-de-los-viejos-pisos-del-casco-que-culminara-en-cuatro-anos> (consulta: 22/3/2014).

[6] En de enero de 2008 se prohibió abrir más locutorios en el casco medieval. En ese momento existían 69 locutorios en ese barrio. «Era preciso poner freno a estos locales porque cercenan el objetivo de convertir el barrio en una zona tractora de pequeños comercios», dijo el alcalde Lazcoz para justificar la medida: <http://www.elcorreo.com/alava/20080119/alava/vitoria-prohibe-abrir-nuevos-20080119.html> (consulta: 22/3/2014).

[7] El gaztetxe (casa de los jóvenes, en euskera) es un centro social ocupado y autogestionado. El de Vitoria-Gasteiz, ocupado en 1988, se sitúa en el antiguo edificio de cocheras del obispado (propiedad actual del Ayuntamiento).

[8] El Centro –público– de Empresas del Casco Medieval, por ejemplo, se sitúa en el edificio que antes albergaba la Escuela de Artes y Oficios. Según su *innovadora* publicidad, "se ha recuperado un edificio relacionado con las artes y los oficios del siglo XIX para las artes y los oficios del siglo XXI". Consultado el 22 de marzo de 2014 en http://www.vitoria-gasteiz.org/wb021/ http/contenidosEstaticos/adjuntos/es/70/53/47053.pdf.

[9] En Vitoria-Gasteiz el *tradicional* mercado suele estar organizado por la empresa zaragozana Acción Calle Producciones Teatrales, S.L., que también gestiona mercados y fiestas medievales en Burgos, Ceuta, Jaca, León, Melilla, Miranda de Ebro, Siétamo, Soria o Zaragoza, entre otras.

[10] El 10 de enero de 2008 se inauguró en la Plaza de las Burullerías, junto a la catedral de Santa María, una estatua promocionada por el Ayuntamiento en homenaje al escritor Ken Follet, del escultor Casto Solano.

de la oferta turística[11]; convertir en un centro comercial el centro de la ciudad cubriendo sus plazas y calles[12]… Tras la depreciación inicial del barrio, coincidente con un brutal vaciado social (en 1965 vivían 17.690 personas; a inicios de 2014, 8.371, menos de la mitad[13]), al igual que en todo proceso de gentrificación, ahora está tocando dar paso a los otros dos estadios: la sustitución –de todo tipo, incluyendo la social, por muy traumática que sea– y la posterior revalorización de los inmuebles, el verdadero fin de todo el proceso. Y en el caso de Vitoria-Gasteiz, al igual que en otras muchas ciudades, el arte –entendido en un sentido amplio– está ofreciendo un instrumental bastante amplio y efectivo[14].

3. Conclusión

El binomio arte y ciudad está siendo utilizado no pocas veces para enmascarar las consecuencias sociales negativas derivadas de la rehabilitación urbana. Los artistas se usan como punta de lanza que revaloriza los barrios degradados y devaluados, ya que les impregnan la interesante connotación de *lugares con estilo* (Schlack; Turnbull, 2009). El arte así entendido sirve de coartada cosmética y distractiva del poder económico, en lugar de criticarlo y fiscalizarlo desde la reflexión creativa y política (en el sentido primigenio de la palabra, es decir, de relación con la *polis*, con lo urbano), por mucho que algunos especialistas de la mercadotecnia lo intenten disfrazar retóricamente de *artivismo* (contracción de arte y activismo).

Muy al contrario, el arte a menudo desactiva la crítica auténtica (la despiadada pero constructiva) al empañarlo todo mediante una anestesiante pátina, que suele ser bien de inocente esteticismo o bien de sarcasmo autorreferencial. En especial el arte y la arquitectura etiquetados como sociales (fig. 5), que últimamente se están disfrazando de procesos participativos llenos de post-its –a estas alturas, ya se ha conformado toda una



Fig. 5 – "*Stealing from the rich and giving to the poor*" (2008). Fuente: grafiti mediante plantilla en una pared de Lisboa, del artista californiano ABOVE, más cerca de la gracieta que de la crítica social. Fuente: foto CC-BY-SA de Hdepot (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:ABOVE_2.jpg)

estética de la participación–, cuando realmente solo buscan la posterior participación de los consumidores y de los turistas.

El verdadero objetivo es crear una nueva imagen urbana post-industrial, limpia –desinfectada, luego despolitizada– y creativa, a través de las ya conocidas técnicas mercadotécnicas y de *branding* que han encontrado en los artistas a sus perfectos aliados. La cultura se embalsama a través de las subvenciones dirigidas a la consecución de la atracción turística, convirtiendo –casi– toda obra de arte urbano en un escaparate o un logotipo para ese fin. Hasta gran parte del clásico movimiento contestatario de ocupación ha sido disuelto dentro de las llamadas *okupaciones culturales o artísticas* (Garnier, 2013), que, al contrario que las auténticas ocupaciones, no preocupan lo más mínimo a la Administración, ya que, lejos de ser consideradas subversivas, son *toleradas* en nombre de la transigente gestión participativa y democrática, a pesar de que la razón real sea que estas colaboran fehacientemente en el proceso gentrificador de revalorización inmobiliaria.

Y es que, estas ocupaciones[15] que supuestamente pretenden llamar la atención sobre espacios y edificios abandonados

[11] Para más información, véase la página web *Itinerario Muralístico de Vitoria-Gasteiz* elaborada al respecto y consultada el 22 de marzo de 2014 en http://www.muralismopublico.com.

[12] El entonces alcalde Patxi Lazcoz anunció el 16 de julio de 2008 que se iban a cubrir la Plaza Nueva (una de las obras cumbres del neoclasicismo vasco, diseñada por el arquitecto Justo Antonio Olagibel en 1791), y las calles Dato y San Prudencio, a petición de varios comerciantes. "Imagínense poder hacer desfiles de moda o colocar veladores todo el año" explicó el alcalde. Consultado el 22 de marzo de 2014 en http://www.elcorreo.com/alava/20080717/alava/lazcoz-quiere-otro- hospital-20080717.html.

[13] Fuente: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz.

[14] Para una mayor profundización en el proceso gentrificador de Vitoria-Gasteiz, véase el trabajo de García Ibáñez de Garayo, S. (2013a, 2013b), y todo lo publicado por la asociación vecinal Egin Ayllu en su interesante blog: http://lagenterula.files.wordpress.com.

[15] No confundir las ocupaciones culturales o artísticas con las políticas, que, al menos, conciencian y empoderan a la sociedad. Es por ello que estas ocupaciones de carácter político a menudo suelen ser prohibidas, perseguidas, y hasta criminalizadas (Larrea; Gamarra, 2007).

mediante la celebración puntual de conciertos, talleres, exposiciones, debates o comidas festivas, le hacen –consciente o inconscientemente– la labor sucia a la Administración y a los inversores inmobiliarios, ya que seleccionan, detectan y apuntan las ansiadas *áreas de oportunidad* situadas en la ciudad.

Así, a los propios artistas corresponde la decisión de seguir colaborando o no con la operación de maquillaje de la ciudad del capitalismo globalizado, en la que la cara oculta de la renovación urbana, es decir, la gentrificación o desplazamiento urbano forzoso de los vecinos menos pudientes es más que evidente.

5. Bibliografía

Espai en Blanc (2004). "Barcelona 2004: El fascismo postmoderno" en VV.AA., *La otra cara del Fòrum de les Cultures S.A.* Barcelona: Bellaterra.

Fernández de Betoño, U. (2011). "Gentrifikazioa (eta beste). Hirigunearen birkolonizazioa" en *Aldiri. Arkitektura eta abar*, pp. 38-40. Bilbao: Udako Euskal Unibertsitatea.

García Ibáñez de Garayo, S. (2013a). "El modelo de desarrollo urbano reciente en el Casco Viejo de Vitoria-Gasteiz. Rehabilitación, gobernanza y malestar urbano" en *Madrid: XI Congreso de la Federación Española de Sociología*. Consultado el 22 de marzo de 2014 en http://lagenterula.files.wordpress.com/ 2012/08/ el-modelo-de-desarrollo-urbano-reciente-en-el-casco-viejo-de-gasteiz.pdf.

—. (2013b). "Gentes que rulan. Discursos encontrados, resistencias y resignificaciones urbanas en el Casco Viejo de Vitoria-Gasteiz" en *Madrid: Seminario Contested Cities.* Consultado el 22 de marzo de 2014 en http://lagenterula.files.wordpress.com/2014/01/cc_a_garcia_sergio_gentes-rulan- 2.pdf.

Garnier, J.P. (2013, 7 de octubre). "La reapropiación colectiva del espacio urbano: entre teoricismo y activismo" en *Ciclo de conferencias "Ciudad y otras políticas. Herencias, territorios y construcciones comunes".* Donostia-San Sebastián: Tabakalera.

Glass, R. (1964). "Introducción: Aspects of Change" en Centre for Urban Studies (ed). *London: Aspects of Change.* Londres: MacKibbon and Kee.

Holm, A. (2009). "La gentrificación y la ciudad revanchista. Entrevista con Neil Smith" en *LDNM.* Madrid: Ladinamo.

Larrea, A. y Gamarra, G. (2007). *Bilbao y su doble. ¿Regeneración urbana o destrucción de la vida pública?* Bilbao: Gatazka Gunea.

Lees, L., Slater, T. y Wyly, E. (2008). *Gentrification.* Nueva York: Routledge.

Lloyd, R. (2002). "Neo-Bohemia: Art and Neighborhood Redevelopment in Chicago" en *Journal of Urban Affairs*, pp. 517-532. Hoboken: Wiley-Blackwell.

Onu (26/2/2008). *Half of global population will live in cities by end of this year, predicts UN*. Consultado el 22 de marzo de 2014 en http://www.un.org/apps/news/story.asp?NewsID=25762.

Schlack, E. y Turnbull, N. (2009). "La colonización de barrios céntricos por artistas" en *Revista 180*, Arte y Diseño, pp. 2-5. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, Facultad de Arquitectura.

Smith, N. (2012). *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*. Madrid: Traficantes de sueños.

Vegara, A. y De Las Rivas, A. (2004). *Territorios inteligentes. Nuevos horizontes del urbanismo.* Madrid: Fundación Metrópoli.

ÍNDICE ▷

LA MODERNIZACIÓN DE LA CIUDAD HISTÓRICA: LA AVENIDA DE LA CONSTITUCIÓN, *GRAN VÍA* DE SEVILLA

Alberto Fernández González
Universidad de Sevilla

1. Desarrollo teórico

Aunque la avenida de la Constitución no abruma por sus dimensiones y no es una Gran Vía en sentido estricto, posee una estructura homogénea y regular, insólita en el casco histórico de Sevilla, heredero de la *Isbiliya* medieval, que está caracterizado por un urbanismo tortuoso e irregular, así que puede definirse como la Gran Vía del centro de la ciudad.

Constituye, de hecho, la reforma interior más emblemática llevada a cabo en un sector urbano que ya en época almohade era considerado el eje de la ciudad (Valor, 1995: 99-100). Su marcado trazado rectilíneo en dirección norte-sur es el resultado de un conjunto de reformas urbanísticas iniciadas en la primera década del siglo XX y completadas, en varias fases constructivas, a lo largo de más de veinte años, intervenciones que conjugaron la alineación y el ensanche de calles ya existentes, la demolición de áreas consolidadas y la apertura de nuevos tramos[1]. Para comprender mejor la historia constructiva de la Avenida, se debe tomar como referencia de partida el famoso plano de Sevilla delineado por Francisco Coelho y grabado por Joseph Amat que mandó realizar el asistente Pablo de Olavide en 1771.



Fig. 1 – La avenida de la Constitución de Sevilla. Fuente: A. Fernández González

Casi toda la ciudad manifiesta un complejo organismo de circulación definido por quiebros y líneas curvas en el que apenas se distinguen vías rectilíneas. Pero si se analiza el tejido urbano correspondiente al sector suroeste de la ciudad, área que tras la conquista castellana y las sucesivas campañas de monumentalización desarrolladas a lo largo de los siglos XV, XVI y XVII irá asumiendo progresivamente funciones religiosas, administrativas, culturales y económicas que reforzarán su condición de centro de la vida urbana (Collantes, 2002: 82-83), tal como habían establecido en el siglo XII los califas almohades, se constata un planeamiento más regular, sobre todo en el trazado de las calles de Génova y Gradas, que enlazan las Casas Consistoriales y la Catedral y que, desde la Baja Edad Media, definían el espacio

[1] El largo y complejo proceso constructivo tiene su origen en los continuos cambios en el Gobierno local (en tres décadas se sucedieron 26 alcaldes), que retrasaban o incluso paralizaban los planes urbanísticos; los problemas legales que surgieron a la hora de derribar algunos edificios privados e institucionales; la especulación inmobiliaria y las dificultades financieras del Ayuntamiento. Para conocer en detalle el contexto político y cultural de esos años, véanse Villar, 1979: 61-74; y Trillo, 1980: 16-18.

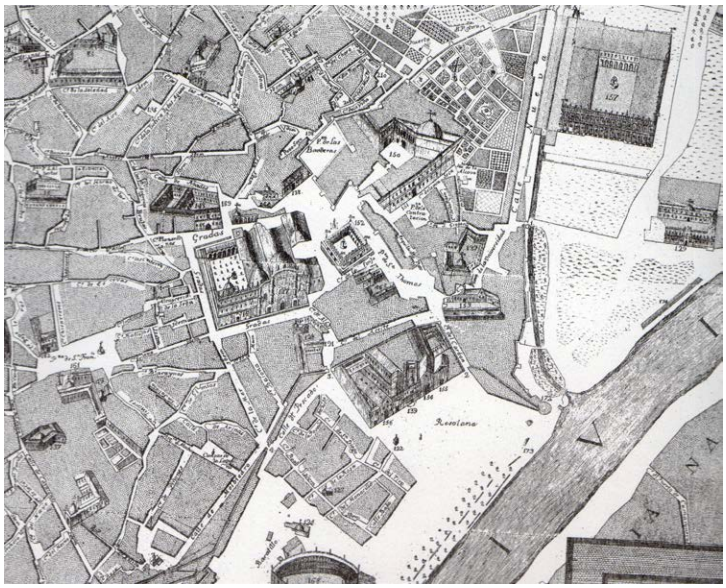


Fig. 2 – Sector suroeste de Sevilla. F. Coelho y J. Amat. 1771. Fuente: Archivo Histórico Municipal de Sevilla

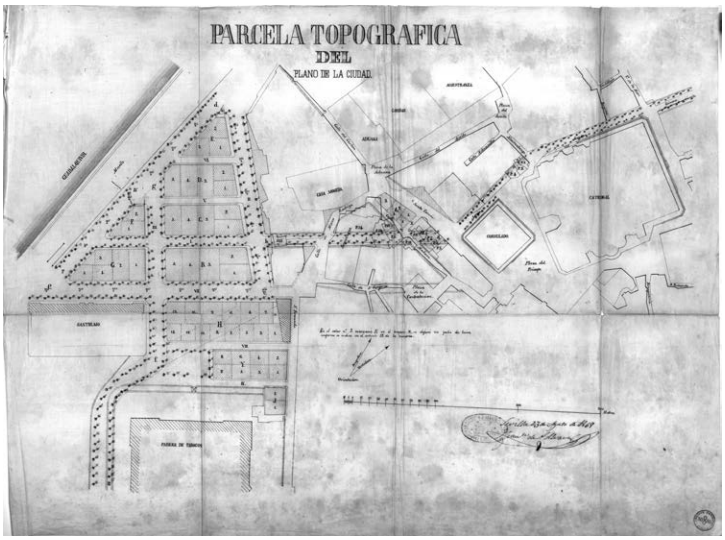


Fig. 3 – Plan de urbanización y ensanche. F. de Paula Álvarez. 1869 Fuente: Archivo Histórico Municipal de Sevilla

central de las relaciones sociales de Sevilla. Dejando a un lado los aspectos estilísticos de la arquitectura, no cabe duda de que la zona poseía una alta cualificación religiosa al albergar el templo mayor hispalense y el contiguo palacio arzobispal; pero también aparecen representados edificios relacionados con la actividad intelectual, como los colegios universitarios de Santo Tomás y del Maese Rodrigo, y con aspectos económicos, simbolizados por la Lonja de Mercaderes, las Casas de la Contratación y de la Moneda, y la Aduana. En el plano de 1771 se constata un claro eje norte-sur que arranca de la plaza de San Francisco –ámbito que desempeñaba las funciones de plaza mayor de la ciudad y albergaba emblemáticos edificios como el Ayuntamiento, la Cárcel y la Audiencia[2]–, y continúa por delante del templo catedralicio y de la Lonja hacia la plaza de Santo Tomás, donde esa arteria más o menos rectilínea describe un pronunciado giro en sentido oeste hacia la contigua plaza de la Universidad y la Puerta de Jerez. Este obligado eje de comunicación hacia el incipiente ensanche sur, que en época de Olavide se articulaba en torno al palacio de San Telmo, la fábrica de tabacos y la Calle Nueva, hoy de San Fernando, no era calle única ni rectilínea en todo su trayecto, pero será el origen de la futura avenida de la Constitución.

No me puedo detener en los proyectos parciales de alineación y ensanche correspondientes al último tercio del ochocientos que se conservan en el Archivo Histórico Municipal de Sevilla, planes que buscaban mejorar la circulación en el sector central de la ciudad y afectaban al eje norte-sur que se está analizando, porque no lograron imponer un trazado cartesiano y unitario ni en los tres primeros tramos, pero no puedo pasar por alto el proyecto delineado por Francisco de Paula Álvarez en 1869 (Archivo Histórico Municipal de Sevilla, en adelante AHMS, Col. Alfabética. Paseos. Caja 539, s. fol.), ya que se trata de un modelo de crecimiento racional burgués que constituye una interesante variante de lo que será el trazado de la gran vía hispalense.

El arquitecto, tal como refleja en su planimetría, asume la importancia del histórico eje San Francisco-Puerta de Jerez y no modifica el tejido urbano preexistente entre la plaza mayor y la Lonja de Mercaderes. A partir del ángulo meridional de este edificio, no obstante, la actuación prevista por Álvarez es mucho más radical y establece la apertura de una nueva calle de trazado rectilíneo que afecta a una extensa área consolidada de la ciudad con objeto de facilitar la comunicación con la Puerta de Jerez y el nuevo muelle contiguo a los jardines de Cristina. El proyecto contempla, además, la construcción de una pequeña manzana de casas en el entorno de la plaza de Santo Tomás y la urbanización de los referidos jardines como zona residencial y administrativa del puerto.

[2] La inexistencia en Sevilla del tipo castellano de plaza mayor propició que la plaza de San Francisco desempeñara en la práctica ese papel. A pesar de los intentos en el siglo XVII de regularizar su espacio, nunca alcanzó la uniformidad de fachadas (Collantes, 1984: 76-779).

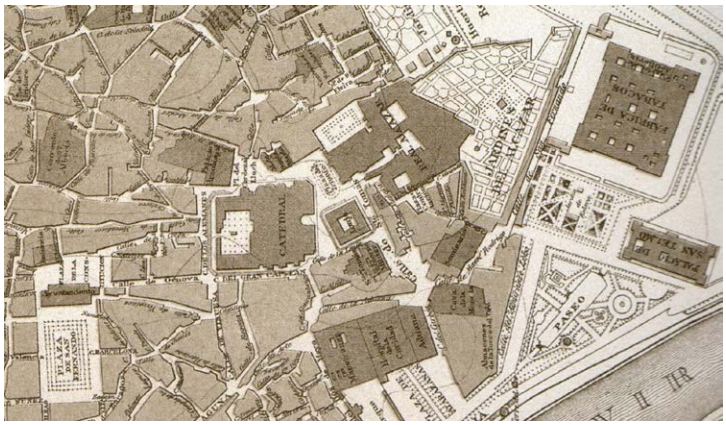


Fig. 4 – Sector suroeste de Sevilla. Estado Mayor del Ejército. 1884. Fuente: Archivo Histórico Municipal de Sevilla

La cartografía urbana levantada en 1884 por el Cuerpo del Estado Mayor del Ejército, mucho más técnica y rigurosa que la de Olavide, manifiesta pocos cambios en el eje que dará lugar a la avenida de la Constitución.

Hay que destacar, eso sí, que los quiebros y ángulos de las plazas de Santo Tomás y de la Universidad constituían ya en ese momento, a finales del ochocientos, un grave impedimento urbano que complicaba mucho el cada vez más denso tránsito del centro de la ciudad hacia la estación de ferrocarril de Cádiz, los muelles del río y las nuevas áreas de recreo próximas al Guadalquivir. La planimetría de 1884 documenta, sin embargo, dos importantes intervenciones urbanísticas que se llevaron a cabo en ambos extremos del eje: en el sector sur, justo en el entorno definido por fábrica de tabacos, el palacio de San Telmo y el río, figuran delineados los paseos arbolados, de valor básicamente lúdico y escenográfico, que fueron promovidos, en varias fases constructivas, por el asistente Arjona y los Montpensier, recreos de la burguesía hispalense que constituyeron un eficaz instrumento para el desarrollo de la ciudad moderna, especialmente tras la demolición de la Puerta de Jerez en 1868 (Braojos, 1976: 322-334; Suárez, 1986: 209-211); y en el sector norte del eje se constata, perfectamente ubicada, la denominada en el plano plaza de San Fernando, hoy Plaza Nueva, creación vanguardista del arquitecto Balbino Marrón que implantaba en Sevilla una morfología rectangular rigurosa y un viario ortogonal estructurado a partir de las calles que salían de la mitad de sus lados mayores y sus esquinas. La gran regularidad de su planta y alzados, perdida en el siglo XX, por desgracia, enfatizaba la relevancia semántica de un espacio que conectaba con la contigua plaza mayor a través del Ayuntamiento, emblemático y bifronte edificio que se abre a ambas plazas. Y los dos espacios ciudadanos, por supuesto, poseían ya a finales del ochocientos una potencial fuerza de distribución sintáctica hacia el buscado eje de conexión con la Puerta de Jerez, los jardines de Cristina y las instalaciones portuarias; funciones conectivas que alcanzarán plena vigencia décadas más tarde, al construirse la avenida de la Constitución.

Aunque afecta gravemente al centro monumental, el denominado Proyecto General de Mejoras en la Población de Sevilla redactado por el arquitecto municipal José Sáez López el 20 de agosto de 1895 constituye el primer plan integral y coherente de ensanche interior que se conoce (AHMS. Obras públicas. 1895, exp. 133, s. fol.). Sáez analiza los desajustes de la Sevilla decimonónica e intenta solucionar los problemas de congestión que generan las estrechas y tortuosas calles de la ciudad histórica, y dentro de este programa global de reformas adquiere gran relevancia la ya proyectada Gran Vía de Sevilla. El plan, con todo, y a pesar de que fue autorizado por el Estado poco después, no será realizado en ese momento por falta de recursos económicos, pero será el punto de partida de todas las reformas posteriores (Trillo, 1980: 108-110).

La vieja aspiración de los munícipes hispalenses de comunicar directamente las Casas Consistoriales con la Puerta de Jerez y el puerto sobre el Guadalquivir se materializa, por fin, entrado ya el siglo XX, cuando el mercado del suelo se convierte en un sector importante de explotación. El proyecto de apertura de la Avenida lo remite José Sáez el 18 de septiembre 1906 a la comisión municipal de Obras Públicas, y, según explica en su memoria técnica, su objetivo fundamental era "abrir una gran vía, recta y con anchura suficiente a fin de facilitar el intenso tránsito de vehículos y personas" (AHMS. Col. Alfabética. Alineaciones. Caja 36, exp. 343, s. fol.).

La calle del Gran Capitán, antigua Gradas, poseía unas dimensiones adecuadas y no podía ser modificada en su totalidad porque la fachada de la Catedral ocupaba la acera de los impares, por tanto, se convirtió en la referencia clave de todo el proceso. Para llevar a cabo el programa previsto por el arquitecto, que tenía en cuenta valores prospécticos y funcionales, se debía ensanchar la calle de Cánovas del Castillo, antes Génova, hasta los 18,30 metros y tenía que ser suprimida la pequeña manzana de casas comprendida entre las calles de Fernández y González, Doña Guiomar y Cánovas del Castillo y la plaza de San Francisco, demolición que además de favorecer la comunicación lograba crear un artístico efecto perspectivo que privilegiaba visualmente

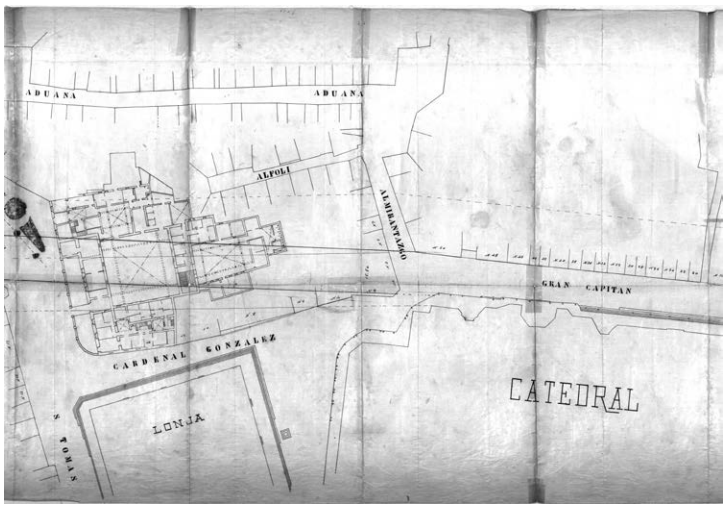


Fig. 5 – La Avenida. Detalle del proyecto. J. Sáez López. 1906. Fuente: Archivo Histórico Municipal de Sevilla

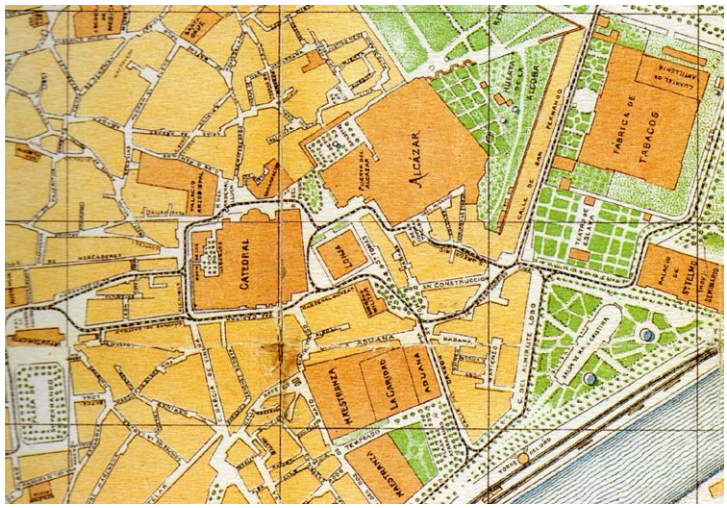


Fig. 6 – Sector suroeste de Sevilla. A. Poley y Poley. 1910. Fuente: Archivo Histórico Municipal de Sevilla

el frente más monumental de las Casas Consistoriales. Tras algunas modificaciones poco importantes, el plan de Sáez es aprobado el 22 de septiembre por el Ayuntamiento (AHMS. Col. Alfabética. Alineaciones. Caja 36, exp. 343, s. fol.). Según refiere el acta municipal, los aspectos más controvertidos fueron la supresión de la referida manzana y el trazado regulador planeado para la calle Tintores y el frente sur de la plaza de San Francisco. Aunque a lo largo del periodo 1907-1912 fueron adquiridas y demolidas la mayor parte de las fincas que ocupaban el sector septentrional de la calle de Fernández y González y muchas casas de la calle de García de Vinuesa, todavía en septiembre de 1915 se ejecutan varios expedientes de expropiación a fin de completar este primer tramo de la Avenida (AHMS. Col. Alfabética. Ensanches. Caja 350, s. fol.).

Uno de los puntos conflictivos del plan delineado por José Sáez López se encontraba en el sector sur de la futura Gran Vía, tramo que en 1917 recibió el nombre de calle de la Reina Mercedes, en recuerdo de la primera mujer de Alfonso XII. El trazado proyectado afectaba a varios inmuebles de la manzana en torno a la Casa de la Moneda y atravesaba en sentido diagonal el zaguán de la capilla del Seminario Conciliar, antes colegio del Maese Rodrigo. La capilla había sido declarada Monumento Nacional en 1901 (AHMS. Obras públicas. 1901, exp. 95, s. fol), y la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos manifestó una radical oposición al derribo del vestíbulo (AHMS. Col. Alfabética. Alineaciones. Caja 43, exp. 442/1). El Ministerio, por la importancia de la Avenida, accede finalmente el 29 de noviembre de 1909 a la demolición del zaguán (AHMS. Obras públicas. 1901, exp. 95, s. fol.), pero la apertura de la calle a través del Seminario se paraliza durante varios meses porque el Ayuntamiento seguía aquejado de su crónica falta de fondos y necesitaba el apoyo del capital privado. Es más, la nueva y extensa superficie edificable en pleno centro de la ciudad propició un serio conflicto de intereses ligados a la especulación inmobiliaria que enfrentó al Gobierno local, el banquero Juan Bautista Calvi, propietario del viejo caserón que había sido sede del Seminario Conciliar, y al inversor Ildefonso Marañón, titular casi exclusivo de la manzana de viviendas afectada por los planes municipales (Espiau, 1991: 234-242). Con todo, hacia el verano de 1910 se culminan los trabajos de apertura de este último tramo sur de la Avenida (AHMS. Obras públicas. 1910, exp. 168, s. fol; y exp. 184, s. fol.), que ya aparece representado en el plano de Antonio Poley y Poley, donde también se aprecia el esquema básico de la red de tranvías que recorría el centro de Sevilla.

Bajo planos trazados por Sáez López el 20 de noviembre de 1911, se lleva a cabo la definitiva rectificación de líneas para la calle de Cánovas del Castillo, que ahora alcanza un ancho de 22,60 metros (AHMS. Col. Alfabética. Ensanches. Caja 347). Entre el invierno de 1911 y el verano de 1912, se adquieren y derriban, tras ajustar las indemnizaciones pertinentes con los propietarios, las viviendas necesarias para el ensanche previsto que ocupaban la acera de los pares de la referida calle, salvo la casa correspondiente al número 28, propiedad de Joaquín del Valle, que fue expropiada sin acuerdo por las exageradas pretensiones de su dueño (AHMS.

Col. Alfabética. Ensanches. Cajas 345-347 y 349, s. fol.). Este cambio en las dimensiones del primer tramo de la Gran Vía tenía que afectar por fuerza al ensanche previsto para el segundo, la calle del Gran Capitán, que también fue ampliado hasta los 22,60 metros, siguiendo las directrices elaboradas por el propio Sáez el 28 de mayo de 1912 (AHMS. Col. Alfabética. Alineaciones. Caja 41, exp. 413, s. fol.). Tras la moción presentada por el alcalde Antonio Halcón, y los pertinentes estudios de las comisiones municipales de Obras Públicas y Hacienda, en la sesión del 28 de marzo de 1913 se aprueba un presupuesto extraordinario para la ejecución de las obras (AHMS. Col. Alfabética. Alineaciones. Caja 33, exp. 256/4, s. fol.).

Los técnicos municipales eran plenamente conscientes de las serias deficiencias espaciales que presentaba el enlace entre el primer tramo de la Avenida y la plaza de San Francisco, encrucijada clave de la red de comunicación intramuros. Con objeto de mejorar la transición entre la plaza y la embocadura de la futura Gran Vía, el entonces arquitecto titular Juan Talavera Heredia propone, en julio de 1915, la reordenación de la manzana de casas comprendida entre la calle de Felipe Pérez y la plaza de San Francisco, plan que es aprobado por el Ayuntamiento el 3 de septiembre (AHMS. Col. Alfabética. Alineaciones. Caja 42, exp. 432, s. fol.). Aunque el ensanche viario mejoró el tránsito, la solución era parcial e insuficiente porque se tenía que ampliar el enlace de la Avenida con la Plaza Nueva, intervención que se retrasó una década, hasta que el avance de las obras la hizo inevitable.

Paralelamente a los planes de reforma interior, en el verano de 1909 surge la idea de celebrar una Exposición Internacional Hispano-Ultramarina en Sevilla, germen de lo que será la Exposición Iberoamericana de 1929. Al contrario de lo que ocurría en otras ciudades, donde los adelantos urbanísticos, la industrialización o el desarrollo económico habían favorecido la organización de grandes exposiciones, en Sevilla se instrumentalizó el certamen previsto para justificar la modernización de la ciudad porque, en realidad, no existían factores consolidados de atracción económica (González, 1975: 29-31) y las aspiraciones de progreso se centraban sobre todo en el turismo[3]. Y poco a poco, según el Gobierno local va tomando conciencia de la imposibilidad de culminar la Gran Vía y las demás obras de mejora y reforma proyectadas, se establece una estrecha relación entre la Exposición Iberoamericana y la modernización de la ciudad, vínculo que el conde de Colombí, futuro comisario regio del certamen, apunta ya en 1915 (Colombí, 1915). Será bajo la dictadura del general Miguel Primo de Rivera, y a través del Real Decreto de 20 de septiembre de 1926, que sienta las bases para el posterior Plan General de Obras Conexas con la Exposición Iberoamericana, cuando la relación se hace oficial (Trillo, 1980: 38, 126-127).

Claro símbolo de la inercia municipal fue la intervención urbanística llevada a cabo en el tramo correspondiente a la antigua calle de la Lonja, donde estaba ubicado el histórico colegio de Santo Tomás, edificio que constituyó siempre el principal obstáculo para la construcción de la Avenida porque era la sede del Gobierno militar. Las negociaciones entre el Ayuntamiento y el Ministerio se iniciaron, probablemente, el 13 de diciembre de 1909, cuando el alcalde escribe al ministro del ramo y le traslada su interés por llegar a un acuerdo satisfactorio ya que

> (…) la gran vía proyectada entre la plaza de la Constitución y la Puerta de Jerez ordena la ciudad al urbanizarla, higieniza la población y la embellece, y une el centro de la ciudad con sus jardines y paseos, con el prado donde se celebra su renombrada Feria, con su vía fluvial y la estación ferroviaria de Andalucía por medio de una calle recta amplia y viable (AHMS. Col. Alfabética. Ensanches. Caja 343).

El escollo era grave, desde luego, y hubo que esperar a la Real Orden de 30 de noviembre de 1922, que declaró el edificio del Gobierno militar inadecuado, y al posterior acuerdo recogido en el Real Decreto de 15 de febrero de 1926, para que el viejo colegio dominico quede en poder del Consistorio (Ponce, Sánchez, 2004: 202), a cambio, eso sí, de dos solares que se tenían que entregar al Estado: uno en los alrededores de la Puerta de Jerez, para edificar la nueva Capitanía General, y otro, situado en la Avenida, para construir un moderno edificio de Correos. En enero de 1927, el general Miguel Primo de Rivera inicia simbólicamente la operación de derribo del histórico colegio (Villar, 1979: 108), que fue concluida un mes más tarde por el contratista Pedro Rivero (AHMS. Obras públicas. 1927, exp. 1, s. fol.). Una vez culminada la demolición, se procedió a urbanizar este tercer tramo de la avenida de la Constitución. Parte del solar donde se asentaba el excolegio se incorporó a la vía, como estaba previsto, y en el terreno sobrante se levantó la nueva oficina de Correos y Telégrafos y la sede de la compañía de seguros Aurora (AHMS. Obras públicas. 1928, exp. 270/1. Al respecto, véase Fernández, 2013: 669).

[3] Desde principios de siglo, aprovechando las temperaturas suaves de la localidad, se defiende la idea de convertir a Sevilla en una ciudad de turismo de invierno. Sobre los proyectos elaborados en este sentido por Luis Lerdo de Tejada, Vicente Narbona, Enrique Lluria y Ricardo Velázquez, véase Braojos, 1987: 22-25. Años más tarde, con la dictadura de Primo de Rivera, se promovió el desarrollo turístico de España, sentándose las bases para el desarrollo de los años 60 (Trillo, 1980: 42).

En noviembre de 1926, con el edificio del Gobierno militar todavía en pie, el ingeniero de vías municipales Francisco Luna presenta al Ayuntamiento un proyecto de pavimentación que comprende el trazado completo de la Avenida y salva el desnivel existente en el entorno de la Lonja de Mercaderes (Obras públicas. 1926, exp. 173, s. fol.).

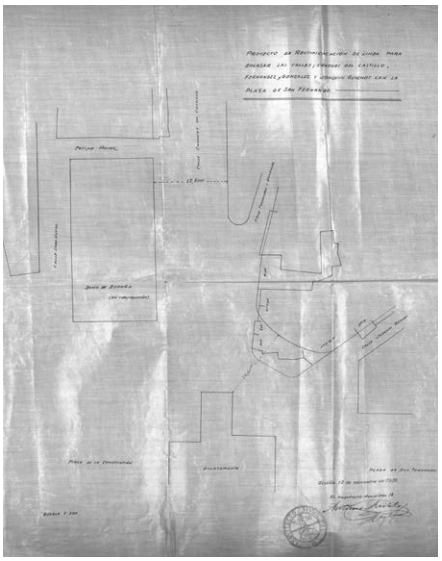


Fig. 7 – Proyecto de pavimentación de la Avenida. F. Luna. 1926. Fuente: Archivo Histórico Municipal de Sevilla

Delante de este emblemático edificio del Bajo Renacimiento, como sobraba mucho terreno, se decidió incluir un jardín que embelleciera el ámbito urbano que circunvalaba el inmueble. Las labores de pavimentación de la avenida de la Constitución también fueron incluidas en el plan general de las obras conexas con la Exposición Iberoamericana. Se llegó a un principo de acuerdo con la Compañía Peninsular de Asfaltos de Madrid, sociedad que estaba construyendo una nueva fábrica en Sevilla (Obras públicas. 1926, exp. 173, s. fol.), pero al final la obra fue sacada a subasta pública, rematándose en el verano de 1928 (Obras públicas. 1929, exp. 3, s. fol.).

El arquitecto titular Antonio Arévalo, también en noviembre de 1926, traza un proyecto que intenta solventar la grave estrangulación en el movimiento circulatorio de vehículos y peatones que generaba el espacio comprendido entre el arquillo de las Casas Capitulares y la esquina de las calles de Fernández y González y Joaquín Guichot.

La propuesta de Arévalo ampliaba la embocadura de la vía hasta los 22,60 metros fijados para el primer tramo de la Avenida (AHMS. Col. Alfabética. Alineaciones. Caja 33, exp. 256/4, s. fol.).

Con el fin de facilitar la marcha y el giro suave de los vehículos, el arquitecto idea un enlace en forma de curva de tres centros, solución funcional, por supuesto, pero estética igualmente porque la triple curvatura genera un hermoso efecto prospéctico. El plan, que es aprobado el 22 de diciembre, se anuncia en el Boletín Oficial de la Provincia el 4 enero 1927, y meses más tarde es incluido como obra conexa de la Exposición Iberoamericana (Real Orden de 9 de abril de 1927; AHMS. Obras públicas. 1927, exp. 53/1).

El nuevo sector urbano incorporado a la Gran Vía de Sevilla en la confluencia de las calles de Fernández y González y Joaquín Guichot fue pavimentado en la primavera de 1929 bajo la dirección del ingeniero municipal Juan José Villagrán, autor del proyecto, que también contemplaba la reforma del empedrado del andén central de la contigua Plaza Nueva (AHMS. Obras públicas. 1929, exps. 67 y 195).

La construcción de la rampa de acceso al puente de San Telmo partió en dos mitades el antiguo Salón de Cristina, cuyos jardines se pensaban reconvertir en suelo edificable (Trillo, 1980: 43). Aunque en su ámbito se levantó el gran hotel de Alfonso XIII, el histórico paseo se conservó como recreo de los sevillanos. Con la reforma de la Puerta de Jerez diseñada por el arquitecto municipal Leopoldo Carrera el 25 de abril de 1927, se concluían los planes urbanísticos aprobados en su momento por el Ayuntamiento para el enlace sur de la Avenida (AHMS. Obras públicas. 1927, exp. 52).

Una simple ojeada al documento gráfico muestra bien a las claras los términos de la intervención: había que derribar la manzana de casas ubicadas en el entorno de las calles del Almirante Lobo y Maese Rodrigo a fin de crear un gran espacio abierto definido en su frente oeste por la fachada del palacio del conde de Aguiar. En julio de 1928, una vez demolidas las fincas, Carrera presenta al Ayuntamiento un plan mucho más detallado que favorece el movimiento circulatorio de la plaza mediante la disposición de una gran rotonda central en la que se pensaba colocar una fuente monumental (AHMS. Obras públicas. 1928, exps. 115 y 179, s. fol.). Se trataba, en definitiva, de crear una plaza funcional capaz de distribuir el tránsito rodado de este importante sector urbano donde confluían importantes ejes de la ciudad, como la contigua calle de San Fernando, que enlazaba directamente con el recinto de la Exposición Iberoamericana. A lo largo de los últimos meses de 1928, en campañas discontinuas, se ejecutaron algunas obras parciales de pavimentación y acerado, pero el grueso de las labores constructivas fueron realizadas a partir de enero de 1929 (AHMS. Obras públicas. 1928, exp. 295; Obras públicas. 1929, exp. 70).

La anchura de la Gran Vía a la altura del edificio de la Lonja permitió la instalación de un jardín cercado de arrayanes con una

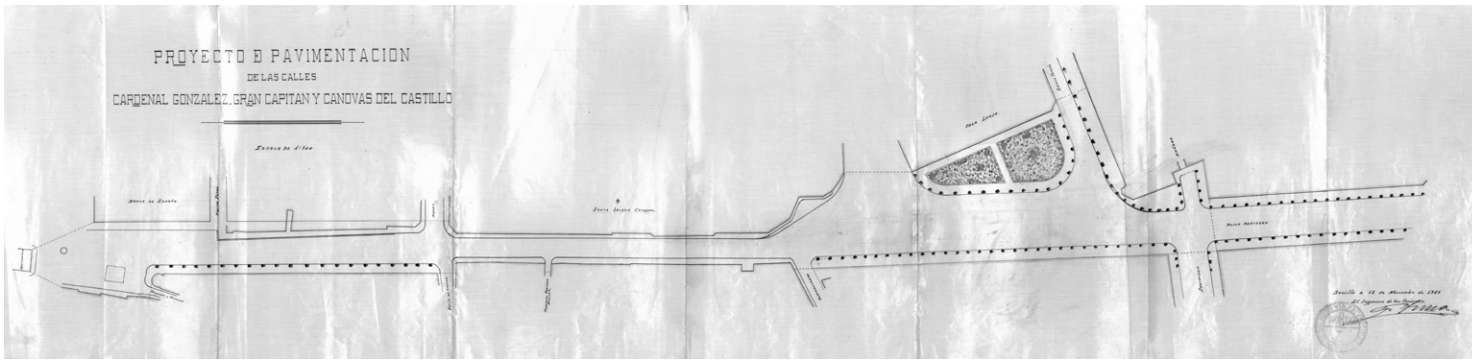


Fig. 8 – Proyecto de rectificación de líneas. A. Arévalo. 1926. Fuente: Archivo Histórico Municipal de Sevilla

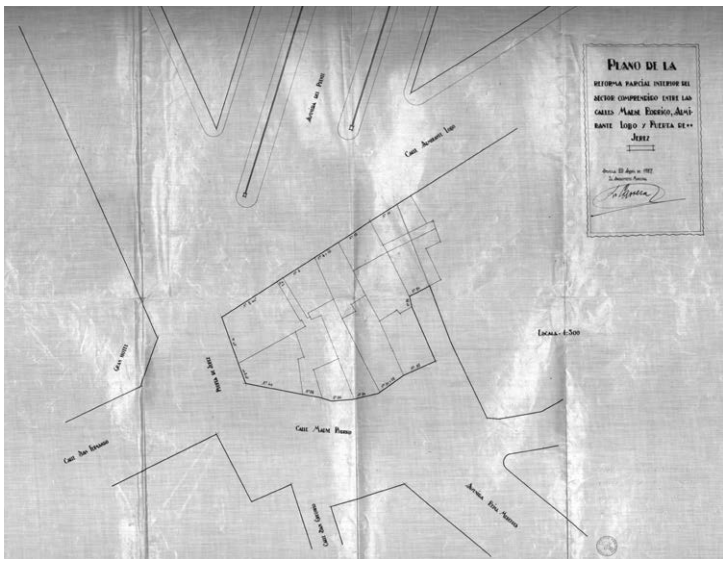


Fig. 9 – Urbanización de la Puerta de Jerez. L. Carrera. 1927. Fuente: Archivo Histórico Municipal de Sevilla

fuente en medio. Las obras se ajustaron al proyecto firmado el 9 de junio de 1928 por Juan José Villagrán y corrieron a cargo de operarios municipales (AHMS. Obras públicas. 1928, exp. 135). La última intervención que figura en los fondos de archivo consultados se fecha en el verano de 1929 y se refiere a la expropiación de varias fincas ubicadas en la acera de los pares de la calle del Gran Capitán, antigua Gradas, que debían ser demolidas para completar la Avenida (AHMS. Obras públicas. 1929, exps. 133-137, 149, 163-166).

Aunque el proyecto del arquitecto José Sáez López dio la pauta constructiva para la Gran Vía hispalense, su apertura se transformó en un largo y discontinuo proceso de alineaciones y ensanches. Con la avenida de la Constitución, el centro de la ciudad, ya cualificado por los viejos edificios del poder civil y religioso: Casas Consistoriales, Lonja y Catedral, se redefine como una realidad urbana compleja, polisémica, de estilos históricos agregados; como un espacio renovado y moderno que contiene un amplio muestrario de la nueva arquitectura regionalista, en consonancia con la nueva imagen que, en el contexto de la Exposición Iberoamericana, las clases dominantes querían dar de la ciudad. Según avanza el siglo XX, aumenta la concentración de edificios de carácter administrativo y de servicio y la Avenida inicia un imparable proceso de terciarización que la ha convertido en la zona turística por excelencia de Sevilla.

2. Bibliografía

Braojos Garrido, A. (1976). *Don José Manuel de Arjona asistente de Sevilla 1825-1833*. Sevilla: Ayuntamiento.

—. (1987). "La Exposición Iberoamericana de 1929. Sus orígenes: utopía y realidad en la Sevilla del siglo XX" en *Andalucía y América en el siglo XX*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

Collanes de Terán, A. (1984). *Sevilla en la Baja Edad Media. La ciudad y sus hombres*. Sevilla: Ayuntamiento.

—. (2002). "De la ciudad islámica a centro económico mundial (siglos XIII-XVII)" en *Edades de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento.

Collantes, A., Cruz, J., Reyes, R. y Rodríguez, S. (Dirs.) (1993). *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas.

Colombí, Conde de (1915). *Sevilla ante la exposición Hispano-Americana. Las reformas de la ciudad y sus tres factores esenciales*. Sevilla: Gironés.

Espiau Eizaguirre, M. (1991). *La Casa de la Moneda y su entorno. Historia y morfología*. Sevilla: Universidad.

Fernández González, A. (2013). "El colegio sevillano de Santo Tomás de Aquino: consideraciones sobre su arquitectura y su inserción en la trama urbana" en *Laboratorio de Arte II* (n.º 25), pp. 659-674.

González Dorado, A. (1975). *Sevilla, centralidad regional y organización interna de su espacio urbano*. Sevilla: Banco Urquijo.

Trillo de Leyva, M. (1980). *La exposición Iberoamericana. La transformación urbana de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento.

Ponce Ortiz de Insagurbe, M. y Sánchez Sánchez, J. (2004). *Sevilla: arquitectura y ciudad militar*. Sevilla: Diputación.

Suárez Garmendia, J.M. (1986). *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla: Diputación.

Valor Piechotta, M. (1995). La Medina. *El último siglo de la Sevilla islámica. 1147-1248*. Sevilla: Universidad.

Villar Movellán, A. (1979). *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla. 1900-1935*. Sevilla: Diputación.

ÍNDICE ▷

PATRIMONIO MONUMENTAL Y CONSERVACIÓN EN LA ESPAÑA DEL DESARROLLISMO: LA LABOR DE PEDRO A. SAN MARTÍN MORO EN LA CIUDAD DE CARTAGENA

Silvia García Alcázar
Universidad de Castilla-La Mancha

1. Introducción

La presente comunicación tiene como objetivo dar a conocer una pequeña parte de los resultados obtenidos de la investigación que se viene realizando en el marco del proyecto *Restauración monumental y desarrollismo en España (1959-1975)* (HAR2011-23918), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. El equipo de trabajo se encuentra formado por profesores procedentes de numerosas universidades españolas y a la cabeza, como investigadora principal, se sitúa Mª Pilar García Cuetos, Profesora Titular de la Universidad de Oviedo[1].

La labor de recuperación del patrimonio monumental cartagenero a partir de los años 60 estuvo en manos del arquitecto Pedro Antonio San Martín Moro, considerado además como uno de los pioneros de la arqueología en la Región de Murcia por lo que, como veremos, sus trabajos arqueológicos y de restauración irán parejos.

Además, sus proyectos fueron los que representaron a la Región en la gran exposición sobre la conservación y revitalización del patrimonio monumental español que se celebró en Madrid en 1975 y donde el gobierno franquista dio a conocer las intervenciones que se habían llevado a cabo durante las últimas dos décadas. La exposición fue un acto organizado por la Comisaria Nacional del Patrimonio Artístico y celebrado en relación a la declaración del año 1975 como "Año Europeo del Patrimonio Arquitectónico". De este modo, nuestro país se sumó con esta muestra a modo de clausura a ese año a iniciativas llevadas a cabo en otros países del continente. El lugar elegido para la exposición fue el Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid, creado en 1887 por Ricardo Velázquez Bosco como Pabellón-estufa para la Exposición de las Islas Filipinas. Las condiciones de conservación que presentaba eran pésimas por lo que fue rápidamente restaurado gracias a los fondos aportados por la Dirección General de Programación e Inversiones (Catálogo, 1976: 13-14).

La muestra fue un acto informativo y de carácter propagandístico que se utilizó no solo para dar a conocer el trabajo realizado sino además para concienciar a la población y los profesionales del ramo de que aún quedaba mucho por hacer. Igualmente, se pretendía generar una conciencia de respeto por el pasado y de conservación del patrimonio artístico como seña de identidad del pueblo ya que se concibió como una actividad dirigida al público en general. El discurso expositivo se articuló en base a unos 300 paneles, organizados en 9 secciones, en las que se intentó recoger ejemplos de monumentos de todas las épocas, desde la Prehistoria hasta la Edad Contemporánea (Catálogo, 1976: 14-18).

Pedro A. San Martín estuvo presente en este importante acto institucional y de propaganda política y entre los trabajos que llevaron su firma se encontraban dos relativos a Cartagena. Aunque fueron numerosos los proyectos que ideó y desarrolló en la ciudad durante su dilatadísima carrera profesional, debido

[1] El presente proyecto surge como continuación de uno anterior titulado *Restauración y reconstrucción monumental en España, 1938-1958. Las Direcciones Generales de Bellas Artes y Regiones Devastadas* (HUM2007-62699) desarrollado entre 2007 y 2010. Véase: http://www.unioviedo.es/restauracionyreconstruccion/

a la limitación del texto como de la exposición oral, solo aludiré a los dos presentes en la gran exposición: las excavaciones y proceso de restauración del anfiteatro romano y de la necrópolis tardorromana de San Antón.

2. Breve biografía de Pedro A. San Martín Moro

Pedro Antonio San Martín Moro nació el 13 de mayo de 1921 en Valladolid, lugar donde estudió Bachillerato y dónde, además, entró en contacto con una figura que marcará su destino para siempre: Cayetano de Mergelina, profesor de Arqueología de la Universidad, con quien se volverá a encontrar en los años 50 ya en Cartagena (VV. AA., 2013: 10). Cayetano de Mergelina fue alumno de Manuel Gómez-Moreno y obtuvo en febrero de 1926 la primera cátedra de Arqueología, Epigrafía y Numismática de la Universidad de Valladolid, donde además fundó el Seminario de Arte y Arqueología. Fue Director del Museo Arqueológico Nacional en plena Guerra Civil y desde 1936 trabajó como comisionado por el gobierno de Madrid en la Junta de Incautación, Salvamento y Catalogación del Tesoro Artístico Nacional. En 1952 se incorporó a la cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Murcia donde creó el Seminario de Arqueología, justo dos años antes de que San Martín llegara a Cartagena (Mederos, 2010: 179-212).

A finales de los años 40 San Martín estudió en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid obteniendo el título en 1953 y, tras aprobar la oposición, consiguió la plaza de arquitecto en la delegación de Cartagena a la que se incorporó en 1954. Fue director del Museo Municipal de Arqueología de Cartagena desde 1956, cargo que desempeñó paralelamente al de Delegado de las Excavaciones Arqueológicas de la ciudad. Fue precisamente entonces cuando comenzó su ardua tarea no solo arqueológica sino también arquitectónica y de restauración (VV. AA., 2013: 10).

En 1967 fue nombrado Arquitecto Ayudante de la Séptima Zona de la Dirección General de Bellas Artes, encargándose de la provincia de Murcia. Llegó a desarrollar más de 70 proyectos relacionados con la restauración arquitectónica y en muchos de ellos aunó vocación y profesión: arqueología y arquitectura, unión que se materializó en cuidados proyectos de restauración donde los inmuebles y yacimientos eran tratados como documentos históricos que eran respetados en su originalidad. Sus intervenciones se encaminaban hacía la sencillez, sin llamar la atención, adoptando un papel de mediador entre la obra y el ciudadano por lo que intentaba hacer accesibles y cercanos al gran público aquellos lugares que intervenía. Los concebía como si se trataran de museos vivos. En la década de los 70 trabajó mucho poniendo en continua relación arqueología y arquitectura como ocurrió en el caso concreto de la Necrópolis de San Antón en Cartagena y en la construcción del Museo Arqueológico Municipal alrededor de la misma. A principios de los 80 su compromiso con la localidad cartagenera se puso nuevamente de manifiesto siendo uno de los principales valedores de la Declaración de Conjunto Histórico-Artístico del casco antiguo de la ciudad, lo cual se consiguió en 1981. En su última etapa de trabajo participó en empresas importantes para la localidad como el descubrimiento del Teatro romano en el lugar donde se le había encargado previamente construir el Centro Regional de Artesanía, así como en otras obras de acondicionamiento de ruinas en el casco histórico cartagenero (VV. AA., 2013: 10-12).

Fueron varios los cargos públicos que ostentó así como los reconocimientos que recibió destacando entre todos ellos la concesión del Premio Especial del Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia a la labor profesional en 1997 o el haber sido nombrado Miembro de Honor del Instituto Arqueológico Alemán (VV. AA., 2013: 15; Granados, 2010: 163).

Falleció recientemente, el 15 de febrero de 2013, dejando un legado de incalculable valor y dotando a la ciudad de Cartagena de una identidad propia donde el patrimonio monumental y arqueológico juega un papel fundamental.

3. Las intervenciones en el patrimonio de la ciudad de Cartagena: el anfiteatro y la necrópolis de San Antón

Durante la reconstrucción de nuestro país tras la Guerra Civil, la Región de Murcia formaba parte de la Séptima Zona en la que también estaban incluidas Andalucía oriental (Jaén, Granada y Almería) y la provincia de Albacete. Los trabajos de conservación y restauración de monumentos en la zona murciana fueron llevados a cabo por los arquitectos Joaquín Dicenta Villaplana, Guillermo Martínez Albaladejo, José Tamés Alarcón y Pedro Antonio San Martin Moro, figura clave y protagonista de esta comunicación (Granados, 2010: 160-161).

En este sentido, uno de los lugares más importantes de la provincia fue Cartagena ya que contaba con un amplio patrimonio histórico-artístico. Como ya hemos apuntado, en la gran exposición de 1975 la ciudad estuvo presente a través de los proyectos de excavaciones arqueológicas y de restauración (siguiendo la línea habitual de trabajo de San Martín) de dos

monumentos muy destacados y vinculados a la época romana de la localidad: el anfiteatro y la necrópolis tardorromana de San Antón.

Desde inicios de la década de los 50 la ciudad experimentó, como ocurrió en el resto de España, un gran desarrollo constructivo y urbanístico que hizo temer por la integridad de algunos vestigios del pasado. Por ello, sabemos que desde 1956 se inició allí una ardua labor de protección con el fin de evitar que el desarrollo y lógico progreso urbanístico pusiera en peligro el patrimonio monumental y, muy especialmente, el patrimonio arqueológico. Ya en 1969 el propio Ayuntamiento cartagenero estableció los lugares a intervenir marcando el inicio de las tareas de recuperación monumental desempeñadas por Pedro A. San Martin (San Martín, 1983: 119). Es en este contexto donde debemos entender la labor del arquitecto vallisoletano.

3.1. El anfiteatro de Cartagena (1967-1971)

Las ruinas del anfiteatro de Cartagena se encuentran en la ladera este del llamado Cerro de la Concepción, antiguamente conocido como monte de Esculapio. Se tenía constancia escrita de la existencia del edificio desde el siglo XVI, momento en el que el ingeniero real Juan Bautista Antonelli apuntaba en su proyecto la necesidad de desmontar el anfiteatro con el fin de reaprovechar los sillares en la nueva construcción de una muralla en la ciudad (Rubio, 2009, 44). Sus restos arqueológicos fueron declarados Monumento Histórico-Artístico por Decreto del 3 de junio de 1931 así como fue delimitado como Conjunto Histórico-Artístico por Decreto del 1 de abril de 1971 (San Martín, 1983: 122).

El anfiteatro cartagenero fue uno de los edificios en su categoría más monumentales que se conservan en nuestro país. Habría sido construido en el siglo I, con una planta prototípica en forma elíptica, en las inmediaciones de un barrio de viviendas romanas. Para parte de su cimentación se aprovechó la roca natural y el desnivel del Cerro de la Concepción y para la construcción de la estructura propiamente dicha se usó *opus caementicium*, sillares y mampostería[2]. Sobre el anfiteatro se construyó en el año 1854 la Plaza de toros de la ciudad, en estilo modernista de la que apenas quedan los muros de cierre. El conjunto ha ido sufriendo restauraciones y continuos proyectos de intervención durante las décadas de los años 70, 80, 90 y 2000. En 1986 tuvo lugar allí la última corrida de toros y desde entonces la plaza quedó abandonada. En los últimos tiempos el lugar ha sufrido una total degradación siendo usado como vertedero de manera que este lugar nunca llegó a ser incluido en el recorrido turístico de la ciudad junto a otros monumentos notables.

San Martín intervino el monumento en 1967 con un primer proyecto[3] que tenía como objetivo la restauración y consolidación parcial de las ruinas del anfiteatro halladas en 1964 (parte de la cavea y el muro perimetral) durante las excavaciones llevadas a cabo por el mismo arquitecto a instancias de la Junta Municipal de Arqueología; sin embargo, los acontecimientos acabaron dirigiendo los trabajos en otra dirección. En el proyecto también estaba prevista la pavimentación de la aledaña calle Doctor Fleming que permite la subida a la Plaza del Hospital de Marina (actual Escuela de Ingeniería Industrial de la Universidad Politécnica de Cartagena).

Cuando se disponían a comenzar los trabajos previamente se llevaron a cabo nuevas prospecciones que tuvieron como resultado el hallazgo inesperado de nuevas estructuras del edificio romano. Esto provocó que se detuviera el proyecto de consolidación para hacer uno nuevo de conjunto, de forma que lo que en principio se había planteado como trabajo exclusivamente de conservación se amplió con una campaña de excavaciones arqueológicas dirigidas por San Martín, algo lógico si tenemos en cuenta que él fue uno de los principales impulsores de esta disciplina en la ciudad de Cartagena.

Los resultados fueron verdaderamente valiosos ya que se halló un largo muro curvo de mampostería con contrafuertes que correspondía con parte del muro de cerramiento del anfiteatro. Concretamente el arquitecto lo identificó como el extremo sureste del eje menor de la elipse que componía la planta del edificio y que vendría a ser la continuación de las estructuras encontradas durante las excavaciones de 1964. Además, también se hallaron una canalización de desagüe de lo que habría sido la arena así como, a través de prospecciones, una gran cantidad de materiales que denotaban la presencia de un hábitat continuado en esa zona. Pero los resultados más sorprendentes de esas prospecciones los arrojó un pozo realizado con 7.5 metros de profundidad donde se encontraron 11 ánforas púnicas denominadas "de obús" perfectamente colocadas de manera

[2] Véase Proyecto Carthago Nova: http://www.regmurcia.com/

[3] Pedro A. San Martín Moro: *Proyecto de consolidación y restauración parcial de las ruinas del anfiteatro romano de Cartagena y urbanización de la zona en la que están situadas.* Diciembre de 1967. Archivo General de la Administración, Sección Cultura, Signaga: 26/00129. Compuesto de memoria, pliego de condiciones, estado de dimensiones, estado de precios, estado de valoraciones y planos (5).

vertical y alineadas. Esto estaría demostrando que esa zona estaba plenamente vinculada con el primitivo puerto de Cartagena[4].

Con respecto a la conservación de todo esto, San Martín pretendió desde el primer momento llevar a cabo la musealización de la zona proponiendo la consolidación y restauración de las ruinas y materiales encontrados para dejarlos visibles pero protegidos de alguna forma para evitar su pérdida. Además, se planteó cerrar la zona al tráfico y habilitar otros accesos para llegar a la Plaza del Hospital de Marina y a la propia Plaza de toros, todo ello contando con el apoyo del Ayuntamiento de entonces. Pedro A. San Martín se mostró así como un buen arquitecto-restaurador ya que en su memoria propuso que en algunas zonas del muro, y solo en los casos en los que hubiera datos seguros para ello, se podrían completar las partes faltantes para dar una idea más clara del trazado general pero, puntualizaba, "siempre de manera claramente diferenciada para evitar posibles confusiones"[5]. De este modo, rompía con la dinámica casi general de las restauraciones del siglo XX en nuestro país que, por herencia directa de las prácticas decimonónicas, tendía a mimetizar las intervenciones en los monumentos. De esta forma se quería evitar llevar a engaño al público profano que contemplase los restos del edificio.

Otros de los objetivos del arquitecto que le hizo diferenciarse de muchos de sus colegas coetáneos, fue el de intentar dinamizar la zona con el fin de acercar aquellos hallazgos (y con ello, el concepto de patrimonio en general) a la población cartagenera. Quería que se crearan zonas ajardinadas en las inmediaciones para generar un espacio agradable que incitara a la gente a llegar hasta allí para conocer las ruinas, ya que entendía que esa era la mejor forma de conservar aquellos restos. En esa misma línea, diseñó unas pasarelas de acceso, una al nivel del suelo y otra elevada coincidiendo con lo que sería el primer piso del edificio original. También se delimitarían algunas zonas de las excavaciones con barandillas metálicas y se iluminaría el conjunto con "proyectores convenientemente ocultos". Para redondear el proyecto, propuso la inclusión de paneles informativos con planos, gráficos de los nuevos hallazgos y con datos aludiendo a la importancia del conjunto. Además, pensó en la creación de un "pequeño museo monográfico de la excavación" que debería ser llevado a cabo en una segunda fase de trabajos. Sería un espacio adosado a la zona sur del muro que se cubriría convenientemente con el fin de albergar las diferentes salas donde pretendía conservar los materiales en los mismos lugares y posición donde se habían hallado[6].



Fig. 1 – Muro excavado y restaurado en 1967. Estado actual con las barandillas proyectadas por San Martín. Fuente: S. García Alcázar

Pero el arquitecto no solo se centró en el anfiteatro sino que tuvo claro que era importante conservar otras estructuras cercanas con el fin de incluirlas en este proyecto de dinamización general de la zona. Así, proyectó también la restauración y acondicionamiento del Pabellón Anatómico o Anfiteatro de autopsias del Real Hospital de Marina anexo a las ruinas. Se trataba de un edificio del siglo XVIII que tenía una planta circular dispuesta a modo de pabellón y que San Martín decidió fuera usado como edificio donde situar el control y la zona de información y de servicios del anfiteatro[7].

En 1971 San Martín Moro llevó a cabo un segundo proyecto que se planteó como continuación de las actuaciones realizadas años antes[8]. La memoria en este caso fue muy breve (solo 2 páginas) ya que, como el propio arquitecto apuntaba, todos los datos del monumento ya fueron aportados en la memoria anterior. El objetivo de este nuevo proyecto era lograr que fuera consolidada por fin la zona de las excavaciones de 1964 (lo que él denominaba como "Sector I"). Para ello dejaba claro que el criterio a seguir

[4] Memoria del *Proyecto de consolidación y restauración parcial de las ruinas del anfiteatro romano de Cartagena y urbanización de la zona en la que están situadas*, pp. 1 y 2.

[5] *Ídem*, p. 3.

[6] *Ídem*, pp. 3 y 4.

[7] *Ídem*, pp. 4 y 5.

[8] Pedro A. San Martín Moro: *Proyecto de restauración y consolidación de las ruinas del anfiteatro romano de Cartagena y urbanización de la zona en la que están situados-2ª fase*. Abril de 1971. Archivo General de la Administración, Sección Cultura, Signaga: 26/00323. Consta también de memoria, pliego de condiciones, estado de dimensiones, estado de precios, estado de valoraciones y planos (3).

pretendía ser el mismo, es decir, en los casos en los que hubiera información suficiente, se completarían determinadas partes de la construcción con el fin de mostrar una imagen más acabada. Del mismo modo, San Martín tenía previsto generar zonas ajardinadas en este lado del anfiteatro e incluso proponía la creación de un paseo volado que rodearía las ruinas por la parte de la Calle Gisbert ya que el pronunciado corte del monte hacia esa calle no permitía el trazado de un camino normal excavado en el mismo terreno[9].

Con todo ello podemos afirmar que su intervención fue, a todas luces, un buen ejemplo de trabajo y de gestión en un bien patrimonial ya que no solamente se estudió y se documentó todo sino que, además, pretendió restaurar desde una perspectiva no agresiva y con una visión de conjunto. A eso debemos unir el gran interés por hacer partícipe al ciudadano de la importancia del patrimonio mediante la divulgación.

3.2. Necrópolis de San Antón (1969-1972)

La necrópolis de San Antón es uno de los conjuntos funerarios con los que contaría la antigua ciudad de Carthago Nova. Se trataría de una necrópolis paleocristiana datada en torno a los IV y V d.C. por lo que es una importante muestra de los inicios del Cristianismo en esta zona. Su importancia histórica y documental es innegable ya que, por un lado presenta una interesante variedad tipológica y, por otro, son pocos los ejemplos parecidos que se conservan.

La necrópolis fue descubierta en marzo de 1967 junto al barrio de San Antón durante los trabajos de construcción de los cimientos de una nave industrial. Fue excavada por primera vez por Pedro A. San Martín Moro en el verano de ese mismo año, saliendo a la luz unos 700 m^2 de yacimiento en un muy buen estado de conservación lo que motivó el inicio de las gestiones para mantener el conjunto *in situ* gracias al acuerdo entre los propietarios del terreno, el Ayuntamiento y la Dirección General de Bellas Artes. Finalmente, en septiembre de 1968 el Consistorio llevó a cabo la permuta de los terrenos por otros de propiedad municipal (San Martín, 1983: 124-125).

Atendiendo a los restos sabemos que esta necrópolis se encontraba situada junto a la calzada que comunicaba Carthago Nova con Complutum (Alcalá de Henares), tal y como era habitual en la cultura romana y como puede ser constatado a través de otros conjuntos funerarios de la época en ciudades como Emerita Augusta. Además, según lo encontrado en las tumbas, el rito funerario llevado a cabo era el de inhumación y el enterramiento se realizaba en tumbas de gran variedad formal: fosas (serían usadas por los sectores más pobres de la población ya que eran sencillas, excavadas en la tierra y en ocasiones con tejas o lajas de piedra que cubrían la estructura), túmulos (rectangulares o semicirculares, construidos en mampostería) y 2 panteones familiares (con numerosos enterramientos en su interior) (San Martín, 1985: 343-344).

En el Archivo General de la Administración se conservan dos proyectos de intervención de los años 1969 y 1972 realizados nuevamente por San Martín como arquitecto ayudante de zona. Las acciones llevadas a cabo en ellos se encaminaron a la consolidación de las estructuras y a la posterior revalorización del que era el mayor y más importante conjunto funerario de época romana conservado en la ciudad.

El primer proyecto[10] tenía la finalidad de acondicionar el yacimiento para ser visitado por lo que incluía generar una estructura de cubrición para después, en un segundo proyecto, permitir la ampliación en altura del recinto en base a galerías superpuestas en torno a la necrópolis con el fin de albergar en ellas el futuro museo arqueológico de la ciudad. La construcción en altura se elevaría unos 4 metros por encima del nivel bajo de la excavación teniendo 3 fachadas y un muro de medianería. En las fachadas se proyectaron ventanas de hormigón para iluminar el interior.

Por encima, la cubierta se proyectó plana, acabada provisionalmente con previsión de que se construyese otra planta más en altura. La cubierta tendría dos grandes huecos (en aquel momento transparentes) para iluminar el interior, los cuales se mantendrían a pesar de que se llevara a cabo la ampliación en un futuro cercano. Este concepto de iluminación se vinculaba con la idea que San Martín tenía de intentar alterar lo menos posible el ambiente original de la necrópolis, es decir, que a pesar de haber sido cubierta para su mejor conservación, la luz fuera lo más natural posible, intentando de algún modo mantener una ruina viva (VV. AA., 2013: 12). El espacio central, por tanto, quedaba abierto y a su alrededor se colocarían las

[9] Memoria del *Proyecto de restauración y consolidación de las ruinas del anfiteatro romano de Cartagena y urbanización de la zona en la que están situados-2ª fase*., pp. 1 y 2.

[10] Pedro A. San Martín Moro: *Proyecto de cubrición y acondicionamiento para la visita de la necrópolis romana de San Antón. Cartagena*. Febrero de 1969. Archivo General de la Administración, Sección Cultura, Signaga: 26/00142. Se compone de memoria, estado de valoraciones, estado de precios, estado de dimensiones, pliego de condiciones y planos (6).

pasarelas que circundarían la necrópolis las cuales en principio se proyectan abiertas al yacimientos a modo de grandes balcones con barandillas de hierro de 90 cm. de altura[11].

Los trabajos se iniciaron con una excavación metódica y el traslado de tierras para continuar con la realización de la cimentación de mampostería hormigonada con zapatas de hormigón. La construcción del recinto se haría en hormigón armado con perfiles metálicos y con fábrica de ladrillo. El uso de este material no es casual ya que con ello habría intentado hacer un guiño a uno de las materiales más genuinamente romanos (VV. AA., 2013: 12). Los forjados de las pasarelas y de la cubierta se hicieron de cerámica armada y se colocaría un falso techo de placas de material aislante. Los paramentos se revestirían de placas de cemento blanqueados con cal en el interior y con placas de piedra natural al exterior. Diseñó también las puertas, las barandillas, la instalación eléctrica y una bomba de desagüe para la zona excavada con el fin de drenarla en caso de necesidad[12].

En junio de 1972 San Martín Moro elaboró un segundo proyecto[13]. En este caso inició la memoria situando y contextualizando el yacimiento y destacando el valor del mismo así como la colaboración del ayuntamiento que habría adquirido el terreno en 1968 para que las excavaciones y posteriores trabajos se llevaran a cabo. En ella alude igualmente al primer proyecto y continúa proponiendo la extensión de las obras para ampliar el primer sector. Establecía que la nueva zona a intervenir también contaba con enterramientos constatados a través de prospecciones por lo que sería bueno unir todo el conjunto. Además la idea era realizar una nueva planta completa sobre la nueva zona a cubrir con el fin de realizar locales para servicios y administración[14].

A grandes rasgos los trabajos a realizar eran el vaciado y excavación de la superficie correspondiente para continuar con la necesaria consolidación y restauración de los túmulos y fosas funerarios. El problema es que en este caso Pedro A. San Martín no fue tan específico como en el Anfiteatro por lo que no sabemos cuáles fueron los procedimientos exactos de restauración[15].

[11] Memoria del *Proyecto de cubrición y acondicionamiento para la visita de la necrópolis romana de San Antón. Cartagena*, p. 2.

[12] *Ídem*, p. 3.

[13] Pedro A. San Martín Moro: *Proyecto de protección y acondicionamiento para la visita de la necrópolis de San Antón, Cartagena, 2ª fase.* Junio de 1972. Archivo General de la Administración, Sección Cultura, Signaga: 26/01670. Constaba de las mismas partes que el anterior y 6 planos.

[14] Memoria del *Proyecto de protección y acondicionamiento para la visita de la necrópolis de San Antón, Cartagena, 2ª fase,* pp. 2.

[15] *Ídem*, pp. 2 y 3.



Fig. 2 – Necrópolis de San Antón con la estructura del Museo. Arqueológico Municipal alrededor. Fuente: S. García Alcázar

A finales de la década de los 70 el consistorio local planteó el traslado del Museo Arqueológico Municipal desde su sede en la calle Carmen que se encontraba en malas condiciones, hasta este lugar. Para ello, el arquitecto, que por aquel entonces era Director del Museo, desarrolló un nuevo proyecto de adaptación del lugar de manera que las salas del museo se ubicaron en las pasarelas alrededor de la necrópolis que seguía siendo el elemento dinamizador del recinto pudiendo ser observada desde cualquier lugar. Se trató de un tipo de intervención similar a la que el mismo arquitecto llevó a cabo en el Decumano en 1968, permitiendo la construcción de edificios modernos sobre aquellas ruinas gracias al uso de grandes pilares que salvaguardaron los restos y permitieron que pudieran ser visitados. El Museo fue inaugurado, finalmente y tras no pocos problemas económicos, en enero de 1982 (VV. AA., 2013: 11-12).

4. Conclusiones

Sin lugar a dudas Pedro Antonio San Martín Moro fue un arquitecto adelantado a su época, tal y como se ha podido constatar no solo a través de la lectura de sus proyectos sino, sobre todo, al compararlo con arquitectos coetáneos que están siendo estudiados por otros compañeros del proyecto de investigación en el que se enmarca este estudio. Esta visión de conjunto que me permite realizar la participación en un proyecto de estas características, me demuestra que San Martín había avanzado dejando atrás la conocida "restauración en estilo" que aún entonces seguían poniendo en práctica muchos

de sus colegas. Igualmente, su forma de trabajar anticipaba tendencias que llegarían después basadas en la intervención de los monumentos no como elementos aislados sino insertos en un conjunto, cuidando el paisaje, y evitando la individualización de la obra como si nunca hubiera tenido relación con su entorno. Esto está especialmente claro en la recuperación del Anfiteatro.

Su premisa fundamental era que la mejor forma de conservar era dotar de utilidad al monumento y esa utilidad estaba clara: el uso turístico y cultural, asentando de esta forma las bases de una de las actividades que sustenta a la ciudad en la actualidad. De ahí la importancia de recuperar y acondicionar los lugares para las visitas y su especial empeño en hacerlo accesibles e interesantes para el gran público. Paralelamente y en esa misma línea, se preocupaba por difundir el patrimonio, hacerlo cercano y asequible al público en general, pero, especialmente, al ciudadano más cercano, intentando que lo sintieran como algo propio, como algo con lo que identificarse.

Esa recuperación del patrimonio en el imaginario de la gente comenzaba por una recuperación material de los restos, para lo que apostaba por intervenciones poco agresivas que supusieran una vuelta al origen pero sin inventos. Además sus trabajos de restauración se basaban en previos trabajos de excavación que permitían una documentación perfecta de la obra a intervenir. De esta forma vemos como su manera de actuar es fácilmente asimilable a conocidas figuras como Cesare Brandi o, en nuestro país, con Leopoldo Torres Balbás por lo que podríamos considerar a San Martín como un claro exponente de la restauración científica.

Por desgracia, muchos de los esfuerzos de San Martín Moro no dieron los frutos deseados. Aunque en el caso de la necrópolis de San Antón la construcción en ella del Museo Arqueológico Municipal sirvió para dinamizar el conjunto, en el caso del anfiteatro no fue así. Entristece contemplar actualmente el estado deplorable en el que se encuentran las ruinas y algunas de las infraestructuras diseñadas por el arquitecto. Las pasarelas voladas y los paneles informativos que había ideado no se llevaron a cabo pero sí que, tal y como él estableció, se dejaron visibles las ruinas restauradas con miradores formados por barandillas metálicas y que, hoy día, además de albergar los restos de la edificación acumulan importantes cantidades de suciedad. El anfiteatro se encuentra al margen del recorrido turístico de la ciudad ya que sobre él se conservan las modernas ruinas de la Plaza de toros por lo que no es posible acceder a los restos romanos.

En definitiva, con esta comunicación pretendo reivindicar la figura de un arquitecto poco conocido fuera del ámbito murciano y que, sin embargo, fue, a mi juicio, uno de los más interesantes de nuestra historia de la restauración monumental reciente.

5. Bibliografía

Brandi, C. (2002). *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza.

García Alcázar, S. (2013). "La exposición de 1975 sobre la conservación del patrimonio monumental: la obra de Pedro A. San Martín Moro en la Región de Murcia" en *Mástia 9*, pp.39-49.

García Cuetos, M.P., Almarcha Núñez-Herrador, M.E. y Hernández Martínez, A. (coord.) (2010). *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*. Gijón: Trea.

—. (2012). *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*. Madrid: Abada.

Granados González, J. (2010). "La restauración del patrimonio de Lorca en las décadas de 1960-1970. La obra de Pedro A. San Martín Moro" en *Alberca: Revista de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Lorca 8*, pp. 159-180.

Martínez Andreu, M. (1983). "Excavaciones arqueológicas en el casco urbano de Cartagena" en *Primeras jornadas de Arqueología en las ciudades actuales*, pp. 153-167. Zaragoza: Delegación de Patrimonio del Ayuntamiento de Zaragoza.

Mederos Martín, A. (2010). "Cayetano de Mergelina, catedrático de arqueología y director del Museo Arqueológico Nacional" en *Boletín del Seminario de estudios de arte y arqueología LXXVI*, pp. 179-212. Consultado el 24 de marzo de 2014 en http://www.academia.edu.

Muñoz Cosme, A. (2005). *La vida y la obra de Leopoldo Torres Balbás*. Sevilla: Consejería de Cultura.

Rubio Paredes, J.M. (2009). "El anfiteatro romano de Cartagena" en *Mastia 8*, pp. 43-77.

San Martín Moro, P.A. (1967). *Proyecto de consolidación y restauración parcial de las ruinas del anfiteatro romano de Cartagena y urbanización de la zona en la que están situadas*. Diciembre de 1967. Archivo General de la Administración, Sección Cultura, Signaga: 26/00129.

—. (1969). *Proyecto de cubrición y acondicionamiento para la visita de la necrópolis romana de San Antón. Cartagena*. Febrero de 1969. Archivo General de la Administración, Sección Cultura, Signaga: 26/00142.

—. (1971). *Proyecto de restauración y consolidación de las ruinas del anfiteatro romano de Cartagena y urbanización de la zona en la que están situados - 2ª fase*. Abril de 1971. Archivo General de la Administración, Sección Cultura, Signaga: 26/00323.

—. (1972). *Proyecto de protección y acondicionamiento para la visita de la necrópolis de San Antón, Cartagena, 2ª fase.* Junio de 1972. Archivo General de la Administración, Sección Cultura, Signaga: 26/01670.

—. (1983). "La conservación de restos arqueológicos en el casco urbano de Cartagena. Consideraciones generales" en *Primeras jornadas de Arqueología en las ciudades actuales, pp.*119-125. Zaragoza, Delegación de Patrimonio del Ayuntamiento de Zaragoza.

—. (1985). "Cartagena: conservación de yacimientos arqueológicos en el caso urbano" en *Arqueología de las ciudades modernas superpuestas a las antiguas,* pp. 335-355. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

VV. AA. (2013). *In memoriam*. Pedro A. San Martín Moro (1921-2013). *Mastia 9*, pp. 9-17.

VV. AA. (1976). *Patrimonio monumental de España. Exposición sobre su conservación y revitalización*. Catálogo de la exposición. Madrid: Servicio de publicaciones de Ministerio de Educación y Ciencia.

ÍNDICE ▷

LA VIVIENDA OBRERA COMO PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO. EL CASO DE VIZCAYA, 1911-1936

Ana Julia Gómez Gómez
Lorea Ariadna Ruiz Gómez
Javier Ruiz San Miguel
Universidad de Málaga

1. Introducción

La ciudad de Bilbao, capital de la provincia de Vizcaya, se encuentra ubicada en un pequeño valle atravesado por la ría del Nervión. Los montes que rodean a la ciudad forman dos cadenas montañosas, una al sur con los montes de Cobetas y otro al noreste presidido por los montes de Artxanda. Esta orografía forma los límites naturales del municipio por lo que ha condicionado a lo largo de la historia el crecimiento urbano de la ciudad. El suelo en Bilbao siempre ha sido un bien escaso y caro.

Durante el siglo XIX y principios del XX Bilbao experimentó una fuerte industrialización gracias a la extracción del hierro, que convirtió a la capital vizcaína en la ciudad mas rica del norte de España, y en la segunda región mas industrializada del país, después de Barcelona.

El progresivo auge industrial hizo que los empresarios necesitaran contratar a mayor número de obreros, de tal forma que ante la oferta de trabajo acudieron de manera masiva jornaleros en busca de un salario. Los destinos principales eran las minas de los montes de Triano, la Margen Izquierda del Nervión y Bilbao.

Tanto las autoridades municipales como los empresarios de Bilbao y de los pueblos industriales (Basauri, Arrigorriaga, Barakaldo, Sestao, Portugalete, Erandio…) se encontraron con una complicación que no habían previsto: dar cobijo a una población que aumentaba de manera desmesurada. La vivienda existente no era suficiente, por lo que aparecieron los primeros problemas de alojamiento. Los mineros, peones y obreros fueron los que más sufrieron esa carencia.

Además, Bilbao y los pueblos cercanos habían perdido muchos inmuebles durante los bombardeos de la Segunda Guerra Carlista (1872-1876), por lo cual la falta de habitación, aún era más acusada.

En ese escenario el alojamiento que se podía ofrecer era realmente exiguo y malo. A los mineros y peones se les hacinó en miserables barracones de madera levantados a pie de mina o de fábrica. Se trataba de unos cubículos mínimos que compartían 20 hombres. No existía canalización de aguas, por lo tanto no tenían agua corriente y tampoco había retretes. No tenían cocina, contaban únicamnete con un hornillo para preparar la comida; no había dormitorios y dormían en míseros jergones. La construcción del barracón era pésima, tablas de madera claveteadas unas a otras, no había ventanas y el único vano para que entrara luz y aire era la puerta.

Por otro lado, el alojamiento para los obreros que se habían trasladado con su mujer y los niños, tampoco era mucho mejor. En este caso procuraban alojarse en pisos. Pero había mucha demanda y poca oferta, y los precios eran abusivos. El salario de los obreros era exiguo, por lo que solo les alcanzaba para alquilar una habitación con derecho a cocina. Los inmuebles disponibles para el proletariado eran de dos tipos: en el centro urbano en donde encontranban buhardillas, sotabancos y a veces sótanos en edificios de viviendas burguesas. De manera que en

un mismo edificio se daba una estratificación social (Bassegoda, 1973; Basurto, 1996: 96). La otra opción, era la de alquilar en los extrarradios urbanos, en bloques construidos específicamente para obreros. La primera, fue habitual en las grandes ciudades, a pesar de las opiniones que se oyeron en contra. El arquitecto Mariano Belmás fue uno de ellos y abogaba por la segunda opción, la de zonas específicas para obreros en la periferia urbana y cerca de las fábricas[1]. Se amparaba en la idea paternalista, defendida desde el gobierno por la burguesía conservadora, que veía en el sistema mixto un peligro de que el obrero quisiera copiar el lujo y la ostentación de la clase alta y ello fuera motivo de levantamientos sociales.

En Vizcaya la disgregación del proletariado se hizo de manera sencilla, debido a las condiciones del relieve que ofrece Bilbao que apenas deja espacio para el desarrollo de los suburbios, por lo que éstos se extendieron en lo que se conoce como el Gran Bilbao[2], a lo largo de ocho o diez kilómetros Ría abajo, sobre todo en su margen izquierda (García, 1987: 703-730).

Por otra parte, conviene no olvidar que las principales actividades industriales de Bilbao, las que generaban mayor volumen de población proletaria se situaban en esas zonas: Luchana, Baracaldo, Sestao y zona alta de Portugalete.

Por eso, el Ensanche de la capital vizcaína reflejaba perfectamente la transformación económica y social de las clases acomodadas, con elegantes edificios, mientras que los suburbios en las afueras, con inmuebles para obreros no incidían para nada sobre el centro bilbaíno.

2. La estampa industrial

La estética de los edificios para obreros se caracterizaban por la monotonía, la falta de decoración, grises, sin colorido y presentados en grandes bloques de pisos, sin ningún atractivo, similares a los de cualquier ciudad industrial. En cuanto a los interiores decir que eran pequeños, oscuros, sin comodidades y sin baño. Solían tener un inodoro en el descansillo de la escalera. Esta pieza fue imponiéndose muy lentamente en cada vivienda a partir de 1900, debido a la obligatoriedad de las leyes sobre higiene que a tal fin se promulgaron (Gómez, Ruiz y Ruiz, 2010: 23)[3].

Pero a partir de 1911, la imagen de los barrios obreros de Vizcaya va a cambiar. Irán apareciendo en las laderas de los montes de Bilbao y de los pueblos del corte de la ría, una serie de viviendas que sorprenden por alejarse de la estampa de edificios en altura, grises y sin encanto.

Surgen en las verdes faldas de los montes, una serie de conjuntos urbanos formados por casas de baja densidad. Es una imagen atípica y sorprendente para una zona sobrepoblada en donde el suelo es exiguo y de elevado precio.

Se trata de hermosas urbanizaciones basadas en la ciudad jardín, concepto que llega de Inglaterra a través de las teorías de Ebenezer Howard (1898)[4] y que buscaba el modo de conseguir una vida mejor y más saludable. Estas urbanizaciones que aparecen en los montes de Archanda y Cobetas están formadas por casas unifamiliares, bifamiliares y pequeñas hileras de casas adosadas, con jardín delantero y trasero, que forman conjuntos urbanos pintorescos y elegantes, en donde las viviendas tienen una sólida factura, con fachadas bien orientadas soleadas, aireadas y de cuidada estética. Si todo esto sorprende, aún la sorpresa se intensifica cuando confirmamos que estas atractivas casas que crean tan alegres conjuntos urbanos fueron cons-truidas, en la década de 1920, por y para obreros. Cuando estudiamos sus interiores el asombro aumenta porque poseían un alto nivel del confort que en aquel momento existía: luz eléctrica, agua corriente, cocina económica con agua caliente, alicatado en cocina y baño; como mínimo tenían cuatro dormitorios, y el ansiado cuarto de baño con retrete, todo un lujo para aquella época… Además solían contar con terrenos comunitarios destinados a jardines y paseos, y también a huertas.

Estos son los barrios motivo de nuestra investigación, se trata de construcciones edificadas entre 1911 y 1936 bajo el amparo de la denominada *Ley de Casas Baratas*.

En Vizcaya, entre 1911 y el comienzo de la Guerra Civil se proyectaron mas de 60 barrios de Casas Baratas, más que en

[1] En el *I Congreso Nacional de Arquitectos*, celebrado en Madrid en mayo de 1881, presidido en su sesión inaugural por el rey Alfonso XII, ya se trató sobre el barrio obrero, y si era adecuado establecerlo en los extrarradios o si era preferible que el obrero compartiera inmueble con personas de otras clases sociales. Mariano Belmás participó en dicho congreso, mostrándose contrario a éste último planteamiento. Fue introductor de la idea de construcción barata, y planteó la vivienda de baja densidad para obreros.

[2] Por Gran Bilbao se entiende el conjunto de municipios que existen a lo largo del Nervión hasta su desembocadura y que conforman el eje industrial de Vizcaya.

[3] Dependía de la traída de aguas de cada municipio, por lo que la entrada en vigor de la ley variaba de unos a otros. Así hasta 1904 en Baracaldo no se administró el *Reglamento Municipal de Higiene*.

[4] El padre de la ciudad jardín fue Ebenezer Howard, explica su teoría en su libro *Tomorrow*.

Madrid o Barcelona. Pero no es el número lo importante, sino la excelente calidad y factura estética con la que se realizaron, probablemente las mejores, en este tipo de viviendas de toda España. Aún hoy en día se conservan en perfectas condiciones con un alto valor residencial.

Desde esa perspectiva, estos barrios nos incitan a buscar respuestas ante las muchas dudas que nos surgen: ¿Por qué se construyeron urbanizaciones en baja densidad para obreros?, ¿Eran realmente baratas, o salieron caras?, ¿Qué es la Ley de Casas Baratas?, ¿Quiénes fueron los protagonistas de estos proyectos?, ¿Quiénes los patrocinaron?, ¿Por qué la calidad constructiva fue tan elevada?, ¿Por qué se usó la estética de casas burguesas y no obreras?

A la luz de estas cuestiones, intentaremos dar respuesta a estas y otras dudas y dar a conocer un modo de trabajo que transformó lo que en principio parecía una utopía, pero que se convirtió en realidad. Una realidad que ha perdurado hasta la actualidad y que es parte del patrimonio arquitectónico de Vizcaya y que sin duda, conformó la imagen del Bilbao industrial de principio del siglo XX.

3. La insalubridad

Para entender porqué y como se construyeron las viviendas descritas, es conveniente conocer las causas que obligaron al gobierno español, a promulgar las Leyes de Casas Baratas. El proceso que se vivió en España fue similar al que habían vivido otros países industrializados, unas décadas antes.

Ningún país industrial, ya fuera europeo o americano, tuvo un crecimiento constructivo acorde con el crecimiento demográfico. En España, y concretamente en el País Vasco el aumento demográfico sufrió una progresión desbordante en los pueblos y ciudades en los que se ubicaron las industrias.

En cifras el caso de Bilbao fue espectacular, a principios del siglo IXI, en 1.800, la villa bilbaína tenía 8.107 habitantes, a mediados de siglo que es cuando empiezan a pedir mano de obra con la creación de dos importantes factorias[5] el censo había alcanzado casi los 18.000 habitantes y en 1.900, llegó a los 80.000, cifra que se duplicó en las primeras décadas del siglo XX.

Las opciones de habitación para los obreros eran las que ya hemos mencionado. Siempre se trataba de mínimos cubículos, deficientes en calidad constructiva y sin ninguna medida salubre.

Esta forma de habitar generó serios problemas higiénicos que, unidos a las pésimas condiciones de trabajo, mala alimentación y calidad de vida a la que estaban sometidos los obreros, desembocaron en importantes deficiencias sanitarias, con la aparición y propagación de diversas enfermedades contagiosas y graves epidemias.

Ya en 1832, en Londres y París, sufrieron la terrible epidemia de cólera, posteriormente se desarrolló tifus, tuberculosis,… de nuevo en 1848 les azota por segunda vez un nuevo brote de cólera. España tampoco se libró de pandemias, el cólera llegó en 1.885 con terribles consecuencias, siendo la zona industrial y minera de Vizcaya la más castigada con una alta tasa de defunciones. En esta zona el contagio entre peones y obreros parecía inevitable al vivir hacinados en barracones.

Las estadísticas comparadas de mortalidad de los años centrales del siglo XIX indican, de manera bastante elocuente, que vivir en una ciudad industrial significaba tener una vida más corta (Rule, 1990: 135-136). Los niños de la clase obrera eran propensos a una mortandad prematura, alcanzando unos porcentajes mucho más altos que entre los de la clase media (Navascues, 1993)[6].

Los problemas estaban encadenados. La falta de vivienda desembocaba en problemas de higiene y salubridad que a su vez desencadenaron en los de sanidad, y estos llevaron al conflicto social.

4. El conflicto social

La clase obrera veía como la burguesía se enriquecía mientras ellos mal vivían. Las airadas voces de mineros y obreros pronto se oyeron. Pero de protestas verbales pasaron a protagonizar huelgas y paros, el proletariado se organizó y formalizaron sus reivindicaciones. En casi todos los lugares industriales, el primer

[5] En 1856 se funda Nuestra Señora del Carmen, propiedad de la familia Ibarra y aunque no estaba ubicada en Bilbao la fábrica generó importantes negocios y pequeñas empresas en Bilbao. En 1872, Ibarra se asocia con capitales ingleses y crea la compañía Orconera Iron Ore. Es el momento del despunte siderúrgico en torno a la ría.

[6] Existen estudios de distintas zonas industriales, a lo largo del siglo XIX y primeras décadas del XX, que enumeran la cantidad de enfermedades y epidemias, así como el número de muertos que se producían en las zonas obreras. Es de destacar al médico e higienista Benjamín Ward Richardson, qué publicó *Enfermedades de la vida moderna* y un año después una *utopía* destinada a divulgar las teorías de la higiene, titulada *Hygeia*. Este último fue un libro muy popular y difundido, que sirvió como guía didáctica en aquel tiempo. Como ejemplo, sirva mencionar que Julio Verne, en la primera edición de *Los Quinientos millones de la Bégum,* publicada en París en 1879, se inspira en las ideas del médico higienista. A éste respecto, y con relación a *La Ciudad Lineal* de Arturo Soria, quién parece que fue lector de Verne y de Richardson (Navascues, 1993).

punto de reivindicación era el de la vivienda digna, por delante del salario y del sueldo.

La situación de Vizcaya era similar a la vivida en Inglaterra, Francia, Alemania, Dinamarca o Bélgica y, ocurría lo mismo al otro lado del Atlántico, pongamos de ejemplo el caso de New York[7].

Y en todas partes, a la par de las voces obreras también se oyeron la de los intelectuales (Pérez, 1990: 120-124), médicos, periodistas[8], fotógrafos[9], artistas[10], filósofos, arquitectos, urbanistas, higienistas… (Gómez, Ruiz y Ruiz, 2011: 20-41) que apoyaban las reivindicaciones de los obreros mostrándose en contra del modo en el que se vivía en los núcleos industriales.

En Vizcaya las reflexiones de médicos (Enrique de Areilza), de arquitectos (Ramón Bastida, Ismael Gorostiza, Santos Zunzunegui, Estanislao Segurola..), y de periodistas se dirigían en la misma línea: la de reclamar una mejora en la vivienda obrera.

La pluma de Ramón Belausteguigoitia que había sido corresponsal en Londres (1918), y era redactor en la *La Gaceta del Norte* y en el diario *Euskadi*, defendía la vivienda para obreros de baja densidad, y las ciudades jardín inglesas. Los consideraba los modelos apropiados para el País Vasco[11].

[7] En New York también hubo que solucionar el problema de la vivienda para los inmigrantes que llegaban sobre todo de Europa. En el barrio de *Lower East Side,* se ha mantenido un buen ejemplo de vivienda obrera, es un edificio de 1860, que acogió a los trabajadores alemanes que llegaron a New York, es la representación de un momento muy determinado del progreso de la ciudad en la actualidad se considera patrimonio cultural de la ciudad.

[8] Los periódicos se hacían eco diario de la situación de los conflictos laborales. Fueron numeras las plumas que escribieron sobre ello. Un pionero en las cuestiones sociales fue Friedrich Engels. Cuando vivió en Inglaterra (1842-1844) ejerció el periodismo escribiendo para la prensa inglesa y colaborando con periódicos continentales, en ellos reflejaba los resultados de su investigación sobre el modo de vida del proletariado. Quedó tan horrorizado de la vida de los obreros, que recabó informes de los médicos, las denuncias de la iglesia y las de la prensa, y publicó en 1845, *La condición de la clase trabajadora en Inglaterra*.

[9] El fotoperiodismo tuvo una influencia decisiva en la opinión pública. En Nueva York, reporteros gráficos como Jacob Riis o Lewis Hine provocaron con sus fotografías una crítica social importante. El primero consiguió sensibilizar a la clase alta neoyorkina con la publicación de sus fotos en un libro titulado: *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York*. Sus imágenes fueron tan realistas e impactantes que impulsaron importantes reformas sociales en la ciudad como fue la rehabilitación de barrios y zonas deprimidas de la ciudad, el cierre de refugios insalubres e inseguros, la creación de vivienda obrera y la creación de parques y zonas verdes sanas. Así como la creación de un sistema de educación centralizado.

[10] Artistas y caricaturistas como el francés Honoré Daumier, que trabajó para los periódicos: *La Silhuette*; *La Caricature* o *Le Charivari*, realizó grabados de crítica social. En la misma línea Gustave Dore, también francés, trabajó en Londres para la editorial *Grant & Co* y publicó el libro de grabados titulado *London: A Pilgrimage*, en donde muestra las primeras ciudades obreras y la suma pobreza y marginalidad en la que vivían los obreros en Londres.

[11] Vierte sus observaciones en la revista *La Construcción Moderna*, véase números desde el 17 al 22.

El Estado español no pudo hacer oidos sordos, y llegados a este punto de enfermedades y conflicto social, el gobierno junto con las instituciones y la patronal se pusieran de acuerdo y decidieron que había que construir viviendas para la clase trabajadora.

No se complicaron mucho ya que miraron a Europa y Estados Unidos, y estudiaron las soluciones que se habían dado en otros países. Las actuaciones inglesas y francesas, fueron pioneras y sirvieron de ejemplo para el resto de naciones. A mediados del XIX Gran Bretaña había promulgado la ley *Labouring Haouses Act,* para proporcionar viviendas a los obreros. En Francia, en 1889, lo hicieron a través de la *Societé française des habitations a bon marchè*. En ambas naciones se siguió la tipología de casas unifamiliares basadas en las ciudades jardín. El gobierno español siguió esos ejemplos después de consultar a los médicos higienistas y a los arquitectos, y en 1911 promulgó la *Primera Ley de Casas Baratas*.

5. Las viviendas obreras acogidas a beneficios económicos: Casas Baratas

La Casas Baratas fueron viviendas destinadas a obreros, peones y empleados, que se construyeron acogiéndose a una serie de beneficios fiscales y económicos que otorgaba el gobierno a través las leyes de Casas Baratas.

El propósito de la ley era que los obreros se organizaran en cooperativas, sin ánimo de lucro, con el único fin de construir sus casas, éstas debían de ser de calidad y acabarían siendo de su propiedad. Pero para beneficiarse de las aportaciones económicas los obreros cooperativistas debían constituirse legalmente en Sociedades Cooperativas, con sus Estatutos y Reglamentos aprobados y firmados por el Ministerio de Trabajo.

Las Casas Baratas, a nivel formal, tienen unas características constantes: En su mayoría eran construcciones de baja densidad, formando colonias y barrios de casas adosadas, pareadas o unifamiliares, con jardín alrededor. Como hemos indicado anteriormente este es el modelo que se exportó de Inglaterra y Francia, y el que recomendaba el gobierno español, pero la ley permitía la construcción de casas en altura.

A pesar del poco suelo edificable en la zona industrial vizcaína, solo se construyeron 8 cooperativas de casas baratas en alta densidad de las más de 60 cooperativas proyectadas. En cualquier caso, tanto unas como otras eran viviendas higiénicas y confortables con una alta exigencia de calidad. Cada vivienda

debía tener al menos 3 dormitorios uno para el matrimonio, otro para los hijos varones, y otro para las chicas. Además era importante que tuvieran una habitación comunitaria (comedor o sala) y una amplia cocina; una pieza fundamental fue el baño, con el el inodoro como elemento imprescindible.

Respecto a la ubicación, por lo general estaban en la periferia urbana, siguiendo los consejos higienistas se buscaba terrenos baratos pero bien orientados, soleados y aireados. Se procuraba que estuvieran cerca de los centros de trabajo y del núcleo urbano para poder hacer uso de comercios, escuelas, iglesias…

La ley de 1911 fue la primera que promulgó el Estado, como hemos ido indicando lo hizo con el fin de apaciguar los conflictos laborales durante el Trienio Laboral de José Canalejas. Dichas ofertas estaban encaminadas a contener el avance del movimiento obrero, sobre todo de corte anarquista (semana trágica de Barcelona 1909), y la conjunción socialista-republicana celebrada en el mes de noviembre de 1909 (Barreiro, 1991; Gómez y Ruiz, 2004). La ley concedía al obrero un préstamo con un interés al 3%, con un plazo de amortización a 30 años. Les concedía el 55% del valor del terreno y el 70% del coste de edificación. Pero se trataba de una ley muy farragosa y compleja, mal redactada y difícil de entender, por lo que los obreros fueron reacios a solicitar esas ayudas. Aunque la razón principal por la que los obreros no solicitaron las socorros estatales, es que se les exigía tener 3.000 pesetas ahorradas para comenzar las obras. Juntar esa cantidad para un obrero era verdaderamente difícil.

En 1921, el Estado modificó la ley y promulgó la 2ª Ley de Casas Baratas. El articulado tampoco se planteó con claridad y la construcción continuó sumida en una gran crisis. Aunque como veremos a continuación, durante esos años se estaba gestando la solución, y precisamente se hacía desde la Diputación vizcaína.

En 1924 se promulga la 3ª Ley de Casas Baratas, y va a ser el momento de esplendor para estas construcciones. De las poco más de 60 barriadas proyectadas en Vizcaya y de las 57 que realmente se construyeron, 51 se hicieron a partir de 1924. En gran medida, el éxito se debió a la participación del ministro de trabajo Eduardo Aunós, que supo conseguir un consenso entre las ideas socialistas y las capitalistas. El ministro utilizó la ley para conseguir el apaciguamiento social en zonas industriales conflictivas. Puso mucho interés en integrar al obrero en la estructura de trabajo, consideró que si el proletariado era propietario se alejaría de los círculos revolucionarios y que el sentimiento de clase se desvanecería.

Aunós fue un espléndido estratega y un magnífico propagandista, acudía a las cooperativas de casas baratas el día que se inauguraban, se fotografíaba con los vecinos y se difundía el acto en la prensa. Utilizó a los periódicos para presentar al Estado como el mediador social al ayudar a los obreros a obtener una vivienda en propiedad.

A la ley de casas baratas de 1924 le sucedió la de 1925, que se le cambió el nombre para pasar a llamarse *Casas Económicas*, y que incluía ayudas para la clase media, refiriéndose a funcionarios, empleados de banca, escritores, artistas… Las críticas no tardaron en dejarse oir, porque se veía la intencionalidad de hacer desaparecer la verdadera política social, y que las ayudas no recayesen en los que realmente la necesitaban.

Las condiciones de crédito que ofertaba el Estado eran buenas desde la 1ª ley de Casas Baratas, pero los obreros no las pedían porque existían dos importantes inconvenientes. Uno el ya mencionado ahorro de 3.000 pts, que enseguida subió a 4.000 pts.

El segundo inconveniente fue que en el supuesto que pudieran reunir esa cantidad de dinero, para comprar el terreno y comenzar las gestiones y las obras, a los pocos meses se veían obligados a parar la obra al no poder hacer frente al gasto de compra de material; pagar tasas; pagar a los gremios… Esta falta de liquidez se producía porque los préstamos estatales, con los que se suponía que iban a hacer frente a la construcción, tardaban en llegar casi tres años. A demás, la legislación indicaba que una vez empezada la obra si la paraban perdían el derecho a obtener los beneficios de la Ley. Por lo tanto, era una especie de círculo de inconvenientes lleno de trabas que no ayudaban en absoluto a solicitar la ayuda de la ley.

6. En Vizcaya se soluciona el problema de manera innovadora

Este problema fue resuelto en Vizcaya, gracias a la intervención de su Diputación. Fue Indalecio Prieto, que en aquel momento era diputado socialista en Vizcaya, quién se interesó por conocer los motivos del problema desde que se promulgó la 1ª Ley.

Una vez estudiado el caso, Prieto jugó un papel destacado porque planteó ayudar a los obreros para que no dejaran pasar las ventajosas ayudas estatales. Habló con Ramón de la Sota, diputado nacionalista[12], y llevaron una moción en conjunto que

[12] Ramón de la Sota, fue presidente de la Diputación y del Círculo de Mineros. Así mismo, tuvo relación directa con la presidencia del Banco de Bilbao y con la del Banco Vizcaya, y por mediación suya se fundó la Caja de Ahorros Vizcaína, de la cual también fue presidente.

sacaron a delante. De este modo, la Diputación vizcaína optó por anticipar a los obreros la cantidad que les hacía falta para poder solicitar la ayuda estatal, además, también les adelantaba la cantidad hipotecaría que el Estado tardaba en mandar, para que no tuvieran que parar las obras. Así, la Diputación hizo de intermediaria entre los cooperativistas y el Estado. Para agilizar los trámites y gestionar correctamente la cuestión económica, la Diputación creó una entidad bancaria con carácter social y funda la Caja de Ahorros Vizcaína el 19 de enero de 1921.

Para facilitar aún más las cosas, la Diputación abrió una oficina con un servicio completamente gratuito para asesorar y formalizar toda la documentación entre los cooperativistas y el Estado. Las leyes de casas baratas eran tediosas y, a veces confusas en su articulado, por lo que en dicha oficina estudiaron todos los pormenores legislativos para poder explicar bien su contenido y ayudar a los solicitantes. En ese sentido hubo un punto del articulado de la ley muy beneficioso para los obreros y que desde la Diputación aconsejaron que lo siguieran: la ley premiaba con una reducción del presupuesto de coste de la vivienda en una proporción de al menos el 10%, si los propios cooperativistas trabajaban en la construcción de sus viviendas.

El Gobierno consideró la iniciativa de la institución vizcaína ejemplar y muy provechosa por lo que decidió generalizar el sistema vasco en toda España. El 20 de diciembre de 1924 incluyó a través de Real Decreto la fórmula de empéstito ideada por la Diputación vizcaína.

Los medios de comunicación locales y estatales se hicieron eco de esta fórmula, y Eduardo Aunós ayudó a la campaña propagandística con el fin de que el resto del Estado siguiera el ejemplo vasco.

7. Las casas obreras como patrimonio de la ciudad

En este apartado vamos a intentar esclarecer cuales fueron los motivos por los que los barrios obreros se convirtieron en piezas de bienes patrimoniales de Vizcaya.

Sin lugar a dudas, la primera razón recae en la cuestión arquitectónica. Los obreros, y arquitectos vascos apostaron por unas casas cuya estética y calidad se acercaba más a las propuestas de las casas burguesas que a las de los obreros.

La segunda razón fue la organización cooperativista que se produjo en Vizcaya, en donde los obreros trabajaban al unísono buscando el bien común de todos los asociados.



Fig. 1 – Sociedad Cooperativa de Casas Baratas Buena Vista. Fuente: J. Ruiz

Comenzando con el aspecto estético veremos como la elección del estilo fue diferente entre unas zonas y otras. Así, los cooperativistas de Bilbao eligieron principalmente el *Estilo Neovasco* y el *Estilo Inglés*, y pidieron a sus arquitectos que utilizaran esos lenguaje para sus casas.

El *Estilo Neovasco* es una tendencia arquitectónica que se inspira en la arquitectura vernácula del País Vasco: el caserío, la casa-torre y el palacio vasco. Las primeras construcciones que se realizaron siguiendo los parámetros neovascos fueron encargos de la burguesía, que quería mostrar su nuevo estatus social con hermosas y elegantes casas, amén de subrayar y defender la identidad vasca.

El estilo derivado del caserío era muy fácil de adaptarlo a casas de baja densidad, por lo que la clase media que intentaba imitar a la burguesía eligió este formato para sus casas y, lo mismo ocurrió con la clase obrera. La aportación del estilo neovasco a las casas baratas se basa principalmente en: tejado a dos aguas; frontones con entramado de madera y txori-toki (huecos de ventilación en el frontón); los portalones con arcada de medio punto y dovelas; balcones con antepecho de madera y contraventanas de madera.

Un punto importante es indicar que los mismos arquitectos que trabajaban para la burguesía, también lo hicieron para los obreros y proyectaron casas baratas. Fue el caso de: Faustino Basterra Zabalaurtena (*Sociedad Cooperativa de Casas Baratas Alonsótegui)* o (*Sociedad Cooperativa de Casas Baratas El Cadagua)*, José María Basterra Madariaga y Emiliano Amann (*Sociedad Cooperativa de Casas Baratas Tximilarre)*, Tomás Bilbao (*Sociedad Cooperativa de*



Fig. 2 – Sociedad Cooperativa de Casas Baratas Altos Hornos. Baracaldo Fuente: J. Ruiz



Fig. 3 – Sociedad Cooperativa de Casas Baratas La Esperanza. Baracaldo Fuente: J. Ruiz

Casas Baratas La Mutual) o (*Sociedad Cooperativa de Casas Buena Vista)* (fig. 1).

En cuanto al *Estilo Inglés* indicar que el bilbaíno tuvo predilección por él y se identificaba con la estética británica, sobria y elegante. En Bilbao se consideraba "lo inglés" como sinónimo de modernidad y confort. Dentro de la arquitectura inglesa las dos tendencias preferidas fueron el Old English y el *Queen Ann*. El *Old English* se caracteriza por su imagen pintoresca y popular. Las fachadas presentaban diferentes formas y tamaños los hastiales se decoraban con entramados de madera. Jugaban con ventanas de diferentes tamaños, y les gustaba incluir miradores (*oriel window*, *bow window* y *bay window*). El estilo *Queen Ann* se aleja de la rusticidad del *Old English* y es más urbano, ofrece una elegante imagen más simétrica y regular.

La arquitectura inglesa estaba unida al concepto urbano de pintoresquismo, ubicando a las casas en un entorno cuidado rodeado de jardines, plazoletas, y calles recoletas con arbolado, buscando una imagen enfática y de connotaciones campestres.

El arquitecto bilbaíno Manuel María de Smith fue el máximo introductor del estilo inglés y artífice insigne, de este lenguaje para su selecta clientela (Paliza, 1988). Pero, también, fue el ejecutor del magnífico proyecto de *Casas Baratas para los Obreros de Altos Hornos de Vizcaya* (1916).

La veintena de arquitectos vascos, que construyeron casas baratas, utilizó el lenguaje británico en mayor o menor medida. Entre ellos hay que destacar a Diego Basterra (*Sociedad Cooperativa de Casas Baratas Diques de Euskalduna*), Emiliano Amann (*Sociedad Cooperativa de Casas Baratas La Dinamita*) o Tomás Bilbao (*Sociedad Cooperativa de Casas Baratas Panaderos*).

Las cooperativas de la Margen Izquierda del Nervión, una zona mucho más industrial, no sintieron tanto interés ni por el estilo neovasco ni por el inglés. Se decantaron por una tipología racionalista, a la que hemos denominado *barracón liso.* Se basaba en el funcionalismo acercándose más a las vanguardias europeas, en la línea de las teorías alemanas y a los planteamientos de Bruno Taut y Martín Wagnern en la *Siedlung Britz*, de Berlín.

En cuanto a la segunda razón por la que estos barrios los consideramos patrimonio cultural de Vizcaya, es porque la organización cooperativista funcionó especialmente bien. En Vizcaya fueron los obreros los verdaderos promotores de las casas baratas. De todas las propuestas presentadas en la provincia solo 11 no fueron por iniciativa obrera. Los obreros vizcaínos fueron promotores y constructores, y fueron los auténticos artífices en 46 barriadas, ellos las gestionaron y dieron alojamiento a más de 1.633 familias.

Los obreros se organizaron siguiendo unas claves, en primer lugar tenían muy claro que el fin de la sociedad cooperativa que fundaban tenía como único objetivo "proporcionar a cada uno de sus asociados casa propia y facilitarles los auxilios económicos necesarios para la reparación y mejora de sus casas y para el cumplimiento de las obligaciones que contraiga y pudiera contraer la Cooperativa" (Estatutos de la Cooperativa de Casas baratas "Santa Ana": 3-4).

No existía ánimo de lucro, solo el fin de construir sus viviendas a través de las ayudas estatales, con el objetivo que fueran de calidad y que acabaran siendo de su propiedad. Por ello tenían que trabajar al unísono.

Uno de los aspectos que más unió a los socios fue el del trabajo en la obra. Al terminar su jornada laboral en la fábrica, trabajaban en la obra para abaratar costes. De manera que explanaban el terreno, cimentaban, levantaban muros… esta labor se computaba en pesetas, siendo el valor de la hora trabajada una peseta.

Cuando se daba el caso que un cooperativista no podía trabajar su turno, normalmente se llegaba a un acuerdo con algún compañero para que le realizara el trabajo. Sin duda, el espíritu cooperativista se forjó durante esos años, y sobre todo, se crearon férreos lazos de amistad y camaradería, con un alto valor del trabajo en equipo. Los socios entendieron la importancia de la ayuda y la protección entre cada uno de los miembros de la cooperativa, y ese apoyo mutuo fue la base para conformar un grupo humano cohesionado y de buena vecindad que ha perdurado a lo largo de los años.

En esa línea, podemos indicar que en más de una cooperativa se produjeron situaciones apuradas. Así, hubo algunos socios que sufrieron serios accidentes cuando trabajaban en la obra, dejándoles postrados en cama durante meses. Sus compañeros no solo trabajaron sus horas sino que, además, cubrieron sus cuotas mensuales (cada socio aportaba al mes 10 pesetas para hacer frente a gastos de tramitación, gestiones e imprevistos).

Los cooperativistas trabajaban en la obra sin saber que casa iban a habitar lo que generaba un amor hacia toda la urbanización. Una vez finalizada la obra, y con los permisos de habitabilidad ocupaban las casas tras un sorteo público que, realizaban en una jornada completamente lúdica, donde se hacía la entrega de llaves a cada uno de los socios cooperativistas.

Por lo explicado hasta ahora podemos decir que las Casas Baratas de Vizcaya se constituyeron en construcciones simbólicas de una época y por otra parte, produjeron una imagen representativa del consenso social entre tipos de comunidades distintas. Por un lado entre la burguesía y el proletariado, y dentro de este último entre el ubicado en núcleos eminentemente industriales y en núcleos rurales, con clara diferenciación en posiciones ideológicas. En este sentido, es importante señalar que los distintos estilos arquitectónicos y desarrollos planimétricos se adaptaron a



Fig. 4 – Sociedad Tximilarre. Galdacano. Fuente: J. Ruiz

los valores simbólicos asentados en cada zona. Esos valores alegóricos se alimentan de una estética y de una ideología, de manera que coincide que en zona rurales (Alonsótegui, Gueñes, Galdácano…) y con una alta presencia nacionalista se optó preferiblemente por el estilo neovasco, identificando las casas baratas con el caserío vasco.

Mientras en la zona industrial (Baracaldo, Sestao…) se elige un racionalismo funcional, en la que las casas están proyectadas desde la idea de la igualdad. No hay privilegios ni diferencias para nadie, acorde con una mayoría de obreros de ideología socialista y comunista.

Los arquitectos vascos verdaderos artífices de la apariencia de las barriadas obreras, conocían el valor del lenguaje arquitectónico, los significados implíctos en cada uno de sus elementos, la creación de sentido como combinatoria de su sintáxis, y en esa línea se expresaron con maestría.

Las Casas Baratas vizcaínas, tanto por su calidad constructiva y estética como por su ubicación se utilizaron para ser miradas, como un verdadero discurso visual que buscaba mostrar y demostrar, conformar una estampa que fuese a la vez construcción y constatación de la realidad del momento.

Bilbao desde la primera década del siglo XX presumía de modernidad, de confort y elevado nivel de vida. Se cuidaba la estética, el buen vestir, el lujo mesurado en todos los aspectos de la vida, en la decoración de los interiores de las casa, en las fachadas, en los cafés y teatros. No se prodigan las estridencias, era un gusto equilibrado, refinado, que con frecuencia se identificaba con la estética inglesa.

La riqueza industrial vizcaína hizo que industriales de otros países, Alemania, Bélgica, Francia e Inglaterra, llegaran a Bilbao para invertir. De manera que las nuevas construcciones de casas obreras que se presentaban en zonas estratégicas de cada municipio se ofrecían al visitante como una estampa en donde se mostraban el alto nivel de vida de Vizcaya, en donde a la vista de la calidad de las casas baratas hasta los obreros vivían bien. Pero hay algo, quizá más importante, la idea de pacificación social. Se produjo un sentimiento de cohesión gracias a unas mismas convicciones y valores que se establecía a través de una arquitectura que ayudó a configurar la moderna estampa de la ciudad.

Para finalizar indicaremos que las casas baratas solucionaron el problema de la vivienda para aquellos cooperativistas que apostaron por ellas, pero no solucionó el problema real de la falta de alojamiento, continuaron faltando viviendas para los obreros. Pero la ejecución de estos barrios obreros si ayudaron a que en esta provincia se desarrollara un interesante entramado social configurado por obreros, arquitectos, instituciones y entidades bancarias, que hicieron posible la creación de una nueva imagen de la ciudad. El legado que tenemos en la actualidad son 53 magníficas barriadas. Una espléndida y rica muestra que se presenta como parte del patrimonio cultural de una extraordinaria etapa de la historia vizcaína.

8. Bibliografía

Barreiro Pereira, P. (1991). *Casas Baratas. La vivienda Social en Madrid 1900-1936.* Madrid: COAM.

Bassegoda Nonell, J. (1973). *Los maestros de obras.* Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

—. (1987). "Arquitectura del modernismo a 1936" en *Historia de la arquitectura española, 5*. Zaragoza: Planeta.

Basurto Ferro, N. (1999). *Los maestros de obras en la construcción de la ciudad. Bilbao 1876-1910.* Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia.

García Merino, L.V. (1987). *La Formación de una Ciudad Industrial. El despegue urbano de Bilbao*. Oñati: IVAP.

Gómez, A.J. (2002). *Galdakao. Alfred Novel. La Dinamita, Tximilarre*. Bilbao: BBK.

Gómez, A.J. y Ruiz San Miguel. J. (2004). *Las Casas baratas de Bilbao 1911-1936*. Bilbao: COAVN.

Gómez, A.J., Ruiz, J. y Ruiz, L. (2008). *Santa Ana. Sociedad Cooperativa de Casas Baratas. Basurto-Bilbao, 1928-2088*. Bilbao: Asociación Cultural Landa de Santa Ana.

—. (2010). *Bizkaia, La Imagen de su Casas Baratas 1911-1936*. Bilbao: Diputación de Bizkaia.

—. (2011). *Casas Baratas de Vizcaya. Nueva Imagen de la Ciudad, 1911-1936*. Bilbao: Diputación de Bizkaia.

Howard, E. (1972). "Ciudad jardín del mañana" en Aymonino, C., *Orígenes y desarrollo de la ciudad moderna.* Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

Navascues, P. (1993). "Arquitectos, maestros de obras e ingenieros. Títulos y competencias" en *Arquitectura española (1808-1914).* Madrid: Espasa Calpe.

Paliza Monduate, M.T. (1988). *Manuel María de Smith Ibarra: arquitecto 1879-1956.* Bilbao: Diputación de Vizcaya.

Pérez Fernández, P. (1990). "Condiciones y nivel de vida de los trabajadores de la zona minera en la primera industrialización" en Montero, M., *Historia de los montes de hierro (1840 - 1960).* Bilbao: Museo Minero.

Rule, J. (1990). *Clase obrera e industrialización. Historia social de la revolución industrial británica, 1750 -1850.* Barcelona: Crítica.

ÍNDICE ▷

LA CIUDAD COMO LABORATORIO: LOS POBLADOS DIRIGIDOS DE MADRID

María del Puig Guillem González-Blanch
Universidad Politécnica de Madrid

1. Desarrollo teórico

Según el diccionario de la Real Academia Española un laboratorio es la "realidad en la cual se experimenta o se elabora algo". Los arquitectos de los poblados dirigidos de Madrid entendieron la ciudad como un laboratorio, gracias a que se les dio la oportunidad de experimentar con nuevos modelos de vivienda, que rompían por completo con el pasado anacrónico de la vivienda social en España.

El problema al que se enfrentaron estos arquitectos es complejo; el Plan Nacional de Viviendas de 1955 pretendía erradicar el chabolismo en la periferia de Madrid y crear vivienda digna para los inmigrantes que venían en busca de nuevas oportunidades a la ciudad, debido a que la tardía mecanización de los procesos agrarios les dejó sin empleo en el campo. Es, por tanto, una estrategia ambiciosa por parte de los políticos y legisladores, que son también protagonistas de esta experiencia. En los asentamientos clandestinos o construcciones anárquicas[1], como son descritas en la legislación de los poblados, reinaba el hacinamiento y la miseria, contra la que se quería luchar con la ley de viviendas de renta limitada y su puesta en marcha con la experiencia de los poblados dirigidos. Laguna, Comisario de Ordenación Urbana de Madrid y sus Alrededores, apostó por jóvenes arquitectos que, junto con otros más experimentados, proyectaron una arquitectura de vanguardia muy diferente a la que se estaba ejecutando para vivienda social hasta el mo-mento. Estos arquitectos: Oíza, Romany, Sierra, Íñiguez de Onzoño, Vázquez de Castro, Cubillo, Leoz, Corrales, Vázquez Molezún y Carvajal entre otros, están interesados en la arquitectura que, ya desde hacía años, se estaba construyendo fuera de nuestras fronteras, y se incorporaron al debate arquitectónico internacional. Gracias a sus viajes, libros y revistas internacionales, estos arquitectos eran conocedores de la arquitectura moderna, que interpretan y adaptan en mayor o menor medida a las necesidades concretas de la vivienda social y de los adjudicatarios.

Los poblados se sitúan en la periferia de Madrid, fuera de los límites de la actual M-30, y aunque desde la ley se pretendía que fueran núcleos autónomos, no se consiguió. La legislación protegía también la urbanización de los terrenos y los edificios complementarios, pero la urgencia social de población sin techo era imperante; por este motivo se construyeron primero las viviendas, dejando en un segundo plano los servicios y los edificios complementarios, que en ocasiones, no se llegaron a construir. Se comenzaron a construir las viviendas en terrenos aún sin expropiar y los largos procesos de expropiación finalizaron incluso después de que las viviendas se entregasen a sus adjudicatarios. El precio estimado de los terrenos urbanizados resultó mucho más alto que el previsto, por lo tanto se puede afirmar que los poblados dirigidos de renta limitada no eran económicamente viables, tal y como se había planificado su financiación. En la primera fase de los poblados dirigidos se construyen viviendas de tercera categoría de renta limitada y de tipo social, donde se

[1] Preámbulo del Decreto de 8 de marzo de 1957, por el que se autoriza al Director general del Instituto Nacional de la Vivienda a tramitar proyectos y auxiliar económicamente a los promotores de los poblados dirigidos de Madrid.

practica la "autoconstrucción" y no se plantea ningún tipo de intervención del capital privado; no se especula con las viviendas: son viviendas de dimensiones muy reducidas para personas sin techo que en muchos casos ven la "autoconstrucción" como una alternativa a construir su propia chabola. Los poblados dirigidos se construyen en dos fases diferenciadas. A la primera fase a la que hace referencia este artículo pertenecen Entrevías, Caño Roto, Orcasitas, Almendrales, Fuencarral, Canillas y Manoteras y están bajo el amparo del Reglamento de Vivienda Limitada (1954).

La segunda fase de Poblados dirigidos entra en la legislación de las Viviendas Subvencionadas[2], dentro del Plan de Urgencia social del año 1957, que planteaba nuevas tipologías en altura, no aptas para la autoconstrucción; no contaba con dirección facultativa designada por la COUMA[3] para llevar a cabo los proyectos y estaba formada por los poblados de San Cristobal de los Ángeles, San Blas (parcela H), Cerro de San Blas, La Elipa, Virgen de Begoña y Manzanares. Las viviendas dejaron de ser de renta limitada y pasaron a ser subvencionadas[4]; bajo estas nuevas condiciones no era necesario que los terrenos donde se iba a construir fueran propiedad de la Comisaría de Ordenación Urbana, pudiéndose adquirir los terrenos por venta directa o cesión gratuita.

En esta segunda fase de los poblados dirigidos las viviendas no son tan accesibles económicamente para todos los estratos de población. Después de analizar algunas viviendas de la segunda fase de los poblados dirigidos nos damos cuenta de que algunas son de dimensiones desmesuradas y se incluyen las viviendas de primera y segunda categoría que tenían incluso dormitorio de servicio. Se derivó por tanto a un Plan de Viviendas Subvencionadas, donde adquirían un valor prioritario los recursos que tenían los adjudicatarios, frente a la estrategia de viviendas de renta limitada de los poblados dirigidos de la primera fase, donde se valoraba el capital humano y la aportación del trabajo "prestación personal" del beneficiario. Aunque la finalidad última era la de dotar de una vivienda a quienes no la tenían o no reunían las condiciones necesarias, la incorporación de los beneficiarios al trabajo permitió a la vez mitigar el paro, especialmente de inmigrantes, sin vivienda, que eran los que, sin cualificación, habían llegado a la ciudad desde el mundo rural y podían encontrar en la construcción un medio de ganarse la vida. Con el sistema de prestación personal, según apunta Laguna, "conseguimos crear trabajo, crear viviendas y dar prestigio a la profesión del arquitecto" (Laguna, 1989: 171).

La "autoconstrucción" es una de las características más singulares de los poblados dirigidos y permite a personas sin recursos colaborar en la construcción de las viviendas para poder hacer frente a la entrada de la vivienda que constituye un 20% del precio total, aportando su propio trabajo los domingos y días de fiesta, bajo la dirección técnica del arquitecto, de aquí el nombre de poblados "dirigidos". El Instituto Nacional de la Vivienda les dio financiación y facilidades de pago para el resto de la vivienda (80%) durante 50 años sin intereses. A los beneficiarios se les facilitaba el proyecto, la dirección técnica, el suministro de los materiales, bonificaciones tributarias y la gestión de anticipos sin intereses. Los "domingueros", que así se llamaban comúnmente, construían su barrio, sus viviendas y, aunque no intervenían directamente en su diseño ni en su distribución, contribuían personalizándolas, como por ejemplo en los patios y jardines de Entrevías, donde los adjudicatarios aportaban un sello de identidad al barrio, haciéndolo suyo. Los poblados dirigidos son una experiencia en la que participa el usuario; son un experimento no solo arquitectónico, sino social, con una gran respuesta y demanda por parte de los vecinos. Cuando se entregaron las viviendas, los adjudicatarios en algunos casos transgredieron la arquitectura y modificaron sus casas. Los adjudicatarios eran los jueces, ellos transformaban las viviendas, transgredían el purismo formal de las mismas y las adaptaban y personalizaban a su manera, agrandando huecos de ventanas rasgadas propias del lenguaje moderno o aumentando la altura de la vivienda. También se modificaban los materiales y soluciones constructivas, que al ser importadas, en algunos casos no eran coherentes para vivienda social en Madrid, con su climatología particular y sin ningún tipo de mantenimiento previsto. En este trabajo se valora la búsqueda por parte de los arquitectos del equilibrio y conciliación entre la arquitectura de vanguardia, propia del tiempo que les ha tocado vivir, y la coherencia con la realidad concreta de los poblados dirigidos, donde el usuario "autoconstructor" es el protagonista.

No en todos los poblados se dio la autoconstrucción; en algunos poblados como Almendrales, Manoteras, Fuencarral, o incluso en la última fase de Entrevías, ya no participaron los dueños. Los adjudicatarios trabajaban los domingos y festivos durante una media de dos años, ejecutando oficios como la albañilería y acabados y dejando otros más especializados para las contratas que trabajaban entre semana. Se buscaban por exigencias de la Administración, como señala Iñiguez de Onzoño, arquitecto del poblado dirigido de Caño Roto, en una entrevista mantenida

[2] Decreto de 24 de enero de 1958.

[3] Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid y sus alrededores.

[4] Artículo primero del Decreto 81/1959 de 15 de enero, por el que se modifica el de 8 de marzo de 1957 sobre organización de poblados dirigidos.

con él[5], constructoras de reducidas dimensiones para contribuir a crear empleo entre las pequeñas y medianas empresas. Los materiales y sistemas constructivos tenían que ser compatibles con la autoconstrucción, el ladrillo era el ingrediente principal en las viviendas de los poblados, manejable y fácil de colocar; las crujías de las viviendas o las viguetas debían ser manipulables por los "domingueros", y aún con todos estos condicionantes y limitaciones los arquitectos crearon viviendas diferentes, con un lenguaje moderno adaptado a la vivienda social.

La experimentación en la ciudad está presente en los poblados de manera particular, según los arquitectos, con las diferentes formas de agrupar las viviendas, diferentes tipologías y distribuciones. Se construye un reducido número de viviendas a modo de prueba y después se repite el económicamente más viable o el que tiene una mayor aceptación. Este es el caso de Entrevías, donde existen varios modelos de viviendas, todas unifamiliares, pero la vivienda VU-B-C es la que se repite mayoritariamente en todo el poblado. Otro caso muy significativo es el Poblado dirigido de Almendrales, donde se construyen muy pocas unidades de viviendas unifamiliares en el centro del poblado, como si de un laboratorio se tratase, aunque después, el 99% de las viviendas construidas son del tipo VCB-A2, situadas en bloques de cinco plantas con cuatro viviendas de distinta ocupación por plantas y núcleo de comunicación, en las que destaca la orientación al medio día y la adaptación al terreno.

Esta manera de construir por fases permite que el diseño de las viviendas se vaya depurando, se vaya experimentando y mejorando cada tipología. Uno de los objetivos principales de los poblados dirigidos es la economía, que a nivel urbano se traduce en la manera más eficiente de agrupar las viviendas. Esta búsqueda de la economía llega a su límite en el poblado dirigido de Entrevías, donde Oíza agrupa las viviendas unifamiliares de cuatro en cuatro, en hilera doble, haciendo coincidir los baños situados fuera de la vivienda, logrando rentabilizar las instalaciones e infraestructuras. Muy diferentes son las implantaciones de Caño Roto y Orcasitas, en donde se experimenta mezclando tipologías de diferentes alturas, viviendas unifamiliares y colectivas.

En las viviendas colectivas, esta economía se refleja en la reducción de la superficie de circulación y distribución. Como conclusión, debemos señalar que sólo en Almendrales, Caño Roto y Orcasitas se experimenta con la forma de agrupación original con núcleos de comunicación que abastecen a más de dos viviendas por planta, que es el que impera en el resto de los

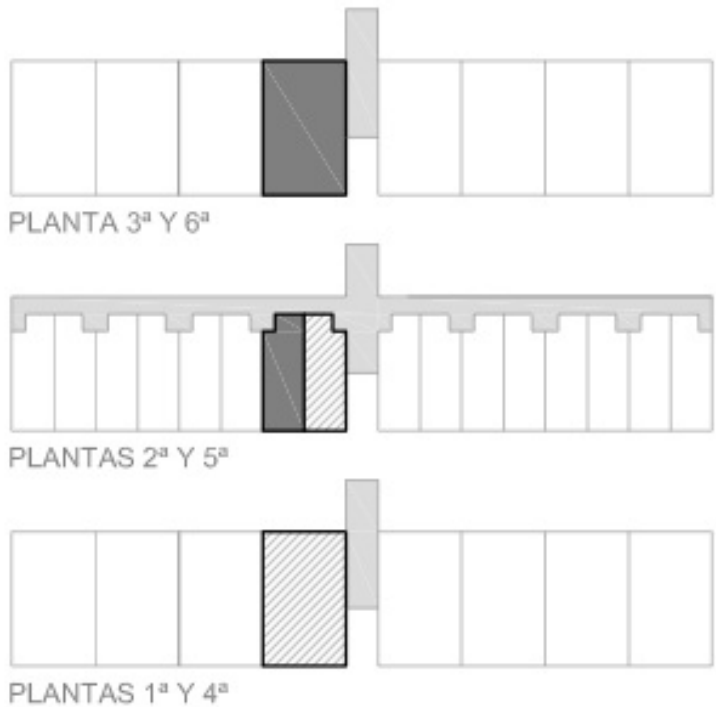


Fig. 1 – VUCB-1DEFG P.D. Caño Roto. Fuente: plano dibujado por M. del Puig Guillem González-Blanch a partir del proyecto original

poblados. En Almendrales se da servicio a cuatro viviendas por planta con núcleo central o se proyecta una galería tipo corrala en el bloque pantalla, que llega a su máxima expresión en Caño Roto, donde se proyecta una galería de distribución cada tres plantas que da servicio a las viviendas dúplex.

Este último es el experimento más transgresor, donde la planta de acceso a la vivienda con usos más públicos tiene su correspondencia con la planta superior o inferior indistintamente, donde se sitúan los dormitorios. Esta distribución conlleva una desproporción en las superficies destinadas a los diferentes usos. Vázquez de Castro e Íñiguez de Onzoño experimentan en Caño Roto con vivienda tipo dúplex, poco comunes entre viviendas de protección, y las combinan con otras tipologías dentro del poblado, al igual que hacen los arquitectos de Orcasitas.

En los años cincuenta fue muy importante y significativa la investigación en materia de vivienda. Desde la legislación se insta al INV a convocar concursos nacionales de arquitectos[6] para determinar los prototipos de viviendas unifamiliares, rurales

[5] Entrevista realizada por la autora a José Luis Íñiguez de Onzoño en Madrid el 5 del junio de 2013.

[6] Artículo 13 de la Orden de 12 de Julio de 1955, por la que se desarrolla el Decreto del 1 de julio de 1955 en el que se aprobaba el Plan Nacional de Vivienda.

y suburbanas. En 1956 el INV convoca el Concurso de Vivienda Experimental donde arquitectos y constructoras proponen nuevas formas de construir y distribuir viviendas. De los finalistas de este concurso salieron algunos arquitectos de los poblados dirigidos y los prototipos que presentaron sirvieron, en algunos casos, como antecedentes de las tipologías que se han estudiado en Entrevías, Canillas o Fuencarral. El germen de las viviendas de los poblados dirigidos lo encontramos también en El Hogar del Empleado (constructora benéfica), que fue la cantera de algunos de los arquitectos contratados para participar en la experiencia de los poblados. El ingenio estaba en juego, los arquitectos se implicaban y tomaban partido en el grave problema social que se vivía y, pese al aislamiento del país, la escasez de materiales y la mano de obra no cualificada, se conseguían viviendas de calidad.

Hoy en día la investigación e innovación en el campo de la vivienda no tiene el peso que tenía entonces. Esa vivienda que era principal objeto de investigación en los años 50 ha sido relegada a un segundo plano; la vivienda, bien indispensable, derecho por constitución de todos los ciudadanos, es de nuevo, en circunstancias muy diferentes a las de hace más de medio siglo, inalcanzable para muchos. En la década de los 50 cuando se promulga la Ley de Viviendas de Renta Limitada existe una concienciación social respecto al problema de la falta de vivienda, la marginación y la pobreza de los habitantes de las chabolas. La comunidad universitaria se implicaba en el problema. Los arquitectos también estaban comprometidos; Sierra, uno de los arquitectos de Entrevías, dio clase de albañilería en el Pozo del tío Raimundo en Entrevías, donde trabajaba el padre Llanos; Vázquez de Castro vivió en el poblado de Caño Roto una vez construido; Oíza vivió durante algún tiempo en el poblado Puerta del Ángel, proyectado por él junto con Sierra y Cubillo. La labor social de los arquitectos era relevante, estaban convencidos de que con su arquitectura contribuían a mejorar la calidad de vida de los adjudicatarios.

Pese a todos los condicionantes de partida y limitaciones, se les da libertad de acción a los arquitectos que se atreven a hacer viviendas diferentes. La normativa es flexible y su cumplimiento no es tan estricto como lo es actualmente. Hoy en día no es frecuente la mezcla de tipologías de distinta densidad, ni se concibe la vivienda social de baja altura. Revindico por tanto la vivienda como experimento, la vivienda como matriz de la ciudad, la vivienda como laboratorio de la nueva forma de habitar coherente y unida intrínsecamente al tiempo en que vivimos. Una vivienda moderna como querían hacer los arquitectos de los poblados dirigidos, es decir una vivienda acorde a su tiempo y a las necesidades de los hombres y mujeres de su tiempo.

Los tiempos de crisis son tiempos de cambios. Si se puede resaltar una característica relevante de los poblados dirigidos es que se dejó a un lado el afán especulativo, se redujeron al máximo los intermediarios y no se buscó el beneficio directo. Este aspecto social de la actuación era sabido y compartido por todos, usuarios y arquitectos:

> El espíritu que motivó desde un primer momento la dirección del poblado no fue el de ahorrar dinero, sino invertir el dinero del que se disponía lo más eficazmente posible (…) téngase en cuenta que en estos poblados no ha habido beneficio inmobiliario alguno (Leoz; Ruiz, 1961: 925).

Sí, los poblados son utopía o "quimera moderna", como los llama Fernández-Galiano; pero son, están construidos, lo que significa que se puede hacer realidad el experimento que, aunque tuviera pérdidas económicas, se pudo llevar a cabo. ¿Cuál es nuestra quimera hoy? Vamos a construirla.

2. Bibliografía

Laguna, J. (1989). "Conversaciones sobre poblados: la experiencia en el recuerdo de sus protagonistas" en Fernández Galiano, L., Isasi, J.I. y Lopera, A., *La quimera moderna: Los Poblados Dirigidos en Madrid en la arquitectura de los 50,* p. 171. Madrid: Ed. Hermann Blume.

Leoz, R. y Ruiz, J. (1961). "Orcasitas" en *Temas de Arquitectura 24* (marzo), 925.

ÍNDICE ▷

MUSEOS Y ESPACIOS URBANOS: METÁFORAS, FUNCIONES E INTERVENCIÓN EN LA CIUDAD

Ángeles Layuno Rosas
Universidad de Alcalá

Procesos de musealización urbana

La valorización de las ciudades históricas como objeto de estudio y deleite se sistematiza en el siglo XVIII a través de la realización del *Grand Tour* unido a los trabajos científicos que sobre las antiguas civilizaciones llevaron a cabo arquitectos, arqueólogos e intelectuales del momento. Las consecuencias de la descontextualización implícita en la mayoría de los procesos de cambio de gestión y propiedad del patrimonio inmueble y mueble que desencadenaron las medidas revolucionarias y liberales fueron determinantes a la hora de despertar un debate intelectual del que participarán personajes de la talla de Quatremère de Quincy, quien en sus *Considerations morals sur la destination des ouvrages de l´art* (1815) abogaba por la conservación del patrimonio en el lugar original como condición básica para mantener su significación histórico-artística (Rico, 2007: VII-XXIII). El Romanticismo alentó la costumbre del conocimiento del patrimonio en su contexto, muchas veces como fuente de estímulo e inspiración para la creación. Motivaciones pedagógicas, derivadas del espíritu ilustrado y empírico, junto al despertar romántico de la búsqueda del *Volksgeist* o identidad nacional, revalorizaron aspectos como las lenguas y las tradiciones ancestrales, precisamente en un momento de transformación profunda de la sociedad agraria a causa de la industrialización masiva (Ballart, 1997: 184). La imbricación de nacionalismo y romanticismo será de hecho uno de los pilares sobre los que se cimentarán las primeras prácticas de musealización del patrimonio *in situ*, como es el caso de la museografía al aire libre de los países nórdicos y de Centroeuropa en la segunda mitad del siglo XIX, basada en la recreación de granjas y poblados campesinos con sus costumbres y formas de vida tradicionales. Asimismo, sobresale la puesta en valor de los parques naturales y de poblaciones enteras en el mundo anglosajón, fundamentalmente en los Estados Unidos, donde el mismo Henry Ford, quizás como antídoto a su vertiente de gran industrializador, subvencionó la creación de un poblado tradicional cerca de Detroit, Greenfield Village (1922-1929), ofreciendo una visión nostálgica de las formas de vida y producción preindustriales (Gómez Martínez, 2006: 249; y Kaufman, 2004: 282-283).

Pero también, la cultura del romanticismo contribuyó a la creación de estereotipos culturales y urbanos asociados a una temática concreta. La búsqueda de una identidad pintoresca y singular provocará la atracción por las ciudades históricas europeas. Las ciudades italianas como Roma, Florencia o Venecia fueron destinos ideales obligados del *Grand Tour,* generando el mito de las ciudades bellas, detenidas en el tiempo, plasmadas en la obra de arquitectos, artistas y fotógrafos de los siglos XVIII y XX. La ciudad adquiere así una dimensión artística, casi imaginaria, altamente evocadora y nostálgica, produciéndose "una tematización que ensalzaba unos caracteres y minimizaba otros", como ha señalado Luis Sazatornil (Iglesias Gil, 2004: 63-66). Las consecuencias de este planteamiento serán múltiples, entre ellas, la práctica de las falsas restauraciones o recreaciones de espacios urbanos, congelando determinados momentos de la vida urbana y obviando sus desarrollos y transformaciones posteriores. La ciudad histórica, desde estas premisas, se abor-

da desde una perspectiva nostálgica, en la línea apuntada por John Ruskin, interceptando su transformación. La simbiosis defendida posteriormente por Gustavo Giovannoni entre dinámicas de cambio y conservación del patrimonio urbano, otorgaría a los conjuntos urbanos antiguos la posibilidad de asumir un valor museal, pero sin perder su valor de uso (Choay, 2007: 164-180).

Las consecuencias que sobre las ciudades y los museos posee la actitud de culto hacia el pasado son múltiples desde su origen, y se materializan en aspectos como la recuperación como sedes museísticas de inmuebles desamortizados o desocupados, en la creación de áreas urbanas ex novo destinadas a la cultura y los museos, y en la promoción de la imagen de las ciudades como sedes de grandes museos y monumentos (Gravagnuolo, 1998: 35-36). La práctica del museo y de la protección y restauración de los bienes inmuebles como símbolos de una ciudad se imponen de manera sincrónica, fundamentalmente desde siglo XIX, pudiéndose afirmar que "El museo del siglo XIX es el símbolo de una nación o de una colectividad" (Poulot, 2011: 56). En este marco, si los edificios museísticos se presentaban como contenedores de una heterotopía fruto del saber universal ligado a la colonización del mundo, también la propia ciudad decimonónica ofrecerá una imagen representativa refrendada por los valores evocadores del historicismo. Las palabras de Camilo Boito en su descripción de Munich son elocuentes de este deseo de monumentalizar la ciudad dentro de un proyecto cultural de recuperación del arte y la arquitectura clásicas:

> Munich (…) se ha renovado cuando el espíritu de la vida contemporánea no era, en el arte y en los estudios, tan prepotente como ahora, cuando clasicismo y romanticismo… podían besarse en secreto…Munich (…) no es una ciudad bávara, tampoco es una ciudad alemana, ni siquiera es ciudad: es una galería de modelos arquitectónicos colosales, una pinacoteca, un museo, una exposición permanente de objetos de arte (…). Las construcciones monumentales nos parecen menos edificios que maquetas realizadas en tamaño natural, con grandeza, y colocadas en las calles o en las plazas para la enseñanza de los jóvenes y erudición del pueblo…[1].

En las décadas que siguieron a la Segunda Guerra Mundial se incrementaron los movimientos disciplinares hacia una mayor valoración de la calidad ambiental y la humanización de las ciudades históricas por sus ingredientes culturales y simbólicos, lo que se tradujo en políticas de actuación que han desembocado en las operaciones llevadas a cabo en las últimas décadas en la mayor parte de las ciudades europeas, donde se mezclan y entrecruzan, a veces de manera conflictiva, numerosos intereses, derivados de los ámbitos del planeamiento urbano y de los usos del suelo, de la protección patrimonial, y de la política cultural y turística.

Los documentos internacionales relativos a la protección del patrimonio han acompañado este proceso, y desde la Carta de Venecia (1964) a la Recomendación de la UNESCO sobre el Paisaje Urbano Histórico de noviembre de 2011, se ha expandido el campo de protección desde los monumentos históricos aislados al ambiente urbano y paisajístico, a los bienes culturales contenidos en la propia ciudad y el territorio, con sus valores patrimoniales, medioambientales, culturales, arqueológicos, arquitectónicos, artísticos o técnicos, en suma, a la protección y conservación integrada de los sitios, de los barrios antiguos, de las ciudades históricas, desde una visión holística, integrando a su vez los valores inmateriales, sociales, funcionales. La identidad del tejido urbano, la dimensión histórica del paisaje urbano despierta un creciente interés desde el último tercio del siglo XX en adelante, como analiza Javier Rivera, cuando emerge el concepto de paisaje cultural aplicado no sólo a los contextos territoriales o rurales, sino también al ámbito de la ciudad y su periferia (Maderuelo y Rivera, 2011: 133-139).

La tendencia a la conservación *in situ* del patrimonio se materializa en la actualidad en la concepción de la propia ciudad histórica como museo de arquitectura y de valores ambientales y paisajísticos. La incorporación en muchos casos de una nueva terminología en la consideración de lo urbano, usando la definición de ciudad histórica, implica, frente al desgastado concepto de centro histórico o conjunto histórico, la suma de realidades estratificadas o yuxtapuestas en el tiempo y en el espacio, debido a procesos diacrónicos de creación y transformación de la ciudad. Esta nueva concepción debería influir en los planteamientos epistemológicos sobre la idea de Paisaje Urbano Histórico, expandiendo el radio de influencia a las diversas áreas urbanas, con sus características históricas y geográficas, topográficas, sociales, culturales, económicas o inmateriales.

Más allá de la propia esencia y delimitación de la ciudad histórica, superando un análisis morfológico y funcional, el concepto de paisaje parece atender a la multisensorialidad y sobre todo a la visualidad con que se percibe el organismo urbano. En paralelo a las teorías y normativas patrimoniales, las obras *The*

[1] Camillo Boito: *Gite di un artista*. Milán, 1884, 1884, pp. 171, 247, 275-76, citado por Sica, P., 1982: 431.

image of the city (1960) de Kevin Lynch y *Townscape* (1961) de Gordon Cullen resultaron claves para este debate y mostraron la sincronía en algunos puntos entre teorías patrimoniales y urbanas. Ambas comandaron una revisión de las teorías del urbanismo funcionalista, a favor de una lectura formal, sensorial, ambiental y significativa de la ciudad. El énfasis en la visualidad de la vista panorámica de la ciudad cuenta con una larga tradición occidental que implica una versión proteccionista y un trasfondo estético, ahora actualizado como organismo en el que intervenir en un proceso diacrónico. Por ello, se pueden identificar dos tendencias, entrecruzadas en ocasiones, en las que el paisaje se somete a medidas de protección, pero, a su vez, se constituye en su propia historicidad en un instrumento de transformación de la imagen de la ciudad por medio de planes de renovación urbana, rehabilitación arquitectónica y construcción de arquitecturas singulares como monumentos símbolo de dichas transformaciones funcionales, como se verá más adelante.

En la actualidad, son numerosos los ejemplos que aplican recursos, herramientas y planteamientos de la museología y la museografía al espacio urbano y a la conservación de bienes inmuebles *in situ*. Estos planteamientos se inscriben en la idea de un museo difuso (Minucciani, 2005), sin límites materiales, expandido en la ciudad y en el territorio, de manera diacrónica. En este punto, es preciso considerar el papel que han ejercido los museos históricamente, como ya se ha apuntado, como generadores de ciudad en un sentido morfológico, visual y funcional.

La consecuente articulación de la museología, de la política cultural, de la arquitectura, el planeamiento urbano y la conservación del patrimonio resulta clave para entender el enfoque propuesto, si bien, su aplicación y consecuencias, en la práctica, carecen en ocasiones del rigor y de la visión integrada adecuada.

Desde hace décadas, dentro de la política de recuperación y rehabilitación de la ciudad histórica, es frecuente alojar equipamientos culturales y museos en contenedores en desuso, con el fin de evitar por un lado la pérdida del patrimonio del pasado y, por otro, conseguir la revitalización de áreas deprimidas o degradadas. El desarrollo sostenible y la rehabilitación integrada constituyen la base de las medidas legislativas, planes, proyectos y programas activados en materia de cultura y patrimonio. Desde esta óptica, los organismos encargados de la regulación y la gestión del patrimonio inmueble consideran el patrimonio como "un capital de valor espiritual, cultural, social y económico insustituible", cuya utilización debe verse no como un lujo sino como un "bien económico" para la comunidad. La conversión de los centros y áreas históricas en símbolos de la memoria colectiva, como motores que abren nuevas perspectivas para el desarrollo económico y social, generan la problemática de obviar los objetivos terapéuticos a nivel socio-económico, que son los que precisamente, en muchos casos, han quedado relegados a un segundo plano u olvidados, bajo la presión de otros intereses (Lorente, 1996, 1997: 11-27). Un riesgo habitual es la denominada *gentrificación* y terciarización de estas zonas dedicadas a los museos o la cultura, lo que en esencia cortocircuita cualquier plan aspirante a emprender dinámicas urbanas integradas.

No obstante, existen prácticas que han defendido la postura de que "la ciudad como museo de la memoria histórica" manifiesta innumerables potencialidades que van más allá de la existencia de hitos monumentales, y que pueden coexistir con la vida cotidiana y con las actividades funcionales. La museografía italiana ha desarrollado desde hace tiempo esta versión entendida como "museografía de la ciudad". Resulta interesante este planteamiento basado en programas de investigación y metodologías de interpretación patrimonial con objeto de propiciar la integración de los monumentos y restos arqueológicos en el tejido urbano entendido como un *continuum* espacio-temporal. En este caso se pretende que las estrategias museográficas aplicadas funcionen positivamente en la revitalización socio-económica y cultural de la ciudad histórica por medio de la activación de procesos de musealización 'natural'. La restauración, conservación y puesta en valor del patrimonio urbano tendría entre sus objetivos desvelar la evolución histórica de la ciudad, incluida la contemporánea.

Los procedimientos de la museografía aplicados a la gestión de la forma urbana se dirigen a fomentar la accesibilidad al patrimonio, a la interpretación de monumentos y otros elementos patrimoniales, a implantar un servicio de guías, peatonalización de calles, sugerencias de itinerarios de visita, localización de información didáctica, puntos privilegiados de "lectura", servicios de información y recepción de visitantes, centros de interpretación, entre otros (Minissi y Ranellucci, 1992: 26).

En muchos de estos proyectos las relaciones entre museos y ciudad establecen vínculos de dependencia orgánica. El recorrido museográfico desborda los límites del museo,





Figs. 1 y 2 – MaAM. Ivrea. Tótem con el itinerario a lo largo de la vía Jervis y paneles junto al antiguo edificio de Servicios Sociales obra de los arquitectos L. Figini y G. Pollini (Fotografía autora)

convertido éste en el prólogo interpretativo de un discurso que se inserta en la vida de la ciudad. En el caso de temáticas como la arqueología, la historia de la ciudad, el patrimonio industrial, y el arte y la arquitectura contemporáneos se han llevado a cabo experiencias tendentes a conseguir esta imbricación entre museo –como espacio de conservación y como contexto didáctico necesario–, y tejido urbano –como prolongación del discurso museográfico al aire libre–, donde conservar o instalar las obras *in situ*, obras que ya no son muchas veces objetos transportables, sino bienes inmuebles o ambientes y tejidos urbanos.

En este contexto, el proceso de valoración patrimonial de la arquitectura moderna de la industria de Olivetti en la ciudad de Ivrea (Italia) plantea cuestiones del máximo interés desde el punto de vista epistemológico, metodológico, técnico y de gestión. La labor de catalogación completada en 1999 constituyó un primer resultado del trabajo de investigación efectuado en el marco del proyecto impulsado por la administración local entre 1996 y 2000 bajo el título de *Officine Culturali ICO* (Bonifazio y Giacopelli, 2007). En este marco nace en 2001 el MaAM (*Museo a cielo aperto dell´architettura moderna*) gracias a la colaboración de diversas administraciones[2], cuyos fines principales son la conservación y la difusión del patrimonio de la arquitectura moderna de Ivrea ligada a la empresa Olivetti, considerando edificios y tejidos urbanos como "piezas" de un circuito museográfico al aire libre.

El MaAM se estructura en un itinerario de casi dos kilómetros que recorre la calle Jervis, donde se encuentran los edificios más representativos de la Olivetti (figs. 1 y 2). La visita se desarrolla en una auténtica *promenade architecturale* de la arquitectura y la ciudad industrial del siglo XX y consta de una estructura interpretativa que cruza gran parte del trazado histórico moderno jalonando los puntos de interés mediante paradas o estaciones que contienen paneles explicativos no sólo sobre los edificios productivos, las antiguas oficinas, edificios sociales comedores o viviendas; sino también sobre la figura del fundador, Adriano Olivetti y su programa social, político y cultural destinado a la comunidad industrial.

De manera excepcional, en Ivrea se aplica un método de "museografía urbana" susceptible de coexistir con la vida cotidiana y con las actividades funcionales, apartándose en este sentido de situaciones ficticias y aspirando a que las estrategias museográficas aplicadas al tejido urbano funcionen

[2] Su realización fue posible gracias a la contribución de la ciudad de Ivrea, de la provincia de Torino, de la Región de Piamonte, la universidad y el Politécnico de Torino, la propia Olivetti, y de la UE en el ámbito del Progetto Integrado di Area del Canavese.

positivamente en la revitalización socio-económica y cultural de la ciudad histórica. Otra de las innovaciones de este caso de estudio reside en que el Museo ha impulsado la redacción de un marco legislativo de salvaguarda y restauración de los edificios afectados en el recorrido museográfico y de todo el patrimonio arquitectónico de la población. Así, las directrices de protección en el marco del nuevo planeamiento, establecen las bases reguladoras de la ciudad histórica, antigua y moderna, en función de una serie de parámetros que abarcan desde las construcciones aisladas a otras categorías conceptuales como ambientes urbanos, tejidos y paisajes, aspectos básicos para entender un modelo de conservación integral a modo de centro histórico difuso (Bonifazio, Giacopelli, 2007: 23-24)[3]. En coherencia con esta filosofía se prepara desde 2009 la candidatura de la ciudad para ser incluida en el catálogo de los "World Heritage Sites" de la UNESCO.

Estratificaciones. De la ciudad como museo al paisaje urbano de los museos.

Retomando algunas de las consideraciones planteadas en páginas precedentes, resulta obvio la notable influencia ejercida por las políticas museísticas en el paisaje urbano desde el origen de la institución. Las observaciones realizadas con anterioridad nos llevan a "subrayar además el sentido multiforme de la función urbana que ha adquirido el museo en las denominadas sociedades postindustriales, producto, por un lado, de su nuevo papel nuclear en las políticas culturales e industrias de la cultura, y, por otro, del propio abordaje del proyecto arquitectónico como pieza singular y espacio social, abierto y extensivo a la ciudad, o como instrumento de activación de protección patrimonial de la ciudad. En última instancia los fundamentos económicos y urbanísticos se funden con los disciplinares, con los políticos y con los culturales en una compleja amalgama que caracteriza la creación de museos en nuestro tiempo".

En ocasiones, como ya se ha apuntado, los museos o centros de interpretación ocupan edificios históricos rehabilitados, poniendo en valor también la propia arquitectura del pasado, a menudo emblemática en la historia de la ciudad, extensible a un conjunto de edificaciones que forman parte de una unidad

[3] En 2013 se aprueba por parte de la administración municipal la *Normativa para las intervenciones sobre los edificios y sus añadidos*, que desarrolla criterios de salvaguarda dividiendo los edificios en cuatro categorías que se corresponden con intervenciones de diversa cualidad e intensidad. Comune di Ivrea, *Normativa per gli interventi sugli edificio e loro pertinenze*. Allegato alla D.C.C. nº 15. dle 25 marzo 2013. Archivio Uficcio Tecnico.

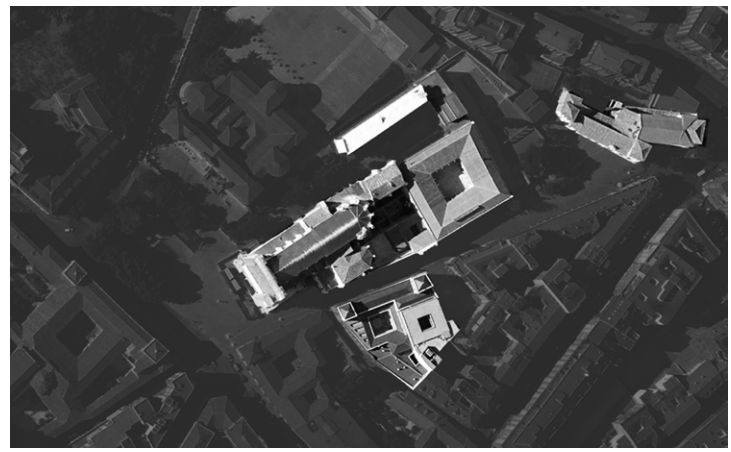


Fig. 3a – Museo Nacional de Escultura de Valladolid; Vista aérea con los edificios recuperados (Fuente: Google earthGoogle Earth y elaboración de imagen por Cristina Pereira)





Fig. 3b y 3c – Peana informativa y Fachada de la Casa del Sol. (Fotografía: autora)



Fig. 3d – Fachada del Colegio de San Gregorio. (Fotografía: autora)

o fragmento de un tejido histórico, en el que se promueve el mantenimiento de sus valores morfológicos y ambientales, reflejando los criterios metodológicos propugnados desde la Carta de Venecia de 1964.

La remodelación y ampliación del Museo Nacional de Escultura de Valladolid contenida en el Plan Director de 1990 es un claro exponente de recuperación extensiva y progresiva del patrimonio de un área de la ciudad histórica que se destina a fines culturales (fig. 3, a-d). Promovido en su origen por el propio Ricardo de Orueta e instalado desde 1933 en el tardogótico Colegio de San Gregorio de Valladolid[4], los contenidos del Museo y su contenedor histórico se identifican y forman una simbiosis, considerándose ambos objetos expositivos. Recientemente, las diversas etapas del Plan Director dictado por necesidades museológicas han posibilitado la recuperación de un fragmento de la ciudad histórica medieval y renacentista mediante la extensión de las dependencias del Museo a edificios colindantes de los siglos XV y XVI, sin menoscabo de actuaciones de transformación y actualización lingüística de estos inmuebles, como el Palacio de Villena, rehabilitado en una primera fase (1994-1998) siguiendo el proyecto de Francisco Rodríguez Partearroyo, al que ha seguido una segunda fase (2002-2006) centrada en el acondicionamiento y ampliación de la sede principal del Colegio de San Gregorio, proyectada por Enrique Sobejano y Fuensanta Nieto. La tercera fase ha incluido la restauración y conexión del espacio de San Gregorio con la Casa del Sol e iglesia de San Benito, inmuebles integrados en la misma manzana, y antiguas residencia y capilla funeraria del Conde de Gondomar, rehabilitada esta última en 2011 para albergar copias de la antigüedad clásica realizadas en los siglos XIX y XX. Siguiendo también un procedimiento de museografía urbana, la calle ahora es también parte del espacio del museo, es el contexto en el cual el patrimonio urbano funciona en su doble valor de uso y museístico, y en su historicidad soporta la exhibición de las propias edificaciones y de las colecciones que estas albergan.

Algunas realizaciones museísticas emplazadas en áreas urbanas históricas con niveles de protección variables han generado debates y polémicas, cuando se plantea la inserción



Fig. 4 – Richard Meier: Museo del Ara Pacis. Roma. Perspectiva general (Fotografía: Andrea Jemolo, en Andriani et al., *Richard Meier, Il museo dell´Ara Pacis*, 2007, p. 22)

de edificios contemporáneos en tejidos históricos consolidados como signo de renovación urbana[5]. La capacidad mostrada por algunas de estas actuaciones singulares para convertirse en imágenes subversivas del paisaje, de la morfología y de la tipología heredadas, contradicen, en ocasiones, a pesar de su calidad proyectual intrínseca y de su correcto funcionamiento museológico, las recomendaciones del *Memorándum de Viena*, que promueve un enfoque integrado de la arquitectura contemporánea, el desarrollo urbano y el paisaje histórico[6]. El Museo del Ara Pacis (Roma, 1995-2006) del arquitecto norteamericano Richard Meier, materializa esta tendencia (fig. 4). Desde el punto de vista semántico, Franco Purini ha señalado con acierto el cambio de sensibilidad operado en la imagen de lo antiguo desde los años ochenta en Roma, que oscila desde la seducción romántica de la ruina intocada a una reactualización de lo antiguo requerida por la "visualidad mediática del turismo de masas", lo que explica según Purini el tipo de operaciones de contraste como la llevada a cabo por Meier (Andriani et al., 2007: 127).

[4] Cfr. La ponencia de Roberto Paribeni, "Adaptation des Monumets anciens et autres édifices à l´usage des musées", en *Muséographie. Architecture et Aménagement des musées d´art. Conférence Internationale d´études*. Madrid, 1934. 2 vols. Paris: Société des Nations. Office International de Musées. Institut International de Coopération Intellectuelle, Paris, s.d, [1935], pp. 180-197.

[5] El Centro del Patrimonio Mundial en cooperación con el ICOMOS y la Ciudad de Viena organizó la conferencia internacional "El Patrimonio Mundial y la Arquitectura Contemporánea. Gestión de los Paisajes Históricos Urbanos", que tuvo lugar en Viena entre el 12 y el 14 de mayo de 2005

[6] De hecho, el *Memorándum de Viena*, muy centrado en las ciudades patrimonio de la Humanidad, excede la categoría de centro histórico o conjunto aparecido en otras cartas y documentos internacionales para ampliar a territorio y paisaje urbano histórico en su desarrollo evolutivo, como parte de los procesos de urbanización desde un punto de vista holístico. La arquitectura contemporánea en las ciudades históricas debería activar recursos de competitividad, identidad, economía, ocio y turismo.

De hecho, estas operaciones patrimoniales, arquitectónicas y urbanas han confluido, en algunas ciudades europeas, en fenómenos de transformación de la imagen de la ciudad por medio de la creación de uno o varios museos y centros culturales, reunidos generalmente en una específica zona urbana. La irrupción de la era del marketing urbano asociado a las ciudades como plataformas culturales y de ocio posee una lógica repercusión a la hora de entender la formalización de los espacios culturales en la trama urbana, la patrimonialización de determinados ámbitos, o la singularidad monumental en el diseño de otros. Entre los factores que han desencadenado un auge sin precedentes del turismo cultural, no sólo figura la gestión empresarial de la cultura, sino también la dimensión social que ha adquirido la cultura como factor de prestigio y diferenciación de clase, lo que Pierre Bordieu define como "capital cultural", cuya posesión se mide por la frecuentación de actividades y lugares culturales, tales como exposiciones, salas de cine selectas, teatros, auditorios (Bordieu, Darbel, 2003: 171-177). La cultura se convierte en una suerte de ritual laico colectivo en las sociedades postindustriales, cuya instrumentalización por las denominadas industrias del ocio o turístico-culturales puede entrañar riesgos de banalización o neutralización. A esta dimensión simbólico-cultural aludía F. Bianchini (1993), cuando afirmaba cómo la atención ha vuelto a recaer en los centros urbanos, convertidos en el telón de fondo sobre el que se quiere proyectar una imagen atractiva de la ciudad capaz de atraer visitantes.

La ciudad de Frankfurt es un ejemplo claro de la convergencia entre voluntad de preservación del patrimonio urbano con estrategias políticas y económicas de renovación de la imagen de la ciudad por medio de la cultura. Capital financiera de Alemania Occidental desde la Segunda Guerra Mundial y sede del Bundesbank, a pesar de ser un activo centro de negocios, la ciudad había desarrollado una opinión negativa de la calidad ambiental de su espacio urbano, fruto en parte de la reconstrucción postbélica. En 1977 el alcalde de la ciudad lanzó una campaña a gran escala para transformar el aspecto de la ciudad basada en un ambicioso programa para los museos: la *Museumsufer*, consistente en la creación de trece museos a lo largo de la ribera del río Maine, rehabilitando para ello una serie de palacetes del siglo XIX entre jardines, en una zona histórica en decadencia tras la Guerra Mundial (fig. 5 a-b). Los proyectos se adjudicaron a través de concursos internacionales, buscando arquitecturas de autor e innovación en las especialidades de los museos, entre ellas la arquitectura (O. M. Ungers), las artes decorativas (Richard Meier) o el cine (Blocher & Blocher).



Fig. 5a – Vista general de la Museumsufer. Frankfurt. (Fuente: Eiserner-steg-2010-ffm-011.jpg licensed with Cc-by-sa-3.0)



Fig. 5b – Richard Meier: Museo de Artes Decorativas de Frankfurt. Pasarela entre el nuevo edificio y la Villa Metzler (Fotografía autora)

Como ha estudiado Michaela Giebelhausen, la regeneración del paisaje museístico de Frankfurt fue una estrategia de imagen para potenciar su cualidad estética por medio de la cultura con el objetivo de hacer una ciudad más competitiva internacionalmente, atrayendo inversores y turistas, materializando el proceso comentado por Bianchini y anticipando el proyecto del Guggenheim Bilbao. No obstante, estas actuaciones responden a una operación de mera estética urbana basada en la idea de colección de edificios emblemáticos que privilegia la renovación del tejido urbanístico frente a otros aspectos más funcionales, como los museográficos y espaciales de cada museo (Giebelhausen, 2003: 80-87). Estos proyectos confirman que muchos museos y centros no surgen de la necesidad por alojar, por contener algo ya existente, sino que surgen para crear esa necesidad, como lugares estratégicos para la cultura y sus derivaciones –negocios, congresos– invirtiendo hasta cierto punto el orden del museo



Fig. 6 – Vista aérea de la Kunstareal de Munich. (Fuente: Maximilian Dörrbecker Lisenced Cc by SA 2.5)

clásico, tendencia que la crisis de los años noventa ha situado en entredicho.

La creación de paisajes culturales urbanos dedicados a la cultura y los museos, fue por otra parte, un recurso originario de la historia del museo. Un claro ejemplo de ello es la voluntad del rey Luis I de Baviera de convertir Munich en "una ciudad-museo", asociándola a una Atenas germana programada como un espacio ilustrado y científico en torno a la Plaza del Rey (*Königsplatz*), con la Glyptoteca y los Propileos, ambos proyectos del arquitecto Leo Von Klenze, a los que posteriormente se añadiría en otra plaza un edificio para albergar las colecciones de pintura: la Alte Pinakothek, también obra de Von Klenze; y otro para el arte moderno, la Neue Pinakothek inaugurada en 1853, la cual, tras los daños sufridos en la Segunda Guerra Mundial ,se derribó para construir un edificio moderno, inaugurado en 1981 para contener los fondos del siglo XIX. Mientras que para los fondos del XX-XXI se construye la Pinakothek der Moderne (2002), proyectada por Stephan Braunfels, constituyendo el conjunto un distrito de arte, el *Kunstareal*, donde aparecen otras instituciones como el Museo Brandhorst y la Galerie im Lenbachhaus (fig. 6).

El caso de Munich ilustra dos aspectos generalizables: la idea de museo extensivo, en el que distintos edificios dedicados a temáticas o especializaciones diversas inciden urbanísticamente de manera diacrónica sobre un área de la ciudad; y en segundo lugar, los procesos de resiliencia y de continuidad de estas áreas, en las que se estratifican en el tiempo nuevos proyectos culturales que marcan la morfología y el paisaje de estas zonas de la ciudad, buscando sinergias a la hora de atraer visitantes.

Esta dinámica se halla también en Berlín en torno a la decimonónica acrópolis de arte que constituyó la *Museumsinsel* o isla de los museos, con la concentración de diversos museos construidos entre 1830 y 1930 sobre la península formada por los ríos Spree y Kupfergraben, actualmente declarados Patrimonio Mundial por la UNESCO. La isla de los museos, tras la Segunda Guerra Mundial, además de experimentar en sus edificios la destrucción de los bombardeos, especialmente el *Neues Museum*, quedó dentro del territorio de la *RDA*, por lo que tras el proceso de Reunificación y el traslado de la capital a Berlín, esta zona de museos va a convertirse en un objetivo esencial de las políticas culturales del nuevo Estado alemán por su alto valor histórico y simbólico. La operación fue puesta en marcha en 1994 a través de un Plan Director al frente del cual se halla el arquitecto británico David Chipperfield. Los objetivos no sólo han consistido en un programa de restauración arquitectónica y renovación museográfica de los diversos edificios (Seemann, 2009, Chipperfield, 2009), sino que además se ha desarrollado un proyecto urbanístico global consistente en la reordenación viaria de toda la península del *Spree*, estableciendo enlaces con la ciudad, y especialmente nuevas conexiones entre los distintos museos a través de un "paseo arqueológico" subterráneo que parte de un nuevo edificio de acceso y distribución de visitantes. La operación posee una doble lógica, socio-museológica, apoyada en la reordenación y racionalización de los recorridos del público, ante la frecuentación masiva que están experimentando los grandes museos en la actualidad; y mediática, por la modernización formal y visual inherente en los diversos proyectos de este entorno histórico aurático de Berlín.

Estos parámetros son aplicables a la evolución del Paseo del Prado de Madrid. La ilustrada "Colina de las Ciencias" planeada en el entorno del "Salón del Prado" por Juan de Villanueva como una subciudad cultural y científica, se transformaría en los siglos XIX y XX hasta configurar el actual eje-foro de la cultura. El Paseo del Prado posee una elevada concentración de instituciones museísticas y culturales formando un distrito museístico lineal que diversifica sus funciones en sus bordes transversales, siendo un área de alto valor histórico, por sus arquitecturas, colecciones, monumentos, zonas verdes y

jardines. En el contexto de este proceso, interesa la persistencia de ciertos usos a lo largo del tiempo, unidos a operaciones de cambio y transformación, y a las continuas interferencias entre espacio público y privado y entre espacio de circulación rodada y peatonal. En suma, el eje del Prado, que es algo más que el viario que lo denomina, constituye un paisaje urbano paradigmático de la relación poliédrica entre museos y ciudades, y en él confluyen planes de rehabilitación urbana, recuperación de inmuebles históricos, aparición de nuevas arquitecturas, cambios y continuidades en la iconografía urbana, zonificación funcional, y escenarios representativos y simbólicos expresivos de intereses económicos y políticos ligados a la cultura. Además, los diferentes proyectos de museos y centros culturales como el Museo Nacional del Prado, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo Thyssen, el Centro cultural CaixaForum, Medialab-Prado, plantean *per se* una dimensión urbana, que se yuxtapone al eje de circulación Norte-Sur que vertebra pero a la vez aísla las diversas actuaciones en un contexto hostil por la excesiva contaminación acústica (fig. 7 a-c). A la reparación de estos y otros factores ha tratado de ofrecer respuesta el proyecto para la renovación del eje Prado-Recoletos por parte del equipo encabezado por Álvaro Siza y Juan Miguel Hernández de León, actualmente paralizado.

El museo como objeto arquitectónico singular continúa ejerciendo su papel de monumento urbano. Sin embargo, la democratización del museo en las fronteras de la postmodernidad ha desencadenado respuestas sociales y espaciales que aspiran a potenciar la imagen del museo como organismo democrático al servicio de la sociedad. Esta dimensión apareció de manera trascendente en las plazas desarrolladas en el Museo de Arte de Sao Paulo de Lina Bo Bardi (1957-1968) y en el Centro Georges Pompidou (1972-1977) de Renzo Piano y Richard Rogers, en aras de cumplir el viejo lema de la vanguardia de la fusión del arte con la vida cotidiana, y la transformación del museo en un lugar cívico y comunitario. La acepción que Henri Lefèbvre defendía del espacio urbano como producto de las relaciones sociales y lúdicas de la comunidad en *La producción del espacio* (1974), planeaba sobre las nuevas ideas del museo moderno y funcional como lugar de encuentro, ágora abierta a todas las manifestaciones artísticas, en suma, como segmento social para la comunidad. No obstante, a estas convicciones se sumaron desde las últimas décadas del siglo pasado recursos derivados de la mercantilización de la cultura con sus correspondientes proyecciones espaciales y urbanas.



Fig. 7a – Rafael Moneo: ampliación del Museo Nacional del Prado. Detalle exterior



Fig. 7b – Jean Nouvel: ampliación del MNCARS. Detalle de plaza interior



7c – Vista del Paseo del Prado (Fotografías: autora)

Con raíces y motivaciones heterogéneas, se evidencia ahora un deseo de versatilidad y adaptabilidad del espacio creado por el museo, sustituyendo el recinto secreto y aurático por un segmento de tejido urbano para la vida comunitaria. Desde los nuevos museos creados en los años ochenta del siglo XX por arquitectos como James Stirling, autor de la ampliación de la postmoderna Staatsgalerie de Stuttgart, se suceden soluciones proyectuales que ofrecen un abanico de contaminaciones, metáforas y elementos urbanos, generando espacios urbanos o semiurbanos en su interior o exterior, como halls, plazas, calles, pasarelas, entre otros. En relación a ello, un tema importante a considerar es el papel ejercido por el museo o centro cultural en el contexto de *crisis del espacio público*. En este sentido, el museo podría suplir la labor de generador de espacio público colectivo –punto de encuentro, intercambio, de celebración y memoria–, que ha desempeñado la ciudad históricamente ante las circunstancias actuales que entorpecen estos cometidos en el escenario de la vida urbana (Martí, 2007: 88-90). Sobre todo porque son en parte estas funciones del museo, basadas en la comunicación, proyección social, difusión, educación y ocio, las que determinan ciertos aspectos de los programas y proyectos arquitectónicos.

Como tendencia observable en la mayoría de actuaciones de las últimas décadas se señala el acento expresado en la permeabilidad establecida entre museo y vida urbana en un doble sentido estético y social (Layuno, 2003), asunto que llevaría en otro lugar a una valoración reflexiva acerca de las soluciones aportadas por proyectos como la renovación del Rikjsmuseum de Amsterdam (2001-2013) de los arquitectos Antonio Cruz y Antonio Ortiz, o por los diversos proyectos museísticos del estudio suizo Jacques Herzog y Pierre de Meuron, entre ellos, la ampliación del Walker Art Center en Minneapolis, Minnesota (1999-2005), la rehabilitación de la Central de Gilbert Scott para alojar la Tate Modern de Londres (1995-1999), el TEA de Tenerife (1999-2008), o el Centro Cultural Caixa Forum de Madrid (2004-2008).

Dada la magnitud y la relevancia que en el proyecto museístico cobran las cuestiones relacionadas con las aportaciones a la ciudad, es preciso plantearse un juicio crítico frente a algunos proyectos, como el Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo (MAXXI) de Roma (1997-2009), de la arquitecta Zaha Hadid, que permitiera disociar entre aspectos museográfico-arquitectónicos, por un lado, y urbanos, por otro, pues en este caso, pese a las críticas a su megalomanía y complejidad formal y espacial, el museo ha conseguido generar un auténtico parque-espacio público para la ciudadanía del barrio romano de Flaminio (fig. 8).



Fig. 8 – Zaha Hadid: MAXXI, Roma. Aspecto de la plaza exterior, 2014. (Fotografía autora)

Conclusiones

Como conclusión, cabría en primer lugar incidir en la función ejercida por las áreas museísticas en la configuración de los antiguos y actuales paisajes urbanos de las ciudades, como recogen los ejemplos mencionados, a los que podrían sumarse otros muchos. Zonas en las que se ha podido observar en ocasiones un fenómeno de resiliencia o permanencia de los usos históricos, y en las que se estratifican pasadas y nuevas actuaciones, planes, proyectos y programas, configurando los denominados "distritos culturales", cuyas características se pueden resumir del siguiente modo:

- Concentración elevada de equipamientos culturales y museos.
- Concentración de otras funciones subsidiarias.
- Activación de planes directores, o planes y proyectos de actuación urbanística o arquitectónica.
- Operaciones de conservación del patrimonio inmueble o creación de arquitecturas singulares.
- Tratamiento cuidado del espacio urbano en cuanto a mobiliario, iluminación, áreas verdes, espacios de reunión.
- Funcionamiento como motores de revitalización urbana por la atracción de público y turistas.
- Cambio del imaginario urbano de las ciudades.

- Presencia de componentes de tipo mediático o comercial.
- Actualización en la programación de los museos y centros culturales.

Las observaciones realizadas con anterioridad conducen a llevar a cabo una reflexión desprendida de la multiforme relación de museos y ciudades: la generación de fragmentos urbanos estéticos ¿constituye también un espacio urbano social, colectivo para la ciudadanía?, ¿cumple sus funciones culturales por encima de la atracción indiscriminada de turistas?

Marc Augé, en su obra *El tiempo y las ruinas* alude a nuestra época con el término "sobremodernidad", como "(…) el efecto combinado de la aceleración de la historia, de una retracción del espacio y de una individualización de los destinos" (Augé, 2003: 59). El turismo por ello ilustraría ejemplarmente ciertos aspectos de esta sobremodernidad, entendido como el vértigo circulatorio de imágenes y circulaciones a escala planetaria. Para Augé, como consecuencia de ello, dos tendencias se abren paso: por un lado, la uniformidad de los "no lugares", espacios de la circulación, la comunicación y el consumo; y por otra parte, la artificialidad de las "imágenes". Este aspecto explicaría la exhibición de notables "singularidades", convirtiendo la ciudad y su arquitectura en imagen. Sin embargo, más allá de lo visual y formal, la cuestión que debería plantearse es si estos conjuntos o edificios son capaces de fomentar un proceso de renovación urbana consolidada y dinámica, así como una mejora de tipo social, económica y cultural en las ciudades, de manera sostenible y compatible con la identidad de los lugares. Podemos concluir que estos objetivos en algunos lugares se han llevado a cabo de manera más o menos satisfactoria pero no en otros casos, en los que se ha materializado una operación meramente epidérmica.

Bibliografía

Andriani et Al. (2007). *Richard Meier. Il museo dell´ Ara Pacis*. Milano: Mondadori Electa.

Augé, M. (2003). *El tiempo y las ruinas*. Gedisa, Barcelona.

Ballart, J. (1997). *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Barcelona, Ariel, 1997.

Bianchini, F. y parkinson, M. (eds.) (1993). *Cultural Policy and Urban Regeneration. The West European Experience*. Manchester-Nueva York, Manchester University Press.

Bonaretti, P. (2002). *La Cittá del Museo. Il progetto del museo fra tradizione del tipo e idea della città*. Edifir, Firenze.

Bonifazio, P. Giacopelli, E. (a cura di) (2007). *Il paesaggio futuro. Letture e norme per il patrimonio dell´architettura moderna a Ivrea*. Umberto Allemandi & C. Torino.

Bourdieu, P. y Darbel, A. (2003). *El amor del arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós.

Chipperfield, D. et Al. (2009), *Neues Museum Berlin*. Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König.

Choay, F. (2007). *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili, S.L.

Iglesias Gil, J. M. (ed.) (2004). *Actas de los XIV cursos monográficos sobre el patrimonio histórico*. Santander, Universidad de Santander-Ayuntamiento de Reinosa (1ª parte, correspondiente al curso «La ciudad como museo»).

Giebelhausen, M. (ed.) (2003). *The architecture of the museum. Symbolic structures, urban contexts*. Manchester University Press. Manchester, New York.

Gómez Martínez, J. (2006). *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Trea, Gijón.

Gravagnuolo, B. (1998). *Historia del Urbanismo en Europa 1750-1960*. Madrid, Akal.

Kaufman, E.N. "The Architectural Museum from World´s Fair to Restoration Village", en Messias Carbonell, B. (Ed.), *Museum Studies. An Antothology of Contexts.* Ed. Blackwell Publish., Oxford, 2004, pp. 273-289.

Layuno Rosas, M. A., (2003). "Museos de arte contemporáneo y ciudad. Los límites del objeto arquitectónico", en Lorente, J. P. (Dir.) y Almazán, D. (Coord.), *Museología Crítica y Arte Contemporáneo*. Zaragoza, Prensas Universitarias.

Lorente, J. P. (ed), (1996). *The Role of Museums and the Arts in the Urban Regeneration of Liverpool.* Leicester, Centre for Urban History.

Lorente, J. P. (ed), (1997). *Espacios para el arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

Maderuelo, J., y Rivera Blanco, J. (Eds) (2011). *Arquitectura: paisaje y patrimonio en la Comunidad de Madrid*. Madrid: Universidad de Alcalá, Comunidad de Madrid.

Martí, J. (2007). "Construir ciudad, construir ciudadanía desde los centros culturales" en Gómez de la Iglesia, R. (ed.). *Los nuevos centros culturales en Europa*. Grupo Xabide, Vitoria, pp. 83-95.

Minissi, F., y Ranellucci, S. (1992). *Museografia*. Roma: Bonsignore Editore.

Minucciani, V. (a cura di) (2005). *Il Museo fuori dal museo. Il territorio e la comunicazione museale*. Milano: Lybra Immagine.

Poulot, D. (2011). *Museo y Museología*. Abada, Madrid.

Rico Camps, D. (2007). "Introducción" a *Quatremère de Quincy. Cartas a Miranda*. Nausícaä. Murcia.

Rivera Blanco, J. (Dir.) (2000). *Principios de la restauración en la nueva Europa. Conferencia Internacional de Conservación del Patrimonio. Cracovia 2000*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Instituto Español de Arquitectura, Unión Europea.

Rivera Blanco, J. (2008). *De Varia Restauratione. Teoría e Historia de la Restauración arquitectónica*, Madrid: Abada.

Seemann, E.A., (2009). *The Neues Museum Berlin. Conserving, restoring, rebuilding within the World Heritage*. Berlin: Stiftung Preussuscher Kulturbesitz, Smb. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin Landesdenkmalamt, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, Bundesamt für Bauwessen und Raumordnung.

Sica, P. (1982). *Historia del Urbanismo. Siglo XVIII*. Madrid: Instituto de Estudios de la Administración Local.

ÍNDICE ▷

MANUEL GOMES DA COSTA Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN MODERNA DE FARO

Miriam Lousame Gutiérrez
Universidad de Sevilla

1. Manuel Gomes da Costa[1]

Manuel Gomes da Costa nace el 1 de enero de 1921 en Villa Real de Santo Antonio, una localidad del Algarve en la frontera entre España y Portugal. Comienza a estudiar arquitectura en la Escola das Belas Artes de Lisboa, pero debido a su descontento con el tipo de enseñanza academicista impartida en esta escuela, se traslada a la Escola de Arquitectura das Belas Artes do Porto. Rodeado por un ambiente más abierto, Gomes da Costa estudiará con alguno de los arquitectos que junto a él introducirán la arquitectura moderna en el Algarve, como Manuel Langhina y Antonio Vicente de Castro, además de con Fernanado Távora y de profesores como Carlos Ramos, uno de los primeros arquitectos que se ocupó de la modernidad de la arquitectura en Portugal.

Finalizados sus estudios en 1949 y tras trabajar en Lisboa con el arquitecto Fernando Silva y en Villa Real de Santo Antonio, se establece ya casado y padre de tres hijos en Faro. La obra de Manuel Gomes da Costa se extiende por el Algarve abarcando un amplio abanico de tipologías de edificios entre los que encontramos equipamientos de asistencia social, docente, industriales, religioso. Pero la mayor parte de su prolífico trabajo como arquitecto lo dedicó a la tipología residencial, destacando con un elevado número de viviendas la ciudad de Faro.

[1] La información ha sido obtenida de diferentes notas de prensa del Diario digital Barlavento, realizadas con motivo de la exposición celebrada sobre la obra de Manuel Gomes da Costa "Moderno ao Sul" y de comentarios realizados por el arquitecto comisario de dicha exposición Gonçalo Vargas.

2. Objetivo de la comunicación

Desde la construcción de su primer edificio en Faro, una casa unifamiliar realizada en 1953, publicada en un artículo titulado "Milagre em Faro", en la revista *A Arquitectura Portuguesa, Cerâmica e Edificção*, nº3/4 de Abril de 1953, la sorpresa que su arquitectura despertó en la ciudad fue dando lugar, debido al gran número de obras construidas, a una paulatina asimilación de su vocabulario arquitectónico, hasta el punto de que la arquitectura que comenzó siendo una extraña en Faro, define gran parte de la imagen de la ciudad actual.

En esta comunicación se realizará un análisis de algunos edificios de vivienda colectiva de Manuel Gomes da Costa construidos en Faro, basándonos en la identificación de los elementos arquitectónicos con los que el arquitecto proyectó sus edificios y en las características que hacen que su obra sea fácilmente reconocible. Para ello y debido a la limitación de espacio, nos detendremos principalmente en el análisis de la composición de la fachada frontal por ser esta parte del edificio la que principalmente queda expuesta a la mirada del público. La selección de edificios se ha realizado intentando abarcar un número significativo de situaciones diferentes con las que se pretende demostrar que la construcción de esta imagen no se ha limitado a la repetición de los mismos criterios en un elevado número de obras, sino que ha sido un proceso activo, en el que la experimentación y la innovación en la composición de sus proyectos ha tenido un lugar primordial, encaminado siempre a desarrollar una arquitectura de calidad.

3. Breve contexto

La obra de Gomes da Costa se enmarca dentro del lenguaje formal del Movimiento Moderno de segunda mitad del siglo XX. Influenciado por alguno de los grandes maestros modernos europeos como Le Corbusier y brasileños como Niemeyer o Lucio Costa, la arquitectura de Gomes da Costa se caracteriza por ser una arquitectura leve, repleta de situaciones intermedias, de recorridos, de estratos, en la que elementos como celosías, barandillas, pérgolas, lamas, voladizos, generan momentos de transición, mecanismos que permiten controlar la luz y adaptarse mejor a las condiciones de soleamiento del sur de la península; los elementos característicos del léxico moderno, manipulados y filtrados por la experiencia moderna americana, son empleados en la obra de este arquitecto adaptados al contexto portugués y a los condicionantes locales. La utilización de ciertos elementos de la arquitectura vernácula como los maceteros en las fachadas, las celosías de madera o los revestimientos exteriores con paños de azulejos y zócalos de piedra, se convierten en una seña de identidad de sus edificios y probablemente en el único hilo de unión con la tradición arquitectónica portuguesa.

La tipología residencial colectiva de Gomes da Costa, a diferencia de los edificios no residenciales o de las viviendas unifamiliares de carácter más exclusivo y original, responde en lo referente a las fachada, a una serie de pautas regladas, de repeticiones, de módulos, de elementos estandarizados, a una idea de industrialización, de democratización de la arquitectura que, sin embargo, con una mirada más atenta y pausada nos desvela la sensibilidad de este arquitecto por el cuidado de los detalles, que hace de cada uno de sus edificios obras únicas.

4. El desdoblamiento de la fachada

Los edificios de vivienda residencial colectiva de Gomes da Costa se caracterizan volumétricamente porque se produce un retranqueo del plano de entrada respecto a los pisos superiores, o visto de otra forma, porque los pisos correspondientes a las viviendas sobresalen respecto a la planta baja y en muchos casos también respecto a la planta de cubierta. Este volumen sobresaliente que se corresponde en profundidad con la anchura de la terraza, se separa lateralmente del resto del edificio mediante la interrupción de los elementos laterales que lo determinan antes de tocar el cerramiento propiamente dicho, realizándose así una separación entre interior y exterior y entre los planos que delimitan cada uno de estos ámbitos. El primer plano de fachada respecto al interior, correspondiente al del cerramiento frontal del edificio, masivo, opaco, se trata formalmente de manera casi idéntica en todas las obras. Este plano se interrumpe con la apertura de los huecos y en él queda contenida la planta baja y a veces, el pretil de la cubierta. En el segundo plano de fachada, sin embargo, de carácter liviano, es en el que se realiza la composición que distingue a cada edificio. Es el plano en el que Gomes da Costa pone en juego su repertorio de elementos formales y en el que se centra el análisis de esta comunicación.

Por ello, mientras que el plano exterior se analizará individualmente en algunas obras seleccionadas por su relevancia, el plano del cerramiento se analizará de forma genérica, dado que las características son comunes a casi todas las obras, citando sólo de forma individual las excepciones significativas. El análisis de este plano de fondo se realizará comenzando por la planta baja que es la que contiene situaciones más diversas para seguir por el resto de plantas y acabar en el pretil de la cubierta.

5. Plano de Cerramiento

Podríamos decir que el elemento que por excelencia define la planta baja de los edificios de Manuel Gomes da Costa es el voladizo sobre la puerta de acceso, colocado de forma que divide el hueco en dos, quedando por encima del mismo, con frecuencia, una entrada de luz elevada que ilumina el vestíbulo. Este elemento, normalmente una pieza esbelta, muestra del alarde estructural y de las nuevas posibilidades constructivas de la época, se trata en su obra de muy diversas formas pudiendo ser un caso de estudio en sí mismo, aunque para la comunicación lo que nos interesa es advertir que efectivamente es una de las constantes en los edificios analizados del arquitecto.

La planta baja puede dedicarse tanto a uso residencial como a uso comercial. Según el caso, se aprecian grandes diferencias en el tratamiento de los revestimientos de esta planta. En los edificios íntegramente residenciales, se abren ventanas que siguen el ritmo de los huecos de las plantas superiores. Las ventanas se remarcan en las jambas y en el alfeizar con una piedra que sobresale de la fachada unos centímetros y que en ningún caso se coloca en el dintel, el dato de la ausencia de esta pieza de piedra en el dintel es quizás uno de los detalles definitivos a la hora de distinguir edificios de Gomes da Costa de otros de enorme parecido que no lo son y sí la colocan. Recorriendo la fachada, encontramos un zócalo de piedra que remata el edificio y que se utiliza también para recubrir las jambas de las

puertas de entrada. El zócalo suele interrumpirse en edificios en esquina o aislados para colocar un paño rectangular de azulejos de pequeño tamaño con diseños geométricos, abstractos, en el que se concentra la potencia cromática del edificio[2]. El alicatado, a diferencia del zócalo que sólo aparece rozando el suelo, se puede encontrar situado en otras plantas del edificio, aunque su posición habitual es en planta baja. La superficie restante se cubre con un revestimiento continuo, probablemente un mortero de cemento, que se pinta con un color claro. La carpintería, está realizada en la mayoría de los casos con perfiles de madera de sección rectangular y de grosor considerable y con vidrio simple (muchas de ellas han podido adaptarse a un vidrio de doble hoja).

En los edificios con bajo comercial, se abren grandes huecos que ocupan casi toda la superficie, revistiéndose el resto con un aplacado de piedra, normalmente de tonos oscuros. La neutralidad de la piedra realza y dota de protagonismo a la superficie destinada a los escaparates, creando un fondo adecuado que propicia la exhibición sin interferencias del producto en venta. La carpintería en este caso es metálica.

Como una excepción dentro de los edificios cuya planta baja se destina al uso residencial, encontramos algunos que cuentan con una estrecha franja de jardín entre el plano de fachada y la acera, lo que se aprovecha para introducir una planta semisótano con huecos abiertos a esta zona que eleva el edificio, por lo que el acceso e estos casos se produce mediante un tramo de escalera, pero se mantienen el resto de características descritas anteriormente[3].

En el resto de plantas, que es donde se produce el desdoblamiento del plano de la fachada, los huecos de acceso a la terraza conservan su posición en fachada repetida en todas las plantas (indicando una distribución de planta similar en todos los pisos). La verticalidad de los huecos se remarca mediante un aplacado de piedra en las jambas que sobresale unos centímetros del plano de la fachada y que al igual que ocurre en planta baja, nunca se coloca en el dintel. Las trazas verticales de los huecos se prolongan con frecuencia por encima de los mismos realizando un rehundido sobre el mortero del cerramiento, simulando un capialzado que se pinta casi siempre de un color diferente al del resto del plano de fachada. En este gesto se aprecia una intención de realzar la verticalidad del hueco alargándola a toda la altura de la planta; se consigue así la lectura de una franja vertical continua que se extiende a todo el edificio en la que se alternan rectángulos huecos con rectángulos en color que a veces se remarca con una tercera franja debajo del forjado pintada también en un color diferente al de la fachada y el capialzado. Esta última franja no siempre se limita a la anchura del hueco sino que a veces recorre el ancho de la fachada por debajo del forjado, generando una ilusión en la que parece que cerramiento y forjado no se tocan[4].

El pretil de la cubierta se convierte en una pieza clave en la definición tanto del volumen del edificio como del ritmo que van a seguir los módulos del plano exterior de la fachada. Es un elemento que cambia según el edificio y que podemos encontrar tanto contenido en el plano del cerramiento como en el exterior de fachada.

6. Plano exterior: el plano de la composición

En los edificios que vamos a analizar, observamos la existencia de una malla que cubre toda la superficie del plano exterior. Esta malla, en ocasiones se materializa y otras veces sólo se insinúa mediante algún gesto, pero siempre está presente. En sentido vertical, la malla suele guardar una correspondencia con los huecos del cerramiento y en sentido horizontal divide la altura de cada planta en tres franjas. La franja inferior se sitúa a la altura del pasamanos y la superior por debajo del forjado, aproximadamente a la altura de los dinteles del plano de fondo, quedándose la franja central como la de mayor dimensión y a una escala más acorde con la altura humana. La composición de los elementos en la fachada gira en torno a esta malla.

[2] En algunas viviendas individuales y edificios públicos los motivos geométricos del alicatado se sustituyen por dibujos figurativos en los que se relata alguna escena, como sucede en alguna de las viviendas de Rua de Berlim.

[3] El jardín propio de viviendas unifamiliares introduce en la tipología plurifamiliar el cerramiento perimetral del contorno de la parcela que se ejecuta con un murete de piedra igual al zócalo y con una barandilla baja compuesta por delgados barrotes metálicos colocados verticalmente. Son edificios exentos en al menos tres de sus caras que se sitúan colmatando lateralmente una manzana en zonas de expansión de la ciudad. Asociados a estos edificios de vivienda residencial colectiva con jardín, encontramos edificios de vivienda colectiva adosados, de sólo planta baja y planta primera.
Se han localizado varios ejemplos de ambos casos en un amplio sector de la ciudad formado por las calles rua Reitor Texeiro Guedes, rua Ataide de Oliveira, rua Dom Jerónimo Osorio, rua actor Nascimento Fernández, rua José Joaquím de Moura y rua doctor Emiliano da Costa.
De las viviendas adosadas no nos ocuparemos en este análisis ya que por el número de plantas se encuentran más próximos a la tipología residencial unifamiliar. Su interés radica en que la composición de las fachadas se realiza horizontalmente entre las diversas plantas, creando una lectura lineal del conjunto.

[4] Este es un recurso que Gomes da Costa utiliza con frecuencia en su obra no residencial; romper la continuidad de un plano con una franja en el punto en el que intercede con otro, produciéndose la unión de ambos sólo a través de los elementos estructurales.

6.1. Edificio en Rua Bernardo Passos



Fig. 1 – Edificio en Rua Bernardo Passos. Fuente: M. Lousame Gutiérrez

El edificio de la Rua Bernardo Passos es un ejemplo sencillo en el que se muestran claramente alguno de los principios básicos de las composiciones de fachadas realizadas por Manuel Gomes da Costa.

Cada una de las dos plantas con terraza, se encuentra dividida en cuatro módulos iguales por piezas prefabricadas de hormigón. Cada módulo se divide a la vez en tres franjas horizontales por dos piezas de igual tamaño, también prefabricadas, de menor dimensión que las verticales, a las que atraviesan en su recorrido por todo el ancho de la fachada, girando en los extremos noventa grados hasta empotrarse en el plano de cerramiento. En sentido vertical, se aprecia también una división en tres franjas, aunque no se enfatiza tanto como la horizontal. Sólo en los cuatro módulos de los extremos encontramos un tirante delgado en la franja superior que señala una división vertical en este lado; sin embargo, en el otro extremo de cada uno de los ocho módulos se marca una línea en toda la altura con un perfil metálico. Entre este perfil y el de hormigón se colocan unos barrotes metálicos horizontales (como una barandilla vertical), similares a los de la barandilla situada bajo la pieza que hace de pasamanos. En la intersección de ambas encontramos un macetero desplazado hacia abajo que se introduce en el espesor del forjado. Encima del macetero, casi imperceptible se coloca una pieza en T invertida, formada por dos barrotes metálicos similares a los del tirante. En el centro de de los maceteros y de cada módulo en el forjado de las terrazas, se sitúa el desagüe formado por un tubo metálico sobresaliente inclinado hacia abajo. La planta de cubierta se retranquea situándose el pretil en el plano de cerramiento, marcando a división de los cuatro módulos que sin embargo se altera respecto a lo que ocurre en las terrazas con la colocación de un perfil metálico en la mitad de cada espacio.

6.2. Edificio en la esquina de Rua Reitor Texeiro Guedes con Rua Almeida Garrett

En este edificio situado en esquina, vemos como uno de los volúmenes de las terrazas no ocupa el ancho completo sino que deja un trozo del cerramiento libre, con lo que el edificio parece sobresalir más en una dirección que en la otra, situación que enfatiza el corte que separa el volumen de la terraza del volumen interior.

Aunque las dos fachadas se componen con los mismos elementos, la malla base sobre la que se disponen, representada por una estructura metálica ligera, marca ritmos distintos en cada una de ellas, aunque en ambas sigue una distribución simétrica.

En la fachada de calle Almeida Garrett (en sombra en la imagen), los perfiles verticales dividen la fachada en columnas de dos anchos que se alternan. En las más estrechas es donde se sitúa la celosía de madera cubriendo las franjas horizontales inferior y central, quedando la franja superior libre. En las columnas anchas la operación se realiza a la inversa: se cubre con el mismo tipo de lamas la franja superior dejando libre la central y la inferior protegida por una barandilla de tela metálica. Se trata de una composición en la que se alterna el panel de lamas creando una retícula de llenos y vacíos.

En la otra fachada se realiza una operación distinta. Aquí los perfiles verticales dividen la fachada en cinco columnas, tres centrales y dos laterales de la mitad de anchura que las primeras. El panel de lamas en la parte superior, se alterna con unos paneles móviles también de lamas que ocupan sólo la mitad de la franja horizontal en dos de las tres columnas centrales. La barandilla ocupa el ancho de la terraza a excepción de la columna central de la derecha, en la que se vuelve al sistema utilizado en la otra fachada, eliminando el pasamanos y colocando una celosía[5].

[5] En la actualidad las lamas no existen y la fachada aparece desvirtuada. La imagen del detalle de la rua Almeida Garrett, aunque de mala calidad representa un





Fig. 2a y 2b – (Arriba) Edificio en Rua Reitor Texeiro Guedes; (Abajo) Detalle de fachada con celosías. Fuente: M. Lousame Gutiérrez



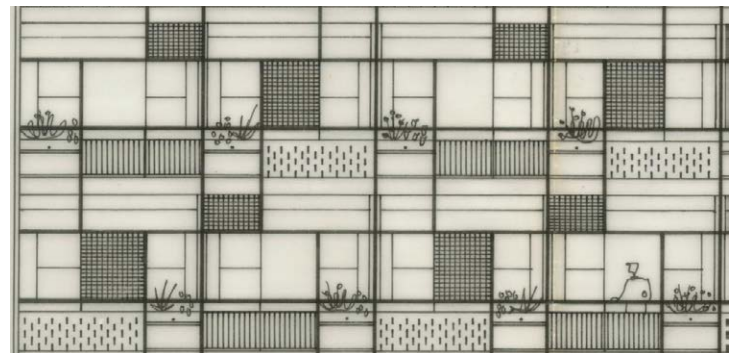


Fig. 3a y 3b– (Izquierda) Edificio Rotonda. Fuente: M. Lousame Gutiérrez; (Abajo) Detalle de los módulos. Fuente: M. Gonçalo Vargas

En la cubierta los perfiles verticales se prolongan formando el pretil que se termina con un pasamanos también metálico y con barandillas, como las del resto del edificio.

6.3. Edificio en rotonda, Av. 5 de Outubro y Av. Dr. Julio F. de Almeida Carrapato

Debido a las grandes dimensiones de la fachada, este edificio, el segundo de los que Gomes da Costa realizó en la rotonda que resuelve el cruce entre las avenidas 5 de Outubro y Dr. Julio F. de Almeida Carrapato, es uno de los ejemplos donde mejor se observa la utilización del módulo en la composición del alzado, que se interrumpe sólo en la esquina donde la terraza continúa corrida hacia la otra dirección.

Cada módulo, aproximadamente cuadrado de 3 metros de lado, se divide en tres columnas iguales y tres filas de dimensiones diferentes. Observando una de las plantas, por ejemplo la pri-mera, en el lateral izquierdo inferior de cada módulo aparece siempre una barandilla de vidrio con un macetero blanco encima. Al lado, alternándose en módulos consecutivos, se coloca una barandilla de finos barrotes metálicos o un antepecho macizo revestido con azulejos (que simula una celosía cerámica con pequeños orificios rectangulares alternos). En la franja intermedia, el módulo donde existe barandilla, permanece libre; sin embargo, en el de la pieza de azulejos se coloca una celosía de madera pintada en blanco que ocupa la columna central. Por último en la franja superior, encontramos un perfil metálico marcando la esquina derecha que permanece vacío en ambos tipos de módulo[6].

momento en el que aún existían las lamas a pesar de encontrarse en un avanzado estado de deterioro. Se obtuvo en febrero de 2014 de "Street View" de Julio de 2009 de Google Maps.

[6] En el detalle de cuatro módulos de las plantas primera y segunda extraído del alzado del proyecto, aparece el espacio superior derecho ocupado por una celosía en los módulos alternos con barandilla.



Fig. 4 – Edificio en Estrada da Penha Fuente: M. Lousame Gutiérrez



Fig. 5 – Primer Edificio en Rua Ataide de Oliveira Fuente: M. Lousame Gutiérrez



Fig. 6 – Segundo edificio en Rua Ataide de Oliveira Fuente: M. Lousame Gutiérrez

En la segunda planta, se produce un cambio de sentido de las piezas de las esquinas dentro del módulo: el macetero se coloca a la derecha y el perfil metálico superior a la izquierda. Además, los módulos completos también se desplazan un lugar respecto a los de la planta inferior, por lo que el módulo de la pieza de azulejos se coloca encima del de la barandilla de barrotes y así sucesivamente, creando un juego entre cambio de direcciones, desplazamientos y alternancias que produce una fuerte sensación de movimiento en la fachada.

6.4. Edificio en estrada da Penha

En este edificio, la dimensión de la pieza horizontal del pasamanos, prácticamente igual que el espesor del forjado, distorsiona la percepción de la altura de las plantas. No obstante se sigue manteniendo la división en módulos de los casos anteriores y la formación de una malla con perfiles verticales y horizontales de hormigón prefabricado.

Los elementos que se utilizan en esta composición ocupan la mitad de la anchura de cada módulo. En los seis módulos del edificio, se colocan en la parte superior izquierda unas lamas (brise soleil) de hormigón pintadas de rojo, atravesadas y unidas por una barra metálica en el centro (en este caso las lamas no alternan su posición de una planta a otra). En la parte inferior derecha, aparece una celosía realizada con piezas rectangulares cerámicas colocadas verticalmente a tresbolillo y en la otra mitad un antepecho de vidrio. A diferencia de las lamas, la celosía aparece sólo en cuatro módulos, los dos de la izquierda y los dos centrales. Los de la derecha ocupan la franja inferior completa con antepechos de vidrio. En la franja intermedia se colocan unas celosías de madera correderas, que igual que ocurre con las celosías cerámicas no se colocan en todos los módulos sino sólo en cuatro, quedando la esquina superior izquierda y la inferior derecha sin esta pieza.

En la planta de cubierta, el pretil, que se mantiene en el plano exterior, se maciza completamente proyectando una sensación de pesadez que contrasta con la tendencia de pretiles livianos analizada en los casos anteriores.

El elemento de lamas que concentra la carga cromática de este plano del edificio pintado de rojo, es además el que organiza la composición con un orden comprensible desde el exterior.

6. 5. Primer edificio en Rua Ataide de Oliveira

Vemos como en este caso es la pieza horizontal superior de la malla la que adquiere una mayor dimensión, que la convierte en parasol. La división vertical de los módulos se realiza en tres franjas señaladas de una forma diferente, sin perfiles que recorran la planta o un tramo de ella, sino por medio del dimensionado de los propios elementos situados bajo el pasamanos. Observando un módulo (por ejemplo el superior derecho al que no le faltan elementos), encontramos bajo el pasamanos a la derecha, una

barandilla metálica marcando la primera franja vertical. Hacia la izquierda, el hueco rectangular de la pieza maciza prefabricada que hace de antepecho es el que marca la dimensión horizontal de la franja central. La tercera se marca con la presencia del macetero colocado encima de esta pieza.

Este sistema se interrumpe en una de las columnas para colocar en el lugar de la pieza maciza y el macetero una celosía de madera que se prolonga en altura hasta la franja horizontal superior. Los módulos que quedan a la izquierda de las celosías cambian el orden de los elementos de modo que el hueco de la barandilla queda al exterior, sin que se produzca alternancia de elementos por planta.

El pretil, como en el caso anterior, vuelve a macizarse completamente y la nota de color aparece aquí en los maceteros rojos (aunque faltan algunos, desde cerca se puede ver la señal de que han estado).

6.6. Segundo edificio en Rua Ataide de Oliveira

Situado algo más abajo en la misma calle, este edificio tiene muchas similitudes con el anterior, aunque en él se introduce un criterio de composición distinto. Se rompe la unidad cerrada del módulo y la hegemonía de la división horizontal marcada por los forjados de las terrazas colocando un mismo elemento que ocupa las franjas inferior y superior de dos plantas distintas consecutivas.

Como en el ejemplo anterior, la pieza horizontal superior aparece en el ancho de la fachada ejerciendo de parasol sólo en la planta de arriba. En las otras plantas vemos como esta pieza se reduce al módulo ocupado por la celosía cerámica, ejerciendo la función de parasol la pieza maciza del antepecho que, pasando por delante del forjado, se alarga descolgándose hasta la planta inferior. Al otro lado de la celosía se colocan dos de estas piezas, eliminándose la barandilla (en vez de cambiar el orden de las piezas como en el caso anterior).

6.7. Tercer edificio en Rua Ataide de Oliveira

Situado entre los dos anteriores, en este edificio se produce un nuevo gesto: tres de los cuatro módulos que hay en cada planta se estiran hacia afuera, con lo que se aumenta la profundidad de los elementos que hacen de marco del volumen sobresaliente lo suficiente para que se produzca la lectura de un desdoblamiento del plano exterior de la fachada. Los tres módulos enmarcados presentan una composición simétrica: el del medio se ocupa



Fig. 7 – Tercer edificio en Rua Ataide de Oliveira. Fuente: M. Lousame Gutiérrez

con un celosía de piezas cerámicas rectangulares colocadas verticalmente a tresbolillo y los módulos laterales cuentan cada uno con una barandilla de barrotes metálicos y un macetero pintado del mismo color azul que el pasamanos. El módulo que se queda en el plano original exterior, retranqueado respecto a los otros tres de la planta, presenta la misma composición que el módulo contiguo. En la franja superior se colocan en el nivel original del plano exterior unos parasoles de barrotes metálicos y encima de la celosía un único barrote metálico en el centro del módulo que parece indicar el eje de simetría del volumen que sobresale.

El pretil de la cubierta se sitúa en el nivel del plano exterior y se realiza casi completamente macizo, perforándose con dos tipos de huecos, unos cuadrados, pequeños y otros rectangulares, alargados y estrechos. Sobre la columna de las celosías vemos tres huecos cuadrados y en cada extremo se abren uno cuadrado y otro rectangular que alternan su posición en altura.

6.8. Edificio en Rua do Pe da Cruz

En este edificio de fachada estrecha, la división en módulos se ciñe a uno sólo por planta (aunque hay espacio para dos). Cada módulo se divide verticalmente por la mitad, siendo esta dimensión la que organiza el ritmo en el espacio restante de la terraza.



Fig. 8 – Edificio en Rua do Pe da Cruz. Fuente: M. Lousame Gutiérrez

El módulo se señala con un perfil vertical metálico pintado de rojo que recorre todo el plano exterior de la fachada prolongándose hasta el borde del pasamanos del pretil de la cubierta. En él encontramos tres franjas horizontales marcadas por dos perfiles metálicos pintados también de rojo de los cuales, el del pasamanos, se interrumpe en la mitad para dejar paso a una celosía de madera pintada de gris oscuro que llega hasta el perfil horizontal superior. La pieza del antepecho maciza se alarga hacia la planta de abajo para servir de parasol. En ella se abre un hueco cuadrado en la esquina superior izquierda y se une al pasamanos, del que se separa unos centímetros, mediante una barra metálica roja colocada en el centro de la pieza.

En el otro extremo de las terrazas encontramos un pasamanos metálico pintado del color de la celosía, unido al forjado de la terraza por dos perfiles verticales en rojo y una tela metálica como barandilla, utilizada también en el pretil de cubierta.

7. Conclusión

En la cuadrícula del plano exterior, a veces materializada y a veces no, pero siempre perceptible, se sitúan el mismo tipo de elementos en las distintas franjas horizontales: en la inferior se colocan maceteros y antepechos (que suelen ser barandillas metálicas y de vidrio, celosías cerámicas y de madera y piezas macizas, a veces perforadas); la del medio aparece libre o se ocupa por una celosía que a veces puede ser móvil, y en la superior se colocan los elementos de protección solar como son, entre otros, lamas y celosías.

Los criterios compositivos que con más frecuencia se utilizan son la alternancia de llenos y vacíos (con elementos que generan luces y sombras) y el cambio de sentido de los elementos de cada módulo, bien por planta, bien respecto a un módulo que actúa como si fuera un "eje" de simetría, sin que llegue a existir una simetría completa de la fachada[7].

La combinación de distintos elementos y criterios compositivos dan como resultando un elevado número de diseños que hacen de cada obra de Gomes da Costa una obra única pero a la vez reconocible como parte de un "estilo", imitado y difundido en edificios anónimos, que junto a la obra del arquitecto dibujan la imagen moderna de Faro.

8. Bibliografía

Fernández, J.M. (2006). "De Jorge Oliveira a Gomes da Costa: dois autores e duas conceções da arquitectura no século XX em Faro" en *Monumentos. Revista Semestral de Edifícios e Monumentos* (24), pp.140-147

—. (1953). "Milagre em Faro" en *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação* (3/4), pp.13-15.

VV.AA. (2004). *Arquitectura moderna portuguesa 1920-1970*. Lisboa: Instituto portugués do patrimonio arquitectónico, Ministerio de Cultura.

[7] En edificios adosados existen composiciones entre varios edificios que guardan una simetría en el ancho del conjunto completo, como por ejemplo en la rua José Joaquím de Moura.

CONSERVACIÓN AMBIENTAL VERSUS FACHADISMO

José Luque Valdivia
Universidad de Navarra
Izaskun Aseguinolaza Braga
Universidad del País Vasco

1. Desarrollo teórico

La valoración y protección de los centros históricos tuvo en el último tercio del pasado siglo un referente de excepción en el Plan de Bolonia (Cervellati, 1973). La protección propuesta por Cervellati y su equipo se apoyó en el mantenimiento y recuperación de las tipologías edificatorias originales, incluyendo en la mayor parte de los casos la conservación de las fachadas.

La experiencia, obtenida tras una aplicación generalizadora del modelo de Bolonia, ha mostrado sus limitaciones e inconvenientes. Actualmente el tratamiento de los centros históricos responde a un análisis individualizado de cada caso, que lleva a identificar las medidas de reestructuración y esponjamiento necesarias para regenerar las áreas degradadas, sin abandonar el impulso de la rehabilitación y conservación de la mayor parte de la edificación existente.

En cualquier caso el paradigma de Bolonia ha puesto el acento en el valor histórico y cultural del patrimonio urbano, superando así un planteamiento que reduciría el valor de los centros históricos al patrimonio arquitectónico contenido en su edificación. No obstante, esta distinción entre patrimonio urbano y patrimonio arquitectónico pocas veces ha tenido su reflejo en el modo de proteger los valores de los centros históricos.

Ya Campos Venuti (1978) denunció en la operación de Bolonia su reducción a un mero proyecto tipológico, sin la necesaria relación con el conjunto del tejido existente. Excepciones el planteamiento general que se ha llevado a cabo en nuestro país, al tratar de conservar los valores históricos, culturales y ambientales de los centros históricos, ha llevado consigo introducir en el Catálogo de Protección todas las edificaciones que refuerzan el carácter del tejido urbano, aunque su aportación se redujese al tipo de material de la fachada o a la composición de los huecos.



Fig. 1 – Edificio de la Equitativa, esquina calle Sevilla y Alcalá, de Madrid. Fuente: Luis García (licencia CCBY - SA 3.0)

En los casos en que la edificación no tiene un especial interés arquitectónico no es infrecuente que el régimen urbanístico que se prevé se limite al mantenimiento de la fachada. Es claro que esta posibilidad es distinta del fachadismo que, desgraciadamente con demasiada frecuencia, se produce –o se intenta realizar– sobre edificios declarados Bienes de Interés Cultural, o merecedora de esa declaración, como sucedió con dos edificios madrileños, el del Banco Central Hispano (Canalejas, 1) y el de la Equitativa (Alcalá, 14) que provocó el siguiente comunicado a la Comunidad de Madrid: "el pleno de esta Real Academia [la de san Fernando], por unanimidad, ha acordado seguir manteniendo el criterio contrario al fachadismo, es decir, al vaciado de edificios antiguos para mantener solamente fachadas como si fueran decoraciones teatrales en el teatro de la ciudad" (Cózar, 2014).



Fig. 2 – Piazza d'Italia. Nueva Orleans (1977-1980), de Charles Moore. Fuente: Colros (lic. CC BY 2.0)



Fig. 3 – Fachada en equilibrio en c/ Beatas, 41 y 43, de Málaga. Fuente: Anton Ozomeck (lic. CC BY NC-ND 3.0)

El duro juicio de la Academia está más que justificado en el caso que denuncia; sin embargo, podría malinterpretarse como un desinterés por la escena urbana. Podemos dejar de lado aquellos casos en que la teatralidad es buscada como parte de una satisfacción irónica de oscuros anhelos; la *Piazza d'Italia* de Charles Moore es todo un ejemplo de esta actitud.

Pero disponemos de suficientes ejemplos de fachadas conservadas en un costoso equilibrio, que esconden detrás una realidad nueva, velada al ciudadano que recorre el espacio urbano, al que, en sustitución de la realidad, se le ofrece una piel embalsamada de la ciudad que ya no es. ¿Merece la pena mantener esas fachadas? y, además, ¿conservarlas como fachadas, cuando son solo ya restos arqueológicos?

Si éste es el pobre efecto sobre el espacio urbano, la repercusión sobre la arquitectura aún es más cruel, pues dificulta hasta extremos inaceptables la coherencia y unidad del proyecto arquitectónico. Aisladamente podemos encontrar ejemplos en los que el arquitecto ha sabido extraer del condicionamiento que supone la fachada que ha de mantener una idea de proyecto vigorosa, que resuelve con maestría el reto que se le presenta; no obstante, no es aceptable someter a esta difícil prueba a tantos proyectos de arquitectura.

Sin embargo, el justificado rechazo del fachadismo no puede suponer la desatención a la escena urbana; más bien al contrario, la justificación de su rechazo se apoya tanto en razones estrictamente arquitectónicas como en motivos urbanos. Una buena parte de la crítica a la arquitectura del Movimiento Moderno ha denunciado su carácter antiurbano (Robert Krier, 1975: 83). A la crisis del objeto producida por la arquitectura moderna, Collin Rowe (1978: 86) ha propuesto favorecer la dialéctica sólido-vacío, fondo-figura, pues los objetos solo son perceptibles en un campo visual.

Ya en la puesta en práctica del *Town Planning* en el Reino Unido, en el primer tercio del siglo XX, se identificó como objeto del *Civic Design* "la relación de unos edificios con otros y la de estos con su emplazamiento, y no el diseño de cada edificio en sí, ya que esto último –afirmó Abercrombie (1933, 158)– es pura arquitectura".

Pero si estos dos enfoques sirven para entender el interés del espacio urbano, no agotan su caracterización; al menos no lo agotan tal como frecuentemente se presentan y entienden, ya que ambas formulaciones se centran en el papel que el espacio urbano desempeña en la arquitectura: proporcionando el fondo sobre el que se percibe cada arquitectura (Rowe), o el campo que le permite establecer relaciones con otras arquitecturas (Abercrombie).

Podemos sin embargo, considerar las consecuencias que se extraen del negativo de esas propuestas. No es sólo que el conjunto de edificaciones situadas en el espacio urbano proporciona el fondo desde el que se percibe cada una de esas arquitecturas; es que todas ellas son las que delimitan y configuran el espacio urbano. Por lo demás, las relaciones que se establecen entre las distintas arquitecturas situadas en un espacio urbano tensionan ese espacio dotándole de un carácter propio.

Es decir, el espacio urbano tiene un valor en sí mismo, tanto desde el punto de vista formal, como en cuanto sustento de la vida del ciudadano; las actividades de relación se producen esencialmente en el espacio urbano, como espacio común y susceptible de ser vivido como propio, sin perder su carácter común.

Desde esta perspectiva las fachadas de los edificios no son el decorado de una escena teatral, sino los elementos que configuran y dan carácter al espacio urbano; es verdad que el ambiente o el paisaje urbano no lo proporcionan sólo las fachadas

de los edificios: el arbolado y la vegetación, las distintos planos que limitan horizontalmente el espacio, el pavimento que cubre esos planos, el mobiliario urbano, paneles informativos, carteles publicitarios, todos estos elementos inciden en la escena urbana (Fariña, 2006: 5), pero es indudable que las fachadas de la edificación desempeñan un papel de primer orden.

Tras esta digresión, que no por obvia puede olvidarse, queremos volver a considerar el peligro del fachadismo –el vaciado de ciertos edificios, manteniendo artificialmente sus fachadas– y la responsabilidad que en la extensión de este procedimiento puede tener la utilización de criterios excesivamente conservacionistas en la preparación de los catálogos de protección que acompañan a los instrumentos de planeamiento.

Un juicio como el que se acaba de expresar necesariamente ha de formularse sólo como una posibilidad, siendo conscientes –además– de que cualquier generalización sería injusta para un buen número de catálogos de protección, pero defendible como hipótesis que merece la pena contrastar con la realidad.

En todo caso, parece que es el momento de replantearse la protección del patrimonio urbano a través del Catálogo; es indudable –tal como hemos recordado– el papel que desempeñan las fachadas de las edificaciones en la configuración de la escena urbana, pero es dudoso que la protección de este aspecto del patrimonio urbano deba realizarse mediante el mantenimiento material de las fachadas.

La Carta de Venecia aunque incluye en la noción de monumento histórico "tanto la creación arquitectónica aislada, como el ambiente urbano o paisajístico que constituye el testimonio de una civilización particular" (artículo 1), al referirse a la conservación de monumento afirma:

> La conservación de un monumento implica la de sus condiciones ambientales. Cuando subsista un ambiente tradicional, éste será conservado, por el contrario deberá rechazarse cualquier nueva construcción, destrucción y utilización que pueda alterar las relaciones de los volúmenes y los colores (artículo 6).

Queda así apuntada una distinción entre el tratamiento que debe darse a la conservación de los monumentos arquitectónicos y el modo de asegurar el mantenimiento de un ambiente urbano. Si es posible, y deseable, mantener inalterable un monumento, aunque esta actitud condicione, o incluso dificulte, su utilización, no resulta razonable extender este criterio a todas las construcciones que conforman el ambiente urbano.

De modo análogo, la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Arquitectónico de Europa (Cde 1985) distingue entre los procedimientos que los estados signatarios se comprometen a seguir en la protección de los monumentos[1] y aquellas otras políticas, aplicables en el marco del proceso de ordenación del territorio y del urbanismo, que deben favorecer la conservación de los edificios cuya importancia no justificaría la protección legal que ha de aplicarse a los monumentos; en estos casos la Convención establece en su artículo 10:

> Cada parte se compromete a adoptar políticas de conservación integrada que (…) favorezcan, cuando sea posible, en el marco del proceso de ordenación del territorio y del urbanismo, la conservación y utilización de los edificios cuya importancia no justificaría una protección en el sentido del artículo 3, párrafo 1, del presente Convenio[2].

En definitiva, parece necesario adoptar para la protección del patrimonio urbano instrumentos específicos, no en todo iguales a los utilizados para la salvaguardia del patrimonio arquitectónico, pues si bien existe una íntima relación entre arquitectura y urbanismo, no son idénticos los bienes que produce una y otra disciplina.

Es habitual que los Planes Especiales de Protección de los conjuntos urbanos contengan junto con el Catálogo, unas Ordenanzas dirigidas a garantizar la coherencia de las actuaciones de sustitución de la edificación existente. La cuestión que se plantea es si no sería preferible limitar el papel del Catálogo a la protección de los edificios valiosos desde el punto de vista arquitectónico o histórico, y confiar para el resto de la edificación en la virtualidad de esas Ordenanzas.

En esa línea deseamos presentar los criterios que propusimos para la formulación de las Ordenanzas del Plan Especial del Centro Histórico de Tafalla; a través de ellas hemos tratado de establecer unos criterios claros, que garanticen el carácter de la escena urbana al mismo tiempo que permiten un enriquecimiento de esa escena, mediante nuevas arquitecturas, respetuosas con el ambiente, pero no meramente miméticas.

Las características del Centro Histórico de esta ciudad, invitaba a atender especialmente, a través del Plan Especial que se nos había encargado, a la salvaguarda de su patrimonio urbano, sin

[1] Cde 1985. *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio arquitectónico de Europa* (Convención de Granada, 3-X-1985). Artículos 3-9.

[2] El párrafo al que remite reza: "Cada parte se compromete: 1) a establecer un régimen legal de protección del patrimonio arquitectónico".

limitarse a asegurar la conservación de los edificios que, por su valor arquitectónico mereciesen ser protegidos individualmente.

Su origen medieval, a los pies del Cerro de Santa Lucia, y guarnecida por sus murallas hasta el derribo parcial en el siglo XVI, ha proporcionado un peculiar tejido urbano, junto con una fuerte vitalidad. Hasta mediados del siglo XIX, Tafalla –que en el año 1636 había obtenido el título de ciudad– mantenía la mayor parte de su caserío, y de su población, en el interior del trazado de las antiguas murallas, y todavía hoy, cuando la ciudad ocupa una superficie cinco veces mayor que la que ocupa el centro histórico, es allí donde se acoge el 32% de su población.

Asentado sobre una pendiente relativamente fuerte, que se suaviza en la medida en que desciende hacia el antiguo Camino Real, las principales vías siguen básicamente las curvas de nivel del terreno, mientras que aparecen otras calles, más estrechas y discontinuas, que en fuerte pendiente –a veces escalonada o con rampas– unen entre sí las calles principales. Esta topografía ha hecho que la parcelación gótica se haya extendido a todo el centro histórico, con la excepción de algunas casas señoriales que presentan a la calle unos frentes de mayor amplitud.

La importancia de Tafalla en las últimas décadas de la Edad Media lleva consigo el asentamiento en la villa de algunos linajes enriquecidos y el enriquecimiento del conjunto de la población, que permite la renovación en el siglo XVI de las dos iglesias parroquiales y la construcción de algunos palacios, entre los que destaca el de los Mariscales de Navarra.

Pero, sobre todo, a lo largo de la Edad Moderna Tafalla fue completando la economía agrícola sobre la que se apoyaba, con una actividad comercial, que permitió acoger una mayor población, y que exigió la construcción de casas de pisos que, paulatina y parcialmente, fueron sustituyendo a las casas primitivas, pero sin modificar, salvo contadas excepciones, la parcelación original, y ocupando las zonas más llanas, reservadas en gran parte hasta entonces a las tareas agrícolas.

La construcción de la plaza de Francisco de Navarra, sobre el patio del antiguo Palacio Real, define ya el giro de una población marcadamente rural a una sociedad plenamente urbana, aunque mantenga su tradición agrícola. Haciendo abstracción de las arquitecturas singulares en lo que podríamos denominar con Caniggia (1984) como edilicia de base, se alternan casas de distintos usos, que mantienen no obstante algunas características comunes. Un análisis de estos rasgos comunes y distintos permite identificar unos tipos básicos con un peculiar reflejo en sus fachadas.

Un primer tipo, que podemos denominar agrícola, responde con bastante claridad a las características formales y funcionales del caserío de la primitiva villa, cuyos vecinos vivían, en su mayor parte de la agricultura. Estas casas se sitúan en la zona más alta, tanto en las calles que se apoyan en las curvas de nivel como en las transversales trazadas contra pendiente o en oblicuo.

Disponen de dos o tres plantas, en las que destaca el lleno sobre el vacío con una composición de los huecos bastante libre, respondiendo en cada planta al uso que en ella se da a las distintas dependencias. En la planta baja aparecen pocos huecos y una puerta de acceso de cierto tamaño y cubierta con un arco o mediante un dintel recto, formado por una gran piedra, en esta planta se guardaban los aperos de labranza, a veces también las caballerías.

La zona donde habitualmente se vivía se situaba en la primera planta, en ella se abren huecos de proporción vertical, en ocasiones con balcones, con protecciones de forja muy sencillas. La última planta se dispone directamente bajo la cubierta, con huecos más pequeños y con una altura libre junto a fachada que raramente supera los 2.00 m, Esta planta se utilizó para almacenar el grano y los demás productos del campo.

Muchas de estas edificaciones se llevaron a cabo con materiales tradicionales, son comunes las de mamposterías o sillarejo aunque, con el tiempo, un buen número de ellas han sido enfoscadas y pintadas.

Junto a este tipo de casas, aparecen otras de un carácter claramente urbano, alejadas en mayor o menor grado de las características acaban de describirse. Algunas muestran especialmente su origen culto y su diseño por profesionales de la arquitectura. En determinados casos tienen las características de las viviendas de pisos del siglo XIX y comienzos del XX.

Son construidas por comerciantes que disponen sus tiendas en las plantas bajas de las edificaciones, reservan la planta principal para su vivienda, que dependiendo de su nivel económico, se extiende a las plantas superiores, o éstas quedan destinadas al alquiler. Se situaron estratégicamente en las zonas más llanas y cercanas a los portales del cerco con mayor tránsito (los caminos que salían hacia las poblaciones cercanas de Falces, Olite o el llamado Portal Nuevo).

Son edificaciones de tres o cuatro plantas aunque, dependiendo de la importancia de la calle en que se sitúan, en ocasiones pueden alcanzar hasta cinco plantas. En las fachadas sigue dominando el

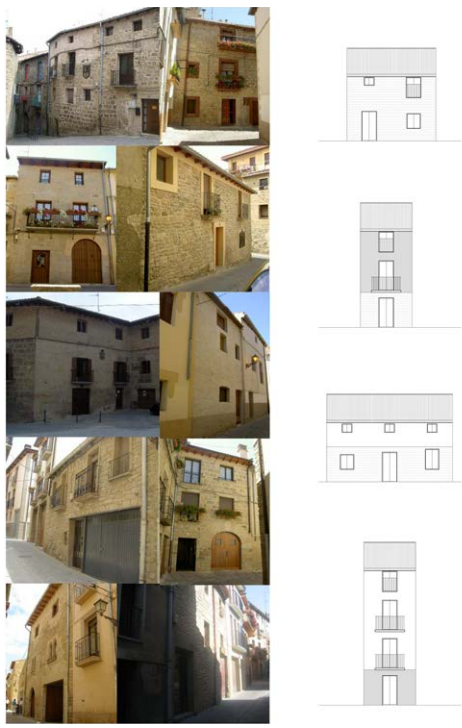


Fig. 4 –Tipo de casa, agrícola. Fuente: J. Luque e I. Aseguinolaza, redactores del PERI del Centro Histórico de Tafalla



Fig. 5 – Tipo de casa, urbana. Fuente: J. Luque e I. Aseguinolaza, redactores del PERI del Centro Histórico de Tafalla



Fig. 6 – Tipo de casa, híbrida. Fuente: J. Luque e I. Aseguinolaza, redactores del PERI del Centro Histórico de Tafalla

lleno sobre el vacío pero en una proporción menor que en las casas agrícolas. Los huecos, de proporciones verticales en todas las plantas, quedan ordenados en ejes horizontales y verticales, con huecos en las intersecciones de todos los ejes. Normalmente cada hueco dispone de un balcón, con forjas sencillas, aunque más cuidadas que las que aparecen en las casas agrícolas.

Aunque no es lo más habitual, no faltan las fachadas con sillares o sillarejos, pero aún en estos casos la piedra se limita habitualmente a la planta baja, al cercado de los huecos y al encadenado de las esquinas o junto al medianil. El resto de la fachada, o toda ella cuando no se utilizan sillares de piedra, queda revocada y pintada en colores claros, en una gama relativamente amplia de ocres. Dependiendo del estatus del propietario la ornamentación es más o menos sencilla; con fajas lisas, o con molduradas, que dividen las plantas bajas del resto de plantas o separan cada una de las plantas, los huecos quedan enmarcados y se coronan con un elemento más singular a modo de clave del dintel.

En algunas de las casas de este tipo, la última planta muestra en la fachada una altura menor que en las demás plantas; aparece así un tipo de edificio híbrido, entre la casa agrícola y la urbana, sea por una persistencia de las características de la planta bajo cubierta existente, propia de las casas de origen agrícola, o bien porque –especialmente en las casas habitadas por una única familia– se utilizase como desván, o simplemente para contener la altura total del edificios que, como se ha hecho notar, llegaba a disponer de cinco plantas, incluyendo la baja.

En estos casos, la altura de esta última planta impide que sus huecos tengan la misma importancia que los de las demás plantas; esta circunstancia da lugar a distintas soluciones, mostrando balcones con menos vuelo, o sin ningún vuelo con las barandillas enrasadas en el plano de la fachada, o incluso de proporciones casi cuadradas.

Aunque en la descripción que se ha realizado se apunta ya la variedad de soluciones dentro de cada uno estos tipos de casas, es posible identificar unas tipologías de fachada, con unas constantes y una diversidad formal que permiten su reflejo en la normativa el Plan Especial mediante unas ordenanzas suficientemente abiertas para proporcionar una amplia gama de soluciones.

En este sentido la Normativa del Plan utiliza tres tipologías distintas, que responden a los tipos identificados: la casa de origen agrícola, la urbana y la híbrida que siguiendo las pautas de la tipología urbana queda coronada por una planta de menor altura.

Las ordenanzas de estas tres tipologías, combinadas con el Catalogo de Protección permite afrontar la salvaguarda del patrimonio urbano, reforzando el carácter y ambiente urbano que ha legado a Tafalla la historia. De este modo, sin perjuicio de la protección específica de las arquitecturas relevantes, la Normativa de Protección que acompaña al Catálogo permite en otras edificaciones, también catalogadas, obras de reforma, condicionadas al mantenimiento de la tipología original y, cuando es el caso, de determinados elementos singulares.

Pero, sobre todo, la identificación de las tres tipologías que se han expuesto permite la salvaguarda del ambiente urbano, sin que este objetivo impida la sustitución de algunos edificios, cuyo interés se limita a su aportación al carácter del espacio urbano en que se sitúan; siempre que las nuevas edificaciones respondan adecuadamente al carácter de los tramos de calle en que se encuentran, tarea que se confía al mantenimiento –o recuperación, pues hay edificios que han alterado totalmente el carácter urbano– de las tipologías mediante las correspondientes ordenanzas.

En definitiva, el Plan Especial del Centro Histórico de Tafalla (2011) apuesta por coordinar la salvaguarda del patrimonio arquitectónico con la protección del patrimonio urbano, pero sin identificar esos dos patrimonios, y modulando los instrumentos de protección a los valores que en cada caso deben preservarse. Un procedimiento que, en nuestra opinión, aleja el peligro del fachadismo, al acotar en sus propios límites la aportación de las fachadas al ambiente urbano.

2. Bibliografía

Abercrombie, P. (1933). *Town and Country Planning*. London: Thornton Buttrrworth.

Caniggia, G. (1984). *Composizione architettonica e tipología edilizia, vol. II: Il progetto nell'adilizia di base*. Venecia: Marsilio.

Campos Venuti, G. (1978). *Urbanistica e austerità, Feltrinelli* Milano: Ed. española Urbanismo y austeridad.

Carta di Venezia 1964, denominada también, *Carta Internacional para la Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios* fue adoptada por el Segundo Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, reunidos en Venecia, del 25 al 31 de mayo.

Cde 1985, Consejo de Europa. *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio arquitectónico de Europa* (Convención de Granada, 3-X-1985), acordada por el Consejo de Europa y propuesta para su firma a los Estados miembros.

Cervellati, P.L. (1973). *Bologna: Politica e metodologia del restauro nei Centri Storici*. Milano: Editoriale Il Mulino. Edición Española (1976), *Bologna: Política y Metodología de la restauración de Centros Históricos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Cózar, Á. (2014, 25 de marzo). "Guerra contra el fachadismo en Madrid" en *El País*. Consultado el 24 de febrero de 2014 en http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/03/23/madrid/1364067079_171626.html. En este artículo re recoge el texto del Comunicado de la Real Academia de San Fernando que se cita.

Fariña, J. (ed.) (2006). "Formas de regulación de la escena urbana en varias ciudades europeas" en *Cuadernos de Investigación Urbanística 48*. Madrid: Instituto Juan de Herrera.

Krier, R. (1975). *Stadtraum in Theorie und Praxis*. Stuttgart: Krämer.

Rowe, C. y Koetter, F. (1978). *Collage City*. Cambridge (Mass.): MIT Press.

ÍNDICE ▷

CRONOLOGÍA Y DESCRIPCIÓN DE LA ALCAZABA DE LA ALAMBRA

Adelaida Martín Martín
Universidad de Granada

1. La alcazaba prenazari

La actividad constructora en la colina de la Sabīka se remonta probablemente a civilizaciones anteriores al periodo islámico, periodo en el que las edificaciones existentes se refuerzan, consolidan y amplían, formalizándose a partir de dicha ocupación nuevos paños de murallas, torres, edificios y todas aquellas infraestructuras necesarias para generar una verdadera ciudad (Madīnat al-Ḥamrā'/ Ciudadela de la Alhambra).

Realizamos en este trabajo un repaso por las distintas épocas en las que, en algunos casos pudo existir actividad constructora y otras en las que con toda certeza si existió actividad en la zona de la Alcazaba, matizando para cada época el apelativo que recibió la fortificación o recinto existente según los textos árabes estudiados.

1.1. Épocas romana y visigoda

Comenzando por el periodo en que suponemos fue ocupada por primera vez Iliberri (Granada Íbero-Romana), y en el caso que nos ocupa: "Colina de la Sabīka", autores como Torres Balbás (1981) o Bermúdez Pareja (1972), piensan que la Alcazaba de la Alhambra, se formalizó tras la reconstrucción de un castillo tardío romano, argumentando que la base de prácticamente la totalidad de sus murallas y la de alguna de sus torres, manifiestan una fecha de construcción anterior al siglo XI.

No obstante, otros como Antonio Malpica argumentan que:

> (…) las obras que hoy quedan en pie no permiten… conocer vestigios pertenecientes a estas posibles primeras construcciones… En todo caso, no debe considerarse nada más que una estructura castral, aunque en franca oposición a la ciudad por excelencia de este espacio, Ilbira (…) (Malpica, 2001: 205-207).

Luego no sabemos, pues no tenemos ni estudios arqueológicos ni documentación certera sobre el hecho, el momento en que fue ocupada por primera vez la Colina de la Alhambra (Sabīka). Apostando los últimos trabajos por ocupaciones más tardías de las épocas romanas y visigodas, concluyendo que sería bastante difícil demostrar un origen anterior al siglo IX.

Además es lógico que los árabes a su llegada y para sus primeras construcciones utilizaran e hicieran acopio de materiales de la ciudad romana de Iliberri. Los árabes aprovecharon la cercanía de esta ciudad, ante la escasez probable de materiales, tomando éstos de sus ruinas.

1.2. Siglo IX: Ḥiṣn o Qal'a al-Ḥamrā'

El siglo IX, a diferencia de siglos anteriores se distingue por la aparición de las primeras reseñas documentales sobre el recinto analizado. La cita más antigua es del año 860; deduciéndose de la misma, que en dicho año, existía un castillo en el solar de la Alcazaba, castillo en el que se refugian tropas musulmanas acosadas por los indígenas andaluces. También aparece mencionada cuando historiadores musulmanes describen otros hechos parecidos del año 889 (en la fortaleza se refugian árabes acaudillados por Sawwār en lucha contra los indígenas), en este caso la llaman Qal'a al-Ḥamrā', castillo rojo.

Evidentemente, estas primeras citas tienen que tomarse con cautela, ya que la historiografía islámica está llena de

reinterpretaciones de noticias. Apareciendo versiones que se adaptan, a hechos o acontecimientos contemporáneos, utilizando en ellas el nombre de lugares o de personajes que les eran más conocidos.

Las referencias históricas que hacen referencia a Qal'a al-Ḥamrā' como emplazamiento ocupado, las encontramos los siguientes textos: En Al-Ihāṭa de *Ibn al-Jaṭīb* (siglo XIV) y en un texto del historiador Ibn-Ḥayyān (siglo XI).

a) En Al-Ihāṭa de Ibn al-Jaṭīb (siglo XIV): "fue el que fortificó Madīnat al-Hamrā' de noche, y la llama resplandeció para los árabes de al-Fahs" (García Gómez, 1988).

b) El historiador Ibn-Ḥayyān, del siglo XI, describe la rebelión de los muladíes:

> (…) Un agudo sentimiento nacional empezó a hacerse sentir en los árabes y los españoles de la ciudad de Elvira, separándolos en dos bandos antagónicos. Los árabes, que eran allí minoría, no tuvieron más remedio que refugiarse en la fortaleza de Granada (Alhambra), cuyos muros se hallaban a la sazón derruidos (…) (Rubiera, 1982).
>
> (…) Dijo Ubāda: los árabes viejos de Granada cuando hubo diferencias entre ellos y la gente de la capital y se hicieron fuertes en el castillo de Granada estando sus muros destruidos, empezaron a reconstruirlos y a tapar sus agujeros. Sus enemigos, los muladíes de la capital, los atacaron y luchaban por el día y reconstruían sus muros por la noche con velas (…) (Rubiera, 1982).

De los textos, se puede desprender la existencia de una fortaleza, con las siguientes posibilidades: a) la existencia de un castillo en Garnāta y su restauración por parte de Sawwār ibn Ḥamdūn en el siglo IX, b) la creación de una fortaleza por parte de Sawwār en el siglo IX, c) el nombre de la Alcazaba: al-Ḥamrā', la roja, es anterior al establecimiento de la dinastía nazarí y así aparece mencionada en los textos analizados.

Concluyendo en nuestros estudios, que los restos que hoy quedan en pie no permiten, a falta de estudios arqueológicos sistemáticos sobre esta parte de la Alhambra (Malpica 2001:207), conocer los vestigios pertenecientes a estas primeras construcciones. Admitiéndose hoy en día, que es en época Medieval cuando la Colina Roja es ocupada por primera vez. Además, los textos analizados no son los originales, sino copias de siglos posteriores, lo que nos genera más incertidumbre.

1.3. Siglo XI. Etapa Zirí: Ḥiṣn al-Ḥamrā'

Para el análisis del devenir del recinto en el siglo XI, aparecen nuevos textos, nos referimos a las famosas memorias de 'Abd Allāh (1077-1090).

a) De las memorias se desprende la construcción de una fortaleza Hiṣn al-Ḥamrā' por parte del judío Yūsuf Samuel Ibn Nagrālla (consejero de los monarcas ziríes hacia el año 1052), para refugio de él y de su familia.

   Según la traducción de *É. Lévi - Provençal y Emilio García Gómez (1980)*, el texto describe, como en el siglo XI, Samuel Ibn al-Nagrela, visir de Bādīs ibn Habbūs, construye una fortificación para refugio del sultán, y para defensa del barrio Judío de Granada.

   > Se iba entretanto ensanchando el abismo que separaba al judío de la población y la agitación iba en aumento. Temeroso el judío del populacho, se trasladó desde su casa a la alcazaba, en espera de ver realizados sus proyectos; pero las gentes se lo toman a mal, lo mismo que el que construyera la fortaleza de la Alhambra, que era donde contaba encerrarse con su familia, al entrar Ibn Sumádih en la ciudad y hasta que se restableciera el orden" (Lévi-ProvenÇal y García Gómez, 1980: 131-132).

b) De las memorias de 'Abd Allāh y de un poema escrito por un judío que vivió bajo la protección de Ibn al-Nagrela, llamado Ibn Garibol, algunos trabajos apuestan por el hecho de que Joseph Ibn al-Nagrela, hijo de Samuel Ibn al-Nagrela alzó también un Palacio en la colina de la Sabīka.

   Sobre la ubicación y envergadura de este Palacio se ha teorizado mucho, Bargehbur (1966), basándose en el poema afirma que los muros de mampostería encintada que se encuentra en algunas partes bajas de los Palacios Nazaries y en la Puerta del Vino pertenecen a este Palacio del siglo XI. Incluso otros autores (Grabar, Bermúdez Pareja) creen que los famosos leones de la fuente proceden de este palacio.

   Para Torres Balbás (1981: 193-199), nada nos permite sospechar que en la fortaleza roja hubiera un palacio o residencia señorial antes del siglo XIII.

c) Después de la trágica muerte de Joseph Ibn al-Nagrela, el mismo 'Abd Allāh refiere que cuando ordenó la construcción de un muro contiguo a la Alhambra, los albañiles encontraron una orza llena de monedas de oro al cavar en el emplazamiento de la casa del judío Abu-l-Rabi, tío de Joseph. Desprendiéndose de éste texto la ocupación urbana de la colina de la Sabīka en el siglo XI.

   Este texto habla del paño de muralla que desciende desde la cara Norte de la Alcazaba, y que enlaza con la ciudad mediante la Bāb al Difāf. Luego la incorporación

de la Alcazaba al recinto general de Granada en el siglo XI, se conoce gracias a estas citas árabes.

A modo de conclusión, estos tres textos demostrarían:

a) La ciudadela de la Alhambra se va a configurar al igual que la ciudad de Granada, gracias a las transformaciones espaciales y funcionales sufridas por una fortificación en el tiempo, paso de un ḥisn (siglo XI) a qaṣabat (siglo XIII) y de qaṣabat a integrarse dentro de una ciudad (Madīnat al-Ḥamrā'/ Ciudadela de la Alhambra).

b) Demuestra, al menos, que en la zona de la Alhambra había viviendas pertenecientes a judíos de clase social alta, si bien no existe ninguna evidencia de la localización del mencionado Palacio: ocupación urbana de la colina.

c) La incorporación de la Qaṣabat al recinto general de Granada.

1.3.1. Descripción del recinto en el siglo XI: Ḥiṣn al-Ḥamrā'

Ḥisn al-Ḥamrā', se eleva en el extremo más occidental de la colina de la Sabīka, adaptándose al relieve del solar, al igual que lo hiciera Ḥisn Garnāta. La fortaleza con forma irregular (mezcla de cuadrado y triángulo), posee sus lados mayores en las orientaciones Norte y Sur, y sus lados menores en el Este y Oeste, siendo el primero de mayor longitud. Ubicándose la entrada del recinto en el extremo Suroeste.

En este periodo el lado Norte se encuentra reforzado por tres torres macizas, con respecto al lado Sur, pensamos que no hubo torres hasta la llegada de la etapa Almohade, que es cuando se levanta la Torre de la Sultana, torre con características constructivas y espaciales diferentes a las levantadas en la etapa Zirí, por ser ésta hueca y desarrollarse dos pisos.

El lado Este es reforzado con otras torres, las cuales en etapas posteriores, o serán embutidas por otras torres, como es el caso de la torre central (embutida por la Torre Quebrada), o serán sustituidas por otras nuevas (las torres de los extremos fueron sustituidas por otras nuevas como las del Homenaje o la del Adarguero).

En el extremo Suroeste estaría ubicada la entrada a la fortaleza, accediendo al interior del recinto, donde probablemente ya en esta etapa estarían el Aljibe y la Plaza de las Armas, ocupadas por tiendas de campaña.

Extremo Noroeste, probablemente existiría otra torre de refuerzo de esquina, que posteriormente sería sustituida por la de la Vela.



Fig. 1 – Principios del siglo XI (Etapa Zirí: Ḥiṣn al-Ḥamrā'). Fuente: A. Martín Martín

Urbanísticamente, en esta etapa la fortaleza aparece unida a la Garnāta mediante: Un tramo de muralla, que partiendo desde la zona sur de la fortaleza, pasa por el Castillo de Mauror, y salva la vaguada de la Cuesta de Gomérez, donde su ubica la Bāb al-Jandaq. Otro tramo de muralla parte desde el paño Norte de la Alcazaba, que descendiendo hasta el Darro, en forma de coracha, enlaza con la Alcazaba de Granada mediante la Bāb al-Difāf.

En resumen, se puede decir que la Alhambra se percibe en el siglo XI como una fortaleza unida a la ciudad por un paño de muro y una coracha que le permitía el abastecimiento del agua del río Darro, siendo en un primer momento, un recinto amparado por las murallas de Granada, que ocupa la zona oeste de la colina sobre la que se asienta.

1.4. Siglo XII. Etapa almorávide-almohade: al-Qal'a al-Ḥamrā'

En el siglo XII la ciudad de Granada y la Alcazaba en la Sabīka ya estaban fortificadas y reforzadas. Ante la amenaza Almorávide y para mantener a sus súbditos, además de favorecer las defensas, Abd' Allāh, instaló aljibes, almacenes, catapultas y acopio de víveres de toda clase para resistir un largo asedio.

Refiere Torres Balbás, que cuando Al-Mutansir Ibn Hud, Zafadola, hijo del último rey de Zaragoza acompañó a Alfonso VII contra los almorávides en 1133 y en 1144, al llegar a Granada pudieron contemplar ya los muros y torres que aseguraban a la Alhambra y a la ciudad.

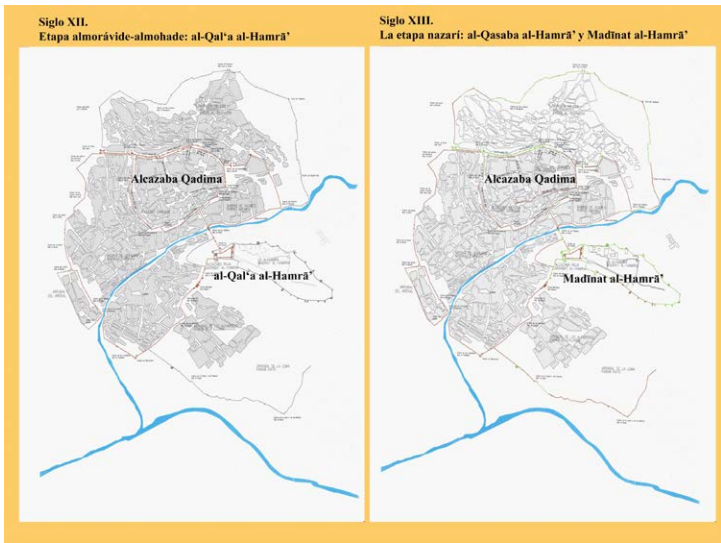


Fig. 2 – Siglo II (Etapa almorávide-almohade: al-Qal'a al-Ḥamrā'). Siglo XIII (Etapa nazarí: al-Qasaba al-Ḥamrā' y Madīnat al-Ḥamrā'). Fuente: A. Martín Martín

Además se sabe por otros documentos históricos que la fortaleza en el siglo XII sirvió de refugio al partido nacionalista contra los Almorávides y los Almohades, los cuales residían en la Alcazaba Qadima; éstos al recuperar la fortaleza, encontrarían un recinto abatido y derruido debido al papel que había desempeñado en la resistencia del partido Nacionalista.

En resumen se puede decir, que no parece que en el siglo XII hubiese ninguna actividad constructiva en la colina. Todo lo más pequeñas obras de reparación y acondicionamiento de la fortaleza cuando sirvió de refugio en luchas contra los Almorávides en 1145 y contra los Almohades en 1662, cuando Granada, es tomada por los andalusíes de Ibn Hamušk, yerno de Ibn Mardanīš.

En cuanto a la denominación del recinto, Carlos Vílchez manifiesta "hemos comprobado en el texto de Ibn al-Atīr que la Alhambra se denomina como en el siglo IX, al-Qal'a al-Ḥamrā'" (Vílchez, 2012: 137).

1.5. Siglo XIII. La etapa nazarí: *al-Qasaba al-Ḥamrā' y Madīnat al-Ḥamrā'*

En el siglo XIII (1238) Muḥammad Ibn al-Alhamar (fundador de la dinastía nazarí) establece en Granada la capital de la dinastía que el inicia, se instala en un primer momento en la Alcazaba Qadima (Alcazaba del Albaicín), y unos meses más tarde ubica su residencia en la Alcazaba de la Alhambra para desde una mejor situación estratégica, crear bajo su protección el barrio palatino de Granada y los servicios de la administración del reino nazarí. Para ello llevó agua hasta ella desde el río Darro y reparó la vieja Alcazaba y las dos corachas que unían a esta con el Albaicín, y con el Castillo de Mauror.

> Según crónicas, Ibn al-Aḥmar se hace dueño pacíficamente de Granada, y sin preocuparse de la Alhambra, sube al cerro frontero a tomar posesión de la Alcazaba de Bādīs. Sólo más tarde, recogiendo tal vez la experiencia de las luchas pasadas y con certera visión del porvenir de Granada, marcó los cimientos de la futura Alhambra, sin que el cronista se refiera a las fortificaciones anteriores existentes en ésta que hubiera aprovechado o necesitado demoler…A partir de 1238-1239, frente a las torres y muros de la Alcazaba [de Granada] se levantaron las imponentes fortificaciones de la fortaleza nazarí; pero el acrecentamiento castrense de ésta no interrumpirá la tradición del antagonismo entre los ocupantes de una y otra de esas dos colinas, lugares elevados y señeros del solar granadino, cuyo relieve ejerció tan notable influencia sobre su historia (Torres Balbás, 1981: 193-199).

Otros textos árabes que la mencionan en el siglo XIII, y que son analizados por Carlos Vílchez (2012: 137), para el estudio de los diferentes apelativos que ésta recibe a lo largo de la historia, son: Ibn al-Abbār en Kitāb al-ḥulla al-siyarā', que la denomina al-Qaṣaba al-Ḥamrā' e Ibn al-Jaṭīb (m. 1374) en *Al-Lamḥa al-badriyya*, que la denomina Madīnat al-Ḥamrā'. Además otros textos árabes la citan como al-Ḥamrā' fī Garnāṭa (la Alhambra de Granada).

Independientemente de la denominación que recibiese, lo que está claro es que el conjunto existente en la colina de la Sabīka, con la llegada de los nazaríes sufre una serie de modificaciones.

Muḥammad I, decide crear la ciudadela de la Alhambra e inicia un programa constructivo en la colina de la Sabīka, que culminará con la conformación de una ciudadela enfrentada a la Madīna Garnāta en fechas más tardías.

Las intervenciones de Muḥammad Ibn ben Alhamar se desarrollan entre los años 1238 y 1239, y su hijo Muḥammad II (1239-1302) las completaría, y comenzaría a levantar construcciones exteriores a la fortaleza, en la misma colina de la Sabīka, hacia el Este.

Un manuscrito anónimo de la Academia de la Historia refiriéndose a Muḥammad II dice: "en 1279 libró y engrandeció de tal manera la Alhambra que más pareció ciudad que fortaleza" (Gómez Moreno 1966: 8-10).

Luego, estas primeras obras acometidas por los primeros monarcas nazaríes, tuvieron como fin convertirla en una auténtica fortaleza, dotándola de elementos defensivos adecuados. Se sirvieron para ello de los viejos muros anteriores, que completaron

con varios lienzos y torres de nueva planta: se refuerzan los puntos débiles con las grandes torres de la zona Este: Torre del Homenaje, Quebrada y Adarguero, y al Oeste entre la puerta del recinto bajo y la del recinto alto, ubicaron la enorme Torre vigía de la Vela. Se renovaron murallas (destaca el engrosamiento de la muralla oriental), adarves y se rodea el recinto con un antemuro o barbacana. Se prolongan las murallas a lo largo de la colina cercando los nuevos palacios, se mantiene el foso que precede a la fortaleza (hoy plaza de los aljibes) y se dificultan los accesos con puertas en recodo.

Evidentemente, la topografía del terreno no permitía modificaciones en la extensión de la fortaleza, lo que fomentó que las modificaciones sufridas por el conjunto, consintiese en la mejora del sistema defensivo existente. El gran volumen de las nuevas torres sobre la superficie no ampliada, hace que ésta fortaleza se proyecte compacta e imponente sobre el paisaje.

Además de los refuerzos, nuevos paños, torres y puertas, en este periodo se levantarían los baños y viviendas de la Plaza de las Armas.

Con estas actuaciones Muḥammad I marca las bases para el nuevo aspecto o perfil militar de la Colina de la Sabīka, siendo los sultanes del siglo XIV quienes culminen la alcazaba y la ciudadela que nace bajo el amparo de ésta.

Con los sultanes del siglo XIV nace un elemento clave en la renovación de la fortaleza: la Torre-Puerta de las Armas en la parte Norte del recinto, la cual surge como nueva entrada a la Alcazaba y a la zona palatina. Surge también la Torre Quebrada en el lateral Este del recinto durante el reinado de Yūsuf I.

Con respecto a la Puerta de las Armas, se puede afirmar que los nazaríes levantaron esta puerta-torre para reforzar el extremo Norte de la fortaleza; para defender y vigilar el enlace directo entre Granada y el poblado de la Alhambra. La mayor parte de los historiadores precisan que fue levantada con Yūsuf I (1333-1354), otros en cambio se la atribuyen Ismail I (1314-1325).

Como conclusión, Madīnat al-Ḥamrā' surge al reconstruirse Qal'a al-Hamrā' (al-Qaṣaba al-Ḥamrā'), por parte de Muḥammad I (1238-1273) y su hijo Muḥammad II (1273-1302). Surgiendo además, a partir de este momento, nuevos edificios alrededor de la fortaleza (la zona de la conocida Casa Real Vieja, Palacio de los Abencerrajes…).

El traslado desde la Alcazaba Qadīma a la de la Sabīka vendría motivado por razones de espacio (tres hectáreas más que el



Fig. 3 – Alcazaba siglo XI-XII. Fuente: A. Martín Martín

núcleo de la Alcazaba Qadīma) y de defensa (mayor altura), adquiriendo por otra parte, carácter urbano cuando Muḥammad I alimenta con agua la colina, facilitando que el recinto se poblase. *Madīnat al-Ḥamrā'*, es un ejemplo claro de hábitat abocado a su ruina y abandono si no hubiese contado con sistemas hidráulicos, que permitían elevar agua desde el río Darro hasta la colina de las Sabīka.

Es probable que todo el recinto de la Alhambra fuera acotado por Muḥammad II mediante torres de tapial de pequeño tamaño, que después serían modificadas (hipótesis) por Yūsuf I (1333-1354), quedando a finales del siglo XIII toda la Sabīka abrigada por murallas.

Podríamos decir pues, que *Madīnat al-Ḥamrā'* nace desde una arquitectura castrense, y se desarrolla a lo largo de la Sabīka mediante arquitecturas, mezcla entre castrense y palatina (palacios, torres viviendas y puertas defensivas, configuran el perfil de Oeste a este). Quedando al final la al-Qaṣaba al-Ḥamrā', como un apéndice en el extremo Oeste de la ciudadela.

Probablemente las torres residenciales y sistemas defensivos (murallas y barbacanas) de al-Qaṣaba al-Ḥamrā', estarían concluidos en la primera etapa nazarí (periodo comprendido ente Muḥammad I y Yūsuf I). En cambio, precisar la cronología exacta del aljibe, los baños y viviendas que conforman el barrio castrense es bastante aventurado; aunque lo más probable es que se levantaran en este periodo, o incluso algunos de estos elementos pudiesen estar levantados ya en el siglo XI.

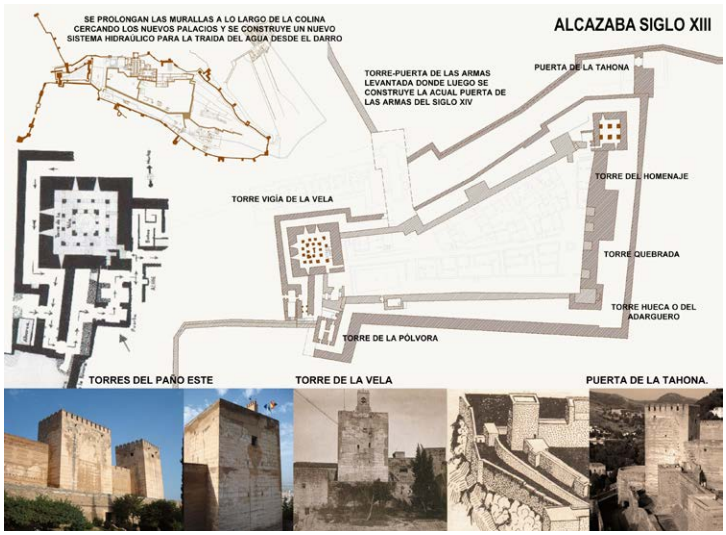


Fig. 4 – Alcazaba siglo XIII. Fuente: A. Martín Martín

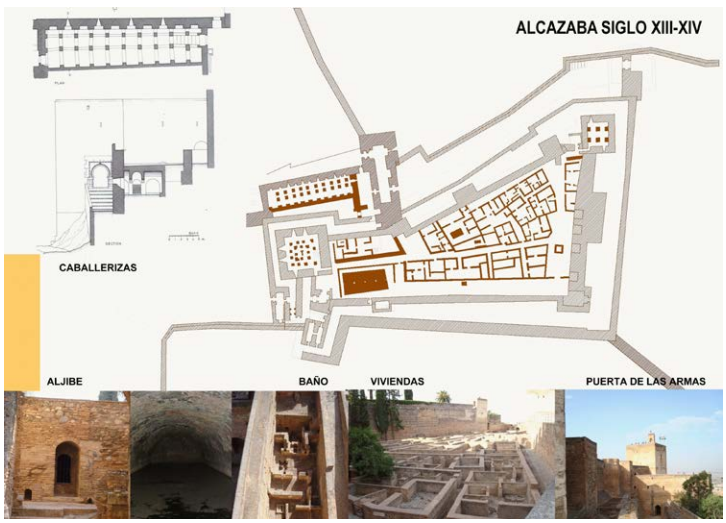


Fig. 5 – Alcazaba siglo XIII-XIV. Fuente: A. Martín Martín

Con respecto a la Torre-puerta de las Armas, es difícil precisar en qué momento se erigió, y si además se levantó sobre otra anterior del siglo XIII. Pero lo que sí está claro es que se planteó en relación a un proyecto mucho más ambicioso (los Palacios) y constituye en elemento clave en la comunicación entre Granada y la ciudadela de la Alhambra.

Con los nazaríes al-Qaṣaba al-Ḥamrā' pasaría a *Madīnat al-Ḥamrā'*, estructurándose a partir de unas directrices, pero como ya bien sabemos algunas de ellas ya estaban preestablecidas como Ḥisn al-Ḥamrā'.

2. Los principales cambios en la alcazaba tras la llegada de los Reyes Católicos hasta día de hoy

La Alhambra pasó a manos cristianas el dos de enero de 1492 sin poner resistencia, casi en silencio e indemne. La readaptación de ésta a sus nuevos moradores, fue el origen de una nueva forma de entender la Alcazaba y la Ciudadela. Las primeras intervenciones en la época de los Reyes Católicos tuvieron como objetivo la mejora y adecentamiento de la fortaleza, junto a la adaptación y habitabilidad de sus Palacios y Torres a los nuevos moradores.

En la Alcazaba, para conseguir estos objetivos, se llevan a término obras de reconstrucción tanto de torres como de murallas y se levantan nuevas casas para la tropa.

Se abre en el recinto la nueva Puerta de la Tahona y se realiza ante la Alcazaba la Plaza de los Aljibes, construyéndose en ella en 1494 el Aljibe que lleva el nombre de dicha plaza.

Se fortifican con baluartes de artillería Puertas y Torres. Reseñamos los realizados en la Alcazaba: Baluarte al pie de la Torre de la Vela, y Baluarte sobre la Puerta de la Tahona, conocido como Torre del Cubo.

Se levanta además, la nueva Torre de los Hidalgos sobre las caballerizas de la Alcazaba.

Más adelante y durante el reinado de Carlos V (1516-1546), en la Alcazaba, continúan las labores de reconstrucción de torres y murallas.

Durante los siglos XVI y principios del XVII se suceden las modificaciones y restauraciones de todo el recinto, sobre todo para solucionar en parte los daños ocasionados por la explosión del polvorín de San Pedro en 1590. Es una época de plena actividad, en la que se configuran todas las alamedas, se construye el Palacio de Carlos V, se refuerzan las puertas de acceso y se amplían las vías de circulación, etc.

El siglo XVII marca el principio de una etapa de decadencia en lo que a labores de conservación se refiere. Los problemas económicos y políticos en los que España se encuentra fomentan el deterioro del recinto. La Alhambra que había sido uno de los objetivos de los monarcas cristianos desde finales del XV, es a mediados del XVIII, cuando pierde importancia en beneficio de otras construcciones reales.

Durante la dominación francesa fue volada parte de la fortaleza y hasta el siglo XIX no comenzó su reparación, restauración y conservación que se mantiene hasta la actualidad.



Fig. 6 – Alcazaba siglo XV-XVII. Fuente: A. Martín Martín



Fig. 7 – Alcazaba siglo XVII. Fuente: A. Martín Martín

Durante el siglo XIX aparece la figura de los viajeros románticos, fruto de éstos se originó una interpretación pintoresquista de Granada, acompañada de un impresionante ciclo iconográfico que privilegió una visión general de la ciudad basada en fragmentos escogidos de su paisaje urbano. Ésta llegada de los viajeros románticos servirá de toque de atención para afrontar los problemas en que se halla sumergida la Alhambra.

En el siglo XIX Fernando VII, y tras el desastre que ocasionaron los franceses al salir de la Alhambra, nombra en 1828 un primer arquitecto encargado de su conservación, José Contreras, el cual inicia una larga saga.

El año 1847 implica un cambio en la historia de la Alhambra. La progresiva preocupación por el patrimonio histórico, conlleva el nacimiento de las Comisiones de Monumentos. Con el nacimiento de las comisiones se nombra en la Alhambra a Rafael Contreras como conservador, éste realiza de 1847 a 1888 proyectos y obras de conservación, sobre todo centradas en el Palacio de Comares y el de los Leones.

A su muerte le sigue su hijo Mariano Contreras (1888-1907), el cual con gran afición a las excavaciones arqueológicas, en 1890 descubre la Primitiva Puerta del recinto militar y los Baños al pie de la Torre de la Vela.

Modesto Cendoya sigue la línea de trabajo marcada por Mariano Contreras, excavando y consolidando definitivamente la Plaza de las Armas entre 1909 y 1918.

Pero será con Leopoldo Torres Balbás cuando se consolide definitivamente la Alhambra, ya que realiza o desempeña innumerables proyectos de intervención durante toda su etapa como arquitecto director de 1923 a 1936, en este sentido y en la Alcazaba: 1) desescombra el foso desde la Puerta de las Armas hasta el Cubo del siglo XVI en el año 1925, 2) desescombra en 1928 el foso de la zona ubicada bajo las Torres del Homenaje, Quebrada y del Adarguero, 3) en 1929 repara el Cubo (será Jesús Bermúdez Pareja quien lo excave hallando la Puerta de la Tahona en 1959) y, 4) entre 1934 y 1935 repara completamente la Torre del Homenaje.

Tras Leopoldo Torres Balbás, el resto del siglo XX, y lo que llevamos del XXI, la Alhambra ha sido tratada con cuidado y celo por todos los arquitectos que han trabajado en ella. Intervenciones y arquitectos que no mencionamos pues no es objeto del presente artículo.

Por tanto, es el desescombro y limpieza de la Plaza de las Armas y el hallazgo del Barrio Castrense lo que propicia la atención de los primeros investigadores, más preocupados hasta entonces por Palacios de la Alhambra que por los restos arqueológicos de su entorno.

Aunque el arquitecto Torres Balbás realizó labores de desescombro en algunas zonas de la Alcazaba, podemos decir que fue Don Manuel Gómez Moreno el primer investigador de la Alcazaba, continuando su trabajo Bermúdez Pareja, Pavón Maldonado y Antonio Malpica entre otros. Gracias a los cuales, reconocemos

hoy en día los valores universales de la Alcazaba de la Alhambra, como modelo de construcción defensiva que nos sirve de referencia y ejemplo de edificación militar, que adaptándose en el entorno y aprovechando los beneficios de éste, se fue modificando y adaptando a las necesidades funcionales de cada momento.

3. Bibliografía

Bargebuhr, F.P. (1966). *El Palacio de la Alhambra en el siglo XI*. Méjico: University of Iowa studies in Spanish language and literature.

Bermúdez Pareja, J. (1972). *Alcazaba y torres de la Alhambra*. Granada: Caja de Ahorros.

García Gómez, E. (1988). *Foco de antigua luz sobre la Alhambra desde un texto de Ibn al-Jaṭīb en 1362.* Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid.

Gómez Moreno, M. (1966). "Granada en el siglo XIII" en *Cuadernos de la Alhambra 2*, pp.3-41. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

García Gómez, E. y Lévi-Provençal, É. (1980). *El siglo XI en 1ª persona: Las "Memorias" de 'Abd Allah, último rey Zirí de Granada destronado por los Almorávides (1090).* Madrid: Alianza.

Malpica Cuello, A. (2001). *La Alhambra, ciudad palatina. Perspectivas desde la Arqueología*. *AyTM 8,* pp. 205-255. Granada: Universidad de Granada.

Pavón Maldonado, B. (1999). *Tratado de arquitectura hispanomusulmana, II. Ciudades y fortalezas.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Rubiera Mata, M.J. (1982). *Ibn al-Ŷayyāb, el otro poeta de la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra.

Torres Balbás, L. (1981). "La Alhambra de Granada antes del siglo XIII" en *Obra dispersa I*. Madrid: Instituto de España.

Vílchez, C. (2012). "La primitiva puerta de ḥiṣn al-ḥamrā' en la etapa Zirí (s. XI)" en *MEAH, SECCIÓN ÁRABE-ISLAM (61),* pp. 127-148. Granada: Universidad de Granada.

ÍNDICE ▷

LA PROTECCIÓN DE LOS MONUMENTOS HISTÓRICOS ARTÍSTICOS EN MURCIA. EL CASO DEL EDIFICIO *EL CONTRASTE*

Joaquín Martínez Pino
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

1. El edificio *El Contraste* de Murcia. Aspectos formales y simbólicos

El edificio conocido como *El Contraste* fue levantado entre 1601 y 1608, convirtiéndose desde ese momento y hasta su derribo en uno de los mejores ejemplos de arquitectura civil de la capital murciana. Como tal, ha sido recogido en numerosos trabajos, por ser imagen del Bajo Renacimiento en Murcia[1].

Como señaló Belda Navarro, autor de un imprescindible estudio sobre el edificio, su nombre deriva del uso y actividad para la que fue construido el inmueble, sede del organismo regulador del comercio de la seda y depósito de armas para la defensa de la zona. *Contraste* alude a la función ejercida por el veedor, quien desde época de los Reyes Católicos garantizaba los cambios de moneda y la integridad de las transacciones económicas; una actividad de supervisión que para evitar engaños se procuraba ejercer en un lugar público. El fraude, que no era exclusivo del cambio monetario, obligó a adoptar en Murcia un procedimiento similar para el comercio de la seda, evitando las compraventas libres de gravámenes (Belda, 1972: 118-119).

Las obras fueron encomendadas a Pedro Monte de Isla, Maestro Mayor de la Catedral. El edificio se levantó en un solar de la Plaza Santa Catalina, sustituyendo a una antigua construcción que, egún las fuentes, servía ya como edificio de contraste y salón de armas en el siglo XVI[2].

Del nuevo edificio no sólo interesan sus aspectos formales, sino también su función simbólica. El inmueble, que ocupaba la zona meridional de la plaza, constituía el mayor exponente del poder civil en la localidad. No en vano, la Plaza de Santa Catalina, abierta sobre el entramado islámico tras la reconquista cristiana, era el núcleo urbano más importante ésta; un espacio que había sufrido distintas reformas, adaptándose siempre a sus crecientes funciones comerciales y públicas –en ella se ubicaba la lonja y las carnicerías, tenían lugar los autos del Santo Oficio…–, en la que la instalación del contraste y el depósito de armas vino a consolidar su carácter de plaza principal. Por otra parte, las obras del nuevo edificio no sólo proporcionaron personalidad y monumentalidad al espacio, sino que también posibilitaron la regularización y ampliación de la plaza hasta sus límites actuales (Belda, 1972: 133-139).

El edificio del *Contraste* se dividía en tres plantas. La planta baja se destinaba al comercio de la seda y al cambio monetario, mientras que en la primera planta se encontraba el salón noble, donde se custodiaban las armas de las milicias. La tercera planta, demolida al parecer en 1827 como consecuencia de un terremoto (Ibáñez, 1932, 29-36) se abría a la plaza mediante una galería de arcos

[1] Entre otros, fue recogido por Madoz, P. (Madoz, 1846: 737-738), Lampérez, V. (Lampérez, 1876: 238-239), Tormo, E. (Tormo, 1923: 355), Azcárate, J.M. (Azcárate, 1954: 315), Gaya, N. (Gaya, 1962: 371-372) o Pérez Sánchez (Pérez Sánchez, 1961: 68).

[2] José María Ibáñez recoge la noticia de una obra de D. Ginés de Rocamora, *Theatro Crítico Histórico de Murcia,* fechada en torno a 1595, en la que se describía la plaza de Santa Catalina: "Hay en esta plaza labradas unas casa sumptuosas [sic.] que sirven de Contraste, donde se pesa toda la seda que se vende en la ciudad, y fuera de estas casa no se puede vender ni pesar, so ciertas penas" (Ibáñez, 1932).



Fig. 1 – Edificio de *El Contraste* de Murcia. Jean Laurent. Fecha de la toma: 1860-1886. Fuente: Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Archivo Ruiz Vernacci. VN-06052



Fig. 2 – Fachada de poniente del edificio de *El Contraste*. Antonio Passaporte. Fecha de la toma: 1927-1933. Fuente: Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Archivo Loty. LOTY-05634

propia de los palacios renacentistas. El edificio disponía de dos fachadas monumentales, muy similares en sus características. La fachada norte presentaba una portada con pilastras laterales sobre las que caía un frontón curvo partido y pináculos sobre bolas, todo ello coronado por un gran escudo de España. A sus lados, en el piso bajo, se encontraban dos ventanas enrejadas, mientras el resto de la fachada se decoraba con lápidas conmemorativas y escudos con guirnaldas; decoración que se completaba con vítores y anagramas de celebridades de la época. El piso alto tenía cuatro grandes balcones con frontones curvos partidos. Por su parte, la fachada occidental, mucho más estrecha, repetía en su portada el esquema anterior, sustituyendo el frontón curvo por un frontón recto. Una moldura recorría ambas fachadas en línea ininterrumpida que se adaptaba, enmarcándolos, a los escudos de las portadas.

2. *El Contraste*, sede del Museo Provincial de Murcia

La formación de museos provinciales estuvo en mente del Gobierno ya desde las primeras medidas desamortizadoras, convirtiéndose en un objetivo prioritario a partir de la creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos en 1844[3].

En el caso que nos ocupa, la iniciativa de formar un museo provincial no empezó a tomar forma hasta la década de 1860. En 1962 la Comisión de Monumentos de Murcia iniciaba una fallida negociación con la Real Sociedad Económica de Amigos del País para instalar en su sede el deseado museo[4], y dos años más tarde se solicitaba al Gobierno y a la Diputación autorización para formar el Museo Provincial[5]. El 11 de abril de 1964 S. M. la reina Isabel II daba el visto bueno a la iniciativa[6], motivando las oportunas felicitaciones de los organismos implicados en la defensa del patrimonio[7].

[3] La Real Orden de 13 de junio de 1844 hablaba de "Cuidar de los museos y bibliotecas provinciales, aumentar estos establecimientos, ordenarlos y formar catálogos metódicos de los objetos que encierran" (Art. 3.4), y el Reglamento de 24 de julio del mismo año, de "la inspección de museos de pintura y escultura, siendo de su incumbencia el proponer las mejoras que deban introducirse en dichos establecimientos" (Art. 4).

[4] Véase Martínez Pino, 2005-2006.

[5] Archivo del Museo de Bellas Artes de Murcia, (en adelante, AMUBAM), Actas de al Comisión Provincial de Monumentos (ACPM). Acta del 19 de septiembre de 1864.

[6] Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante ARABASF). Comisión de Monumentos. Leg. 51-2/5. , nº 35, 19/06/1864. "Murcia. Museo. Biblioteca".

[7] Particularmente feliz se mostró la Real Academia de San Fernando, que elogió el celo de sus individuos *"que han marcado contraste con la apatía incalificable de otros funcionarios"*. ARABASF. Comisión de Monumentos. Leg. 51-2/5. , nº 36, 19/10/1864. "Murcia. Museo. Biblioteca".

La primera opción que se barajó para instalar el Museo fue el edificio de San Leandro, que pertenecía a la Diócesis. Pero a pesar de contar con el visto bueno del obispo, acabó por desestimarse al no reunir las condiciones mínimas necesarias. Se pensó entonces en el Teatro de los Infantes, donde existían salones espaciosos y de excelentes condiciones[8], y en julio de ese mismo año de 1964 el Ayuntamiento cedía "un departamento en el referido edificio para el objeto indicado con el carácter de provisional, o sea ínterin esta Comisión no encuentra otro que reúna las condiciones necesarias"[9]. El salón que se ocupó fue el llamado Salón de Levante u Oriente[10].

Apenas dos años después, sin haber sido todavía inaugurado el museo[11], se planteó su traslado al edificio *El Contraste*. Así, el 16 de abril de 1866 "se trató de la conveniencia de adquirir para el Museo Provincial el salón del piso principal de la casa-contraste de esta ciudad, cuyo local ofrece sin duda alguna condiciones más ventajosas para el objeto indicado que el que hoy se le destina"[12]. El traslado era oportuno tanto por razones de conservación y custodia como por motivos expositivos. Pocos días más tarde el Alcalde comunicaba su conformidad a cederlo, con la única condición de que si fuera necesario llevar a cabo obras o gastos para el acondicionamiento no repercutiesen en el presupuesto municipal[13]. Tras unos meses en los que se procedió a desalojar el salón principal[14], en octubre de 1866 se recibía luz verde para hacer el traslado[15].

El acondicionamiento no debió resultar sencillo. Se tuvieron que acometer algunas obras indispensables, como la reparación de la cubierta, que agotaron los escasos recursos de la Comisión de Monumentos y retrasaron la preparación del local[16]. La situación no se resolvió hasta julio de 1868, fecha en la que los organizadores de la *Exposición de Bellas Artes y Retrospectiva de las Artes Suntuarias* solicitaron permiso para celebrar la muestra en las dependencias del Museo (Martínez Calvo, 1986:15). La propuesta, que se aceptó gustosamente, fue un impulso definitivo al proyecto. Se cedieron, efectivamente, las dependencias, a condición de que "se adelante el importe de las obras necesarias que en las mismas hay necesidad de practicar, sin perjuicio de reintegrar el valor de estas obras en tiempo oportuno con la consignación mensual a que tiene derecho del presupuesto provincial"[17]. La apertura de la exposición en septiembre de 1868 supuso la inauguración del Museo Provincial Artístico y Arqueológico de Murcia. Era la primera vez que abría las puertas al público y, lamentablemente, la última hasta 1875. Sólo a partir de esta fecha se guardó cierta periodicidad en su apertura: una vez al año, coincidiendo con la feria de la capital, en el mes de septiembre.

Pese a todo, la ubicación del Museo en *El Contraste* estuvo siempre rodeada de cierta incertidumbre. Valga como ejemplo el hecho de que el Ayuntamiento, pocos meses después de la mencionada exposición, barajó seriamente desalojar del edificio a la Comisión de Monumentos y dedicarlo a archivo notarial[18]. Afortunadamente, debió acordarse una solución intermedia, pues como señalaba González Simancas en el Catálogo Monumental de Murcia, "El edificio, ruinoso y descuidado, aloja el Museo Provincial en el piso principal y el Archivo de Protocolos Notariales en la planta baja…" (González, 1907).

El mayor quebradero de cabeza fue siempre el estado del edificio, agravado a partir de 1880. En 1882, Juan José Belmonte alertaba de "la grave descomposición que va ofreciendo cada día el edificio *Contraste*", y de "la ruina que, en su opinión, se está iniciando, según puede inferirse del desenlace de los sillares y alarmantes quiebras que se observan en muchos sitios de sus muros, como también de la separación que de los mismos muros se señala en las cabezas de los principales maderos de la última cubierta y piso del salón"[19]. Y en 1885, la Comisión señalaba "la circunstancia lamentable del estado del edificio, que se llenaba de goteras en cuanto llovía reciamente, habiendo que acudir con urgencia al repaso, tal vez a horas molestas de la noche"[20].

En opinión de la Comisión de Monumentos, la obra que reclamaba el inmueble era de gran consideración, cuando no de

[8] AMUBAM, ACPM. Acta del 20 de junio de 1864.

[9] AMUBAM, ACPM. Acta del 18 de julio de 1864.

[10] AMUBAM, ACPM. Acta del 26 de julio de 1864.

[11] En marzo de 1866, se acordaba pedir a la diputación los 140 escudos indispensables para la inauguración del museo ya instalado. AMUBAM, Actas de la Comisión Provincial de Monumentos. Acta del 24 de marzo de 1866.

[12] AMUBAM, ACPM. Acta del 16 de abril de 1866.

[13] AMUBAM, ACPM. Acta del 30 de abril de 1866.

[14] El salón estaba ocupado por muebles y objetos de arte pertenecientes a la testamentaría de D. José Pascual Valls, reconocido pintor que habitó este salón hasta su muerte en 1865. AMUBAM, ACPM. Acta del 30 de abril de 1866.

[15] AMUBAM, ACPM. Acta del 3 de octubre de 1866.

[16] AMUBAM, ACPM. Actas del 24 de noviembre de 1866 y de 15 de junio de 1867.

[17] AMUBAM, ACPM. Acta del 8 de julio de 1868.

[18] Por suerte, tras la visita de una comisión de propios del Ayuntamiento al inmueble, se decidió, con el apoyo del Gobernador, que el Museo continuase siendo tal, por el buen nombre de la provincia y por los gastos ya realizados por la Comisión de Monumentos. AMUBAM, ACPM. Actas del 4 de marzo de 1869 y 19 de junio de 1869.

[19] AMUBAM, ACPM. Acta del 7 de octubre de 1882.

[20] AMUBAM, ACPM. Acta del 13 de febrero de 1885.

restauración completa. Para Javier Fuentes, "el mal del Contraste pedirá remedios muy enérgicos, casi desesperados; que no estaba, como pensaban algunos, en la cubierta, sino en los muros mismos, que habían hecho sentimiento por algunos lados, con especialidad por el lado de Poniente, perdiendo su aplomo"[21]. Se valoró incluso un proyecto más ambicioso, que transformara el edificio para convertirlo en "un Museo digno del fondo artístico y arqueológico que ya el nuestro posee". Pero eso requería la cesión definitiva del inmueble –sólo factible si era declarado Monumento Histórico–, y unos recursos económicos de los que no se disponía[22]. El reconocimiento efectuado por Justo Millán y Espinosa –Arquitecto Provincial y miembro de la Comisión de Monumentos– en abril de 1885, concluía la necesidad de sustituir la pesada cubierta, de abordar reparaciones de cierta entidad en algunos de los muros y de renovar el piso del Museo[23]. En tanto, las fuertes lluvias caídas en septiembre de ese mismo año agravaron notablemente la situación. El suelo había quedado inundado y las goteras habían afectado a algunos objetos en los descansillos de la escalera y en la entrada[24]. Estos sucesos hicieron que el Ayuntamiento interviniese, iniciando en marzo de 1886 las reparaciones indispensables[25]. Pero las obras fueron mínimas y no acabaron con la amenaza de ruina. De hecho, la Comisión se planteó seriamente la habitual apertura del Museo en la Feria de 1887, pues el edificio se hallaba "poco menos que denunciado por el arquitecto municipal"[26].

Recordemos, de hecho, lo que a propósito del Museo decía Rodrigo Amador de los Ríos en 1889:

> (…) en este mismo edificio [el Contraste] teniendo su entrada por la *calle de Pascual*, y aún no abierto al público, se halla establecido el *Museo* de la provincia en vasto salón que amenaza ruina inminente, y donde entre varios objetos arqueológicos procedentes de Yecla, de Monteagudo, de Cartagena y de la misma Murcia, colocados provisionalmente en la forma que lo consiente la penuria constante de las Comisiones provinciales de Monumentos, –figuran lienzos, estimables algunos de ellos, de pinturas de varias épocas, siendo lástima grande que lo que pudiera ser para lo futuro base de un verdadero *Museo,* de que tanto necesita Murcia para recoger las memorias históricas que al casualidad descubra,– se halle a despecho de los dignos y entendidos miembros de la referida Comisión en tan triste como lamentable estado" (Amador, 1889: 420-426).

En 1891 los peores presagios parecían destinados a cumplirse, y en el mes de febrero el Alcalde invitaba a la Comisión a buscar una nueva sede para el Museo y a desalojar *El Contraste*, "por hallarse este edificio ruinoso y haber acordado su demolición"[27]. Se produjo entonces una rápida reacción en dos direcciones. En primer lugar, se trató de encontrar una nueva sede adecuada y procurar el permiso de la Academia: la conclusión fue que sólo el Teatro Romea era capaz de albergar el Museo. En segundo lugar, se buscó ganar tiempo y retraer al Ayuntamiento de su decisión; en este sentido, un nuevo informe de Justó Millán confirmó que, con obras no muy costosas, se podían apuntalar las zonas más dañadas y asegurar su mantenimiento[28]. No obstante, la solución tuvo un carácter más bien circunstancial: el secretario de la Comisión de Monumentos, D. Andrés Baquero, vino a ocupar la Alcaldía, ordenando un nuevo estudio tras el que se decidió reparar el Contraste (Martínez Calvo, 1986: 19)[29]. Este golpe de fortuna evitó no sólo el traslado del Museo, sino, muy probablemente, la pérdida de las obras que éste custodiaba en el terrible incendio que, en diciembre de 1899, se declaró en el Teatro Romea[30].

Por lo demás, la hasta entonces errática existencia del Museo Provincial dio un feliz vuelco en los primeros años del nuevo siglo, con la construcción de un edificio nuevo dedicado exclusivamente a este fin. Un proyecto que se gestó entre 1904 y 1910 con la creación de una *Junta de Patronato para el Mejoramiento de la Cultura en Murcia*. Gracias a ella se levantó un nuevo Museo sobre el solar de un antiguo convento desamortizado. Pero esto ya es otro capítulo.

[21] AMUBAM, ACPM. Acta del 13 de febrero de 1885.

[22] AMUBAM, ACPM. Acta del 13 de febrero de 1885.

[23] AMUBAM, ACPM. Acta del 24 de abril de 1885.

[24] Por fortuna los objetos de mayor valía, situados en el salón principal, no habían sufrido deterioro. AMUBAM, ACPM. Acta del 29 de septiembre de 1885.

[25] AMUBAM, ACPM. Acta del 2 de marzo de 1886. El último de los desperfectos había sido el deterioro de una viga que ofrecía serio peligro.

[26] Finalmente, se decidió continuar con esta tradición que se remontaba a 1875, aunque tomando algunas medidas de precaución. Así, el día de los toros, el más concurrido, solo se permitiría la entrada previa autorización escrita de uno de los comisionados, que por otra parte se daría a todo el que lo solicitase. AMUBAM, ACPM. Acta del 20 de agosto de 1887.

[27] AMUBAM, ACPM. Acta del 14 de febrero de 1891.

[28] AMUBAM, ACPM. Acta del 5 de marzo de 1891.

[29] En este estudio contó con la participación del Arquitecto Provincial y el Municipal. AMUBAM, ACPM. Acta del 31 de mayo de 1892.

[30] Precisamente, en la solicitud de permiso de traslado al citado Teatro se reconocía que el riesgo de incendio era uno de los mayores inconvenientes: "sabemos la repugnancia que las Rs. Academias han mostrado siempre a que se alojen los museos en los teatros, porque parece sino de estos el incendiarse". Archivo de la Real Academia de la Historia. CAMU/9/7963/30 (2) 02/04/1891.

3. *El Contraste* en el nuevo siglo. De su declaración como Monumento a su desmonte y derribo

Durante las primeras décadas del siglo XX se produce en España a una verdadera trasformación en el sistema de protección del patrimonio histórico. Una renovación que es abordada tanto desde el ámbito legislativo, con la creación de un ordenamiento jurídico propio, como en los órganos de administración, con una progresiva profesionalización de la gestión del patrimonio. En este contexto, es conocida la relevancia que adquiere la catalogación y la protección del patrimonio histórico artístico más relevante. A esta tarea se dedican los mayores esfuerzos, traducidos fundamentalmente en la formación del Catálogo Monumental y Artístico de la Nación y en la protección de determinados monumentos bajo las categorías de Monumento Nacional, Monumento Arquitectónico-Artístico –de acuerdo con la Ley de Conservación de Monumentos de 1915–, o Monumento Histórico Artístico –correspondiente a la Ley de Patrimonio Histórico Artístico de 1933–.

Sobre las declaraciones de monumentos, hay que lamentar las dificultades existentes para documentar estos procedimientos[31]. No obstante, sabemos que la Comisión Provincial de Murcia recibió un oficio de la Real Academia de Bellas Artes, fecha de 20 de enero de 1920, en el que se solicitaba una relación de edificios que "por su real y efectiva importancia artística o histórica" deban ser sometidos a la aprobación de la Superioridad para que por esta sean declarados "Monumentos Nacionales" o "Arquitectónico-artístico"[32]. En el informe, redactado por los Sres. Ibáñez y Sobejano, se señalaron los siguientes inmuebles:

Como Monumento Nacional:

- Capilla de los Vélez (interior y exterior, gótico florido, tercer tiempo).

Monumentos Arquitectónico-artísticos:

- Capilla de Junterones (estilo renacimiento puro)
- El Palacio Episcopal (s. XVIII estilo neoclásico, gusto decorativo Luis XV).
- Iglesia de la Compañía (San Esteban). Su retablo mayor y sepulcro mural del obispo Almeida, ambos del Renacimiento.
- El Contraste.
- Castillo de Monteagudo (extramuros de Murcia.- Estación arqueológica, prehistórica y árabe).

Fuera de la Capital:

- Torre Ciega (llamada de Escipión. Monumento romano. (afueras de Cartagena).
- Castillo de Mula. Edificación árabe, reconstruida en su falda, situada la ciudad de Mula.
- Castillo de Caravaca y santuario contiguo de la Santísima Cruz.- Castillo árabe muy restaurado; la fachada del templo (de jaspes) interesante ejemplar de estilo churrigueresco.
- Castillo de Lorca (construcción árabe). Torre Alfonsina, siglo XIII, mediana conservación.
- Iglesia de San Patricio (Excolegiata de Lorca).- Estilo renacimiento, s. XVI.

A estos habrían de añadirse, por acuerdo de la Comisión reunida en junta:

- El claustro de Santa Clara la Real, de religiosas franciscanas.
- Iglesia parroquial de Villanueva del Rio, cuya traza se debe al famoso arquitecto D. Juan de Villanueva[33], y
- La Iglesia Parroquial de Yecla, dedicada a la "Asunción" como monumentos arquitectónico-histórico[34].

El 21 de noviembre 1922 se produjo, mediante Real Orden, la primera declaración de un monumento murciano, la que reconocía al *Contraste* como Monumento Arquitectónico-Artístico. Era el resultado de una solicitud enviada al Ministerio por la Comisión Provincial –fecha de 12 de mayo de 1922–, ante las constantes noticias sobre su inminente derribo[35]. Ya hemos visto que la demolición venía avisándose desde tiempo atrás, e incluso la Comisión de Monumentos parecía hacerse cargo de su irremediable destino cuando, en 1918, pedía tan sólo "procurar que se conserven en la edificación nueva que allí se haga los notables escudos inscritos en guirnalda que hay tallados en piedra y la portada de Poniente, y que antes del derribo se

[31] La cuestión de la localización de los expedientes de declaración de Monumentos nacionales y monumentos históricos artísticos de esta época es un asunto todavía no resuelto. Sobre el particular, en el Archivo del Ministerio de Cultura sólo se conserva una carpetilla con la correspondiente Real Orden y algunos datos sobre su precario estado. Archivo Central del Ministerio de Cultura, Ministerio de instrucción Pública y Bellas Artes, Construcciones Civiles, Monumentos Nacionales, Expediente de obras de reparación en el edificio denominado "Contraste" de la ciudad de Murcia.

[32] AMUBAN, ACPM, Acta de 7 de febrero de 1921.

[33] AMUBAN, ACPM, Acta de 7 de febrero de 1921.

[34] AMUBAN, ACPM, Acta de 30 de noviembre de 1921.

[35] Real Orden de 21 de noviembre de 1922, publicada en *Gaceta de Madrid,* n. 332, el 28 de noviembre de 1922. "1º. Se declara Monumentos arquitectónico-artístico el edificio denominado Contraste, sito en la ciudad de Murcia, interesante ejemplar arquitectónico del siglo XVII, avalorado por su portada principal y por los escudos de armas que adornan artísticamente su fachada (…)".

obtengan buenas fotografías del conjunto y detalles, como asimismo relación de los vítores que hay pintados en la fachada del famoso edificio"[36].

Lo cierto es que los años que transcurren entre la declaración del edificio hasta su definitivo derribo en 1933, son un continuo quiero y no puedo que atañe, con distintos grados de interés y voluntad, a todos los organismos y administraciones concernidas. El Archivo General de la Administración conserva un expediente que, junto a las Actas de la Comisión Provincial de Monumentos, nos permite reconstruir el lento discurrir de los acontecimientos.

La Real Orden de 21 de noviembre de 1922 tuvo como inmediata consecuencia un informe por el que el Ayuntamiento y la Comisión de Monumentos hacían saber a la Dirección General de Bellas Artes, a través del Gobernador Civil, el deteriorado estado del edificio, instándola a adoptar las medidas que evitasen su definitiva ruina[37]. Pero no es hasta la década siguiente, coincidiendo con el nombramiento de Leopoldo Torres Balbás como Arquitecto Conservador de la Zona 6ª[38], cuando vemos abordase de manera mucho más decidida el futuro del inmueble[39].

La visita del arquitecto madrileño a Murcia, en la que estuvo acompañado por el secretario y otros miembros de la Comisión murciana no se hizo esperar[40], y en enero de 1930 enviaba a la Dir. Gral. de Bellas Artes, a cuyo frente se encontraba Manuel Gómez Moreno, sus impresiones sobre el particular:

> Este edificio, propiedad municipal, hállase desde hace bastantes años en estado ruinoso, y hoy día en peligro inminente de venirse al suelo. El empuje de las vigas inclinadas que cubren su planta alta, actuando sobre la fachada del norte, la acción de antiguos movimientos sísmicos, la insuficiencia de cimentación en un mal subsuelo y las filtraciones producidas por el agua cayendo sobre una azotea mal construida, han producido grandes grietas en el edificio y movimientos de mucha importancia, estando la mayoría de las dovelas de sus huecos de fachada desprendidas, no habiéndose tomado ni la elemental precaución de apearlas.
>
> (…) Monumento tan unido a la historia de la ciudad parece que debería ser conservado celosamente, máxime teniendo en cuenta que su importancia artístico y arquitectónica es considerable, al ser único edificio que se conserva en nuestra patria construido para los referidos fines, y poseyendo Murcia, aparte de la Catedral, escaso número de construcciones monumentales de épocas pasadas[41].

Por tanto, debía iniciarse su inmediata reparación. Según el Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926 se podía obligar al Ayuntamiento a ejecutar las obras en un plazo máximo de tres meses; caso contrarío el Estado tenía potestad para a abordarlas por sí mismo e incluso podía expropiar el inmueble. Pero el problema estribaba, no tanto en la voluntad del propietario como en la falta de recursos. Por eso, pese a la orden dictada por la Dir. Gral. de Bellas Artes en marzo de 1930, en noviembre no se había iniciado obra alguna. Fue así como la Comisión de Monumentos invitó a la Dirección General a incautar y reparar la obra con fondos estatales[42]; y como poco después era el propio Ayuntamiento quien ofrecía el inmueble, en usufructo o en propiedad, siempre y cuando se ubicase en él algún servicio público[43]. En febrero de 1931 la Junta de Patronato para la protección, conservación y acrecentamiento del Tesoro Artístico Nacional acordó aceptar el usufructo y ordenó a Torres Balbás redactar el proyecto para las obras de urgencia[44]. Hubo todavía que salvar algunos impedimentos antes de ver en marcha las obras: en primer lugar, el desalojo del Contaste, ocupado en la planta baja "por centenares de legajos del Archivo de Protocolos de la Ciudad, y la superior por muñecos, máscaras y otros objetos que se utilizan en festejos populares"; y en segundo lugar, disponer de la consignación de 5.000 pesetas que se había solicitado[45].

Con todo, las obras de urgencia realizadas no estuvieron exentas de dificultades[46], ni ocultaban el verdadero calibre del problema.

[36] AMUBAN, ACPM, Acta de 6 de diciembre de 1918.

[37] Comunicación del gobernador Civil de Murcia al Dir. Gral. de Bellas Artes. 2 de diciembre de 1923. Archivo General de la Administración (en adelante, AGA), 54/248. "Antecedentes relativos a la casa llamada 'El Contraste'".

[38] La figura del Arquitecto Conservador de Monumentos tiene su origen en el Real Decreto de 26 de julio de 1929, siendo recogida y adaptada a la Ley republicana de 1933. De esta forma se encomendaba a arquitectos de reconocido prestigio la conservación y ejecución de obras en los monumentos declarados del Tesoro Artístico, para lo que se dividía el territorio en seis grandes Zonas. El arquitecto madrileño Leopoldo Torres Balbás estuvo a cargo de la Zona 6ª (Albacete, Alicante, Almería, Granada, Murcia, Jaén y Canarias; a las que se sumó, en 1936, Valencia), desde 1929 hasta su cese en 1936.

[39] La propia Comisión de Monumentos se mostraba expectante ante este nombramiento, al creer precisamente "que esta disposición puede favorecer la conservación e impedir la ruina del Monumento Histórico Artístico Arquitectónico local llamado el palacio del Contraste". AMUBAN, ACPM, Acta de 14 de setiembre de 1929.

[40] AMUBAN, ACPM, Acta de 30 de enero de 1930.

[41] Informe de 18 de enero de 1930. AGA, 54/248. "Antecedentes…".

[42] Carta de Andrés Sobejano, Secretario de la Comisión de Monumentos, al Dir. Gral. de Bellas Artes. 19 de noviembre de 1930. AGA, 54/248. "Antecedentes…".

[43] Comunicación del Alcalde de Murcia, Dionisio Alcázar, al Dir. Gral. de Bellas Artes. 26 de enero de 1931. AGA, 54/248. "Antecedentes…".

[44] Comunicación del Director General, Gómez Moreno, a Torres Balbás. 14 de febrero de 1931. AGA, 54/248. "Antecedentes…".

[45] Comunicaciones de 13 de marzo y de 14 de agosto de 1931. AGA, 54/248. "Antecedentes…".

[46] En marzo de 1932, Torres Balbás informaba: "Hoy cúmpleme manifestar con urgencia que la parte que amenaza ruina inminente por sus quiebras y desplomes, es el ángulo situado en el paso de la Plaza de Santa Catalina a la de las Flores. Para sostenerle habría que hacer un apuntalamiento en cada una de dichas Pla-

Por eso el Arquitecto de la Zona 6ª instó a la superioridad a tomar una decisión definitiva: "*se acometa de una vez la solución del problema de la ruina y desarticulación tremendas del "Contraste", adoptando uno de estos dos criterios: restaurarle* [sic.], gastando una cantidad de gran importancia, o desmontarle [sic.] en evitación de que se venga al suelo rápidamente"[47]. La respuesta de la Dirección General, a cuyo frente se encontraba ya Ricardo Orueta, en marzo de 1932 fue "autorizar el apeo debiendo ser dirigido por V. S. que cuidará de hacerlo en forma ordenada y metódica procurando conservar todos los elementos arquitectónicos útiles, que no sean sillares lisos, debidamente numerados con documentación gráfica para poder utilizarlos o reconstruir, debiendo pagar todos los gastos que origine el Ayuntamiento de la Ciudad de Murcia"[48].

Ese fue el destino final del *Contraste*, concretado un año más tarde. En tanto, los meses trascurridos entre julio de 1932 y abril de 1933 todavía alimentaron la posibilidad de conservar el inmueble para la ciudad, convertido en la nueva sede de la Diputación Provincial. Fue una propuesta que salió de la propia Diputación, que en julio de 1932 notificaba al Ayuntamiento su interés por adquirirlo a cuenta de la deuda que éste tenía con la institución provincial. La iniciativa contemplaba, como no podía ser de otra forma, una práctica reconstrucción del edifico para adaptarlo al nuevo destino, pero preveía respetar "todos sus elementos arquitectónicos, carácter, fachada, escudos, etc."[49]. Más allá de algunas noticas contradictorias[50], en febrero de 1933 el Ayuntamiento de Murcia, en oficio dirigido al Dir. Gral. de Bellas Artes, comunicaba el acuerdo por el cual "puede cederse el Propio de este Ayuntamiento denominado Contraste a la Excelentísima Diputación Provincial…"[51]; particular que también notificó la Diputación, toda vez que solicitaba que, a la mayor brevedad, se personase el arquitecto Torres Balbás para ejecutar en la forma que se había establecido el derribo del *Contraste*[52].

Apenas dos meses después ya se trabajaba en el derribo, según noticia del arquitecto. Pero en su relato ya no hablaba de la reutilización de sus elementos en el futuro edificio de la Diputación. Se decía, en cambio, que estaban "depositadas en los patios del Museo de Bellas Artes de esa Ciudad las piedras labradas de sus portadas, inscripciones, laureas y las zapatas de madera", señalando "la conveniencia de montar esas portadas en algunos muros del cerramiento de dicho Museo muy a propósito para ello, evitando así que tales piedras en plazo más o menos largo, terminen por deteriorarse resultando inútil su conservación". A tal fin pedía la cantidad de 9.000 pesetas[53], que fueron rápidamente concedidas[54].

El 14 de mayo el derribo había concluido[55]y, tras salvar algunos pequeños obstáculos[56], en el mes de octubre el mismo Torres Balbás visitaba las obras de "reconstrucción" de los restos de *El Contraste*.

4. A modo de epílogo

La fatal deriva del *Contraste* hace presente una vez más hasta qué punto la conciencia patrimonial es una conquista reciente, que requiere de unos poderes públicos comprometidos con la conservación y tutela de los bienes culturales.

La atención de este estudio se centraba en analizar el papel que jugaron los organismos encargados de la conservación de este monumento en un contexto histórico en el que empezaba a consolidarse una legislación moderna y una administración específica del patrimonio. En este sentido observamos cómo, a pesar de las continuas voces de alarma lanzadas desde estos propios órganos, existe una manifiesta indecisión o falta de voluntad a la hora de abordar de forma decidida un problema que venía arrastrándose desde tiempo atrás. La desaparición de *El Contraste*, queremos creer que impensable en la actualidad, es

zas, cerca del ángulo del edificio, apuntalando sus dos plantas. Ello traería como consecuencia la interrupción total del tráfico rodado, por la estrechez del lugar, del referido paso de la Plaza de Santa Catalina a la de las Flores, sitio céntrico de la Ciudad. Lo que pongo en conocimiento de V.I. por si estima debe recabarse del Alcalde de Murcia autorización para ello, negada de palabra, en gestión directa, al que suscribe, en evitación de un derrumbamiento que será muy probable se produzca". Comunicación de Torres Balbás al Dir. Gral. de Bellas Artes. 5 de marzo de 1932. AGA, 54/248. "Antecedentes…".

[47] Comunicación de 5 de marzo de 1932. AGA, 54/248. "Antecedentes…".

[48] Comunicación de la Dir. Gral. Bellas Artes a Torres Balbás. 19 de marzo de 1932. AGA, 54/248. "Antecedentes…".

[49] Comunicación del Gobernador Civil de Murcia la Ministerio de Instrucción Pública. 15 de julio de 1932. AGA, 54/248. "Antecedentes…".

[50] Según recoge Pérez Crespo (Pérez Crespo, 2009) el periódico *El Liberal* de 12 de julio daba noticia de que el Ayuntamiento no había aceptado la fórmula de pago propuesta por la Diputación, y que iba a sacar a concurso el derribo.

[51] Comunicación de la Secretaría del Ayuntamiento de Murcia a la Dir. Gral. de Bellas Artes. 10 de febrero de 1933. AGA, 54/248. "Antecedentes…".

[52] Comunicación de la Diputación Provincial a la Dir. Gral. de Bellas Artes. 7 de febrero de 1933. AGA, 54/248. "Antecedentes…".

[53] Comunicación de Leopoldo Torres Balbás a la Dir. Gral. de Bellas Artes. 27 de abril de 1933. AGA, 54/248. "Antecedentes…".

[54] Notificación de 20 de mayo de 1933.

[55] Comunicación de Leopoldo Torres Balbás a la Dir. Gral. de Bellas Artes. 14 de mayo de 1933. AGA, 54/248. "Antecedentes…".

[56] Al parecer, el contratista se negaba a entregar algunas piedras y zapatas reclamadas por Torres Balbás. Comunicaciones de 13 de mayo, de 6 de junio y de 22 de junio de 1933. AGA, 54/248. "Antecedentes…".

propia de un momento en el que la conciencia patrimonial estaba todavía en ciernes. No se entiende de otra forma la lentitud, dejadez y resignación que acompañó a su lento deterioro, como tampoco los cálculos económicos que determinaron en última estancia su destino.

Curiosamente, la memoria de *El Contraste* no ha hecho sino fortalecerse con el paso de los años, convirtiéndose hoy en uno de los elementos simbólicos más anhelados de la ciudad.

5. Bibliografía

Amador de los Ríos, R. (1889). "Murcia y Albacete" en *España, sus monumentos artes, su naturaleza e historia.* Barcelona: Daniel Cartezo y Cia., 1889. Edición facsímil: Amador de los Ríos, R. (1981). *España, sus monumentos artes, su naturaleza e historia. Murcia y Albacete*. Barcelona: Caja de Ahorros Provincial de Murcia.

Azcárate, J.M. (1954). *Monumentos españoles. Catálogo de los declarados histórico-artísticos, Vol. II*, 315. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Belda, C. (1972). "El contraste de la seda y las reformas urbanísticas de la plaza de Sta. Catalina (Murcia) en los comienzos del siglo XVII" en *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras 30* (1-2), pp. 115-147. Murcia: Universidad de Murcia.

Gaya, J.A. (1961). *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos.* Madrid: Espasa-Calpe.

González, M. (1907). *Catalogo Monumental de España. Provincia de Murcia. Tomo II,* pp. 247-248. Consultado el 18 de marzo de 2014 en http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_murcia.html

Ibáñez, J.M. (1932). "Oración fúnebre del Contrate" en *Boletín de la Junta de Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia 9 y 10*, pp. 29-36. Murcia: Junta del Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes.

Lampérez, V. (1876). *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII, Vol. II,* pp. 238-239. Madrid: Saturnino Calleja.

Madoz, P. (1846). *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España y sus posesiones de Ultramar.* Madrid: Establecimiento literario-tipográfico de *P. Madoz* y L. Sagasti.

Martínez Calvo, J. (1986). *Historia y guía del Museo de Murcia. Sección Bellas Artes*. Murcia: Consejería de Cultura y Educación.

Martínez Pino, J. (2005-2006). "La Comisión Provincial de Monumentos de Murcia. Precedentes y Actuaciones (1835-1865)" en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte, t. 18-19,* pp. 135-162. Madrid: UNED.

Pérez Crespo, A. (2009, 12 de abril). "El nuevo Contraste de la Seda (y 5)" en Diario *La opinión de Murcia.* Consultado el 20 de marzo de 2014 en http://www.laopiniondemurcia.es/opinion/2009/04/12/nuevo-contraste-seda-5/162248.html.

Pérez Sánchez, A. E. (1961). *Murcia, Albacete y sus provincias.* Barcelona: Ed. Aries.

Tormo, E. (1923). *Levante (Provincias valencianas y murcianas).* Madrid: Ed. Calpe.

ÍNDICE ▷

ARQUITECTURA RELIGIOSA EN LA COSTA DEL SOL: UNA MODERNIDAD OLVIDADA

José Ignacio Mayorga Chamorro
Universidad de Málaga

1. Arquitectura religiosa en la Costa del Sol: una modernidad olvidada

Hablar de Costa del Sol –término con el que denominamos al litoral de la provincia de Málaga– es hablar de turismo, y frecuentemente turismo de masas, de sol y de playa. En ocasiones, haciendo una lectura histórica, es hablar también de desarrollo económico; de creación de ciudad donde sólo había pueblos de pescadores, y a menudo del caos y la barbarie con que todo este proceso se vivió. Menos frecuentemente, hablar de Costa del Sol es, para los historiadores del arte y otros afines, hablar de un fenómeno cultural que le vino asociado y que marcó en buena medida nuestro paisaje cultural y nuestra identidad.

A mediados del siglo XX, bajo el régimen de Franco, los malagueños empezamos a acoger, de manera casi inesperada y por el impulso de unos pocos nombres propios con apellidos extranjeros, la visita de adinerados europeos, estrellas de Hollywood y sus círculos allegados. Con el tiempo, llegaría la masificación y el turismo de baja calidad que hoy vivimos. Pero durante su juventud, en la década de los 50 y 60, el fenómeno vivió una edad de oro o "era pop" (Bonilla, 2007), cuyo recuerdo aun nos deslumbra con sus guateques y chiringuitos, coctelerías, hoteles 5 estrellas, música de *rock and roll* y mambo, veranos del amor, diversión y desenfreno bajo el sol. Siembre bajo el brillo del Sol.

Málaga quería ser moderna y atractiva para el turista: quería gustar. Y para ello no tuvo complejo en desatarse la melena y sacudirse la caspa mientras el régimen de Franco, más que interesado, miraba para otro lado y dejaba hacer. Abrazamos así la modernidad sin complejos y con muy poca cultura de base, dando como resultado un estilo propio, aunque puntualmente compartido con otros paisajes turísticos del Mediterráneo. Lo que llamamos "Estilo del Relax", gracias al estudio de Juan Antonio Ramírez y Diego Santos, junto a otros, sobre la cuestión (Ramírez et al., 1987 y Lumbreras (coord.), 2010).

El *Relax* es un estilo total, que abarca tanto a arquitecturas (urbanizaciones, hoteles y equipamientos turísticos, entre otros) como a mobiliario, así como a cualquier tipo de diseño afín a este contexto. Sin tener un perfil preciso –y más bien azaroso, variable y caprichoso–, podemos decir que el Relax se caracteriza por la curiosa mezcla de aires modernos y chic a la par que populares, con un toque cutre y glamuroso; desenfadadamente kitsch. Le apasionan las curvas y los estampados, el neón; el "estar en la honda" y verse divertido. Es propio de la cultura de masas capitalista e industrial, pero introduce al mismo tiempo mucho de las técnicas y artesanías locales; de popular (Ramírez et al., 1987: 9-15). Se encuentra, pues, en algo a medio camino entre Las Vegas, Miami y una Andalucía *made in Hollywood*.

Presentada de este modo, y dejando de lado las muchas sombras que le siguieron, la modernidad del *Relax* resulta, cuanto menos, de un encanto arrebatador. Pero encontrar tanto candor en un paseo por los actuales Torremolinos, Fuengirola, Mijas o Marbella (por señalar algunos nombres de esta "ciudad (lineal) del Sol", como también se ha venido a llamar) es una difícil misión, en la que no nos pueden faltar ganas, afán aventurero y altas dosis de imaginación (Ramírez, 1987: 16-18).



Fig. 1 – Postal antigua de Torremolinos. Playa del Bajondillo. Fuente: www.torremolinoschic.com



Fig. 2 – Postal antigua de Torremolinos. Vestíbulo Hotel Pez Espada. Fuente: Ramírez, J.A. (1987). *El estilo del relax. N-340, Málaga, h.1953-1965. Málaga: Colegio de Arquitectos de Málaga*

Quizás la nostalgia ha llevado a protegerla en tiendas *vintage* o colecciones de postales, y los historiadores del arte locales le rendimos tributo en cada uno de los pocos estudios sobre la cuestión. Desde la publicación en 1987 de la citada obra de Juan Antonio Ramírez (Ramírez, 1987), no ha faltado estudio de la arquitectura contemporánea malagueña que no le guarde una destacada posición al que sin duda ha sido uno de los más lúcidos estudios de los paisajes culturales del boom turístico español de mediados del siglo XX.

La mitificación, no obstante, conlleva riesgos, ya que al centrar la mirada en un punto y protagonista, dejamos de ver lo que ocurrió en otras partes del escenario. Y esto lo vivimos en el marco de la arquitectura moderna en Málaga y sus discursos.

Para incluir sus mercados-abanico, palacios-trilobites, sus bazares-barco o colegios-avión; para llamarnos la atención sobre los rótulos de neón, marquesinas y terrazas; sobre los depósitos de agua, submarinos, amebas y conchas; entre hotel y hotel, no hubo más remedio que dejar otras cosas fuera.

Revisando todos los estudios realizados sobre la arquitectura contemporánea malagueña (monográficos o dentro de otras publicaciones transversales) encontramos un rico repertorio de enfoques y énfasis, según los distintos intereses científicos, personales o de época. Pero destacamos, no obstante, una inexcusable laguna en lo referido a la arquitectura religiosa.

Sus razones pueden ser, en primer lugar, ideológicas, dado que el ámbito religioso no se encuentra entre los preferidos por los estudiosos de la modernidad local. Y en segundo lugar, pudiera deberse a la ya referida focalización hacia el desarrollo turístico que supuso la publicación de *El estilo del Relax* (Ramírez et al. 1987), ya que las únicas obras que abordan este tipo de arquitecturas son –precisamente– las pioneras, anteriores en cualquiera de los casos al discurso del Relax. Entre estas, destaca muy especialmente la obra de José Miguel Morales Folguera (Morales, 1982), que sentara cátedra en este campo de estudios.

La tercera razón a la que podríamos atribuir su olvido cabría ser una hipotética falta de importancia de este (tradicionalmente potente) campo de acción arquitectónico –el religioso– en el desarrollo de la modernidad malagueña. Pero una breve reflexión sobre dicha posibilidad nos ha de poner inmediatamente en alerta, nada más prestar un poco de atención a las fechas. Y es que el mismo ámbito cronológico que nos ocupa (décadas de los 50s y 60s del siglo XX) coincide con uno de los mayores movimientos de modernización desarrollados en el seno de la Iglesia católica, la cual llegará a convertir a esta institución –tan habitualmente anclada a su magna tradición– en un significativo agente de modernidad a nivel internacional.

Hablamos del Concilio Vaticano II, convocado por el papa Juan XXIII en 1959 y clausurado por Pablo VI en 1965, y que persiguió, a grandes rasgos, la renovación de la cristiandad (partiendo de la vivencia de los propios fieles) y su adaptación a las necesidades y métodos de los nuevos tiempos. Entre sus muchos resultados, afectará sensiblemente sobre el campo del arte y la arquitectura, transformando la concepción del espacio arquitectónico religioso (tanto de nueva creación como preexistentes) de acuerdo a su nueva forma y función; a la nueva liturgia (Plazaola, 2006).



Fig. 3 – Plano-guía original de Diego Santos. 1987 Fuente: Ramírez, J.A. (1987). *El estilo del relax. N-340, Málaga, h.1953-1965. Málaga: Colegio de Arquitectos de Málaga*

Pero ¿Qué tienen que ver los dos fenómenos que nos ocupan? ¿En qué punto pueden llegar a cruzarse las modernidades del Concilio Vaticano II y de la Costa del Sol? ¿Y cuál será su proyección al nivel local?

El desarrollo de la economía turística en la comarca malagueña vino asociado a un poderoso fenómeno de éxodo rural hacia los nuevos focos de trabajo del litoral. Las pequeñas poblaciones costeras pasaron a convertirse rápidamente en ciudades densas y de elevada altura. Y cercanos a la carretera N-340, que unía linealmente toda la costa, pero alejados de las primeras líneas marítimas –reservadas a hoteles y urbanizaciones–, se desarrolló un segundo tipo de paisaje moderno, fruto del turismo (que no turístico), y también olvidado por los discursos predominantes: el de los barrios de aluvión.

Barrios de trabajadores para esta nueva industria, caracterizados por una excesiva densidad edificatoria, ausencia de equipamientos y viviendas de mala calidad. Pero en los que no obstante, aunque muy puntualmente, es posible apreciar (si atendemos a detalles en sus portales, herrajes, decoraciones murales, etc.) algún levísimo reflejo de los juegos de diseño que sus –muchas veces– mismos arquitectos destinaron al turista.

La Iglesia, como venía siendo habitual, se apresuró en dotar a toda esta nueva feligresía de templos parroquiales donde practicar convenientemente la religión. Por ello se embarcó en una importante y pródiga empresa constructiva a lo largo de todo el litoral. Pero a la hora dar forma a sus proyectos, la Diócesis malagueña se dio de bruces con el Concilio Vaticano II, que en esos años estaba teniendo lugar, y que, superando el tradicional modelo trentino para templo parroquial, tampoco ofrecía a cambio un modelo alternativo o unas directrices firmes y claras para seguir.

De este modo, se abrieron las inciertas puertas de la experimentación. Los escasos arquitectos disponibles en la Málaga de aquel momento (sin Escuela de Arquitectura) se fueron repartiendo los sucesivos encargos, en los que fueron ensayando, con mayor o menor éxito, distintas respuestas a los nuevos planteamientos conciliares. Y algunos de ellos, que por su cercanía a la Diócesis asumieron gran número de proyectos (superando en algunos casos la decena), pudieron llegar a desarrollar por sí mismos un variado repertorio de interpretaciones distintas –y distantes entre sí– a un mismo problema común.



Fig. 4 – Vista aérea de la antigua N-340 a su paso por Málaga capital. Fuente: OMAU Málaga

¿Cuáles fueron los puntos clave de esta cuestión?

Del enorme conjunto de lecturas simbólicas que cobra cada elemento del templo parroquial, redefinidas o puestas al día por el Concilio, fueron tres los aspectos que a mi juicio más interesaron a los arquitectos costasoleños.

El primero de los factores de experimentación es el que concierne a la configuración orgánica del espacio religioso, atendiendo al entramado de relaciones simbólicas y funcionales que mantienen



Fig. 5 – Vista aérea de la parroquia de Santa Rosa de Lima (Málaga) en construcción. 1968. Planta irregular "pisciforme". Fuente: GG Arquitectos



Fig. 6 – Parroquia de Stella Maris. Fuente: J.I. Mayorga Chamorro



Fig. 7 – Parroquia de Nuestra Señora de la Paz. Fuente: GG Arquitectos

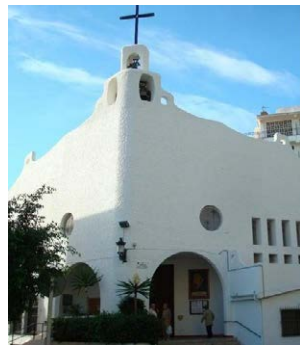


Fig. 8 – Parroquia de Madre del Buen Consejo. Fuente: J.I. Mayorga Chamorro

y se han de observar –según el decoro– en la concepción de un espacio sacro como un templo parroquial. El diálogo más importante de este complejo sistema es el mantenido por el conjunto presbiterio-altar con la nave de los fieles, pero involucra también a otros elementos fundamentales como, entre otros, el sagrario y el baptisterio.

El Concilio Vaticano II, interesado en fomentar la participación del fiel en la eucaristía –de la que no ha de sentirse un mero espectador sino un co-celebrante, invitado a la mesa del banquete eucarístico–, instó a superar la tradicional separación física y jerárquica de los espacios que se daba en el modelo basilical. Y los arquitectos se esforzaron en idear un variado repertorio de plantas (circulares, trapezoidales, romboidales, poligonales, elípticas, etc. (Morales, 1982: 200-208), con predominio de la planta cuadrada orientada hacia su vértice) y distribuciones espaciales que –sin alterar en exceso las jerarquías establecidas– acercaran los fieles al altar, potenciando el sentimiento de familia o asamblea reunida.

El segundo de los campos destacados de experimentación será el que concierne al aspecto material. El Concilio Vaticano II, en su apuesta por una religiosidad más sencilla y humana, busca desvincularse de la opulencia material que, durante siglos y hasta la fecha, venía prodigando la Iglesia en sus templos y objetos litúrgicos. Se abrieron así las puertas a los nuevos materiales y técnicas de construcción de la era industrial. Y el importante ahorro que esta opción conlleva pudo permitir, a su vez, la erección de un mayor número de dotaciones para los nuevos barrios que, aceleradamente, iban surgiendo en las crecientes ciudades de mediados de siglo. Un fenómeno que en el caso de la Costa del Sol, como sabemos, se vivió con especial furor.

Especial predilección sintieron los arquitectos malagueños por el uso del ladrillo y el hormigón, en sus distintos acabados y texturas. En el primer caso destacan ejemplos como la magistral iglesia del *Convento de Nuestra Señora de Belén-Stella Maris* (Antonio García de Paredes, 1964. Málaga), que abrirá los caminos del brutalismo en nuestra provincia. O los de *Santa María de los Ángeles* (José Luis Esteve Balzola, 1968), *San Gabriel* (Antonio García Garrido, 1969), el *Santo Ángel* (A. García Garrido, 1971), etc. Y en cuanto al hormigón, destacamos el caso de *Nuestra Señora de la Paz* (A. García Garrido, 1970), en una expresiva fachada de hormigón aburjardado y suelos de cemento pulido (posteriormente embaldosados), que ondulará en *Nuestra Señora del Buen Consejo* de Torremolinos (A. García Garrido, 1968) con acabado encalado. Tampoco podemos dejar de citar el empleo de la piedra artificial en *Santa Rosa de Lima* (A. García Garrido, 1968), que quizás sea una de las obras más representativas del presente repertorio.

La lucidez o vulgaridad en el uso uso de todos estos –y otros– materiales dependerá en la mayor parte de los casos de la capacidad mostrada por algunos de los arquitectos para arrancar los más sugestivos valores expresivos en combinación con aquel elemento fundamental en la recreación del espacio sacro: la luz. Sirva de ejemplo, de nuevo, el caso de *Nuestra Señora de la Paz* (Antonio García Garrido, 1970), con sus simbólicas vidrieras en azul y amarillo o su cubierta escalonada (ensayada en muchas de las obras del arquitecto), que generan un ambiente de espiritualidad y una concepción de espacio a medio camino entre una catedral gótica y las arquitecturas de cristal de Bruno Taut.

Pero el más representativo de todos estos campos de experimentación será el tercero, referido al estilo y otros elementos del diseño. Será este el factor que cobre un mayor acento local, y en el que los arquitectos lleguen a soluciones más exclusi-

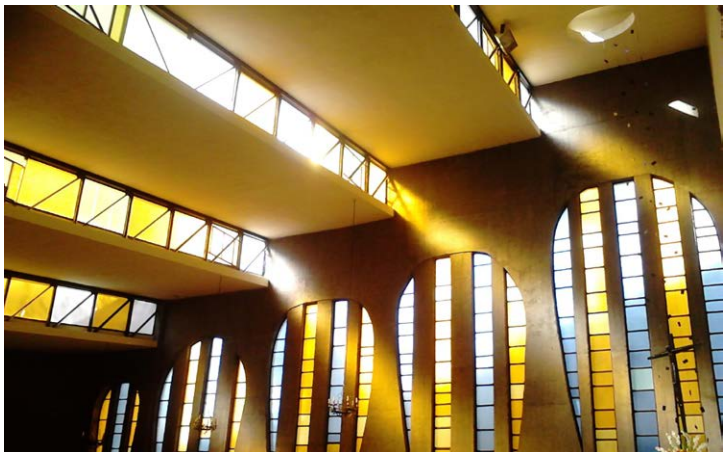


Fig. 9 – Vidrieras al interior de la Parroquia de Nuestra Señora de la Paz Fuente: J.I. Mayorga Chamorro

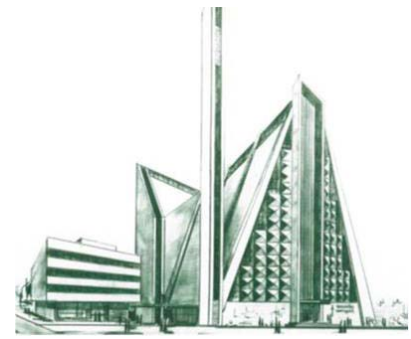
vas y originales, mientras que otro tipo de inquietudes (como las anteriores) fueron compartidas con mayores paralelismos por las distintas arquitecturas posconciliares de otras regiones.

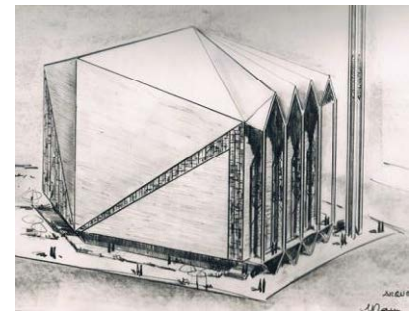
Cierto es que, a lo largo de los siglos, la Iglesia siempre se ha expresado con los diferentes lenguajes estéticos de los distintos estilos y épocas con los que le ha tocado convivir. Pero durante la primera mitad del siglo XX la arquitectura religiosa malagueña se mantuvo, por lo general, anclada en los esquemas más conservadores y alejados de la modernidad, con una prolongada hegemonía del regionalismo historicista. Sirva de ejemplo la parroquia de *San Patricio* en Málaga (Enrique Atencia Molina, 1951), solo una década anterior al fenómeno posconciliar, y que se mantiene en una línea muy superada por aquel entonces en otras partes de la geografía española.

El Concilio Vaticano II, afianzado en su voluntad de ofrecer su cara más moderna y cercana al fiel, vino a poner fin a esta situación de anquilosamiento en la Iglesia católica, en todos los sentidos: desde el rito y la liturgia a cuestiones de orden estético.

Esta opción implicaba, en lo relativo al estilo, una apuesta por los lenguajes de la modernidad, ya que la cantera de un muy poco explotado (en el terreno religioso) Movimiento Moderno abría unas amplias posibilidades expresivas y experienciales (en cuanto a concepciones espaciales, uso de los materiales, etc.), capaces de sostener el mensaje de renovación y modernidad propiciado por el Concilio.

Pero el término modernidad no siempre se entendió como un alineamiento riguroso a las filas más cultas de la vanguardia, interpretándose más bien otras veces –en la mayor parte de los casos–, como un acercamiento a lo popular; al estar a la moda. Fue este el caso de la Costa del Sol, donde los arquitectos no van a descartar ninguna de las divergentes posibilidades cultivadas en nuestra modernidad periférica. Así, salvo algunos ejemplos de primer orden debidos a arquitectos de renombre nacional (sea el caso de la ya citada *Stella Maris*) primaron aquellas interpretaciones locales y algo *sui generis* que amparamos bajo el concepto de Relax.





Figs. 10 y 11 –Proyectos originales (bocetos) de Antonio García Garrido para la Parroquia de San Gabriel (izquierda) para la Parroquia del Santo Ángel (derecha) Fuente: GG Arquitectos

Las opciones de corte organicista fueron las que mejor encajaron con la voluntad estética de la Costa del Sol, y derivaron en muchos casos en una poética neoexpresionista, como advertimos al analizar las ya citadas obras de Antonio García Garrido, entre otros ejemplos. A su vez, estas nos revelan una importante influencia del brutalismo en el empleo de los materiales, que ya hemos analizado al contemplar este apartado.

Dignos son también de señalar, en último lugar, sus proyectos originales para las parroquias del *Santo Ángel* y *San Gabriel* (Antonio García Garrido, 1968), con algo de futurismo y utopía por detrás, aunque estos difieran enormemente de lo que finalmente se pudo realizar. O casos como *Nuestra Señora de Fátima* (Fernando Morilla Cabello, 1961), de un estilo híbrido –a medio camino entre capilla gótica y nave espacial supersónica– que Maite Méndez Baiges ha acertado en denominar "Neogótico Galáctico", y que tiene tras de sí mucho de esa fascinación por lo espacial tan típica de los años 60 (Lumbreras (coord.), 2010: 141).

Observando el psicodélico diseño de lámpara en torbellino de esta última iglesia, apreciamos cómo el Relax religioso participa del mismo gusto por el diseño –a medias industrial y a medias artesano-local– que ya hemos señalado, y que, superando lo




Figs. 12 y 13 –(izquierda) fParroquia de Nuestra Señora de Fátima. Fuente: Lumbreras, T. (coord.) (2010). *El relax expandido*. *La economía turística en Málaga y la Costa del Sol*. Málaga: OMAU; (Derecha) Retablo (detalle) de la Parroquia de Nuestra Señora de la Paz de Málaga. Fuente: J.I. Mayorga Chamorro

meramente arquitectónico hasta abarcarlo todo, tiene vocación global. Elementos litúrgicos (desde pilas bautismales a cruces parroquiales, pasando por las lámparas, hasta llegar al propio altar) u otros de orden puramente ornamental fueron diseñados, en muchos casos con el conjunto de los edificios y de manos de sus mismos autores.

Podemos señalar aquí el retablo de *San Gabriel*, realizado a partir de hojalata industrial reciclada de una fábrica anexa, o el de *Nuestra Señora de la Paz*, que es una copia provinciana de aquel que diseñara Miguel Fisac para el *Teologado de los Dominicos* en Alcobendas. También destacan las lámparas de *Santa Rosa de Lima* y *San Gabriel* que, como todo lo anterior, son obras de una misma mano: la de Antonio García Garrido, uno de los protagonistas de esta modernidad.

Mi conclusión al fin no es otra que señalar el valor de esta arquitectura religiosa en la Costa del Sol, copartícipe de dos fenómenos de modernidad. Por un lado, aquella modernidad local ligada al turismo y al fenómeno cultural asociado que denominamos *Relax*, y por otro, a aquella otra renovación global traída por el Concilio Vaticano II. El resultado fue un "Relax religioso" que, olvidado hasta la fecha, reivindico ahora como parte importante de nuestra modernidad.

2. Bibliografía

Arquitectura del Relax (2011, 24 de junio). *Tesis*. Canal Sur 2. Consultado el 29 de octubre de 2013 en http://www.cedecom.es/documental/ver_video.asp?idProducto=1197&idnoticia=1345 y en http://blogs.canalsur.es/tesis/2011/06/24/arquitectura-del-relax/

Boned Purkiss, J. (2011). *Málaga. El oficio de la arquitectura moderna. 1968-2010*. Málaga: Geometría.

Boned, J. y Gavilanes, J. (codir.). *Arquitectura del turismo en la Costa del Sol*. Málaga: Universidad de Málaga – Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

Bonilla, J. (2007). *La Costa del Sol en la hora pop*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Candau, M.E., Díaz Pardo, J.I. y Rodríguez Marín, F. (2005). *Málaga. Guía de arquitectura*. Málaga y Sevilla: Colegio de Arquitectos de Málaga y Junta de Andalucía.

Cuesta Rodríguez, G. (dir.) (2003). *Gran arquitectura de la Costa del Sol- y sus creadores*. Málaga: Guicuest.

García Vázquez, C. y Picó Valimaña, R. (dirs.) (1999). *Momo Andalucía: Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía*, 1925-65. Sevilla: Dirección General de Arquitectura y Vivienda e IAPH.

Gavilanes, J. y De Lacour, R. (2011). "Arquitectura y Urbanismo del siglo XX-3. Nuevos trazos para el futuro" en *Colección Historia del Arte de Málaga,* Tomo 21. Málaga: Prensa Malagueña.

López Soler, M. (2011). *Iglesias de Málaga*. Córdoba: Almuzara.

Lumbreras, T. (coord.) (2010). *El relax expandido. La economía turística en Málaga y la Costa del Sol*. Málaga: OMAU.

Méndez Baiges, M. (ed.) (2012). *Arquitectura, ciudad y territorio en Málaga (1900-2011)*. Málaga: Geometría Asociación Cultural.

Morales Folguera, J.M. (1982). *La Arquitectura del Ocio en la Costa del Sol*. Málaga: Universidad de Málaga y Ayuntamiento de Marbella.

Moreno Fernández, F.J. (1992). "La arquitectura de la Costa del Sol. Metáfora del ocio" en *Boletín de arte 14,* pp. 335-346. Málaga: Universidad de Málaga–Departamento de Historia del Arte.

Ortega, J. (1968). "Decreto de erección de la Parroquia de Nuestra Señora de la Paz en Málaga" en *Boletín Diocesano*, pp. 812-813. Málaga: Diócesis de Málaga.

Plazaola Artola, J. (2006). *Arte Sacro Actual*. Madrid: B.A.C.

Ramírez, J.A. (1987). *El estilo del relax. N-340, Málaga, h.1953-1965*. Málaga: Colegio de Arquitectos de Málaga.

VV.AA. (1988). *Historia de la Costa del Sol*. Málaga: Diario Sur.

VV.AA. (2002). *La arquitectura del sol*. Barcelona: Colegios de Arquitectos de Cataluña, Comunidad Valenciana, Islas Baleares, Murcia, Almería, Granada, Málaga y Canarias.

ÍNDICE ▷

LA EVOLUCIÓN DE LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA A TRAVÉS DE LA BIENAL ESPAÑOLA DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

Manuel de Miguel Sánchez
Paz Llorente Zurdo
Universidad de Alcalá

1. Urbanismo español: contexto socioeconómico

La Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo es un premio de arquitectura nacido en 1991. Se ha desarrollado coincidiendo con la época más expansiva de la historia del urbanismo español. Las reflexiones sobre la ciudad han formado parte del premio desde su comienzo, aunque se han abordado desde un punto de vista físico, entendiendo la ciudad principalmente como el soporte del objeto arquitectónico. Una mirada sobre el urbanismo como materia social y política y la configuración de la ciudad que éste produce ayuda a contrastar los logros presentados por la Bienal y las referencias internacionales poner en su lugar algunos de los éxitos que propios y extraños han destacado de la arquitectura española de las últimas décadas.

La evolución socioeconómica de España en las últimas décadas está marcada por tres factores principales. La recuperación de la democracia (1978), la entrada en la unión europea (1986) y una fase de crecimiento económico sin precedentes (1999-2006), con una fuerte componente de especulación financiera. La llegada de la crisis económica, a nivel mundial, ha puesto en evidencia las debilidades de las estructuras socioeconómicas del país, especialmente en materia inmobiliaria y a través de ella del urbanismo en general. La cultura del proyecto urbano español, ilustrado con brillantez por el ejemplo de Barcelona, está presente en todo el país, con desiguales resultados. Los proyectos urbanos han captado la atención extranjera en varias ocasiones: por una parte en los años 80 y primeros 90, por las grandes transformaciones y la organización de eventos internacionales. Por otro lado en la primera década del siglo XXI, exhibiendo unos llamativos índices de crecimiento económico, deudores en gran medida de una política de expansión urbanizadora insostenible.

Desde la mirada de la Bienal, un premio de ámbito nacional, que procura la vertebración de todo el territorio, es llamativo el hecho de que la visión de conjunto de las políticas urbanísticas en España ha ido desapareciendo progresivamente en las últimas décadas, sin que los poderes públicos centrales hagan nada para recuperarla. Ello en favor de los intereses de las Comunidades Autónomas principalmente y en menor medida también de los Ayuntamientos. Las competencias transferidas han generado múltiples marcos legales y modelos de desarrollo diferentes e incluso en ocasiones contradictorios, alentados por un, en ocasiones, estéril afán diferenciador. El derecho urbanístico, las reglas de calificación del suelo y los mecanismos de gestión y programación se encuentran actualmente des-coordinados, a escala nacional (Coudroy, Vaz y Vorms, 2013).

2. Ciudad y Suelo

En la primera Bienal, se recogen las grandes realizaciones de los ochenta, obras en los centros de las ciudades, podríamos decir de rehabilitación urbana, que actúan sobre los núcleos centrales de las ciudades, y estos se mezclan con nuevos equipamientos en las periferias. Los primeros a cargo de los nombres principales del panorama arquitectónico, como de la Sota en el Edificio de Correos de León, Oiza en el Banco de Bilbao, Moneo con el

Museo de Mérida o Navarro Baldeweg en Puerta de Toledo. Éstos son acompañados por los trabajos de los jóvenes arquitectos, entre ellos el Hospital de Mora d'Ebre, de Martínez Lapeña y Torres, el Velódromo de Horta de Bonell y Rius, las viviendas de Carabanchel de Cruz y Ortiz, las viviendas de la calle Ramón y Cajal de Vázquez Consuegra, etc. En adelante la imagen que la Bienal proyecta es la de un país que crece. La de unas ciudades en continua expansión. La mayor parte de los premios son equipamientos en zonas de nueva urbanización: centros culturales, educativos, deportivos, que vienen a dotar la periferia de estructuras próximas y necesarias.

La entrada en la modernidad del urbanismo español llega en 1956, durante el régimen franquista (Parejo, 2013). La ley del suelo de ese año reglamenta la organización de la utilización del suelo y hace del urbanismo una actividad de naturaleza pública, responsabilizando a los poderes públicos de la ordenación, las condiciones de urbanización y el control de la construcción sobre los suelos[1]. Los principales problemas derivados de la ley del 56 fueron la lentitud en la planificación y una puesta en práctica descuidada y a menudo contradictoria con el espíritu de la ley por parte de los propios poderes que debían aplicarla. Tras una reforma acometida en 1975 y refundida en el 76, llega la aprobación de la Constitución (1978) y con ella la consolidación de derechos individuales y la transformación del estado que transfiere sus competencias desde el gobierno central hacia las autonomías. El texto constitucional establecía la capacidad para ordenar el territorio a escala supra-municipal en las nuevas Comunidades. El estado fue privado de competencias legales antes de que las administraciones regionales pudieran asumirlas y los años 80 se caracterizaron por la consolidación del sistema existente en la planificación de las ciudades de todo el país[2], durante esos primero años se puso el acento en la escala inferior de la configuración urbana.

El ingreso en la Comunidad Económica Europea (1986) produjo un crecimiento en los precios del suelo. Por ello en 1990 se elabora la Ley de Reforma del Régimen Urbanístico y Valoraciones del Suelo, que fue ratificada por decreto ley en el 92. Esta ley trata de dar a los poderes públicos una mayor capacidad de acción dentro del mercado inmobiliario, sin embargo se encontró con la puesta en cuestión de su constitucionalidad (por invasión de competencias de las Comunidades). Se estableció un debate público entre aquellos partidarios de la ley y los que demandaban una liberalización del suelo. El debate terminó con la llegada al poder del Partido Popular (1996) y su resuelta tendencia hacia la liberalización.

El deterioro de la planificación como función de utilidad pública, en favor de las simples exigencias del mercado inmobiliario, provocó en los años de crecimiento económico una tendencia insostenible de consumo de suelo y recursos naturales. La Unión Europea en las reuniones de ministros de 1999 en Postdam y en 2000 en Leipzig documenta la deriva de las políticas de producción inmobiliaria de las ciudades españolas. La rectificación llegó en 2007 a propuesta del Partido Socialista, enunciando la intención de retomar el modelo de ciudad compacta y sostenible, en consonancia con las directivas europeas. Estos textos ponen el acento en la ética política, a través de la cual la ley debe ponerse en práctica.

La oportunidad para los arquitectos jóvenes llegaba con la democracia en las periferias de las ciudades grandes y medianas[3]. La extensión urbana ponía en juego mucho suelo disponible y los concursos de proyectos permitían entrar en el juego a los nuevos talentos. Son varias las razones del florecimiento de esa arquitectura española de los ochenta, unas de esas razones son internas y otras externas. Entre las internas; la primera es la circunstancia política, el nuevo sector público busca en la arquitectura los beneficios de una respuesta profesional y sobre todo actual. El apoyo de la administración daba confianza a los profesionales. Otra de ellas es la homogeneidad de la profesión en ese momento. Las leyes españolas ponían al arquitecto al frente de cualquier iniciativa edificatoria o urbanística. Las otras razones, las externas, fueron no menos decisivas en la entrada en juego de las obras ibéricas. La suerte de los periféricos. Mientras en las naciones centrales de la cultura del momento se producían

[1] El suelo adquiere valor por su productividad y la propiedad inmobiliaria se convierte en un bien de interés público. Los suelos fueron clasificados por la ley en tres apartados principales: urbanos, reserva urbana y rurales. Se establece un proceso de urbanización y se prohíbe cualquier actuación sin la existencia de un plan aprobado previamente. El sistema de programación se articula sobre el Plan general de ordenación (abarcando todo el municipio) y el plan parcial (desarrollando sectores precisos de nueva urbanización). Aunque se propone una planificación supramunicipal ésta nunca llegó a materializarse.

[2] En los primeros años de la democracia fue la administración local la que asimiló las competencias en el desarrollo y el urbanismo a través de la figura del "plan general", manteniéndose principalmente dentro del sistema establecido en la dictadura.

[3] Una nueva generación de arquitectos, formados en los años 70, marcados por influencias italianas, francesas o alemanas, conectaron con los cambios de desarrollo urbano que se estaban produciendo. En España el urbanismo es observado desde las Escuelas de Arquitectura. En Barcelona Manuel Solá-Morales creó el Laboratorio de Urbanismo en 1968. En la Escuela de la Universidad Politécnica de Madrid surge el Seminario de planificación y ordenación urbana de la mano de Ramón López de Lucio en 1977. En 1978 Fernando de Terán publica su *Planeamiento urbano de la España contemporánea*. Este grupo de arquitectos trabaja sobre la génesis urbana a partir del estudio del parcelario y el levantamiento del terreno.

fracturas, España, Suiza y Holanda, tenían su oportunidad. Arquitectos más técnicos y menos teóricos tuvieron la ocasión de construir sus proyectos en un panorama en el que otros arquitectos de prestigio los tenían que dejar en el papel (Solá-Morales, 1995).

3. Cambios demográfico y económico

La vivienda colectiva que nos muestra la Bienal es fundamentalmente la de los grandes proyectos con ayudas públicas. Las promociones de manzanas de extrarradio que vienen a paliar la necesidad de vivienda de la clase media española de los años noventa. Pero esta arquitectura, de gran calidad formal y material, no atiende a las franjas más desfavorecidas de la sociedad. No hay apenas variedad hasta mediados los años dos mil, donde aparecen algunos ejemplos novedosos, vivienda en alquiler, para jóvenes, autoconstruida, etc. con un carácter más social.

Todas las ciudades españolas han conocido un enorme cambio social en los últimos 25 años, aunque Madrid y Barcelona son los dos polos que estructuran el nuevo orden. El modelo metropolitano se apoya en dos factores clave, el crecimiento de una amplia clase media y la llegada de residentes extranjeros. Ambos han colaborado en el impulso del crecimiento de los precios del mercado inmobiliario (Leal, 2013). Si observamos la pirámide demográfica de la España actual[4] comprobamos que el grupo más numeroso es el de la franja que ronda los 30 años. Coincide tanto en la población española, es decir nacidos después del comienzo de la democracia, como en la población extranjera, marcada por la llamada de gente joven que experimenta el mercado laboral exterior. Además se observa una cierta desviación hacia el lado masculino. Por otra parte hay un repunte en el número de menores de diez años respecto del grupo inmediatamente anterior. Esto se debe al incremento de la natalidad en la época de bonanza económica y a la aportación de las familias de inmigrantes que forman familia en nuestro país. Después de muchos años la tendencia al envejecimiento de la población española se ha detenido y en este fenómeno tiene mucha influencia la afluencia de extranjeros.

El número de residentes extranjeros en Madrid ha pasado de 100.000 en 1996 a 1.100.000 en 2009, constituyendo alrededor del 17% de la población y estas cifras son similares en Barcelona y otros polos urbanos en todo el territorio. A su llegada los trabajadores foráneos, sobre todo los procedentes de África, América del sur y la Europa del este, ocupan puestos de trabajo en los sectores menos valorados. La distribución de estos grupos es muy variada, aunque hay cierta tendencia al agrupamiento en función de su lugar de procedencia, en general residen en las zonas más degradadas de los centros urbanos o en las viviendas más antiguas absorbidas por los crecimientos en la periferia. A menudo compartiendo un hogar entre varias familias, alquilando habitaciones, etc. El acceso a la vivienda en propiedad no es la primera opción de una población cuya estancia es incierta a su llegada al país. Sin embargo el mercado inmobiliario español se caracteriza por la escasez de viviendas en alquiler, por debajo del 13% del total. Esto influye elevando el precio de los alquileres e impulsa a los inmigrantes con empleo estable a adquirir vivienda. La fiscalidad española además penaliza el alquiler, ya que todas las ayudas se dirigen a la compra. Se deduce que la puesta en marcha de una producción inmobiliaria masiva es indisociable de la generalización de la propiedad-ocupante. Su origen se encuentra ya en las fórmulas de viviendas subvencionadas creados por el Plan de Urgencia Social de Madrid de 1957, inmediatamente extendido a Barcelona (Roch, 2013).

Durante estos años (1991-2010) hemos asistido a un crecimiento acelerado de nuevos hogares y en paralelo a la reducción de su tamaño (Leal, 2013). Por un lado están las personas mayores, que disfrutan de mejores pensiones y esto les permite mantener la autonomía residencial, aunque requieren menos espacio. En general prefieren la vivienda habitual previa a su jubilación, a menudo localizada en ensanches y desarrollos consolidados de los años 70. Mientras, la formación de nuevos hogares, de parejas jóvenes e inmigrantes principalmente, encuentran dos posibilidades, habitar en el centro de las ciudades, en viviendas de reducido tamaño o en la periferia, en zonas residenciales peor equipadas y comunicadas. El fenómeno de la *gentrificación*[5] está atrayendo a las clases medias hacia barrios centrales y degradados. Suelen ser parejas jóvenes que encuentran una buena relación calidad precio en zonas del centro. La segregación disminuye así ligeramente, aunque las desigualdades son muy grandes, sobre todo en la relación de grupos extranjeros frente a los españoles y a medio plazo se produce el desplazamiento de la población de menor renta. Mientras se produce un estancamiento de una

[4] Los últimos censos de población y viviendas publicados por el Instituto Nacional de Estadística son de 2011. www.ine.es

[5] Neologismo que procede del inglés *gentry*. Se refiere a un proceso de ocupación de viviendas en zonas populares por clases sociales de renta más alta. Cuando se produce de forma moderada puede facilitar la integración social, aunque en ocasiones se enmarca en operaciones urbanísticas que desplazan los grupos más desfavorecidos al subir el nivel de vida en el barrio que sufre tal fenómeno.

gran cantidad de viviendas sin vender en desarrollos fantasma, algunas iniciativas en los centros de las ciudades, como la del barrio de Lavapiés[6] constituyen, a pesar de las dificultades, un nuevo modelo de intervención. Se impone un cambio de modelo económico e inmobiliario pero éste se enfrenta a numerosos obstáculos. Las tareas de rehabilitación y mantenimiento urbanos, así como la mejora de movilidad y la creación de equipamientos son necesarias, pero a la vez son muy costosas (Leal, 2013). En la Undécima Bienal (2011) se incluye un edificio de viviendas de alquiler en el rastro de Madrid. Un modelo de rehabilitación urbana cuya presencia en el premio era nula hasta ese momento.

4. Democracia y planeamiento

En los años 80 las políticas urbanas se centraban en el ámbito local, como hemos dicho, sobre la rehabilitación urbana más que sobre la extensión de la ciudad. En ese contexto la actividad de las asociaciones vecinales, aquellas que articularon la oposición al régimen franquista, tuvieron una importante, aunque fugaz, influencia en el estableciendo una nueva concepción democrática del desarrollo urbano. En las décadas recientes este carácter parece haber desaparecido para resurgir en el último lustro, tras la ruptura de la crisis. Uno de los apartados más nutridos de la Bienal en número de obras es el de los edificios institucionales. Obras que se realizan con dinero público para el alojamiento de organismos de los gobiernos estatal, autonómico y local. La imagen de las sedes institucionales democráticas se renueva. Pero para realizar este cambio no se cuenta con la participación ciudadana.

En los años 60, al igual que en otros países democráticos, la crisis urbana también llega a los movimientos ciudadanos en España. Se desarrollan en los barrios populares de las grandes ciudades, relacionados con las movilizaciones de protesta por las condiciones laborales y de nivel de vida. Estos movimientos integran una componente política democrática, en el sentido de hacer partícipes de la toma de decisiones a las clases populares. La coincidencia de la coyuntura económica desfavorable de los años 70 y el fin de la dictadura produce en España un especial sentimiento de ruptura que se mantendrá vivo aún en las décadas siguientes.

El hecho de que los movimientos ciudadanos de los 70 tuvieran éxito se debe a tres factores que confluyen en ese momento y que no se vuelven a repetir: El descontento social por el desarrollo de barrios mal equipados y conectados, la apertura hacia una democratización creciente del régimen y la existencia de un verdadero sentimiento de vecindad e identidad apoyado en una estructura social muy polarizada, es decir las clases sociales son pocas y muy diferenciadas, lo que hace que las más desfavo-recidas se sientan a la vez más unidas entre sí (Alguacil, 2013). En la década de los ochenta, el problema urbanístico se distribuye entre las comunidades autónomas, los municipios y las organizaciones ciudadanas. Surge una verdadera política urbana, que entra en el debate político. Hay una preocupación por la creación de espacios públicos y se invierten grandes esfuerzos en afrontar la erradicación de áreas de chabolismo endémico en algunas zonas suburbanas madrileñas[7]. A la vez se trabaja en la sutura de las discontinuidades urbanas, la creación de equipamientos públicos ausentes en muchos barrios y en la rehabilitación y protección del patrimonio urbano y el entorno natural.

Una oleada de planes generales son producidos en las principales ciudades al abrigo de los nuevos gobiernos, principalmente de signo socialista, entre los que destaca el de Madrid que vuelve su cara a la planificación en un momento en que Barcelona, dotada desde mucho antes de un plan estratégico, se entrega a la creación de proyectos urbanos, nuevos equipamientos, espacios públicos, parques y jardines, etc. En los 90 Barcelona seguirá a la cabeza de los proyectos estratégicos urbanos, las obras preparatorias de los Juegos olímpicos, la transformación del frente portuario, las avenidas y los transportes públicos. Como muestra han quedado en el premio el Pabellón de Deportes de Badalona, de Bonell y Rius, y la remodelación del frente marítimo con la Escuela Náutica y el Parque del Poblenou de Ruisánchez y Vendrell. Mientras Sevilla y

[6] El estado de abandono y la despoblación creciente del barrio de Lavapiés de Madrid llevó a los poderes públicos a intervenir en los años 80 para conservar la singularidad de esta zona de la capital. Basado en el proceso de gentrificación la oferta inmobiliaria de la zona se hizo más atractiva, incluyendo una estrategia de llamada de capital y la privatización de espacios públicos. La zona se ha convertido en la vitrina cultural y comercial de la capital española en el siglo XXI (Boivin, 2013).

[7] Entre 1977 y 1980 en Madrid se produjo un importante movimiento vecinal reivindicando el derecho a una vivienda digna y adecuada. Una expresión de poder popular capaz de obligar a un gobierno de centro-derecha a realizar una política de izquierda. Las políticas de vivienda puestas en marcha por las Comunidades Autónomas en los años posteriores están muy relacionadas con estos procesos de participación. Semi-clandestinas asociaciones que se negaban a aceptar las políticas franquistas de erradicación del chabolismo. Los ciudadanos chabolistas exigieron al estado el reconocimiento de una deuda histórica subvencionando los precios de sus viviendas. No permitieron que se les sacara de los suelos ocupados en los suburbios, para ser trasladados a la periferia, conscientes de que esos terrenos se habían convertido en apetecibles para las promotoras. Tras el desarrollo de algunos conjuntos de calidad, a principio de los 80, varias crisis políticas en los gobiernos local y nacional dieron al traste con el espíritu de los movimientos vecinales transformando definitivamente la política de vivienda en política de consumo. Desde el poder pragmático se neutralizaron definitivamente las molestas asociaciones de vecinos (Miquel, 2003).

Madrid se conectan por medio del tren de alta velocidad. Muestra de su importancia es la presencia en la Bienal de la Estación de Santa Justa en Sevilla, de Cruz y Ortiz. Bilbao se transforma por medio de una estrategia cultural, en el que se integra el palacio Euskalduna, de Soriano y Palacios. Valencia ocupa el lecho vacío del Turia con un gran proyecto de espacios públicos, donde aparece la Ampliación del Palacio de la Música de Eduardo de Miguel. Las ciudades españolas buscan, a través de proyectos urbanos, medios alternativos de promoción económica y mejora de las condiciones de vida del ciudadano. Los buenos resultados obtenidos en la ciudad catalana en los años 80 hicieron que muchas ciudades del mundo, principalmente en América latina buscaran soluciones en el llamado "modelo Barcelona", pero las condiciones de partida de esas ciudades eran muy diferentes. La debilidad del marco jurídico y político y la disociación entre clases sociales y de estas con el medio profesional impidieron, en ocasiones, la transposición directa de la experiencia barcelonesa (Borja, 2013).

En 1985 se redactó un Plan General para la ciudad de Madrid. En este momento de consolidación ciudadana el Plan no encontró su lugar como motor de movilización, coincidió con un punto de inflexión para los movimientos sociales. La crisis económica, el desempleo, la inseguridad, las drogas en los barrios periféricos conducen a un desplazamiento del interés social desde la democracia participativa hacia la democracia representativa. Los partidos políticos acogen los representantes de las asociaciones entre sus militantes, mediatizando así la voz ciudadana, de aquí en adelante las agrupaciones de vecinos serán progresivamente canalizadas por la municipalidad (Alguacil, 2013).

Un nuevo plan general llega a Madrid en 1997[8]. El crecimiento económico es una prioridad para el gobierno de la época. Se crean infraestructuras de transporte, parques residenciales, oficinas y grandes centros comerciales. El nuevo plan propone la urbanización de todo el suelo disponible. Es una programa-ción que acaba con las posibilidades de expansión de la ciudad llegando hasta los límites con los municipios colindantes. La llegada de Gallardón al poder en 2003 marca una nueva época para el ayuntamiento, en la que se fomentan las inversiones millonarias y se pone en marcha la maquinaria de marketing urbano. Estas promociones favorecen principalmente a las clases poderosas y agrandan la brecha social entre el núcleo central (la ciudad vitrina) y los barrios periféricos. Bajo la máscara de una necesaria modernización estas operaciones buscan la concentración de capitales y el desplazamiento de la inversión del sector público al privado. Mientras, se crean mecanismos de canalización de la participación ciudadana que gestionan los "planes del barrio" de modo que la verdadera participación democrática es anulada por la institucionalización en nombre de la paz social (Alguacil, 2013). El proyecto Madrid Río, premiado por la XI Bienal formaría parte de ese grupo de proyectos de promoción urbana.

5. El mercado y la vivienda social

La producción de vivienda para el uso en régimen de propiedad domina el mercado inmobiliario español y la Bienal lo muestra de manera clara. De las 47 obras de vivienda colectiva recogidas por el premio, 44 son de protección oficial y de ellas sólo 4 se plantean en régimen de alquiler. Un análisis más detenido nos muestra que éstas últimas se encuentran en proyectos de menor número de unidades y menor tamaño por unidad. En general el precio mensual de un alquiler de vivienda se aproxima mucho al de una cuota de préstamo hipotecario, esto ocurre desde los años 60, casi en cualquier zona del territorio nacional.

En España existen dos tipos de demanda de vivienda: el primero referido a las personas con acceso a una hipoteca, fomentado por bajos tipos de interés, escasa rentabilidad de la bolsa, importantes desgravaciones fiscales y liberación del suelo de controles urbanísticos. El segundo es el de aquellas personas, necesitadas de vivienda, que no pueden acceder a las mismas por no tener un nivel económico suficiente, denominada demanda no solvente (Moya, 2004). La protección está dirigida principalmente al segundo grupo, pero el descenso de la protección en los últimos cuarenta años ha sido espectacular[9].

El capital en forma de suelo ha tenido siempre un papel importante en la identificación de las clases dominantes españolas (Coudroy, Vaz y Vorms, 2013). Mientras en Francia el urbanismo del siglo XIX, capitaneado por el Barón Haussmann, trabajaba sobre la mejora de la ciudad existente, en España se centraba la atención en los ensanches, una política especulativa sobre el valor del suelo en beneficio de las burguesías urbanas. Esta cultura continuó desarrollándose durante el franquismo. De nuevo hizo su aparición a partir de los años 90, llegando hasta la crisis actual[10]. El urbanismo de los 80 rompió temporalmente con

[8] El Ayuntamiento de la ciudad se encuentra en manos de la derecha desde 1989.

[9] En 1981 se iniciaron 12.2% de Promoción Pública, 46.7% de Protección Pública y 41.1% libres. En 2002 las cifras son 0.3%, 7.4% y 92.3% respectivamente (Ministerio de Fomento e INE).

[10] Un breve repaso sobre las cifras de edificación de viviendas nos dará una idea de la importancia del proceso vivido en las últimas décadas. En 1994, apenas había

esta tendencia centrándose en la consolidación de la ciudad por las razones ya expuestas, pero en líneas generales la existencia del concepto productivo del suelo urbano en expansión ha sido un hecho característico de nuestro urbanismo. A ese carácter ha contribuido muy notablemente el comportamiento de las empresas promotoras españolas y de la propia sociedad, en su relación con el mercado inmobiliario.

Desde los años 50 se han producido en España, como en otros países de Europa, dos tipos de vivienda de promoción pública: la vivienda social, y la vivienda protegida o con ayudas de la administración. A principios de los años 60 el 80% de la vivienda protegida era producida por empresas privadas. Aunque el objetivo de estas viviendas era ayudar a los grupos sociales más desfavorecidos y corregir los desequilibrios del mercado, de hecho estas intervenciones públicas eran poco sociales y alimentaban sistemas políticos clientelistas. Al filo del año 2000 la situación no era muy diferente, manteniendo en manos privadas la inmensa mayoría de la producción de vivienda promovida con dinero público[11].

La caracterización del sistema urbanístico español requiere una reflexión sobre la proporción de vivienda protegida que se destina al alquiler, respecto de la venta. En España esta relación se decanta casi exclusivamente hacia el régimen de propiedad, ya que la oferta de viviendas sociales en alquiler es muy baja y tampoco se incentiva fiscalmente este tipo de ocupación. Aunque todo el mundo sabe que parte de la solución es atender la política de arrendamiento, se desatiende sistemáticamente (Moya, 2004). Todo ello ha supuesto un factor negativo añadido en la gestión de la crisis inmobiliaria, ya que las viviendas no vendidas tampoco se pueden transformar fácilmente en viviendas alquiladas y quedan bloqueadas indefinidamente.

A nivel local se combinan varios factores que hacen que las administraciones públicas vean en la urbanización y construcción un poderoso aliado del progreso y por tanto del bien común. Desde mediados de los noventa en los ayuntamientos españoles se produce una evolución estratégica que introduce la lógica empresarial. La financiación de los municipios es un problema sin una clara solución. La transferencia de recursos hacia las administraciones locales en España es muy baja, alrededor del 13% del presupuesto del estado, un tercio de lo que se invierte en Francia (Baron-Yelles, 2013) y su medio de financiación variable es la recaudación de impuestos sobre la actividad inmobiliaria en general. Los servicios prestados por la municipalidad han aumentado de forma considerable desde la llegada de la democracia, pero sus medios de financiación siguen siendo limitados.

La denuncia de irregularidades relacionadas con la explotación urbanística de los ayuntamientos en España se ha disparado en los últimos años. El momento de mayor actividad informativa al respecto en los medios de comunicación fue el año 2006. Entonces la percepción de la corrupción es creciente y los casos llevados ante la justicia son muy numerosos. Otro dato negativo es la dificultad de ejecutar las sentencias de aquellos casos que llegan a una resolución condenatoria. Incluso desde la Unión Europea se ha criticado el gran número de sentencias urbanísticas dictadas en nuestro país que no logran ser ejecutadas. El conocido como informe Auken[12] reconoce que las autoridades judiciales españolas han empezado a reaccionar ante el reto que supone la urbanización excesiva en muchas zonas costeras. Aunque los procedimientos son de una lentitud desmedida (Cabello y García, 2010).

La imagen de país que proyecta España está globalmente bien valorada gracias a su valor cultural, atractivo geográfico, su responsabilidad en la comunidad internacional y su modelo de estado del bienestar. Sin embargo subsisten una serie de problemas económicos y de proyección internacional. Los desequilibrios macroeconómicos, fruto de la actual crisis y la imagen de las empresas que no se han consolidado de manera significativa en el exterior (Alonso y Furio, 2011).

El establecimiento y permanencia del urbanismo de extensión y de la economía inmobiliaria productivista explican buena parte de las dificultades para establecer en España una política urbana sostenible. La cultura de rehabilitación urbana y urbanística en general ha crecido mucho en los últimos años pero sigue siendo claramente deficiente. El simple hecho de comprender que la explotación del suelo es una actividad de naturaleza pública y que las plusvalías derivadas de su calificación como urbano deben

empezado a superarse la crisis post.-92, el número de viviendas que se empezaron a construir en España no llegaba a 200.000, en 2006 se comenzaron a construir más de 650.000, para caer hasta las 100.000 en 2009.

[11] Mientras, en otros países, como Francia, que partió de un modelo similar al español en la posguerra, los promotores privados se han desligado progresivamente de la administración. La producción de vivienda social (*logements sociaux*) queda en manos de organismos especializados dependientes de la administración. En Francia la capacidad de estas entidades para conducir la política de vivienda y regular su construcción es por ello mucho mayor que la de sus homólogos españoles (Pollard, 2013).

[12] Informe sobre el impacto de la urbanización extensiva en España en los derechos individuales de los ciudadanos europeos, el medio ambiente y la aplicación del Derecho comunitario. (2008/2248(INI). Ponente: Margrete Auken.

revertir en beneficio del interés general es una afirmación aún comúnmente incomprendida. La participación ciudadana en las decisiones de planeamiento urbanístico es muy escasa. En parte porque el ciudadano no se compromete con las gestiones de su ciudad pero en mucha mayor medida porque la transparencia de las administraciones públicas españolas es muy baja.

La aparición de obras de arquitectura como las recogidas por la Bienal, en su mayoría, más del 80%, de promoción pública, en un contexto como el descrito, supone asumir que buena parte del dinero que permite su construcción es financiado por el llamado urbanismo productivista y la acción inmobiliaria correspondiente. En un medio carente de equipamientos, aun considerando que en muchos de los casos se ha pasado al límite contrario, creando instalaciones innecesarias o de mantenimiento prohibitivo, la mayor parte ha sido asumida por el usuario de manera positiva. La práctica de un urbanismo responsable exige la consideración de la vivienda social como parte fundamental de la acción de los poderes públicos. Esta materia ha formado parte de las políticas de todos los gobiernos de la democracia en España. Sin embargo, como bien refleja el premio no ha existido una política de inversión que corrija los desequilibrios del sistema inmobiliario establecido.

La ausencia de una visión de conjunto de la política urbanística de España es una realidad de la que se tiene una más clara percepción considerando la escena europea en su conjunto. El diagnóstico de los problemas de la ciudad española contemporánea queda ensombrecido por la multiplicidad de realidades legales y políticas de las Comunidades Autónomas, las cuales sustentan su identidad en las diferencias más que en las coincidencias con el resto de componentes del estado. Esta tendencia no es sostenible pero es difícil prever su duración y las direcciones en las que evolucionará. Los informes de la Unión Europea, de carácter claramente crítico, han tenido, como hemos visto, una tibia respuesta por parte de las autoridades del estado. Mientras Comunidades Autónomas y Ayuntamientos, principales entes en el contexto, no se dan por aludidos.

6. Bibliografía

Alguacil, J. (2013). "La mobilisation citadine dans la transformation des quartiers péripheriques de Madrid" en Coudroy, L., Vaz, C. y Vorms, L. (eds.), *L'urbanisme espagnol depuis les années 1970: La ville, la démocratie et le marché*, p. 85. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Alonso, M. y Furio, E. (2011). "La economía española L'économie espagnole The Spanish economy" en *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine 6.*

Baron-Yelles, N. (2009). *Atlas de l'Espagne, une métamorphose inachevée?* Paris: Autrement.

—. (2013). "Les Espagnols face à la corruption urbaine" en *Géographie et cultures 74*, pp. 43-54.

Boivin, R. (2013). "Réhabilitation et gentrification du centre historique de Madrid. Le quartier de Lavapiés" en Coudroy, L., Vaz, c. y Vorms, L. (eds.), *L'urbanisme espagnol depuis les années 1970: La ville, la démocratie et le marché*, p. 155. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Borja, J. (2013). "Retour sur le "modèle Barcelone" par un des ses acteurs" en Coudroy, L., Vaz, C. y Vorms, L. (eds.), *L'urbanisme espagnol depuis les années 1970: La ville, la démocratie et le marché*, pp. 99. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Cabello, G. y García, J. (2010). "La ejecución de sentencias en materia urbanística: una visión de conjunto" en *Práctica Urbanística. Revista Mensual de urbanismo 91,* p. 21.

Coudroy, L., Vaz, C. y Vorms, C. (2013). *L'urbanisme espagnol depuis les années 1970*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Faludi, A. (2009). "Una Europa policéntrica" en Alfaya, L. y Muñiz, P. (eds.), *La ciudad, de nuevo global. Actas del II Congreso Internacional Ciudad, Territorio y Urbanismo (CITUR),* p. 61. A Coruña: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Guillem, M. (2013). *Tipología de vivienda en los poblados dirigidos de renta limitada. Madrid 1956-1959*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid. ETSAM.

Leal, J. (2013). "Les mutations de l'espace social des grandes villes" en Coudroy, L., Vaz, C. y Vorms, L. (eds.), *L'urbanisme espagnol depuis les années 1970: La ville, la démocratie et le marché*, p. 127. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Miquel, L. (2003). "Alumbramiento, plenitud, decadencia y fin de una política social de vivienda" en *Un siglo de vivienda social (1903/2003)*, pp. 261. Madrid: Nerea.

Montiel, A. (2013). "Le modèle d'aménagement urbain dans la communauté autonome de Valence et ses effets sur les droits individuels, les ressources naturelles et autres biens collectifs" en Coudroy, L., Vaz, C. y Vorms, L. (eds.), *L'urbanisme espagnol depuis les années 1970: La ville, la démocratie et le marché,* p. 69. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Moya, L. (2004). "La vivienda de promoción pública. Análisis de la actividad en Madrid en los últimos años y propuestas para el futuro" en *Cuadernos de Investigación Urbanística 43.*

Parejo, L. (2013). "L'évolution du cadre juridique de la production de la ville depuis 1956" en Coudroy, L., Vaz, C. y Vorms, L.

(eds.), *L'urbanisme espagnol depuis les années 1970: La ville, la démocratie et le marché*, pp. 25. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Pollard, J. (2013). "De la toute-puissance à l'effondrement: les promoteurs espagnols et la crise inmobilière" en Coudroy, L., Vaz, C. y Vorms, L. (eds.), *L'urbanisme espagnol depuis les années 1970: La ville, la démocratie et le marché*, p. 55. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Roch, F. (2003). "El sector privado y la construcción de viviendas sociales" en *Un siglo de vivienda social (1903/2003)*, p. 170. Madrid: Nerea.

—. 2013). "Le logement dans le modèle urbain espagnol. Une perspective critique" en Coudroy, L., Vaz, C. y Vorms, L. (eds.), *L'urbanisme espagnol depuis les années 1970: La ville, la démocratie et le marché*, p. 233. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

ÍNDICE ▷

LOS ORÍGENES DE LA ARQUITECTURA COMERCIAL EN BARCELONA: LA ADAPTACIÓN LOCAL DE LOS MODELOS EUROPEOS Y NORTEAMERICANOS (1836-1907)

Joan Molet Petit
Universidad de Barcelona

1. Los orígenes de la arquitectura comercial en Barcelona: la adaptación local de los modelos europeos y norteamericanos (1836-1907)

La larga tradición mercantil de Barcelona junto al impulso modernizador aportado por la industrialización constituyen el contexto idóneo para la formulación de ambiciosos proyectos con los que se pretendía implantar en la ciudad los modernos espacios comerciales que durante el siglo XIX se estaban estableciendo en las principales capitales europeas y norteamericana. Sin embargo, dichas propuestas no llegaran a verse realizadas, ya que, al contrario de lo que sucedía en las urbes mencionadas, estas fueron auspiciadas por las corporaciones municipales de turno, que contemplaban la construcción de estos grandes equipamientos comerciales como la manera de implicar el capital privado en la transformación de determinados espacios urbanos cuyas dimensiones sobrepasaban la capacidad de las arcas municipales.

De este modo habrá que esperar a que sean los propios industriales y comerciantes los que pongan en práctica sus propios proyectos, mucho más realistas y sobretodo mucho más ajustados a sus verdaderas posibilidades, aunque sin renunciar ni a la ambición ni a la emulación de los modelos europeos y americanos.

1.1. Aspiraciones tempranas: la Galerie d'Orléans en el Convento de Capuchinos

El primer intento de crear un gran espacio comercial en la ciudad de Barcelona está estrechamente relacionado con "La Bullanga", revuelta popular de 1835 durante la que se incendiaron gran número de los conventos existentes en Barcelona (Fontana, 2003: 39-40), cuyos terrenos fueron expropiados al año siguiente por el nuevo gobierno liberal mediante los decretos desamortizadores del ministro Mendizábal (Pan-Montojo, 2000: 168). Entre estos cenobios se encontraba el de Capuchinos, que ya había sufrido una primera destrucción en 1823 después de haber sido cedido al Ayuntamiento de Barcelona por las Cortes del Trienio Liberal, para posibilitar la apertura de la Calle de Fernando VII así como la de la Plaza de los Héroes Españoles (Barraquer y Roviralta, 1906: 346). Sin embargo, tras la restitución del absolutismo la propiedad fue devuelta a los religiosos, que reconstruyeron rápidamente el convento, que fue nuevamente expropiado en 1836 y transferido a la Administración de Bienes Nacionales, en detrimento del Ayuntamiento de Barcelona, que invocando la cesión de 1823, reclamó para sí los codiciados terrenos (Actas, 1848: 3-5).

Ante una previsible resolución favorable del conflicto, el municipio decidió convocar ya en 1841 un concurso de proyectos para erigir un teatro con capacidad de 4000 espectadores en el solar de la iglesia conventual. Sin embargo, la cuestión quedó lejos de resolverse, al retrasarse la ocupación efectiva de los terrenos hasta 1848 así como por la negativa de la Real Academia de San Fernando a aprobar los proyectos presentados. Tal demora fue aprovechada por el arquitecto Francesc-Daniel Molina para entregar en 1844 dos propuestas mucho más ambiciosas en las que no solamente se preveía el citado teatro, sino también una ambiciosa red de "pasajes comerciales, alrededor de una plaza abierta"[1].

[1] Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Secció de Gràfics, Documents Visuals i Cartogràfics, nº de reg. 3094 y 3143.

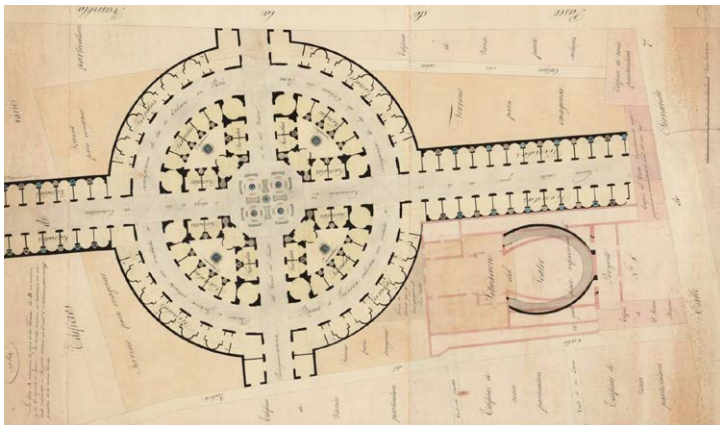


Fig. 1 – F.D. Molina, Proyecto de galerías comerciales en el antiguo Convento de Capuchinos, 1844. Fuente: AHMB. Secció de Gràfics

A pesar de no haberse podido localizar la memoria que acompañaría estos planos, la gran cantidad de detalles que en ellos se reflejan nos ayudan a hacernos una idea bastante precisa de lo proyectado. Lo primero que distinguimos en ellos es el mencionado teatro, cuya ubicación estaba supeditada a la de la antigua iglesia conventual en el ángulo sud-oeste del conjunto, permitiendo así trazar sendos pasajes cubiertos en el área del antiguo huerto, que, vistos en planta, adoptaban la forma de una cruz celta, con dos galerías dispuestas como una cruz latina, en cuya intersección se configuraba una plaza a cielo abierto, que, a su vez era rodeada por otra galería anular que se entrecruzaba con las anteriores.

La presencia del corredor circular es lo que más llama nuestra atención, dado que era un esquema urbanístico nunca aplicado en Barcelona, cuyo único precedente local sería la propuesta de crear una plaza "a semejanza de la de San Pedro de Roma" atravesada por las Ramblas[2], cuya elaboración posterior derivó, sin embargo, en un proyecto de plaza rectangular mucho más al uso, que no llegó a realizarse[3]. Podría ser que Molina pudiera haber tenido noticia de la plaza circular, rodeada de porticado, dibujada por el arquitecto Isidro González-Velázquez en 1816-17 para solucionar el espacio vacío entre el Palacio Real y la Ópera de Madrid, o bien que tomara su idea del "Précis" de J.N.L. Durand, texto al que se le dio mucho protagonismo en las clases de arquitectura de la Escuela de Llotja en el período en que fue dirigida por A. Casdemunt, cuando se formó Molina (Navascués, 1998: 248). En concreto Durand nos muestra un modelo de "feria", que asombrosamente recoge muchos de los elementos de las "grandes superficies" actuales[4], articulado concéntricamente como el proyecto de Molina; esta disposición, según el francés, favorece el tipo de circulación habitual de los visitantes de los mercados y ferias, aparte de que el gran diámetro de la circunferencia en la que se desarrolla la planta contribuye a disimular la falta de paralelismo de los muros radiales que compartimentan los espacios comerciales (Durand, 1805: 62-63, il.15)

Precisamente Molina también dispone los locales de forma radial y en la versión más elaborada de las dos que formula, también se preocupa de resolver compositivamente la falta de paralelismo de los muros añadiendo un pequeño ábside en el fondo de cada tienda, que atrae nuestra atención visual, a la vez que crea unos pequeños espacios subsidiarios a ambos lados en los que disponer las escaleras de caracol que comunicarían con el altillo del local, que hubiera funcionado como vivienda, así como las correspondientes cocinas. Las tiendas ubicadas en los brazos de la cruz latina también dispondrían de estos "absidiolos" que en su caso, ocultarían escaleras de caracol y pozos de agua alternativamente[5].

La mayor diferencia entre los grabados de Durand y los planos de Molina es que el primero preveía cubrir todo el espacio con un techo de forma cónica, mientras que el catalán se acercaba más a la idea de "pasaje" al cubrir solamente las "calles", dejando a cielo abierto el área del cruce, resuelta, una vez más en la versión más acabada, con un espacio de planta octogonal regular, surgido al achaflanar los ángulos rectos de la encrucijada, que así ampliada se convierte en una verdadera plaza, con parterres y surtidores. A su vez los chaflanes se aprovechan para crear sendos vestíbulos

[2] Según recoje Martinell (Martinell, 1960: 18) tal propuesta fue publicada en el Diario de Barcelona en noviembre de 1820 por alguien que se ocultaba bajo el pseudónimo de "El Aguijón" y quien sugería que uno de los dos semicírculos de la plaza se ubicara precisamente en los terrenos del Convento de Capuchinos que aún no había sido derribado. De todos modos, es poco probable que Molina se dejara influir por ese artículo ya que cuando se publicó el arquitecto contaba solamente con 8 años de edad. Curiosamente por aquellos años (1816), el arquitecto Isidro Velázquez propuso una plaza circular porticada a construir entre el Palacio Real y el Teatro Real de Madrid (actual Plaza de Oriente) (Moreno, 1932: 100-109).

[3] Se trata del *Proyecto para la construcción de una plaza patriótica en la Rambla, terreno de los Capuchinos y otros antiguos*. Elaborado y trazado por el concejal del Ayuntamiento Joan Argelich y delineado por el técnico L. Vaillaume en 1824 (AHCB sec. Gràfics nº 2852, 3130, 3131, 3995).

[4] Durand nos habla de un espacio donde se conjuga la venta de objetos, con la de alimentos, amenizada por la presencia de cafés, teatros, salas de baile, billares, así como alojamiento para los mercaderes.

[5] En esos locales no se indica la presencia de cocinas, y en ninguna parte del conjunto se indica la ubicación de las letrinas o excusados. Cabe añadir también que los locales de la sección circurlar se abastecerían de agua mediante unos grandes depósitos situados en unos patios interiores dispuestos entre la "calle" circular y las "calles" que forman la cruz y cuartean el círculo.

de acceso a las viviendas que se situaban por encima de las tiendas y sus altillos, a las que se ascendía mediante escaleras de caracol ubicadas en sendas exedras que se abrían a ambos lados del vestíbulo, quedando el muro del fondo configurado como un ábside abierto de acceso a un patio central o zaguán[6].

Pese a que Durand menciona a los bazares "de Turquía, de Persia y de todo el Oriente" como precedentes de su diseño centralizado, el perfil circular y la disposición de las tiendas que vemos en Molina no pueden dejar de recodarnos la exedra de los llamados "Mercados Trajanos" de Roma, un modelo seguramente estudiado por nuestro arquitecto, habida cuenta la fuerte impronta clasicista dejada por el primer director de la Clase de Arquitectura de Llotja[7].

Más allá de las posibles fuentes de la planta centralizada, resulta también muy atractiva la idea de cubrir las "calles" con cristaleras, introduciéndose por primera vez en Barcelona la idea de "pasaje" o "galería", que el autor del plano quiere resaltar anotando en el mismo "Bazar ó Galería cubierta con cristales á semejanza de la de Orleans en París". A pesar de esta afirmación podemos apreciar puntos en común con varios pasajes parisinos, incluyendo la propia Galería de Orleans, que de por si presentaba características muy específicas, dado su origen y ubicación en el Palais Royal (Geist, 1983: 523-29) La bóveda acristalada, las arcadas de acceso a las tiendas, así como los altillos y las escaleras de caracol, son los elementos que podrían haber sido tomados de las Galerías de Orleans, aunque no es menos cierto que éstos son bastante comunes en este tipología arquitectónica. A su vez resulta interesante destacar que otros pasajes parisinos como el Passage du Caire y el Passage Vendôme también se instalaron en terrenos procedentes de antiguos conjuntos monásticos desafectados durante la Revolución (Lemoine, 1989: 78, 174); así como también hay ejemplos en París en que se combina la presencia de un pasaje con la de un teatro, como comprobamos en el Passage des Panoramas (Lemoine, 1989: 146-154). De este modo parece que Molina haya recogido varios elementos de la ya por aquel entonces larga tradición de los pasajes parisinos intentando aplicarlos en Barcelona, con la intención de que ésa nueva fórmula comercial funcione como factor urbanizador a la vez que modernizador de la ciudad.

El poco éxito que tuvieron las galerías cubiertas en Barcelona, resalta aún más el carácter singular del proyecto de Molina; en este sentido es revelador que la mayoría de los pasajes comerciales que se llevaron a cabo durante el siglo XIX eran a cielo abierto, puede que por motivos económicos, o bien por seguir razonamientos próximos al expuesto por Miguel Garriga y Roca en un proyecto que también ideó para la urbanización de los mismos terrenos conventuale, en cuya memoria del mismo se posiciona en contra de "la cubierta de avenidas y plazas con cristales, cuyos inconvenientes y poca ventaja en este país atendido el clima y circunstancias especiales de esta Capital no se ocultaran a V.E." añadiendo más tarde que "un aire estadizo perjudica la salud y unas vistas tristes crían y fomentan la melancolía" (Actas, 1848: 66) Por consiguiente los pasajes como el de La Paz (1871), del Crédito (1876) y de la Banca (1882) permanecieron a cielo abierto aún presentando las mismas intenciones comerciales que los pasajes parisinos. El único pasaje dotado de techo acristalado de esta época fue el Pasaje Bacardí (1856), precisamente atribuido a Molina, ya que constituye un acceso a la Plaza Real, de forma rectangular y porticada, diseñada por nuestro arquitecto como solución definitiva al solar del antiguo convento de Capuchinos.

1.2. Un gran proyecto a la italiana: la "Galería-encrucijada"

El segundo intento de crear un gran espacio comercial moderno en Barcelona también parte de un concurso convocado por el Ayuntamiento, en este caso en 1886, para resolver la urbanización de la controvertida Plaza de Cataluña[8]. Por aquel entonces ya habían pasado dos décadas desde que se había tomado la decisión de recalificar dos manzanas edificables de Plan Cerdà sustituyéndolas por una gran plaza, y ya se habían sucedido numerosos proyectos que habían levantado una firme oposición de los propietarios de los terrenos, por lo general personajes de la alta burguesía barcelonesa que habían sabido ejercer sus influencias en la capital para bloquear el proyecto. Esta situación no empezó a desencallarse hasta que en diciembre de 1885 Francisco Rius y Taulet accede nuevamente a la alcaldía, estableciendo en mayo de 1886 los límites definitivos de la plaza

[6] En su versión más sencilla, Molina dispone una plaza circular en la encrucijada, rodeada de un amplio pórtico detrás del que se encuentran las tiendas. También propone una galería anular, pero no da ningún detalle de cómo sería el interior de las tiendas, y ni si quiera dibuja los muros de separación entre éstas.

[7] Nos referimos a Antonio Celles y Azcona, que basaba sus clases en los textos de Vitruvio, Vignola y Palladio. Aunque Molina se tituló en la época en que Celles ya no era director de la clase de arquitectura, siendo substituido por Adrià Casademunt, quien introdujo el estudio del mundo medieval, la impronta del primero aún no se había borrado.

[8] El proceso de urbanización de la Plaza de Cataluña fue polémico desde el primer momento, ya que en el Plan Cerdà el área que ocupa la plaza estaba calificado como terreno edificable, lo que provocó la inmediata oposición de los propietarios. De este modo, aunque el primer proyecto de urbanización se redactara en 1866, esta no tomó su forma definitiva hasta 1927. Nosotros aquí sólo presentaremos uno de los muchos episodios que vivió la planificación urbana de este espacio.

para convocar seguidamente el citado concurso de proyectos que deberán tener en cuenta las nuevas alineaciones decretadas.

En 1887 se falla el concurso a favor del proyecto titulado "Plaza" obra del arquitecto Pere Falqués i Urpí, haciéndose constar en su contrato la obligación de llevar a cabo todas aquellas variantes que el Ayuntamiento considerara oportunas; por lo que la gran galería comercial de la que ahora nos ocuparemos, fue diseñada por Falqués a petición del municipio después de que éste recibiera la conformidad del Gobierno a las líneas de edificación de la plaza aprobadas en 1886; en concreto, la R.O. de 6 de julio de 1889 incluía una observación de la Junta Consultiva de Caminos Canales y Puertos, que recomendaba "como proyecto de urbanización más moderno, pero que había de exigir un esfuerzo económico menor, el estudio de un pasaje encrucijada"[9] Esta contradictoria decisión de ocupar con un gran edificio comercial, un espacio público por el que se llevaba veinte años batallando sólo puede explicarse por las mencionadas presiones ejercidas ante el Gobierno por la Asociación de Propietarios del Ensanche de Barcelona, dado que esta idea ya había sido puesta sobre la mesa por Manuel Girona Agrafel, presidente de los propietarios, durante el periodo en que ocupó la alcaldía de Barcelona. Parece que incluso el modelo sobre el que había de inspirarse Falqués, las Galerías Vittorio Emmanuelle II de Milán, había sido propuesto exprofeso por los influyentes propietarios como mejor manera de liquidar la idea de la plaza. (Grau, Lopéz, 1998: 307-308)

En todo caso, las magníficas galerías italianas, inauguradas parcialmente en 1867 según el proyecto de Mengoni, se consideraban en 1886 muy superiores a cualquiera de los pasajes parisinos o "arcades" londinenses y se impusieron en toda Europa como paradigma de edificio comercial a imitar. Siguiendo esta línea Falqués proyectó[10] un enorme conjunto formado por seis bloques de viviendas, con una columnata perimetral, entre los que se disponen las tres "calles" cubiertas, de proporciones similares a las de Milán, que se cruzan en un gran dodecaedro central, formando la "encrucijada" que da nombre al proyecto, cubierto por un cúpula y cuya superficie también es equiparable a la del "crucero" del modelo lombardo[11]. Las dos "calles" principales, más anchas, se corresponden grosso modo con los dos caminos de tierra que en forma de aspa formaban la "urbanización" provisional de la plaza, y que comunicaban por un lado las Ramblas con el Paseo de Gracia, y por el otro la Puerta del Ángel con la Rambla de Cataluña; y la tercera "calle" coincide con la prolongación de la Calle de Vergara hasta el Paseo de Gracia, tal y como aparecía originariamente en el Plan Cerdà. Por consiguiente vemos como Falqués recoge una configuración del espacio que ya contaba con una larga tradición, y que él mismo también había planteado en su proyecto original, forzando el esquema en forma de cruz griega del modelo milanés, para adaptarlo a la realidad urbanística de Barcelona.

Esta disposición le permitía además salvar los problemas de composición que acarreaba la falta de simetría de la plaza, ya que los cuatro lados de ésta ni son paralelos, ni tienen la misma longitud, ni se articulan en ángulo recto, con lo que la cruz en aspa, cuyos brazos se van abriendo conforme se alejan de su intersección, se adapta muy bien a este espacio, de modo que Falqués solo tuvo que controlar la inclinación de los brazos para que se cruzaran armoniosamente bajo la cúpula, componiendo un dodecaedro a partir de combinar tres veces cuatro caras de distinta longitud.

A parte de obviar la típica disposición en forma de cruz, una característica que hubiera distinguido este gran conjunto de haberse construido, es su posición aislada, en el centro de una "plaza"; la mayoría de los pasajes y grandes galerías son construcciones que se insertan en el interior de una manzana, contribuyendo a hacerla más permeable, o bien se utilizan para llenar vacíos urbanos entre las casas, producidos por la destrucción de edificios preexistentes. Como hemos señalado,

[9] Esta recomendación de la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos quedó recogida en un informe elaborado por una comisión que debía determinar los honorarios que por los diferentes proyectos de la Plaza Cataluña debían abonarse al arquitecto Pedro Falqués. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, Comisión de Ensanche , exp. núm. 67 (nuevo) 1921, *Relativo a los honorarios devengados por el Arquitecto Don Pedro Falqués con motivo del Proyecto de urbanización de la Plaza de Cataluña* "Ponencia designada por las Ilustres Comisiones de Ensanche y Junta de Cementerios para estudiar la reclamación por honorarios y gastos formulada por el arquitecto Don Pedro Falqués".

[10] El proyecto completo costa de una gran cantidad de documentación gráfica que incluía una planta general; un alzado general; plantas de sótanos, planta baja, pisos y cubiertas de cada uno de los cuatro edificios en los se dividía el conjunto; un corte transversal por el centro del edificio; cortes transversales por los dos tipos de galerías, por la rotonda y por uno de los cuerpos de entrada; una planta de cubiertas de la cúpula; una planta de cubiertas de uno de los cuerpos de entrada; y una planta general simplificada. También elaboró un presupuesto, cifrado en 9.339.298, 77 ptas, del que la mayor partida 6.196.722,77 ptas se dedicaba a las expropiaciones, pero no llegó a redactar ninguna memoria, lo que nos ha privado de conocer las dimensiones exactas de este gran conjunto (AHCB sec. Gràfics núms. 27812, 27813, 27814, 27815, 27816, 27817, 27818, 27819, 278120, 278121. AHCB. Fons Privats. Pere Falqués i Urpí. 5D.27 Carpeta 46).

[11] Las "calles" de la Galleria Vittorio Emmanuelle miden, 14,5 metros de ancho y la "rotonda" central ocupa una superficie de 1.148 m2 (Geist, 1983: 394) Las galerías propuestas en Barcelona presentan una achura de 15m y 10 m respectivamente, mientras que la "encrucijada" sobrepasa los 900 m2 (Estas dimensiones se han calculado a partir de la escala gráfica de los planos, ya que como hemos mencionado, Falqués no redactó memoria alguna sobre este edificio.

en nuestro caso se trataría de una edificación a cuatro vientos, que por sus dimensiones hubiera presentado un enorme perímetro de fachada, lo que de por si plantea muchos problemas compositivos, además de los que ya planteaba la irregularidad de la planta.

La solución le llega a Falqués desde la misma Italia, pero no de Milán, sino de Roma, en concreto de las construcciones que conformaban la plaza de la Exedra (ahora de la República) obra de Gaetano Koch terminada precisamente en 1889, mismo año en que Falqués recibió el encargo del "pasaje encrucijada". En ambos conjuntos se trataba de resolver grandes espacios urbanos mediante un tratamiento monumental, y en los dos se opta por fachadas semicirculares; las romanas de perfil cóncavo y las barcelonesas de perfil convexo, pero recurriendo en los dos casos a los "palazzi" del Cinquecento, estructurando las largas fachadas mediante pilastras de orden colosal que contrarrestan su largo desarrollo horizontal. Si bien Koch es más cercano a los modelos de Sangallo (De Fusco, 1992: 144) Falqués, en una actitud más ecléctica, substituye las arcadas de la planta baja por una gran columnata que acentúa todavía más las tensiones verticales y contribuye a aligerar el pesado efecto de masa que cabe esperar de un edificio tales dimensiones. Esta columnata, asimismo, se puede interpretar como una estrategia para incluir en este proyecto forzado su idea inicial de unas arquerías aisladas con las que pretendía articular el centro de la plaza y disimular su falta de simetría, pero adaptándolas al nuevo papel que desempeñan en este conjunto, no solamente de carácter compositivo, sino también funcional, ya que la columnata es de por sí mucho más permeable que las arcadas, tanto a la mirada del paseante como a la propia luz natural, lo que es importante si tenemos en cuenta la presencia tras estos pórtico de una hilera de tiendas rodeando todo el edificio.

Otras muestras de la sensibilidad ecléctica de Falqués las constituyen los arcos de dimensiones colosales que dispone señalando la entrada de las galerías, haciéndose eco del cuerpo en forma de arco de triunfo que da acceso a las Gallerias Vittorio Emmanuele por la Piazza del Duomo, pero combinándolo con la escala y la disposición del Arco del Almirantazgo de San Petersburgo, punto focal de un gran edificio, que como el de Falqués, presenta una larga fachada muy horizontal y un perfil aproximadamente curvado, aunque en este caso es convexo. Por encima de estos arcos monumentales el arquitecto barcelonés vuelve a exhibir el carácter desenvuelto con el que trata los estilos históricos, al romper la estricta composición de líneas verticales y horizontales con sendas hileras de ventanas corridas de arco de

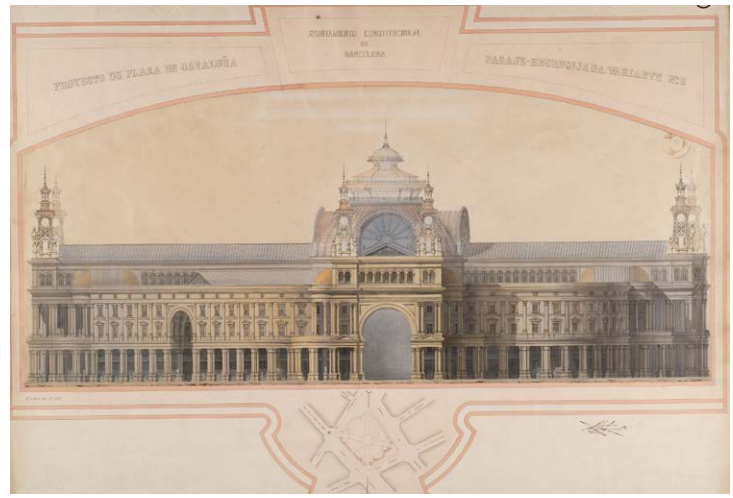


Fig. 2 – P. Falqués i Urpí, Proyecto de Plaza Cataluña, Pasaje-Encrucijada, variante núm. 2, 1891. Fuente: AHMB Secció de Gràfics

medio punto, muy similares a las del edificio de la Universidad de Barcelona, que a modo de "claristorio", hubieran aportado más luz natural a las galerías, y que podrían haber funcionado como mecanismo de ventilación de las mismas. El perfil semicircular de las ventanas corridas, lejos de ser un capricho hubiera funcionado para relacionar compositivamente los grandes arcos de acceso con los no menos grandes tragaluces semicirculares que hubieran iluminado el espacio central o "encrucijada" ya que esta se hubiera construido con un material opaco en vez del cristal usado en Milán. Estos tragaluces, de carácter mucho más industrial que el resto de elementos hasta ahora analizados, se toman prestados de un edificio mucho más moderno, como la Gare de l'Est de París, pero como el edificio de Falqués, de corte netamente neorenacentista (Lemoine, 1998: 142).

Aún más fantasiosos son los elementos de remate, en los que Falqués muestra una vez más su gusto por utilizar las estructuras metálicas de un modo muy particular; si seguimos fijándonos en la cubierta central, descubrimos una especie de templete con tres balconadas corridas superpuestas, creando un perfil mixtilíneo combinando líneas curvas y oblicuas que nos llevan a un cupulín, coronado por un motivo arquitectónico que no dejaría de ser anecdótico si no fuera porque Falqués lo recuperaría años más tarde en el diseño de las farolas del Salón de San Juan.

No menos ingeniosas son las "torres" que culminan los cuerpos de entrada a las galerías y que tienen una función puramente compositiva, dando más verticalidad y enmarcando la anteriormente descrita cubierta de la "encrucijada". Se trata

básicamente de dos estructuras huecas tronco-piramidales de hierro, en las que combina audazmente lo que podría ser el motivo de remate de una fachada-retablo de obra, en la base, con motivos propios de la arquitectura Second Empire metálicos en la parte superior, desarrollando ese gusto tan típico de Falqués de mezclar lo clásico y lo moderno del modo más inesperado[12].

Lo más destacable del interior de las galerías es la articulación de la planta baja a través de pilastras de orden colosal, que abarcan las tiendas y sus correspondientes altillos y dos pares de antas superpuestos. El nivel medio, con las dos alturas de viviendas y el nivel alto con el "claristorio" siguen el mismo diseño que la fachada. También es interesante observar que los cuchillos de las armaduras que sostienen las cubiertas no presentan tirantes, siguiendo el modelo creado por el ingeniero Henry de Dion para la galería de máquinas de la exposición universal de París de 1878 (Lemoine, 2008: 76) lo que nos indica que Falqués estaba bien informado de los avances en la ingeniería de su tiempo.

Otro elemento interesante del interior de las galerías lo constituyen los cuatro grandes vestíbulos en los extremos del aspa, a la manera de cuatro plazas bajo un gran techo que quedan comunicadas visualmente con el exterior a través de la columnata, cuya superficie se suman a la de la gran plaza interior constituida por la "rotonda" ; con estos espacios así como con el pórtico que rodea todo el perímetro, Falqués intenta aumentar el espacio público[13] para que este conjunto quede integrado y abierto a la ciudad, en correspondencia a la idea inicial de crear una plaza.

Precisamente la privatización del espacio público que suponía este proyecto propició que en sesión de 22 de junio de 1891 el consistorio "teniendo en cuenta que no respondía el paseo-encrucijada a la aspiración de Barcelona, había buscado una solución que armonizaba dicha aspiración con las posibilidades económicas del Ayuntamiento" con lo que la idea de la galería comercial de estilo italiano queda finalmente desechada[14].

1.3. Los Grandes Almacenes "El Siglo" entre el pragmatismo norteamericano y el chic parisién

Finalmente no sería ni el Ayuntamiento, ni el capital inmobiliario quien dotaría a la ciudad de un espacio comercial moderno, sino el esfuerzo de dos comerciantes y un ingeniero industrial: Eduardo Conde, Pablo del Puerto y Ricardo Gómez, que en la década de 1870 habían fundaron un negocio de confección y exportación de camisas a América, así como una tienda de prendas de caballero en la Rambla de Santa Mónica de Barcelona, donde vendían sus productos (Conde Moragues, 2013: 54-58). A la vista de los buenos resultados decidieron dar un paso más allá y abrir al público, en el otro extremo de las Ramblas, los Grandes Almacenes El Siglo, los primeros abiertos en España[15]. La gran inauguración tuvo lugar el sábado, 15 de octubre de 1881, pero las ventas no empezaron hasta el lunes siguiente, creando así una gran expectación entre el público barcelonés, alimentada por una intensa campaña de prensa[16], que incluyó la publicación de dos amplias reseñas en el periódico *La Vanguardia*, los días 2 y 18 de octubre[17].

Gracias a estos textos sabemos que en el momento de su inauguración los almacenes ocupaban una superficie total de 5.550 m2[18] repartidos entre los bajos y el sótano del inmueble de viviendas número 5 de la Rambla de los Estudios, que fueron reformados por el arquitecto Domingo Balet. Suponemos que los trabajos no debían ser complicados ya que según los planos originales del edificio[19] la planta baja y el sótano fueron concebidos como espacios diáfanos, con las típicas columnas de

[12] El diseño de estas torres recuerda al que elaboró en la primera versión del remate de la Central Catalana de Electricidad, elaborado hacia 1897 (AHCB sec. Gràfics núm. 10143).

[13] Siempre según nuestros cálculos aproximados, a partir de la escala gráfica, estos vestíbulos superarían los 550 m^2 cada uno, lo que sumado al espacio central de más de 900 m^2 comporta unos 3.100 m^2 de "plaza" dentro del edificio, al que habría que sumar las galerías y los pórticos de 5 m de achura alrededor de todo el perímetro del edificio.

[14] La solución a la que se aduce consistía en la firma de un convenio con los propietarios de los terrenos de la parte alta de la plaza, por el que se les dejaba construir un hotel en ese extremo a cambio de ceder al Ayuntamiento la parte de sus terrenos necesaria para abrir los viales que rodeaban la plaza. Este convenio fue rescindido en 1897, empezando una nueva fase de la larga historia de la urbanización de la misma. "Ponencia designada por las Ilustres Comisiones de Ensanche y Junta de Cementerios para estudiar la reclamación por honorarios y gastos formulada por el arquitecto Don Pedro Falqués" en AMCB Comisión de Ensanche , exp. núm. 67 (nuevo) 1921, *Relativo a los honorarios devengados por el Arquitecto Don Pedro Falqués con motivo del Proyecto de urbanización de la Plaza de Cataluña.*

[15] El edificio que éstos ocuparon se levanta sobre el solar donde estuvo el Seminario Conciliar de Barcelona entre 1767, 1878 ocupado anteriormente por el jesuítico Imperial y Real Seminario de Nobles, con lo que la casualidad quiso que finalmente el primer gran edificio comercial de Barcelona ocupara un espacio religioso de las Ramblas, aunque esta vez fuera vendido voluntariamente por la propia Iglesia (Barraquer y Roviralta, 1906: 419-21).

[16] Durante los meses de octubre y noviembre de 1881 se publicaron a diario anuncios a toda página en La Vanguardia.

[17] La primera reseña describe perfectamente el edificio y su distribución interior, dedicándole 5 páginas, en un tamaño de letra superior al habitual del periódico , por lo que a pesar del tipo de redactado, se trataría de un anuncio (El Siglo, 1881:5377-5381). La segunda es más una crónica de la inauguración, también muy descriptiva de las instalaciones y ocupa sólo dos páginas con la misma tipografía que el resto de las noticias. (Solemnidad, 1881: 5746-5747).

[18] En el texto original se habla de 150.000 palmos cuadrados.

[19] AMCB Comisión de Fomento , exp. núm. 1114H 1878-79.

hierro, dispuestos alrededor del vestíbulo y la caja de escalera. Una estructura parecida presentaba el pequeño cuerpo anexo situado en la parte posterior, con salida a la calle Xuclà. Delante de esta construcción había un patio que la separaba de la calle, en el que se había instalado la cochera y se había dispuesto una rotonda, que permitía que los carruajes pudieran detenerse delante mismo de la entrada para facilitar el acceso a los clientes. Para dignificar este sencillo espacio se instaló en el centro una columna-surtidor sobre la que se colocó "una gran farola de gas sistema Siemens, de gran potencia luminosa y que es igual a las cuatro que se hallan colocadas en París en la Plaza del Carroussel" (*El Siglo*, 1881: 5377-5381).

El expediente encargado por las compañías aseguradoras con motivo del voraz incendio que destruyó por completo las instalaciones comerciales, incluye un resumen histórico que nos informa de su proceso de expansión hasta ocupar todo el inmueble y los dos edificios contiguos (Masoliver y Cendoya, 1933: IV-V). Asimismo la documentación municipal, nos permite conocer mucho más detalladamente las importantes obras de adaptación de los bloques de viviendas a la nueva función comercial[20]. Según esta, la primera campaña de construcción importante se inició a mediados de 1897, cuando se adquirieron los cuatro pisos superiores de la finca en cuyos bajos y sótano se había instalado inicialmente el negocio. Los cuatro pisos fueron reformados y el anexo posterior fue derribado y substituido por un nuevo cuerpo de edificación, también de cuatro plantas, que ocupaba todo el espacio entre el inmueble original y la calle Xuclà, eliminando el pequeño patio.

Esta fue la primera zona que adquirió la típica imagen de los grandes almacenes parisinos: con una gran estructura de columnas y jácenas de hierro alrededor de un gran patio central, cubierto por un artístico lucernario, bajo el cual se dispuso una escalinata de estructura metálica[21]. Precisamente estos vacíos interiores que atravesaban verticalmente el edificio, permitiendo una gran entrada de luz cenital, y ofreciendo una vista "panorámica" de los almacenes, configuraron uno de los elementos definitorios de



Fig. 3 - Grandes Almacenes "El Siglo" patio "central" 1897. Fuente: AHMB Secció de Gràfics

esta tipología, que ya se introdujo en el primer edificio construido expresamente para esta función, los grandes almacenes Au Bon Marché de París. En ellos L.C. Boileau tuvo la "audacia" de dejar las columnas de hierro a la vista, como en una fábrica o estación, para que pudieran ser más esbeltas, sin el recubrimiento de obra, contribuyendo a crear un espacio más diáfano. Boileau también inventó el doble lucernario, compuesto por dos cristaleras, una exterior de carácter industrial, más resistente y una interior cuya estructura metálica tratada de un modo más decorativista, en consonancia al aspecto historicista que dio a las columnas metálicas. Además con este sistema se consiguió, a parte de las ventajas estéticas, un aislamiento térmico más eficaz, al crearse un "colchón" de aire entre las dos claraboyas (Lemoine, 2008: 194).

[20] AMCB Comisión de Fomento, exp. núm. 1305G 1877; Comisión de Fomento, exp. núm 742Y 1896; Comisión de Fomento, exp. núm. 309 1907; además del expediente citado en la nota anterior.

[21] En el espacio ocupado anteriormente por las viviendas no se pudo lograr esta amplitud, ya que se tuvieron que conservar los muros de carga; lo que había alrededor de las cajas de escalera, los que separaban las crujías, dispuestos paralelamente a la Rambla, y la propia fachada. Sólo se suprimió la fachada posterior, para fue substituida por la última hilera de columnas de hierro de la nueva construcción, tal y como deducimos de la colección de planos incluidos en el expediente de las aseguradoras.

En 1907, diez años después de las primeras reformas importantes, se emprendió una segunda gran campaña de obras en "El Siglo", en este caso para reedificar toda la parte posterior del inmueble número 7, adquirido el año anterior[22], para comunicarlo convenientemente con la finca de la plaza del Buensuceso núm. 1, incorporado ese mismo año. En este caso se construyeron hasta tres patios a toda altura con sendas claraboyas, de las que destacaría la que cubría un patio de forma octogonal alargado, que presentaba cierta dificultad técnica y estética al existir un desnivel entre los edificios colindantes.

La construcción de estas importantes estructuras metálicas, que llegaron incluso a sustituir una parte de los muros de carga de los edificios que conectaban fue posible gracias no solamente a la destreza de Leocadio de Olavarría, arquitecto recientemente titulado[23] sino también a la participación del gran constructor de estructuras metálicas de Barcelona Joan Torras Guardiola (popularmente conocido como el "Eiffel catalán") cuya empresa subministró el gran número de soportes de fundición y de jácenas de hierro laminado que se necesitaron para llevar a cabo las diferentes ampliaciones (Feliu y Vilanova, 2011: 285).

La prensa especializada de la época ya estableció la relación tipológica de El Siglo con los "Grandes Almacenes del Louvre[24], La Primavera y otros análogos de París" (La Industria, 1899: 24). La comparación con Les Grans Magasins du Louvre nos lleva a hablar de la fachada principal de El Siglo, ya que ambos eran negocios que se establecieron dentro de unos inmuebles ya construidos, y que fueron creciendo dentro de éstos llevando a cabo importantes reformas interiores, pero sin modificar las fachadas. En el caso parisino, su ubicación en la Rue de Rivoli, en la que existía la obligación de construir las fachadas siguiendo el modelo definido por los arquitectos Percier y Fontaine en 1806, hacía imposible cualquier cambio; en el caso barcelonés, no se creería necesario emprender una obra tan costosa y sólo se transformaron algunos de los portales en escaparates, de manera que el aspecto general era el de un edificio de viviendas corriente, con tiendas en la planta baja, lo que contrasta con las fachadas espectaculares de los grandes almacenes parisinos del *fin-de-siècle*.

Tampoco se modificó la fachada de la plaza del Buensuceso, no obstante, la fachada posterior sí que se vio afectada por las obras de reforma, ya que, tal y como se ha explicado, prácticamente todos los pequeños edificios que daban a la calle Xuclà fueron substituidos por los nuevos cuerpos de edificación que contenían los grandes patios cubiertos. De este modo todo el frontis posterior fue rehecho en tres momentos, 1897, 1899 y 1907 y aunque se mantuvo cierta unidad de estilo, era posible distinguir los tres tramos de fachada.

Según los planos, estas fachadas, diferían mucho de las de la Rambla, y, a pesar de estar en una calle estrecha con poca visibilidad (prueba de ello es que solo se fotografió después del incendio) presentaban una composición muy estudiada, a base de marcadas líneas horizontales y verticales, acentuadas por algunos elementos decorativos de carácter clasicista: pilastras y cornisas, y un único frontón marcando el acceso principal. La imagen general del conjunto recuerda inesperadamente la de los edificios de oficinas norteamericanos de la llamada Escuela de Chicago, aunque naturalmente a una escala muchísimo menor[25].

La relación que esta fachada establece con Norteamérica nos da pie a mencionar el interés que los propietarios de los Almacenes El Siglo habían mostrado por el funcionamiento de tales establecimientos en Estados Unidos. Eduardo Conde y Pablo del Puerto se habían conocido durante la década de 1860 trabajando en unos almacenes en Cuba, desde donde Conde realizó varios viajes a Nueva York para estudiar el sistema de ventas estadounidense (Toboso Sánchez, 2002: 31). Este interés no menguó al instalarse en Barcelona (ya hemos comentado que enviaban sus productos al Nuevo Mundo) de modo que en 1876 la empresa Conde, Puerto y Compañía recibió un premio por sus productos de camisería en la Exposición Universal de Filadelfia a la que enviaron sus productos para afianzar su posición en el mercado americano (Lista, 1877: 12). Precisamente en esa ciudad se había fundado en 1869 los grandes almacenes John Wanamaker & Co. cuyo éxito llevó a su propietario a abrir una nueva y más amplia tienda que fue inaugurada cuatro días antes de la apertura de la exposición (Giberti, 2002: 205-208)

[22] En 1892, la mitad de la planta baja de este edificio de viviendas se incorporó a los almacenes, y en vista de su gran expansión, en 1906 se decidió comprar todo el edificio (Masoliver, Cendoya, 1933: V).

[23] Según el Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña, Leocadio de Olavarria se había titulado en la Escuela de Arquitectura de Madrid el 26 de agosto de 1892, es decir sólo cinco años antes de la primeras obras de ampliación (Arquitectos españoles, 1900: 310).

[24] La comparación con Les Grands Magasins du Louvre no deja de ser significativa, ya que éstos se instalaron en los bajos de un bloque de viviendas que había sido transformado en hotel, y con el tiempo, llegaron a ocupar por completo los edificios que lo formaban el hotel (Pevsner, 1979: 268), al igual que El Siglo con el tiempo ocuparía por completo los inmuebles en cuyos bajos se había instalado.

[25] Este tipo de edificios de oficinas no se introdujo en Barcelona hasta finales de la década de 1910, cuando se construyen los primeros en la recién abierta Vía Layetana, lo que hace todavía más sorprendente esta fachada.

lo que nos lleva a pensar que sería visitada y estudiada por los propietarios del negocio barcelonés ya que éstos aplicaron a los Grandes Almacenes el Siglo el mismo método de organización, algo totalmente inédito en España (Cabana, 1998: 138-145) lo que contribuyó indudablemente a su meteórica expansión, que ni siquiera fue truncada por el desgraciado incendio que arrasó los edificios el día de Navidad de 1932.

2. Conclusiones

Como dice el título, en esta comunicación hemos pretendido dibujar los inicios de la arquitectura comercial moderna en Barcelona. Hemos visto como desde el Ayuntamiento, y con la participación de arquitectos comprometidos con la modernización de la ciudad se quiso promover la construcción de espacios comerciales como motor urbanístico, dando utilidad al espacio de conventos exclaustrados, o bien intentando implicar al capital mercantil en la difícil resolución de la plaza de Cataluña. Estos intentos, que para algunos solo son brillantes dibujos en un papel, para nosotros son el testimonio de una voluntad modernizadora de la ciudad, y también de la capacidad de los arquitectos catalanes de estar al día de las nuevas tipologías arquitectónicas e incluso de los avances en la ingeniería.

Detenemos nuestro análisis en 1907, en la segunda campaña de ampliación de los Almacenes El Siglo, ya que tras esas reformas, Barcelona cuenta finalmente con su primeros grandes almacenes, impulsados por los propios comerciantes e industriales de la ciudad sin ningún tipo de intervención municipal, y lo que es más importante, a la altura de los almacenes parisinos e incluso norteamericanos.

3. Bibliografía

Barraquer y Roviralta, C. (1906). *Las casas de los religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*. Barcelona: Imprenta de Don Francisco Altés y Alabart.

Cabana, F. (1998). *Episodis de la burgesia catalana.* Barcelona: Proa.

Conde Moragues, L. (2013). *Grandes Almacenes El Siglo, 1872-1953.* Barcelona: Editorial María Isabel Ribera Roca.

Durand, J-N-L. (1805). *Précis des leçons d'architecture données a l'École Polytechnique, second volume*. Paris: Imprimerie d'Amédée Saintin.

Feliu Torras, A. (2011). "El llibre de registre de clients" en Feliu Torras, A. y vilanova Omedas, A. (comps.). *La Barcelona de Ferro. A propòsit de Joan Torras Guardiola*, pp. 285-289. Barcelona: Museu d'Història de Barcelona.

Fontana, J. (2003). *La revolució liberal a Catalunya*. Lleida: Eumo Editorial-Pagès Editors.

Fusco, R. de (1992). *Storia dell'Arte in Italia. L'architettura dell'ottocento*. Milano: Garzanti Editore.

Geist, J.F. (1983). *Arcades, the history of a building type.* Cambridge (MA): The MIT Press.

Giberti, B. (2002). *Designing the Centennial. A History of the 1876 International Exhibition in Philadelphia*. Kentucky: The University Press of Kentacky.

Grau, R. y López, M. (1988). "El temps de la revolució urbanística" en Grau, R. (comp.), *Exposició Universal de Barcelona 1888. Llibre del Centenari*, pp. 123-309. Barcelona: L'Avenç/Ajuntament de Barcelona.

Lemoine, B. (1989). *Les passages couverts en France*. Paris: Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris.

—. (1998). *Architecture in France, 1800-1900.* New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers.

—. (2008). *L'architecture du fer. France: XIXe Siècle.* Seyssel: Éditions Champ Vallon.

Martinell, C. (1960). "La Plaza Real. I Su prehistoria accidentada" en *Destino*, pp. 18-20. Barcelona: Ediciones Destino.

Masoliver Ibarra, N. y Dendoya Oscoz, P. (1933). *Expediente relativo al siniestro ocurrido el día 25 de diciembre de 1932 en los locales "Grandes Almacenes el Siglo S.A.".* Barcelona: Compañías Aseguradoras.

Moreno Villa, J. (1932). "Proyecto de I. Velázquez para la Plaza de Oriente" en *Arquitectura,* pp. 100-109. Madrid: COAM.

Navascués Palacio, P. (1998). "L'arquitectura catalana entre el 1808 i el 1888" en Barral U Altet, X. (comp.), *Art de Catalunya. Urbanisme, arquitectura civil i industrial,* pp. 244-287. Barcelona: Edicions L'Isard.

Pan-Montojo, J. (2000). "Juan Álvarez y Mendizábal (1790-1853). El burgués revolucionario" en Burdiel, I. y Pérez Ledesma, M. (comp.), *Liberales, agitadores y conspiradores. Biografías heterodoxas del siglo XIX*, pp. 155-182. Madrid: Espasa Calpe.

Pevsner, N. (1979). *A History Of Building Types*. Princenton: Princenton University Press.

S/a. (1848). *Actas de la Junta Censora convocada por el Excmo. Ayuntamiento con el objeto de examinar y calificar los proyectos presentados al mismo concurso para la formación de una plaza en el local que fue de los PP. Capuchinos de esta Ciudad y memorias que acompañaron los planos publicados por voluntad de sus autores* Barcelona: Imprenta de Antonio Brusi.

S/A (1900). Arquitectos españoles. Lista general. *Asociación de Arquitectos de Cataluña. Anuario para 1900,* pp. 299-314. Barcelona: Heinrich y Cía.

S/A (1899). La industria nacional. Grandes Almacenes de "El Siglo" Barcelona. *Revista ilustrada de Banca, Ferrocarriles, Industria y Seguros,* pp. 24-25. Madrid.

S/A (1877). *Lista alfabética de los premios concedidos a España y sus provincias de ultramar en la Exposición Universal de Filadelfia en 1876*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de Narciso Ramírez y Cía.

S/A (1881). "El Siglo. Gran taller de camisería y fábrica de guantes" en *La Vanguardia*, 5377-5381. Barcelona: Imp. Universal.

S/A (1881). "Una solemnidad industrial" en *La Vanguardia,* pp. 5746-5747. Barcelona: Imp. Universal.

Toboso Sánchez, P. (2002). *Grandes almacenes y almacenes populares en España, una visión histórica.* Madrid: Fundación Sepi.

ÍNDICE ▷

ALEXANDER BRODSKY: DEL PAPEL AL DESVANECIMIENTO

Fernando Moral Andrés
Universidad Nebrija

1.

Alexander Brodsky nace en Moscú en 1955. Hijo de Savva Brodsky quien fuera arquitecto, artista e ilustrador de reconocido prestigio. Alexander se formó inicialmente en el Moscow Arts College, pues quería ser pintor. Finalmente no seguiría esta formación, desarrollaría sus estudios de arquitecto en el Instituto de Arquitectura de Moscú (MARKHI) graduándose en 1978. Debemos reseñar que algunos de sus profesores fueron Mijail Turkus, Mijail Barsh y Boris Barkhim (Nesbitt, 2003: 2) y esto suponía, por la formación y experiencia de los mismos, el poder conocer de manera profunda algunas de las claves de las vanguardias constructivistas soviéticas al mismo tiempo que sobre la historia de la arquitectura occidental. Esta aproximación inicial puede presentarnos algunas cuestiones interesantes. La primera, y en absoluto es menor, es su militancia[1] como ciudadano de Moscú.

Es cierto que esta postura podría implicar el ser cosmopolita e integrado en una red global y fundamental de metrópolis; frente a la etiqueta de artista ruso encerrado en su exotismo y, en cierto modo, al margen de la modernidad, todo sea dicho, dictada por las mentes occidentales. (VV.AA., 2010: 200) En cualquier caso esta denominación, absolutamente calibrada, no debería, en el caso de Alexander Brodsky, ser interpretada sólo desde esa óptica de alta cultura ó especializada. La percepción de su ciudad (Brodsky, 2012: 2) parece estar centrada en problemas y virtudes



Fig. 1 – Vista de Moscú destacando la torre del Ministerio de Asuntos Exteriores, una de las siete hermanas. Fuente: F. Moral Andrés

específicas del lugar y su contexto. Él ha nacido y vivido en la parte vieja de la ciudad, presenciando su transformación. No tiene una lectura superficial o retórica, al contrario, es una realidad plena que le lleva a localizar y participar, siempre de manera crítica, de los valores emanados de esta urbe.

Su padre, Savva, ejerció inicialmente como arquitecto llegando a desarrollar dos teatros en Petrozavodsk. Su prestigio se debe al haber sido el creador de algunas ilustraciones paradigmáticas basadas en personajes literarios como los creados por W. Shakespeare o sobre el mismo D. Quijote. Sus escenas son tan poderosas como inquietantes. Los personajes focalizan la

[1] "Aquí todos somos de Moscú", comentaba Alexander Brodsky durante el encuentro sostenido con un grupo de profesores, entre los que se encontraba el autor, y estudiantes en el mes de diciembre de 2013.

ilustración, pero el contexto es clave para resaltar algunas de las características de los mismos. Estamos ante obras donde la técnica basada en la *línea* llega a definir valores, éticos, estéticos,.. con un carácter universal.

2.

Alexander Brodsky e Ilya Utkin comienzan a trabajar de manera conjunta desde los tiempos de estudiantes en la Escuela de Arquitectura. De 1978 y hasta 1993 desarrollarán una obra centrada, esencialmente, en diferentes proyectos *sobre papel*. Fueron parte fundamental de los denominados como "Paper Architects" (Mikhail Belov, Nadia Bronzova, Yuri Awakumov…) (VV.AA., 2010) quienes atravesaron la etapa convulsa y de colapso efectivo del sistema soviético. No innovaron en esta actitud de proyectar *todo* sobre planos, pliegos,… aún sabiendo que no transcenderían estos soportes. En el periodo estalinista, aquellos que seguían creando desde la vanguardia, fuera de la oficialidad, construyeron sus visiones sólo sobre papel: Ladovsky, Chernikhov, etc. explotaron esa posibilidad para continuar siendo arquitectos. Diferentes épocas, reacciones similares. Su posicionamiento, o necesidad creativa, parte de una realidad absolutamente determinada por parte de las autoridades soviéticas del momento. La consideración de la arquitectura como un epígrafe más del plan de turno, destinado a satisfacer unas necesidades programadas, impedía el desarrollo de los valores plenos de su trabajo. Los planes en torno a la construcción y la arquitectura definidos desde los tiempos de los gobiernos de Nikita Jruschov y Leonid Brézhnev atendían sólo a los parámetros derivados de la industria del prefabricado. El objetivo era único, satisfacer las necesidades masivas de vivienda con independencia de cualquier otra consideración social o urbana. Esto suponía la limpieza absoluta de cualquier "desvío" arquitectónico pues todo debía ser conforme los dictados de una máxima productividad. Frente a esta situación, este grupo optó por crear fuera de esos límites. Participaron en concursos y trataron de entrar en la realidad pero no lo lograron. Brodsky y Utkin proyectaron una pequeña cabaña en Yugoslavia y realizaron una propuesta para la Ópera de la Bastilla de París como hechos relevantes (Nesbitt, 2003: 2). Seguramente su obra materializada con cierta repercusión fue el Atrium Restaurant Moscow realizada entre 1986-1987. En cualquier caso, sus principales valores salieron de un buen número de *arquitecturas no-construidas*. Su producción está estructurada, a grandes rasgos, desde una perspectiva que les conecta con algunos de los principales arquitectos de esta intra-historia de proyectos sobre papel como Étienne-Louis Boullé, contundente y adelantado arquitecto francés del XVIII o Jean Jacques Lequeu, especialmente controvertido y exhaustivo en su trabajo también en el mismo periodo. Esta secuencia, aún siendo sólo una enumeración, estaría mutilada si no apareciera Giovanni Battista Piranesi, arquitecto, estudioso y grabador italiano del XVIII (Muratov, 2011: 115). Todos ellos construyen sus trabajos desde el gusto por lo antiguo, o por lo *visionario*. Sí apuntaremos alguna cuestión específica sobre Piranesi, en especial para señalar la minuciosidad de su trabajo. Disecciona todos los edificios hasta su último componente incluso cuando están en situación de ruina. Como sucede en el "Emisario del Lago Albano" (Ficacci, 2011: 430).

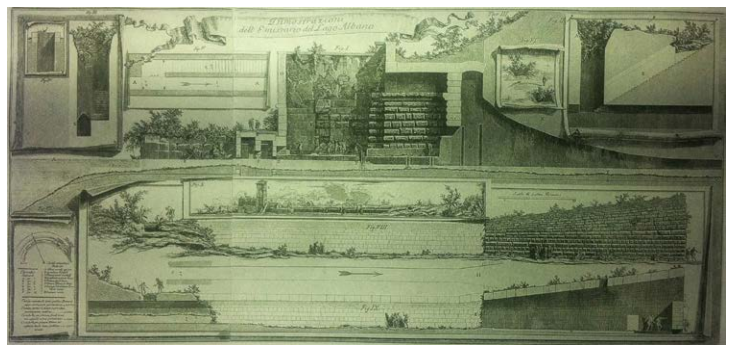


Fig. 2 – Ilustración del "Emisario del Lago Alban" de Giovanni Piranesi (1762). Fuente: http://www.zeno.org/nid/20004222393 - http://www.zeno.org - Contumax GmbH & Co. KG

Con la misma exhaustividad llega a definir sistemas constructivos como sucede en la vista parcial del "Blackfriars Bridge" (Ficacci, 2011: 487).

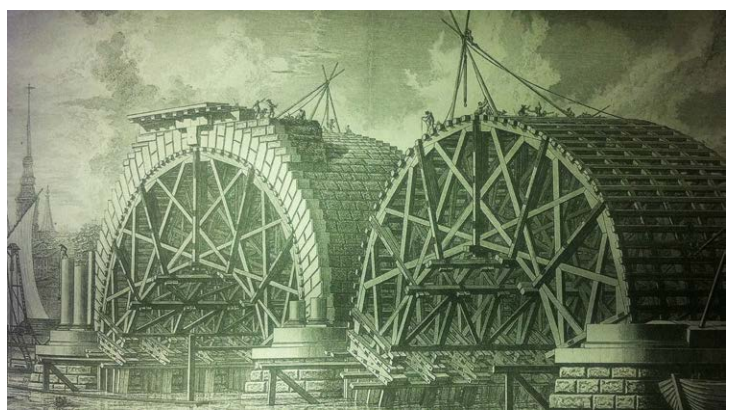


Fig. 3 – Vista parcial del "Blackfriars Bridge" de Giovanni Piranesi (1764). Fuente: http://www.zeno.org/nid/20004222415 - http://www.zeno.org - Contumax GmbH & Co. KG

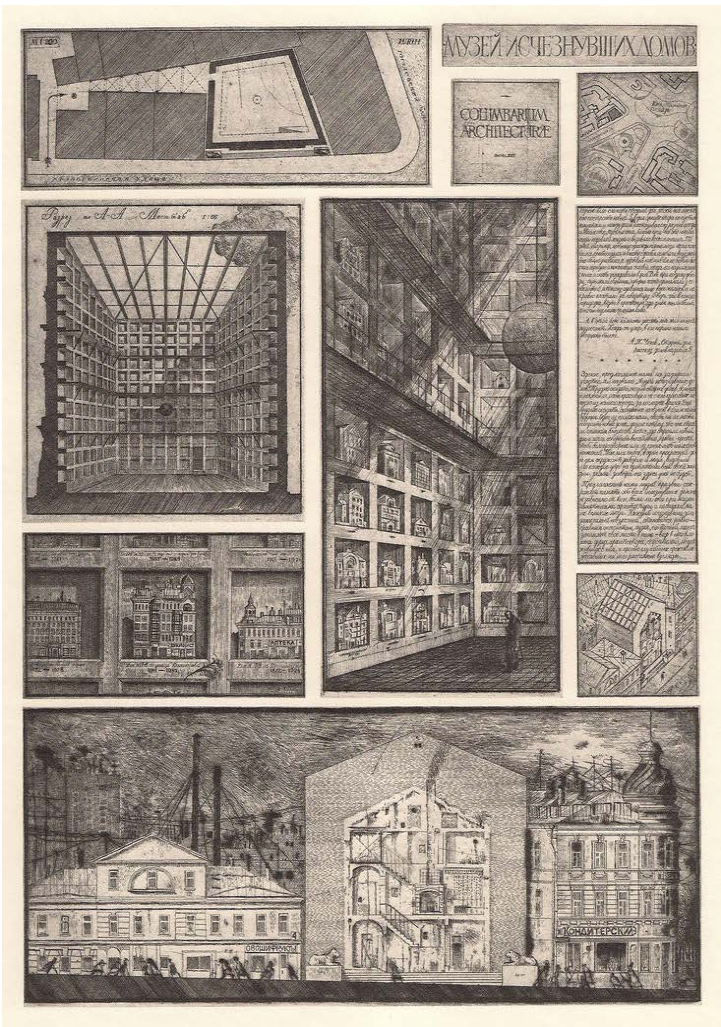


Fig. 4 – Proyecto "Columbarium Architecturae" de Alexander Brodsky-Ilya Utkin (1984) . Fuente: https://russianculture.files.wordpress.com/2011/01/4368467286_a9c3707778_o.jpg

En sus cárceles recrea atmósferas extrañas por combinación de distintos elementos arquitectónicos, que desde una secuencia manierista, crea unos espacios especiales. Debemos resaltar el uso de la línea como elemento básico para definir esos lugares. Su aislamiento, su densificación, su imprecisión,… son las pautas que construyen toda la atmósfera. Sitios donde las personas o personajes, aparecen insistentemente para dar entrada a la vida finalmente (Ficacci, 2011: 140). Como cierre de esta sección también debemos citar el trabajo de grabadores soviéticos de vanguardia como fueron G. Etcheistov, A. Gontcharov o E. Gourevitch y que nos abren una vía más local en esta serie de *dibujantes* (VV.AA., 2001).

Brodsky y Utkin continúan esta tradición donde el plano busca ser un documento explicativo total, por lo menos en lo que a sus aspectos principales se refiere. Así aparecen conjuntamente dibujos de plantas, secciones, axonometrías, textos y personajes. Sus proyectos, aunque en ciertos pasajes de los mismos podríamos considerarlos como confusos, son un acontecimiento singular en la URSS del momento. Igualmente parecen ligarse de forma alguna con la tendencia Occidental y Postmoderna de la arquitectura europea y norteamericana de aquellos años. También son una crítica, incluso un acto de resistencia, frente a la realidad de su ciudad y de sus construcciones seriadas, continuas… inhumanas. En ellos podemos ver arquitecturas clásicas, aunque sorprendentes, como Villa Claustrofobia ó Columbario (Nesbitt, 2003).

Incluso podríamos rastrear influencias plenamente coetáneas a su definición como el Cementerio de Módena de Aldo Rossi (Frampton, 2002: 298). También otras mucho más complejas en cuanto a significado e incidencia en la ciudad como los diferentes proyectos de Teatros donde la urbe fricciona con ellos. Lo antiguo como baluarte donde localizar el arte más intenso. Igualmente podemos hacer unas lecturas más amplias sobre estos trabajos que parecen ser uno solo (Sitar, 2006: 85). Existe en todos ellos una pátina de tiempo inducida por las planchas de trabajo que son voluntariamente ajadas y esta falta de preciosismo nos sitúa en otro plano tremendamente interesante: la arquitectura precaria.

> Precario: 1.- De poca estabilidad o duración. 2.- Que no posee los medios o recursos suficientes (Diccionario de la Real Academia Española, 2014).

Entre 1989-1990 crean "Dome", un aguafuerte de 59,7 x 45,6 cms. hoy parte del catálogo de Tate Modern.

Se representa una gran cúpula seccionada de una única hoja. En el interior de la misma están acoplados, en diferentes posiciones, puntales y vigas de madera, escaleras de mano y algunos listones de difícil catalogación. Observamos estructuras porticadas de secciones irregulares, Cruces de San Andrés atirantando en posiciones aleatorias y diferentes pseudo-puntales o pies derechos que parecen apoyarse sobre la cara interna de la cúpula. Frente a la definición estricta del perfil de elemento abovedado, el amasijo de troncos distintos en el interior. Una visión de enorme contraste rodeado todo él por un cielo/manchas extrañas. Ciertos estudios apuntan esta representación como una crítica del día a día de acumulación de elementos dentro de las unidades estandarizadas residenciales soviético-rusas. ¿Puede tener cabida

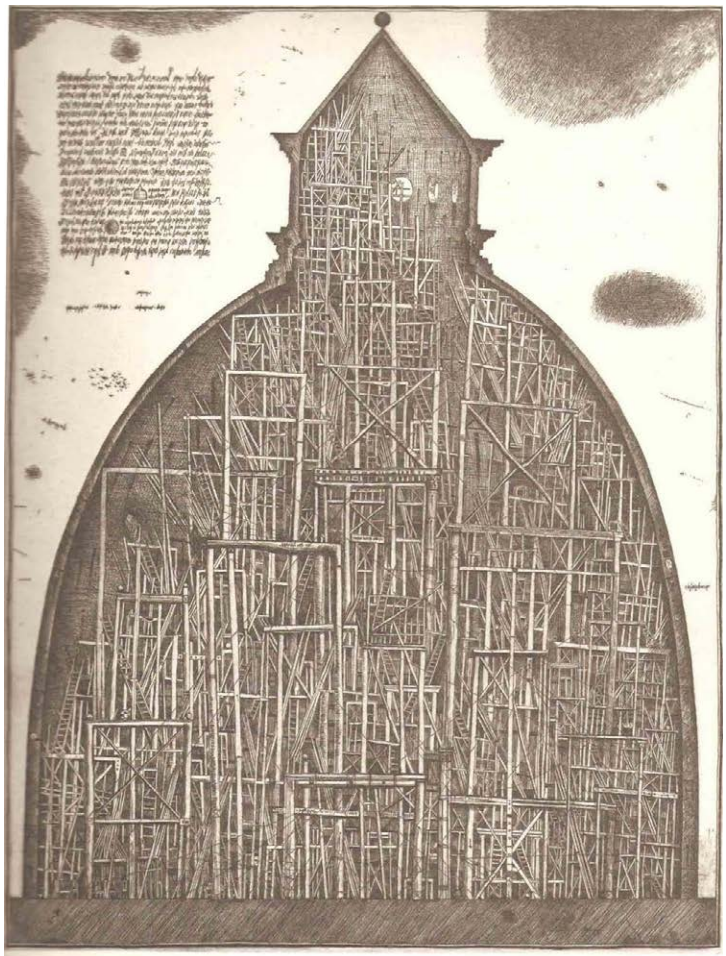


Fig. 5 – Proyecto "Dome" de Alexander Brodsky-Ilya Utkin (1989-1990) Fuente: https://russianculture.files.wordpress.com/2011/01/brodskyutkin005.jpg

toda la vida normal dentro de ellas? El motivo u objeto cúpula lo encontramos en otros de sus proyectos como es la propuesta para "A contemporary Architectural Art Museum", donde todo él se resuelve bajo esa forma y suspendida sobre un cruce de viales de una gran metrópoli. Es una construcción típica del espíritu antiguo y también fundamental para entenderla como elemento de fricción frente a construcciones masivas. El tema de los "palos" es singularmente relevante. En su propuesta "Diomede" volvemos a localizar una cúpula de la que parecen salir algunos *pinchos* o avances de esas maderas que pudieran estar contenidas en el interior y quizás en una estructura caótica similar a la vista en "Dome".

Estos puntales y su disposición violentan de manera contundente la filosofía y el ideario que construía una cúpula. No cabe duda que podrían haber utilizado múltiples estrategias y elementos para representar ese caos interior frente a la serenidad del contenedor, pero utilizan elementos de construcción vulgares, los que se pueden encontrar, casi, en cualquier parte. Igualmente podríamos contraponer el sistema constructivo que arma una cúpula, que aún siendo también de madera, sigue unas geometrías y una disposición precisa frente al amasijo de palos que colmata y define todo el soporte interior de esta cúpula definida por Brodsky y Utkin. Se contraponen dos lecturas, por un lado la *eternidad* del contenedor, por otro lo *precario,* incluso vulgar de lo que lo habita.

3.

Entre agosto de 1991 y enero de 1992, veinticinco artistas procedentes de todo el mundo trabajan en el "Opening Project" (VV.AA., 1992) convocado por el Europees Keramisch Werkcentrum, EKW en Den Bosch (Países Bajos). Tomando como base de trabajo la cerámica, escultores, pintores,… Brodsky y Utkin propusieron diferentes piezas capaces de ser producidas e instaladas en dicha institución. Ellos dos dan un salto de escala en su propuesta. Crean un conjunto de piezas cerámicas (trozos de cornisas, columnas, cabezas humanas y de animales, brazos, ánforas, etc.) donde el clasicismo vuelve a estar presente, si bien sus personajes poseen unos rasgos muy particulares a caballo entre la antigüedad, la caricaturización y la indiferencia. Todas ellas presentan unas perforaciones y su lectura de conjunto está sólo unificada por el material, el estilo de trabajo y por una maqueta.

Brodsky y Utkin son arquitectos y la utilizan como anticipo de su intervención. Su obra es un pabellón de acceso al EKW. Un cuerpo definido por su perímetro estructural, con una altura de unos 6,00 m un frente y fondo de unos 6,00 m también; siendo su altura máxima de alrededor de 12,00 m aproximadamente. Podríamos sintetizarlo como un baldaquino cuya cubrición se establece a cuatro aguas, definiéndose todo él por los perfiles metálicos que construyen sus aristas principales. Un cuerpo diáfano, etéreo hasta que irrumpe (o revienta) un conjunto de listones, de elementos longitudinales verticales, oblicuos, cruzados donde aparecen ensartadas las piezas cerámicas que representaban diferentes cuerpos que anteriormente habíamos citado. El pabellón está limpio de estos elementos, bajo la cornisa rota, sólo *afectan* a la cubierta. Ésta queda insinuada por sus líneas de máxima pendiente, pero está desfigurada, desbordada y colonizada por todos estos *pinchos* y los restos que en ellos

aparecen. No existe una envolvente como tal, sólo un límite permeable y confusamente tramado.

La primera reflexión parte de cómo ellos han interpretado el contexto histórico donde van a intervenir. La formalización de las cubiertas holandesas es muy clara y rígida, definida por las condiciones del clima y de vida de las personas. Su forma sirve de base para la actuación, al igual que la cúpula, pero con la diferencia de que el protagonismo de los puntales, ha trascendido el hipotético límite original. Ya no ha quedado nada dentro de la cáscara, todo ha salido al exterior, con toda la fuerza que adelantaban las propuestas de papel. Aun partiendo de una posición intermedia entre dos construcciones tradicionales, ellos definen un elemento absolutamente autónomo y singular. La diferenciación que apuntaban entre su arquitectura y la metrópolis, también se ha producido en un lugar absolutamente ajeno a los estándares de las grandes urbes.

Podemos realizar una lectura de la intervención desde un punto de vista, cuasi objetual, que tiene sentido en sí mismo por encima de cualquier condicionante, que ahora sí, podría estar próximo a sus posicionamientos más clásicos. ¿No planteaban una arquitectura antigua como un elemento beligerante frente a lo opresivo y genérico de la gran ciudad?, ¿qué hacer cuando el lugar no es hostil? El cambio de dimensión y de escala que realizan les sitúa en una encrucijada donde, aparentemente, plantean un debate entre el elemento artístico per sé y la definición de una arquitectura que no puede beber directamente de aquello que se había plasmado en el papel. Es una situación de última fase dentro de su trabajo en común que estaba próximo a finalizar. La tradición vanguardista había apostado, en gran medida, por la resolución de sus arquitecturas a través de elementos estructurales de tipo celosía o similares. Grandes luces, grandes esfuerzos, mínimo material. Igualmente el trabajo desarrollado por muestras como "Obmokhu (material y espacio)" de 1921 (VV.AA. 2001: 48), de donde surgieron nombres como A. Rodchenko, incidían en estas geometrías constructivas derivadas de la combinación de barras para crear espacio. Debemos incidir en las "Construcciones Espaciales KPS" de V. Stenberg, donde se continúa atendiendo a la realidad estructural necesaria de sus cuerpos, pero desde unos planteamientos menos directos y que no buscan la belleza[2].

También podemos recorrer el proyecto para la III Internacional de V. Tatlin y el proceso de construcción de su maqueta, donde los elementos lineales cobran una especial importancia. Alexander Brodsky e Ilia Utkin no los emplean de igual manera. Crean un sistema lineal amalgamado, autosustentado en sí mismo, pero desde un procedimiento de carácter empírico (sobre la maqueta) para posteriormente trasladarse a la escala mayor, casi directamente. No se cálculo apoyo o arriostramiento alguno, todo lo aportó la combinación y el trabajo de los dos con los *palos,* artesanos del espacio. Es clara la potencia formal que alcanzan con esta nube y que igualmente implica una demolición controlada de las cuestiones formales y cerradas de orden antiguo. Pasa a ser todo un conglomerado de piezas precariamente conectadas con sus formas anteriores. Unos planteamientos en descomposición. Podríamos realizar una analogía con los trazos de sus aguafuertes, que quizás es lo que se mantienen firmes, encarnados en esos listones, fuera del papel.

4.

Tras pasar cuatro años en EE.UU., 1996-2000, Alexander Brodsky regresa a Moscú y funda su propia oficina de arquitectura. Culmina la singladura inversa, de momento, a la de su padre. Su actividad se inicia dentro de unos tiempos de crisis política, social y económica en la Federación Rusa. En esta encrucijada inicia la resolución de pequeños encargos condicionados por su muy bajo presupuesto. En la franja 2000-2001 proyecta y construye el Restaurante 95º (Brodsky, 2009: 29) la Reserva de Klyazminskoye, en las afueras de Moscú.

Se trata de una construcción en tres niveles, destinados en su mayor parte a constituir diferentes áreas de restauración, en la ribera entre un río y un bosque. En el primer nivel sobre agua, se establece un embarcadero, en el segundo una zona-cobertizo destinada al bar-cocina y en el último nivel aparece un cuerpo, claramente diferenciado, a dos aguas y cerrado destinado a comedor. El pequeño complejo es un punto de servicios para los usuarios que disfruten de la zona. Quizás pudiéramos localizar alguna derivación que nos lleva al Mercado de Soukharevka de K. Melnikov del año 1924, pero casi como si leyéramos alguno de sus restos.

El restaurante está construido con materiales muy básicos como chapas metálicas, pequeñas cerchas, plásticos, escaleras de barco y una estructura de madera de vigas y postes sin escuadrar y volvemos a encontrarnos con las *líneas.* Esta estructura vertical se inclinó ligeramente, para disponerse a 95º, con el fin de poder *adaptarse* a las trazas que fijaban los troncos de los árboles de la ribera. El cálculo, la estructura, ni siquiera los planos básicos, apuntaban esta situación, pero fue la maqueta el instrumento

[2] "We reject the art of senseless beauty, the saccharine art of the aesthete, which weakens the strict discipline of universal culture and slows down its development" afirmaba Vladimir Stenberg en 1920.



Fig. 6 – "Restaurante 95º". Alexander Brodsky (2000-2001). Fuente:http://blogs.nebrija.es/arquitectura/files/2013/12/2.jpg

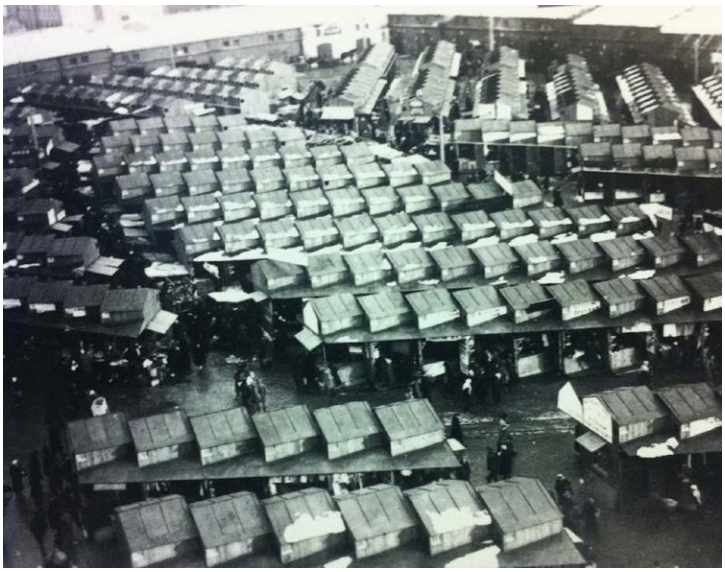


Fig. 7 – "Mercado Soukharevka". Konstantin Melnikov (1924). Fuente: http://www.urbipedia.org/index.php?title=Archivo:Melnikov.Mercado_Sukhareva.JPG

que Brodsky manipuló, desde la intuición personal, para definir esta inclinación última… todo parece llevarnos al principio donde encontramos la amalgama dentro de la cúpula. ¿Qué fue del clasicismo?, no podemos encontrar nada de aquello que parecía preocuparle en su etapa anterior. Podemos aventurar que esta faceta ha sido asumida, de cierta manera, por el trabajo desarrollado desde el estudio de arquitectura de Ilya Utkin, donde sí podemos encontrar rastros importantes de ese lenguaje. Brodsky parece haber continuado su singladura desde lo *precario*. Si su respuesta siempre busco estar comprometida con la arquitectura de fondo, siempre ligada con el arte, ¿cabe pensar que su obra construida pretende ser una materialización de esto desde una perspectiva *póvera y temporal*? Podríamos intuir que sí. En su momento su trabajo de papel buscaba ser una resistencia frente a la maquinaria oficial que sólo entendía de razones productivas y no quería atender ni a la ciudad ni a las personas. Sus dibujos dieron forma a esas ideas. Él, desde lo que podríamos denominar como *resistencia radical,* plantea proyectos donde los recursos no son óptimos, al contrario, pero posibilitan unos planteamientos profundamente enraizados con el sitio y con las personas que lo habitan; nada "retinianos" (Cabanne, 2013: 101).

Son arquitecturas aisladas que se posicionan desde conceptos *sencillos* y capaces de transformar las áreas en las que se sitúan. Su construcción es extremadamente básica, pero suficientemente sólida como para albergar espacios donde poder participar plenamente de diferentes atmósferas, espacios con alma, llegará a afirmar en alguna declaración, nada alambicada, y poder vivir el territorio en el que aparecen. Quizás podríamos estar ante una genuina arquitectura de esencias definida desde la *fragilidad* de medios que no de valores. Pensemos ahora en el Pabellón de Hielo del año 2002 (Brodsky, 2009: 24) en la misma Reserva, donde las bajas temperaturas junto con el agua construyen del cerramiento del espacio: pulverizan agua sobre sus fachadas de tela metálica la cual se congela en su contacto con el ambiente (-15º), así cierran la edificación. Era un punto de bebidas para los patinadores que disfrutaban de su deporte y que estuvo en pie entre los meses de enero hasta abril. Se construye un límite en el que la naturaleza, ayudada por lo artificial, lo define de manera plena. Es cierto que lo vincula con la obra de Michael van Valkenburgh y sus "Muros de Hielo de Radcliffe" de 1988 en la Universidad de Harvard (Riley, 1996: 34), pero es evidente que lo ata, aunque de manera fugaz, con unas necesidades derivadas directamente del lugar y de sus usuarios, "apareciendo y desapareciendo" (Brodsky, 2012: 2) Estas circunstancias lo diferencian radicalmente de la instalación de Valkenburg. Igualmente trabaja fuera de parámetros tecnológicos. Interpreta y redefine materiales mínimos, y en algunos casos tradicionales o reciclados, para ser capaz de construir un nuevo territorio complejo, marcado por el tiempo. "Todo es temporal" (Brodsky, 2012: 1), quizás la única diferencia estriba en el grado de temporalidad del objeto creado, una cuestión, sólo de medida. Sin embargo, sí podemos llegar a interpretar que la obra efímera de

Brodsky se vincula con extrema intensidad, durante su existencia, a las circunstancias a las que sirve. Se establece un fortísimo lazo que une lo *temporal y lo precario* creando una estado muy cercano a lo que podríamos considerar como *esencial,* hasta el punto de poder construir, también, el momento de la desaparición de la obra (Brodsky, 2012: 2) definiendo el ciclo total de la misma. Este podría ser el último aspecto de esta arquitectura *pobre* y que quizás la empieza a situar en un plano *mítico.*

5.

En 1997, dentro de su periodo de estancia en Nueva York, crea "Vanishing points", un aguafuerte de 45 x 80 cms. expuesto en su momento en Nina Due Galleria en Milán[3].



Fig. 8 – "Vanishing Points". Alexander Brodsky (1987). Fuente: Nina Due Galleria Milano

Vemos un paisaje compuesto por un terreno macizado por numerosos cubos amontonados en diferentes posiciones. Sobre los mismos, en primer plano, aparecen unos pocos definidos sólo por sus aristas superiores. En la lejanía aparecen unos pequeños cerros piramidales dentro de una especie de casetones virtuales, sólo acotados por listones o postes sobre los que se aparecen unos pocos cuerpos clavados a diferentes alturas. El cielo presenta una especie de nubes o manchas extrañas. El conjunto está extremadamente cargado de líneas, trazos que determinan cada uno de los cuerpos que aparecen, sus sombras, sus matices y también construyen líneas de fuga como una estructura gráfica en perspectiva cónica. La presencia de estos trazos que, definen el horizonte, marcan de manera intensa la lectura de esta obra. Podríamos interpretarla desde una clave paradigmática: ¿está toda la obra de Brodsky contenida en ella? Apunta Brodsky lo siguiente:

> Todo procede del dibujo: en el dibujo está la idea inicial, que es la más importante. Los proyectos no construidos no son menos reales que los ejecutados: ellos existen en diferentes maneras (Brodsky, 2012: 2).

Quizás sea un presupuesto ambicioso pero sí vemos construcciones precarias, sí intuimos la fuga como noción espacial y temporal, sí leemos el protagonismo del lugar, del contexto representado, quizás un lugar brusco e inquietante, y líneas, *siempre* líneas. Presenta algunos de sus presupuestos más interesantes y característicos hasta la fecha y posteriores a la misma (*aleph*). La pregunta que quedaría abierta es sí con estos elementos son *suficientes* para atender a la vida, ¿por qué añadimos más? Podría ser que la clave y el interés del trabajo de Alexander Brodsky sean estos temas básicos. Brodsky los desarrolla desde la plena creencia en los mismos, entendiendo que son la esencia de la arquitectura y sin miedo alguno a *desnudez* que desconcierta. Sus trazos, cuantificables, construyen todo como herramientas sencillas pero siempre atendiendo a las razones últimas del espacio y del tiempo. Quizás el dibujo, el objeto y la arquitectura es lo mismo: *resistencia, precariedad y temporalidad:* "Espacios que hagan sentirse a la gente bien"[4].

6. Bibliografía

Brodsky, A. (2009). "La zona fronteriza entre la arquitectura y el arte" en *Pasajes, arquitectura y crítica,* pp. 22-30. Madrid: América Ibérica.

Cabanne, P. (2013). *Conversaciones con Marcel Duchamp.* Cáceres: Fundación Helga de Alvear.

Ficacci, L. (2011). *Giovanni Battista Piranesi.* Köln: Taschen.

Frampton, K. (2002). *Historia crítica de la arquitectura moderna.* Barcelona: Gustavo Gili.

Muratov, A. (2011). "An interview with Alexander Brodsky" en *Hintergrund,* pp. 111-19. Wien: Architekturzentrum Wien.

Nesbitt, L.E. (2003). *Brodsky and Utkin: the complete works.* New York: Princeton Architectural Press – Ronald Feldman Fine Arts.

Riley, T. (1996). *Light Construction. Transparencia y ligereza en la arquitectura de los 90.* Barcelona: Gustavo Gili – MACBA.

Sitar, S. (2006). "Alexander Brodsky" en *Domus,* pp. 83-91.Milano: Editoriale Domus.

Brodsky, A. (2012). *Everything is temporary*. Digital Architectural Papers. Consultado en enero de 2014 en http://www.architecturalpapers.ch.

[3] Agradecemos la colaboración en este artículo de Nina Due Galleria – Milano que nos facilitó el acceso a documentación gráfica de alta resolución.

[4] Cita anotada por el autor durante su conversación en el citada visita de 2013.

Estudio Ilya Utkin (2005). Consultado en enero de 2014 en http://www.ilyautkin.ru

VV.AA. (2010). *Paper Architects.* Consultado en febrero de 2014 en http://www.spatialagency.net/database/paper.architects

VV.AA. (1992). *Opening project.,* s-Hertogenbosch: Foundation Europees Keramisch Wekcentrum (EKWC).

VV.AA. (2001). *Construction. Tatlin and after.* Thessaloniki: State Museum of Contemporary Art – Costakis Collection.

VV.AA. (2010). *Contemporary Art in Eastern Europe.* London: Black Dog Publishing.

ÍNDICE ▷

EL RETO DE EXPLICAR LAS DOS CIUDADES DE EDIMBURGO

Jesus Oliver-Bonjoch Oliver
Universidad Ramón Llull

1. Introducción

A mediados del siglo XVIII, la antigua capital de Escocia era una ciudad medieval que se ahogaba dentro de sus murallas, como muchas otras ciudades europeas, y que no acababa de encontrar su encaje en la nueva configuración política de Gran Bretaña. En poco más de un siglo, Edimburgo había perdido *de facto* las instituciones que daban sentido a su capitalidad: la Corona y la Corte, desde que Jaime VI de Escocia[1] se trasladara a Londres, en 1603, para suceder a Elisabeth I en el Trono de Inglaterra; y el Parlamento escocés, que en 1707 había votado su unión con el inglés para constituir el Parlamento británico. Los intelectuales y los emprendedores escoceses habrían podido tomar también el camino de Londres, que por aquel entonces ya era una de las ciudades más importantes del mundo y un emporio comercial en expansión, siguiendo a los miembros del Parlamento y a los aristócratas que se habían integrado en la *Court of St. James's*, sin embargo, no se produjo un éxodo masivo de recursos humanos que habría comprometido seriamente el progreso de Escocia. Las mentes brillantes de Edimburgo apostaron por el futuro de su ciudad, y pusieron las bases de su desarrollo cultural, económico y urbanístico. Veinte años antes de dejar Edimburgo por Londres, Jaime VI había fundado una Universidad que acabaría jugando un papel trascendental en el futuro de la ciudad, y la compensaría con creces del éxodo de las instituciones políticas[2]. A lo largo del siglo XVIII, los intelectuales[3] que gravitaban alrededor de la Universidad de Edimburgo, hicieron de su ciudad uno de los centros de pensamiento y de investigación más importantes (Cosh, 2003) de la Europa ilustrada.

En Edimburgo, Glasgow y Aberdeen se empezaba a construir un nuevo modelo de país, cimentado por sus instituciones educativas y por la calidad de las producciones culturales, los avances científicos y la innovación tecnológica, que pretendía dejar atrás un atraso histórico respecto al Reino del sur, y que no se torció ante la última de las sublevaciones jacobitas[4], la de 1745, postrero intento de la sociedad tribal y feudal de los *Highlands* de recuperar su influencia política, que incomodó a la burguesía liberal escocesa y no fue bien recibido en las ciudades. Tras la derrota de los jacobitas, el gobierno británico abolió la jurisdicción de los clanes y desmontó aquella estructura social

[1] Jaime I según la numeración inglesa.

[2] En 1757, David Hume le decía en una carta a Gilbert Elliot: "Is it not strange that, at a time when we have lost our Princes, our Parliaments, our independent Government, even the Presence of our chief Nobility, are unhappy in our accent and pronunciation, speak a very corrupt Dialect of the Tongue which we make use of; is it not strange, I say, that in these Circumstances, we shou'd really be the People most distinguish'd for Literature in Europe?".

[3] Entre ellos, el filósofo David Hume, el economista Adam Smith, el geólogo James Hutton, el médico, físico y químico Joseph Black, el arquitecto y diseñador Robert Adam, o la poetisa Alison Rutherford, junto a otros, como el ingeniero James Watt, que se formaron o impartían clases en alguna de las otras universidades escocesas. Precisamente, la *Encyclopaedia Britannica* se empezó a publicar en Edimburgo, en 1768, gracias a la iniciativa del impresor Colin Macfarquhar, del grabador Andrew Bell y del joven erudito y escritor William Smellie, autor de los primeros artículos enciclopédicos.

[4] Los *jacobites* apoyaban los derechos de los descendientes primogénitos varones de Jaime II de Gran Bretaña, que había sido depuesto por el Parlamento inglés en 1688 y reemplazado en el Trono por su hija, María II, y su yerno, Guillermo III de Orange. Tras la muerte de la Reina Ana, segunda hija de Jaime II, la Corona pasó a su primo Jorge I de Hannover, lo que ocasionó una nueva efervescencia jacobita.

que se remontaba a los antiguos celtas, y Escocia pasó una página de su historia. Dos décadas después, las autoridades de Edimburgo decidieron que había llegado el momento de superar las murallas y proyectar una ampliación de la ciudad que iba a reflejar el espíritu de la nueva Escocia.

2. The New Town

La ciudad de Edimburgo, tal como indica su nombre, nació como un burgo extramuros del Castillo y se desarrolló a ambos lados del camino que comunicaba esta fortaleza estratégica con la Abadía de Holyrood. Este camino medieval, que popularmente se conoce como *Royal Mile*[5], se convirtió en la arteria principal de Edimburgo, a la que se abrirían en ambos lados y en sentido transversal una 'batería' de callejuelas estrechas o plazuelas denominadas *close*, flanqueadas por edificios, algunos de los cuales llegaron a ser sorprendentemente altos, en los que se apiñaban los habitantes de la ciudad. La densidad de población y las pésimas condiciones higiénicas ya llevaron al futuro Rey Jaime II, cuando residió en Edimburgo como Alto Comisionado del Rey[6] a plantear la necesidad de construir un barrio nuevo. En 1752, el futuro de Edimburgo y su desarrollo urbanístico fueron objeto de debate en un consejo que reunía a todas las instituciones cívicas, y cuyas conclusiones se publicaron en el folleto *Proposal for Carrying Out Certain Public Works in the City of Edinburgh*. Los próceres estaban preocupados por la saturación insostenible de la ciudad y por la degradación de muchos de sus edificios, y temían que esta situación pudiera provocar un éxodo de los ciudadanos acomodados a Londres, por lo que, entre otras medidas, se debatió la elaboración de un proyecto para embellecer y ampliar la ciudad en el área situada al norte, creando una "ciudad nueva", "con calles espaciosas y grandes edificios", siguiendo el ejemplo de otras ciudades del continente como Berlín y Turín. Pero el concurso para diseñar el ensanche de Edimburgo hubo de esperar hasta 1766, cuando fue elegido el proyecto del joven arquitecto James Craig. Aunque el proyecto original de Craig consistía en una trama centralizada con diagonales, evocando la *Union Jack* (Glendinning y Mackechnie, 2004: 120), como signo inequívoco del compromiso de la ciudad con el Reino Unido y con la Casa de Hanover, su autor lo modificó para tomar la forma de una retícula hipodámica, con un eje central cerrado por dos grandes plazas en sus extremos. El nomenclátor propuesto era un homenaje a la Familia Real y a elementos emblemáticos de los dos antiguos Reinos, con el objeto de enterrar definitivamente los desencuentros del pasado y celebrar la unión.

Con la ejecución del proyecto de Craig, Edimburgo se *reinventó* en la *New Town*, un ensanche que proponía otro modelo de ciudad, con un trazado regular, calles anchas, grandes plazas y jardines públicos, y una arquitectura inequívocamente clásica, tal como se estilaba en Inglaterra. En aquellos tiempos, los proyectos edilicios de las élites británicas se nutrían de los recuerdos y los dibujos de los jóvenes aristócratas, artistas y arquitectos británicos que regresaban del *Grand Tour*, conmovidos por los monumentos de la antigua Roma, los templos de Paestum, las excavaciones de Pompeya (Youngson, 2002: xvi), y algunos también por las villas y las iglesias de Palladio. Así pues, mientras los reinos del continente se sumergían en el rococó, la arquitectura *georgiana*[7] seguía fielmente el camino señalado por Andrea Palladio, precediendo al neoclasicismo que acabaría adoptando toda Europa. Esta arquitectura *neopalladiana*, transmisora de la *Firmitas*, la *Utilitas* y la *Venustas* que inspiraba a los arquitectos del Quattrocento y del Cinquecento, y vestida con unos recursos decorativos actualizados por los recientes descubrimientos en Pompeya y Herculano, encajaba perfectamente con los ideales que querían transmitir los *padres* de la *nueva* Edimburgo. El urbanismo y la arquitectura se conjugaban para enmarcar, visualizar y celebrar la atmosfera filosófica construida por los intelectuales escoceses, de tal forma que, ya en el siglo XIX, de Edimburgo se dijo que era la "Atenas del norte".

Entre los arquitectos que empezaron a levantar la New Town, destaca Robert Adam, criado y educado en Edimburgo, que había pasado varios años en el Mediterráneo, estudiando y midiendo el Palacio de Diocleciano en Split, y entablando amistad con Giovanni Battista Piranesi (Glendinning y Mackechnie, 2004: 96), y que fue requerido en otros lugares de Gran Bretaña para construir edificios públicos, iglesias y residencias patricias, llegando a ser nombrado "arquitecto de las obras del Rey". Dos de los edificios más importantes y representativos de la New Town fueron proyectados por Robert Adam: la *General Register House* (1774) y el ala norte de *Charlotte Square* (1791), concebida como una hilera de casas –*terraced houses*– unidas por una fachada palaciega, sentando como precedente un modelo que sería imitado en las ampliaciones de la New Town. Sin embargo, su proyecto para

[5] La denominación *Royal Mile* tiene su origen en una guía turística de 1901, porque une los dos Palacios Reales de la ciudad –el Castillo y Holyroodhouse–, pero sigue dividida en cuatro tramos que llevan sus nombres originales: *Castle Hill*, *Lawnmarket*, *High Street* y *Canongate* (por la antigua villa nacida frente a la puerta de la Abadía de Holyrood, que durante siglos tuvo su propio gobierno hasta que fue anexionada por Edimburgo en 1856).

[6] De su hermano Carlos II.

[7] Por el nombre de los cuatro Monarcas británicos que reinaron entre 1714 y 1830.

la iglesia dedicada a *St. George*, que tenía que presidir Charlotte Square y cerrar visualmente uno de los extremos del eje central (*George Street*), finalmente fue reemplazado por uno más reducido, y menos costoso, elaborado por Robert Reid, culminado por una cúpula inspirada en la de San Pablo de Londres que iba a convertirse en uno de los hitos del perfil de Edimburgo.

Al empezar el siglo XIX, aunque todavía no se había edificado por completo la New Town de Craig, los propietarios de los terrenos que lindaban al norte con ésta tomaron la iniciativa de continuar la ampliación de la ciudad. La segunda fase de la New Town iba a enlazar con la retícula inicial, pero rompiendo su uniformidad al incorporar espacios urbanos de planta poligonal (*Moray Place*), circular (*Royal Circus*) o elíptica (*Ainslie Place*), junto a calles curvas (*crescents*). Al mismo tiempo, los próceres y los arquitectos de Edimburgo pusieron los ojos en la colina que flanqueaba la New Town por el Este: *Calton Hill* iba a ser la "Acrópolis" de la "Moderna Atenas", coronada por una réplica del Partenón que debía construir William Henry Playfair bajo la supervisión del *experto* Charles Robert Cockerell, que había visitado Atenas en 1811, para servir como Monumento Nacional a los caídos en las guerras napoleónicas, pero los fondos sólo llegaron para levantar doce columnas, que hoy permanecen allí como una falsa ruina. Sin embargo, pese a este estrepitoso fracaso, Calton Hill se acabó convirtiendo en un hito evocador de la Atenas clásica, gracias a la *Royal High School*, proyectada por Thomas Hamilton (1825-1829) tomando como modelo los propileos de la Acrópolis ateniense, o al monumento dedicado al filósofo Dugald Stewart (1831), que W.H. Playfair diseñó inspirado por el Monumento de Lisícrates en Atenas, junto con la urbanización de la ladera norte (*Royal Terrace*) y el diseño simétrico de *Waterloo Place*, de Archibald Elliot (1815-1822). La *helenización* de la New Town (Glendinning y Mackechnie, 2004: 158) prosiguió hasta mediados del siglo XIX con la construcción de las sedes monumentales de la *Royal Institution*[8] (1822-1833) y de la *National Gallery* (1850-1858) por W.H. Playfair, amén de otros edificios como el *Royal College of Physicians* de T. Hamilton (1843-1846).

La mudanza de los ciudadanos acomodados a la New Town produjo una fractura social que tardaría mucho tiempo en cerrarse, al romperse una convivencia de siglos, durante los cuales familias de estatus muy diversos vivían incluso en los mismos edificios[9] (Oliver, 2009: 312). Sin embargo, la ciudad vieja no quedó al margen del espíritu modernizador que había



Fig. 1- Charlotte Square. Fuente: J. Oliver-Bonjoch



Fig. 2 – St George Church. Fuente: J. Oliver-Bonjoch



Fig. 3 – Dugald Stewart Monument Fuente: J. Oliver-Bonjoch



Fig. 4 – Moray Place. Fuente: J. Oliver-Bonjoch



Fig. 5 – Waterloo Place. Fuente: J. Oliver-Bonjoch

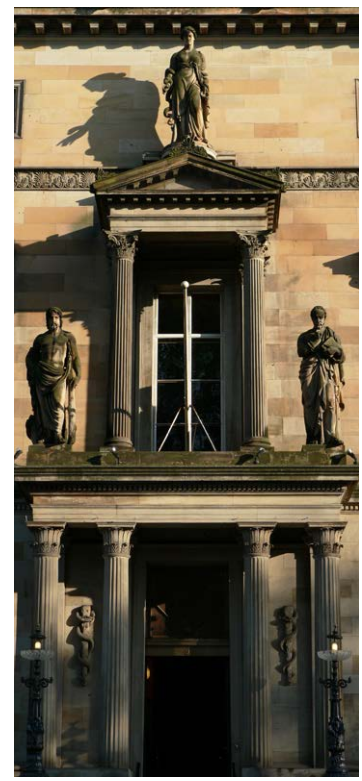


Fig. 6 – Royal College of Physicians Fuente: J. Oliver-Bonjoch

[8] Hoy sede de la *Royal Scottish Academy*.

[9] En los mismos edificios de la *Old Town*, los más ricos habitaban los pisos intermedios, mientras los otros ocupaban la planta baja y las superiores.

concebido la ampliación. En la misma reunión de 1752 en la que se había tratado la ampliación de la ciudad, se habló de construir nuevos edificios para responder a las crecientes necesidades comerciales, culturales e institucionales de Edimburgo, como la *Royal Exchange* de John Adam[10] y John Fergus (1753-1761), que acabó alojando al gobierno municipal (*City Chambers*), y la nueva sede de la Universidad (*University College*) de Robert Adam (1789). En esta época se proyectó la primera intervención urbanística moderna en la ciudad medieval, que consistió en abrir un gran eje, transversal respecto a la Royal Mile, sobre dos puentes que debían salvar los grandes desniveles situados al sur de la ciudad (*South Bridge*) y la hondonada que la separaba de la New Town (*North Bridge*).

3. La reinvención romántica de Edimburgo

Mientras los intelectuales ilustrados y los arquitectos modelaban el espíritu y la imagen de la nueva Edimburgo, los ingenieros y los empresarios escoceses participaban activamente en la revolución industrial que estaba transformando radicalmente el paisaje urbano y la economía de Gran Bretaña. En el continente soplaban vientos de cambio que iban a trastocar profundamente las estructuras políticas, sociales y económicas de Europa, y que desencadenarían una época de guerras, de las que el Reino Unido saldría fortalecido, convertido en la primera potencia europea y libre para consagrarse a la construcción del Imperio Británico, en la que los escoceses se volcarían completamente. Fue entonces cuando nació el Romanticismo y los literatos rescataron las épocas que los círculos ilustrados habían pretendido dejar atrás y olvidar. Ante la progresiva identificación de la burguesía escocesa con los valores de la unión británica, hasta el punto de considerarse "*North Britons*" (Oliver, 2009: 324), Sir Walter Scott reivindicó el pasado histórico de Escocia –pero también el de Inglaterra–, utilizando los acontecimientos más dramáticos, las leyendas y el folklore como materia prima para su obra literaria. El éxito de Scott trascendió su valor como escritor, al configurar una identidad nacional escocesa, nutrida por la idealización del período que había transcurrido entre el fin de la Antigüedad y la Ilustración –tal como estaban haciendo las otras naciones europeas–, a partir del cual Escocia y Edimburgo se iban a *reinventar* de nuevo. Tras su muerte, los ciudadanos de Edimburgo le construyeron un monumento en el centro de la ciudad, digno de un *Padre de la Patria*; una torre catedralicia[11] de 61 metros de altura, que se levanta a la manera de un ciborio neogótico sobre la estatua de Sir Walter Scott, y alberga un mirador desde el que se domina toda la ciudad. Algunos años después, una joven Reina Victoria y su esposo el Príncipe Alberto viajaron a Escocia, se *enamoraron* del país e hicieron suya la imagen nacional forjada por Scott, contribuyendo decisivamente a su consolidación y a su integración en el imaginario colectivo de la sociedad victoriana. Así fue como, mientras Victoria y Alberto[12] restauraban y estrechaban la relación de la Familia Real con los escoceses, contagiaron su pasión romántica a los ingleses y también a gentes de otros países, promoviendo con su ejemplo el desarrollo turístico de Escocia, íntimamente ligado al legado de Sir Walter Scott.

La segunda *reinvención* de Edimburgo se solaparía con la *helenización* de la New Town, pero inspirándose en la arquitectura gótica y en el vernáculo estilo *baronial*, que había sido producto de la interpretación escocesa del Renacimiento, tal como había llegado a Escocia con las aportaciones francesas e inglesas, y que se había desarrollado entre los siglos XVI y XVII, principalmente en la construcción y remodelación de castillos. Ahora se trataba de revalorizar la ciudad medieval, aunque fuera a costa de substituir edificios obsoletos por recreaciones neogóticas y *neobaroniales*, y de monumentalizar el nuevo centro de Edimburgo: la hondonada situada entre la Old Town y la New Town. Antaño, este espacio estuvo ocupado por un lago artificial (*Nor' Loch*)[13] que Craig intentó integrar en su proyecto, pero, finalmente, la insalubridad de aquellas aguas, en las que siglos atrás se ahogaba a las condenadas por brujería, decidió a las autoridades a drenar el lago y convertir aquel espacio en un jardín público. Mientras consolidaban el suelo, levantaron un terraplén (*the Mound*) para proporcionar otra vía de comunicación entre la Old Town y la New Town alternativa al North Bridge, sobre el que se construyeron los edificios neoclásicos de la Royal Institution y de la National Gallery, con los que "aquella tierra de nadie" empezaba a tomar un carácter monumental. Sin embargo, los antiguos bloques de viviendas de la Old Town ofrecían sus fachadas traseras hacia el espacio que se estaba configurando como el nuevo centro de la ciudad; unas fachadas insulsas y exageradamente altas, debido a la pendiente sobre la que estaban construidos estos edificios. De acuerdo con los ideales románticos que habían contagiado a promotores y a arquitectos, el mismo W.H. Playfair que se había destacado en el dominio del lenguaje arquitectónico helénico, proyectó la sede

[10] Hermano de Robert Adam.

[11] Proyectado en 1838 por George Meikle Kemp, dibujante, carpintero y arquitecto autodidacta, inspirado en los detalles de la Abadía de Melrose.

[12] Compraron en Balmoral un castillo que ya había sido parcialmente reconstruido años atrás, y lo reemplazaron por un edificio más grande y de estilo neobaronial (1853-1856), concebido por el Príncipe Alberto con el asesoramiento del arquitecto William Smith (Glendinning y Mackechnie, 2004: 139).

[13] Creado en el siglo XV para proteger el flanco norte de la Ciudad.

del *Free Church College* (1846-1850) en un neogótico muy convincente que, junto a la aguja neogótica del *Victoria Hall*[14] (1839-1840), de James Gillespie Graham y Augustus Pugin –el "campeón" del neogótico inglés–, transformó radicalmente la fachada de la Old Town. En la imagen se puede apreciar como tales edificios coincidieron con el eje del *Mound*, ofreciendo una síntesis de como las dos tendencias –la neoclásica y la romántica– se estaban solapando en el tiempo. La estatua de la Reina Victoria, erigida sobre la fachada de la Royal Institution y recortándose sobre las fachadas neogóticas de la Old Town, adquiere desde este punto de vista una dimensión simbólica en consonancia con el triunfo de los ideales románticos.



Fig. 7 – The Mound. Fuente: J. Oliver-Bonjoch

Mientras el nuevo centro de la ciudad iba tomando el aspecto de un decorado grandioso [imagen 8], el ferrocarril llegó a Edimburgo y se hicieron pasar las vías que conducían a Glasgow por el antiguo lecho del lago, por lo que la estación central –*Waverley Station*[15]– se acabó construyendo en la hondonada. De tal forma que lo primero que iban a ver –y ven– de Edimburgo los turistas que llegaban en tren era un escenario espectacular, presidido por el Castillo de Edimburgo y flanqueado por el Monumento a Sir Walter Scott, que respondía a la imagen romántica que tenían y esperaban de Escocia, antesala del viaje soñado a los Highlands. Cumpliendo con esas mismas expectativas, entre 1856 y 1864, John Dick Peddie y Charles Kinnear rompieron cuidadosamente un pedazo de la trama medieval para abrir la *Cockburn Street* y proveer una vía adecuada, flanqueada por edificios de estilo neobaronial, por la que acceder a la ciudad vieja desde la estación de Waverley. Inevitablemente, *Princes Street*, la calle que flanqueaba la New Town por el lado sur, abierta hacia el espacio escenográfico, se iba a convertir en el *boulevard* por excelencia de Edimburgo, por lo que sus primeros edificios, de finales del siglo XVIII y de carácter residencial, serían substituidos por otros de mayor envergadura, para alojar hoteles y comercios, con fachadas historicistas y efectistas. El último gran edificio que acabó de configurar este escenario fue el *North British Hotel* –rebautizado actualmente como *Balmoral Hotel*–, construido entre la estación de Waverley y Princes Street por William Hamilton Beattie (1892-1896) en estilo neobaronial, que proporcionó otro hito al perfil de la ciudad con su monumental torre del reloj. En la perspectiva de Princes Street que se puede ver desde Calton Hill [imagen 9], la torre del Hotel se alinea con el Monumento a Scott y, en la lejanía, con las torres de la Catedral episcopaliana de *St. Mary's*, construida por Sir George Gilbert-Scott (1872-1917) en la ampliación occidental de la New Town.

Durante el reinado de Victoria, Edimburgo siguió creciendo, y se construyeron nuevos ensanches en estilo neobaronial al sur de la ciudad vieja, además de otros edificios monumentales, neogóticos o neobaroniales, como el *Fettes College*, proyectado por David Bryce (1864-1870), cuyo perfil fantasmagórico atrae las miradas de los que se aventuran en dirección al estuario del rio Forth.

4. El Patrimonio arquitectónico y urbanístico de Edimburgo en la actualidad

Edimburgo ha llegado al siglo XXI con el aspecto que adquirió tras estos dos procesos de reinvención, que se acabaron solapando a lo largo del XIX, gracias a la conservación de la mayor parte del patrimonio arquitectónico, por lo que mereció en 1995 el reconocimiento de la UNESCO, que inscribió la *Old Town* y la *New Town* en la Lista del Patrimonio Mundial (Edinburgh World Heritage, 2005: appendix I, 76-80). El mérito corresponde a las entidades conservacionistas que han ayudado a sensibilizar a la opinión pública acerca de la importancia del patrimonio arquitectónico, y han ejercido una presión notable para impedir que diversos proyectos agresivos se llevaran a cabo años atrás; empezando por la *Cockburn Association*, denominada así en memoria de Lord Henry Cockburn (1779-1854), escritor, jurista y primer abanderado de la conservación del patrimonio arquitectónico de Edimburgo (Cockburn, 1849), que fue creada en 1875 y es una de las entidades conservacionistas más antiguas del mundo. El *National Trust for Scotland*, fundado en 1931, es propietario de dos edificios muy representativos de cómo eran las residencias patricias en dos momentos históricos: *Gladstone's Land*, en la ciudad vieja, y la *Georgian House*, uno de las viviendas del lado norte de Charlotte Square, que conserva con esmero para poderlos abrir al público. Finalmente, en 1999, el gobierno

[14] Actualmente conocido como *The Hub*; aloja las oficinas del Festival Internacional de Edimburgo.

[15] La estación adoptó este nombre por la primera novela histórica de Sir Walter Scott.



Fig. 8 – Princes Street Gardens. Fuente: J. Oliver-Bonjoch



Fig. 9 – Princes Street. Fuente: J. Oliver-Bonjoch



Fig. 10 – Cockburn Street. Fuente: J. Oliver-Bonjoch

municipal de Edimburgo y el departamento de Patrimonio Histórico de Escocia (*Historic Scotland*), crearon el organismo *Edinburgh World Heritage*, para ocuparse específicamente de proteger, conservar y divulgar las áreas de Edimburgo incluidas en la Lista del Patrimonio Mundial. En los últimos veinte años, instituciones y propietarios han realizado un esfuerzo admirable para restaurar edificios catalogados, substituyendo si era preciso los elementos pétreos muy erosionados debido a la calidad de la piedra. También se han promulgado una serie de normativas para regular el paisaje urbano, desde las fachadas de los comercios hasta los materiales a emplear en los edificios de nueva construcción.

A menudo es difícil conciliar la protección del Patrimonio arquitectónico con la dinámica de una ciudad vital (Edinburgh World Heritage, 2005: 10), pero en Edimburgo el espíritu y la dimensión simbólica de los dos proyectos urbanos, el neoclásico y el romántico, todavía se pueden leer con nitidez. Actualmente, las instituciones reconocen que, durante la segunda mitad del siglo XX, se produjo alguna aberración, como el complejo de *St. James Centre*, considerado por los ciudadanos de Edimburgo como el edificio más feo de la ciudad, pero en breve va a ser derribado y reemplazado por un proyecto que pretende ser respetuoso e integrador, tanto con la trama urbana como con el estilo de los edificios de su entorno. La zona peor conservada ha sido, precisamente, la primera fase de la New Town, al cambiar su tipología residencial original para acoger actividades comerciales y financieras, por lo que se han construido algunos edificios desafortunados[16] en Princes Street. Hoy sería impensable recuperar el aspecto que tenía Princes Street a principios del Siglo XIX, cuando sus edificios eran viviendas, pero sí se podría recuperar la atmósfera de la Era Victoriana, con aquella combinación ecléctica de fachadas historicistas, algunas de las cuales han sobrevivido al conseguir adaptar su interior a los nuevos criterios funcionales de los espacios comerciales. Las instituciones, los empresarios hoteleros y los grandes comercios son conscientes de que el turismo[17] es una de las industrias más importantes de Escocia, igual que lo es actualmente de otros países de Europa, pero, a veces, cuando promueven operaciones urbanísticas en el centro de la ciudad, no caen en la cuenta de que los visitantes de ciudades históricas no buscan edificios contemporáneos como los que pueden ver en cualquier otro lugar del mundo, sino los edificios y las escenografías urbanas *vernáculas*, como las que hacen de Edimburgo una ciudad única y con un encanto especial. Uno de los rasgos característicos, e incluso insólitos, de Edimburgo es que su *fachada urbana* no es la fachada marítima de Leith[18], "el *Pireo* de la *Atenas del Norte*": la fachada de Edimburgo está en el centro de la ciudad, formando un panorama de 360º alrededor de la Estación de Waverley.

5. Comprensión y musealización del centro histórico de Edimburgo

A pesar de la tarea constante de las instituciones y las entidades conservacionistas que velan por el patrimonio arquitectónico, sigue en pie el reto de explicar Edimburgo a los visitantes e integrar la New Town en un proyecto didáctico que contemple la ciudad en su conjunto y en todas sus épocas. La funcionalidad

[16] También en otros lugares del centro histórico, como la nueva sede del Parlamento escocés proyectada por Enric Miralles (1999-2004) que, aunque no destaca sobre el perfil urbano, no es un edificio adecuado para el entorno tan emblemático que ocupa, frente al Palacio Real de Holyroodhouse.

[17] En 2001, en el área declarada Patrimonio de la Humanidad vivían 24.000 personas, trabajaban unas 50.000, y la actividad turística proporcionaba 25.000 puestos de trabajo en Edimburgo (Edinburgh World Heritage, 2005: 14).

[18] Esta población portuaria acabo siendo incorporada al área urbana de Edimburgo.

de Princes Street y su especial configuración como avenida panorámica abierta hacia el escenario monumental levantado por el romanticismo ha contribuido a consagrar la Old Town como la zona de interés turístico de Edimburgo por excelencia, pero, al mismo tiempo, ha aislado a la mayor parte de la New Town de la actividad turística. Los visitantes siguen buscando en *Edimburgo*, tal como hace 150 años, la imagen legendaria y *gótica* de Escocia creada por los románticos, y que siguen explotando con gran éxito las rutas guiadas, mientras muy pocas rutas proponen y consiguen dar a conocer la New Town.

Edimburgo cuenta con un museo de historia de la ciudad, el *Museum of Edinburgh*, en un edificio histórico de *Canongate* –en la *Royal Mile*–, dedicado principalmente a exponer parte de las colecciones municipales para explicar la vida cotidiana y los grandes acontecimientos de la ciudad, pero pasa desapercibido para la mayoría de los visitantes. El ala nueva del *Museum of Scotland* cuenta con un discurso museográfico muy atractivo que, desde la planta subterránea y ascendiendo de forma *estratigráfica*, explica la historia de Escocia, empezando por la historia geológica y la biodiversidad, a través de una selección de piezas[19] acompañadas de la información necesaria para contextualizarlas. Sin embargo, aunque la visita a ambos museos puede proporcionar un conocimiento adecuado para entender tanto la época Georgiana como la Era Victoriana, su localización como la amplitud de sus discursos no sirven para introducir de una forma eficaz a los visitantes en la New Town y en el centro monumental.

Uno de los objetivos de Edinburgh World Heritage es precisamente explicar la ciudad (Edinburgh World Heritage, 2011: 34-38) (Edinburgh City Council, 2012), y por eso ha llevado a cabo toda una serie de iniciativas, desde la confección de la propia página web[20], que proporciona información e imágenes sobre el urbanismo, los edificios y el contexto histórico; la edición de diversos trípticos dirigidos a los visitantes, y la elaboración de programas dirigidos a los centros educativos. En definitiva, el futuro del Patrimonio urbanístico y arquitectónico depende de los ciudadanos, por lo que es imprescindible que conozcan y comprendan la historia de su ciudad, y aprendan a apreciar el valor de sus monumentos y, también, de su arquitectura vernácula, y a buscar y encontrar la forma de convivir de forma respetuosa y creativa con ese Patrimonio.

Ciertamente, internet y las nuevas tecnologías pueden ofrecer herramientas excelentes para acercarse al Patrimonio, pero al final sólo las usan quienes están previamente interesados en conocerlo, y en documentarse adecuadamente antes o después de visitarlo. Sigue siendo necesario llamar la atención sobre el Patrimonio fuera del espacio virtual, e integrarlo en la *dimensión museística de la ciudad* para poderlo incluir en los recorridos habituales. La musealización del centro histórico de Edimburgo pasa necesariamente por la creación de un *centro de interpretación* equipado con una gran maqueta del centro histórico, quizás tal como era a principios del siglo XX, además de reproducciones de planos antiguos y de los sucesivos proyectos urbanísticos, y en el que se pudiera proyectar un documental que proporcionase las claves para comprender el Patrimonio y relacionarlo con la historia de la ciudad. El éxito de tal centro de interpretación radicaría en el atractivo de sus contenidos y, obviamente, en su situación, que debería buscarse en el *centro escenográfico*, junto a Princes Street, de tal forma que se convirtiera en un nuevo punto de atracción *de visita inexcusable* y, al mismo tiempo, en el punto de partida que oriente a los visitantes hacia otras rutas que les lleven a la New Town y a buscar aquella otra Edimburgo, la *Atenas del Norte*.

6. Bibliografía

Buchan, J. (2003). *Capital of the Mind: How Edinburgh Changed the World*. London: John Murray.

Cockburn, H. (1849). *Letter to the Lord Provost on the Best Ways of Spoiling the Beauty of Edinburgh*. Edinburgh: A & C Black.

Cosh, M. (2003). *Edinburgh's Golden Age.* Edinburgh: John Donald.

Edinburgh City Council (2012). *Old and New Towns of Edinburgh World Heritage. Site Action Plan – Finalised Version.* Item no 17. Edinburgh: Edinburgh City Council.

Edinburgh City Development Department (2007). *New Town Conservation Area Character appraisal*. Edinburgh: City of Edinburgh Council, City Development Department, Planning & Strategy.

Edinburgh World Heritage (2005). *Management Plan for the Old and New Towns of Edinburgh World Heritage Site Final Draft April 2005.* Edinburgh: Edinburgh World Heritage.

Edinburgh World Heritage (2011). *The Old and New Towns of Edinburgh World Heritage Site. Management Plan 2011-2016.* Edinburgh: Edinburgh World Heritage.

[19] Procedentes del desaparecido *National Museum of Antiquities of Scotland*, cuyas colecciones se incorporaron a las del *Royal Scottish Museum*, cuya sede fue ampliada con el ala nueva, inaugurada en 1998 con el nombre de *Museum of Scotland*.

[20] *Edinburgh World Heritage. Learning Home*. Consultado el 27 de marzo de 2014 en www.ewht.org.uk/learning.

Glendinning, M. y Mackechnie, A. (2004). *Scottish Architecture*. London: Thames & Hudson.

Oliver, N. (2009). *A History of Scotland*. London: Weidenfeld & Nicolson.

Youngson, A. J. (2002). *The Making of Classical Edinburgh 1750-1840*. Edinburgh: Edinburgh University Press (1ª edición en 1966).

ÍNDICE ▷

EL MERCADO DE LAS ATARAZANAS DE JOAQUÍN RUCOBA, ENTRE LA CONSERVACIÓN PATRIMONIAL Y LA RENOVACIÓN URBANA MALAGUEÑA DEL SIGLO XIX

Isabel Ordieres Díez
Universidad de Alcalá

Tras culminarse recientemente la restauración del Mercado de las Atarazanas de Málaga, este edificio ha pasado a convertirse en uno de los monumentos más visitados por los turistas que acuden a esta ciudad.

Al encargárseme la redacción de los primeros estudios históricos que iniciaron sucesivos intentos de restauración, promovida primero por el Municipio y finalmente asumida por el Ministerio de Fomento, desarrollé en su día una amplia investigación para conocer lo mejor posible el edificio e ir desentrañando los avatares que se dieron en el largo proceso que condujo a la construcción final de este Mercado, inaugurado en 1879. Es precisamente la última restauración la que me ha animado a analizar algunos aspectos que no toqué entonces sobre nuevos aspectos relacionados con el mercado y lo que éste significó en su día.



Fig. 1 – Fachada actual del Mercado de las Atarazanas de Málaga. Fuente: I. Ordieres

Málaga vivió desde el segundo tercio del siglo XIX una breve pero intensa etapa de euforia económica que llevó a unos de los primeros intentos de industrialización en España de la mano de inversores como Antonio Hereda o la familia Larios. Esta inicial industria malagueña destacó por su modernidad y la aplicación de nuevas técnicas (Nadal, 1972). A mediados del siglo XIX era la segunda provincia industrial española después de Barcelona y entre 1842 y 1877 incrementó en un 50% su población.

Toda esta euforia quedaría abortada definitivamente en la década de los ochenta por una conjunción de causas, entre ellas el paso del carbón a la hulla norteña o la filoxera de 1879, pero, para entonces, el mercado de las Atarazanas o de Alfonso XII acababa de ser inaugurado, y qué duda cabe que fue una consecuencia clara de este fulgurante despegue capitalista.

La construcción de este mercado implicó, en primer lugar, buscar un solar idóneo. Este hecho obligó a tomar postura de cómo se quería plantear la expansión urbana creciente de la ciudad de Málaga, qué espacios y edificios se estaban dispuestos a sacrificar para este nuevo uso comercial, y qué instrumentos de gestión urbanística se iban a poner en juego para ello.

Ya en 1822, en el Trienio Constitucional, se había hablado de aprovechar la zona de las antiguas Atarazanas árabes para albergar un mercado cubierto, siguiendo las incipientes medidas

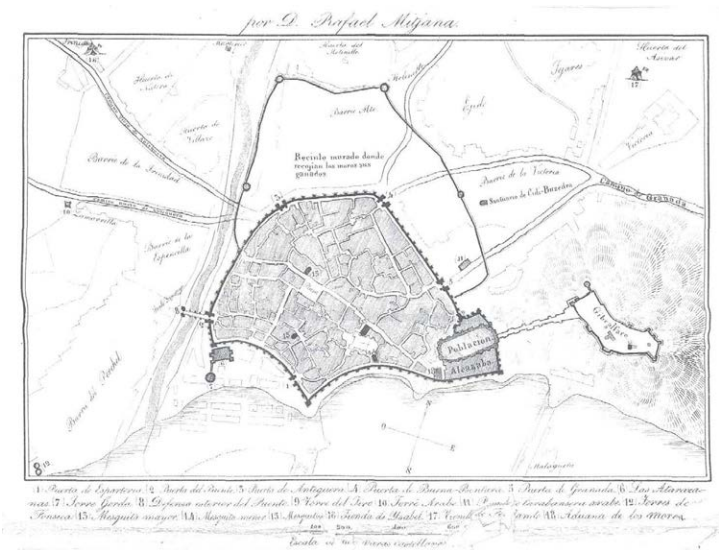


Fig. 2 – "Málaga árabe" según plano del arquitecto Rafael Mitjana. Fuente: Biblioteca Nacional. Referencia: MU/13 Málaga plano de población Edad Media.18// Signatura: 13380-1001-1

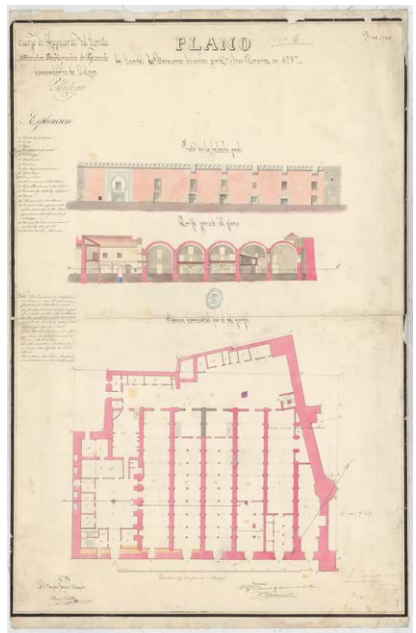


Fig. 3 – Plano de José Álvarez, 1857. Fuente: Archivo General Militar de Madrid

higienistas ilustradas[1]. Desde el principio se verá como lógico aprovechar este edificio que había ido sufriendo una paulatina deformación de su morfología conforme su función original dejó de tener sentido, al ir retirándose durante siglos el mar, hasta llegar a transformarse en un abigarrado e informe conjunto constructivo. En los terrenos de relleno que se van a ganar al mar, se empezará a ver la gran posibilidad de expansión urbana, ya entrado el siglo XIX.

Hacia 1840 el arquitecto municipal de Málaga Rafael Mitjana (1795-1849) levantaría un plano que denominó "Málaga árabe". En este estupendo plano se aprecia bien la estratégica situación extramuros de las Atarazanas árabes, que explica el que, tras la conquista cristiana, se convirtieran en baluarte defensivo de ese extremo de la ciudad, a la que se unirían mediante una muralla albarrana, que se abría por la Puerta de los Gigantes, a la zona oeste, en la desembocadura del río Guadalmedina. Este lugar llegaría más adelante a conformarse como la plaza de los Molinos, por unos de pólvora que allí habían, y denominada más tarde plaza de Arriola, zona que destacaría por las circunstancias insalubres que tuvo desde siempre, extramuros de la ciudad.

En este plano de Mitjana, y por eso nos interesa aún más, también se quiso reflejar en tinta más suave el proyecto de urbanización de los terrenos ganados al mar, ya en el siglo XIX, con ocasión de la ampliación del puerto, que quedarían delimitados al norte por la Alameda plantada a finales del XVIII, la cual estaba destinada a ser el principal paseo de la nueva zona.

La erección de las Atarazanas árabes se piensa que fue en época califal, siendo citado el edificio por primera vez en 1404, aunque la Puerta de las Atarazanas, que es el principal resto existente hoy, data de la época nazarí, y más concretamente de tiempos de Mohamed V. Esta opinión es defendida por Basilio Pavón y María Dolores Aguilar (1983,7), en contra de la opinión vertida por Leopoldo Torres Balbás (1946) de considerarlo obra de Yusuf I, su antecesor.

De la fachada meridional de las Atarazanas existen varias referencias históricas anteriores al siglo XVI. Torres Balbás cita a Münzer en 1494 que describió cómo la fachada Sur se abría por medio de siete grandes arcos al exterior para fondeadero de navíos y galeras; sin embargo, y ya en el XVI, como se aprecia en el grabado de Wyngaerde, estos arcos debieron cegarse abriéndose en su lugar pequeñas puertas y, encima de ellas, ventanucos para la iluminación de las naves.

Parece, por el plano de Francisco de Gózar de 1773[2], ampliado por el ingeniero Manuel Rivera en el siglo XIX (Cabrera y Olmedo, 1988), que se tendió a unir la cerca de la ciudad prolongando los muros laterales hacia el norte. En un alzado realizado en 1857 por José Álvarez del cuerpo de ingenieros[3], se aprecia claramente el

[1] Archivo Histórico Municipal de Málaga, Leg. 57-C (1).

[2] Archivo General Militar de Madrid MA 06-16 (antiguo 016/352 (350-351), 919).

[3] AGMM, 016/356-(355), 921.

estado de la fachada este, con los antiguos arcos convertidos en puertas con ventanas encima, cinco matacanes y la coronación de lo que parece un remate almenado.

En cuanto a su organización interior, la planta tenía una característica muy original que llamó la atención de Torres Balbás cuando la estudió, tras compararla con otras también musulmanas en España y Norte de África: en estas Atarazanas de Málaga la disposición interior estaba claramente diferenciada en dos partes, una zona dividida en seis naves, a la que se accedía por sus correspondientes grandes arcos, y otra, en la parte de poniente, a la que se accedía por el séptimo arco y único que nos ha quedado, totalmente distinto de los anteriores, que daba a un recinto del que nadie ha sabido dar explicación convincente. Parece probable, y el propio Guillén Robles (1880) comenta, es que este séptimo gran arco se construyese posteriormente para dar acceso a esta zona de poniente, que podría ser una ampliación también de época nazarí, si nos guiamos por la filiación estilística del arco, opinión también compartida por Bremon (1839) que lo conoció bien y fue el primero que lo describió.

El desplazamiento del área residencial de la pujante burguesía hacia la zona del nuevo Paseo de la Alameda, hará que la antigua área comercial centrada en la Plaza de la Merced quedase demasiado alejada. Inscrito entre los dos grandes ejes ordenadores del momento, la Alameda y la futura calle Larios, proyectada en 1861, se encontraba solamente un solar aprovechable, y éste era el de las Atarazanas, destinado en los últimos años a Cuartel y Hospital, cuyo papel se veía claramente obsoleto en la dinámica urbanística de la ciudad, percibiéndose sus torreones arruinados, en cuyos entrantes se acumulaban desechos y basuras, como un obstáculo que estrangulaba el tránsito y ordenamiento viario.

Podríamos decir que la resistencia y objeciones y exigencias alegadas del Ministerio de Guerra para aceptar ceder la titularidad de este edificio al Ayuntamiento malagueño como mercado municipal serían al principio más efectivas para impedir cualquier riesgo de demolición de las Atarazanas que los escasos alegatos históricos a favor de su conservación. Será con la Revolución de 1868 cuando se logre amortizar el edificio a favor del Ayuntamiento, y ya, para entonces, la idea que se estaba barajando era la de hacer un nuevo edificio en el solar de las Atarazanas, cuyo derribo finalmente se llevará a cabo con gran satisfacción de la preocupante cantidad de mano de obra parada del momento, que estaba sufriendo muy duramente la crisis surgida en torno 1866.

La demolición se efectuaría bajo una constante tensión social provocada por el clima revolucionario y reivindicativo político. De hecho, hubo un momento en que se decidió paralizar el derribo de las Atarazanas, por ser necesario el dinero para otros asuntos municipales, pero hubo que proseguir precipitadamente por miedo a las reacciones de los desesperados trabajadores. Algunos brotes de insurrección obrera iniciados en el sector industrial llevaron incluso a asaltar la residencia del patrono, en este caso la familia Larios, cuya residencia estaba situada en el Paseo de la Alameda, que determinó contemporizar con las reivindicaciones salariales expuestas por sus empleados, aunque, finalmente, el Gobernador, a raíz de los enfrentamientos armados con barricadas entre diversas facciones políticas, aplicase una indiscriminada y sangrienta represión en los primeros días de enero de 1869, primando la preocupación por recuperar el control ciudadano por encima de cualquier otra reivindicación política o social (Morales Muñoz a, 1994).

Estos meses dejaron claro que el supuesto proceso monolítico revolucionario liberal del 68, que derribó a Isabel II, ocultaba contradicciones que se manifestaron, por una lado, con las revueltas de las clases populares, empujadas por una clara crisis de subsistencia, y, por otro, con las crecientes reivindicaciones ante el gobierno de una élite política y militar, que percibieron los problemas económicos del momento como un peligro para su intereses inversionistas en la industria y el ferrocarril.

Viendo los resultados, podemos afirmar que el hecho de que se diese en plena crisis económica el mayor auge de intervenciones urbanísticas no fue casual, sino que obedeció a una nueva estrategia inversionista y especulativa de la burguesía malagueña en los años que la ciudad vivió de manera muy fuerte la recesión económica (Morales Muñoz b, 1999).

En el caso del urbanismo de Málaga, aunque la desamortización había iniciado la posibilidad de recuperar grandes solares intramuros con el derribo de conventos, se vio pronto como necesario intervenir en el de las Atarazanas para hacer desaparecer las antiguas cercas que impedían un ordenamiento racional del trazado urbano en este sector de la ciudad y poder culminar así la imagen de la ciudad que se pretendía. El gobierno liberal nacido del 68 será el vehículo para conseguir los propósitos de esta burguesía cada vez más poderosa.

Por otro lado, la clara consciencia del excepcional desarrollo que había vivido Málaga, explica la voluntad de construir un gran mercado de hierro con un sentido de monumentalidad arquitectónica que sólo se podía ver entonces en Madrid y Barcelona. Todavía, a pesar de que se estaba entrando ya en regresión económica, recordará el alcalde malagueño en octubre de 1868 al Ministro de Hacienda, cuando le solicite la cesión del solar de Atarazanas:

> Málaga, Excmo. Sr., la tercera capital de España, por su censo, su industria, su riqueza material y comercial, no tiene mercado donde su populoso vecindario pueda adquirir con comodidad y baratura los artículos de subsistencia; carece de un área superficial para edificarlo, y no tiene recursos para obtenerla[4].

El nuevo Mercado se planteará como un elemento vertebrador de esta nueva trama urbana, a pesar de que ello creará durante años un conflicto de intereses con los pequeños propietarios de los solares de la zona a reformar, que serán expropiados para realizarse las nuevas alineaciones.

El solar de las Atarazanas resultante estaba muy cercano a la gran cornisa formada por los importantes edificios de la Alameda, residencia de esta élite económica, pero quedaba oculto y en segunda fila para los paseantes de la calle principal. El Mercado, a pesar de tratarse arquitectónicamente como un edificio señero y símbolo del bienestar y progreso material de la ciudad, nunca se asumiría como edificio representativo a nivel público, en el mismo sentido que lo era la Aduana, Correos, o, por supuesto, la Casa Consistorial.

El encargado de construir dicho mercado será el arquitecto de origen cántabro Joaquín Rucoba, entonces arquitecto municipal de la ciudad. Él se ocupará de realizar no sólo el mercado sino todo el replanteo inicial y los farragosos e interminables cambios y ajustes de alienaciones que transformaron la zona en torno al nuevo edificio, redactando incluso un borrador de ordenanzas municipales para la mejor gestión del planeamiento urbano.

Joaquín Rucoba (1844-1919) había obtenido el título en 1869 con una formación historicista y ecléctica muy influida por el beauxartianismo de esos años, que supo aportar la más efectista herramienta compositiva para conseguir aquel anhelo de monumentalidad que la nueva clientela burguesa parecía necesitar (Ordieres, 1986). Rucoba, además, como otros arquitectos de su generación, también poseía una sólida formación ingenieril y constructiva. Ambas cualidades las pondrá al servicio de una ciudad que deseaba crear hitos arquitectónicos de referencia. No nos ha llegado completo el proyecto original, fechado en 1873, pero hemos trabajado con los planos y la memoria presentada por él en una revista especializada de la época (Repullés, 1879).

Este mercado será uno de los primeros en ser diseñado íntegramente por un arquitecto local utilizando piezas de fundición y forja hechas en talleres españoles. Es más, la estructura metálica se realizará por los Hermanos Pérez de Sevilla, que desde 1866 se habían convertido en los nuevos propietarios de uno de los talleres siderúrgicos más emblemáticos de los inicios de la industrialización andaluza, la Fundición de San Antonio, creada en 1840 por Narciso Bonaplata, muy relacionado por negocios con los Heredia y Larios (Silva 2011, 592).

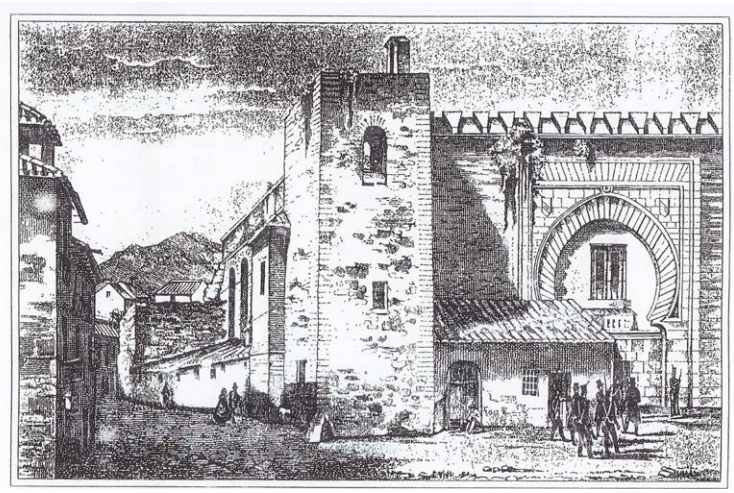


Fig. 4 – Arco de las Atarazanas. Fuente: Grabado publicado en *El Guadalhorce*, 1839

Por tanto, el mercado se convirtió pronto en un exponente de modernidad industrial, además de un foco catalizador de uno de los procesos de reforma interior más potentes del momento en España. Sin embargo, la decisión inusitada de introducir el antiguo gran arco de las Atarazanas, produjo un cortocircuito en este despliegue de modernización promovida por los propios empresarios industriales.

Parece interesante intentar conocer cómo discurrió el discurso justificador que logró aunar finalmente dicho deseo de modernidad técnica e ingenieril del proyecto férreo con el deseo, aparentemente enfrentado, de reintroducir públicamente el recuerdo de unas Atarazas que habían sido derribadas sin contemplaciones unos años antes.

La primera reproducción detallada del gran arco nazarí de las Atarazanas la encontramos en el grabado de la revista *El Guadalhorce* de 1839 donde se le da un protagonismo pintoresquista que contrasta vivamente con los secos y poco detallados dibujos anteriores de ingenieros militares[5]. Esta "monumentalización", o bien reflejaba ya una actitud latente, o generó una nueva mirada hacia el antiguo edificio árabe, en un momento en que se estaba poniendo de moda entre los artistas románticos el mito de la Andalucía árabe.

[4] AGMM, Nº 219, 1270.

[5] Esta revista fue el primer intento de introducir el ideario romántico moderado, duraría sólo hasta 1840.

Unos años después, en 1859, surgiría una voz inesperada que elevó a la Comisión Central de Monumentos de Madrid, dependiente de la Academia de San Fernando, un contundente alegato a favor de la conservación de las Atarazanas, la del arquitecto Francisco Enríquez[6], y que trascribimos aquí por ser de gran interés sobre la situación y valoración del arte árabe en esos años en España[7].

Sin embargo, todo ello no hubiera bastado para impedir la decisión, como hemos visto, del derribo total de las Atarazanas en 1868 si no lo hubiera impedido Freüller, presidente de la Academia provincial de Bellas Artes malagueña. La Academia provincial se ocupará de activar los planes para la conservación de la puerta, que se guardará bajo su custodia hasta 1872 en que, durante una ausencia del presidente, se retiren los sillares para dar espacio a un circo ecuestre. De nuevo se reclamarán los sillares del arco árabe, y Rucoba, nombrado en mayo de 1871 miembro de dicha Academia provincial, informará en 1872 al alcalde de la necesidad de montar una estructura a modo de cítara para unir las dovelas por los alféizares con el fin que no se disgregaran éstas, como así se hizo, cubriendo el arco además con tierra para protegerlo. También planteó que fuese la puerta árabe lo primero que se levantase, una vez echados los cimientos y replanteado el edificio del mercado, haciéndose eco de los deseos de la Academia provincial[8].

La creación en 1849 por Freüller de la citada Academia provincial de Bellas Artes quizás explique el escaso protagonismo inicial de la Comisión provincial de Monumentos de Málaga, creada por el Gobierno central en 1844, y de la que el propio Freüller fue nombrado vocal. La nueva Academia provincial, constituida en gran parte por la élite empresarial que estaba siendo el motor del rápido despegue industrial, parecía demostrar el deseo de tomar decisiones libremente, sin tener que contar con los organismos centrales.

Las reacciones no se harían esperar y, en 1874, la Academia de San Fernando de Madrid, en un comunicado dirigido al Gobernador de Málaga, que era, por normativa, presidente nato de la Comisión provincial de Monumentos, alude al supuesto celo que debería haber desplegado dicho Gobernador en este cargo, el cual según la propia academia madrileña "parece muy amortiguado, pues apenas da señales de vida en un época precisamente en que más que nunca se debe vigilar para que no desaparezca nuestra ya mermada riqueza artística". La Academia madrileña se interesaba por la Puerta porque le habían llegado rumores de que se iba a demoler definitivamente, recordándole al Gobernador sus atribuciones e instándole a que realizase las "civilizadoras tareas de esa [comisión] provincial"[9]. Por la contestación del Gobernador nos enteramos que la Puerta en esos momentos se consideraba propiedad de la Academia provincial y que ésta pretendía cederla al municipio "con la condición de que forme parte del mercado que se va a construir"[10].

a misiva del dicho Gobernador no hizo sino revolver aún más a la Academia madrileña, de ahí el tono de reconvención de la nueva carta de mayo de 1874 firmada por el académico Pedro Madrazo, uno de los iniciadores de la historiografía artística en España, que empezaba reivindicando las competencias administrativas de la de San Fernando en materia monumental para terminar dejando clara la falta de confianza que provocaba el que Rucoba realizara la restauración de la Puerta: "recela con harto fundamento esta Academia que esa delicada operación que con tanto respeto debe hacerse venga a desnaturalizarla alterando su carácter y destruyendo su mérito y su belleza". La discusión entre arquitectos e historiadores arqueólogos estaba servida, complicada por el conflicto de competencias con la administración central. No contento con ello, insistía Pedro Madrazo:

> las restauraciones que en mala hora se han ejecutado, aun por personas que la voz pública designaba como idóneas en antiguas fábricas del Arte mahometano de todos tiempos, que antes podía ostentar España, puras aunque ruinosas, y que solo puede enseñar adulteradas para siempre, deben servir de escarmiento a la Academia[11].

[6] Francisco Enríquez y Ferrer era natural de Granada y también en ese año de 1859 leería su texto *La originalidad de la arquitectura árabe* en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siendo contestado por José Caveda (publicándose ambos discursos en 1872), que se podría considerar un buen exponente de una inicial historiografía artística romántica muy literaturizante.

[7] Archivo de la Academia de San Fernando 49-3/2: "(…) Es una fatalidad cruel para los edificios monumentales en España, lo poca instrucción artística de muchos empleados del Gobierno que ejercen cargos importantes, en las bellas provincias de Andalucia. En vez de impedir se borre la historia en piedra, permiten, es más escitan el celo de los ayuntamientos para que mejoren el aspecto público, derribando todos los monumentos antiguos, que por no guardar una mezquina alineación con otros edificios de época posterior, o porque desaparezcan formas que ellos no conocen molestándoles lo renegrido de sus fábricas, pues sólo gustan de la blancura deslumbrante de la cal o lo terso y pulido de un reboque nuevo, Así se esplica que en Granada en los diez últimos años se hallan (sic) derribado más de doscientas cincuenta casas árabes, muchas de ellas en un estado perfecto de conservación, contándose entre estos destrozos la destrucción del magnífico Almorestán (Hospital árabe) conocido con el nombre de casa de la Moneda.
Idénticos pasos se siguen en Málaga: contándose solamente, entre los pocos fracmentos que existen en aquella ciudad de la dominación agarena, como el más importante los muros y puerta de arco de herradura de las Atarazanas testimonio tal vez único en su especie de la importancia a que llegó el comercio cuando los Muslines dominaron a España. La material ejecución del arco no puede hoy día consevirse mejor, las juntas de las dovelas y demás piedras de que se compone son imperceptibles a pesar de contar cerca de 500 años de existencia, sus enjutas están enrriquecidas con las más delicadas labores viendose en su clave una llave grabada, empresa de los moros andaluces (…)".

[8] AHMM 1419, nº 47.

[9] AASF 49-3/2

[10] AASF, Id.

[11] AASF, Id.

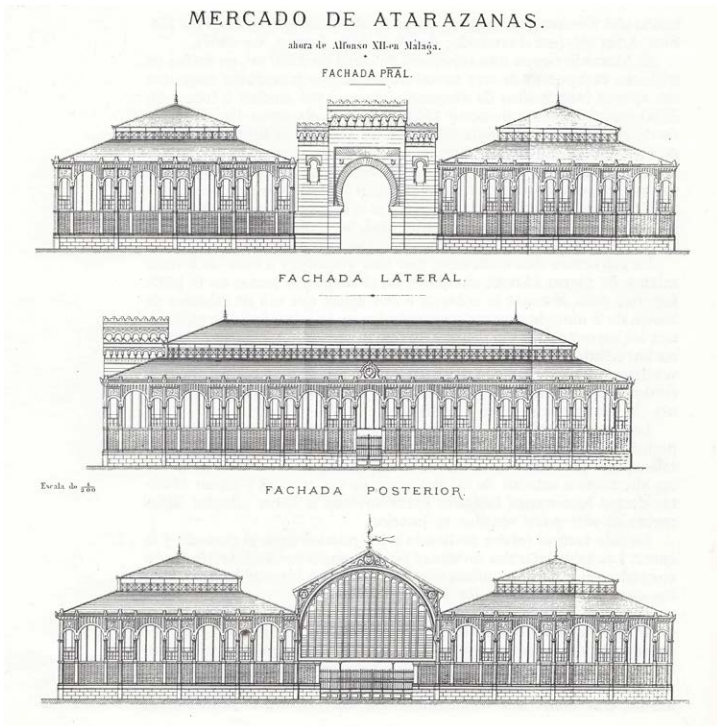


Fig. 5 – Planos de la fachada principal, lateral y posterior. Fuente: Revista *Anales de la Construcción y de la Industria*, 1879

En abril de 1875 se puso la primera piedra del mercado y en diciembre de ese año Rucoba, dudoso ante tanto enfrentamiento de competencias, pidió autorización al alcalde para montar el Arco de las Atarazanas y para que "se den las órdenes oportunas por la Autoridad o Corporación a quien esté confiada su custodia y aun su propiedad según tengo entendido desde que pudo salvarlo milagrosamente de la destrucción que lo amenazaba"[12].

Finalmente, será la Sección de Arquitectura de la Academia provincial malagueña la que terminará dictaminando en enero de 1876 sobre el proyecto de Rucoba, considerando muy acertado el tratamiento que le daba al Arco árabe y recordando en términos bien explícitos las circunstancias de su salvación:

> Salvado por los esfuerzos de esta Academia… gestionó ésta para que no sólo se obtuviese, sino para que ésta [salvación] fuera permanente y evitase el que por cualquier desgracia o nueva perturbación, en este desdichado país, donde el desequilibrio social, trastornos y perturbaciones parece haber tomada carta de naturaleza… o bien para satisfacer mezquinas adulaciones o bastardos intereses, fuese cedido a algún particular, como de esto conatos hubo…[13].

[12] AHMM 68-C (18).

[13] AHMM 68-C (22)

Es evidente que el monumento había ya pasado a investirse de un segundo significado histórico: era el testigo de lo único que precisamente Freüller había logrado salvar del derribo "revolucionario"[14], un recordatorio "aleccionador" para los malagueños del momento, significado que a nosotros, hoy, nos podría pasar desapercibido si desconociéramos estas circunstancias históricas. Para los años 1870-1875 en que se estaba decidiendo el destino de la Puerta de Atarazanas, en España se iniciaba un primer proceso restaurador coincidente con la también restauración de la monarquía borbónica.

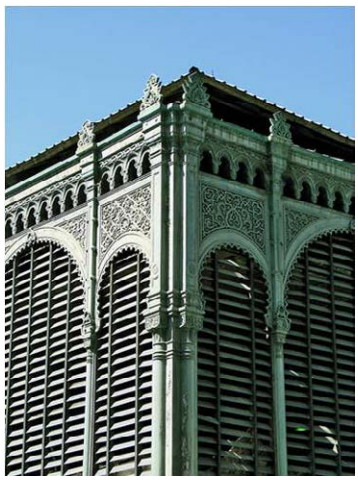
Rucoba no tenía experiencia en el campo de la restauración monumental, únicamente había sido nombrado miembro de la Comisión provincial de Monumentos de Málaga en 1871, pero ya hemos dicho que la labor de esta Comisión durante este período fue prácticamente nula y que se atribuiría siempre la Academia provincial de Bellas Artes las funciones de velar por un patrimonio que le hubieran correspondido a aquella.

Hasta los años setenta, en nuestro país, no se iban a iniciar verdaderamente las restauraciones a gran escala, y sería precisamente el joven Juan de Madrazo, hermano menor del anterior académico mencionado, Pedro Madrazo, el que, tras formarse cerca de Viollet en Francia, aplicaría por primera vez las teorías y estudios violletianos sobre arquitectura medieval, y además, en una obra tan comprometida como la restauración de la Catedral de León, obra que ningún consagrado académico había sido capaz de acometer con éxito.

Es evidente que Rucoba se decantó por los teorías prorreconstructoras, cualquier posible connotación pintoresquista o arqueológica[15] fue obviada por Rucoba desde el momento que era obligatorio desmontar la puerta debido al cambio de uso y lugar de ésta, siendo lo sillares previamente numerados para el posterior montaje. Los hechos hablan por sí solos, incluso parece posible que se desecharan cierta cantidad de piedras por su mal estado: se trataba sobre todo de reconstruirla como fuera para salvar este recuerdo del pasado árabe y estaban muy lejos de entender como prioritario la parte de documento arqueológico que ésta puerta tenía.

[14] José Freüller Alcalá de Galiano, Marques de Paniega, político y empresario, fue el presidente y fundador en 1849 de la Academia Provincial de Bellas Artes (hoy de San Telmo) de Málaga hasta su fallecimiento en 1901. El primer secretario de la Academia fue Enrique Loring, yerno de Manuel Agustín Heredia y activo empresario que terminaría entrando en política, iniciador del negocio ferrocarrilero y fundador con Larios de la Banca malagueña.

[15] Sobre ello es interesante la diferencia de criterio seguido por Torres Balbás cuando en 1935 consiga también salvar los restos de otra puerta nazarí, la del Arco de las Orejas, que en este caso decidirá volver a montar aislada en el bosque de subida a la Alhambra.





Figs. 6 y 7 – Detalles decorativos del Mercado de las Atarazanas. Fuente: I. Ordieres

Rucoba, además, no era un estudioso del arte árabe. Otros arquitectos de su misma generación empezarían a analizarlo con un método más positivista, aunque a partir de los ochenta, caso de Fernández Casanova en la Giralda de Sevilla, o Velázquez Bosco en la Mezquita de Córdoba. A pesar de ello, nos dice Guillén Robles (1880) que Rucoba gustaba hacer ligeras prospecciones siempre que las circunstancias propias de su trabajo como arquitecto municipal lo facilitaban: así seguiría con cuidado el derribo de los últimos lienzos de muros de las Atarazanas por si se encontraban restos romanos, como algún erudito local habían alertado sobre ello, e incluso levantaría un pormenorizado plano del antiguo edificio de la Alhóndiga cuando hubo que derribarlo.

En la reconstrucción, para formar la nueva cornisa, así como los cuerpos laterales donde va empotrada la puerta árabe, se utilizó piedra de Alicante, que contrasta con el color gris claro y blanco del mármol y jaspón originales. Parece factible que Rucoba substituyera sillares en mal estado originales por otros nuevos, y también que se relabrasen los sillares originales restantes para unificar el conjunto. De paso se conseguía eliminar una de las lacras que para muchos arquitectos de la primera generación de restauradores era la "pátina", es decir, la huella material del paso del tiempo sobre un edificio antiguo, el valor de "antigüedad", de autenticidad que preconizaba Ruskin y que tan bien sabría definir Riegl. En estos momentos estaba claro que la labor del arquitecto debía ser limpiar, pulir el monumento hasta conseguir devolverle su antiguo aspecto, reintegrar o "repristinar" el resto arquitectónico a su momento de mayor esplendor, intentando dotar al conjunto de una cierta "unidad de estilo", como había promovido Viollet en sus escritos.

Será el arco árabe nazarita el que marque el pié forzado de todo el programa decorativo del proyecto del Mercado. Rucoba ya había experimentado recientemente en la Plaza de Toros de la Malagueta con el diseño en hierro, y resulta doblemente interesante esta postura ornamental puesto que, además, era uno de los primeros proyectos que no había sido adquirido a ningún arquitecto francés, de ahí quizás ese gusto por "nacionalizarlo". No hay que olvidar la moda alhambreña que había ayudado a difundir Rafael Contreras con su taller de vaciados de la Alhambra. El palacete madrileño del banquero Xifré de inspiración neoalhambreña, realizado en 1863, podría considerarse otro primer referente. A lo largo de su carrera el propio Rucoba insistiría en este tipo de decoración en otras obras suyas como el Salón árabe del Ayuntamiento de Bilbao o el gran arco de acceso interior del Frontón Beti-Jai de Madrid.

Los detalles decorativos metálicos hechos con molde prefabricado estarán inspirados en un supuesto e inconcreto estilo "árabe", lo cual, aunque resultaba muy poco riguroso, suponía algo nunca visto todavía en esos años en España y respondía a una inalineable voluntad de artisticidad frente a la nueva arquitectura férrea por parte de arquitectos como él. Desde el punto de vista de lo que gustó en llamarse "restauración filológica" no tenía ningún fundamento, sino que apelaba a los repertorios ornamentales que desde la Exposición Universal de Londres, hacía un par de décadas, se habían impuesto, concretándose en el influyente libro de Owen Jones *Gramática del Ornamento,* de 1856.

Las columnillas de fundición exteriores son las únicas referencias concretas nazaríes que se pueden extrapolar, junto con la introducción de atauriques para los arcos. En el informe de la Academia provincial se lamentarían de que el proyecto inicial de Rucoba no se hubiera llevado a efecto, en el cual se contemplaba introducir unas torres poligonales en los extremos de la fachada. Su eliminación cambió totalmente la composición y el encaje de la puerta árabe al tener que hacerla avanzar hasta la línea de fachada de la construcción de hierro e introducir, para ganar espacio de oficinas, dos pequeños cuerpos de piedra a ambos lados de la puerta árabe, "que no se prestan a la perfecta armonía que en la fachada del proyecto primitivo se observa"[16].

Podemos concluir que el nuevo edificio de hierro con el gran arco árabe reaprovechado en su puerta principal debió tener múltiples lecturas para los malagueños de entonces. La operación, cuidadosamente dirigida desde la Academia provincial, de introducir esa Puerta, recuerdo de un pasado hasta hacía nada despreciado, salvada in extremis de las manos destructoras de los revolucionarios, considerados por ello como "vándalos", para conseguir repristinarla dentro de un proyecto tan

[16] AHMM 68-C (22).





Figs. 8 y 9 – (Izquierda) Interior tras la restauración del Mercado de las Atarazanas. Fuente: Wikipedia, fotografía de NACLE2; (Derecha) Arco de las Atarazanas árabes después de la última restauración. Fuente: I. Ordieres

moderno e impactante, era como reapropiarse del pasado "local" para legitimar, si cabe aun más, el nuevo orden burgués, lejanos aquellos días de descentralización revolucionaria republicana. El que se le adjudicara oficialmente cuando se inauguró el nombre de Mercado de Alfonso XII, hacía aún más evidente este mensaje, convirtiendo el gran edificio en un símbolo del proceso ideológico que se había vivido en los últimos años en la ciudad de Málaga.

En la reciente restauración del mercado, los arquitectos Aranguren y Gallegos han logrado liberar el espacio interior de las embarazosas divisiones y plantas introducidas en los años sesenta del siglo XX, cuando esta arquitectura del hierro todavía no era valorada debidamente, y que impedían de manera grosera la lectura de su interior. Se ha restaurado minuciosamente el edificio, recuperando incluso detalles decorativos que en su día parece que hubo, como los dibujos geométricos de colores de las tejas de la cubierta, de gran efecto.

Sin embargo, la estricta normativa del Código de Edificación vigente, máxime en usos públicos involucrados con sanidad, ha limitado las posibilidades del diseño de los puestos de venta, para los cuales se ha recurrido a una composición integrada de angulosas formas rectangulares en intensos colores puros, con claros ecos neoplasticistas, que producen un cierto extrañamiento, rebajando el protagonismo que hubiera podido alcanzar la aérea estructura metálica interior del proyecto decimonónico original. Quizás habría que plantearse si nuestra normativa no debería ser más flexible en materia patrimonial y dejar experimentar a los profesionales soluciones formales que permitieran dialogar más cómodamente con la preexistencia arquitectónica que se pretende poner en valor.

Bibliografía

Aguilar García, M.D. (1983). "El Mercado de las Atarazanas" en *Baetica*, *Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 6.

Bremon, J.M. (1839). "Las Atarazanas" en *El Guadalhorce, Periódico semanal de literatura y artes*, 21 de abril.

Cabrera Pablos y Olmedo Checa (1988). *El puerto de Málaga. 30 siglos de vida, 400 años de historia*. Málaga: Junta del Puerto.

Guillén Robles, F. (1888). *Málaga musulmana, sucesos, antigüedad, ciencias, y letras malagueñas*. Málaga: Impr. M. Oliver Navarro.

Enríquez y Ferrer, (1872). *La originalidad de la arquitectura árabe, Discurso leído en Junta pública en 1859*. Madrid: Imprenta de Manuel Tello.

Morales Muñoz, M. (1999). "El papel de las élites en la industrialización andaluza" en *Baetica*, *Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 21, pp. 431-449.

Morales Muñoz, M. (1994). "La Gloriosa en Málaga: Del clamor revolucionario al fracaso de las expectativas populares" en *Revista Baetica*, *Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 16, pp. 395-413.

Nadal Oller, J. (1972). "Industrialización y desindustrialización del sureste español, 1817-1913" en *Revista Moneda y Crédito*, 120, pp. 3-81.

Ordieres Díez, I. (1986). *Joaquín Rucoba arquitecto (1844-1919)*. Santander: Ayunt. Santander, Coac, Ed. Tantín.

Repullés y Vargas, E.M. (1979). "Mercado de Alfonso XII en Málaga" en *Anales de la Construcción y de la Industria*, 16, 25 de agosto, pp. 241-244.

Silva Suárez, M. (2011). *Técnica e ingeniería en España: El Ochocientos: de los lenguajes al patrimonio*, Universidad de Zaragoza, 2011, p. 592.

Torres Balbás, L. (1946). "Atarazanas Hispano-musulmanas" en *Al-Andalus*, XI, 1946, pp. 175-209.

ÍNDICE ▷

EL PATRIMONIO MONUMENTAL COMO ESCENOGRAFÍA. EL PALACIO DE CARLOS V Y LA ÓPERA EN LOS FESTIVALES DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA

Milagros Palma Crespo
Universidad de Granada

1. Desarrollo teórico[1]

"(…) un espacio único y tan extraordinario como el Palacio de Carlos V, que es en sí mismo un espectáculo"
(Daniele Abbado. Director de escena)

"La belleza y la imponente arquitectura del Palacio de Carlos V marca cualquier puesta en escena"
(Javier Pérez Senz. Crítico musical)

"Hubiera sido pretencioso por mi parte crear una escenografía para el palacio de Carlos V, cuya arquitectura considero que es un perfecto marco de fondo para esta tragedia"
(Frederic Amat. Director de escena)

La utilización de edificios patrimoniales como espacios de representación viene ligada en muchos casos a la celebración de festivales de música. Durante el siglo XX han ido surgiendo muchos eventos de este tipo en ciudades con un importante patrimonio monumental, cuyos espacios han sido reutilizados temporalmente para acoger los distintos espectáculos. Como ya se planteaba en la Carta de Atenas (1931) o en la Carta de Venecia (1963), proporcionar unas funciones adecuadas a la configuración arquitectónica de los monumentos es la mejor garantía para su conservación, siempre que respeten el carácter histórico y artístico del mismo.

La posibilidad de colocación de un mobiliario temporal y unas arquitecturas efímeras, como son las escenografías, hacen de estos espacios lugares muy adecuados para desarrollar actividades musicales y operísticas. Por otro lado, acoger este tipo de eventos permite la puesta en valor del monumento, facilitando el conocimiento de edificios esenciales en la historia y arte de la ciudad al tiempo que se crea un marco único e irrepetible para la representación escénica.

Desde su comienzo en 1952, no ha sido casual el maridaje de espacios y música en el Festival de Granada; en realidad éste ha sido uno de sus argumentos clave (Kastiyo y del Pino, 2001: 705). Como comenta González Lapuente (2001) cualquier evento "toma una especial relevancia visto en Granada donde obra y entorno, significado y arquitectura, dieron sentido a lo que sería mera sugerencia en cualquier otro escenario".

Debido a sus cualidades espaciales el Palacio de Carlos V ha sido uno de los escenarios principales para la celebración de conciertos orquestales[2] y representaciones de ópera desde el comienzo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Su gran patio circular permite situar en un tercio de su área, el escenario para la representación y la localización de la orquesta, situando las localidades para espectadores en el resto de la superficie y parte de la galería superior; espacio versátil y

[1] El presente estudio se ha realizado en el contexto del Proyecto de Investigación HAR 2012-31133, *Arquitectura, escenografía y espacio urbano: ciudades históricas y eventos culturales*.

[2] El patio del Palacio de Carlos V se utilizaba desde junio de 1883 para los conciertos celebrados durante las fiestas del "Corpus Christi", que se pueden considerar el antecedente del Festival Internacional de Música y Danza de Granada. En este mismo espacio se representaron también autos sacramentales en 1927.

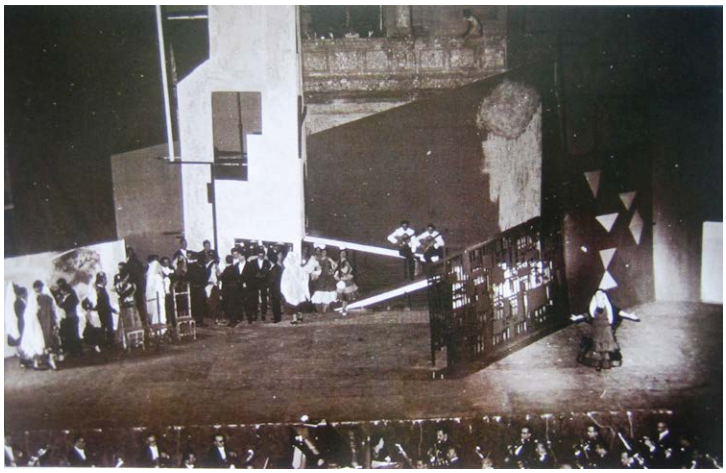


Fig. 1 – Representación de *La vida breve*. 1958. Fuente: Archivo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada (AFIMDG)



Fig. 2 – Representación de *La princesa de Navarra*. 1977. Fuente: Archivo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada (AFIMDG)

con cierta flexibilidad que permite establecer distintas relaciones visuales entre el monumento, la escena y el público. Desde los primeros años del Festival, en los que se intentaba recrear el escenario de un teatro convencional mediante la colocación de toldos y lonas que ocultaban la columnata, los montajes se han ido renovando para integrarse en el espacio existente y ponerlo en valor, siendo éste parte significativa de la escenografía en el caso de representaciones de ópera o fondo de escenario para los conciertos orquestales.

A partir de la primera representación de ópera en 1958, *La vida breve* de Manuel de Falla, se han ido sucediendo obras muy diversas, con montajes escenográficos que recogen las tendencias del momento, y que muestran algunas características comunes, debido principalmente a las singularidades espaciales del Palacio y a su condición de monumento.

En los inicios, las escenografías creadas permanecen ajenas al espacio donde se sitúan, reflejando su funcionamiento para un escenario teatral pero no para el lugar monumental donde se enmarcan. A pesar del carácter innovador que presentan los decorados del pintor José Caballero, formados por paneles de carácter fragmentario con pinturas abstractas que evocan el Albacín de *La vida breve*, éstos ocultan la columnata del patio dejando asomar de manera puntual algún elemento de la misma. Una representación más realista pero de concepción similar se realiza para la representación de *El barbero de Sevilla*[3], en la que el escenográfo e ilustrador Emanuele Luzzati, refleja a su vez su condición de ceramista, versionando de este modo un patio sevillano "con coloristas decorados" a tono con el vestuario (Banus, 2001: 170).

Con la representación de *La princesa de Navarra*[4] se produciría la integración del monumento en la escena, creando ésta a partir del espacio que la envuelve y convirtiendo de este modo el patio del Carlos V en el palacio en que se desarrolla la trama de la obra.

En todas las óperas que presenta el English Bach Festival se obvia la escenografía para dejar el Palacio desnudo en toda su solemnidad, beneficiándose de "un único, pétreo y maravilloso decorado: las columnatas del propio patio circular del Palacio de Carlos V" (García del Busto, 1995). Solamente un juego de luces dramatiza el espacio ayudado por un vestuario de época, en una versión de "reconstrucción historicista" como lo califica Rafael Banús (2001: 170). Tanto en el *Orfeo y Euridice*[5] de 1987 como en *The fairy queen*[6] en 1995, el vestuario es el elemento escénico más relevante, realizado sobre los dibujos de su estreno en 1774 en el caso de *Orfeo*, o bien con vestuario de la época de Purcell en la segunda. En *La princesa de Navarra* se realiza una "producción fidedigna" del "mismo fastuoso espectáculo que el cardenal Richelieu ofreciera la tarde del martes 23 de febrero de 1745" (Kastiyo y del Pino, 2001: 442).

[3] *Il barbiere di Siviglia* de Giovanni Paisiello. 1986. Escenografía y vestuario: Emanuele Luzzati. Dirección escénica: Maurizio Scaparro.

[4] *La princesa de Navarra* de J-P. Rameau. 1977. English Bach Festival. Dirección artística: Lina Lanandi, coreografía: B.Quirey y M. Holmes.

[5] *Orfeo y Euridice* de C.W. Gluck. 1987. Dirección artística: David Roblou, dirección escena: Rita Quenigault, coreografia: B.Quirey.

[6] *The fairy queen* de H. Purcell. 1995. Dirección artística: Lina Lanandi, escenografía: J. Cocke, coreografia: S. Preston, vestuario: B. J. Ryan.



Fig. 3 – Ensayo de *Fidelio*. 2002. Fuente: Archivo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada (AFIMDG)



Fig. 4 – Ensayo de *Salomé*. 1990. Fuente: Archivo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada (AFIMDG)

Esta ausencia de elementos en escena la plantea también el director escénico Harry Kupfer en *Fidelio*[7], convirtiendo el patio del Palacio de Carlos V en el lugar opresivo que recrea la prisión cercana a Sevilla (fig. 3). La escenografía propone una simple plataforma que integra las columnas de la galería, aprovechando las puertas situadas al fondo de la misma, y la planta superior para emplazar algunas escenas del coro de prisioneros. La dramatización del espacio se produce mediante unas "luces deslumbrantes y sombras espesas" (González Lapuente, 2002) que enfatizan los movimientos de los actores. La iluminación se considera elemento "indispensable en la creación artística del escenario" (De Blas, 2009: 229), un elemento activo en el drama, siendo en este caso el único elemento.

En otros casos a la escena vacía se añaden elementos de tipo escultórico para recrear la ambientación de la ópera, como los grandes aparatos de relojería creados por el artista Arman para *La hora española*[8].

La mayor innovación vendrá de la mano de *Salomé*[9], en cuya escenificación el arquitecto Hans Hoffer sitúa la orquesta en el lugar preferente, el escenario, por ser la obra una "metáfora del recuerdo" que deja nacer en nosotros unas imágenes que deben impresionar al público a través de la música, principal elemento escenográfico (Hoffer, 1990: 71). La obra despliega un juego con el recuerdo a través del recorrido por los "lugares para el encuentro", distintas escenas de la obra, que subrayadas por la luminotecnia, se sitúan en la galería. Para expresar el movimiento temporal se construye una estructura metálica compuesta por una torreta, la cisterna que encierra a Juan el Bautista, de la que emerge una especie de puente[10] o pasarela móvil que gira "como la manilla de un reloj violento, aparato de medida de un contar el tiempo imaginario"(Hoffer, 1990: 71), describiendo un giro de 180 grados conforme avanza la música, y que se mueve, aprovechándose de la planta circular del patio, a través de los intercolumnios de los que van surgiendo imágenes que se vuelven a esconder en la oscuridad, creando una serie de "escenarios parciales y sucesivos" (fig. 4). La acción se extiende de este modo por todo el patio, a modo de pantalla perimetral o "gigantesco ciclorama" que envuelve al espectador, asumiendo una presencia similar

[7] *Fidelio* de L.V.Beethoven. 2002. Dirección de escena: Harry Kupfer, iluminación: Franck Evin. Montaje de la Ópera Cómica de Berlín.

[8] *L'heure espagnole* de M. Ravel. 1987. Dirección escénica: J.L. Martinoty. Elementos escénicos: Arman. En este caso el espacio no se considera adecuado para este tipo de representación tal como describe Enrique Franco "…es cierto que el patio renacentista de Carlos V no es el lugar idóneo para una representación de este género y que la mezcolanza de grandes aparatos de relojería con la orquesta vestida de blanco y el juego de los actores/cantantes con sus adecuadas personificaciones no resulta del todo convincente, a pesar de la experiencia y el poder de adaptación demostrado por el director escénico, Jean-Louis Martinoty" (Kastiyo y del Pino, 2001: 611).

[9] *Salomé* de Richard Strauss. 1990. Escenógrafo: Hans Hoffer, Jefe de escena: Eduard Matscheko. La ópera es una coproducción del Festival de Granada con el austriaco Brucknerhaus de Linz donde se estrenó la producción.

[10] El escenógrafo utiliza la idea del puente refiriéndose con éste al papel revolucionario que tuvo Richard Strauss en el mundo de la ópera, por ser "un puente que permite atravesar con comodidad la depresión profunda que separa a Wagner de Schönberg, Berg y toda la ópera posterior". La ópera *Salomé* es precisamente "uno de los pasos más importantes de esa transformación lógica, de esa renovación necesaria, no solo del teatro lírico, sino de toda la música del siglo XX" (Hoffer, 1990: 70).



Fig. 5 – Representación de *La verbena de la Paloma*. 2004. Fuente: Archivo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada (AFIMDG)



Fig. 6 – Representación de *Mitridate, Re di Ponto*. 2006. Fuente: Archivo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada (AFIMDG)

a "viñetas de retablo". La escena se completa con dos torres situadas a ambos lados de la orquesta que sirven "como propileos o pedestales desde los que los dos soldados comentan la acción" (Téllez, 1990: 106).

La propuesta, que recuerda en su concepción al proyecto del *Fun Palace* de Cedric Price, utilizó "de tal manera el espacio que daba la sensación de que el monarca Carlos V lo había construido para que se representara esta obra" (Mallofré, 1990: 95).

El uso de estructuras metálicas desmontables será un recurso muy utilizado al permitir la construcción de elementos escénicos sin apoyarse en la fábrica del edificio, evitando de este modo el consiguiente deterioro del mismo. Es también el caso del montaje de *La verbena de la Paloma*[11], donde Els Comediants, con un ligero cuerpo central que sostiene un reloj, convierte el patio en el centro de una plaza, y la galería superior en una corrala, donde se eleva el nivel de suelo mediante un cuerpo de andamios para permitir al público contemplar la acción que acaece en las viviendas.

La ligereza de las estructuras permite el cambio de escena mediante el vestido de las mismas con mantones, así como el cuelgue de líneas de bombillas de feria partiendo del cuerpo central hacia las columnas, convirtiendo al Palacio en una fiesta, al llenarlo conforme avanza la obra, de luces y colores.

Al igual que en *La verbena,* en otros montajes, la integración del espacio palaciego se produce aprovechando en sus dos niveles la columnata que circunda el patio, para recrear en ella los lugares en los que se sitúa la trama, como por ejemplo el palacio de Tebas en la ópera *Mitridate, re di Ponto*[12] (fig. 6). En ésta el pavimento se extiende ocupando toda la galería y se pliega en los laterales para acoger a la orquesta que permanece a un nivel inferior. El marco, "bastante adecuado a la acción" (Suñén, 2006) permitió jugar con la iluminación y colgar elementos textiles de la balaustrada para ambientar las distintas escenas, así como una gran gasa final cruzando cual vela, el escenario. La escenografía, según González Lapuente (2006) "de mínimos", quedó "demasiado rendida a la arquitectura desnuda del palacio granadino y a su innata fuerza natural".

En *Il Califfo di Bagdad*[13] se cambia el modelo anterior situando la orquesta sobre el escenario, donde se construye una plataforma elevada que recorre el mismo longitudinalmente, facilitando el movimiento de los cantantes y coro. Se emplean asimismo telas a modo de baldaquino, colocado en el intercolumnio central de la galería superior, y unas cortinas semitransparentes a ambos lados tras las que se ocultan miembros del coro creando sombras. Como mobiliario unos cajones de madera a modo de sillones delante de la orquesta que queda envuelta entre los cantantes y el coro a nivel superior. La escenografía

[11] *La verbena de la Paloma* de Tomás Bretón. 2004. Dirección de escena: Joan Font, iluminación: Albert Faurá, escenografía y vestuario: Jordi Bulbena, Els Comediants.

[12] *Mitridate, Re di Ponto* de W.A. Mozart. 2006. Dirección de escena: Francisco Negrín, diseño de vestuario y elementos escénicos: Anthony Baker y Mark Bouman, iluminación: Bruno Poet.

[13] *Il Califfo di Bagdad* de Manuel García. 2007. Dirección escena: Oliver Simonnet, vestuario y complementos para la escenificación: Fundación Loewe. Estreno del Festival en coproducción con el Teatro de la Zarzuela. La misma propuesta escénica que en los teatros convencionales no funcionó, en este entorno resultó mejor valorada, demostrando con ello la calidad escénica del Palacio y sus valores escenográficos que con pocos elementos logran mejorar cualquier puesta en escena.



Fig. 7 – Representación de *El retablo de Maese Pedro*. 1996. Fuente: Archivo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada (AFIMDG)



Fig. 8 – Representación de *Edipo Rey*. 2001. Fuente: Archivo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada (AFIMDG)

se completa con un vestuario de la época del compositor que copia los modelos orientalistas, poniendo de relieve la mezcla de elementos tradicionales y modernos.

Con la propuesta de Javier Mariscal para *El retablo de Maese Pedro*[14], la proyección se introduce como nuevo elemento escenográfico. Se coloca para ello una gran pantalla de tela detrás de la orquesta, que se sitúa en el escenario, sobre la que se van sucediendo de manera "vertiginosa" (Franco, 1996) una serie de proyecciones, basadas en las viñetas que Joaquín Xauradó imaginó en 1905 para una representación del Retablo del Quijote (fig. 7), que a modo de "linterna mágica", (García del Busto, 2001: 355-356) o "marionetas de luz" (Ferrand, 1996) sustituyen los títeres con los que tradicionalmente se representa la obra. El montaje, que evoca "la atmósfera los teatrillos ambulantes" (Banus Irusta, 2001: 174), comienza con un telón constituido por una gasa transparente de color rojo, dejando el espacio que lo circunda como fondo y contenedor del proyecto escenográfico.

A partir de este momento la introducción de la tecnología para la proyección de imágenes acompañada de la iluminación, será utilizada de forma continua en los montajes del Festival. Como mejor medio de dramatizar el ambiente, se desarrollará un lenguaje escénico singular basado en el impacto visual, mediante la mezcla de la imagen real con la proyectada, que creará un entorno dinámico que envolverá al espectador.

Las proyecciones sobre pantalla se verán innovadas con proyecciones directas sobre el monumento, donde la cualidad matérica del palacio se incorpora a la escenografía, como sucede en la escenificación de la ópera oratorio *Edipo Rey*[15], en lo que supone el debut como director de escena de Frederic Amat, que cuenta con "la magna presencia arquitectónica" del Palacio de Carlos V, que le aconseja "una resolución escénica basada en la luz, sus reflejos y sus sombras, muy lejos de la acartonada construcción escenográfica" (García del Busto, 2001: 356-357).

Prescinde por tanto de la escenografía, según sus propias palabras, "sustituyéndola por un libro visual de imágenes proyectadas" (Morgades, 2001) que se inspiran en el poderío cromático de las ánforas y vasos griegos, con sus negras figuras en dibujada actitud a contraluz "que inducen a un posible y audaz trabajo de pinturas, siluetas, proyecciones y sombras en un mosaico de pantallas" (García del Busto, 2001: 356-357). La columnata, cerrada en los cinco intercolumnios centrales con una puerta central que permite la aparición en escena de los cantantes, sirve de fondo y pantalla sobre la que se proyectan formas abstractas que cambian siguiendo los ritmos y curvas melódicas de la música de Stravinsky (fig. 8), imágenes que producen la "palpitación del monumento pétreo" (Franco, 2001) convulsionando "la perfecta proporción, la inquebrantable solidez del Palacio de Carlos V de Granada," (González Lapuente, 2001). La puesta en escena se completa con un vestuario de Antonio Miró con telas pintadas

[14] *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla. 1996. Escenografía y vestuario: Javier Mariscal, dirección escénica: Ariel García Valdés. Encargo del Festival de Granada. Coproducción con el Festival de Perelada, el teatro Maestranza de Sevilla y el Festival de Segovia.

[15] *Oedipus Rex* de Igor Stravinsky. 2001. Dirección escénica: Frederic Amat, espacio escénico: Mariona Omedes y Carolina López, vestuario: Antonio Miró con telas pintadas a mano por Amat, iluminación: Albert Faura.



Fig. 9 – Representación de Juana de Arco en la Hoguera. 2003. Fuente: Archivo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada (AFIMDG)

a mano por el mismo Amat que acompaña con unos vistosos sombreros simbólicos en los distintos personajes.

El camino emprendido por *Edipo Rey,* en el que imágenes se funden con la piedra monumental siguiendo el sistema narrativo de la música, lo sigue *Juana de Arco en la hoguera.* En ambas representaciones el color, se utiliza tanto de manera física como simbólica[16] para emular, con colores negros la peste que asoló Tebas en *Edipo Rey* o con colores rojos y anaranjados, la hoguera en el caso de *Juana*. En ésta, la iluminación se potencia por imágenes virtuales y videográficas que se proyectan sobre tres pantallas, colocadas sobre la galería en toda su altura. La proyección rebasa el área del soporte expandiéndose sobre el fondo de la galería, y provocando en los momentos álgidos "llamaradas visuales" (Pérez Senz, 2003) al tomar los colores del fuego. Con la orquesta situada sobre el escenario, la escenografía se completa además del vestuario, con un elemento central, símbolo de la hoguera, que sostiene y va cambiando a Juana de posición, según las escenas de la ópera.

La que ha sido definida como "la más afortunada representación escénica montada en este escenario" (Ruiz Molinero, 2012) exigió una nueva concepción, distinta a la creada para el teatro Massimo de Palermo[17], logrando una puesta en escena que supo



Fig. 10 – Representación de *Orfeo y Eurídice*. 2013. Fuente: Ruiz Molinero, 2013

"aprovechar al máximo la magia de un espacio arquitectónico único por su belleza", como comenta el director musical Josep Pons (Pérez Senz, 2003).

La tecnología como herramienta creativa destaca en la escenificación de *Orfeo y Euridice*[18], donde se innova con la integración de la orquesta en escena, a la que Padrissa[19] transforma en una lira gigante, icono de Orfeo, haciendo bailar a los músicos "como si cada uno fuera una de sus cuerdas" (Meléndez-Haddad, 2011). Los músicos se encuentran desde el inicio de la obra sobre el escenario, "de hecho son una parte del mismo y van transformándose a medida que avanza la obra" terminando por ser el motor de la representación" (Pérez de Arteaga, 2013).

El escenario se realiza con dos planos, uno vertical y otro inclinado con doble fondo del que salen y entran los instrumentistas a través de unas trampillas, conformando una L sobre los que se realizan proyecciones constantes que dan movilidad a la escena. Las imágenes recrean la Edad Media, más exactamente el románico catalán, por ser según Padrissa "una época oscura" (Meléndez-Haddad, 2011), entre las que se intercalan fotografías clásicas del infierno y de infiernos actuales.

El montaje original tuvo que adaptarse en algunas escenas como en la entrada del personaje del Amor, que apareció desde la

[16] El color mueve los sentimientos en base a sus significados o connotaciones. "Un color se percibe como 'normal' cuando coincide con la percepción cotidiana y sólo presenta los objetos y espacios; cuando el color quebranta la percepción habitual y conduce a asociaciones y simbolizaciones entonces incita a hacer interpretaciones y lecturas diversas" (de Blas, 2009: 237-239).

[17] *Juana de Arco en la Hoguera* de Arthur Honegger sobre poema de Paul Claudel. 2003. Dirección de escena: Daniele Abbado, escenografía e iluminación: Giovanni Carluccio, dirección de imagen y video: Luca Scarzella. Coproducción con el Teatro Massimo de Palermo, donde se estrena.

[18] *Orfeo y Euridice* de C.W. Gluck. 2013. Escenografía y dirección escénica: Carlus Padrissa, La fura dels Baus. Reestreno del Festival de Perelada.

[19] "Como Gluck, que con esta ópera abrió hace 250 años las puertas a la reforma del género lírico, siento que estoy abriendo una nueva vía haciendo que la orquesta salga del foso para integrarse a la escena, se entusiasma Padrissa" (Morgades, 2011).

puerta principal sostenida por una pequeña grúa, en lugar de llegar volando por encima del escenario debido a la imposibilidad de colgar un cable de la estructura del monumento. El esquema a pesar de su originalidad, permanece ajeno al espacio palaciego, que se integra en momentos de la representación con el fúnebre traslado del cadáver de Euridíce bajo la galería del patio y en "la apoteosis final donde todos los actuantes bajan del escenario y desfilan por el pasillo central del recinto" (Ruíz Molinero, 2013).

En todas las óperas representadas en el espacio del Carlos V, se pone de manifiesto la influencia del mismo sobre la escena, estableciéndose una relación entre música, escenografía, iluminación, proyecciones y marco monumental que crea un evento único que no puede ser reproducido en ningún otro lugar. El palacio de Carlos V suma de esta manera una nueva dimensión operística a su significado arquitectónico e histórico, donde "el espacio se vive, como bien predijo Appia, a través del sentido del oído porque la ópera es fundamentalmente un acontecimiento sonoro" (De Blas, 2009: 256).

2. Bibliografía

Banus Irusta, R. (2001). "Las voces de la Alhambra" en Kastiyo, J.L. y Del Pino, R. (eds.). *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada: 1952-2001,* pp. 164-177. Granada: Comares.

De Blas Gómez, F. (2009). *El teatro como espacio.* Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Fernández Cid, A. (1984). *Granada: historia de un festival.* Madrid: Dirección General de Música y Teatro.

Ferrand, M. I. (1996, 24 de junio). "Un delicioso tebeo en movimiento para el retablo de Maese Pedro" en *ABC*.

Franco, E. (1996, 24 de junio). "El tebeo del 'Maese Pedro'" en *El País*

—. (2001, 1 de julio). "Triunfo pleno de 'Oedipus Rex' de Stravinski" en *El País*.

García del Busto, J. L. (1995, 9 de julio). "El sueño de una noche de verano" en *ABC*, 95.

—. (2001). "Los encargos" en Kastiyo, J.L. y Del Pino, R. (eds.). *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada: 1952-2001,* pp. 346-357. Granada: Comares.

García Martínez, C. (1996). "La ciudad y sus músicas" en *Memoria Festival Internacional de Música y Danza de Granada 1996*, pp. 7-24. Granada: Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

González Lapuente, A. (2001, 30 de junio). "Un 'Edipo' revelado, espectáculo estrella del Festival de Granada" en *ABC*.

—. (2002, 28 de junio). "'Fidelio' en Granada: un prisionero en palacio" en *ABC*.

—. (2003, 23 de junio). "El horror de Juana de Arco, en Granada" en *ABC*.

—. (2004, 20 de junio). "Aires de verbena en la Alhambra" en *ABC*.

—. (2006, 27 de junio). "La cabeza inclinada ante Mozart" en *ABC*.

Hoffer, H. (1990). "Salomé. Imágenes de un recuerdo" en *Programa 1990 Festival Internacional de Música y Danza de Granada*, pp. 71-72. Granada: Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

Kastiyo, J.L. (2001). "Los escenarios" en Kastiyo, J.L. y Del Pino, R. (eds.), *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada: 1952-2001,* pp. 700-709. Granada: Comares.

Kastiyo, J.L. y Pino, R. (2001). *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada: 1952-2001*. Granada: Comares.

Meléndez-Haddad, P. (2011, 29 de julio). La Fura y su "Orfeo" actual y rompedor. *ABC*.

Mallofré, A. (1990, 19 de junio). "Un atrevida 'Salomé' en el Festival de música de Granada" en *La Vanguardia*, 65.

Morgades, L. (2001, 3 de abril). "Frederic Amat debuta en Granada como director de ópera con 'Edipo Rey' de Stravinski" en *El País*.

—. (2011, 29 de julio). "El mito de Orfeo según La Fura dels Baus" en *El País.*

Pérez de Arteaga, J.L. (2013, 8 julio). "La Fura vuelve al lugar del crimen" en *La Razón.*

Pérez Sens, J. (2000). "Ópera y teatro musical en el Festival de Granada" en *Memoria Festival Internacional de Música y Danza de Granada 2000*, pp.66-75. Granada: Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

—. (2003, 21 de junio). "Juana de Arco vuelve a escena" en *El País*.

Ruiz Molinero, J.J. (2001). "Momentos estelares: 50 aniversario del Festival Internacional de música y danza de Granada" en *Ideal Granada*.

—. (2012, 18 de marzo). "Hitos de la Década Gámez" en *Granada Hoy*.

—. (2013, 6 de julio). "'Orfeo y Eurídice': respeto y modernidad" en *Granada Hoy.*

Suñén, L. (2006, 25 de junio). "Se agradece" en *El País*.

Téllez, J.L. (1990, de 13 junio). "Nada más blanco que su cuerpo" en *ABC*, 106.

ÍNDICE ▷

LA ARQUITECTURA POPULAR EN MÉXICO, EL FENÓMENO DE LAS INFLUENCIAS EXTERNAS EN EL CAMBIO DE SU TIPOLOGÍA Y LA FORMACIÓN DE UN NUEVO PATRIMONIO

Alma Pineda Almanza
Universidad de Guanajuato

1. Arquitectura popular en México

La casa popular es aquella que contiene tradicionalmente sistemas constructivos, materiales y formas que han perdurado por varias generaciones en las poblaciones. Dentro de esta clasificación podemos situar a la casa vernácula, que generalmente tiene las mismas características que se mencionaron pero que ubicamos en pequeñas poblaciones. A la arquitectura popular la podemos encontrar en las zonas más antiguas de la ciudad, en los barrios, o bien dentro de una población pequeña, pero ahora con rasgos más urbanos, que coincide con las características ya citadas como es el hecho del anonimato y la autoconstrucción. Se ha podido observar que en las últimas décadas esta arquitectura ha sufrido transformaciones en vías de "actualizarse", ya que introduce significados de poder novedosos entre las otras construcciones, como colocar materiales industrializados y copia formas derivadas de las construcciones de las ciudades, entre otros símbolos de estatus y poder.

Con frecuencia, la pérdida de tradiciones constructivas, hace que se revaloren las técnicas artesanales tradicionales por quienes alcanzan a distinguir su importancia, de tal forma que estos conocedores involucran modelos vernáculos o populares en la arquitectura contemporánea, pero ahora como un valor de *exótico*. Así por ejemplo en Europa y en los Estados Unidos, reconocen de la arquitectura tradicional mexicana los colores, patios, vegetación abundante, sistemas constructivos y materiales.

Si la arquitectura tiene esa facultad de utilidad, la arquitectura popular con mayor razón, puesto que para esta arquitectura



Fig. 1 – Arquitectura popular de Misión de Bucareli, Sierra Gorda, Querétaro. Fuente: M. Velasco Ávalos y A. Pineda Almanza



Fig. 2 – Arquitectura tradicional de Pátzcuaro, Michoacán.Fuente: M. Velasco Ávalos y A. Pineda Almanza

pueden no ser necesarios muchos de los "adornos o decoraciones" que con frecuencia embellecen una obra arquitectónica y que para la arquitectura popular podrían parecer superficiales.

La arquitectura popular es la arquitectura que hace el pueblo, es decir no existe una formación de tipo académico y se limita a una arquitectura de autoconstrucción que puede ser hecha por el propio dueño, o bien requiere de un especialista de la construcción que podría ser un maestro albañil que presumiblemente, recibe las instrucciones de quien paga la obra.

El valor de esta arquitectura puede residir en que contiene una carga fuerte de *identidad* y tradición ya que ésta se adapta a las diversas condiciones, topográficas, climáticas, utiliza los materiales de la región y de *tradición*, razón que permite que ésta sea interpretada como un documental histórico vivo, puesto que lo tradicional tiene sus antecedentes desde varios siglos atrás y



Fig. 3 – Arquitectura vernácula de Cuetzalan del Progreso, Puebla. Fuente: M. Velasco Ávalos y A. Pineda Almanza



Fig. 4 – Casas popular histórica del centro histórico de Querétaro. Fuente: M. Velasco Ávalos y A. Pineda Almanza

hasta nuestros días, utilizando sistemas y técnicas constructivas incluso de influencia prehispánica como en Yucatán.

Es una realidad que en este mundo globalizado que permite la modernización de una manera más sencilla y económica, pasen a nuestros sectores populares con mayor rapidez y permite que éstos tengan también transformaciones ideológicas y de valores en menos tiempo. La nueva arquitectura popular se verá impregnada de modelos ideales, integrando formas industriales, materiales nuevos de construcción, materiales baratos, y fáciles de conseguir, con sus interpretaciones populares, a la medida tanto económica como intelectual y que muchas de las veces rebasarán el potencial real, dejando como lo podemos apreciar en nuestras ciudades, construcciones con mucha intención de amplitud y "grandeza" (en tamaño), pero siempre en obra negra, sin acabar.

Durante las décadas de 1920 a 1940, las ciudades barrocas, ya transformadas por el neoclásico y los historicismos, fueron cambiando su fisionomía y sin importar lo existente, se realizaron demoliciones o transformaciones con la finalidad de modernizar la ciudad efectuando obras nuevas en contraste con las construcciones originales. La consigna era que mientras no se tratase de una obra arquitectónica *relevante*, se podía hacer lo que se deseara. Es así, que los centros de población mexicanos se fueron alterando, al grado de que, años más tarde, en las últimas décadas del siglo XX, la arquitectura popular histórica es reconocida como expresión cultural en peligro de extinción y tomada en cuenta por las autoridades encargadas de la conservación patrimonial como "arquitectura de valor contextual" y considerada como monumento histórico. Así se logró colocar a varias ciudades como *Patrimonio de la Humanidad* [1] con todo y sus contextos.

2. El fenómeno migratorio

La migración implica un desplazamiento masivo de un grupo de personas con características similares culturales, por diversas razones, como la guerra, la persecución, la hambruna, la diferencia de ideas o incluso los problemas económicos, entre los principales factores de cambio. La definición de migración generada desde el gobierno federal de México a través de la COEPO[2] Jalisco es de la siguiente forma:

> La migración es un suceso demográfico determinante en el volumen y la distribución territorial de la población en México y en Jalisco. La migración internacional es uno de los grandes fenómenos globales de nuestros días, prácticamente ningún país y ninguna región del mundo, escapa de las dinámicas de la migración o puede mantenerse ajeno a sus consecuencias. La migración mexicana en el extranjero se concentra especialmente en Estados Unidos, país con el que comparte una amplia frontera y cuyo circuito migratorio se considera el mayor entre dos países del mundo (COEPO, 2012: http).

[1] Titulo que otorga la UNESCO a través de ICOMOS, reconociendo el valor arquitectónico, urbano y cultural de sitios y monumentos.

[2] Consejo Estatal de Población.



Fig. 5 – Casa con valor contextual e histórico en Cuetzalan, Puebla.Fuente: M. Velasco Ávalos y A. Pineda Almanza

La situación del fenómeno migratorio en México, ha sido de gran impacto, especialmente la externa hacia los Estados Unidos. La migración puede ser observada desde varios puntos de vista. Patricia Arias lo plantea de la siguiente forma:

> Una primera caracterización de la migración rural tradicional diría que hasta la década de 1990 existieron tres grandes corrientes migratorias más o menos bien diferenciadas en término de sus orígenes y destinos:
>
> - la migración rural-internacional, lo que en la práctica siempre ha significado ir a Estados Unidos;
> - la migración rural-urbana, es decir, el desplazamiento de la gente del campo a las grandes urbes del país, en especial a las ciudades de México, Guadalajara y Monterrey, y
> - un flujo migratorio rural-rural de jornaleros que recorrían el mundo agrícola de acuerdo con el ritmo y rumbo de los cultivos comerciales (Arias, 2009: 117).

Para México y sus transformaciones urbanas debido a la migración, distinguimos dos tipos principales a saber: las externas, las más grandes que generalmente van hacia los Estados Unidos, y las internas, se desarrolla en el interior del país de las cuales sus análisis y registros no son tan profundos como el primero por atender el fenómeno de migración internacional y la entrada de remesas. Este no es un fenómeno reciente en México y las razones de migración han sido diferentes en diversos momentos a lo largo del siglo XX.

El tema de migración en México, generalmente va relacionado con la búsqueda de nuevas oportunidades ante el problema

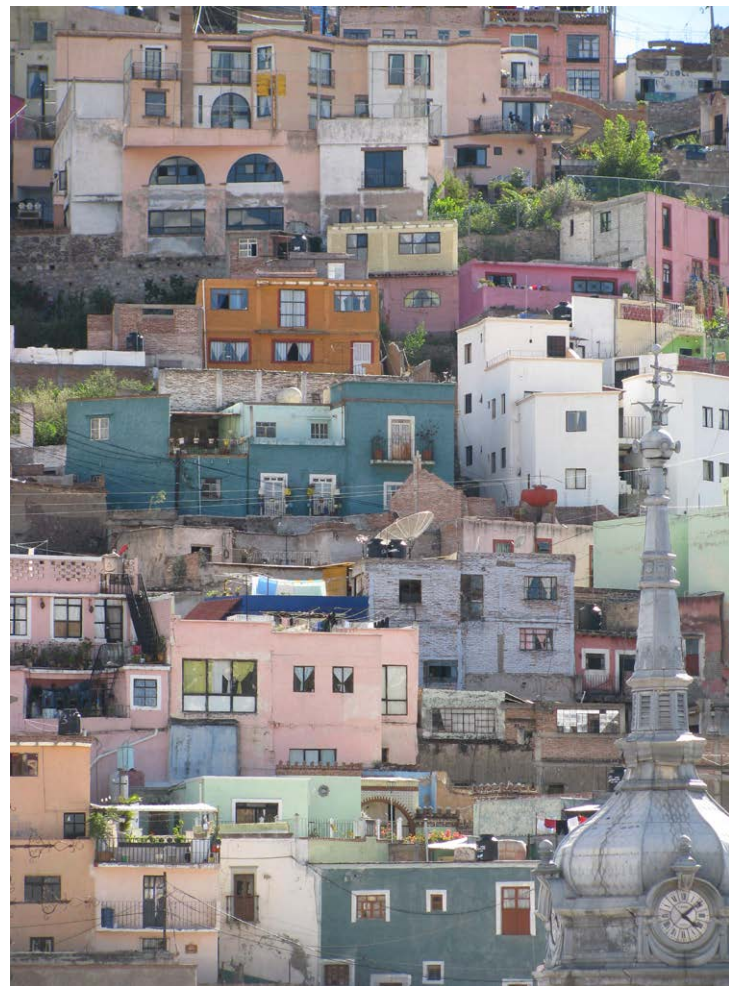


Fig. 6 – Casas con valor contextual de Guanajuato, Gto. Fuente: M. Velasco Ávalos y A. Pineda Almanza

de desempleo en el país. A veces esta tendencia simplemente sigue una tradición familiar en la que México lleva inmersa varias décadas. Estados Unidos representa para muchos el lugar ideal para encontrar mejoras en la calidad de vida.

> Según el censo realizado en Estados Unidos en 2000, 10 millones de mexicanos residían legalmente en aquel país y se calcula en tres millones el número de migrantes indocumentados, muchos de ellos "golondrinos" que van y vienen entre los dos países, los cuales desplazan periodos a un ritmo de 340,000 traslados al año. Ello significa que cerca de un tercio de las familias mexicanas tienen al menos un familiar en el país del norte (Lozano, 2012: 21).

Al ser la migración un asunto de varias décadas, ésta puede tener dos variantes de acuerdo a la forma como se desplazan hacia el norte del país, por un lado son los mismos mexicanos quienes

atraen a sus familias hacia los Estados Unidos, es traslado aunque puede ser ilegal, proporciona una cierta seguridad al migrante, o bien se trata de indocumentados los que buscan la experiencia, tomando en cuenta las experiencias de otros, el famoso *sueño americano* y es un decisión que toman totalmente solos. Para México las remesas que envían los migrantes al país, se han convertido en números favorables para nuestra economía, incluso el tema se ha trasformado en parte de los discursos políticos.

> En los últimos decenios, los estudios mexicanos sobre migración se han concentrado sobre todo en los temas económicos relacionados con las remesas, el empleo, las tendencias demográficas de la migración y las identidades étnicas (Arias, 2009: 21).

Para el Banco Mundial (WB, 2010: http) la percepción de remesas a nivel mundial, en México es por mucho el país que recibe el porcentaje mayor de remesas provenientes de un solo país que es los Estados Unidos, con un 22.2%, sin embargo India sería el primer país en sumar la mayor cantidad de remesas de diversos países. Con esto podemos observar la razón por la que se ha convertido en tema político y de relaciones exteriores.

En las estadísticas que proporciona el Banco de México (BM, 2010: http) hemos podido observar también por cada estado del país, los millones de dólares que entran por concepto de remesas en al año. Lourdes Arizpe asienta que el tema de migración ha empezado a ser tan común, que es enfocado al análisis en el campo económico, político, cultural, entre muchos otros aspectos. Lo que nos interesa rescatar de este dato, es apoyar el estudio del crecimiento económico del país:

> Además que las remesas enviadas constituyeron 3.8 por ciento del valor total de las exportaciones (de México) para el año 2000 y representan el segundo rubro de ingreso de divisas al país, después del petróleo (Arizpe, 2004: 21).

Con estos recursos México no sólo se prepara para mejorar su situación económica, sino para resolver las adecuaciones necesarias en las familias, casas y las poblaciones de origen de los migrantes, como más adelante revisaremos. En el estudio de la migración, necesitamos encontrar los rastros de una identidad, que tal y como lo hemos visto con diversos estudiosos del caso de la migración mexicana, las manifestaciones culturales se presentan tanto en su lugar de origen como en las nuevas residencias.

Sobreponer lo elementos culturales tratando de reconocer los símbolos que identifican al mexicano, se convierte en la actividad común de fusión, sin embargo, lo que corresponde ahora será determinar en el estudio, la identificación de la respuesta de identidad que se tiene cuando son ellos los que regresan y traen nuevas ideas y manifestaciones diferentes a las que se realizan en las comunidades mexicanas en los Estados Unidos. Ahora las versiones de identidad son otras.

Es claro que existen transformaciones en los lugares de origen de los migrantes, así en México se encuentran diversas expresiones que indudablemente son resultado de importación de ideas y muchas de estas son arquitectónicas, además de que sin lugar a dudas, estas transformaciones se hacen con mucho del dinero que viene del extranjero. La importancia de la migración externa debe ser tomada no solo como fuente de recursos económicos, sino de ideas también.

3. Influencias Extranjeras en los cambios de Tipología de la Arquitectura Popular Mexicana

Las transformaciones urbanas en las ciudades mexicanas en las últimas décadas han sido verdaderamente drásticas, ubicamos la década de los años 70 del siglo pasado como el parteaguas del caos urbano y las transformaciones de la arquitectura popular de forma más evidente, cuando menos en México.

Al crecimiento desmedido de las ciudades, la falta de planeación y el consumismo se le une un fenómeno más, que es el *aplanamiento* o de *homogenización* de la sociedad posmoderna que hace que todo tenga una consistencia similar, sin identidad, de esta forma las tipologías arquitectónicas, también se confunden una con otras, se copian de modelos anteriores y se inventan nuevos, siempre partiendo de la construcción que ya se tiene y se logra distinguir también una competencia entre las construcciones para simbolizar más éxito a través de las construcciones. Todo esto representa la realidad de las ciudades contemporáneas mexicanas y podríamos decir que hasta más allá de nuestras fronteras, donde los problemas de economía y de educación son similares.

Las transformaciones tipológicas en la arquitectura popular, podrían obedecer a una serie de acciones más que las personales de los dueños, como los de los programas de gobierno federal, como el programa *tu piso firme*, o la dinámica de construcción masiva de casas de tipo popular, sin embargo son más las acciones particulares que las del gobierno las que logran realizar los cambios más drásticos.

Estas transformaciones tienen una intención de tipo personal, se trata de una posición particular ante un escenario simbólico





Figs. 7 y 8 – (Izquierda) Casa en Morelia Michoacán. El objetivo es construir lo más que se pueda en el espacio que se tiene, exagerando con las ventanas y terrazas; (Derecha) Casa en Janitzio, Pátzcuaro, Michoacán, en la casa toda la familia se concentra, aprovecha el terreno accidentado de la isla para meter la mayor cantidad de niveles.Fuente: M. Velasco Ávalos y A. Pineda Almanza

colectivo, que puede llevar a estos cambios. Las razones por las que observamos estos cambios y nuevos modelos en las últimas décadas los trataremos de detallar a continuación:

- Enriquecimiento relevante de los pobladores.
- Transformaciones por influencias extranjeras, donde las remesas son esenciales.
- Necesidad de mostrar los nuevos símbolos de éxito.
- Influencia de ciudades grandes cercanas a las poblaciones que quieren cambiar.
- Crear nuevos espacios en casa ya que los originales parecen ser obsoletos.
- Problemas graves de educación y desconocimiento del patrimonio por lo que no se conserva los valores tradicionales.
- Pérdida de valores o sustitución por otros de carácter más efímero y de consumo.

La investigación de Massey et al. (1991) constató, con información precisa y comparativa de cuatro comunidades, tres de ellas rurales que, efectivamente, el dinero de la migración se destinaba principalmente al consumo y no a la inversión productiva en actividades agropecuarias. En general, más de la mitad del dinero ahorrado en Estados Unidos se destinó al consumo. Pero constató también que el segundo rubro de importancia eran la compra de vivienda o lote y la construcción o reparación de viviendas. Y eso marcaba una diferencia importante con los no migrantes. Los emigrantes habían "tenido más éxito en la adquisición de casas que los no emigrantes" y hasta los más pobres tenían "la oportunidad de tener casa" (Arias, 2009: 124).

Observamos aquí que la arquitectura se convierte en un símbolo de prosperidad y de éxito en la población de origen, además es asunto de vanidad ante el resto de la comunidad y marca un reto para los que todavía no se van. Por otro lado, vale la pena hacer notar que junto con este tema de construir la vivienda, se enlaza el tema de los nuevos gustos, tradiciones e identidades. Patricia Arias identifica también un problema en la trasformación de valores como la pérdida del valor de los recuerdos tradicionales así como el del campo patrimonial como herencia (Arias, 2009: 123).

Las transiciones con respecto a la casa identificadas por Patricia Arias (2009: 267), identifica los siguientes puntos: la casa sigue siendo el refugio tanto de los que se quedan como los que se van ante cualquier circunstancia, es este mismo espacio el que crece con las nuevas familias de los descendientes, en pocas palabras el espacio se conserva, pero crece y se transforma.

El caso de las casas de migrantes y la reproducción de modelos norteamericanos podrían obedecer, como lo que comentan Manuela Camus y Santiago Bastos, al desarraigo de los migrantes y la facilidad de adquirir nuevos modelos y reflejarlos cuando ellos regresan:

> Regresar y fincar en sus lugares de origen es una forma de contestar a esta condición de desechables anónimos, de dejar al menos alguna huella de su devenir, un gesto allá donde aún son personas y parte de un colectivo.
>
> Levantar una vivienda puede significar muchas cosas, Pero dos fundamentales: una es la certeza de contar con un "lugar en el mundo" un sitio del que uno es y donde uno quiere trascender. El otro se asocia al hecho de cumplir con el papel social de ser un miembro adulto y con responsabilidades en la familia y en la comunidad (Camus, 2011: 5).



Fig. 9 – Simulaciones de losas inclinadas y de ventanales con diseños en cuadricula, como modelos norteamericanos, en Celaya, Gto. Fuente: M. Velasco Ávalos y A. Pineda Almanza



Fig. 10 – Simulación de áticos norteamericanos con tejas planas con lucarnas. Otro modelo de imitación de casa norteamericana en San Juan de los Lagos Jal Fuente: M. Velasco Ávalos y A. Pineda Almanza



Fig. 11 – Ventanas de aluminio blanco cuadriculado, llamada ventana francesa, terminaciones en arco y ventanas cuadradas y baywindow son del posmodernismo arquitectónico.San Juan de los Lagos, Jal. Fuente: M. Velasco Ávalos y A. Pineda Almanza

La construcción de la casa en estos momentos puede ser tan importante como pensar en su forma y sus adornos. Las representaciones más exóticas de formas y adornos, están inspiradas en estilos arquitectónicos, o en revolturas que algunos llaman *eclecticismos* formales, que reproducen una elementos que no pueden ser vistos sin que éstas tengan una fuerte intención simbólica.

La *ornamentación* va directamente ligada a los *símbolos*, en este sentido, los barroquismos, la abundancia de adornos significa riqueza, no se escatima recursos ni posibilidades, sobre todo en lugares donde la pobreza es evidente y resaltan este tipo de construcciones de muy dudoso gusto. El maximalismo y el mal gusto también son cualidades de estos interiores, se podría pensar que la mayoría de los dueños provienen de medios muy pobres y que al igual que los migrantes, tienen sus ideales de belleza, por lo que no escatiman para obtenerlos y decorar sus casas.

Uno de los modelos que más se reproduce son los de las casas norteamericanas y los barroquismos, ejemplos que siempre serán diferentes y desbordan creatividad, aunque no muy buen gusto, pues suelen ser excesivos. Dentro de las formas recurrentes en las nuevas formas de expresión están los modelos clásicos que confunden formas entre frontones clásicos y cubiertas a dos aguas, las columnas y los porches de entrada.

Muchas de estas casas tratan de reproducir la arquitectura que los norteamericanos quisieran tener en México como la *hacienda barroca* con arcos, cúpulas y molduras de cantera, patios, pero también se trata de indicar a toda costa, la modernidad y el cambio de materiales industrializados como el ladrillo y las losas de concreto o vigueta y bovedilla en vez de las cubiertas tradicionales de la arquitectura vernácula. Es interesante que no reproducen directamente su arquitectura de origen, su arquitectura barroca, sino que se reproduce lo que ellos imaginan que el norteamericano desea con modelos mexicanos como el ideal de riqueza del norteamericano y posteriormente traen su versión. Una versión similar se vivió en México con el art déco y la presencia del *spanish* o *missión style* de principios del s. XX (neo barroco), que tomaba los modelos de las haciendas norteñas, las interpreta y al parecer, ahora en el siglo XXI estas ideas, vienen de regreso.

Las casas populares que intentarán copiar modelos norteamericanos, como las siempre codiciadas *casas californianas* presentan los principales esquemas como losas inclinadas con techos a dos aguas a veces, o bien se sustituyen sobreponiendo pequeñas marquesinas inclinadas, incluso con teja encima para dar esta apariencia (figs. 9, 10 y 12). Las apariencias se utilizan con frecuencia como los de materiales de construcción como la madera que se trabaja dándole forma de tablas al aplanado o bien se pintan manchones grises para que parezcan muros de piedra (fig. 12).

La ventana plana se remplaza por una ventana volumétrica llamada baywindow, que sobresale en volumen de forma poligonal de la fachada, y que en su interior suele tener asientos hechos en obra con cojines, que junto con la chimenea, nos remiten a símbolos de la casa norteamericana (fig. 11).

Sin lugar a dudas el funcionalismo y esta postura de la copia de casas americanas, siguen siendo hoy en día, una de las manifestaciones más solicitadas en la arquitectura popular urbana.

Estos modelos, en un principio se pensaron como la influencia de la casa norteamericana, sin embargo al revisar las tipologías de estas moradas, podemos observar que en los últimos años

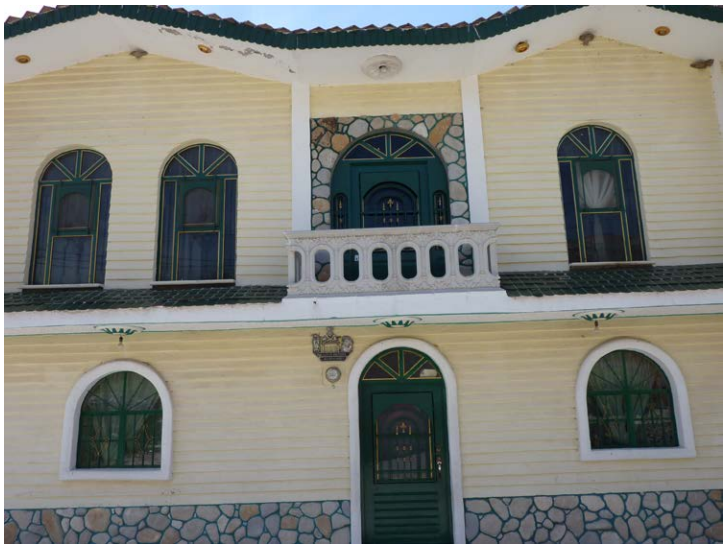


Fig. 12 – Simulaciones de losas inclinadas y de terminación de madera, como modelos norteamericanos, herrería muy trabajada. San Juan de los Lagos, Jal Fuente: M. Velasco Ávalos y A. Pineda Almanza

se viene agregando la postura de la casa con formas francesas. Las posturas de los dueños con respecto a su propia casa son importantes en la decisión de usar estas formas, como el hecho de considerar su casa como símbolo de éxito y de poder de los que están en Estados Unidos y construyen aquí, esto es además símbolo de modernidad y en tercer lugar, desean continuar con un gusto norteamericano, tal vez malinchista, donde se rechaza lo mexicano.

En esta modalidad podemos distinguir que estas casas con frecuencia tienden a remeterse del alineamiento rompiendo con la continuidad del paramento de la fachada histórica. Se genera un espacio con jardín entre la reja de la calle y la fachada principal, aun en los centros históricos donde la arquitectura historia siempre se alinea al frente (fig. 9). Utiliza losas inclinadas, muchas veces son sólo apariencias, otro tipo de cubierta que se utiliza en la que parece una *mansarda* francesa de donde salen ventanas, con tejas planas, o se reproduce el famoso ático norteamericano (figs. 9 y 10).

En lo referente a la volumetría, la consigue con chimeneas, éstas no siempre son reales y sólo se aparentan, además las jardineras o balcones adornan la fachada (figs. 7 y 8).

Independientemente de los modelos que intentemos analizar formalmente, se repiten elementos como la sobresaturación del espacio, el uso de cocheras eléctricas, las balaustradas, el uso de cantera en alguna de las formas estilísticas, otras referencias del kitsch (figs. 7 y 8).

4. Conclusiones

Las casas de nuestro análisis pertenecen a una arquitectura de autoconstrucción y que no se ajustan a la categoría de populares por sus dimensiones y materiales, aunque el origen y la creatividad siguen siendo populares. Estas viviendas han sufrido cambios de su forma original, regional y tradicional.

Las casas presentan cambios que en teoría, mejoran su situación de vivienda. Las transformaciones formales obedecen a influencias externas que marcan algún tipo de símbolo que se desea mostrar. Las casas utilizan los recursos económicos que deben distinguirse en los arreglos.

Se pierde la diferencia entre una casa urbana o rural pues una de las tendencias de las localidades es tender a "urbanizarse". Las poblaciones donde se realizan estas casas, suelen no tener una regulación clara que respete los planes de desarrollo urbano o los reglamentos de construcción o los concernientes a la conservación patrimonial, por lo que la expresión arquitectónica es "libre".

De acuerdo a los análisis realizados de las diversas imágenes de la arquitectura popular construida en los últimos años en México hemos podido observar que se detectan varios elementos constantes y repetitivos que han representado, a final de cuentas, nuevos estilos, conceptos de diseño y formas de ver las cosas. El constructor (dueño o albañil) realiza la obra, de tal forma que la arquitectura es también un medio de expresión para el que construye y las posturas de la arquitectura académica, son retomadas en la arquitectura popular con versiones creativas e ingeniosas, aunque de gusto dudoso.

5. Bibliografía

Arias, P. (2009). *Del arraigo a la diáspora: dilemas de la familia rural*. México: H. Cámara de Diputados, LX legislatura- Universidad de Guadalajara, Miguel Ángel Porrúa.

Arizpe, L. (2004). *Los retos culturales de México.* México: Cámara de diputados LX legislatura, UNAM, Artes, Centro Regional de Investigaciones multidisciplinarias.

Banco de México (BM) (2010). *Ingresos familiares por remesas por entidad. III trimestre 2010.* Consultado en septiembre de 2012 en http://leonardoengd.blogspot.mx/2010/12/el-dinero-que-llega-de-nuestros.html.

Camus, M. y Bastos, S. (2011). "Arquitectura de migrantes, las caras contradictorias del orgullo contrahegemónico" en *Arquitectura de remesas: sueños de retorno, signos de éxito.* Folleto de Congreso. México: Centro Cultural de España.

Coepo, Jalisco. Consultado en febrero de 2012 en http://www.jalisco.gob.mx/wps/portal.

Lozano Ascencio, F. (2012). *Tendencias recientes de las remesas de los migrantes mexicanos en estados Unidos*. Consultado en agosto de 2012 en http://ccis.ucsd.edu/wp-content/uploads/2012/07/wrkg99.pdf.

World Bank (WB) (2010). *Top 10 remittance corridors 2010*. Consultado en septiembre de 2012 en http://gerardoesquivel.blogspot.mx/2012/05/corredores-de-remesas.html.

"PRESTIGIO Y ECONOMÍA": UNA MIRADA A LA HISTORIA DEL CONSUMO Y SUS ESPACIOS EN ASTURIAS A TRAVÉS DE LOS GRANDES ALMACENES AL PELAYO (OVIEDO)

José María Rodríguez-Vigil Reguera
Universidad de Oviedo

1. Los grandes almacenes: una introducción[1]

Nacidos según cierta tradición historiográfica, hoy matizada, en el París de mediados del siglo XIX, los grandes almacenes introdujeron durante buena parte de la época contemporánea cambios absolutamente cruciales en los sistemas de distribución, venta y promoción que a un mismo tiempo reflejaron importantes transformaciones en la producción y establecieron nuevas pautas y formas de consumo en la sociedad urbana. Frente al regateo, la compra psicológicamente forzada y el ocultamiento de las mercancías, cualidades propias del viejo comercio, el gran almacén proponía una novedosa "trinidad" articulada en torno a la entrada libre, el precio fijo y la proximidad de los bienes expuestos. Dichas innovaciones generaron un imponente aumento del público comprador, que fue alterando su percepción de la adquisición desde posiciones utilitaristas hacia coordenadas más bien lúdicas, enmarcadas en una experiencia del consumo claramente sensorial y simbólica. El gran almacén supuso una verdadera revolución comercial, social y cultural, cuyas características y efectos han sido estudiados desde numerosas perspectivas. Es clásica la monografía de Michael B. Miller sobre los almacenes Bon Marché de París (Miller, 1981), así como la aproximación general de Bill Lancaster al *department store* británico (Lancaster, 1995), en ambos casos desde una óptica propia de la historia social. Un magistral trabajo de Susan P. Benson analiza la compleja realidad laboral de las dependientas norteamericanas a comienzos del s. XX, constituyendo una referencia básica para los estudios de género en historia contemporánea (Benson, 1986).

Encontramos tempranas alusiones a los aspectos tipológicos y funcionales del gran almacén en trabajos clásicos de historia de la arquitectura (Pevsner, 1979), más tarde ampliados por reflexiones detalladas como las ofrecidas en torno al *grand magasin* parisino y sus señas de identidad estructural y estética (Serrano, 2006; Bastoen, 2010). Aparte citaremos a Richard Longstreth, que analiza minuciosamente la diversidad arquitectónica del gran almacén americano entre 1920 y 1960 (Longstreth, 2010). Finalmente, una reciente y amena recapitulación de Jan Whitaker sirve como síntesis de cabecera (Whitaker, 2011). En España algunas publicaciones abordan el tema del gran almacén, aunque persiste un considerable vacío bibliográfico. Sendos trabajos consagrados a las firmas Galerías Preciados (Toboso, 2000) y El Corte Inglés (Cuartas, 1992) ofrecen una ingente cantidad de datos desde un enfoque eminentemente biográfico y económico. En clave histórico-social destacaremos la imprescindible aportación de Nuria Rodríguez, que dedica un capítulo de su Tesis Doctoral a describir la modernización del comercio madrileño en el primer

[1] Este trabajo es producto de una investigación vinculada a nuestra Tesis Doctoral, que realizamos al amparo de una ayuda FPU (ref. 12/02097), y se inscribe en el Proyecto de Investigación "*Espacios portuarios y villas costeras: modelos de estrategias urbanísticas y patrimoniales de regeneración y transformación del litoral asturiano*" (ref. MICINN-12-HAR2011-24464, Universidad de Oviedo, Dpto. de Hª del Arte y Musicología) cuya Investigadora Principal es la catedrática Mª Soledad Álvarez Martínez. Deseamos expresar nuestro agradecimiento a las siguientes personas: Ana Herrero Montero y personal del Archivo Municipal de Oviedo, Ángel Argüelles Crespo (Archivo Histórico de Asturias), Mª Jesús Villaverde Amieva (Real Instituto de Estudios Asturianos), personal del Registro Mercantil de Asturias, personal del Museo del Pueblo de Asturias, personal de la Biblioteca de Asturias "Ramón Pérez de Ayala", ex-trabajadores informantes y especialmente Guillermo Brey Ruiz, exgerente de Al Pelayo, que colaboró proporcionando desinteresadamente fotografías y documentos de su colección particular.

tercio del s. XX (Rodríguez, 2013). La realidad comercial de la Asturias contemporánea ha sido parcialmente tratada desde una perspectiva económica y social (Erice, 1995 y 2000), pero aún resultan necesarias nuevas investigaciones: el trabajo aquí presentado pretende ser una humilde contribución al respecto.

2. Los Almacenes Al Pelayo de Oviedo (1899-1988): una aproximación

En las últimas décadas del s. XIX la ciudad de Oviedo, pese a sus modestas dimensiones, contaba con una estructura comercial considerablemente amplia y diversificada, si bien claramente enmarcada dentro de lo que podríamos denominar pequeño y mediano comercio. En 1887, Fermín Canella ya destacaba la cantidad y calidad de comercios ovetenses, resultando "claro y evidente el progreso de la Capital en este punto" (Canella, 1887: 318). Hablamos de un conjunto de negocios[2] situados casi invariablemente en el corazón del casco histórico, en el eje formado por las calles Magdalena, Cimadevilla y Rúa o en sus más inmediatos ensanches, las calles Campomanes y Fruela (Tomé, 1988: 24 y 81-82); en su mayoría serían establecimientos de reducido tamaño, con una organización empresarial sencilla –propietario-jefe y un puñado de empleados– y un volumen limitado de mercancía, que en cualquier caso intentaban, con mayor o menor éxito, integrarse en la ola de la actualidad comercial extranjera siguiendo referentes franceses o ingleses o al menos igualarse a los comercios descollantes de urbes como Madrid y Barcelona: una simple mirada a los anuncios recogidos entre 1885-1915 por la prensa local, revistas, álbumes y portfolios comerciales permite corroborar dicha cuestión.

Los Almacenes Al Pelayo nacen en el contexto descrito. Existe bastante confusión en torno a la fecha de fundación de la tienda[3], pero a juzgar por los datos de que disponemos actualmente nos inclinamos por situar su apertura en 1899. La inauguración del negocio dicho año vendría precedida de una interesante y precoz campaña de marketing que consistió en la publicación, entre los meses de marzo y abril, de constantes anuncios en prensa con las leyendas: "Al Pelayo", "Al Pelayo. Novedad, economía y elegancia" y "¿Qué es Al Pelayo?", en un claro intento por crear un clima de expectación e intriga entre los lectores.[4] La incógnita fue despejada el domingo 23 de abril de 1899, cuando se produjo la puesta en marcha del nuevo comercio: Al Pelayo iniciaba su andadura como tienda de "ropas hechas", esto es, de confecciones, una alternativa a la tradicional ropa a medida y a las distinguidas sastrerías. Propiedad de los comerciantes y socios José Delgado Sánchez y Arturo Iglesias Prieto, ya famosos en la ciudad por el negocio Los Chicos, Al Pelayo orientaba su oferta a caballeros, sacerdotes y niños, aunque posteriormente incorporaría también al sector femenino[5].

El establecimiento primitivo de Al Pelayo, cuya apariencia exterior conocemos por una fotografía sin fecha –tomada en torno a la primera década del s. XX– ocupaba un local del nº 6 de la calle Altamirano, una travesía perpendicular al citado eje comercial del Oviedo finisecular: la tienda contaba con una puerta central flanqueada por ilustraciones enmarcadas de figurines, quedando a los lados dos vanos para escaparate. Un gran rótulo doble, dispuesto en ángulo y dotado con la denominación "Al Pelayo"[6]

[2] Aparte de los establecimientos de alimentación y salud, conocemos la existencia de numerosas sastrerías, almacenes mayoristas y minoristas de tejidos, zapaterías, sombrererías, tiendas de paquetería y mercería, de novedades, bazares de curiosidades, almacenes de muebles y en menor medida, librerías y otros comercios especializados. Pese a la adopción de algunos de sus rasgos, estas tiendas difícilmente podrían considerarse plenamente equiparables a un gran almacén: el doble comercio de los Masaveu, que hacia 1905 mantenía activos una refinada tienda de tejidos y un Gran Salón Bazar de considerables dimensiones en la calle Cimadevilla, constituiría probablemente el caso más próximo. No obstante, habrá que esperar al período franquista para poder hablar de la existencia en Oviedo de espacios realmente homologables a grandes almacenes y almacenes populares.

[3] Durante el año 1961 los Almacenes Al Pelayo celebraron con gran boato un 75 Aniversario que remontaba su supuesta fundación a 1886, sin que hayamos localizado pruebas al respecto. Por otra parte, en el membrete de un documento de empresa fechado el 24 de octubre de 1929 se puede leer: "Al Pelayo. Grandes talleres de sastrería. Fundada en 1889" (Carta de José Delgado Morodo a Francisco Perelló, colección particular de Guillermo Brey Ruiz). Por último, hemos encontrado la matriz de un anuncio de Brun Publicidad fechada en febrero de 1976 que reza: "Al Pelayo. Al servicio de Asturias desde 1890". Ver Archivo del Real Instituto de Estudios Asturianos (RIDEA), fondo Brun Publicidad (actualmente sin organizar), carpeta "Al Pelayo Varios (Repetidos) Moda/375".

[4] Anuncios recogidos en *El Correo de Asturias* entre los días 12-III-1899 y 26-IV-1899. Ver también *El Carbayón* desde el día 27-III-1899.

[5] La inauguración de la tienda aparece en *El Correo de Asturias* en su edición del miércoles 26-IV-1899: "¿Qué es Al Pelayo? Pues ya lo sabe el público ovetense, y de ello ha quedado gratamente impresionado. Se trata de un buen surtido establecimiento de ropas hechas, de todas clases y precios, que en la calle de Altamirano (antes Nueva), han abierto el domingo último los activos y simpáticos comerciantes de esta ciudad, comúnmente conocidos por Los Chicos, D. José Delgado y D. Arturo Iglesias. Ya no son necesarias veinticuatro horas para proporcionarse un buen traje (…) en el acto, puede cualquiera que tenga unas cuantas pesetas, vestirse como pudiera hacerlo en el bazar más afamado de las grandes poblaciones (…) Felicitamos á los Sres. Delgado e Iglesias por su feliz idea al establecer el nuevo comercio que es de esperar les dé excelentes resultados". Los fundadores de Al Pelayo eran en efecto dueños por aquel entonces de otro establecimiento de modas con gran arraigo en la ciudad, Los Chicos. Dicha tienda estaba presente en Oviedo desde al menos 1881, ocupando sucesivamente locales en las calles Rúa, Altamirano –entre 1886 y 1890, precisamente en el nº 6– y finalmente Fruela desde 1890. Ver las aperturas de sus diferentes ubicaciones en *El Carbayón*, 4-I-1881; 29-III-1886 y *El Correo de Asturias*, 14-V-1890.

[6] Aún no hemos logrado explicar con plena seguridad el por qué del nombre del negocio: sí podemos matizar una creencia popular muy extendida según la cual la

rematava por la parte superior la fachada, por lo demás bastante sencilla. En un temprano anuncio publicado por *El Carbayón* en 1900, los Almacenes Al Pelayo ya intentaban asimilarse, pese a su obvia humildad y reducido tamaño, a una gran tienda por departamentos: para ello, el aún joven negocio se presentaba literalmente como unos "Grandes Almacenes" enumerando una oferta diversificada más allá de los productos textiles –cuadros, flores artificiales, objetos decorativos– en un claro afán por evocar la noción de un bazar organizado en secciones. Igualmente llama la atención cómo en dicho anuncio se enfatiza el precio fijo ("Marcadas las prendas con su valor, es el mejor sistema para que todos compren igual"), destacando así la adopción consciente de un sistema de venta típico de grandes almacenes, que favorecería una transacción exacta y teóricamente más democrática en la que en principio no mediarían sesgos de clase, género o procedencia, ni tampoco cabrían posibles abusos[7].

En febrero de 1902 acontecía la ruptura amistosa de la sociedad "J. Delgado y Compañía", que desde hacía años conformaban Iglesias y Delgado: tras realizarse el correspondiente reparto el primero se quedó con Los Chicos y el segundo con Al Pelayo[8]. Desde entonces José Delgado Sánchez, de origen gallego[9], asumiría en solitario la dirección de un negocio cuya popularidad no haría más que crecer en los años venideros. El de 1911 sería un año decisivo en la historia de la tienda: durante el mes de abril se produce el abandono del local de Altamirano y la inauguración



Fig. 1– (Izquierda) Al Pelayo en su primera ubicación en Altamirano, 6. Fecha desconocida, ¿década de 1900? (Derecha) La tienda en los locales 44 y 48 de Uría hacia 1931, en primer plano se ve "el gigante", hombre-anuncio. Fuente: colección particular de Guillermo Brey Ruiz

de "un nuevo y bien montado establecimiento" en el nº 40 de la calle Uría[10] –más tarde renumerado 44–, vía principal de ensanche entre el casco antiguo y la estación de ferrocarril y nuevo eje de crecimiento residencial y comercial de la ciudad. Concretamente Al Pelayo ocupó el bajo de una casa propiedad de la familia Polo, antecesores de Carmen Polo de Franco, en la esquina entre las calles Uría y Dr. Casal, una disposición predilecta para este tipo de establecimientos mercantiles. El edificio, promovido en 1884 por Claudio Polo de Astudillo, había sido trazado por el arquitecto Juan Miguel de la Guardia en un elegante y sobrio estilo ecléctico, con planta baja, dos alturas y esquina achaflanada con miradores rectos[11]. Posteriormente la casa de los Polo experimentaría una llamativa remodelación añadiéndosele un piso extra rematado por frontones curvos con guirnaldas y pináculos, sustituyendo los miradores rectos del chaflán por galerías en hemiciclo y rematando la esquina con una estilizada cúpula bulbosa de escamas y evidente raigambre modernista[12].

tienda originalmente solo se llamaría "Pelayo", y debido a la sistemática repetición de la pregunta "¿Dónde vas?", siempre respondida "Al Pelayo", la contracción *al* se habría sumado al nombre original. Anécdota recogida por Eugenio DE RIOJA en su artículo "Botas y Al Pelayo: convivencia en la competencia", *La Nueva España*, 13-VI-2004, suplemento *Siglo XXI*, nº 241. Como ya hemos visto en la crónica de apertura de 1899, la tienda se llamó desde los inicios Al Pelayo y lo cierto es que observamos la utilización de la misma fórmula *Al + Nombre del negocio* en otros establecimientos asturianos del momento como Al San Luis en Oviedo y Al Buen Gusto en Gijón. Ver *Álbum Anunciador* (1893), Luarca: Imprenta La Económica. A modo de hipótesis proponemos considerar dicha fórmula una emulación españolizada del nombre de algunos *grands magasins* parisinos como Au Bon Marché y Au Printemps.

[7] "Riguroso precio fijo. Esmerada confección. Marcadas las prendas con su valor, es el mejor sistema para que todos compren igual. (…) 10.000 trajes de Caballero, se acaban de recibir para la temporada desde 15 pesetas (…) A precios baratísimos (…) Abriguitos. Valonas. Ramos y plantas artificiales. Cuadros al óleo y otros artículos de adorno (…) Nadie compre sin visitar los Grandes Almacenes Al Pelayo". Ver *El Carbayón*, 2-X-1900.

[8] Registro Mercantil de Asturias (RMA), Libro de Sociedades, tomo 3, hoja 18, folio 37, 2ª inscripción. La noticia también aparece reseñada en *El Progreso de Asturias*, 7-III-1902.

[9] En el Padrón ovetense de 1913 José Delgado Sánchez aparece registrado en el nº 8 de la calle Asturias, con 56 años de edad, procedente de Ventas de la Barrera (Orense), residente en Oviedo durante 37 años, casado y dedicado al comercio. Igualmente se cita a su esposa y ocho hijos. Ver Archivo Municipal de Oviedo (AMO), Padrón de 1913, signatura 3-1-11.

[10] Así reza el anuncio: "Al Pelayo se trasladó a la calle de Uría, número 40. En este nuevo y bien montado establecimiento, además de los trajes confeccionados para caballeros y niños, se aumentó el artículo de punto, camisas, cuellos, puños, corbatas, paraguas, etc. etc. y todo lo concerniente al ramo de Sastrería. En Pañería hay completo surtido, venta por metros y á precios de Fábrica, haciendo trajes á medida". *El Carbayón*, 22-IV-1911.

[11] Solicitud de construcción de la casa, planos y licencia en AMO, expediente 1-1-72-27. Existe un expediente posterior, fechado en noviembre de 1910, según el cual Felipe Polo, heredero de Claudio Polo, habría promovido una reforma en la planta baja de la casa de Uría, 40. Los planos de dicha reforma, firmados por Nicolás García Rivero, recogen una apertura de los ventanales del basamento en su fachada hacia Uría convirtiéndolos en puertas, lo que parece reflejar el intento de adaptación del bajo para usos comerciales. AMO, expediente 1-1-72-23. Desconocemos si esta obra se llevó a cabo finalmente aunque está claro que pocos meses después Al Pelayo abrió sus puertas en dicha localización.

[12] En junio de 1914 Felipe Polo solicita "elevar un piso y ejecutar algunas reformas

José Delgado Sánchez debió ocupar un puesto destacado entre los comerciantes del Oviedo primisecular, pues en 1910 además de ser propietario de Al Pelayo, aparece vinculado a otras dos tiendas, La Mejor y El Mundo, situadas en la plaza Mayor y la calle Fruela respectivamente[13]. En los inicios del s. XX Al Pelayo todavía era un negocio eminentemente familiar, con poco personal –no alcanzaría la decena–, entre cuyos integrantes destacarían José Delgado Morodo, hijo del propietario, y Máximo Secades Cabeza, trabajador de confianza que habría entrado como chico de los recados con apenas doce años de edad y ascendido progresivamente a los puestos de dependiente y encargado[14]. José Delgado "padre" depositó en ambos tal confianza que llegó a *interesarlos* en el negocio, una costumbre entre comerciantes que supondría, según explica Pilar Toboso, tener más allá del salario corriente "una participación en los beneficios, disfrutar de un sobresueldo" (Toboso, 2000: 85): finalmente Al Pelayo quedaría en manos de Delgado "hijo" y Secades.

A mediados de la década de 1920 el comercio Al Pelayo ya se había convertido en unos almacenes de prestigio organizados en diversas secciones, ocupando el bajo en esquina definido por las calles Dr. Casal y Uría así como un cercano local en el nº 48 de esta última destinado a zapatería, sombrerería y artículos de viaje[15]. En abril de 1925, sin duda deseando remozar y mejorar la imagen de la tienda, José Delgado Morodo solicitaba licencia para acometer una serie de obras en el nº 44 –antes 40– de Uría: conocemos bien dicha intervención pues se conservan tanto el expediente y boceto sin firmar de la reforma[16] como fotografías tomadas entre 1929-1932 que ilustran su realización. En primer lugar se colocó un toldo de seis metros de largo, complemento característico de muchos establecimientos de la época, volcado hacia el lado de Uría.[17] También se dispuso un gran rótulo con el nombre de los almacenes que discurría bajo el citado toldo prolongándose por el lado de Dr. Casal y se colocaron dos elegantes vitrinas con lunas, destinadas a la exposición de artículos, adosadas a los machones de la fachada de Uría flanqueadas por estrechos escaparates rectos. Finalmente, se instalaron lunas decoradas con figurines –retratos de modelos similares a los de los anuncios y catálogos de modas de la época– en el chaflán de entrada a la tienda y su vuelta a la calle Dr. Casal. Esta es de hecho la primera remodelación que hasta ahora hemos logrado documentar del conjunto comercial de Uría dentro de una larga lista de transformaciones que los Almacenes Al Pelayo experimentarían en las décadas siguientes, bajo el deseo de transmitir a través de su arquitectura y decoración una imagen de prosperidad y constante adaptación a los nuevos tiempos. Hemos de destacar que desde la década de 1930 encontraremos a algunos de los principales nombres de la historia de la arquitectura contemporánea asturiana ligados al desarrollo de los Almacenes Al Pelayo, interviniendo de forma más o menos memorable o discreta en proyectos de adecuación y modernización de sus instalaciones.

Durante los diez años que van entre 1926 y 1936, Almacenes Al Pelayo refuerza su fama de establecimiento popular y su condición de institución comercial ovetense y asturiana: por ejemplo, en 1927 se presentaba como "la casa más surtida de toda la provincia" (*Región*, 7-IV-1927). A principios de cada año la tienda anunciaba con vehemencia su "Barato de Enero", o lo que es lo mismo, venta de liquidación o rebajas de fin de temporada, costumbre habitual en muchos negocios textiles y de novedades de la ciudad desde finales del s. XIX, consolidada antes de la Guerra Civil y ampliada considerablemente durante la dictadura de Franco: algunas ventas especiales, organizadas para despachar retales acumulados o lotes ventajosamente adquiridos a negocios quebrados debían constituir ya hacia 1926, más allá de las presumibles exageraciones, eventos multitudinarios[18].

en la casa número 40 de la calle de Uría". Ver AMO, expediente 1-1-72-24. Solo se conserva el plano de estado previo y no el de estado reformado, y no consta el autor. Parece plausible que dicha intervención de 1914 ya se correspondiera con los añadidos mencionados en el cuerpo de texto –piso superior, miradores en rotonda, cúpula–, ausentes en la traza primitiva de La Guardia y perfectamente visibles en fotografías hacia 1930. Esta reforma de la casa de los Polo imprimiría al edificio –no sabemos si de forma consciente o involuntaria– un sutil aunque evocador aspecto de *magasin* parisino (Bastoen, 2010: 63-65) que sin duda hubo de beneficiar al comercio instalado en su base.

[13] Así consta en un anuncio dentro del *Programa Oficial del Ayuntamiento de Oviedo, Festejos de San Mateo* de septiembre de 1910.

[14] Según testimonio del propio Máximo Secades: "Cuando entré, como chico, en la tienda instalada por José Delgado en la calle de Altamirano, tenía 12 años (…) Y de noche, sacando fuerzas, asistía a clases de contabilidad en la Academia Ojanguren". Tras el traslado a Uría, Máximo Secades alcanzó la categoría de dependiente "pero José Delgado, de inmediato, me quiso hacer encargado. Y lo fui". Ver la entrevista realizada por José A. CEPEDA en *Suplemento 50 Aniversario de Región*, 24-VII-1973.

[15] El 30 de enero de 1924 José Delgado Morodo, comerciante y vecino de Oviedo, solicita autorización municipal para colocar una valla anunciadora en el solar de Uría, 11. El croquis de dicha valla detalla las secciones de venta de la tienda por aquella época (gabanes, sastrería, pañería, novedades, zapatería) así como su ubicación en los portales 44 y 48 (sucursal) de Uría. AMO, expediente 1-1-69-26. La fachada de la sucursal de Al Pelayo en el nº 48 de Uría aparece reproducida en el artículo "El ciclista desconocido", publicado en *Región*, 29-III-1928.

[16] Solicitud y boceto en AMO, expediente 1-1-69-25.

[17] Un toldo, además de atenuar el impacto de la luz solar en la mercancía expuesta y proteger de las inclemencias del tiempo a los potenciales curiosos, es igualmente útil a la hora de señalar o acentuar, por así decirlo, el *hinterland* de la tienda, función similar a la de las ubicuas marquesinas y voladizos.

[18] Anuncio en *La Voz de Asturias*, 12-I-1926: "Deténgase. Le interesa a Vd. Seguimos recibiendo artículos adquiridos en importante quiebra de Barcelona para realizar a precios verdaderamente asombrosos. Para justificar la veracidad de precios visiten nuestros escaparates. Hechos son realidades. Todos sabemos que estos días

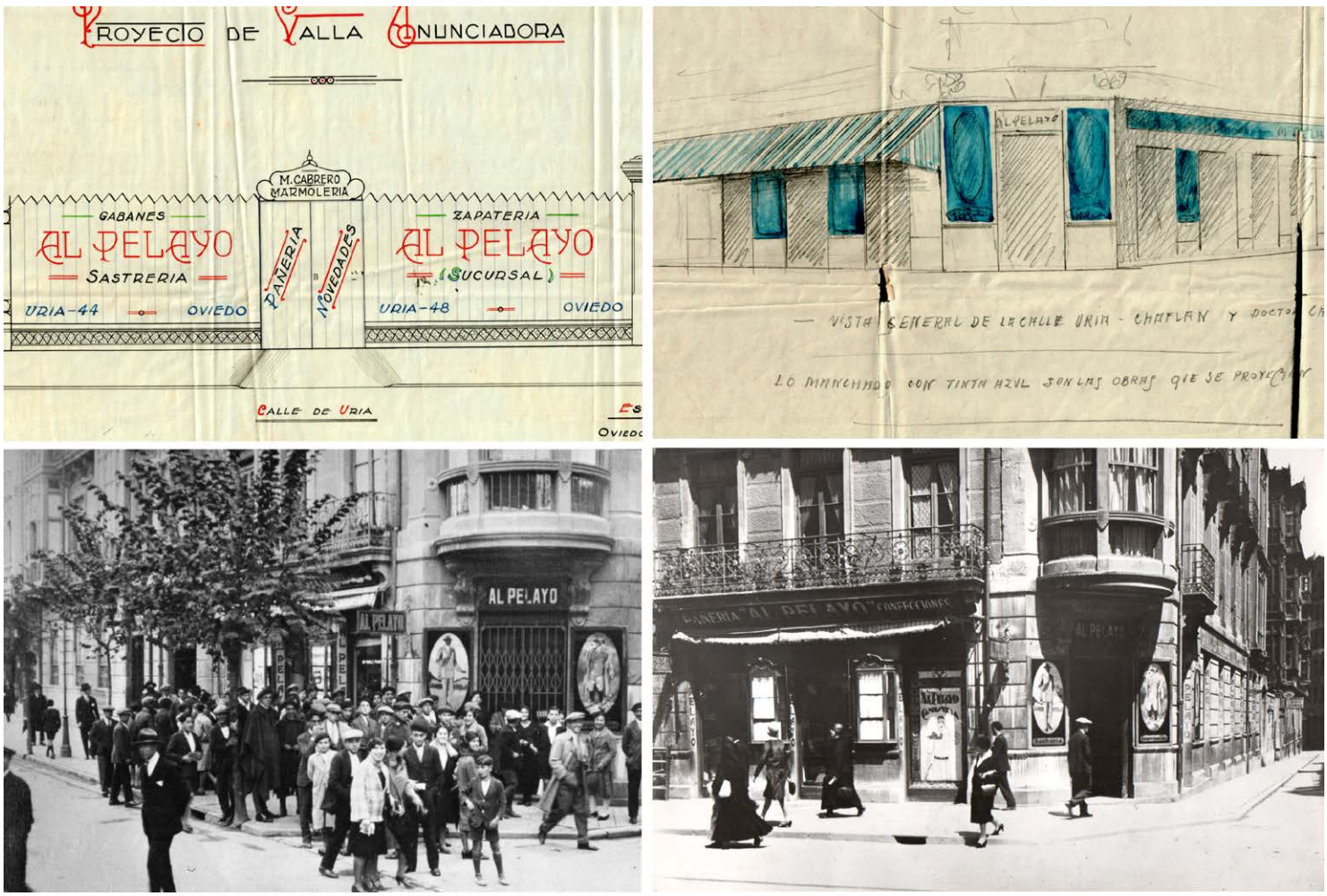


Fig. 2 – Fila superior: proyecto de valla anunciadora (1924) y proyecto de decoración del local de Uría, 44 (1925). Fuente: AMO. Fila inferior: dos fotografías de Al Pelayo tomadas hacia 1929-1932. Fuente: colección particular de Guillermo Brey Ruiz

La publicidad comercial, que desde el último cuarto del s. XIX tenía una presencia constante en la prensa asturiana, encontró igualmente acomodo en medianeras de edificios, vallas e incluso medios de transporte –por ejemplo, tranvías– apropiándose lentamente del paisaje urbano: su evolución y perfeccionamiento, señal del avance de la norma de consumo, debe interpretarse como un inequívoco signo de modernidad. En este sentido, las agencias publicitarias jugarían un papel cada vez más relevante y prominente. A comienzos de la década de 1930 algunos anuncios de Almacenes Al Pelayo incluyen el logotipo de Publicitas, compañía que contaba con agencias en Madrid y Barcelona y que existía en Oviedo desde 1929[19]. En 1931, precisamente bajo el sello de Publicitas, los Almacenes Al Pelayo se postulaban como "la casa gigante", asociando a dicho eslogan un curioso grabado en el que aparecían reproducidos el edificio en esquina de Uría con la tienda y una multitud de paseantes, sobre los cuales emerge un gigante ataviado como un botones: una fotografía tomada en torno a las mismas fechas deja constancia de la existencia real de un hombre-anuncio vestido de la misma guisa, alzado sobre zancos, que sin duda hubo de servir como impactante reclamo siguiendo una tendencia promocional de la época[20].

el público invadió esta casa hasta el punto de obligarnos a cerrar en intermedios dada la aglomeración de la gente. A surtirse tocan. Al Pelayo. Uría, 44, Oviedo. Todos los artículos tienen descuentos".

[19] Publicitas. Organización moderna de publicidad (…) Madrid (…) Barcelona (…) Sección técnica. Los dibujos más sugestivos. Los textos más convincentes (…) Casa en Oviedo. Calle de Uría, 70, Apartado 99". Ver *El Carbayón*, 1-I-1929. Nuria Rodríguez señala el origen suizo de Publicitas (Rodríguez, 2013: 386).

[20] El anuncio aparece en *La Voz de Asturias*, 1-II-1931. Esta iconografía del botones

Un artículo publicado en 1932, a medio camino entre el publirreportaje y el retrato costumbrista, documenta el carácter innovador y el éxito de la política anunciadora de Al Pelayo: según dicha crónica, durante unos días la tienda exhibió en sus instalaciones un telar mecanizado que fabricaba en directo sábanas que acto seguido pasaban a ser vendidas, ante la atónita mirada de los ciudadanos. El relato, que presenta a una muchedumbre amontonada ante semejante atracción y nos habla de largas colas y aglomeraciones, permite una vez más constatar el carácter mediático de las estrategias publicitarias de Al Pelayo y la creciente magnitud de un fenómeno consumista que a la mera adquisición de mercancía añadía ahora una dosis de espectáculo al alcance de todos los públicos y bolsillos[21]. Lejos de distribuir bienes únicamente para el comprador de a pie, la tienda también recibía encargos de instancias superiores, como la Diputación, que vestiría a su personal subalterno con uniformes confeccionados por el almacén ovetense[22]. Los Almacenes Al Pelayo experimentaron nuevas reformas durante la época de la Segunda República: Manuel Bobes Díaz, que ostentó el cargo de Arquitecto Provincial y fue autor de obras de aire montañés-regionalista (Alonso, 1996: 293-297), trazó en julio de 1932, por encargo de José Delgado Morodo, la reforma de los escaparates de la planta baja del nº 44 de Uría por su fachada a la calle Dr. Casal, unificando por parejas los cuatro huecos primitivos, creando dos grandes lunas rectangulares con mejor desarrollo expositivo. Exactamente dos años después, en julio de 1934, Bobes se ocuparía de la supresión de un machón en el bajo de la casa de los Polo por el lado de Uría, abriendo un tercer gran escaparate al estilo de los anteriores; también amplió ligeramente la luna contigua y ensanchó la entrada situada en el chaflán[23].

La Guerra Civil supuso un paréntesis en la actividad comercial de la ciudad que obviamente afectó también a los Almacenes Al Pelayo: según parece hacia 1939 José Delgado Morodo decidió deshacerse de su parte del negocio,[24] quedando la tienda enteramente en manos de Máximo Secades Cabeza. El hombre que tiempo atrás iniciaba su carrera como un simple chico de los recados pasaba a convertirse en único propietario y empresario[25], encargándose de transformar paulatinamente el comercio hasta elevarlo definitivamente a la categoría de unos verdaderos grandes almacenes "maduros", a la manera internacional, tanto en su arquitectura, decoración y oferta de artículos como en su organización interna, volumen de personal e imagen social. Los anuncios de posguerra de Al Pelayo resultan sobrios y apenas aportan información, pero nos permiten saber que en 1945 el comercio ocupaba con toda seguridad los bajos de la serie de edificios consecutivos numerados 44, 46 y 48 de la calle Uría[26], prolongándose asimismo por los bajos del edificio de los Polo y una construcción anexa en el lado de Dr. Casal, dando lugar a una superficie de dimensiones nada despreciables.

Desde finales de la década de los cuarenta se reactiva el impulso renovador: así, en mayo de 1949 encontramos a Máximo Secades pidiendo permiso para realizar obras de "reparación y revestimiento de la portada y escaparates" según un diseño del arquitecto Vidal Sáiz Heres[27], autor entre otros proyectos del conocido *Termómetro*, emblemático ejemplo local de racionalismo (Alonso, 1996: 302). Sáiz Heres planteó para Almacenes Al Pelayo un revestimiento homogéneo de sus fachadas de Uría y Dr. Casal mediante placas de mármol, ocultando cualquier imperfección o irregularidad; proyectó varios escaparates con perfiles moldurados de metal

zancudo, a la que corresponden tanto el grabado descrito como el hombre-anuncio de la fotografía citada, se asemeja enormemente al "Gigante Moltfort's" que en 1930 promocionaba los calcetines de la marca homónima por Madrid subido en una motocicleta de más de dos metros de altura (Rodríguez, 2013: 473). Careciendo por ahora de datos más exactos, podemos pensar que dicha promoción de Moltfort's llegase también a Oviedo o que, al menos, los Almacenes Al Pelayo la imitasen en un astuto ejercicio de apropiación.

[21] Ver "El endemoniado telar de Al Pelayo", en *El Carbayón*, 5-I-1932. Algunos pasajes ilustran el supuesto revuelo público que comportó la máquina exhibida: "Hay mucha gente presenciando la fabricación de tela (…) Ya la gente, aglomerada, rebasa la acera, interrumpiendo el tránsito. En la puerta principal que da acceso al comercio, una cola enorme de público que pugna por entrar al establecimiento (…) que está abarrotado de compradores". Dos espectadoras, hablando en asturiano coloquial, celebraban la posibilidad de observar gratuitamente semejante tecnología: "Díjome la mi fía que había aquí, en Al Pelayo, un demonión de artefatu que fai sábanes por luz y que non se paga por velo". La utilización de novedades, extravagancias y espectáculos como reclamo comercial fue una constante en los grandes almacenes internacionales desde finales del s. XIX.

[22] Ver *Boletín Oficial de la Provincia de Oviedo*, 28-XI-1932 y 29-III-1933.

[23] Los contratos, proyectos y planos de ambas reformas se encuentran en el Archivo Histórico de Asturias (AHA), Fondos del Colegio de Arquitectos de Asturias, caja 175755, documentos 06 y 64. Los cambios tras las reformas de Manuel Bobes se distinguen en algunas fotografías fechables hacia 1937 (Santana, 1987: 123).

[24] Máximo Secades explicaría: "En 1939 se produce en realidad, la retirada como socio de Pepe Delgado. Al 50 por 100". Ver entrevista realizada por José A. CEPEDA en *Suplemento 50 Aniversario de Región*, 24-VII-1973.

[25] Su vida es un buen ejemplo de ascenso social. En 1923 Máximo Secades, con veintinueve años de edad, residía junto a su esposa Emilia Vigil Fernández y una hija en el nº 10 del Campo de los Patos, en una zona entonces periférica, apartada del ensanche. Ver AMO, Padrón de 1923, signatura 3-1-58. Veintidós años después encontramos al entonces dueño de Al Pelayo y su familia en un edificio de la calle Marqués de Santa Cruz, en el corazón burgués de Oviedo. Ver AMO, Padrón de 1945, signatura 3-1-138. Como promotor, en 1951 Secades aparece iniciando los trámites para construir un bloque de viviendas en la calle General Zuvillaga, según proyecto de Juan Manuel del Busto y Miguel Díaz Negrete. AMO, expediente 361/51.

[26] Ver anuncios en *Región*, 2-IX-1945 y *La Nueva España*, 16-IX-1945.

[27] AMO, expediente 176/49. La documentación alude a un diseño previo que llegó a aprobarse y finalmente fue anulado para llevar a cabo el proyecto al que aludimos en el cuerpo de texto.

y grandes lunas, y coronó el conjunto de locales con un friso destinado a soportar la nueva tipografía del letrero y resguardar el toldo. La longitud total de las fachadas conformaría una importante sucesión de escaparates únicamente interrumpida por las puertas de acceso a la tienda o a las viviendas superiores.

El año 1950 se inició con una temprana edición del llamado "2 por 1", sistema de ventas aparentemente patentado por la casa que iría ganando fama hasta convertirse, durante los años sesenta y setenta, en emblema de los almacenes y auténtico fenómeno social.[28] La década de los cincuenta asistirá en realidad al lento resurgir de una sociedad de consumo de masas cuyo avance, ensayado durante el primer tercio del s. XX, quedó congelado a causa de la Guerra Civil (Alonso y Conde, 1994: 82-139). La Primera Quincena Comercial de Oviedo, celebrada entre los meses de abril y mayo de 1956, podría ser considerada una perfecta prueba de ese giro definitivo hacia el consumo que, coincidiendo con el emergente espíritu desarrollista, iría implantándose en la sociedad española y asturiana: en dicho evento, que invadió la ciudad con pancartas y ornamentos efímeros, participaron cientos de comercios, entre ellos los Almacenes Al Pelayo. Con el fin de tributar "un gigantesco homenaje a los compradores de toda la provincia" se promocionó, estimuló y *glorificó* el consumismo a nivel regional –llegaron a fletarse autobuses y trenes gratuitos desde Gijón, Avilés, Llanes, Cangas del Narcea y otras poblaciones–[29], asociándolo a una infinidad de actos lúdicos y culturales entre los que destacaron sorteos, concursos y regalos por un valor total de millón y medio de pesetas, un festival de cine con asistencia de estrellas nacionales, partidos de fútbol y veladas de boxeo, bailes y verbenas e incluso una "Exposición de Joven Pintura Española", nacida como proyecto al margen pero finalmente asociada al insólito evento comercial[30].

La publicidad de Al Pelayo entre 1955 y 1960, ocasionalmente firmada por la agencia Gisbert, denota un importante cambio respecto a la frecuente sobriedad tímida y "telegráfica" de los anuncios de posguerra, presentando lemas exultantes, fundiendo diversas tipografías y recurriendo a un tono apelativo muy directo, coloquial y no exento de cierto cinismo[31]. Desde finales de los cincuenta y durante toda la década de 1960 crecerá el peso de las ilustraciones en los anuncios, que más allá de reflejar el catálogo de productos también reproducirán iconografías sociales –el hombre exitoso, el ama de casa satisfecha– planteando la experiencia adquisitiva como una forma de distinción social en cualquier caso perfectamente asequible[32].

Los años que mediaron entre 1955 y 1970 fueron una época de actualización trepidante de la estructura comercial ovetense[33]: en ese mismo período los Almacenes Al Pelayo, lejos de mantenerse estáticos, se embarcaron en una serie de sucesivas reformas destinadas tanto a acondicionar nuevos espacios como a "refrescar" la estética del negocio mediante oportunos cambios en su arquitectura y decoración. La secuencia se inicia ya en 1954, con una sencilla obra de ampliación del local 48 de Uría en su parte posterior según proyecto de Francisco Pérez del Pulgar[34]. Dos años más tarde los hermanos Francisco y Federico Somolinos Cuesta trazan a petición de Máximo Secades un sótano destinado a almacén-local en el bajo del nº 46 de Uría[35]: se inició entonces una estrecha colaboración entre el propietario de Al Pelayo y el tándem de arquitectos, encuadrados en la denominada *Generación de 1939* y autores de numerosas obras en Asturias durante la autarquía y posterior desarrollismo, destacando el edificio del cine Aramo en Oviedo (Alonso, 1996: 324-329). En

[28] En *La Voz de Asturias*, 25-XII-1949, se anunciaba el inminente "2 por 1" que tendría lugar entre los días 2 y 7 de enero de 1950: "¡¡Miles de vestidos!! Como obsequio al público asturiano. En el momento de comprar un vestido recibirá otro de igual calidad y valor completamente gratis. 2 por 1. Una oferta excepcional que le hace Almacenes Al Pelayo". Apenas siete meses después se anunciaba una nueva edición: "¡¡Haga uso de esta ocasión única! En beneficio de su economía. 2 por 1 (…) Un sistema de ventas patentado por Almacenes Al Pelayo, Oviedo". Ver *La Nueva España*, 10-VIII-1950. Imagen del comercio abarrotado durante una edición posterior de dicha promoción en *La Voz de Asturias*, 8-I-1966.

[29] Anuncios en *La Nueva España*, 20-IV y 4-V-1956.

[30] Crónica sobre la inauguración de la exposición en *La Nueva España*, 26-IV-1956. Dispuesta en el Museo Arqueológico Provincial, albergó obras de Pancho Cossío, Nicanor Piñole, Joaquín Vaquero, Vázquez Díaz y Benjamín Palencia, entre otros. Además, figuras como Gaya Nuño y Lafuente Ferrari ofrecieron conferencias. Ver *La Nueva España*, 28 y 29-IV y 10-V-1956.

[31] Véase este anuncio de Al Pelayo que subvierte el tópico de la mujer consumidora creado y alimentado por la propia publicidad: "¡También los hombres tienen derecho a comprar barato!", en *La Nueva España*, 3-III-1957.

[32] Un anuncio de 1960 contrastaba y equiparaba los retratos del dieciochesco Príncipe de Ligne y un varón trajeado con sombrero y gabardina: "Ayer como hoy ya había personas que se distinguían por su elegancia. Los elegantes de hoy se distinguen porque llevan la trinchera Kirken, de venta exclusiva en Almacenes Al Pelayo. Prestigio y economía". En *La Voz de Asturias*, 18-IX-1960.

[33] Recordemos que durante este período España fue testigo de la proliferación de sedes de Galerías Preciados y El Corte Inglés por toda su geografía, seguidas por firmas menores como Simago. En Oviedo, el desembarco de cadenas comerciales orientadas al consumidor de clase media-baja se produjo en apenas un lustro: Saldos Arias abre su sucursal en 1956, Cortefiel en 1959, Simago en 1960. Por otra parte, tiene lugar la renovación arquitectónica y estética de establecimientos locales con solera que intentaron alcanzar, con distintos grados de ambición y éxito, la condición de grandes almacenes: los Almacenes Botas, inaugurando modernas ampliaciones en 1956 y 1964; los Almacenes Fontela, mejorando sus instalaciones en 1962 y La Cumbre, presentando seis plantas al servicio del público en 1966.

34 AMO, expediente 232/54.

[35] AMO, expediente 221/56.



Fig. 3 – (Izda. arriba) detalle del proyecto de Manuel Bobes Díaz (1934). Fuente: AHA. Izda. abajo: detalle del proyecto de Vidal Sáiz Heres (1949). Fuente: AMO. (Derecha) los Almacenes Al Pelayo, durante los años sesenta, tras las reformas de los Somolinos. Fuente: colección particular de Guillermo Brey Ruiz

1959, según un proyecto de los Somolinos, el local nº 46 de Uría experimentaba nuevos cambios remodelándose la galería de escaparates correspondiente y acondicionándose un espacio en el primer piso de la casa para acoger oficinas[36]. La pareja de arquitectos también diseñó una refinada marquesina con armadura metálica, base de madera y tubos luminosos tendida sobre los escaparates y entradas del negocio en Uría y Dr. Casal, con 1,50 metros de vuelo y realizada en dos fases entre 1959 y 1961, que daba una pátina cosmopolita al conjunto[37].

Con el deseo de ganar superficie para la venta y exposición en 1960 se unifican los portales de las viviendas de los números 44 y 46 y se abre hacia Uría un nuevo y espacioso escaparate junto al chaflán[38]. Ya en 1961 fueron los escaparates del lado de Dr. Casal, que probablemente mantenían la disposición establecida en la intervención de Vidal Sáiz, los que experimentaron una importante reforma: se suprimieron entonces los machones y paramentos creando un flamante "muro de cristal" ininterrumpido, llevando al extremo la confusión entre el espacio interior de la tienda y la acera[39]. Esta intervención fue estrenada coincidiendo con el supuesto 75 Aniversario de Al Pelayo –efeméride ya cuestionada– y suscitó elogios de la prensa[40]. Un plano de "estado actual" correspondiente a una pequeña reforma ejecutada en 1964 permite ver cómo por aquel entonces los distintos locales de los almacenes habían terminado por conformar una gran planta única, bien comunicada y articulada, partiendo de la esquina como elemento generador[41]. En julio del mismo año Máximo Secades, deseoso de expandir verticalmente un comercio eminentemente horizontal, ponía en marcha su plan más ambicioso solicitando licencia para "construir edificio de ocho plantas en la esquina Uría-Doctor Casal"[42]. En primer lugar se delimitó el solar para la nueva construcción, que se levantaría sobre los locales de la tienda en la zona de Uría, 44 y Dr. Casal. Después se procedió a derribar por fases las edificaciones existentes en dicho solar –la casa de los Polo y alguna construcción anexa– respetando las instalaciones recientemente acondicionadas, que mantuvieron su actividad comercial durante las obras. Finalmente, siguiendo un proyecto salido una vez más del estudio de Francisco y Federico Somolinos se abordó la erección del nuevo edificio (Cuesta *et al*, 1998: 224). A comienzos de 1967 el bloque en ejecución ya revelaba su potente volumen aunque mantenía la estructura vista y carecía de cerramientos y detalles[43]; un año después la obra se encontraba prácticamente acabada y en febrero de 1968 la prensa local afirmaba con entusiasmo que la reciente construcción había "convertido a la esquina Uría-Doctor Casal en una de las más bellas de la ciudad"[44], aceptando de buen grado su inserción en la zona, un tanto abrupta.

La nueva obra, una correcta adaptación a escala de la gran arquitectura de negocios foránea, fue concebida para acoger la consabida actividad comercial así como varias oficinas,

[36] AMO, expediente 48/59.

[37] AMO, expediente 311/59**.**

[38] AMO, expediente 97/60.

[39] AMO, expediente 260/61. La combinación de una marquesina iluminada con la sucesión de grandes lunas de exposición ("show window canopy") generaría, según palabras de Longstreth, "a barrier between the urban environment and the fantasy world portrayed behind glass" (Longstreth, 2010: 52).

[40] Véase la crónica de las "bodas de platino" recogida en *La Voz de Asturias*, 17-IX-1961, que habla de una "costosísima obra de transformación" y cita unos "deslumbrantes escaparates" con una "cegadora luz que irradia". Puede verse una fotografía del conjunto en *La Voz de Asturias*, 20-IX-1961.

[41] Adecuación de un altillo con vestuarios en el nº 48 y reforma del escaparate del nº 46. AMO, expediente 197/64.

[42] Sabemos que ya en septiembre de 1961 Máximo Secades dio a conocer al consistorio ovetense un anteproyecto firmado por Antonio Cámara Niño y los hermanos Somolinos "para elevación de pisos" en las casas de Uría, 44 y Dr. Casal 3: el 6 de noviembre del mismo año Guillermo Brey Ruiz, representando al dueño de Al Pelayo, se comprometía a llevar a cabo obras de elevación de plantas en dicha parcela en un plazo no superior a cuatro años. Ver AMO, expediente 260/61. La solicitud de licencia de obras finalmente se produjo el 9 de julio de 1964, como consta en AMO, Ficha de registro del expediente 234/64. Por ahora no hemos logrado localizar el expediente de construcción ni accedido a los planos del proyecto finalmente ejecutado.

[43] Véase fotografía en el reportaje "Paisaje urbano: atasco", en *La Voz de Asturias*, 15-I-1967.

[44] Cita y fotografía en el reportaje "Enamorados Felices/1968" en *La Voz de Asturias*, 15-II-1968.

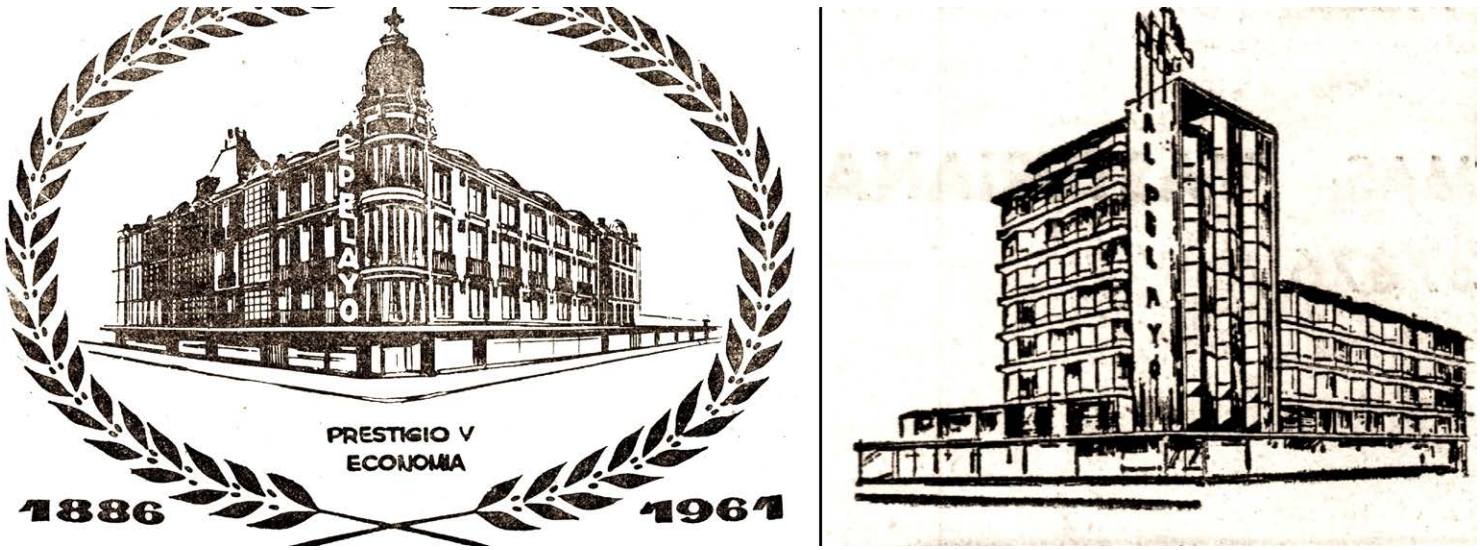


Fig. 4 – (Izquierda) imagen idealizada de Almacenes Al Pelayo –¿un Bon Marché asturiano?– en varios anuncios de septiembre de 1961, durante las pretendidas "bodas de platino": de izquierda a derecha se representan los locales 48, 46 y 44 de Uría (esquina) y la prolongación por Dr. Casal; (Derecha) perspectiva del nuevo edificio de los Somolinos en Uría esquina Dr. Casal –algunos detalles no se corresponden con lo construido finalmente– en un anuncio del 15 de noviembre de 1966. Fuente: *La Nueva España*

organizándose en dos volúmenes yuxtapuestos: una torre de mayor altura, dispuesta en el ángulo formado por las calles Uría y Dr. Casal, y un segundo cuerpo más bajo tendido a lo largo de esta última calle. La fuerza de sus líneas reforzaba el carácter metafórico de un edificio llamado a encarnar los valores del desarrollismo e ilustrar la pujanza del comercio tratado[45]. Con la construcción y posterior ocupación del nuevo edificio en esquina, los Almacenes Al Pelayo sumaron a sus tradicionales locales de la planta baja amplias secciones de venta incorporando la primera planta del mismo así como parte de la segunda, todo comunicado mediante ascensor y escaleras[46]. Exteriormente, las plantas comerciales del bloque se traducían en sendas secuencias de paramentos dispuestos en ángulo diedro que, recreando el ritmo dentado característico de los ventanales del resto del edificio, respetaban el preceptivo hermetismo y opacidad de los espacios destinados a gran almacén siguiendo una tendencia ya rastreable en ejemplos norteamericanos posteriores a 1945 (Longstreth, 2010: 49-58).

El mobiliario del conjunto reformado, siguiendo los principios del interiorismo comercial de la época, estaría integrado por estanterías ortogonales adosadas a las paredes, percheros autoportantes, mostradores exentos y vitrinas modulares con perfiles de tubo metálico, siguiendo un claro estilo funcional: también jugaría un papel importante la luz artificial, que manaba de lámparas dispuestas en falsos techos con cierto sentido ornamental[47]. En febrero de 1970 Al Pelayo remataba su escalada hacia la modernidad inaugurando una pequeña y sofisticada cafetería que ofrecía un ambiente de sociabilidad entre las paredes del gran almacén, estrechando aún más los lazos entre consumo y ocio[48]. Ese mismo año Máximo Secades procedía a

[45] En este sentido, se logró una imagen arquitectónica más sólida que la de los coetáneos Almacenes Botas, cuyas importantes y punteras instalaciones se encontraban muy dispersas, formando un conjunto laberíntico en varios solares, alejado del aspecto compacto del nuevo edificio-insignia de Al Pelayo con sus locales adyacentes. Lamentamos, en todo caso, la destrucción de las arquitecturas preexistentes como la hermosa casa de los Polo.

[46] Hacia 1975 existían en Al Pelayo departamentos de moda para caballero, señora e infantil, tejidos al corte, lencería, calzado, ropa de hogar, tapicería y alfombras, juguetes, decoración y perfumería. Dicho año la tienda solicitaba causar baja en el Sindicato Provincial Textil para ser oficialmente encuadrada como gran almacén en el Sindicato Provincial de Actividades Diversas. AHA, documentación del Sindicato Provincial de Actividades Diversas, Agrupación de Grandes Almacenes, caja 14276/02, correspondencia de entrada y salida 1975-1976.

[47] Algunos de los proyectos arquitectónicos de los Somolinos para Al Pelayo incluyen dibujos e indicaciones acerca de la decoración que permiten suponer que el mobiliario tal vez fuera diseñado o elegido por ellos. Ver AMO, expedientes 48/59, 97/60 y 260/61. En el Fondo Somolinos Arquitectos de la Biblioteca de Asturias "Ramón Pérez de Ayala" se custodian varios dibujos correspondientes a un proyecto de decoración para una sección de Al Pelayo, sin fecha exacta (¿hacia 1960?), que recogen esmerados detalles acerca de las dimensiones, materiales y composición del mobiliario comercial. Documento con signatura Som. Map. 17 (4). Pueden verse varias secciones de los Almacenes Al Pelayo en un anuncio publicado en la revista *Actualidad Económica*, 28-IV-1973.

[48] Apertura y fotografía en *La Voz de Asturias*, 25-II-1970. Los Almacenes Botas habían introducido de forma pionera un *snack-bar* en su establecimiento de Uría, nº

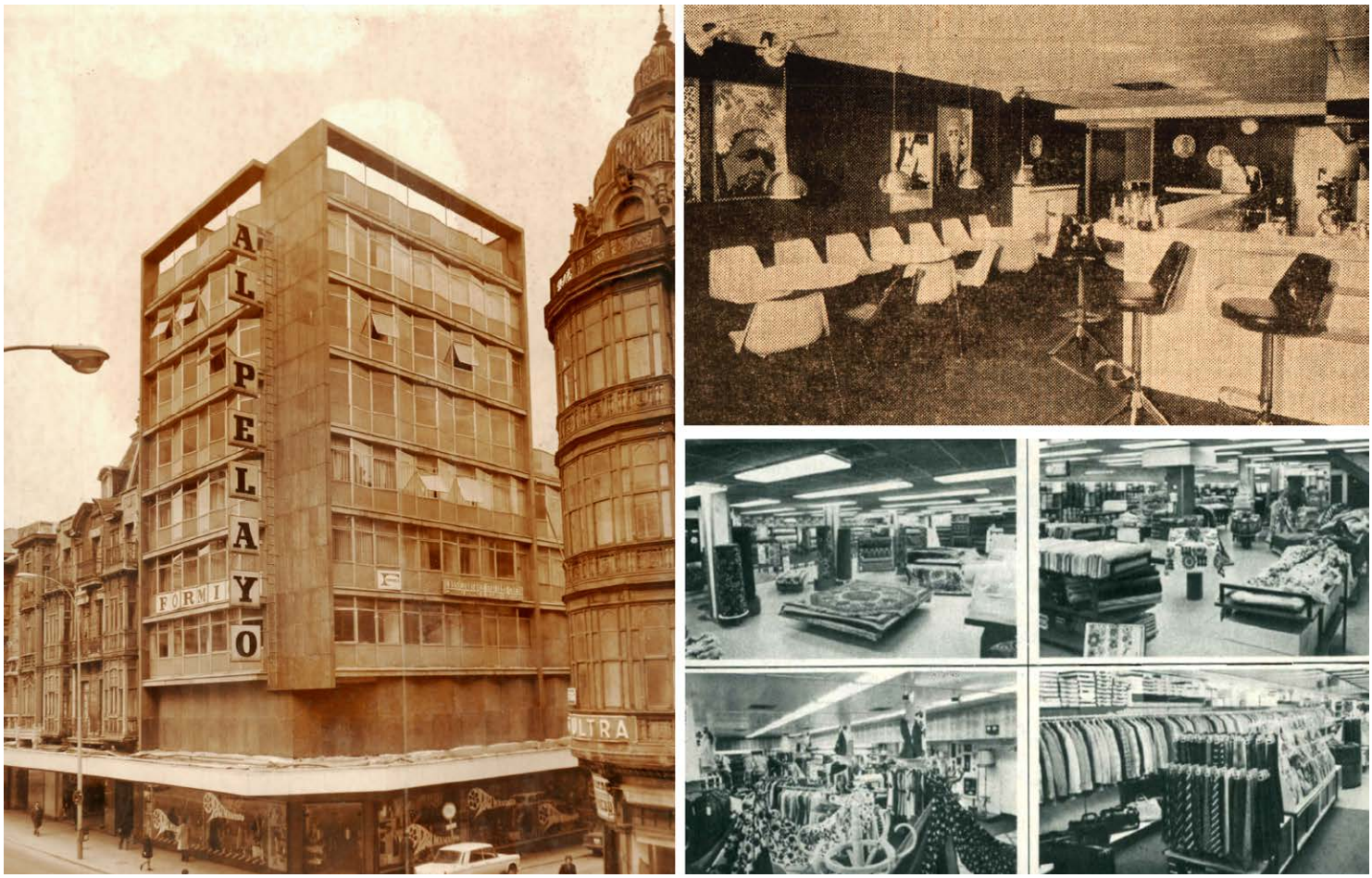


Fig. 5 – (Izquierda) el nuevo edificio de los Somolinos en la esquina Uría-Dr. Casal, también se aprecian los locales 46 y 48. Fecha aproximada: 1970. Fuente: RIDEA, Fondo Brun Publicidad; (Derecha arriba) cafetería de Al Pelayo en febrero de 1970. Fuente: *La Voz de Asturias*; (Derecha abajo) interiores de Al Pelayo en un anuncio de los años setenta. Fuente: *Actualidad Económica*

"refundar" sus grandes almacenes conformando la sociedad anónima "Máximo Secades Almacenes Al Pelayo S.A.", con un capital social de doce millones de pesetas[49].

Entre 1975-1977 la plantilla de Al Pelayo llegaba a los 140 empleados (Pérez, 1977: 74), una cifra nada desdeñable para un negocio nacido a finales del s. XIX como sencillo comercio de confecciones. En octubre de 1988, habiéndose reducido radicalmente la extensión de la tienda, se anunciaba el inminente cierre de Al Pelayo, entonces con apenas 30 trabajadores[50]. En el ínterin habrían tenido lugar sucesos determinantes como el importante éxito y competencia de Galerías Preciados –firma que llegó a Oviedo en 1975–, la apertura en 1982 del innovador Centro Comercial Salesas (Rodríguez-Vigil, 2013) o el fallecimiento en 1983 de Máximo Secades, verdadero "motor" de la compañía[51]. El edificio de los Somolinos, que tras el cierre de Al Pelayo y su adaptación para nuevos usos comerciales ha sufrido algunos cambios[52], pervive en el corazón comercial

30 en 1964, obra de Javier Feduchi Benlliure.

[49] RMA, Libro de Sociedades, tomo 163, hoja 866, folio 64 y siguientes, 1ª inscripción.

[50] En noviembre de 1983 se tramita la conversión del bajo nº 48 en una sala de juegos. AMO, expediente 4553/83. En el verano de 1988 el local nº 46 ya estaba en manos de otra compañía. AMO, expediente 1219-880691. Los almacenes, reducidos al edificio de los Somolinos en la esquina Uría-Dr. Casal, ejecutaron su cierre entre octubre y diciembre de dicho año. Ver *La Nueva España*, 25-X-1988 y *La Voz de Asturias*, 31-XII-1988.

[51] Noticia de su fallecimiento y esquela en *La Nueva España*, 2-I-1983. Guillermo Brey Ruiz, vinculado laboralmente a los almacenes durante décadas, asumió su dirección hasta el cierre.

[52] Los locales fueron fraccionados y se alteró bastante la fachada en el basamento y los dos primeros pisos.

de Oviedo como testigo de una pieza perdida de la historia y la cultura contemporánea de Asturias, recientemente reivindicada en su faceta patrimonial[53].

3. Bibliografía

Alonso, J.R. (1996). *Historia General de la Arquitectura en Asturias*. Oviedo: Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias/Gran Enciclopedia Asturiana.

Alonso, L.E. y Conde, F. (1994). *Historia del consumo en España: una aproximación a sus orígenes y primer desarrollo.* Madrid: Editorial Debate.

Bastoen, J. (2010). "La 'parisianité' des grands magasins: contribution à l'étude de son interprétation architecturale" en *Caminhos e identidades da modernidade: 1910, o Edifício Chiado em Coimbra. Actas*, pp. 53-67. Coimbra: Cámara Municipal de Coimbra.

Benson, S.P. (1986). *Counter Cultures. Saleswomen, Managers, and Customers in American Department Stores, 1890-1940.* Urbana: University of Illinois Press.

Canella, F. (1887). *El Libro de Oviedo. Guía de la Ciudad y su concejo*. Oviedo: Imprenta de Vicente Brid.

Cuartas, J. (1992). *Biografía de El Corte Inglés: la historia de un gigante*. Barcelona: Dictext.

Cuesta, M.J. et al. (1998). *Guía de Arquitectura y Urbanismo de la Ciudad de Oviedo.* Oviedo: Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias.

Díaz-Miranda, F. (2009). "La arquitectura del Movimiento Moderno 1925-1965. Fundación DoCoMoMo Ibérico" en *Liño. Revista Anual de Historia del Arte 15,* pp. 221-232. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.

Erice, F. (1995). *Propietarios, comerciantes e industriales: burguesía y desarrollo capitalista en la Asturias del siglo XIX (1830-1885)*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, dos tomos.

—. (2000). "Comercio, comerciantes y dependientes en Asturias (1885-1914). Notas sobre las actividades mercantiles en un ámbito regional de la España de entresiglos" en *SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades 12*, pp. 125-162. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Lancaster, B. (1995). *The Department Store. A Social History*. Londres: Leicester University Press.

Longstreth, R. (2010). *The American department store transformed, 1920-1960.* New Haven: Yale University Press.

Miller, M.B. (1981). *The Bon Marché: Bourgeois Culture and the Department Store, 1869-1920.* Princeton: Princeton University Press.

Pérez, J.A. (1977). *El barrio de Uría en Oviedo: de arrabal de enlace a centro comercial de Oviedo*. Oviedo: Colegio Oficial de Arquitectos de León y Asturias.

Pevsner, N. (1979). *Historia de las tipologías arquitectónicas.* Barcelona: Gustavo Gili.

Rodríguez, N. (2013). *La capital de un sueño: Madrid 1900-1936: la formación de una metrópoli europea* (Tesis Doctoral inédita). Madrid: Universidad Complutense. Consultado el 28 de marzo de 2014 en http://eprints.ucm.es/23049/.

Rodríguez-Vigil, J.M. (2013). "La arquitectura comercial, creación y destrucción en la ciudad actual: el caso de Oviedo (Asturias)" en *Arte y Ciudad. Revista de Investigación (I) Extraordinario, Junio*(3), pp. 893-910.

Santana, J. (1987). *El ayer de Oviedo en fotos.* Oviedo: Juan Santana.

Serrrano, R. (2006). "Aspectos urbanos y arquitectónicos de los grandes almacenes de París: modernización del gran comercio urbano a partir de la primera mitad del siglo XIX" en *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales X* (211), 15 de abril de 2006. Consultado el 18 de marzo de 2014 en http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-211.htm.

Toboso, P. (2000). *Pepín Fernández, 1891-1982. Galerías Preciados. El pionero de los grandes almacenes*. Madrid: LID Editorial Empresarial.

Tomé, S. (1988). *Oviedo. La formación de la ciudad burguesa, 1850-1950.* Oviedo: Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias.

Whitaker, J. (2011). *The Department Store. History, Design, Display*. Londres: Thames & Hudson.

[53] El edificio fue incluido en 2008 en el Registro Ibérico de Equipamientos del Movimiento Moderno (1925-1965) con la máxima categoría "A" (Díaz-Miranda, 2009: 231). Ficha del edificio por Juan I. SAN MARCOS en http://www.docomomoiberico.com, bases de datos, clave de búsqueda: Al Pelayo [última consulta, 28-III-2014; 09:34 horas].

ÍNDICE ▷

HACIA UNA RELECTURA DEL HÁBITAT
LA COLECTIVIDAD COMO ESTRATEGIA

Verónica Rosero
Universidad de Alcalá

"…la única excepción en la condena general fue la del aquel pequeño periódico (…) que anunció, Resuelto el problema de la vivienda en Portugal y España"

José Saramago. *La balsa de piedra*.

1. Saramago y el hotel

Una grieta originada en los Pirineos produce la separación de la Península Ibérica de Europa convirtiéndola en una isla que navega vertiginosamente por el Atlántico. Entre las más variadas reacciones ocurre esta: "…la gente está queriendo ocupar los hoteles, dicen que si no hay turistas, ellos tienen que vivir en algún lado" (Saramago, 1986: 132). En "La balsa de piedra" Saramago entra en juego con la realidad. Desencadenado el suceso, familias en busca de un techo más digno empezaron a instalarse en hoteles y complejos turísticos. Pronto organizarían comisiones de alojados, constituyendo células especializadas encargadas de la armonía y el buen funcionamiento de cualquier comunidad.

Fundamentar un pensamiento arquitectónico en la obra de Saramago no es nuevo; ya lo hizo hace varios años José Joaquín Parra en su libro "Pensamiento arquitectónico en la obra de José Saramago" profundizando en la arquitectura de la casa. Tras el pensamiento filosófico o sociológico de la obra literaria de Saramago también cabe el de la arquitectura, la cual justifica la naturaleza de los personajes, complementándose y fusionándose entre sí, para transformar los espacios en imágenes mentales complejas, sólidas y tremendamente sugerentes, como es el caso del hotel antes descrito.

> Todos tenemos algo de arquitectos, filósofos, políticos… y como la obra literaria está hecha de la propia experiencia, un lector privilegiado puede ver en ella ciertos elementos de los que el autor no es consciente (Saramago, 2004: Mateo).

Si bien Saramago no ha estructurado su pensamiento arquitectónico según los principios deductivos de la lógica, este pensamiento "como todos los demás (artístico, filosófico, literario político, social, etc.) emana de una concepción global del mundo firmemente establecida" (Parra, 2003: 9).

En función de este pensamiento, aunque con base arquitectónica este texto hace un llamado hacia un relectura del hábitat a través de un pensamiento transversal con otras disciplinas. "Tal vez la literatura es la fuente óptima en la que descubrir algunos comportamientos, secretos, formas, fracasos, éxitos, crisis, propuestas, posibilidades, etc., de la arquitectura, el lugar en el que comprender algo de ella que para los especialistas que se contentan con lo disciplinar pasa desapercibido." (Parra, 2003: 12).

Si bien al citar el acontecimiento de "La balsa de piedra" hablo de un hecho ficticio, la transcripción un poema extraído por Karel Teige del pasillo de un hotel en un pueblo alemán en su libro "The mínimum dwelling" muestra esta tipología como modelo apropiado para una "reconstrucción comunitaria de la vivienda" (Barba, 2006) basada en la centralización y colectivización de todas las funciones a excepción de las células individuales para el hábitat diferenciado de cada individuo. El poema decía: "…here I live, love and take my rest/here is my home, here/I live best" (Teige, 1932: 175).





Figs. 1 y 2 – "Grande Hotel" de Lotte Stoops. Fuente: fotograma de la película *Grande Hotel* (Stoops, 2010). Serendipity Films/ Volya Films

Esto recuerda a un fenómeno documentado más tarde sobre un hotel modernista de 1955, hoy por hoy, símbolo de la problemática historia de Mozambique, antigua colonia portuguesa. Una cruda realidad se teje en "Grande Hotel", la cual fue documentada por la directora Lotte Stoops y mostrada al público en el año 2010. Localizado en la ciudad de Beira, Grande Hotel fue en su momento un monumental edificio de 110 habitaciones de extremo lujo. Fue a finales de los años setenta cuando el hotel estaba en perfectas condiciones que este fue tomado por sus primeros ocupas. A partir de ese momento el hotel fue desmantelándose de manera paulatina. Actualmente es el hábitat de 2500 "huéspedes" en situación de pobreza, en un edificio que se encuentra en huesos. Sin embargo, cabe preguntarse por qué sus residentes mantienen tan poco contacto con el exterior, y han conformado una especie de enclave con sorprendente poder de auto organización.

No obstante, tomar al pie de la letra el uso de la tipología del hotel y el cambio radical de su concepto funcional, supondría la existencia de situaciones extremas o de crisis como las arriba descritas. Lo importante es reflexionar cómo estas situaciones han conseguido sacar a flote las características emergentes del edificio lo cual lleva a lecturas más profundas sobre el estado de la sociedad en general respecto a su relación entre vivienda y comunidad. A principios del siglo XX ya se reflexionaba al respecto: determinadas condiciones sociopolíticas dieron lugar a dos tipologías que recogen en distintos niveles el espíritu antes descrito. Tales tipologías son el condensador social y el híbrido.

2. Condensador *vs* híbrido

La revisión del problema de la "vivienda mínima" quizá no necesite de nuevas propuestas sino sólo una relectura y puesta al día de los primeros estudios realizados en la década de los veinte" (Barba, 2006). A principios del siglo XX surgen como propuesta del movimiento constructivista soviético los denominados condensadores sociales, edificios diseñados para transformar las relaciones entre los hombres en los tres ámbitos del nuevo estado socialista: la vivienda, el club y la fábrica. En la antigua Unión Soviética la vivienda urbana estaba controlada por el Estado, pero era prácticamente gratuita. Los gastos de vivienda representaban del 2 al 3% de los ingresos de los hogares, y las viviendas formaban parte de una especial infraestructura social que incluía calefacción y transporte así como una cultura y un ocio basados en el lugar de trabajo (Davis, 2007: 222).

A la par también estaba el "híbrido", prototipo que comparte características con el condensador social como su derivación del período de vanguardias, el programa mixto y la capacidad de economizar recursos, aunque surgiría con el fin de revitalizar las ciudades americanas y rentabilizar la ocupación del suelo. Por tanto, el condensador social nació del vientre de un estado soviético, siendo así la concreción de una ideología que provocó "un laboratorio de creaciones innovadoras" (Ametova, 2011) en el que bullía la experimentación. En el caso del híbrido, este nació del sistema capitalista y se escribía en los libros de contabilidad mientras desafiaba la inventiva de los inversores (Fernández, 2011).

Aunque ambos modelos fueron el resultado de un pensamiento funcional, el primero concentraba toda su capacidad de transformación sobre los integrantes de una comunidad cerrada y sólo pretendían ser edificios autosuficientes aislados de la ciudad convencional. Por el contrario, el híbrido, se abre a la ciudad y favorece el contacto entre desconocidos, intensifica el uso del suelo y densifica las relaciones. Puede que el híbrido haya



Fig. 3 – Casa-comuna Narkomfin. Interior. Foto: Richard Pare 1995. Fuente: Ametova, M. et. al (2011). *Construir la revolución. Arte y arquitectura en Rusia 1915-1935*. Barcelona/Madrid: Fundación "la Caixa"/Turner



Fig. 4 – Híbrido: Entrepôt Macdonald. Propuesta de transformación (vivienda, oficinas, comercio, equipamiento). OMA, FAA, XDGA. 2006-2013. Fuente: www.metalocus.es. Cortesía de OMA

demonizado el poder de su antagonista para modelar la conducta y lo haya añadido a su capacidad para activar la ciudad, aunque tiene el talón débil de la financiación.

En la actualidad, entre estas dos tipologías, por supuesto, es el condensador social quien se lleva la peor parte al estar enfrentada a una oleada de destrucción de la modernidad. Desde la caída del comunismo, el boom inmobiliario está cambiando radicalmente el aspecto de la capital moscovita llevándose por delante una parte significativa de su arquitectura histórica (Hernández, 2007: 119) la que ha servido como referente durante décadas. Ya lo dijo Rem Koolhaas en la Bienal de Venecia de 2010 en su exposición Cronocaos: nos enfrentamos a una oleada de destrucción de la arquitectura moderna, provocada por la ira global hacia esta arquitectura como proyecto social (Koolhaas, 2010).

3. Masa crítica y colectividad

Entre estos antecedentes arquitectónicos y un poco de literatura, inevitablemente hago alusión a las movilizaciones en España ocasionadas por el descontento de una masa crítica de ciudadanos, que entre otras cosas reclama la imposibilidad de un amplio sector de acceder a una vivienda digna. Ésta es tan solo una de las exigencias de una sociedad inconforme con determinados modelos de habitar las ciudades donde la sobreoferta, la subocupación y el abandono de inmuebles son sólo una parte de una serie de conflictos.

Para algunos, los "experimentos de improvisación, reciclaje, diseño colectivo…" en Puerta del Sol en mayo 2011, fueron considerados como "una lección de arquitectura efímera y apropiación ciudadana", y por otros como "un caos sin potencia estética" (Gosálvez, 2011). Pese a las divergencias de apreciación de estas manifestaciones, acontecimientos de similar naturaleza han ido surgiendo de manera sistemática en los últimos años. El mítico 15-M y sus "acampadas" van adquiriendo más fuerza y relevancia con los años. Las situaciones extremas o de crisis son el laboratorio del ingenio, ponen a la ciudad y su conglomerado humano en un estado de ebullición de ideas. Puede que con el paso del tiempo lo miraremos como a aquel mayo del 68 parisino del que surgieron grupos potentes como la Internacional Situacionista manifestada en cuanto a arquitectura se refiere en ciudades utópicas como la "Nueva Babilonia" de Constant Nieuwenhuys, un "proyecto útil, sobre todo, como provocación" (Nieuwenhuys, 2009: 58). Su propuesta basada en el pensamiento lúdico y creativo, la tecnología, la colectividad, y en especial las redes, se oponía a las ciudades centralizadoras donde la "sociedad utilitarista" se ve obligada a producir para sobrevivir.

Si hablamos de utopías, el planteamiento audaz de Saramago en "La balsa de piedra" también se debe leer desde una perspectiva más amplia según la naturaleza de la obra aquí citada: el camino hacia una nueva utopía basada en el encuentro cultural de los pueblos peninsulares con los pueblos del otro lado del Atlántico desafiando el dominio de países con mayor poder. En menor escala, no sólo habla de una "Iberia móvil", lo es también la casa de sus personajes: una carreta de cuatro ruedas (galera), apta



Fig. 5 – Edificio ocupa en Lisboa (2014). Fuente: V. Rosero

como dormitorio, una casa dinámica, transportable, de tejidos y madera, a la vez medio de transporte con equipajes ligeros, en contraste con los pueblos y las culturas sedentarias que tienen en gran estima la ilusión de permanencia y la manifestación de lo inmutable (Parra, 2003: 88-89).

A corto plazo, ¿qué lección obtenemos de estos acontecimientos y referentes? Según lo expuesto a lo largo de este texto, concluyo con una reflexión de Andrés Perea respecto a las "acampadas": "Las soluciones arquitectónicas no respondían a usos como "dormir" o "comer", sino a algo más primigenio: "reunirse". El umbral de las relaciones humanas está en esa ceremonia, es el origen de la colectividad" (Perea, en: Gosálvez, 2011).

4. Bibliografía

Ametova, M. et. al (2011). *Construir la revolución. Arte y arquitectura en Rusia 1915-1935*. Barcelona/Madrid: Fundación La Caixa/ Turner.

Barba, J.J. (2006). *Vivienda mínima*. Madrid: CIRCO.

Davis, M. (2007). *Planeta de Ciudades Miseria*. Madrid: Foca ediciones.

Fernández Per, A. et. al (2011). *This is Hybrid*. Vitoria-Gasteiz: a+t architecture publishers.

Gosálvez. P. (2011, 17 de junio). "Arquitectura de guerrilla en el 15-M" en *El País*. Madrid.

Hernández Martínez, A. (2007). *La clonación arquitectónica*. Madrid: Ed. Siruela.

Koolhaas, R. (2010). *"CRONOCAOS": Exhibición Bienal de Venecia 2010*. Boletín de Prensa cortesía de Office of Metropolitan Architecture. Rotterdam: OMA.

Mateo Ruiz-Gálvez, J.J. (2004, 10 de julio). "Saramago descubre el pensamiento arquitectónico escondido en su obra" en *El País*. Madrid.

Nieuwenhuys, C. (1971). "Auto-dialogue à propos de New Babylon" en *Opus International, 27*. Versión en español: (2009). *La Nueva Babilonia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L.

Parra, J.J. (2003). *Pensamiento arquitectónico en la obra de José Saramago*. Sevilla: Acongagua Libros S.L.

Saramago, J. (2011). *La balsa de piedra*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.

Stoops, L. (2010). *Grande Hotel.* Bélgica-Mozambique: Serendipity Films/ Volya Films, género documental, 70 min.

Teige, K. (2002). *The Minimum Dwelling*. Massachussets: Massachussets Institute of Technology.

ÍNDICE ▷

EL CONJUNTO DE SOBRELLANO EN COMILLAS: UN EJEMPLO DE SIMBIOSIS ENTRE ARQUITECTURA Y PAISAJE

Antonio Sama
Fundación Real Fábrica de Tapices

1. Introducción

Antonio López y López, primer marqués de Comillas[1], decidió erigir la capilla-panteón de la familia y el palacio marquesal en el barrio de Sobrellano. La elección del sitio no fue casual: a las virtudes paisajísticas de este pequeño altozano, respaldado en su costado Sur por una frondosa espesura de castaños y abierto a una amplia panorámica por el Norte, hay que sumar seguramente condicionantes de tipo simbólico. Nos referimos, en concreto, al hecho de que, según los biógrafos del marquesado, la casa donde *La Condesuca* (María López Fernández Conde, madre de Antonio) diera a luz al futuro fundador de la *Compañía Trasatlántica*, estaba situada precisamente en ese barrio. Conociendo este dato biográfico, cobra sentido el emplazamiento de Sobrellano como solar del linaje de los Comillas y, por lo tanto, como origen topográfico del marquesado[2]. Se cumple así una de las constantes que definen lo que podríamos llamar el hecho arquitectónico indiano: la construcción –al regreso de América– de la nueva casa en la tierra de los ancestros.

Pero, en realidad, la capilla-panteón y el palacio de Sobrellano con sus jardines, forman parte de un proyecto más amplio que consistió en crear una especie de parque residencial exclusivo, en las afueras de Comillas, para la familia López y sus allegados más íntimos. El proceso de compra de fincas para tal fin había comenzado mucho antes y se extendió sobre una zona que comprendía los barrios de Ocejo, El Llano y La Portilla, limitada al Sur por las lindes del Camino de Solatorre y al Norte por los prados situados más allá del Camino de Rioturbio[3].

En 1878, la distinción de Antonio López con su título nobiliario parece que hace evolucionar estea primera idea de colonia residencial hacia un planteamiento mucho más monumental: se añade el palacio marquesal y un gran parque. De acuerdo con este nuevo enfoque, surge la necesidad de agrandar los terrenos de Sobrellano para dotar de amplitud suficiente al conjunto[4].

[1] Antonio López y López (1817-1883) nació en Comillas y muy joven emigró a Cuba en busca de fortuna. Allí pasó más de 35 años dedicado a diversos negocios con los que consiguió hacer una considerable cantidad de dinero. Establecido en Barcelona al regreso de su estancia antillana, alcanza una relevante posición social y multiplica su fortuna mediante la creación de diversas empresas, como la *Compañía Trasatlántica* o el *Banco Hispanocolonial*. En 1878 es nombrado marqués de Comillas por Alfonso XII.

[2] La vinculación de los López a Sobrellano queda demostrada por las alusiones a propiedades en ese sitio que aparecen en la correspondencia familiar en fechas muy anteriores a la construcción del Palacio. *Cfr*. Sama, 2011: 167-168.

[3] En ese parque en vías de constitución todavía, Antonio López decidió levantar a comienzos de 1865 la casa de Ocejo, en la que hospedaría por primera vez a Alfonso XII dieciséis años después. Claudio López –el hermano del primer marqués– se hizo construir por su parte en 1871-1872 una casa en La Portilla según planos de Josep Oriol Mestres. Esta casa formó, junto con la de Ocejo y la que hiciera levantar Patricio Satrústegui en El Llano, el primer núcleo residencial del "clan Comillas" en la villa natal de los López. Muy poco después se añadiría la casa con picadero que mandara construir Eusebi Güell en Las Cavaducas, y luego el conjunto palaciego de Sobrellano. La elevación en 1883-1885 de El Capricho, la *folie* encargada por Máximo Díaz de Quijano a Antoni Gaudí, forma parte también del proceso de creación de esta especie de urbanización aglutinada en torno a la figura del gran patriarca del clan, el primer marqués de Comillas.

[4] Se inicia entonces otro programa de adquisición de fincas mucho más ambicioso que el primero. El encargado de llevarlo a cabo ahora es Evaristo Moro, pero como demuestra un plano de los terrenos levantado por Cristòfol Cascante en septiembre de 1885, apenas dos años antes de terminarse el palacio todavía quedaban muchas fincas por anexionar. Sin duda, el proceso no debió ser fácil

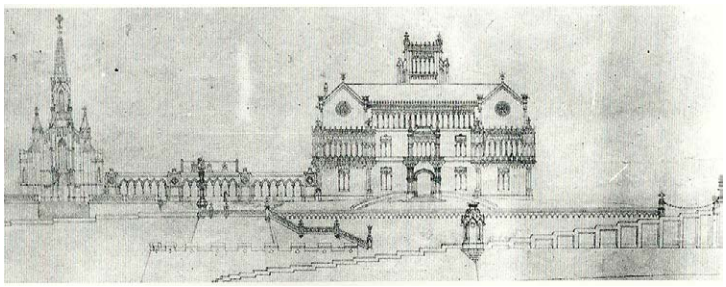


Fig. 1 – Joan Martorell o Cristòfol Cascante. Alzado del proyecto de Sobrellano (¿1882?). Antes, Real Cátedra Gaudí. Ahora en paradero desconocido

2. Génesis y evolución del proyecto de Sobrellano

Para comprender en su verdadera naturaleza el conjunto de Sobrellano, es necesario clarificar las circunstancias en las que surge el proyecto. Es ésta una cuestón no suficientemente aclarada por la historiografía del patrimonio monumental comillano, dada la falta de documentación que hay al respecto. Hasta ahora se ha venido pensando que tanto el palacio como la capilla-panteón respondían a una idea unitaria, es decir, que formaban parte de un mismo proyecto concebido de una sola vez y al mismo tiempo. El fundamento para esta opinión es el alzado que se conservaba en la Cátedra Gaudí con las fachadas de los dos edificios, una galería que pone en comunicación a ambos y el muro de contención del jardín. Siempre se ha dado por supuesto que ésta era la representación gráfica del proyecto original de Joan Martorell i Montells (1833-1906), el arquitecto al que Antonio López encargó su complejo residencial de Comillas. Sin embargo, los nuevos hallazgos documentales y las noticias de prensa coetáneas parecen indicar que el palacio y la capilla tienen tiempos distintos (Sama, 2011: 220-242).

En efecto, sabemos que el panteón ya se había comenzado a construir en octubre de 1877 y que su inauguración oficial tuvo lugar el 28 de agosto de 1881, en una solemne ceremonia presidida por Alfonso XII. Del palacio no sabemos a ciencia cierta cuándo empezaron las obras, pero todo hace suponer que el comienzo de éstas tuvo lugar entre julio y agosto de 1881. Su inauguración oficial fue el 14 de septiembre de 1887, fecha en la que el obispo Fernández de Castro bendijo el edificio en presencia de la familia López (no obstante, los trabajos de decoración debieron proseguir por lo menos cinco años más). Pero lo más importante no es la diferencia cronológica en las obras de construcción de los dos edificios –explicable quizás por razones económicas o por el lento proceso de adquisición de las fincas de Sobrellano– sino la falta de concordancia en las fechas de elaboración de los respectivos proyectos. Eso, por lo menos, es lo que se deduce de la documentación que tenemos en relación con ambos, pues si la capilla-panteón se debió proyectar entre finales de 1876 y los primeros meses de 1877, los planos iniciales del palacio tuvieron que hacerse entre 1879 y 1880[5].

Esta disparidad de fechas indica que, en un principio, no se había contemplado la idea de hacer conjunto de palacio con capilla-panteón, sino un panteón familiar en un lugar próximo a la casa de Ocejo. Al comienzo, el panteón se había previsto construir en un terreno aledaño al cementerio parroquial, tal y como lo atestiguan los primeros planos encargados a Oriol Mestres en 1875 y 1876 pero, finalmente, la fábrica proyectada por Joan Martorell se acabaría levantando en los terrenos de Sobrellano, un sitio que, como hemos señalado anteriormente, tenía para Antonio López un significado muy especial[6].

En el cambio de arquitecto y de estilo arquitectónico para el templo funerario influyó muy posiblemente una desgracia familiar sobrevenida en octubre de 1876: el fallecimiento a los 25 años de Antonio López Bru, el primogénito del marqués[7]. Cuando el marqués de Comillas encarga los planos al nuevo alarife, seguramente había conseguido ya adquirir tierras suficientes en

debido a la variedad de propietarios y a la cantidad de minifundios existentes en la zona, de modo que la culminación del plan de agregación y concentración parcelaria tuvo ya lugar bien entrada la época del segundo marqués. Entonces, los terrenos del palacio se extendían, de norte a sur, desde la Carretera de San Vicente hasta el Camino de Río Turbio, y hacia el oeste hasta el distrito de Rubárcena.

[5] En la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona se conserva un proyecto de Josep Oriol Mestres fechado entre enero y mayo de 1878 para reformar la casa de Ocejo. Esto quiere decir, evidentemente, que cuando ya se estaba construyendo la Capilla-panteón (desde octubre de 1877), todavía se estaba pensando en reformar la antigua casa y no en construir un palacio de nueva planta. La existencia de un proyecto (legado Oliveras, en colección particular, Barcelona) firmado el 10 enero de 1879 por Camil Oliveras para construir un palacio en Sobrellano demuestra que todavía Martorell no se había encargado de los planos del mismo.

[6] Así lo reconoció la prensa de la época, que hablando del hospedaje que dispensó el marqués de Comillas a Alfonso XII y su corte, decía: "(…) Desde la casa á los Reyes y la Princesa parte un paseo recientemente plantado de álamos, y al final, después de subir una cuesta algo penosa, se encuentra la capilla. En aquella casa nació D. Antonio López; en la capilla desea que descansen sus restos; al unir su sepulcro y su cuna por un largo y penoso camino, ha representado la vida del hombre que todo debe á su incesante y honrado trabajo" (Cedrún de la Pedraja, G. *El Tiempo*, 4 de agosto de 1882).

[7] Por el testimonio de Mossèn Cinto Verdaguer (*En defensa propia*), sabemos que en aquellos días de duelo, el naviero se refugió en *Villa Satalia*, la "torre" de Juan Güell i Ferrer en Les Corts de Sarriá. Obra de Joan Martorell, esta villa disponía de una capilla familiar levantada por el mismo arquitecto, donde López encontró consuelo por la pérdida de su hijo. No es difícil entender que el abatido padre quisiera contratar para su capilla-panteón al autor de esa arquitectura que había experimentando de una manera tan íntima y que tanto le había reconfortado. De este modo, el forzado gótico-románico de Oriol Mestres fue sustituido por el esbelto gótico violletiano de Martorell.

Sobrellano para poder erigir el panteón familiar en aquel lugar, y no en las proximidades del cementerio como en un principio se pensó. Pero los tanteos que todavía hace a mediados de 1878 para reformar la casa familiar indican que todavía no albergaba el proyecto de hacer un palacio. El pensamiento de construir éste parece que surge después de la obtención del marquesado (3 de julio de 1878): los planos de Camil Oliveras de comienzos de 1879 es una prueba de ello[8]. Finalmente, el diseño del palacio se encargaría también a Martorell, quien frente a la opción ecléctica (un barroco pintoresco con concesiones a la casona montañesa) de Oliveras, propone un sabio ejercicio –no menos ecléctico, pero mucho más armónico para el conjunto– de combinación de lenguajes góticos. En este momento (1879-1880) el arquitecto debió diseñar también el llamativo muro de contención y los jardines que rodearían el complejo palaciego, pero no está claro que el primer marqués tuviera ya en mente la realización del gran parque. Como veremos después, es muy posible que el gran desarrollo paisajístico de los jardines haya que atribuírselo al sucesor en el título.

En cualquier caso, creemos que los acontecimientos que se vivieron en Comillas en el verano de 1881 (las Jornadas de Alfonso XII) y, sobre todo, la declarada voluntad del monarca de repetir el veraneo comillano en los años sucesivos, determinaron algunos cambios en los planos del palacio previamente realizados. Así parece indicarlo la presencia de ese gran Salón de Recepción (lo más parecido a un Salón del Trono) e, incluso, la proliferación de miradores, tribunas y galerías[9].

El alzado del conjunto de Sobrellano de la Cátedra Gaudí sería la versión de ese proyecto reformado después de julio de 1881 y antes de agosto de 1882[10]. La presencia en el mismo del hito conmemorativo de la primera visita de Alfonso XII, hace pensar que una de las funciones de este dibujo sería –al tiempo que homenajear al soberano– mostrar a éste durante su segundo veraneo en Comillas la finomía del nuevo palacio en construcción. Un palacio concebido con especial cuidado para darle digno hospedaje y servir con decoro al protocolo regio.

3. Joan Martorell y la "proyectación ecléctica" en el conjunto de Sobrellano

A continuación procederemos a analizar cómo se plasmó este ejercicio de composición ecléctica en la capilla-panteón y el palacio de Sobrellano, intentando identificar las fuentes históricas que sirvieron de inspiración al arquitecto y sus posibles implicaciones simbólicas.

Sin duda, en los edificios para el marquesado de Comillas Martorell no tuvo ningún tipo de condicionante o restricción económica. Antes bien, parece que uno de los condicionantes del programa habría de ser la magnificencia de la construcción, como representación del poderío económico del comitente y su nuevo status social alcanzado tras el reciente ennoblecimiento. Esto es especialmente evidente en el caso del Palacio, que traslada la residencia de los López a un emplazamiento lleno de implicaciones simbólicas, como hemos visto, pero también más recóndito e inasequible a las miradas del pueblo. La casa de Ocejo estaba a pie de calle, muy cerca además de una fuente pública que hubo de trasladarse a otro lugar durante la estancia de Alfonso XII, para que su uso por parte de los comillanos no importunara al monarca. El nuevo palacio se trasladó hacia el interior del parque para cumplir mejor con su prevista función de real hospedaje, pero también por un sentido más aristocrático o elitista de la vida privada.

Este mismo elitismo se encuentra también presente en la Capilla, que fue pensada en un principio –como hemos visto– para ser construida junto al cementerio municipal. Aunque cuando Martorell hizo su proyecto probablemente Antonio López no había sido distinguido aún con el título de marqués, el cambio de emplazamiento es indicio también de un nuevo sentido menos democrático de la relación con el paisanaje de Comillas. Ahora se quiere acercar el panteón lo más posible a la casa familiar, ubicarlo en un ámbito más íntimo, y no es descabellado deducir que en la decisión de construirlo en Sobrellano tuviera mucho que ver también la idea de aprovecharlo al mismo tiempo como capilla de uso privado y exclusivo para el creciente número de residentes en el parque. De este modo se va prefigurando en Comillas lo que quizás pudiéramos considerar como un ensayo para el futuro *Park Güell* (una especie de urbanización aristocrática para las elites catalanas con fuertes implicaciones simbólicas). Por lo menos se

[8] Camil Oliveras i Gensana (1840-1898) fue compañero de estudios en la Escuela Provincial de Arquitectura de Antoni Gaudí y Cristòfol Cascante. Fue designado por Martorell para dirigir los trabajos de construcción de la capilla-panteón.

[9] La casa de Ocejo había demostrado su incapacidad para grandes reuniones en las Jornadas de 1881. El nuevo palacio resolvía con creces este problema no solo con la gran Sala de Recepción, sino con el gran hall y las grandes piezas en enfiladas de la planta principal. Los grandes "saraos" de 1881 tuvieron lugar en el chalet acastillado de Fermín Riera, llamado La Coteruca. Allí había un gran mirador en la cúspide de la cubierta desde que varias veces el monarca vio el amanecer. En el proyecto del Palacio se había contemplado colocar un mirador similar sobre el tejado, pero finalmente no se llegó a hacer.

[10] La descripción del Palacio de acuerdo con los planos a los que nos referimos, aparece en "Palacio del Marqués de Comillas", *Boletín de Comercio* de Santander, 3 de agosto de 1882.

nos antoja que debió de constituir un precedente que tendría en cuenta Eusebi Güell para la concepción de su utopía residencial.

3.1. La capilla-panteón



Fig. 2 – La capilla-panteón. Postal de Gregorio García (comienzos s. XX). Colección del autor

Concebido como capilla-panteón, por lo tanto, el pequeño templo de Sobrellano iba tener unas dimensiones suficientes para que Martorell empleara en él los recursos estilísticos que había ensayado en algunas iglesias anteriores. Ahora, la falta de restricciones económicas permitía el empleo masivo de la cantería, lo cual era casi también un imperativo derivado de la tradición constructiva autóctona. No en vano, el constructor fue el cántabro José Pardo y la piedra utilizada fue la de las cercanas canteras de Carrejo (Cabezón de la Sal). Construida así con sillería de una gran calidad labrada "a dos caras" y un gran despliegue de medios materiales, Martorell tuvo la posibilidad de llevar a la práctica en este proyecto sus utopías neogóticas.

Es evidente que el estilo elegido por el arquitecto para el santuario de la familia López fue el Gótico, pero ¿cuál? Era un ejercicio muy habitual en la época comparar los edificios de nueva construcción con los posibles precedentes históricos para descubrir relaciones e identificar así las fuentes en las que bebió el artista. No era un mero juego de adivinanzas, puesto que el descubrimiento de las fuentes podía ser muy relevante desde el punto de vista significativo para una forma de entender la construcción todavía muy deudora de la idea de "arquitectura parlante". Es nuestro propósito en este momento indagar sobre la forma en que se plasma el método de composición ecléctico en el diseño de la capilla-panteón y de qué manera son "imitados" los estilos o los edificios históricos.

La relación más evidente que se puede establecer entre el panteón de los marqueses de Comillas y los precedentes históricos es a través de la Capilla Real de los Condes de Aragón en Barcelona. El interior del pequeño templo comillano guarda en su conjunto, en efecto, un gran parecido con el de la llamada "Capilla de Santa Águeda". Martorell ha conseguido en aquel el mismo efecto de sobriedad al par que regia magnificencia del modelo catalán. La elegancia de las proporciones, el cuidado diseño de hasta el más mínimo detalle, la calidad de los materiales y la excelencia de las técnicas decorativas consiguen ese efecto de místico recogimiento y, al mismo tiempo, de sagrado esplendor. Pero la similitud entre ambos edificios se concreta, sobre todo, en el tipo de cubierta de la nave: un artesonado a dos aguas con casetones, apoyado en arcos diafragma. La filiación catalana de esta cubierta y el parecido con la de la capilla mandada construir por el rey Martín el Humano fue señalada ya en la prensa decimonónica[11]. En principio, todo parece indicar, por tanto, que Martorell ha querido hacer una "cita" del modelo de Barcelona poniendo en práctica de una manera literal los postulados del "eclecticismo tipológico", es decir, aquellos que otorgan a cada tipología arquitectónica un determinado lenguaje formal. De acuerdo con éstos, nada más lógico que emplear para una capilla funeraria la "gramática" del panteón real catalán.

No obstante, el hecho de que este tipo de cubierta haya sido empleado por el mismo arquitecto en otros muchos templos religiosos sin función sepulcral, nos hace dudar seriamente sobre la hipótesis expresada más arriba. Es decir, que en nuestra opinión Martorell no se habría propuesto establecer una analogía simbólica entre el panteón de Sobrellano y el de los reyes de la Corona de Aragón. La presencia del artesonado o envigado en la cubierta es más bien el resultado de una fórmula estereotipada para la composición del interior de la arquitectura sagrada neogótica, a la que llegó Martorell tras un proceso de síntesis de los materiales históricos. Esta es la misma fórmula que, con diversas variantes, fue empleando en el interior de la mayor parte de sus edificios religiosos. En ella coexisten formas y tipologías del gótico mediterráneo junto con las del nórdico o centroeuropeo. La techumbre de madera sería un modo de integrar la tradición autóctona catalana en esta síntesis, pero también un sistema alternativo a la bóveda pétrea para abaratar

[11] "La techumbre de la capilla, no menos rica que todo lo demás ya descrito, es de madera con casetones, á imitación de la que existe en la capilla real de los Reyes Católicos de Barcelona, que es, al decir de los que la conocen, uno de los modelos del arte gótico de nuestra Patria" Cedrún de la Pedraja, G. *El Tiempo*, 4 de agosto de 1882. Según declara el periodista, en su visita a la Capilla ha ido acompañado por "el Sr. Güell". Por otro lado, también "J.G.", el corresponsal ocasional de *La Época* en Comillas, parecía muy bien informado cuando escribía: "Al penetrar en el templo se experimenta una verdadera sorpresa, pues su interior recuerda en gran manera la capilla de Santa Agueda de Barcelona, hoy museo arqueológico, que es en España, según creo, el único ejemplar gótico con artesonado" J. G. "Desde Comillas". *La Época*, núm. extraordinario del 18 de agosto de 1881.

los costes de construcción, una ventaja nada despreciable en una época ya muy condicionada por la economía de la producción (de hecho, los casetones no son de madera, sino de un tipo de prefabricado industrial).

Realmente, en Comillas se manifiesta de una manera muy clara esta síntesis, pues si en el interior de la capilla-panteón hay partes que podrían verse como alusiones a una interpretación "nacional" del Gótico, no ocurre así en el exterior. Aquí, por el contrario, todo remite a un ojival septentrional, "exótico" de alguna manera para la tradición de la arquitectura medieval española. La profusión de pináculos, chapiteles, cresterías, gárgolas, etc. producen la impresión de una construcción encrespada, elegantemente estilizada y con un claro sentido ascensional. Quizás haya algo de nórdico pintoresco en esta fisonomía que parece pensada para integrarse en el entorno verde y boscoso de Sobrellano, pero el caso es que aquí, como en otras iglesias suyas anteriores, Martorell ha optado por un esquema de fachada claramente extraño a los modelos hispanos: la "fachada-campanario".

El origen de esta tipología es posiblemente la arquitectura medieval centroeuropea, donde se pueden encontrar buenos ejemplos de ella como las catedrales de Viena, Ulm y, sobre todo, la de Friburgo en Brisgovia. En el s. XIX es retomada por muchos arquitectos europeos, pero nos parece que Martorell se fijó sobre todo en dos precedentes cercanos y ampliamente difundidos en la época: Saint-Nicolas de Nantes, obra de Jean Baptiste Lassus (1844-1869), y la basílica de Notre Dame de Lourdes, acabada en 1872, obra de Hippolyte Durand.

Existe, pues, una disociación entre el exterior del edificio, que como ya observaba Amador de los Ríos, ha procurado reproducir "los encajes y las filigranas todas con que se atavía esplendoroso el estilo ojival en el siglo XV bien que sin tomar escrupulosamente por modelo el carácter español de aquel estilo" (de los Ríos, 1891: 728) y el interior, cubierto según cierta tradición catalana y levantina. Esta aparente contradicción no es el fruto de una falta de competencia en los estudios históricos o arqueológicos, sino el resultado de una voluntaria y premeditada elección del arquitecto. La disparidad de estilos o tendencias del Gótico en la Capilla-panteón de Sobrellano demuestran, por el contrario, un profundo conocimiento de este estilo y la completa asimilación de su lenguaje. Martorell se ha "apropiado" del ojival de tal modo, que ha logrado elaborar su propia síntesis ecléctica superando el discurso meramente arqueológico. Ha construido su propio discurso "destilando" las esencias de cada expresión estilística aunque manteniéndose todavía muy fiel a los elementos formales y tipológicos de la tradición gótica.

En el interior de la capilla ha querido reproducir el sobrio misticismo de los templos medievales de la Corona de Aragón, mientras que en el exterior ha pretendido plasmar la espiritualidad del Gótico británico y centroeuropeo a través del sentido ascensional de la torre, los chapiteles y las flechas. Si siempre o casi siempre Martorell ha buscado en la fachada de sus iglesias la máxima espiritualidad como "faz del templo", en una capilla funeraria como la de Comillas era especialmente importante conseguir expresar un sentimiento de elevada trascendencia. La tipología de la fachada-campanario era muy propicia para despertar esta clase de sentimientos por su marcada verticalidad, y Martorell no quiso sacrificar sus valores expresivos en aras del mayor carácter nacional que presentaría un Gótico "ad quadratum". El concepto de "carácter" estaba muy afianzado en la mentalidad de nuestro arquitecto en tanto que genuino representante de la "proyectación ecléctica". Tenía muy claro, por lo tanto, la función que la torre-campanario debía tener en la fachada y la "idea" que debía representar.

3.2. El palacio

Si nuestra hipótesis de que los planos del palacio son posteriores a los de la capilla-panteón es cierta, cuando Antonio López encarga a Martorell el proyecto definitivo del nuevo palacio, en principio sin ninguna prescripción estilística, éste se encuentra ante un problema que restringe en gran medida su margen de maniobra: por un lado, está la construcción preexistente de la capilla, con la cual tiene que alinearse el palacio a escasa distancia. El fuerte impacto visual de este pequeño templo o catedral en miniatura, levantado en un llamativo y afiligranado ojival, determinaba de forma imperativa el estilo del edificio residencial. Por otro lado, el programa arquitectónico de la nueva morada de los marqueses de Comillas debía de incorporar al ritual doméstico propio de la clase aristocrática, unos espacios ceremoniales adecuados para servir de marco de representación de la Corona española, previsible huésped en la posesión de los López que, de este modo, habría de convertirse en real palacio durante las estancias veraniegas de los monarcas.

Conciliar ambos tipos de necesidades, es decir, las puramente visuales junto con aquellas otras derivadas del programa entendido como "definición del problema", era difícil, ya que la satisfacción de las primeras suponía emplear un estilo de construcción neogótico, mientras que la de las segundas requería el empleo de los espacios de prestigio consolidados en la tradición clásica.

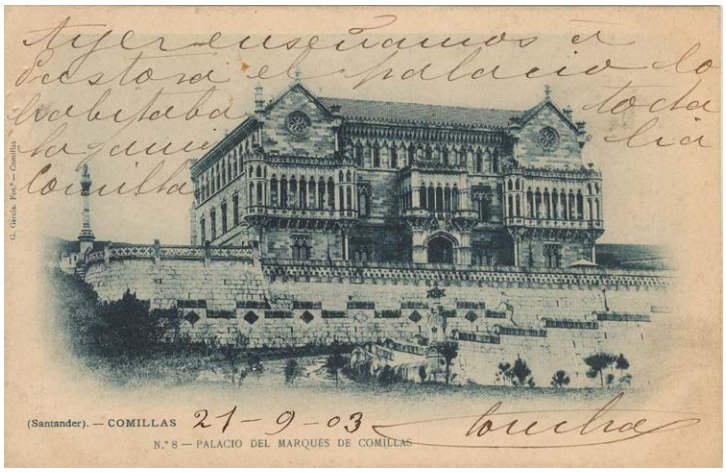


Fig. 3 – Palacio de Sobrellano. Postal de Gregorio García (1902). Colección del autor

De dar cumplimiento a ambas se deriva la contradicción arquitectónica que la mayoría de la crítica, por lo menos la reciente, ha señalado, es decir, el hecho de que bajo una epidermis o apariencia formal goticista se esconda una estructura espacial tremendamente clásica. Este tipo de contradicción es muy frecuente en las producciones del Eclecticismo porque pocos fueron los arquitectos que se aventuraron a romper con los esquemas de composición académicos en la distribución y disposición de los edificios. La incorporación de la Historia se hizo casi siempre en forma de sistemas figurativos sobrepuestos o añadidos a la estructura, epidérmicos por tanto.

La cuestión es si aquí Martorell hace gala de esa contradicción por su incapacidad de desprenderse de los clichés compositivos durandianos o "beaux arts", o si es que realmente el programa le imponía este tipo de solución ambigua[12].

En cualquier caso, la solución que encontró Joan Martorell fue la de crear una elegante y equilibrada escenografía gótica que funciona como el delicado estuche o el afiligranado envolvente de un espacio mayestático, concebido deliberadamente con ceremonial solemnidad mediante el recurso a las grandes salas de aparato. Unos espacios ceremoniales que se habían consagrado como elemento de prestigio en la villa clásica.

Este gótico majestuosamente simétrico es el que se ha tachado de copia *ad similitudinem* o "componenda forzada imposible de engañar", pero hay que entender que el edificio encargado por Antonio López a Martorell estaba fuertemente condicionado por el programa del que hemos hablado. De este modo, el esquema de distribución responde casi literalmente al plano neopalladiano. Casi perfectamente simétrico, la secuencia espacial del principal reproduce canónicamente el característico eje visual del neopalladiano británico: *Entrance Hall* (Vestíbulo), *Great Hall* (Gran Hall convertido también en *Stair Hall*, es decir, nudo de comunicaciones verticales a través de la gran escalera) y *Saloon* (Salón de Recepción). El arquitecto catalán ha jugado aquí con la ambigüedad del *Great Hall* en la arquitectura inglesa, pues siendo ésta una pieza de la distribución doméstica característica de las *Manor Houses* anglosajonas medievales, en el siglo XVII fue modificada y, en cierto modo desplazada, por la gran Sala (*Salone*) de origen italiano importada en las islas durante el siglo XVII. En Sobrellano, por otro lado, el Salón de Recepción carece del carácter íntimo o familiar del *Saloon*. Su hierática disposición está, indudablemente, concebida para servir de escenografía casi áulica en eventos de carácter oficial o protocolario. Esta acumulación y, casi diríamos que excesiva insistencia en las salas de aparato, son, en nuestra opinión, la prueba de que el proyecto del Palacio asumió como uno de los determinantes fundamentales de su programa la satisfacción de las necesidades de representación, tanto de la Corona como del marquesado.

Si en el aspecto de la distribución y la organización espacial hemos encontrado evidentes influencias del neopalladianismo anglosajón, en lo que al "estilo" o lenguaje figurativo del edificio se refiere, la cosa es bien distinta.

Es de destacar la capacidad que demuestra Joan Martorell en el palacio para hacer una síntesis ecléctica de elementos heterogéneos de la tradición gótica, una síntesis hasta tal punto compleja y transfigurada, que es difícil reconocer las fuentes de origen. Es, precisamente, a causa de esta complejidad que los comentarios críticos sobre el estilo de esta creación martorelliana son extremadamente variados e, incluso, contradictorios: mien-

[12] No es fácil contestar a ésta pregunta por cuanto para la respuesta hay que tomar en consideración no solo la propia mentalidad del arquitecto, si no la del comitente. ¿Sería admisible en España, o mejor en Cantabria, construir para un naviero recién ennoblecido una *country house* en un neogótico victoriano de planta asimétrica y alzado pintorescamente irregular? Posiblemente no, porque lo que en Gran Bretaña era visto como una recuperación de la tradición sajona medieval e Isabelina, en España seguramente sería interpretado como una excentricidad ajena a las costumbres nacionales y contraria a la idea de decoro asociada a un palacio noble. El de Sobrellano no había de ser una simple villa de recreo como la posesión de Caldetas o la de Navalmoral de la Mata, sino la casa solariega de la nueva estirpe ennoblecida de los López, ubicada en el solar mismo de su raza y a pocos metros del lugar donde habrían de descansar y ser venerados los restos de la familia. Su discurso arquitectónico, por lo tanto, tenía que ser capaz de expresar todas estas implicaciones simbólicas y adecuarse, además, a un cierto carácter áulico que el previsto uso del palacio como morada estival de la Corte hacía insoslayable.

tras que algunos autores hablan de influencias venecianas, otros creen reconocer rasgos catalanes y alguno ve ascendencias germánicas.

En realidad, si se hace un análisis profundo de este ejercicio de composición ecléctica, podrían rastrearse todas y cada una de las citadas influencias sin demasiados problemas. La "sugestión veneciana" ha sido una constante en los comentarios sobre el palacio. Ya la plasmó en sus artículos Alfonso Pérez Nieva (1893: 1) y la siguen experimentando en la actualidad los visitantes de Sobrellano, aunque nunca se explicita cuáles son las características formales que la producen. Posiblemente, la causa de esta impresión sea la profusión de galerías asociada a una volumetría rotunda, de forma marcadamente cúbica. La imagen del palacio ducal de San Marcos surge inevitablemente al evocar los monumentos venecianos pero, si nos fijamos bien, la arquitectura del de Comillas es sustancialmente diferente. Es verdad que la volumetría de éste puede recordar a los precedentes venecianos, pero su construcción es mucho más maciza porque las galerías y tribunas son elementos sobrepuestos a la fachada principal, que se proyectan sobre ésta y que, por lo tanto, no la perforan con amplios vanos como ocurre en aquellos[13]. A poco que se profundice en la fachada principal del palacio de Sobrellano, por lo tanto, parece evidente que la profusión de lo que podríamos llamar la "arquitectura del mirador" se aleja de los modelos italianos y se acerca a otros más bien centroeuropeos.

En efecto, el frente de la morada de los López ofrece una rica articulación en volumen (muy distinta a la planitud de los palacios venecianos) gracias a las galerías de planta mixtilínea apeadas sobre columnas que se proyectan al nivel del primer piso, y del porche con tribuna cubierta que se alza en el eje central[14]. Estos elementos son reelaboraciones martorellianas de tipologías arquitectónicas recopiladas por Viollet-le-Duc en su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle,* concretamente en las voces *échauguette* ("garita"), *loge* ("logia" o "galería" de pequeño tamaño) y *porche*[15]. Pero, aunque el autor del diccionario pone algunos ejemplos franceses que podrían haber servido de inspiración al arquitecto de Sobrellano, creemos que la curiosa tipología de mirador o pequeña galería sobre columna tiene precedentes claramente germánicos[16].

Podríamos citar varios precedentes, como la antigua casa presbiteral de San Lorenzo de Nuremberg o la *pfarrhuse* de San Sebaldo de la misma ciudad[17], pero el ejemplo más claro es la *kaufhaus* (tienda o "grandes almacenes") de Friburgo de Brisgovia (1520), un edificio de carácter civil que se convertiría en modelo frecuente de arquitectura doméstica en los *pattern books* del s. XIX. Por otro lado, el "efecto encaje" producido por la filigrana en piedra y la profusión de calados tendría también sus precedentes en la arquitectura civil de los Países Bajos: la *Halle aux draps* de Ypres, el Ayuntamiento de Bruselas o el *summum* de este Gótico calado: el Ayuntamiento de Lovaina.

En cuanto a los elementos que podríamos señalar como de filiación catalana, quizás lo más manifiesto sea el esbelto orden de las columnas y el empleo masivo del tímpano para hacer rectos los huecos de las ventanas, o la moldura recta en forma de "U" invertida, usada a modo de marco de aquellas[18].

Como conclusión de este estudio sobre el "estilo" del palacio de Sobrellano, podemos concluir que Joan Martorell hizo una síntesis de lenguajes góticos que, sin excluir del todo las referencias a la tradición mediterránea (véneta y catalana), apostó mayoritariamente por la centroeuropea representada en el Gótico alemán y flamenco. La hipótesis de que el arquitecto hubiera elegido el modelo de los palacios del Gran Canal para su ejercicio de composición ecléctica es sugerente por los valores simbólicos que esta elección implicaría: la identificación del marqués de Comillas –cuyo imperio económico y cuya fama

[13] Este carácter macizo de las fachadas puede relacionarse, mejor que con los palacios venecianos, con la villa medicea o con las *villegiature*, es decir, las villas de recreo venecianas de tradición gótica como la Porto-Colleoni de Thiene (Vicenza).

[14] En el proyecto original había previsto, además, el mirador sobre la cubierta tipo *look out* (con visión de 360º), al que hemos aludido antes.

[15] Véase el parecido (sin tener en cuenta la diferencia de escala) del porche de Sobrellano con el de la catedral de Albi (1392), que reproduce Viollet-le-Duc en el *Dictionnaire raisonné*…, vol. VI, p. 308, il. 35. Es muy posible que Martorell se inspirara en él para el proyecto de Comillas, como luego seguramente también Puig i Cadafalch para la *Casa Garí* de Argentona (1899).

[16] Juan Polanco Crespo (1888) fue quien primero habló de la ascendencia de un "estilo germánico" en el palacio del marqués: "*El aplicar el estilo germánico á un palacio de nuestros dias es una valentía que acredita el mérito del señor Martorell*". Su testimonio es muy importante, ya que probablemente tuvo la oportunidad de recabar la opinión del propio Cristòfol Cascante, designado por Martorell para dirigir las obras del edificio de Sobrellano y del Seminario.

[17] En el libro de Urban Vitry titulado *Le propriétaire architecte* (París, 1831) aparece un ejemplo de "casa gótica" claramente inspirado en la *kaufhaus*. Posteriormente, Paul Planat, pone el grabado del Chateau-Montjoux en *Habitations particulières 2 serie. Maisons de champagne* (Paris, s.d.), que tiene los mismos miradores angulares sobre columnas. El éxito de este modelo debió de ser grande porque todavía en 1902 el arquitecto asturiano Manuel del Busto construyó en Luanco la Casa Morí siguiendo un esquema similar, aunque actualizado con un lenguaje *Art Nouveau*.

[18] Estas características coinciden con algunas de las que señala Alexandre Cirici como propias de la arquitectura catalana, y que encontramos magníficamente representadas el Palau del Lloctinent (1549-1555) de Barcelona. También en el Palau de la Generalitat de Catalunya podemos encontrar algunos ejemplos de grandes cartelas que, aunque esculturadas, son muy similares a las de Sobrellano, verdadero *leitmotif* del edificio.

están íntimamente vinculados al mar y al comercio– con los príncipes venecianos. Sin embargo, y tal como ocurrió en el caso de la capilla-panteón, Martorell eligió el Gótico "nórdico" aunque, ahora, en su versión más ligada a los programas arquitectónicos de tipo comercial y civil, igualmente apropiados como los italianos para el "carácter" que había que imprimir al edificio de Sobrellano.

Antes de acabar este apartado, sin embargo, haremos referencia a dos edificios de la geografía hispana que quizás pudieron servir de inspiración al arquitecto de Antonio López por su valor de ejemplo "sincrético" entre la tradición gótica septentrional y la meridional: el antiguo Palacio Real de Barcelona, emplazado en un edificio construido en el año 1444 para lonja de paños y por eso llamado popularmente *Hals dels Draps* (¿quizá porque había sido construido en la tradición arquitectónica flamenca?)[19], y el Palacio del Infantado de Guadalajara[20]. El primero había sufrido muchas reformas, pero todavía en 1875 conservaba dos miradores o galerías voladas haciendo esquina en los laterales, que recuerdan la idea de Sobrellano. El segundo presenta una galería volada en el nivel superior de la fachada, que recuerda los miradores de Comillas tanto por su forma (tramos rectos alternados con resaltes parecidos a *echauguetes* y amplios arrocabes) como por su delicada estética de encaje. En este magnífico ejemplo de arquitectura mendocina (y recordemos, a propósito, que Comillas perteneció al ducado del Infantado), podía encontrar Martorell un buen precedente de síntesis ecléctica *avant la lettre* por la característica reunión de influencias flamencas o nórdicas con las mudéjares.

3.3. Breve noticia de los jardines de Sobrellano

La composición paisajística en la que se insertan la capilla-panteón y el Palacio es uno de los aspectos menos tratados del conjunto de *Sobrellano*. Sin duda, ello obedece por un lado al desconocimiento generalizado de la historia de la jardinería y, por otro, a la escasez de la información disponible para poder comprender y valorar la naturaleza del jardín histórico de Sobrellano[21]. No es ningún secreto que el entorno paisajístico del conjunto marquesal es uno de los elementos que menos se han cuidado y en el que menos esfuerzos se han puesto para su correcta recuperación[22]. Además, una parte fundamental del antiguo parque fue segregada del resto y hoy día queda fuera de los terrenos que son propiedad del Gobierno de Cantabria. De este modo, la composición original ha sido desvirtuada y los elementos de jardinería que integraban la parte sur y suroeste de la extensa finca han desaparecido o se han degradado gravemente.

De lo que no hay duda es que había un importante jardín que formaba parte del proyecto residencial de Sobrellano. Muy posiblemente, aquel se contemplaba ya en el plan ideado por Martorell en 1881, pero después sería a buen seguro modificado y ampliado por Claudio López Bru cuando éste asume a partir de 1883 la responsabilidad en la continuación de las obras. El segundo marqués era un gran aficionado a la jardinería –como se puso de manifiesto en su participación en los preparativos de las Jornadas Regias de 1881– y algunos testimonios señalan su gran implicación personal en el diseño del parque de su morada comillana.

Parece evidente, en efecto, que debemos hablar más bien de parque que de jardín, y no sólo por la dilatada extensión de los terrenos, sino porque se adivina que hubo una idea directriz que daba sentido al conjunto. Es decir, que además de servir de espacio de recreo y de complemento paisajístico de la arquitectura, el entorno de Sobrellano funcionaba a modo de lo que podríamos llamar un "parque temático". Es éste un concepto ya plenamente arraigado en la incipiente cultura del ocio decimonónica que Gaudí llevó a la práctica con la originalidad que le caracteriza en el *Park Güell*[23]. En el caso de Comillas, es posible que Claudio concibiera algo parecido a partir de la idea de la reivindicación de una tradición cántabra que se podía remontar a la Prehistoria, tal y como el descubrimiento de Altamira parecía poder demostrar.

El autor que más se ha preocupado por estudiar el parque del complejo residencial de los marqueses de Comillas ha sido, sin duda, Manuel Gómez Anuarbe (2002: 139-148). En su estudio de los jardines de la población cántabra, Gómez ha identificado la mayor parte de las fábricas y elementos de jardinería que

[19] Ubicado en la *Pla del Palau*, llamada así en su honor, quedó destruido por un voraz incendio declarado en la noche del 23 de diciembre de 1875.

[20] Construido bajo la dirección de Juan Guas entre 1480 y 1483 en colaboración con Enrique Egas y Egas Cueman. Este edificio, una de las joyas del Gótico civil europeo, presenta de manera muy clara las características del estilo arquitectónico de los Reyes Católicos a cuya formación contribuyó decisivamente Guas con sus obras en Toledo: la mezcla de influencias nórdicas y mudéjares.

[21] Posiblemente, el primer autor en fijarse en los "caprichos" de jardinería de Sobrellano fue Tokutoshi Torii (1983, p. 218). El gran gaudinista nipón comprobó la presencia de la gran cascada en el SO de los jardines –hoy situada justo detrás de la alambrada que cierra los terrenos de la finca– e insinuó la posibilidad de que fuera de Gaudí. Sin embargo, no se percató de la existencia de la gruta.

[22] Sin embargo, es esperanzador que el Gobierno de Cantabria haya elaborado un Plan Director de Sobrellano con el objetivo de realizar una posible intervención de rehabilitación del palacio y de recuperación del parque.

[23] Como ha demostrado Conrad Kent (1992), allí el genial arquitecto hizo una magistral síntesis de evocaciones del *genius loci*: desde la geología y la paleontología del sitio de la *Montaña Pelada*, hasta el culto milenario a la virgen de Montserrat, pasando por la colonización griega.

formaban parte de los primitivos jardines de Sobrellano. Uno de ellos es la gruta de rocalla que, como acertó a ver, todavía en el año 2001 conservaba apenas perceptibles los restos de imitaciones de pinturas rupestres (creemos que hoy día ya están irremisiblemente perdidas). Conociendo las aficiones de Claudio López Bru, no nos cabe duda de que estas pinturas fueron concebidas como una alusión al hallazgo de Marcelino Sainz de Sautuola. Pero el hecho de que en el exterior de la gruta hubiera una imagen (ya desaparecida) de la Virgen (de hecho, en el pueblo ésta se conocía como la "gruta de la Virgen"), abre la puerta a fascinantes relaciones entre el culto mariano y el arte rupestre, entre la Virgen de Lourdes y la cueva prehistórica de Altamira. Por otro lado, hay que decir también que el segundo marqués era un gran aficionado a las cuevas, las cuales veía como escenografías muy apropiadas para el culto a María. Constantino Bayle recoge la anécdota de que Claudio tuvo la idea de transformar la cueva marina de Ribadesella en una catedral (Bayle, 1928: 308)[24].

Todo parece indicar que en el parque de los marqueses se conciliaba el paisajismo con las evocaciones cántabras. Las lápidas, las columnas, los cañones y otros objetos producto de las excavaciones arqueológicas patrocinadas por Claudio hablaban del pasado de la región y constituían una extensión del "Museo Cántabro" instalado en el palacio. Eran amenidades y distracciones pintorescas que tenían también una segunda lectura trascendente. Haría falta un estudio monográfico precedido de un trabajo de campo prácticamente arqueológico, para desvelar la verdadera composición y naturaleza del parque. Con lo que sabemos ahora podemos decir que prácticamente estaban todos los elementos que solían integrar el jardín paisajístico: la gruta, la cascada, el templete (formado con las columnas de Julióbriga colocadas en el sitio de la "Torre del milano"), el mirador, el arco de piedra, etc. Sólo faltaría el kiosco para completar el catálogo habitual del jardín paisajístico pero, al parecer también lo hubo. Gómez Anuarbe habla de una construcción de madera pintoresca que los lugareños llamaban la "casita de los enanitos" y estaba ubicada al lado de la cascada, cerca del Palacio. No hemos podido obtener ningún documento gráfico de este elemento; en cambio, algunas postales antiguas nos ofrecen el testimonio visual de una construcción ya desaparecida que los comillanos llamaban la "chocolatera". Según las imágenes, ésta era el típico pabellón rústico que podía servir de merendero o mirador. Emplazado justo en la vertical de la cascada, estaba en la parte más alta del parque y desde allí se abarcaba un amplio panorama. Todavía hoy se aprecian los restos de su cimentación, justo al lado de un depósito de aguas que debía servir, entre otras cosas, para alimentar la cascada. Aunque hoy la maleza cubre totalmente la pendiente situada entre ésta y la cumbre donde estaba la "chocolatera", todo hace pensar que allí había varios remansos o saltos de agua.

La dotación de los jardines con estos juegos de agua –y quizás también de otros que desconocemos– hizo ver la insuficiencia de caudal del líquido elemento que había no solo en el barrio de Sobrellano, sino en general en Comillas. Por eso, se han conservado unos proyectos firmados por Cristòfol Cascante y Silví Thos i Codina para conducción de aguas a la villa. Los planos son espectaculares y dan idea de la complejidad de la intervención proyectada[25]. Ignoramos si la conducción se llegó a llevar a la práctica.

Otro elemento a destacar de los jardines es el vistoso muro de contención, elegantemente neogótico, que organiza el sinuoso acceso al Palacio. Como se puede apreciar en las postales de Gregorio García, algunos de sus sillares estaban policromados originalmente y ello le daba un aire de novedad. Merece destacarse la originalidad de las cruces que lo coronan de vez en cuando. Su goticismo es muy desinhibido y de gran efecto ornamental. Posiblemente estas cruces, así como los hitos que marcaban los extremos de las lindes, haya que atribuirlos a Cascante por ese carácter más "modernista". Los hitos presentan la misma base que las cruces y están sobremontados por la figura de un león que recuerda en gran medida a la del monumento conmemorativo de la estancia de la familia real en 1881. Lamentablemente, uno de ellos ha desaparecido y ha sido sustituido por una réplica.

[24] El biógrafo del segundo marqués comenta que fue una ocurrencia "a lo Gaudí" que consistía en tallar una fachada gótica en la roca y hacer dos perforaciones: una para dar luz sobre el altar y otra para que los marineros entraran con los botes en su interior. Lo más curioso de todo es que Claudio apuntó en su cuaderno: "estudiar bajo este punto de vista la gruta de Comillas" (?).

[25] Colección particular. Los dos proyectos se encuentran reunidos en una carpeta de pasta roja que lleva el título "Proyecto de conducción del Agua que mana de la fuente denominada `La Peñuca' a la villa de Comillas. Formulado por el arquitecto Cristóbal Cascante. 1889". Pero en realidad son dos proyectos: el de Cascante, que está firmado el 15 de marzo de 1889 y lleva el título indicado, y el de Silví Thos i Codina (ingeniero de minas), cuya denominación es "Proyecto de conducción de los manantiales del Escudo a la villa de Comillas". Éste va firmado en Barcelona el 17 de febrero de 1893. Thos y Codina tuvo una cierta relación con el marqués de Comillas, fruto de la cual fue su libro titulado *De Comillas a París* (Barcelona, Impr. A. López Robert, 1890). Con éste compartía, entre otras cosas, el interés por los estudios prehistóricos.
La prueba de que estos planes de conducción de aguas tenían la finalidad no solo de aprovisionar de agua a Comillas, sino también a los terrenos de Claudio López Bru, es el apartado "Objeto del proyecto" del trabajo de Cascante, donde reconoce que, además del abastecimiento de la villa, el propósito es también dotar de caudal de agua a la propiedad del marqués "para que pueda completar, si cabe, el embellecimiento de la misma, ya que es capaz para atender de una manera completa los servicios que lleve en sí el uso que bien podemos llamar doméstico del Palacio, sus tributarios y accesorios, como también préstase a la combinación de juegos de agua, cascadas, etc.".



Fig. 4 – Cristòfol Cascante. Plano de la adquisición de terrenos para el parque de Sobrellano (1885). Colección particular

4. Bibliografía

Arnús, M. M. (2004). *Comillas, preludio de la Modernidad*. Barcelona: Triangle Postals.

Bayle, C. (1928). *El segundo Marqués de Comillas, Don Claudio López Bru*. Madrid: Razón y Fe.

García Guinea, M. A., López Rodríguez, F. y Úbeda de Mingo, F. (2004). *El palacio de los marqueses de Comillas, 1878-1899*. Santander: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Cantabria-Gobierno de Cantabria

García-Fogeda, M. (2001). *El Palacio de Sobrellano. Un edificio encantado*. Comillas: M. García-Fogeda.

García-Martín, M. (1993). *Comillas modernista*. Barcelona: Catalana de Gas.

Gómez Anuarbe, M. (2002). *Masonería y Santidad. Los Caprichos de Gaudí en los Jardines de Comillas*. Torrelavega: Editorial Besaya.

Kent, C. y Prindle, D. (1992). *Hacia la arquitectura de un paraíso: Park Güell*. Madrid: Blume.

Ríos, A. de los (1891). *España, sus Monumentos y sus Artes. Su naturaleza e Historia. Santander*. Barcelona: Establecimiento tipográfico Artes y Letras.

Pérez-Nieva, A. (1893, 3 de septiembre). "Comillas" en *El Globo*, año XIX, tercera época, p. 1.

Pérez-Bustamante, R. et. al. (1990). *Comillas*. Santander: Electra de Viesgo.

Rodríguez Llera, R. (2006). "Comillas, paisaje cultural" en *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Hª del Arte, t. 18-19, pp. 237-279.

Sama, A. (2011). *Gaudí y la arquitectura de la Renaixença en Comillas*. (Tesis Doctoral inédita). Madrid: Universidad Complutense.

Sánchez Noriega, J. L. (2008). *Comillas por escrito. Antología de textos sobre la villa cántabra*. Santander: Ediciones Valnera, Consejería de Cultura, Ayuntamiento de Comillas y Fundación Comillas.

Sazatornil Ruiz, L. (1996). *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*. Santander: Universidad de Cantabria, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, Fundación Marcelino Botín.

Torii, T. (1983). *El mundo enigmático de Gaudí*. Madrid: Instituto de España.

ÍNDICE ▷

ESPACIOS IMANTADOS

Mara Sánchez Llorens
Universidad Pontificia de Salamanca: de Madrid
y Universidad Nebrija de Madrid

1. Introducción

"Llega siempre un tiempo en donde es preciso escoger entre la contemplación y la acción".

Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe* (1942).

En el año 1968, la artista brasileña Lygia Pape convocó a más de doscientas personas para que participaran en una acción artística realizada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, llamada *Divisor*[1], en la que se acotaba el espacio gracias a una enorme tela de algodón blanco de veinte por veinte metros, elevada del suelo por los cuerpos de los participantes que asomaban sus cabezas rebasando este plano colectivo. Dichos colaboradores formaban parte de una obra que se apropiaba del espacio urbano, transformándolo: la ciudad se convertía en un soporte artístico y viceversa.

El 24 de mayo de 2011, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid recuperó este trabajo, a sus puertas, para inaugurar una exposición monográfica, *Lygia Pape: Espacios Imantados*, muestra a través de la cual se sintetizaba el porqué de ciertas obras de la creadora carioca que se entrecruzaban en el espacio con el espectador, irradiantes y cambiantes, según la disposición del asistente colectivo, produciendo en él un fuerte impacto.



Fig. 1 – Lygia Pape, *Divisor*, Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, 1968
Fuente: Projeto Lygia Pape, e-mail 9 de Julio, 2009

Tomamos prestado este concepto de Espacio Imantado, para tratar de revelar las claves espaciales de ciertos vacíos urbanos de la ciudad de São Paulo, acotados y cualificados, en los que la arquitectura, la ciudad y el arte participativo se entretejieron, provocando una intensa participación de los usuarios[2].

[1] Lygia Pape (1927- 2004): artista brasileña reconocida dentro del llamado Arte Concreto y Neoconcretismo. La acción artística *Divisor* se repitió en 2010 durante la 29ª Bienal de São Paulo, en esa ocasión, bajo la marquesina del Parque Ibirapuera de São Paulo. La exposición *Lygia Pape. Espacios Imantados* fue celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en 2011.

[2] São Paulo nació a mediados del siglo XVI en un cerro conocido como la colina del Pátio do Colégio en el que se situó el Colegio de los Jesuitas y se extendió por la Vega del Carmen situada entre los ríos Anhangabaú y Tamanduateí. Las constantes inundaciones obligaron a los pobladores a desplazarse a otro valle, el del río Anhangabaú. Toda la zona originaria quedó abandonada hasta la llegada del ferrocarril y la industria a mediados del siglo XIX, que se instaló allá y envolvió el núcleo primero, lo que provocó que éste quedara aislado y degradado durante sucesivas etapas posteriores. Esa ciudad de entonces es el núcleo histórico de

2. La modernidad y São Paulo

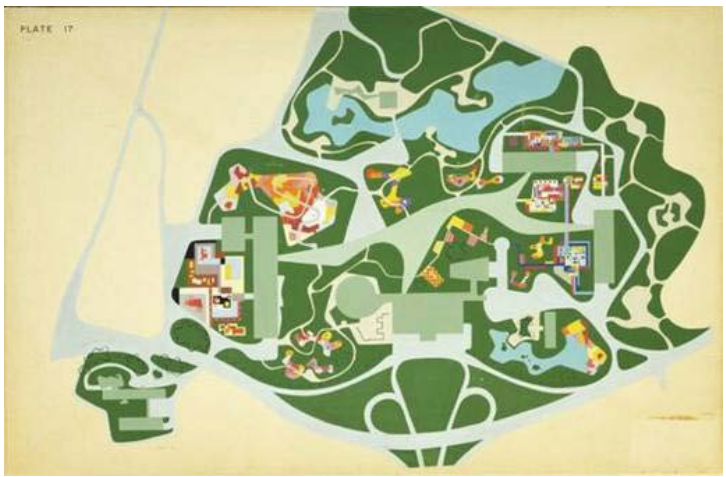


Fig. 2 – *Proyecto para el Jardín del Parque Ibirapuera*, São Paulo, 1953. Fuente: *Burle Marx. Espaços da Arte Brasileira*, 2001

Con la publicación del catálogo elaborado por el historiador Henry-Russell Hitchcock, *Latin American Architecture since 1945* –que acompañaba a la exposición de igual nombre celebrada en el MoMA en 1955– el patrimonio moderno latinoamericano tuvo una extensa difusión internacional. Previamente, en 1949, el texto *From Le Corbusier to Niemeyer: 1929-1949* (Bergdoll, 2010: 110-113) reflexionaba sobre la Síntesis Moderna de las Artes –que precisamente Latinoamérica protagonizó desde diferentes perspectivas– recogida entonces bajo el prefacio de Alfred Barr (1948): *Painting Toward Architecture*. Éste fue el único texto, en aquel momento, en el que los ingredientes anotados para la presente reflexión –arquitectura, ciudad y arte– eran tenidos en cuenta de manera simultánea.

Por otro lado, en 1969, la Prefectura del Municipio de São Paulo planteó un proyecto urbano territorial que fue recogido en el texto *Plano Urbanístico Básico de São Paulo*. Los objetivos debían cumplirse en 1990 y se resumían con una frase: "São Paulo. La ciudad que se humaniza" (Meiches, 1969). En aquella ciudad soñada –que recuperaba el verdadero sentido de la urbe, es decir, que fuera para todos sus ciudadanos por igual– debían crearse, ante todo, las condiciones propicias para las actividades y la participación comunitaria (García del Monte, 2011).

A través de los ejemplos comparados a continuación y con una doble mirada, lejana hacia el paisaje e introvertida hacia el lugar preciso, encontramos un novedoso equilibrio entre las manifestaciones artísticas participativas y los espacios colectivos que las alojan y que evolucionaron juntos y de la mano de la vanguardia brasileña. Con este equilibrio, São Paulo contribuyó de manera significativa a la arquitectura –brasileña y universal– del siglo XX y de esta nueva manera de habitar el espacio público, deduciremos lo que llamamos Espacios Imantados.

Si nos encontráramos en la ciudad de Rio de Janeiro, nadie pondría en duda el cuidado de actuar en el ámbito de la naturaleza como referencia; sin embargo, en São Paulo, esto no es tan evidente, siendo necesario hacer aflorar algo esencial en su estructura urbana: su geografía, es decir, su topografía de planicies y montañas, y su hidrografía.

La Avenida Paulista es el espigón central norte-sur de la ciudad, que la divide en dos partes, articulando las avenidas de este a oeste y conectando el núcleo histórico con las planicies de Tietê y Pinheiros. En los años cincuenta se encontraban en esta avenida las residencias de los barones cafetaleros, el poder económico de la ciudad de entonces. Actualmente, se caracteriza por su verticalización y por la concentración financiera, el poder económico de hoy. Al recorrer dicha avenida se percibe su topografía y curvatura.

El escenario protagonista en el que iniciamos este viaje imaginario a través de una serie proyectos paulistas en los que trataremos de descubrir las cualidades de los Espacios Imantados anotados, comienza en 1950 y en un lugar significativo de la ciudad: el mirador o belvedere Trianon, situado en una explanada de la avenida Paulista que es el punto más elevado de la ciudad, orientado hacia una completa panorámica urbana y donde se realizaban tradicionalmente múltiples encuentros colectivos.

En ese mismo año de 1950, la construcción de alcance paisajístico fue derribada para levantar allí un pabellón temporal que no respetó la estrecha relación que había entre topografía, ciudad y usuarios, a pesar de que sí lo hicieron los primeros bocetos propuestos. Se trató de un volumen hermético que se apoyaba totalmente en la avenida, ocultando las vistas al resto de la metrópoli.

El pabellón alojó la primera edición de la Bienal de São Paulo, evento que se convertiría en el mayor acontecimiento artístico internacional del continente americano; inaugurada el 20 de octubre de 1951, se expusieron en ella casi dos mil obras

hoy. Traspasados los límites narrados se generó un tejido urbano disperso hacia el noroeste –la Planicie del rio Pinheiros– donde se instalaron las élites. Hacia el norte –la planicie del río Tietê– y hacia el este se expandieron las industrias, que en los años cincuenta suponían la mitad del tejido industrial brasileño.

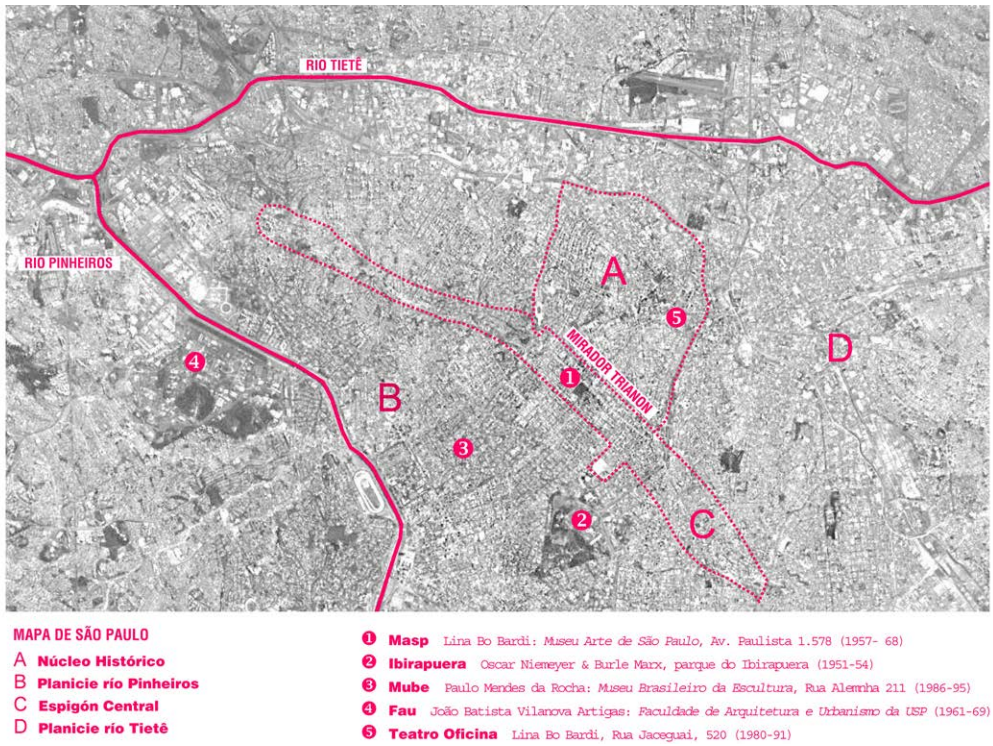


Fig. 3 – *Mapa de situación Espacios Imantados*, São Paulo. Fuente: plano elaborado por M. Sánchez Llorens



Fig. 4 – Oscar Niemeyer, *Marquesina del Parque Ibirapuera*, São Paulo, 1953 .Fuente: *Vitruvius, Arquitextos*, 2006

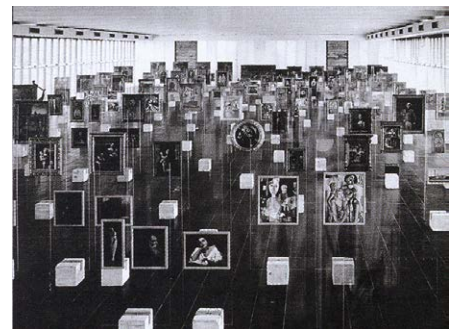


Fig. 5 – Lina Bo Bardi, *Sala Permanente Museo Arte de São Paulo*, São Paulo, 1957-68. Fuente: *Instituto Lina Bo & Pietro M. Bardi*

procedentes de veintitrés países, entablando un diálogo entre diversas generaciones de artistas ajenos a las fronteras geopolíticas (Ideafixa, 2012).

La segunda edición de este evento artístico, en 1953 (coincidiendo con el IV Centenario de la fundación de São Paulo), fue conocida como la Bienal del Guernica y contó con muchas otras grandes obras de arte internacional; su emplazamiento se trasladó al recién inaugurado parque de Ibirapuera que había sido proyectado por los cariocas Oscar Niemeyer y Burle Marx.

3. El potencial de la ausencia urbana

El parque de Ibirapuera aloja pabellones expositivos conectados a través de una marquesina de geometría sinuosa de múltiples direccionalidades y con un pequeño programa de apoyo de tiendas, bares y salas de descanso. Ibirapuera es una transición entre el hombre y el paisaje y bajo la marquesina del parque, de más de seiscientos metros cuadrados protegidos del sol y de la lluvia, el usuario podía y todavía hoy puede manipular su uso: pasear, montar en bicicleta, patinar, charlar o bailar capoeira. Ibirapuera sintetizaba la memoria del murmullo de la gente de aquellos años (Niemeier, 2008; Lacalle, 2009)[3].

Las exposiciones desarrolladas en los pabellones lindantes podían expandirse por la marquesina anteriormente descrita, tal y como propuso Lina Bo Bardi con motivo de su inauguración, reflejando la preocupación de artistas coetáneos sobre la definición del arte, al exponer de manera anónima arte y artesanía y poniendo en duda el papel del museo tradicional.

La arquitecta transformó posteriormente estas ideas en su proyecto de Museo de Arte de São Paulo (MASP), finalizado en 1968[4]. En él, las obras se presentaron sin jerarquía, suspendidas en unos atriles de vidrio diseñados por ella misma.

[3] "La arquitectura es algo que tiene cierta fantasía. Igual que la poesía. No es una cosa rígida, algo resuelto con regla y cartabón. Es algo que surge así, como un sueño. Una transición entre el hombre y el paisaje" (Oscar Niemeyer, 2008).

[4] Lina Bo Bardi (1914-1992) nació en Roma y en esta ciudad se formó como arquitecta. En 1940 se trasladó a Milán donde colaboró con arquitectos como Gio Ponti y Bruno Zevi. En 1946 se mudó junto a su marido Pietro Maria Bardi a Brasil. Residió en São Paulo desde 1947 hasta su fallecimiento en 1992, a excepción del periodo comprendido entre los años 1958-1964 que vivió en Salvador de Bahía donde regresaría de nuevo en 1987. Allí entró en contacto con el grupo artístico Tropicália.



Fig. 6 – Lina Bo Bardi, *Museo Arte de São Paulo*, São Paulo, 1957-68. Fuente: Archivo Fotográfico Nelson Kohn. (www2.nelsonkon.com.br)



Fig. 7 – Lina Bo Bardi, *Mercado de fin de semana instalado bajo el Museo Arte de São Paulo*, São Paulo, 1957-68. Fuente: Archivo Fotográfico Nelson Kohn. (www2.nelsonkon.com.br)



Fig. 8 – Lina Bo Bardi, *Concierto bajo el Museo Arte de São Paulo*, São Paulo, 1957-68. Fuente: Instituto Lina Bo & Pietro M. Bardi

El propio contenedor museístico es una caja de vidrio que parece levitar dejando libre el plano de acceso; con esta acción de Bo Bardi la gravedad parece desaparecer, no sólo la física sino también la histórica (perteneciente a la memoria colectiva), recuperando la conexión visual interrumpida por el pabellón temporal construido para la Bienal de 1951 sobre el mirador Trianon, y prevaleciendo una mirada más amplia, territorial, bajo el museo y hacia la ciudad.

El MASP disuelve los límites de museo, urbe y público y el paseante re-descubre la ciudad al caminar entre el programa del museo desdoblado. Las salas de exposiciones permanentes quedan suspendidas de una estructura de hormigón a ocho metros del suelo; las temporales se sitúan bajo el nuevo mirador que se asoma a la ciudad sobre un desnivel de más de diez metros y bajo éste discurren parte de las infraestructuras urbanas[5].

En el vacío urbano cubierto parcialmente por el MASP, expectante y disponible, el usuario puede conceptuar el espacio –público– libremente. Las salas expositivas interiores gozan de este mismo grado de libertad, saliendo a la calle y conviviendo con todo aquello que se aloja bajo el vacío anotado: un circo, mercados de pulgas, encuentros gastronómicos, excursiones infantiles, conciertos o manifestaciones.

Veinte años después de la inauguración del museo bobardiano, el arquitecto paulista Paulo Mendes da Rocha entabla una suerte de diálogo con el MASP, a través de su Museo Brasileño de Escultura (MuBE). Parafraseando al propio arquitecto,

> (…) Bo Bardi había sido capaz de descubrir América de nuevo desde la emoción de las grandes piedras y los espacios generosos que creaban imágenes fantásticas y monumentales en el paisaje Iberoamericano (Mendes da Rocha, 1992: 65).

Con estas palabras Mendes da Rocha entendía, también, que su museo de escultura pertenecía por completo a dicho mundo exterior, al resolver con ello algunos aspectos del destino del ser humano como la armonía de éste con el paisaje, a través de la sombra revelada por su arquitectura en una geografía aparentemente oculta (Piñón, 2003: 10).

Mendes da Rocha elevaba una sola pieza –una viga de hormigón de cincuenta y cuatro metros de luz[6]– apoyada a dos metros y medio de un suelo artificial, creado para alojar el propio museo. Las dimensiones de esta estructura hacen referencia a la escala doméstica circundante y la nueva topografía asume cuatro metros de desnivel, controlando la escorrentía. El paseante, como sucedía en el MASP de Lina Bo Bardi, camina sobre el programa del museo soterrado, protegido bajo la pieza concreta de hormigón que aloja las instalaciones técnicas del exterior, ofrecido al ciudadano para que éste lo manipule, y asoma al usuario hacia la panorámica paulista de la Planicie del río Pinheiros.

MASP y MuBE modifican el marco natural en el que se encuentran. Sendas piezas –la caja de vidrio y la viga– renuncian a los valores de objeto al establecer profundas relaciones con el territorio y

El Museo de Arte de São Paulo se inauguró en 1968, el mismo año que la artista Lygia Pape ejecutó por primera vez la acción colectiva *Divisor*.

[5] La caja de hormigón cerrada con vidrio que aloja el MASP, una sola pieza de más de 2500 m^2, mide 74m x 34m x14m. Este volumen queda suspendido de una estructura de hormigón (posteriormente pintada en rojo) a 8 metros del suelo.

[6] Las dimensiones de la viga del MuBE son: 54m x 11m x 2m.



Fig. 9 – Paulo Mendes da Rocha, *Museo Brasileiro de Escultura*, 1986-95. Fuente: Archivo Fotográfico Nelson Kohn. (www2.nelsonkon.com.br)

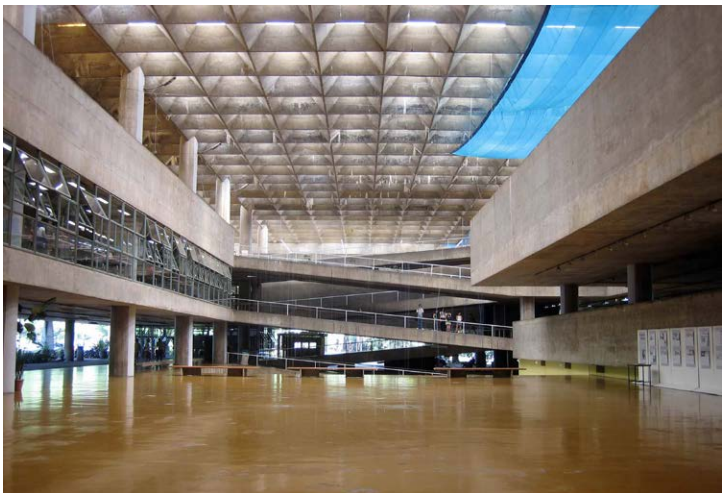


Fig. 10 – Vilanova Artigas, *Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Ciudad Universitaria de São Paulo*, 1965-69. Fuente: Archivo fotográfico de M. Sánchez Llorens

hacen perceptible lo valioso de la nada, que es el no ser de los vacíos creados. Si la sociedad demandaba una nueva manera de entender el espacio público que favoreciera los encuentros sociales, una de las respuestas fueron estos vacíos (Sánchez Llorens, 2010): pausas en la ciudad que explican el paisaje paulista en el que intervienen[7]. Lina Bo Bardi y Paulo Mendes da Rocha ejecutaron la misma sinfonía musical en dos momentos diferentes.

4. Libertad en acción

> El concepto de una interioridad ideal podría suponer un riesgo, que la arquitectura caiga en un subjetivismo idealista, sin embargo, es justamente un exceso de idealismo lo que lo que el arquitecto advierte en el proyecto moderno (…) Este edificio acrisola los sagrados ideales de entonces: lo pensé como la espacialización de la democracia, con espacios dignos, sin puertas de entrada, porque lo quería como un templo donde todas las actividades fueran lícitas (João Vilanova-Artigas, 1969).

En los años treinta se ideó trasladar la Universidad de São Paulo, situada en los límites del núcleo histórico, a la Hacienda Butantã apartada más de nueve kilómetros del centro[8]. Este pensamiento quedó latente hasta que en los años sesenta se retomó de nuevo, esta vez con el objetivo añadido de alejar los movimientos estudiantiles. Ante este nuevo condicionante, la respuesta arquitectónica –liderada por João Vilanova Artigas– fue contundente: ofrecer un "dentro" para el parlamento de los estudiantes que querían llevarse "fuera". Vilanova Artigas materializó un novedoso modelo de Facultad, la de Arquitectura y Urbanismo (FAU)[9] en la que el espacio exterior se introduce en el espacio interior desapareciendo sus límites físicos y a cambio, las cualidades espaciales, los filtros lumínicos y atmosféricos en los que el espacio se alía con el tiempo, se suceden generando una total libertad espacial. Esta interioridad ideal facilita la transferencia entre el sujeto y el objeto, es decir, el parlamento participativo de los estudiantes y su facultad.

La FAU vira la mirada del visitante a la acción desarrollada en el plano de acceso –llamado "planta de convivencia"– tratando de experimentar el encuentro en una situación inusual, ofreciendo un espacio simbólico llevado a la praxis. La cubierta de la FAU pone bajo techo la plaza pública dándole la palabra al estudiante, el usuario que lo habita abocado a ser silenciado tras las revueltas estudiantiles de los años sesenta. Vilanova Artigas domina el volumen propuesto creando un objeto –que es la cubierta– que genera atmósferas transfiguradas y materializa un paisaje

[7] Esta manera de entender el MASP como pausa o vacío de la ciudad de São Paulo es percibida no sólo desde el museo, sino desde el resto de la ciudad como se demuestra al situarnos, por ejemplo, en el edificio COPAN diseñado por Oscar Niemeyer en 1951.

[8] Desde finales del siglo XIX São Paulo –como muchas otras ciudades del mundo– ya contaban con un barrio universitario ubicado en el centro histórico. La respuesta a la necesidad de trasladarlo a otro lugar tardaría en llegar más de medio siglo. Esta nueva ubicación coincidió con reformas educativas universitarias y con la expansión de la metrópoli ligada al crecimiento de las infraestructuras de ésta.

[9] La planta de acceso de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo se renombra como planta de convivencia y es de 280 metros cuadrado ampliables a 1.925, cubiertos a 17 metros de altura.



Fig. 11 – Vilanova Artigas, *Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Ciudad Universitaria de São Paulo*, 1965-69. Fuente: Archivo fotográfico de M. Sánchez Llorens

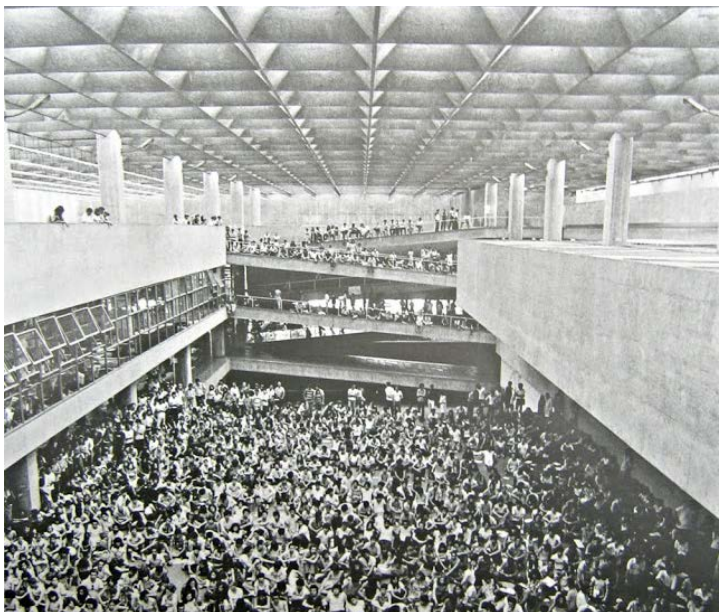


Fig. 12 – Vilanova Artigas, *Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Ciudad Universitaria de São Paulo*, 1965-69. Fuente: *Vilanova Artigas. Espaços da Arte Brasileira*, 2003

introspectivo, que es una forma de luz palpable y mágica rodeada de todo lo que la facultad puede desear.

Damos ahora respuesta a la elección a la que nos invitaba Albert Camus al iniciar este texto *"es preciso escoger entre la contemplación y la acción"* y nos decantamos por la acción. Los usuarios de la FAU se comprometen con el espacio, y este interior, a priori vacío, se llena gracias al espíritu inventivo del usuario que en una constante experiencia de libertad –de movimientos y actividades lícitas– lo llena.

Este ideal espacial de Vilanova-Artigas, nació a partir de un sueño en el que se permitía que la sociedad participara en su propio destino. La Facultad de Arquitectura y Urbanismo es una escenificación de dicho sueño. Todas las facultades de este campus de la Universidad de São Paulo se proyectaron bajo estas premisas –lo que favoreció al proyecto y viceversa– transformando el sereno paisaje artificial en el que se ubicó.

Mientras que los museos de Arte de São Paulo y Brasileño de Escultura revelan cualidades ya existentes en el entorno, a través de un vacío urbano limitado; la FAU de Vilanova Artigas trata de cualificar un nuevo paisaje en la Universidad de la que forma parte y entiende que, precisamente, ése es el sentido de un campus contemporáneo: la convivencia simultanea del dentro y del fuera.

El gran vano del MASP y del MuBE, y la sombra que éstos arrojan, entablan una relación precisa entre el exterior y el interior, proponiendo una mirada cambiante hacia el paisaje circundante (Gaston Guirão, 2005); mientras, la FAU se mira a sí misma como parte del paisaje que crea. Los tres vacíos acotados, además, adquieren su pleno significado con la participación del usuario, colaborando en la construcción de la memoria colectiva.

5. La simultaneidad del dentro y del fuera[10]

> Cuando se habla de un paisaje no se habla sólo de cactus, enredaderas o una maraña de pensamiento verde. Puede ser paisaje y no tener nada verde sino azul, rojo y amarillo, por ejemplo. Un paisaje de fantasía con el objeto arquitectónico construido. Incluidas las relaciones de luces y sombras, del interior y el exterior. Paulo Mendes da Rocha, 2001[11].

Llegamos a nuestra última parada de este recorrido paulista, el Teatro Oficina, un edificio mítico de los años veinte que se encontraba entre dos zonas muy transitadas del barrio de Bexiga. La compañía teatral Oficina lo ocupó en 1961 y, posteriormente, el espacio fue re-proyectado por Lina Bo Bardi y Edson Elito en 1980 (Basualdo, 2007: 232-255).

[10] *The Insides are on the Outside*, exposición comisariada por Hans Ulrich Obrist, en la que fuera vivienda particular de Lina Bo Bardi Casa de Vidrio (1951) en Morumbi, São Paulo, Brasil. Esta identificación del espacio privado bobardiano es el envés de la idea expuesta en el presente texto por la que el espacio público es dentro y fuera de manera simultánea. La exposición tuvo lugar del 5 de abril al 30 de mayo de 2013.

[11] Ibídem. 15, 9.



Fig. 13 – Lina Bo Bardi & Edson Elito, *Teatro Oficina*, 1980-91. Fuente: Archivo fotográfico Petro Kok (www.pedrokok.com.br)



Fig. 14 – Lina Bo Bardi & Edson Elito, *Taller en Teatro Oficina*, 1980-91. Fuente: Archivo fotográfico Petro Kok (www.pedrokok.com.br)

El movimiento brasileño vanguardista, Tropicalia, conectó el arte con la ciudad a través de sus habitantes como demuestra la pionera propuesta de arte urbano de 1963 –*Parangolé* [12]– en la que su creador, Helio Oiticica, convertía a los vecinos de las favelas de Rio de Janeiro en co-creadores de la acción artística, al vestirse con capas pintadas y trabajadas con diferentes materiales de desecho que les entregaba el propio Oiticia. Objeto y sujeto se desplazaban interactuando entre sí para favorecer la participación. La agrupación de creaciones experimentales, Teatro Oficina, incorporó a sus principios escénicos de crítica social, esta forma de participación. Lina Bo Bardi extrapoló estas ideas que entrelazaban teatro y vida al proyecto que realizó para el Teatro Oficina.

Bo Bardi, arquitecta y Elito, cineasta, trabajaron juntos para convertir esta fábrica de dimensiones extremas –cincuenta metros cubiertos a una distancia de nueve metros– en una luminosa calle cubierta que facilitara la comunicación oculta del barrio; en ella, el paseante se convertía en espectador y viceversa pudiendo, además, dialogar y participar activamente con los agentes del teatro. Esta calle daba la palabra y la acción a actores y espectadores a la par. Las radicales proporciones del teatro propuesto se intensifican al desplazar las gradas a una estructura vertical (resuelta con un andamiaje aparentemente temporal y pintado en un lugareño azul tropical) que genera un vacío lineal que es simultáneamente dentro y fuera, lugar de estancia y de paso, espacio tecnificado y ajardinado.

[12] Michiles, Aurélio y Isa Grinspum. Documento VHS, *Projeto Lina Bo Bardi Tropicália.* São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 2007.

El teatro no sale a la calle como lo había hecho históricamente, ni como lo hacía *Parangolé*, sino que el espacio acotado se cualifica, y encuentra en este vacío un lugar en el que poder cobijar el fluir y el dialogar del barrio, el subir y el bajar del espectador que enfoca su mirada sobre la acción teatral de manera cambiante y el alojar la quietud del observar para posteriormente actuar.

El nuevo Teatro Oficina, como los otros lugares a los que hemos viajado en esta breve reflexión, devolvió un fragmento de la ciudad a los ciudadanos. El vacío, la libertad y la simultaneidad del dentro y del fuera imantan los espacios anotados, los cuales proponen y procuran provocar la participación del público. São Paulo, desprovista de suficientes espacios para pasear y para lo colectivo y en un ejercicio de rescate, trató de humanizarse a través de este modo de crear arquitectura, que es también dejarse poseer por la ciudad existente. El arte y la arquitectura recorrida ejemplifican una de las aportaciones más apasionantes de la modernidad brasileña, una suerte de reinterpretación contemporánea del espacio público, materializado a través de planos colectivos y manipulables por los ciudadanos, que son lo que hemos querido denominar, Espacios Imantados.

6. Bibliografía

Barr, A. (1948). *Painting Toward Architecture* by Henry-Russell Hitchcock. New York: Museum of Modern Art.

Basualdo, C. (2007). *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify.

Bergdoll, B. (2010). "The Synthesis of the Arts and MoMA" en *Documentation and Conservation of Modern Movement Journal 42*, pp. 110-13.

García del Monte, J.M. (2011). *La ciudad es de todos, Paulo Mendes da Rocha.* Barcelona: Colección la cimbra 9, Fundación Caja de Arquitectos.

Gastón Guirao, C. (2005). *Mies: el proyecto como revelación del lugar.* Barcelona: Colección arquia/tesis 19, Fundación Caja de Arquitectos.

Hitchcock, H-R. (1955). *Latin American Architecture since 1945*. New York: Museum of Modern Art.

Ideafixa (2012, 17 de mayo). *Bienal 2012 A História dos Pavilhões.* Consultado el 1 de noviembre de 2013 en www.ideafixa.com/bienal-pavilhoes**.**

Lacalle, C. (2009). "El parque de Ibirapuera de Sâo Paulo. La puesta en escena de un sueño" en Comunicación presentada al II Congreso Internacional Arte y Entorno. *Ciudades (im)propias: la tensión entre lo global y lo local,* p. 142.Valencia.

Masao, J. (2000). "La Política de las formas poéticas" en *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac & Naify.

Meiches, J. (1969). *São Paulo 1990. A Nova São Paulo.* São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaría de Obras.

Mendes da Rocha, P. (1992). "Imagem Do Brasil" en *Caderno especial Lina Bo Bardi*. *Caramelo 4,* p. 65.

Michiles, A. y Grinspum, I. (2007). *Projeto Lina Bo Bardi Tropicália.* São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. Documento VHS.

Piñón, H. (2003). *Paulo Mendes da Rocha*. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña.

Sánchez Llorens, M. (2010). *Objetos y Acciones Colectivas de Lina Bo Bardi*. (Tesis Doctoral). Universidad Politécnica de Madrid.

ÍNDICE ▷

TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE URBANO FERROVIARIO Y AVE

Francisco Segado Vázquez
Rafael García Sánchez
Juan Manuel Salmerón Núñez
Universidad Politécnica de Cartagena

1. Introducción: la infraestructura de transporte y el límite de la ciudad

Un hecho histórico tan antiguo como la fundación de las ciudades, es la realidad de que como lugar no autosuficiente, ha de establecer unas relaciones con su territorio más próximo.

> La historia de las ciudades está estrechamente vinculada a las técnicas de transporte y almacenaje de bienes, personas e información (Ascher, 2003: 11).

Por tanto, para su establecimiento, la ciudad necesita el contacto con los medios que le proporcionan el sustento diario. Cuando en una contienda bélica se decidía conquistar una ciudad, bastaba sitiarla (del latín *situs* que significa a la vez lugar y cerco), es decir interrumpir estas vías de comunicación con su exterior, para tarde o temprano obtener su rendición.

Así, el posicionamiento de la ciudad había de permitir vías de acceso a los lugares de producción de estos bienes, y cuanto mejor comunicada, mayor prosperidad podía alcanzar cada ciudad. Muchas aprovecharon las mayores ventajas que supone disponer de entre otros medios de comunicación de una vía navegable, ya sea un río o el acceso al mar mediante un puerto.

A su vez, la mejor comunicación permitía extender la influencia de cada ciudad, y de alguna manera distanciar sus límites más allá de sus murallas defensivas. Éstas, a todos los efectos sus límites físicos tangibles, durarán hasta el s. XIX, integrando en cada camino de salida-entrada, puertas monumentales, aduanas, puestos de mando, cárceles, dependencias, etc.

Tras el desmantelamiento de estas murallas, y la aparición de formas modernas de transporte como el ferrocarril y el avión ya en el s. XX, los límites de la ciudad se hacen dinámicos. Por un lado la ciudad crece invadiendo el territorio, generándose incluso en algunos lugares metrópolis extensas, hasta llegarse a acuñar el término de *metápolis* (Ascher, 1995: 34), creciente concentración de personas, actividades y recursos en las grandes áreas metropolitanas heterogéneas y discontinuas "constitue généralement un seul bassin d'emploi, d'habitat et d'activités. Les espaces qui composent une métapole sont profondément hétérogènes et pas nécessairement contigus". Como espacio de movilidad su unidad depende de las redes de transporte y las telecomunicaciones.

Por otro lado, las mejoras de las infraestructuras y los medios de transporte hacen que los flujos de desplazamiento se intensifiquen, y las distancias se acorten en términos de duración de viajes. En el caso del avión y el tren de alta velocidad más recientemente, se plantea una nueva relación entre ciudades suficientemente distantes anteriormente inexistente.

> Gran parte de la movilidad de distancia media ha sido reemplazada por movimientos de larga distancia. Las escalas espaciales de la vida económica y social se están expandiendo con el aumento de la velocidad de los viajes (Ascher, 2003: 12).

Así sucede que se ha pasado de la residencia en una ciudad que coincidía con el lugar de trabajo o de formación, a localizarlo en otra generalizando lo que eran las ciudades dormitorio a porciones de población cada vez más importantes de todas las ciudades.

A su vez, las nuevas tecnologías de información y comunicación (NTIC) no inhiben el desarrollo de la movilización física; fomentan movimientos reales de todo tipo. "Les technologies s'inscrivent d'abord dans des contextes qui les sélectionnent et leur ouvrent des potentialités d'action" (Ascher, 1995b: 52). La relación a distancia que plantean las NTIC, facilita la organización de reuniones presenciales o físicas, generando más posibilidades de movilidad que las que reemplazan.

El siguiente paso en la disolución del límite de la ciudad que ya se está dando, es la extensión de estos desplazamientos interurbanos para otras funciones. Especialmente el ocio y tiempo libre, en todas sus variantes cultural, comercial, etc. acapara más y más desplazamientos, introduciendo la visión de la ciudad como empresa y la aparición de las políticas de competitividad interurbana.

> El pensamiento del afuera se mide en función a lo que escapa. Sin embargo, la dinámica de flujos actual que define la tópica global, ha liquidado las nociones de dentro y fuera, de exterior, de periferia y en suma de alrededor. Lo exterior, los alrededores han dejado de existir (…) todo se ha vuelto exterior, todo ha sido vinculado e integrado, las marcas se han vuelto indefinibles (García Sánchez, 2013: 81).

La ciudad, desligada ya completamente de sus límites, pasa así a convertirse en un objeto más en la toma de decisiones del individuo. Forma parte de la *hiper-opción* configurada por el conjunto de opciones diarias características de la sociedad moderna.

> El culto de la espontaneidad individual y de la naturalidad de las necesidades lleva la carga de la opción productivista. Hasta las necesidades más "racionales" (instrucción, cultura, salud, transporte, entretenimiento), recortadas de su significación colectiva real, se recuperan y se equiparan a las necesidades derivadas del crecimiento en la prospectiva sistemática de este crecimiento (Baudrillard, 2009: 63).

Esta variedad de alternativas tiene como aspecto clave la movilidad que brindan las infraestructuras de transporte. Gracias a su configuración, somos más móviles y estamos en mejores condiciones de decidir, también sobre la ciudad, deshaciendo sus límites.

2. Paisaje urbano ferroviario como lugar de la movilidad

El concepto de patrimonio, fijado en nuestra época contemporánea en términos de "monumento", ha ido evolucionando para contemplar ya en el siglo XX una visión "medio ambiental" que recoge tanto los espacios urbanos como los naturales. De igual modo, las consideraciones sobre patrimonio urbano han ido incluyendo cada vez más los elementos y paisajes propios de la producción industrial, y en particular la de los bienes ferroviarios como manifestación de la misma.

De acuerdo con el tratamiento común dado al concepto de paisaje por la UNESCO (paisaje cultural), la UICN[1] (paisaje protegido) y Consejo de Europa (Convenio Europeo del paisaje de 2000)[2], el paisaje es el resultado de la interacción entre el hombre y el medio, con una dimensión temporal, basado en elementos físicos y cualidades visuales, pero que se asientan en valores culturales, sociales, etc.

El ferrocarril como modo de transporte cuenta con características que le permiten generar un paisaje específico. Por un lado es un medio público que dispone de un nodo o punto de conexión fijo con el exterior y con rutas predefinidas al igual que el avión. Otros modos de transporte como el de carretera, ya sea público (rutas definidas) o el privado (tantas rutas como usuarios distintos), tiene en el ámbito urbano una integración tan plena que no puede hablarse de un paisaje específico: la calle es omnipresente y consustancial al paisaje urbano; transporte rodado y paisaje urbano se identifican, no siendo posible este sin el primero.

Sin embargo, el trayecto en avión a diferencia del tren solo permite percibir el paisaje a escala humana en el entorno del nodo y durante un tiempo limitado de la duración total del viaje. Además, por razones de operatividad se procuran emplazamientos externos a la ciudad con la que conecta el aeropuerto, siendo este paisaje especializado ajeno a la categoría de lo urbano. Por el contrario, la estación de viajeros del tren habitualmente se localiza dentro de la ciudad, generando en su llegada un pasillo ferroviario, que en el caso de grandes ciudades, cuenta con varios kilómetros de longitud.

Así pues, el usuario del ferrocarril recorre este paisaje urbano llegando a identificarlo como el primero que le ofrece cada ciudad que es visitada. Compuesto por el conjunto de todos los geotipos ligados al medio de transporte (rutas o redes, estaciones o nodos, y todos los espacios que éstas generan) concuerda con la definición de espacio "*meta-urbano*" que propuso el geógrafo

[1] Internationl Union for Conservation of Nature, órgano consultivo independiente del Comité de Patrimonio Mundial, fundado en 1948 para temas relacionados con el patrimonio natural.

[2] Art. 1.a. "Por paisaje se entenderá cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y de la interacción de factores naturales y/o humanos".

Jaques Lévy en su Teoría del Espacio (Levy y Lussault, 2003) basada en la elaboración de cien conceptos que articulan sus principios.

Este paisaje produce un lugar marcado por el tránsito, en el que sus elementos identitarios remiten a diversos aspectos sobre el tráfico conducido: señales semafóricas y catenarias en las vías, pasos a desnivel, paneles informativos y mensajes auditivos en las estaciones, vallados delimitadores, enlaces intermodales y aparcamientos asociados en su entorno urbano inmediato, etc., todos estos elementos del paisaje hablan y remiten a la movilidad.

3. Alta Velocidad ferroviaria y ciudad

Las estaciones de viajeros, el lugar urbano por excelencia de la movilidad, en el caso de la integración de la alta velocidad se ve reforzado por la transformación que ello supone en el sistema urbano de dicha ciudad. Efectivamente, el "efecto de túnel" o desaparición del efecto travesía entre dos paradas de alta velocidad ferroviaria, hace que entre este lugar y el siguiente, no haya más que nada: "o estamos próximos a una estación TGV o de un aeropuerto y estamos cerca de todas las otras metrópolis internacionales, o si estamos lejos, estamos alejados de todo" (Ascher, 1995a).

Esto supone un cambio en el orden jerárquico de las ciudades, y para este lugar una revalorización semejante a la que a escala de barrio representa la colindancia con una entrada al metro urbano. El paisaje ferroviario con potencial dotación de alta velocidad genera unas expectativas claramente mayores, permitiendo planteamientos solamente justificados por las plusvalías de esta revalorización.

Por eso mismo, también introduce una tensión hacia la renovación urbana, especialmente si se dan determinadas problemáticas derivadas de la convivencia infraestructura-ciudad, ya sea por la obsolescencia o por la inadecuación de aquella. Incluso sin darse en grado significativo existe al menos recientemente en España la idea errónea de que el ferrocarril "es un elemento tan útil como poco urbano, una infraestructura a ocultar o expulsar de la ciudad" (Santos y Ganges, 2010: 1), en definitiva ajena al paisaje urbano.

En esta difícil integración, los enclaves más cercanos han de padecer el "efecto barrera" derivado del uso que el tren supone, extendiéndose de la realidad física a la social como ya escribiese Jane Jacobs en su obra "*Muerte y vida de las grandes ciudades*". En cualquier caso, el ferrocarril no es la causa sino más bien un reto que por desenfoque en su planteamiento deviene la escusa buscada para justificar el zoning existente. Por otro lado, las técnicas disponibles para permeabilizar esta barrera según advierte de Santos y Ganges (2010) no solucionan por sí solas esta barrera social.

4. Grandes intervenciones ferroviarias urbanas

En el ámbito europeo, desde la segunda mitad del s. XX las metrópolis experimentan dos procesos: el expansivo de su urbanización, con dispersión de actividades y en las últimas décadas el proceso de transformación urbana de la forma y función de ciertos de sus espacios, en determinados casos con una escala que puede calificarse de intermedia en relación con el tamaño de la ciudad.

Se trata de grandes parcelas urbanas con cambios en cuanto a sus condicionamientos, habitualmente infraestructuras o industrias con cierto grado de deterioro y por tanto de carácter mono funcional, y a los que se le aplica un conjunto de procesos proyectuales, con el objetivo entre otros de reproducir la complejidad funcional del espacio urbano.

Estas grandes intervenciones urbanas al articular flujos de todo tipo, generan un polo de centralidad cuya fuerza depende del grado de influencia de estos espacios sobre los demás componentes del sistema urbano (Licnersky, 2008: 5). El significado colectivo de este espacio establecido por la experiencia directa de este lugar ayuda a su aumento de centralidad urbana. En el caso de los nodos de transporte, los flujos de desplazamiento están garantizados, generando siempre centralidad, pudiendo ser mejorar con la introducción de un abanico suficientemente amplio de funciones diversas en estas grandes intervenciones urbanas, favoreciendo y manteniendo la vitalidad de la ciudad en estos nuevos polos.

En la escala internacional se pueden citar como ejemplo de las actuaciones en la Francia de los ochenta, la de "Euralille" en Lille, o en la España de los noventa, la de "la Segrera", en Barcelona, ambas con estaciones de tren de alta velocidad, habiéndose estudiado por diversos autores otros casos europeos[3].

Según estudios comparativos recientes (Dómine, 2012: 133)[4] realizados sobre 10 capitales europeas con grandes proyectos

[3] Un primer estudio sobre el tema es el ofrecido por Luca Bertolini y Tejo Split en su obra *Cities on Rails* (Londres, 1998) con las ciudades de Lille, Utrech, Ámsterdam, Estocolmo, Basilea, Zurich, y Londres.

[4] Estudia los casos de Lyon, Lille, Marsella, Amberes, Berlín, Stuttgart, Florencia, Bolonia, Londres y Valencia, todas con estaciones centrales.

urbanos sobre estaciones urbanas centrales, en la mayor parte de los casos (seis de los diez analizados) se ha optado por la recuperación/ rehabilitación de las estaciones preexistentes, dando un excelente ejemplo en el marco de las políticas urbanas que priorizan la rehabilitación. Fruto de ello son ejemplos como los de Londres (St. Pancras), Marsella (St. Charles) o Amberes. En dos casos se mantiene la estación antigua, levantando en la proximidad una nueva, y en los dos restantes (Lyon y Berlín) se construyen nuevas estaciones aprovechando vacíos preexistentes.

En los casos en donde se ha requerido nuevos edificios la decisión unánime ha sido entenderlos como hitos esenciales de la percepción de la ciudad y por lo tanto recurrir a las mejores arquitecturas posibles que van desde la de Florencia-Belfiore de Foster, a la de Hauptbanhof de Berlín de Meinhard von Gerkan, pasando por el trabajo de Koolhass en Lille y el de Isozaki en Bolon.

Los efectos de promoción de actividades residenciales o comerciales y por lo tanto, de la generación de recursos, suelen extenderse por ámbitos de mucha entidad que requieren una ordenación específica novedosa. Ocho operaciones plantean ese tipo de desarrollo, y en las dos que no es posible por la carencia de nuevos espacios a ordenar (Florencia y Bolonia) se priman especialmente los usos terciarios en las propias estaciones.

Por lo que respecta a nuestro país, desde el punto de vista de la relación ciudad-ferrocarril y el tamaño de la actuación, y por tanto de su repercusión sobre el paisaje ferroviario se han planteado siguiendo otros estudios (Santos y Ganges, 2006: 175), tres grandes grupos:

a) La que exige actuaciones urbanísticas con disponibilidad importante de suelo desafectado. En ellas el paisaje ferroviario se ve muy transformado con remodelaciones integrales. Es el caso de Sevilla, Ciudad Real, Córdoba, Puerto Llano, Castellón, Jerez de la Frontera, Cádiz, etc. En algunas de ellas dada la complejidad se crea en ocasiones una sociedad pública para la gestión, como en Zaragoza, Burgos, Barcelona, Valladolid, etc.

b) En un segundo grupo, las operaciones urbanísticas incluyen relevantes mejoras ferroviarias, también con cooperación de todas las administraciones afectadas. En ellas la transformación es considerable, pero con criterios más centrados en aspectos ferroviarios: Pasillo Verde Ferroviario de Madrid, Cinturón Verde de Oviedo, Bilbao Ría 2000, y la llamada "Operación Chamartín" en Madrid.

c) El último grupo contiene intervenciones de reducido porte, incluyendo operaciones inmobiliarias en los terrenos desafectados que logren cualificar la estación como foco de centralidad urbana, o ejecutando inversiones de mejora de los cerramientos y de permeabilidad transversal de la línea férrea. Los casos suelen ser ciudades medianas, acudiendo a convenios entre el municipio y la administración central: Pontevedra, Huesca, Salamanca, Santiago de Compostela, Zamora, etc. En estos últimos casos, la transformación es menor, y tienen mejor cabida los factores ferroviarios frente a los urbanos.

5. Los límites del paisaje ferroviario

Ante cualquier actuación es importante analizar los conceptos de autenticidad y de integridad: porque el ferrocarril se trata de un elemento "vivo" a tener en cuenta para su evaluación, gestión y protección, y porque todos los elementos de una línea ferroviaria están en dependencia funcional, y en ocasiones también formal (Lalana, 2012: 14).

La consideración de forma aislada del inmueble principal, es decir el edificio de viajeros de la estación, como único elemento a conservar por ser el más importante y valioso estética y arquitectónicamente, es el resultado de un planteamiento monumentalista que toma la parte por el todo, e ignora su realidad de sistema complejo (Lalana y Santos, 2009: 39).

Quizás por ello, se hace necesario estudiar también los elementos del paisaje ferroviario menos espectaculares pero en ocasiones más importantes de cara al conocimiento, apoyándose en la elaboración de inventarios exhaustivos para lograr que no pasen desapercibidos.

En muchas ocasiones no destacan sobre su entorno, pues se trata de espacios degradados y por tanto, fáciles de ocultar a la mirada colectiva. Una mirada que ha de ser concienciada y educada para sentir emoción ante ellos, pues su desconocimiento y el espacio que ocupan para los que la sociedad demanda nuevos usos, puede acabar con ellos.

Las actuaciones en este paisaje histórico suelen buscan la incorporación de edificios singulares emblemáticos de la arquitectura contemporánea más reciente. Su singularidad

consiste además del carácter monumental, en estar firmados por arquitectos de prestigio en el universo mediático, y así dotar a la ciudad de representatividad y atracción turístico-cultural. Sin embargo,

> (…) requieren mecanismos de excepción para acometer este tipo de intervenciones extraordinarias en ámbitos donde, generalmente, los criterios de protección del ambiente histórico (alturas, alineaciones, materiales y composición de fachadas…) han llegado a ser objeto de una fuerte institucionalización sancionada tanto por la normativa, como por la opinión pública más extendida (Castrillo y Jiménez, 2011: 318).

En este paisaje histórico las infraestructuras presentes, en este caso ferroviarias, también son vulnerables ante estas intervenciones, y han de ser conceptuadas más como un elemento patrimonial, que como agente de impactos, ya sean visuales por sus elementos (tráfico, señales, cableados, etc.) o de accesibilidad mediante el turismo de masas que genera.

El paisaje urbano histórico como concepto en formación nacido en el "Memorando de Viena" supone un logro teórico relevante: ampliación de la perspectiva antes reducida a centros o conjuntos históricos, renovación de métodos y útiles de intervención. También la adaptación de la conservación del patrimonio urbano a los requerimientos de la sostenibilidad, y un avance hacia la consideración integrada de los diversos tipos de patrimonio y sus relaciones. No obstante, plantea a la vez dificultades de interpretación y aplicación. Ello es así porque la cantidad de aspectos que engloba lo convierte en concepto impreciso y fácil de tergiversar (Lalana y Santos, 2011: 16).

Es por ello que resultan acertadas las herramientas propuestas por la Recomendación de la UNESCO[5] para la intervención en el paisaje urbano histórico adaptadas al contexto local: de participación ciudadana (representación de interlocutores con capacidad de actuación), de conocimiento y planificación (para proteger la integridad y la autenticidad), de sistemas normativos (medidas legislativas y reglamentarias para la gestión y conservación) y financieras (reforzar capacidades y apoyar formas de ingresos basadas en la tradición, promoviendo también la inversión privada).

Por último, la conservación del paisaje urbano ferroviario requiere a nuestro juicio dos requisitos. El primero, abordar su tratamiento desde una perspectiva interdisciplinar al tratarse del estudio de un sistema complejo en el que intervienen muchas disciplinas, habituándonos a compartir otros puntos de vista. El segundo, derivado del anterior es el de huir de las soluciones generales, dando cabida a la discrecionalidad que sea necesaria para unos conceptos y técnicas no completamente formulados, haciéndolo compatible con la necesaria renovación y dinamismos urbanos.

[5] UNESCO, *Recomendación sobre el Paisaje Urbano Histórico* en su 36ª Conferencia General aprobada el 10 de noviembre de 2011. Estas recomendaciones, que no son obligatorias para los Estados Parte, sin embargo orientan principios directores y normas para sus respectivas legislaciones nacionales.

6. Bibliografía

Ascher, F. (1995a). "Dinámicas metropolitanas y apuestas sociopolíticas, globalización y metapolización" en *Futur Antérieur Nouveaux Territoires Urbains 29*. París: Ed. L'Harmattan. Consultado en http://es.scribd.com/doc/145575679/Ascher-Nuevos-Territorios-Urbanos.

—. (1995b). *Metapolis, ou l'avenir des villes*. París: Editions Odile Jacob.

—. (2003). *Ciudades con velocidad y movilidad múltiples: un desafío para arquitectos, urbanistas y políticos*. Traducción al castellano de Monika Dockendorff y Fernando Pérez Villalón de la conferencia durante la I Bienal Internacional de Arquitectura de Rotterdam, mayo 2003. Consultado en http://es.scribd.com/doc/93957374/Ciudades-Con-Velocidad-F-Ascher.

Dómine Chust, B. (2012). "Alta velocidad y desarrollo urbano. 30 años de experiencia" en Revista *Vía Libre Técnica 3* (febrero 2012), pp. 125-135. Consultado en http://www.tecnica-vialibre.es/pdf/VLT03_10.Blanca_D%C3%B3mine.pdf.

Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consumo, sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Alianza.

Castrillo Romón, M. y Jiménez Jiménez, M. (2011). "La práctica de la arquitectura contemporánea en las ciudades históricas españolas. Notas para una aproximación histórico-urbanística" en *Espacio, tiempo, forma 24*, pp. 291-322. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED. Consultado en http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerieVII-2011-24-2130&dsID=Documento.pdfhttp://www.docutren.com/congreso_palma/pdfs/com/Ses53var/050310_Cabanes-González.pdf.

García Sánchez, R. (2013). *Meditación sobre la ciudad actual*. Murcia: Edit.um.

Lalana Soto, J.L. y Santos Ganges, L. (2009). "Las fronteras del Patrimonio Industrial" en *Mirada Ferroviaria 13* (Cruce de Caminos), pp. 35-47. Consultado en http://museoferrocarrilesmexicanos.gob.mx/secciones/cedif/boletines/boletin_13/articles/05_cruce_caminos_fronteras_patrimonio.pdf.

—. (2011). "El paisaje urbano histórico. Modas, paradigmas y olvidos" en *Ciudades 14*, pp. 16-38. Valladolid: Instituto urbanístico de Valladolid. Consultado en: http://www.academia.edu/3102539/El_Paisaje_Urbano_Historico_modas_paradigmas_y_olvidos

—. (2012). *Los ferrocarriles y el patrimonio mundial. Del monumento al paisaje cultural*. VI Congreso de Historia Ferroviaria. Vitoria. Consultado en http://www.docutren.com/congreso_vitoria/comunicaciones/6046.pdf

Levy, J. y Lussault, M. (2003). *Diccionario de la Geografía y del Espacio de las Sociedades*. París: Editions Belin.

Licnerski, J.R. (2008). *Las Grandes Intervenciones urbanas como espacios de Centralidad*. I Congreso de Urbanismo y Ordenación del Territorio, organizado en Bilbao por el Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos Canales y Puertos. Consultado en http://www.ciccp.es/biblio_digital/Urbanismo_I/congreso/pdf/050102.pdf.

Santos y Ganges, L. (2006). "Áreas de nueva centralidad urbana y estaciones del ferrocarril de gran velocidad en España" en Castrillo Romón, M. y González-Aragón Castellano, J. (coords.), *Planificación territorial y urbana: investigaciones recientes en México y España*, pp. 165-186. Valladolid: Universidad de Valladolid. Instituto Universitario de Urbanística, pp. 165-186. Consultado en http://uvadoc.uva.es/handle/10324/3789.

—. (2010, 13 de abril). "Como integrar el ferrocarril en la ciudad. Algunas reflexiones desde el caso español" en *Metropolitics*. Consultado en http://www.metropolitiques.eu/Como-integrar-el-ferrocarril-en-la.html.

Unesco (2011). *Recomendación sobre el Paisaje Urbano Histórico*. Consultado en http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=48857&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

ÍNDICE ▷

LA CONTRIBUCIÓN DEL GRAN ALMACÉN CLÁSICO AL ENTENDIMIENTO Y LA PRODUCCIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO DE LA CIUDAD COMO ESPACIO ARTÍSTICO

Rafael Serrano Sáseta
Universidad de Sevilla

1. La imagen del edificio y el desarrollo de una arquitectura artística en el gran almacén

Estudios históricos atestiguan que la arquitectura de la actividad comercial se hace generalmente desde fuera hacia dentro. Durante el siglo XVIII y primera mitad del XIX, en el pequeño comercio primitivo, dedicado sobre todo a la venta de tejidos y unidad embrionaria de los grandes almacenes, la única zona en la que el comerciante gasta su dinero contratando a un arquitecto es la fachada exterior. Según Francis Courpotin:

> (…) hay que reconocer que en la mayoría de los casos el artista sólo está presente en pequeñas dosis en la producción del espacio de la *boutique*, del escaparate y de los locales comerciales de las galerías. Quizás sólo se le encuentra en la fachada, ordenando huecos y superficies llenas (Courpotin, 2000: 324).

La tienda se construye hacia el transeúnte de la calle. En los comercios primitivos la distribución interior es bastante sobria y funcional, como muestra René Favier en su estudio sobre las mercerías de Grenoble en el siglo XVIII (Braudel, 1979)[1]. Se trataba, según él de "(…) espacios desnudos, espacios de trabajo antes que nada, que nunca dejaban entrever los gustos del comerciante en materia de decoración o de arquitectura interior" (Coquery, 2000: 104). Hector Lefuel cita sin embargo un artículo de la revista *L'Ermite de la Chaussée-d'Antin,* aparecido el 8 de noviembre de 1811:

> Cada vez es más rebuscada y elegante la decoración exterior de las *boutiques*, de manera que cuando alguna de ellas se pone en venta, el perito que va a tasarla redacta la mayor parte de su informe en la misma calle (Lefuel, 1926: 13).

El crecimiento de estas pequeñas tiendas, convirtiéndose en almacenes y grandes almacenes, lleva aparejado naturalmente un enriquecimiento y una complejidad de su programa funcional interior. Al problema del almacenamiento y la clasificación de productos de diferente categoría, se suma el de su procesamiento sencillo y accesible por parte de la clientela. Ahora bien, en los grandes organismos sobrevive ese cuidado añadido al exterior, desde el momento en que se trata de una arquitectura extrovertida, una arquitectura que irradia, que aspira a apropiarse de su entorno urbano inmediato e incluso no tan inmediato.

En nuestra cultura contemporánea, para ninguna otra tipología edificatoria la imagen exterior del edificio tiene una importancia tan capital como para la tipología del gran almacén. En estos edificios, la imagen exterior no es asunto menor del proyecto, sino crucial si lo que se quiere es que el edificio se convierta en reclamo visual de la actividad comercial. Ninguna otra actividad plantea como ésta un compromiso tan directo entre la imagen arquitectónica y el usuario anónimo. Ningún otro tipo de edificio depende tanto de la capacidad de seducción de sus formas exteriores para alcanzar un correcto funcionamiento. En condiciones de competencia encarnizada entre comercios, donde la calidad de los productos ya no varía mucho de unos a

[1] Fernand Braudel recuerda el origen etimológico del término "mercería": "viene del latín merx, mercis, la mercancía en general. Las mercerías deben ser consideradas los primeros comercios puros, ejerciendo de intermediarios entre el artesano que fabrica y el cliente, sin modificar o modificando levemente la mercancía" (Braudel, 1979: 93).





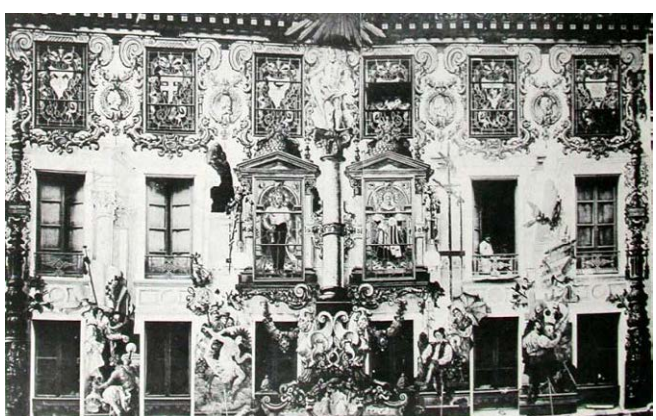


Fig. 1 – Exterior de los grandes almacenes Selfridges en Birmingham (Reino Unido, 2003, Future Systems Architects). Fuente: http://www.closeupchris.co.uk/using-magic-to-shock-the-staff-at-selfridges-in-birmingham-video/

Fig. 2 – Exterior de los grandes almacenes Galeries Lafayette en Berlín (2006, arquitecto: Jean Nouvel). Fuente: http://berlin.selliance-travel.com/les-galeries-lafayettes-2/?lang=en

Fig. 3 – Exterior de las primitivas instalaciones de los grandes almacenes la Samaritaine de París. Edificio residencial adaptado al uso comercial y decorado exteriormente por el pintor Charles Toché en 1891. Fuente: Marrey, B. (1979). *Les grands magasins des origines à 1939*. París: Picard

otros, es un factor clave, como es a otra escala la publicidad, la arquitectura que representa a dicho comercio.

Ernest Cognacq, el fundador de los grandes almacenes de la Samaritaine de París, un hombre austero, ahorrador, racional, el perfecto hombre de industria del XIX, filántropo asimismo, siempre tuvo claro el elevado potencial de atracción que tenía la arquitectura exterior para la función comercial. En 1891 encargó al pintor Charles Toché la ejecución de un decorado de fachada para el exterior del edificio ocupado por la Samaritaine. Se trataba de un extravagante fresco neomanierista con escenas alegóricas, presidido por su retrato de cuerpo entero y el de su mujer, ambos incluidos en hornacinas. (fig. 3) Se representaban a ellos mismos como los nuevos mecenas, en una fachada entendida como un gran lienzo horadado por puertas y ventanas.

Ernest Cognacq conocerá muy pronto al arquitecto Frantz Jourdain y con él llevará su convencimiento hasta las últimas consecuencias. En 1903 le encargará el proyecto de su nuevo edificio, casi al borde del Sena, visible desde el *Pont Neuf* y en continuidad paisajística con el Louvre y con los edificios de la *Île de la Cité*. Sobre Jourdain, polémico defensor del Art Nouveau, los académicos parisinos vertieron desde el comienzo todas las sospechas. De aquel famoso arquitecto estrella podía esperarse en ese momento cualquier extravagancia. Cuando el edificio estuvo terminado y saltó el escándalo, Cognacq hizo las siguientes declaraciones:

> Mi almacén no es una señora austera. Mi almacén es una damisela un poco loca que le dice al que pasa: "Psst... ¡Oiga usted, venga aquí!" Así que tuvimos que vestirla, peinarla y maquillarla de manera que fuese seductora (Jourdain, 1907)[2].

Estas palabras ilustran con eficacia esa condición de objeto seductor que deben satisfacer este tipo de edificios. El gran almacén de la Samaritaine intentaba seducir al transeúnte como lo haría una prostituta, desde la esquina. Ahí era donde el proyecto de Frantz Jourdain situaba unas torres de formas fantasiosas que ofendieron a la estricta moral burguesa parisina.

Naturalmente, cada época ha entendido la seducción en función de sus propios valores, que no siempre han sido los de la Samaritaine. En los años treinta del siglo XX, aprovechando los avances técnicos en iluminación y acondicionamiento del aire, el espacio de lo comercial se independiza del exterior y aparecen fachadas opacas en las que priman el silencio y la austeridad formal. En

[2] Ernest Cognacq citado por Frantz Jourdain en *Le cri de Paris*, abril 1907.



Fig. 4 – Esquina del edificio de la Samaritaine, en París, obra del arquitecto Frantz Jourdain construida entre 1905 y 1907. Fuente: Perrot, V. *Démolition des immeubles sis entre le quai du Louvre, la rue de la Monnaie, la rue des Prêtres-Saint-Germain-L'Auxerrois et la place de l'Ecole, et projets d'aménagement des agrandissements de la Samaritaine*. Rapport de la Commission du Vieux-Paris. Janvier, 1925

ese momento entra en juego un tipo de seducción que responde a la idea de la caja de sorpresas cuyo mutismo nos empuja a abrirla, a entrar.

Hoy en día apenas existen los grandes almacenes clásicos, que llegaron a ser auténticas instituciones en las sociedades capitalistas en las que proliferaron a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Les sustituyen otras modalidades del gran comercio que presentan problemáticas diferentes. El centro comercial actual, agrupación de tiendas –el gran almacén no es una agrupación de tiendas, sino de departamentos bajo el techo de una única macro-tienda–, registra una propensión parecida a poner la forma arquitectónica exterior al servicio de la *función de llamada*[3]. Sin embargo, los resultados son de índole muy diferente, debido a la ubicación. El centro comercial es un fenómeno de periferia, mientras que el gran almacén clásico se identifica con el centro activo de la ciudad. Aspira a convertirse en un símbolo arquitectónico más en la ciudad de la burguesía industrial capitalista, junto a los grandes bancos y hoteles, las estaciones de ferrocarril y los palacios de la ópera. Cuando aún no existían las pantallas y las catedrales ya habían dejado de ser, como advertía Víctor Hugo, edificios explicativos desde hacía tiempo[4], los grandes almacenes se propusieron como centros donde la ciudad y su vida social encontraban su propia representación. Son conocidas las decoraciones temporales sobre la fachada con la gran columnata de los grandes almacenes Selfridge en Oxford street de Londres. Aniversarios importantes, fiestas nacionales o fiestas relacionadas con la corona eran anunciados sobre este y sobre otros grandes almacenes como si se tratase de un servicio público. Las decoraciones artísticas eran la mayoría de las veces recargadas y excéntricas, con el fin de atraer lo más posible las miradas.

En esta característica de la arquitectura de grandes almacenes vemos claramente uno de sus vínculos con lo artístico. La arquitectura del gran almacén tiene una componente artística importante desde el momento en que la imagen del edificio disfruta de autonomía proyectual. En otras palabras: la imagen no es tanto el resultado de condicionantes internos, como de algo que se le impone a posteriori al proyecto técnico y arquitectónico. Con el gran almacén, el proyecto no se piensa antes desde el espacio habitable, o desde el lugar construido o por construir, sino desde el objeto perceptible.

De ahí que la historia de la arquitectura del gran almacén pueda contemplarse como una historia específica de los estilos artísticos, que quedan traducidos en modas formalistas. El resultado consciente es que el edificio pasa, de esta manera, a ser entendido como un objeto-mercancía más, sometido a las leyes del gusto en lo comercial, que requieren el cambio por el cambio. Con motivo de la ampliación de los grandes almacenes de Printemps de París en 1910, se publicaron una serie de imágenes como la que se muestra en la figura 8. Dos mujeres jóvenes, con el rostro encendido observan, entre el asombro y el azoro, un obsequio que les entrega en bandeja un bien parecido dependiente. Se trata del edificio mismo de los grandes almacenes de Printemps. En el gran almacén transparente, inundado de luz, los aspectos materiales de la arquitectura se diluyen, pasando a un segundo plano. El edificio se cosifica, se abstrae de su entorno urbano, sumido en la oscuridad relativa. Precisamente lo que va buscando la función comercial: convertir al edificio mismo en mercancía.

Un año antes de la ampliación de este edificio, tiene lugar en Londres la inauguración de los grandes almacenes Selfridge, cuya campaña publicitaria también produce imágenes similares a la de la anterior. En este caso (fig. 9) no es el solícito dependiente, ni siquiera el director comercial, el que se postra a los pies de la mujer. Se trata en realidad del arquitecto, quien figurando en representación suya, aún con su ropa de faena, ha dejado sus instrumentos de trabajo, como las armas del guerrero, al pie de unos escalones. Con gesto altivo e indumentaria respetable, la mujer permanece sentada en un trono elevado sobre dichos escalones,

[3] La expresión es utilizada por Arlette Barré-Despond en *Jourdain. Frantz 1847-1935, Francis 1876-1958, Frantz-Philippe 1906*, du Regard, París, 1988.

[4] "Esto matará aquello", libro V, capítulo 2 de *Nuestra Señora de París* (Victor Hugo, 1831).

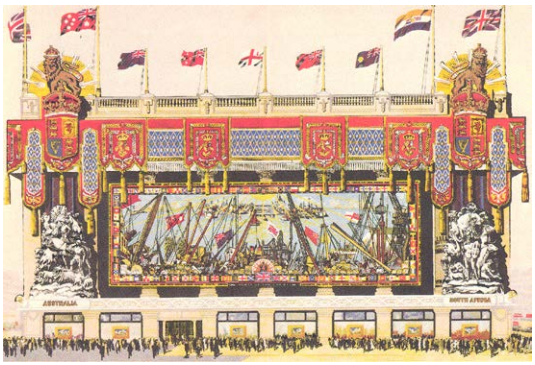


Fig. 5 – Decoración del exterior de los grandes almacenes Selfridges de Londres el día de la coronación de Jorge VI (1937). Fuente: Honeycombe, G. (1984). *Selfridges. Seventy-five Years. The Story of the Store*. Londres: Selfridge



Fig. 6 – Decoración del exterior de los grandes almacenes del Louvre de París con motivo de la victoria en la primera guerra mundial (1919). Fuente: Tarjeta postal. Bibliothèque Nationale de France

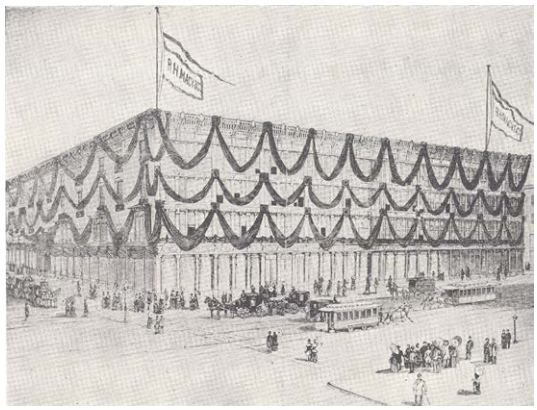


Fig. 7 – Grandes almacenes Macy's de Nueva York en 1885. Decoración de luto por la muerte del General Grant. Fuente: Hower, R.M. (1943). *History of Macy's of New York, 1859-1919. Chapters in the Evolution of the Department Sto*re. Cambridge, Mass.: Harvard University Press

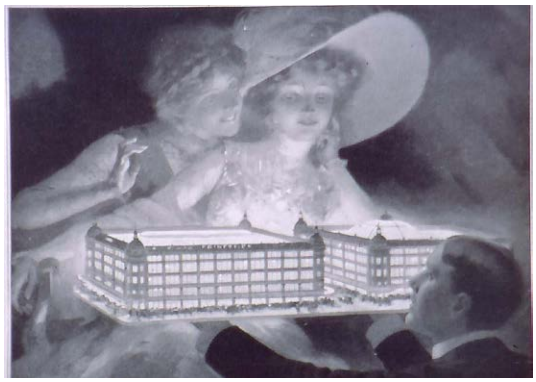


Fig. 8 – Anuncio de la ampliación de los grandes almacenes de Printemps en 1910. Cosificacióndel edificio. El brillo de lo luminoso como reclamo seductor de la clienta. Fuente: Archivos del Bon Marché

como si se tratase de una reina o de alguna dama noble sacada de un cuento neomedieval. La ofrenda tampoco es aquí la de la mercancía en venta, como cabría esperar tratándose de un folleto publicitario de grandes almacenes, sino la del nuevo edificio, el contenedor por su contenido, representado por su maqueta a escala, que reproduce el edificio convirtiéndolo igualmente en un objeto aislado, desvinculándolo de su contexto, de su valor arquitectónico profundo.

El edificio no solo es convertido así en un producto seductoramente comercializable, sino en un producto artístico único que los clientes deben valorar en función de sus gustos estéticos. En ciudades como Londres, París, Berlín, Nueva York o Chicago las familias de clase media se identificaban con, –se convertían en fieles clientes de–, uno u otro gran almacén de su ciudad, en función de la afinidad sentida con la arquitectura que representaba la marca. La satisfacción con el servicio o con lo adquirido se daba por sentada y pasaba a un segundo plano. Se afirma que estos grandes almacenes educaron a la ciudadanía en los valores y hábitos de la sociedad burguesa moderna –su forma de vestir, de comer, su relación con la higiene…–. Se insiste mucho menos en el aprendizaje artístico o en la familiarización con los gustos arquitectónicos que estas instituciones hicieron posible en las grandes ciudades occidentales.

2. La mercancía como objeto de arte y el gran almacén como museo

> (…) sitúese en un almacén y contemple una hilera de bañeras, o de sifones, o de botellas, cada objeto de idéntico tamaño, forma, color, extendiéndose hasta un cuarto de milla de distancia: el efecto visual especial de un modelo repetido, que antes sólo se observaba en grandes templos o en masas de ejércitos, es ahora un tópico del ambiente mecánico. Existe una estética de las unidades y las series, así como una estética de lo único y lo no repetible (Mumford, 1971: 353).

Ni que decir tiene que si existe una simbiosis entre actividad artística y actividad comercial, esta no deja de ejercerse, naturalmente, por iniciativa y en el interés preponderante de la última y al precio de una clarísima pérdida de los valores subversivos que toda actividad artística debería buscar. La atmósfera artística con la que se recubre la actividad comercial es uno más de los recursos



Fig. 9 – Anuncio de la inauguración de los grandes almacenes Selfridge de Londres en 1909. El reclamo no son los artículos que allí se venderán, sino el propio edificio. Fuente: Honeycombe, G. (1984). *Selfridges. Seventy-five Years. The Story of the Store.* Londres: Selfridge

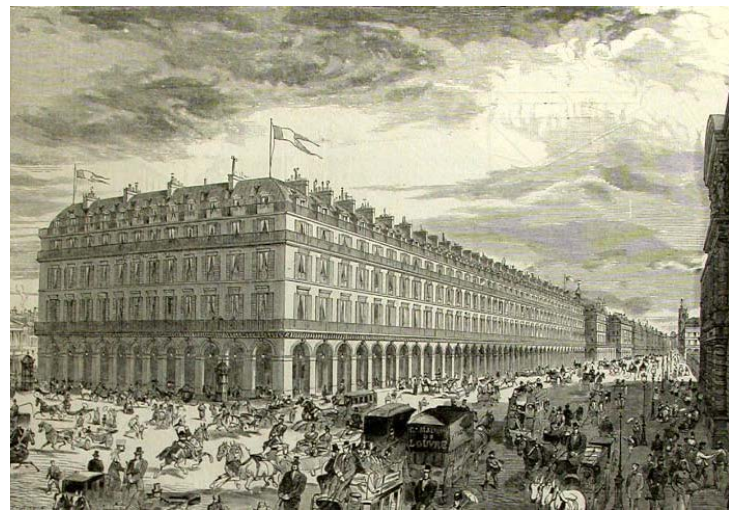


Fig. 10 – Edificio de los grandes almacenes del Louvre en 1879. A la izquierda, la plaza del Palacio Real. A la derecha, la calle de Rivoli, al otro lado de la cual se sitúa el palacio-museo del Louvre. Fuente: *Le Monde Illustré*

que utiliza el consumismo para huir de la imagen prosaica del intercambio de dinero por mercancías fabricadas en serie. No solo lo encontraremos en la apariencia exterior del edificio, o en dominios muy concretos como el diseño de escaparates, sino en muchos de los aspectos que tienen que ver con esa culturización integral del ciudadano burgués, igualmente interesada.

Pasado el umbral de la puerta, resulta generalizado que el gran almacén se proponga como un sucedáneo de museo. Revistiendo todo lo que rodea al gesto de la compra como si fuese una manifestación de orden cultural, una actividad que comienza siendo eminentemente popular como es la del trueque y la transacción ferialmente festiva e incontrolada se convierte definitivamente a la racionalidad capitalista moderna. Lo que Daniel Roche dice para la antigua *boutique* es válido para el gran almacén:

> El papel de la boutique no es sólo utilitario o de servicio económico –lugar de compra y venta–. También se trata de un lugar de sociabilidad, de creación, de seducción (...) Su ubicación, su decoración, su puesta en escena son elementos esenciales en la estrategia de ventas. Los artículos son presentados en un contexto halagador, como obras de arte, y la boutique se transforma a veces en salón de recepción, en gabinete de curiosidades, o incluso en museo (...) El consumidor es asimilado al *amateur*, al coleccionista, al hombre de gusto del que el vendedor solicita juicio crítico (Roche, 1997: 10).

Meredith L. Clausen, especialista americano en los grandes almacenes parisinos, se da cuenta de que:

> (…) los grandes almacenes eran asimilados a museos donde el visitante podía no sólo admirar los maravillosos productos expuestos sino comprarlos», ya que lo que se pretendía era atraer a estos centros a la nueva y rica burguesía que, imitando los gustos y costumbres en el vestir de la aristocracia, había preferido en origen la pequeña tienda discreta antes que el inmenso almacén popular (Clausen, 1987: 199).

La asociación del gran almacén y del museo puede rastrearse incluso al nivel de textos de doctrina académica como el de Julien Guadet, quien en sus *Eléments et théorie de l'architecture* afirma en 1902 que "…en cierto sentido, esos grandes almacenes son museos de la mercancía" (Guadet, 1902: 12).

Para analizar ese acercamiento interesado del espacio de lo comercial al de lo museístico no creo que exista otro ejemplo más adecuado que el de los grandes almacenes del Louvre de París, inaugurados en 1855 en una de las manzanas de carácter residencial abiertas a lo largo de la calle de Rivoli, justamente frente al palacio-museo del que toma el nombre. Aquel edificio había sido construido por el arquitecto Alfred Armand siguiendo las ordenanzas establecidas en 1802 por los arquitectos Percier y Fontaine. Por esta razón no podía ser transformado exteriormente, de manera que hoy su apariencia sigue siendo la misma que en sus inicios, pese a que dejó de tener ese uso en 1974. Puede que esta circunstancia influyera para que las necesarias transformaciones periódicas de imagen que exige la lógica de la novedad, se llevasen a cabo en su interior. El inmenso almacén fue creciendo poco a poco, conquistando nuevas parcelas de la manzana que

se adaptaban al nuevo uso, dando lugar a reinauguraciones que en sí mismas ya eran un reclamo publicitario. En 1876 terminan las obras de adaptación del *hall* que se sitúa más al oeste del alargado edificio. Se bautizó como *hall* del Palacio Real por tener su acceso desde la plaza del mismo nombre. Con motivo de la inauguración, la propia empresa lanza una lujosa publicación descriptiva del edificio y se lleva a cabo una importante campaña publicitaria en prensa.

> Antes de la inauguración del *hall del Palacio Real*, los grandes almacenes del Louvre sólo eran eso: almacenes. Tenían mucha clientela porque los directores se han sabido siempre granjear la confianza del público, pero las galerías eran estrechas y la gente se apretujaba. Al terminar sus compras huían. Hoy se va al Louvre como si se fuese al museo o a la exposición universal (D'Aunay, s.f.: 30).

¿Qué quería decir exactamente que ir al gran almacén era como ir a un museo? ¿Qué tipo de cambios en el interior del edificio inspiraban tal afirmación, solo los que aumentaban la amplitud de los espacios? No solo esos. La forma en que se exponían los artículos también había sido transformada. Los artículos mismos, la mercancía, era considerada de manera diferente. Por muy paradójico que resulte, se impone una nueva observación del objeto fabricado (cada vez más) en serie a partir de procesos industriales, que es más propia de la pieza única y singular. En los comercios más primitivos, anteriores a esta deriva museística que ejemplarizamos en el Louvre, la consigna era el ahorro y la economía. El producto aislado e individualizado carecía de interés frente a la acumulación indiferenciada más propia del almacén puro o industrial. Es normal que en una economía prácticamente de subsistencia, como la que seguían las capas sociales ahorrativas que solían frecuentar estos primeros almacenes, primase la imagen de la cantidad frente a la de la calidad escueta.

La configuración del gran almacén *pre-museístico* es descarnadamente industrial. La serie, la clasificación, el registro de productos en catálogos racionales con una estructura taxonómica jerarquizada, imprescindibles para el rendimiento del negocio, son dejados a la vista e incluso a veces exagerados en su apariencia, con el fin de generar una determinada estética del orden. En su obra sobre la historia de los grandes almacenes Macy's de Nueva York, Ralph Merle Hower cita un texto de 1847 en el que se describe el eficiente sistema de funcionamiento de unos grandes almacenes de Filadelfia:

> Cada departamento del almacén tiene una designación alfabética. Cada estantería y cada fila de estantes de artículos, en cada uno de los departamentos está numerada, y cada artículo está etiquetado con la letra del departamento, el número de la estantería y la fila de estantes a la que dicho artículo pertenece (…) Mediante la ordenación alfabética de departamentos y la numeración de estanterías y filas de estantes, todo dependiente, incluso aquel que apenas lleva una hora en el almacén, puede reponer cualquier artículo en su lugar apropiado (Hower, 1943: 92).

Lo que más importaba es que no hubiese fallos en la reposición de artículos. En caso de ubicación errónea la serie quedaría rota y la unicidad del objeto afloraría. La ruptura de la serie no solo significaba ineficacia técnica, sino incluso pérdida de una cierta espectacularidad derivada del orden acumulativo:

> La repetición del objeto en venta puede llegar a hacer que este espectáculo sea emocionante. Un bote de leche, una cacerola roja, un cántaro de vidrio, un recipiente para confituras, un barril de encausto,… aislados no pueden aspirar al honor de lo espectacularmente emocionante, pero si esas unidades son multiplicadas añadiendo ceros y más ceros a su derecha, podemos obtener un magnífico cuadro, decorativo al mismo tiempo que solemne (…) (Mac Orlan, 1931: 86).

La estricta clasificación de la mercancía en el espacio produjo la clasificación misma del espacio arquitectónico, su ordenación cartesiana. Abundan los ejemplos en los que ese orden se manifiesta ostentosamente hasta en el exterior del edificio, aunque quizás el más impactante sea el de los grandes almacenes Au Printemps de París, tal y como queda de manifiesto en los grabados periodísticos de finales del siglo XIX. En 1881, estos almacenes sufrieron un incendio devastador y sus directores se decidieron a encargar al reputado arquitecto Paul Sédille el proyecto de un nuevo edificio, con una imagen que cumpliese esa función de llamada que hemos mencionado anteriormente (fig. 11).

Sin embargo, existen grabados del edificio haussmanniano ocupado por estos grandes almacenes antes del incendio. En uno de 1874, podemos observar cómo el edificio va cambiando de piel a medida que el comercio se extiende por su interior. Como la actividad comercial, en una época en la que la luz eléctrica aún no era un hecho, requería abundante luz natural, grandes áreas de muros de fachada han sido sustituidas por pilares y vigas metálicas entre las que las superficies opacas se reducen al mínimo. Apenas los montantes requeridos por las lunas de vidrio de la época, unos breves pretiles y los cantos de los forjados. Esta transparencia arquitectónica ayuda al mismo tiempo a que, desde el exterior, pueda ser visible la acumulación ostentosa de mercancías en el interior. Al fijarnos con más detalle descubrimos que la nueva estructura de fachada en forma de jaula, es utilizada como una metáfora del orden riguroso seguido dentro. Cada vano





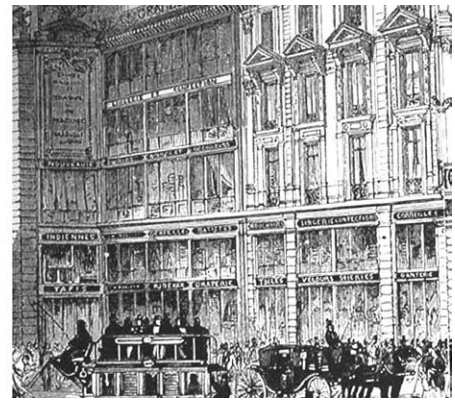


Fig. 11 – (Izquierda) Grandes almacenes Au Printemps de París. El edificio, proyectado por el arquitectoPaul Sédille, fue inaugurado en 1882. Fuente: Marrey, B. (1979). *Les grands magasins des origines à 1939.* París: Picard

Figs. 12a y 12b – (Arriba) Grabado de los almacenes Au Printemps de París en 1874, tomado desde un punto de vista no muy lejano al de la figura 11. A la derecha se extrae un detalle de esa misma imagen, donde puede apreciarse la sustitución del muro de fachada del edificio haussmanniano original. Fuente: *L'Illustration*

entre pilares y vigas actúa como un casillero o un cajón. Incluso la etiqueta del departamento al que corresponde (sedas, guantería, sabanas, telas, indianas, etc.), aparece escrita sobre el canto del forjado, algo que en general distinguía siempre a los almacenes parisinos de esta época.

La escritura exterior del edificio de Paul Sédille es la de los grandes edificios institucionales de la ciudad moderna. Situado junto a la Ópera de Garnier, Au Printemps podría perfectamente pasar por un museo de arte moderno. En su interior la mercancía tenderá a ser dispuesta como si se tratase de ejemplares artísticos únicos. Las grandes series clasificatorias sobre infinitas estanterías perderán atractivo. Los escaparates, abarrotados antes de productos, cada uno con la etiqueta de su precio, se convertirán paulatinamente en escenarios sugerentes donde los espacios vacíos cumplirán también su función, como los soportes expositores de cuidado diseño que nos presentan la mercancía en cuestión como un objeto valioso.

3. Conclusión: el "arte del gran almacén" llega a los museos

> (…) a group of painters have come to the common conclusion that the most banal and even vulgar trappings of modern civilization can, when transposed to canvas, become Art (*Time*, 1962: 56).

En épocas de grandes promociones de ventas, edificios como el de los grandes almacenes Au Printemps de París recibían ingentes muchedumbres humanas. Muchas de estas personas, como hemos visto en el Louvre, no llevaban un plan premeditado de compras, sino que visitaban estos lugares como hoy se visitan los museos. El hecho de que la mercancía expuesta emulase la presencia del objeto de arte, convertía de hecho estos edificios en verdaderos museos populares, aunque las fronteras entre la alta cultura y la cultura popular siguiesen existiendo aún por un tiempo.

Sabemos del estrecho vínculo que existe entre la cultura del pop-art y la cultura de los grandes almacenes y centros comerciales que vivieron una nueva vida durante la posguerra. Objetos populares y humildes en su concreción, –como por ejemplo una lata de sopa, como las que se apilan en series infinitas en los supermercados–, despreciados por el arte con mayúsculas que había propuesto la cultura moderna, ocupada más que en la concreción, en la abstracción, recibieron una mirada nueva. Nuestra hipótesis final es que esta mirada nueva del pop-art, –que ve justamente "LA" lata de sopa, aislada de su serie clasificadora–, tuvo un antecedente en ese momento en el que aparece el edificio del gran almacén clásico proponiéndose como museo popular.

La diferencia fundamental es que esas fronteras clasistas entre diferentes modalidades de arte ya habían sido abatidas. El objeto comercial podía hacer su entrada en el museo…, pero en el de verdad.

4. Bibliografía

Adburgham, A. (1964). *Shops and Shopping. 1800-1914*. Londres: G. Allen & Unwin.

Ambriére, F. (1938). *La vie secrète des Grands Magasins.* París: Les Œuvres Françaises.

Bowlby, R. (1985). *Just Looking. Consumer culture in Dreiser, Gissing and Zola*. Nueva York, Londres: Methuen.

Braudel, F. (1979). *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVe-XVIIIe siècle II*, 93. Paris: Colin.

Clausen, M. (1985). "The Departement Store-Development of the Type" en *Journal of Architectural Education XXXIX* (agosto 1985).

—. (1987). *Frantz Jourdain and The Samaritaine. Art Nouveau. Theory and criticism*. Leiden: J. Brill.

Closel, J. du (1989). *Les grands magasins français. Cent ans après.* Paris : Clothard et associés.

Courpotin, F. (s.f.). "De la boutique sur rue au magasin: Construction et aménagement" en Coquery, N. (2000). *La boutique et la ville: commerces, commerçants, espaces et clientèles, XVIe-XXe siècle: Actes du colloque des 2,3 et 4 décembre 1999*, pp. 324. Universidad François Rabelais. Tours.

D'aunay, A. *Le Louvre, Grand Hôtel et Grands Magasins*. París: Tolmen et cie.

D'avenel, G. (1894, 5 de junio). Le mécanisme de la vie moderne: les grands magasins. *Revue des deux mondes*.

—. (1908). *Le mécanisme de la vie moderne*. París: A. Colin.

Davis, D. (1966). *A History of Shopping*. Londres: Routledge & Kegan Paul.

Faraut, F. (1987). *Histoire de la Belle Jardinière*. París: Belin.

Favier, R. "Faiseurs de rien, vendeurs de tout'. Les merciers de Grenoble au XVIIIè siècle" en Coquery, N. (2000), *op. cit*., p. 104.

Ferry, J.W. (1960). *A History of the Department Store.* Nueva York: Macmillan.

Gilles, B. (1955). "Recherches sur l'origine des grands magasins parisiens, note d'orientation" en *Mémoires de la Fédération des Sociétés Historiques et Archéologiques de Paris et de l'Ile-de-France, VII*. París: Klincksieck.

Guadet, J. (1902). *Eléments et théorie de l'architecture III*, 12. París: Lib. de la Construction Moderne.

Hauteceur, L. (1933). "De l'échoppe aux grands magasins" en *La Revue de Paris*.

Honeycombe, G. (1984). *Selfridges. Seventy-five Years. The Story of the Store.* Londres: Selfridge.

Hower, R.M. (1943). *History of Macy's of New York. 1858-1919*. Cambridge: Harvard U.P.

Jarry, P. (1948). *Les magasins de nouveautés. Histoire rétrospective et anecdotique*. París: A. Barry et fils.

Lambert, R. S. (1938). *The Universal Provider. A study of William Whiteley and the rise of the London Department Store*. Londres: G.G. Harrap.

Lefuel, H. (1926). *Les boutiques parisiennes du Ier Empire, ou Collection de maisons de commerce de Paris et des intérieurs les mieux décorés*. Paris: Albert Morancé.

Lewis Mumford, L. (1971). *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza Editorial. (Edición original: 1934).

Mac Orlan, P. (1931). *Le Printemps*. París: Gallimard.

Marrey, B. (1979). *Les grands magasins des origines à 1939*. París: Picard.

Miller, M. (1981). *The Bon Marché. Bourgeois Culture and the Depatment Store, 1869-1920*. Princeton: Princeton U.P.

Normand, G. (1920). *Le grand commerce de détail*. París: Perrin.

Pasdermadjian, H. (1949). *Le Grand magasin. Son origine, son évolution, son avenir* París: Dunod.

Peron, R. (1993). *La fin des vitrines. Des temples de la consommation aux usines à vendre.* Cachan: De l'eus.

Roche, D. (1997). *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation XVIIIe – XIXe siècles*. Paris: Fayard.

Tétart-Vittu, F. (1992). *Au paradis des dames: Nouveautés. Modes et confections. 1810-1870*. Catálogo de la exposición del Museo de la Moda y del Vestido de París en 1992.

Whitaker, J. (2006). *How the American Department Store Fashioned the Middle Class.* Nueva York: St. Martin's Press.

Zola, É. (1882). *Au bonheur des dames*. París: Lacroix. (1962, 11 de mayo). The Slice-of Cake School. *Time 79* (19), 56.

ÍNDICE ▷

RECONVERSIÓN DEL MERCADO CENTRAL DE MELILLA. UNA ESTRATEGIA URBANA Y PATRIMONIAL

Ángel Verdasco
Universidad de Alcalá

1. Introducción

Esta comunicación trata sobre las actuales relaciones entre lo urbano y lo patrimonial. Así como sobre las posibles estrategias a seguir a la hora de intervenir en la ciudad consolidada.

Para ello hablaré de la intervención que se estoy llevando a cabo en el antiguo Mercado Central de Melilla., cuya filosofía principal aspira a lograr un equilibrio entre la vieja ciudad (memoria) y las nuevas necesidades requeridas, sin perder identidad.

El Mercado Central de Melilla se había utilizado desde el año de su construcción (1926) hasta el año 2000 cuando se construyó un edificio nuevo en las inmediaciones. En ese momento el viejo mercado cerró y quedó en estado de abandono.

En el año 2003 la Ciudad Autónoma de Melilla había cedido al Estado dicho Mercado para concentrar allí tres centros educativos en ese momento desperdigados por la ciudad.

En el año 2008 el Ministerio convoca un concurso de arquitectura de ámbito nacional cuyo principal objetivo consistía en desarrollar una propuesta para la rehabilitación, ampliación y adecuación del antiguo Mercado Central de Abastos de Melilla con el fin de albergar un Conservatorio Profesional de Música, una Escuela oficial de idiomas y un Centro de Educación de Adultos.

La intervención que aquí se describe es consecuencia de lograr el primer premio en el concurso citado.

Fig. 1 – Plano de la plaza y su campo exterior. Fuente: J.L.Poza, Melilla, 3 agosto 1921, esc. 1/7.500

Las obras comenzaron en el año 2011, han tenido varias paradas por razones ajenas al proyecto y se prevé su finalización para mediados del año 2015.

2. Memoria y Protección

En el barrio del Polígono y en el mismo solar (entre la calle General Margallo y el Cerro de María Cristina) existió un mercado inaugurado en 1910 que se fue llenando de puestos, tenderetes y barracas, convirtiéndose en un lugar desordenado y poco salubre. En 1921 es cuando se comienzan a elaborar los primeros planes para alzar un mercado estable.



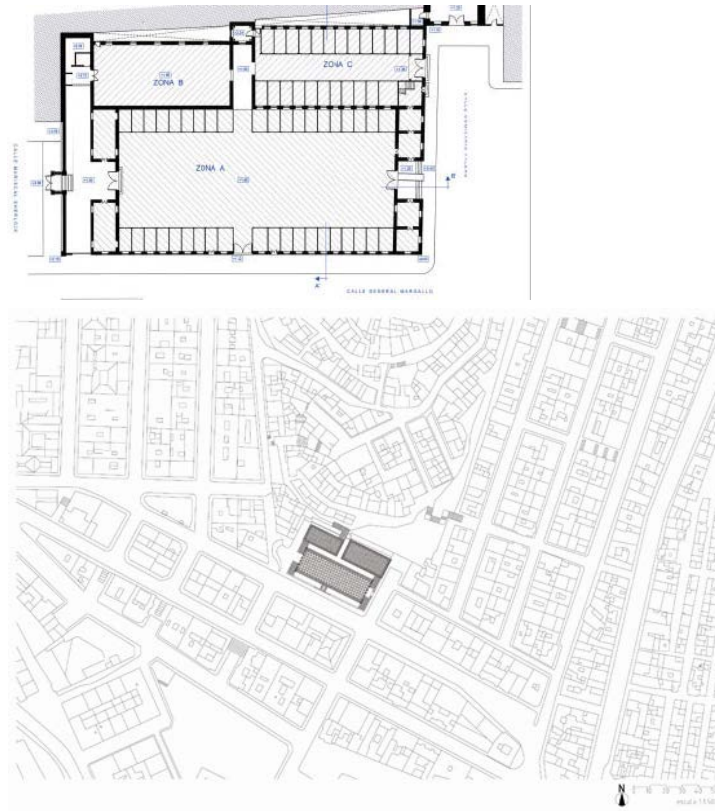
En 1923 el ingeniero Jorge Palanca redacta el Proyecto de Mercado Central que comenzará a construir al año siguiente y que consta de tres naves: una central de Frutas y Verduras, otra para venta de Pescados y otra tercera más pequeña con puestos de carnes y pollos.

A lo largo de los años sesenta sufrió una serie de reparaciones y entre 1984 a 1987 se acometen obras fundamentales para su conservación pues prácticamente se trata de una "rehabilitación" total del edificio en el interior , en las cubiertas y en el exterior donde se aplica una falsa pintura pétrea que imita sillares de piedra.



Fig. 2 – Mercado del Polígono, hacia 1987. Fuente: Fototeca del ACML

Hoy en día el Mercado figura en el catálogo de Bienes Protegidos del Plan Especial de Protección y ordenación del Ensanche Modernista y Racionalista de la Ciudad Autónoma de Melilla, también está declarado Bien de interés Cultural B.I.C. (RD. 2753/1986). Todas estas circunstancias le otorgan un grado de protección estructural, sin que señale ningún elemento singular.



Figs. 3 y 4 – (Arriba) Mercado del Polígono, hacia 1987. Fuente: Fototeca del ACML (Abajo) Plano de situación.Fuente: Á.Verdasco Arquitectos. S.L.P.

3. El Mercado Central

El antiguo Mercado Central se ubica en una parcela del Barrio del Polígono delimitada por las calles General Margallo s/n al sur, Comisario Valero nº 13 al este, Mariscal Sherlock s/n al oeste. Al norte linda con la calle Duero y el borde del Cerro de María Cristina. Y ocupa una superficie aproximada de 1940 m^2.

El conjunto edificado consta de tres naves rectangulares, una de mayor tamaño y dos menores, y todas con dos alturas. Tiene tres accesos, cubierta de chapa metálica abovedada, carpinterías de madera con celosías en su parte central y cerrajería de elaborado diseño.

4. La transformación. El concurso de arquitectura

Las bases del concurso (con la aprobación de la dirección General de Urbanismo de Melilla) establecían lo siguiente:

a) Se dejaba en manos de los proyectistas la decisión de conservar o no el antiguo Mercado.

b) Se permitía construir en altura y recomendaba no hacer excavaciones.

c) Refuerzo estructural del viejo edificio del mercado teniendo en cuenta la construcción en su interior de los edificios de nueva planta para nuevos usos.

d) Se pedía algún acceso al conjunto desde el barrio del Cerro de María Cristina.

e) Rehabilitación de las partes que se decidan conservar del Mercado dado el estado de abandono en que se encontraba.

f) El edificio del Mercado aparece calificado en el vigente P.G.O.U. como Equipamiento Primario (Dotacional Público) para Servicios Colectivos, tipología T8: Edificio Singular Dotacional, correspondiendo a la edificación con configuración indeterminada y uso característico de equipamiento primario, en sus diferentes modalidades (docente, sanitario, institucional, deportivo, etc.).



Fig. 5 – Vista exterior de la reconversión del Mercado en centro educativo Fuente: Á.Verdasco Arquitectos.S.L.P

5. Propuesta

Nuestra propuesta en el concurso (figs. 4 y 5) se caracterizaba por:

a) Mantenimiento del antiguo Mercado y rehabilitación integral del mismo, pues aunque no es de muy buena calidad constructiva si tiene una composición arquitectónica interesante de recuperar. Además dentro del entorno de protección del Conjunto Histórico de la Ciudad de Melilla, y es por lo tanto su imagen exterior referencia de ésta ciudad. (El estudio patológico se ha tenido en cuenta en este proyecto).

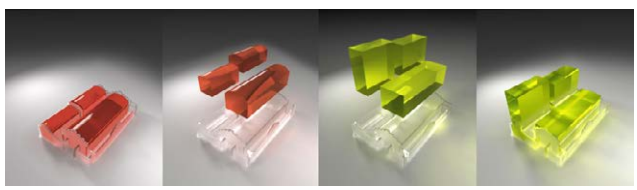
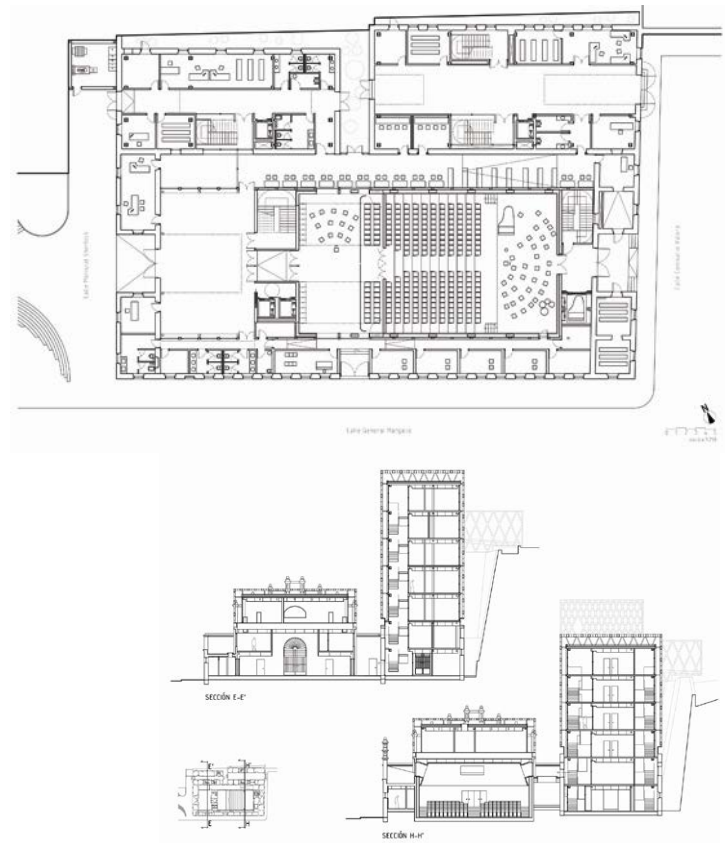


Fig. 6 - Propuesta de transformación. Fuente: Á. Verdasco Arquitectos.S.L.P

b) Desmontaje de cubierta y elevación de plantas en las tres naves hasta completar programas pedidos.

c) Se sitúa el Conservatorio Profesional de Música (Nave 1 con tres alturas), la Escuela Oficial de Idiomas (Nave 2 con seis alturas) y el Centro de Educación de Adultos (Nave 3 y siete alturas). La superficie útil total son 4985 m^2 y la construida total son 7543 m^2.

d) Detalles de alta calidad acústica, de plena accesibilidad y funcionalidad para los usuarios a los que va a ser destinado. La calidad en el diseño deberá tener la capacidad suficiente para mejorar el entorno y convertirse en un espacio de referencia de la Ciudad, acorde con la envergadura del equipamiento.



Figs. 7 y 8 – Propuesta de transformación. Fuente: Á.Verdasco Arquitectos.S.L.P

e) Se plantea una nueva estructura interior en cada nave del Mercado que sigue las pautas marcadas en el estudio geotécnico realizado por el promotor (ahí se recomienda que la estructura actual no reciba nuevas cargas, que se realicen los menores sótanos posibles y se estudie cuidadosamente la nueva cimentación).

f) La estructura actual se rehabilita, se refuerza y se mantienen sus huecos. La nueva estructura interior de las naves es independiente de la estructura actual con su propia cimentación y por tanto, no se apoya en la actual.

g) Se propone una envolvente continua en fachadas y cubiertas formada por una celosía cerámica. Esta envolvente se comporta como una cámara que minimiza el impacto acústico exterior, lo cuál creemos necesario por los usos a implantar (principalmente aulas). Por otra

parte se comporta como una cámara de control térmico, lo cuál creemos muy necesario al estar trabajando en Melilla.

La cámara que se crea entre la envolvente cerámica y las fachadas de los edificios se comporta como una cámara de captación de calor en invierno y de expulsión de calor en verano al evitar la envolvente el recalentamiento de las fachadas. Las instalaciones quedan ocultas bajo las celosías.

A su vez este sistema de cerramientos permite un control lumínico que creemos fundamental al estar la mayor longitud de fachada en orientación sur.

Por tanto se plantea una idea de adaptación al clima, que funciona como captación energética y protección acústica y lumínica.

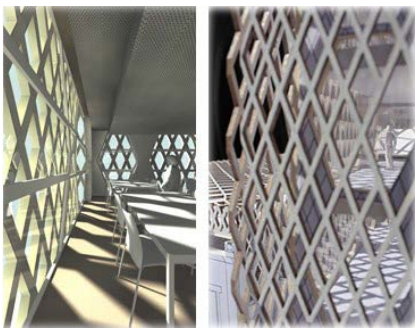


Fig. 9 – Fachadas. Fuente: Á. Verdasco Arquitectos.S.L.P.

6. Conclusiones

El objetivo prioritario de la propuesta de obra nueva como se planteó en el concurso es mantener el carácter singular y la envolvente del antiguo Mercado Central hoy en desuso, y transformarlo en equipamiento educativo. Conseguir que el ciudadano entienda que cambia el uso pero siga sintiéndolo como propio y por tanto pueda apropiarse de él.

En el exterior, una doble piel cerámica (celosía + fachada ventilada) controla energéticamente el edificio desde un punto de vista térmico, acústico y lumínico. Se soluciona con celosías cerámicas que aluden a la arquitectura cercana, a los materiales locales y que tienen su origen en las actuales celosías que existen en las ventanas del mercado.

Este proyecto habla de cómo reprogramar una ciudad, Melilla, cercada por el mar y la frontera.

Este proyecto habla también de la memoria y la identidad, en un solar que es bisagra entre el ensanche y el barrio árabe. Melilla es una ciudad colmatada donde no queda espacio para construir y de ahí la solución de extrusionar los nuevos usos hasta completar cada programa.

Aludiendo a la memoria de los espacios colectivos se mantienen los accesos, los vestíbulos de gran altura y se reinterpretan los materiales desde una mirada contemporánea.

Se mantiene el carácter singular del mercado. El nuevo proyecto propone una imagen exterior a aescalar y abstracta para todo el equipamiento, frente a la diversidad espacial interior.

Sin embargo desde el interior metalizado, se percibe Melilla de una forma nueva. Nos interesa densificar la ciudad. En este caso densificar no significa compactar; este proyecto habla de densificar de forma ligera.

Sobre una preexistencia sólida, una intervención que se aligera en vertical.

7. Bibliografía

Ángel Verdasco Arquitectos S.L.P. (2009). *Proyecto de Ejecución de la de rehabilitación, ampliación y adecuación del Antiguo Mercado Central de Abastos con el fin de albergar un Conservatorio Profesional de Música, Escuela Oficial de Idiomas y Centro de Educación de Adultos. Ministerio Cultura, Educación y Deporte. Febrero 2009.*

Bravo Nieto, A. e Hinojo Sánchez, D. (2003). *Catálogo de arquitectura, 1865-1961*, 1 disco (CD-ROM). Ciudad Autónoma de Melilla: Consejería de Fomento.

Bravo Nieto, A. (s.f.). *La ciudad de Melilla y sus autores: diccionario biográfico de arquitectos e ingenieros (finales del siglo XIX y primera mitad del XX*. Melilla: Consejería de Fomento.

Gallego Aranda, S. (1996). *Enrique Nieto en Melilla: La ciudad proyectada*. Granada: Universidad de Granada y Centro Asociado de la U.N.E.D. de Melilla.

Saro Gandarillas, F. (1996). *Estudios Melillenses: notas sobre el urbanismo, historia y sociedad en Melilla*. En Moga Romero, V. (ed.). UNED-Centro Asociado de Melilla. Ciudad Autónoma de Melilla: Consejería de Cultura,

COAM (2000, junio). *Guía de Asistencia Técnica de Redacción de Proyectos de Intervención Arquitectónica del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.*

VV.AA. (1999, octubre). *Metodología de la Restauración* y *Rehabilitación*. *Tratado de Rehabilitación*, Tomo II. Madrid: Editorial Munilla-Lería. Octubre 1999.

ÍNDICE ▷

EL PRIMER PLAN ESTRATÉGICO DE VALENCIA (EL PEV 1995). UN SISTEMA INNOVADOR PARA EL IMPULSO DE LA RENOVACIÓN URBANA

Vicente Vidal Climent
Universidad CEU Cardenal Herrera

1. Objetivo e interés

Desde los años 80 del siglo XX la planificación estratégica es una herramienta habitual para el desarrollo de territorios y ciudades, que se suma a la planificación urbana tradicional. En 1994, de manera bastante avanzada respecto al conjunto de las ciudades españolas, Valencia inició un proceso de planeamiento estratégico urbano. El impulso inicial logró aunar en torno a importantes proyectos el esfuerzo de las administraciones públicas y de las principales entidades de iniciativa social, y agilizó las dinámicas de renovación urbana. Esa primera etapa constituye una sugestiva materia de estudio, y aunque su vitalidad no ha permanecido constante desde entonces, ha dotado a la gestión de la ciudad de un cierto estilo de anticipación y sentido colaborativo. El presente trabajo[1] se ocupa de un aspecto de la historia reciente de la arquitectura en Valencia, al estudiar el papel que jugó el primer Plan Estratégico en la configuración urbana de la ciudad, y contempla ese planeamiento estratégico como un verdadero laboratorio de prácticas colaborativas innovadoras para el diseño urbano.

Concretaremos nuestro análisis en un plan estratégico singular, como lo fue el primer Plan Estratégico de Valencia, del año 1995. Su ámbito se limita a la ciudad, soslayando las potencialidades de una visión metropolitana más amplia; se propuso como objetivo estimular el desarrollo de Valencia incluyendo criterios de ordenación urbana, ayudando a conseguir una verdadera transformación de la ciudad; y, en cuanto al liderazgo, fue impulsado desde su formulación inicial en 1994 por la misma persona al frente del gobierno municipal. Estos y otros elementos, como su carácter participativo, hacen interesante el estudio del planeamiento estratégico en Valencia. Mostraremos las características innovadoras del plan, su idea de ciudad, y cómo su articulación con el Plan General de Ordenación Urbana entonces –y aún hoy– vigente contribuyó a la renovación urbana de Valencia.

2. Los PGOU de Valencia: la evolución urbana de la ciudad en la segunda mitad del siglo XX

Para describir los principales rasgos de la configuración urbana de Valencia a principios de los 90, en los años en que se elabora su primer Plan Estratégico, vemos oportuno remontarnos cinco décadas atrás y partir de la dinámica de cambio que conllevó la redacción de su primer Plan General de Ordenación Urbana. Pensamos que un modo suficientemente sistemático de aproximación a la evolución urbana de Valencia en la segunda mitad del siglo XX consiste en describir la impronta que los tres PGOU que se han sucedido en este periodo han dejado sobre la ciudad. El primer PGOU, de 1946, para una ciudad que buscaba dinamismo y sacudirse el polvo de la posguerra; el segundo, de 1966, en pleno desarrollismo; y el tercero, de 1988, actualmente en vigor.

Nos sirven de guía para este análisis los trabajos de Gaja Díaz y Boira Maiques (1994: 63-89); Gaja Díaz (2000); Torres Cueco

[1] Esta Comunicación forma parte de un trabajo de investigación más amplio del mismo título defendido en la ESET de la Universidad CEU Cardenal Herrera de Valencia en septiembre de 2013.

(2000); González Móstoles (2002); Domínguez (2002); Dómine (2004); Peñín (2004); y Tomás Llavador y Vicens Salort (2010). En su mayoría son textos que forman parte del Seminario 'Historia de la ciudad', organizado por el Colegio de Arquitectos de Valencia entre los años 2000 y 2009, en colaboración con el Ayuntamiento de Valencia, la Universidad Politécnica de Valencia y la Universitat de València.

2.1. El primer PGOU de Valencia (1946)

El año 1939, con el fin de la guerra civil, es el punto de arranque de importantes transformaciones urbanísticas en toda España, y también en Valencia, que había dejado de ser una urbe agraria para convertirse en una ciudad industrial, apuntando ya su futura vocación terciaria (Gaja Díaz y Boira Maiques, 1994: 66).

El Plan General de Ordenación de Valencia y su Cintura, aprobado en diciembre de 1946, tenía carácter comarcal, y afectaba a 30 de los 34 municipios de la comarca de Valencia –prácticamente la actual comarca de l'Horta–, con una población de 622.000 habitantes. "Estamos en presencia –afirma Gaja Díaz (2000: 241)– del primer intento de estructuración metropolitana". El término municipal de Valencia contaba con más de 13.000 hectáreas, que a comienzos de los 40 estaban muy desigualmente ocupadas: dentro del espacio urbanizado tenía gran importancia el centro histórico de la ciudad, frente al poco peso de la periferia. En este contexto, el Plan General estima un crecimiento demográfico que justifica la propuesta de duplicar la superficie de suelo urbano de la ciudad. Refuerza el modelo de crecimiento radioconcéntrico existente, se muestra respetuoso con la huerta circundante, orienta el crecimiento 'hacia el secano', y plantea un desarrollo más o menos proporcionado en torno al perímetro de todos los núcleos urbanos.

2.2. La Valencia del Plan Sur y el PGOU de 1966

A raíz de la Riada de Valencia de 1957, en julio de 1958 se aprobó la 'Solución Sur', que planteaba la creación de un nuevo cauce al sur de la ciudad y la ocupación del cauce antiguo como una vía de tráfico rápido este-oeste. Aunque se trataba de un proyecto meramente hidráulico, en la práctica introducía tales modificaciones en la estructura urbana que obligaron a revisar el Plan General de 1946.

En 1966 Valencia superó los 600.000 habitantes, y a finales de los 60 la estructura económica había definitivamente mudado hacia el sector terciario. En 1965 se construyen 11.204 viviendas, cifra anual que nunca más fue alcanzada, ni siquiera en los expansivos años 90. El término 'desarrollismo', que entonces comienza a usarse críticamente, ha de entenderse no tanto como caracterizador de un crecimiento acelerado de la urbanización, como en relación con la forma caótica, especulativa y descontrolada que se produjo (Gaja Díaz, 2000: 243).

Para algunos autores, el nuevo Plan General aprobado en 1966 causó más estragos a la ciudad y su área metropolitana que la propia riada. Basado en unas proyecciones demográficas exageradas, planteaba una desproporcionada clasificación de suelo urbano unida a altos coeficientes de edificabilidad, así como unas nada sutiles soluciones viarias.

> El que se aprueba en 1966 es un plan sin programa, sin estudio económico, sin gestión, en realidad es un documento para poner suelo en el mercado inmobiliario, con las menores cargas posibles (Gaja Díaz, 2000: 244).

2.3. El PGOU de 1988

En 1979 se constituye en Valencia el primer Ayuntamiento democrático, gobernado por la coalición del PSPV-PSOE y el PCPV. Este Ayuntamiento se propone llevar a cabo algunas tareas urbanísticas consideradas urgentes, como son la mejora de equipamientos en algunos barrios periféricos, la preservación de espacios naturales (El Saler, el viejo cauce del Turia) o urbanos amenazados (Ciutat Vella), y la reducción del suelo urbanizable. En 1982 se acuerda acometer la revisión del PGOU. El de 1966 tenía carácter comarcal, abarcando treinta municipios, y ahora se trataba de acometer uno circunscrito al municipio de Valencia.

El nuevo Plan General se basaba en premisas de austeridad, preocupación por *acabar* la ciudad antes que proyectar expansiones, atención centrada en el suelo urbano, políticas de rehabilitación y protección del patrimonio histórico y medio-ambiental, y potenciación del transporte público (Ayuntamiento de Valencia, 1988: 17). Sin embargo, con el cambio de coyuntura a partir de 1986 cambiaron también los bienintencionados planteamientos iniciales, y el Plan que definitivamente se aprueba en diciembre de 1988 clasifica suelo en exceso y no se atreve a dirigir el crecimiento hacia el secano ni a potenciar otras centralidades que sirvan de contrapeso al núcleo central.

Gaja Díaz aporta una mirada pesimista sobre el panorama que genera el PGOU. Son palabras casi proféticas, que avanzan ya en el año 2000 detalles significativos que la crisis de 2007 ha puesto en dolorosa evidencia:

> El crecimiento explosivo de la ciudad y del área metropolitana en el siglo XX no es durable, es insostenible. No se puede pensar que estos ritmos se mantendrán en el próximo siglo. La expansión demográfica declina de forma irreversible, pero en cambio el

> sector inmobiliario sigue con altas tasas de actividad. (…) El actual boom es un espejismo, una borrachera que pasará y dejará una terrible resaca: la huerta destrozada, el centro histórico malogrado, un área metropolitana desestructurada y un modelo urbanístico insostenible (Gaja Díaz, 2000: 253).

Sin embargo, hay aspectos positivos que añadir. Visto con perspectiva de mayo de 2008 –afirma un "Documento de análisis de la revisión simplificada del PGOU de València" redactado por diversos autores vinculados a AE-Agró–, el Plan de 1988 ha supuesto, entre otros logros, la rehabilitación del Centro Histórico y la conservación del patrimonio cultural; la recuperación de importantes espacios libres y equipamientos públicos; la creación de grandes parques; la mejora de la circulación viaria; la implantación de la red de transporte público de gran capacidad (metro/tranvía); el equipamiento de los barrios mejorando su calidad urbana; etc.

2.4. La configuración de la ciudad a inicios de los años 90

Para tratar de entender cómo era la ciudad de Valencia a comienzos de los noventa, es decir, en los años en que por primera vez se plantea la realización de un Plan Estratégico, y se aprueban sus líneas estratégicas, nos fijaremos en algunos aspectos de la ciudad que iba siendo configurada por influjo del PGOU de 1988 y de la más reciente legislación urbanística, de la mano de autores como Gaja, Peñín, Torres, Tomás y Domínguez: los siguientes párrafos constituyen piezas clave del puzzle de la nueva Valencia:

a) La urbanización de grandes áreas, fruto de la LRAU: Un contexto económico expansivo, el cambio de Administración y el nuevo marco normativo –la Ley Reguladora de la Actividad Urbanística de 1994– se conjugan para dar paso a una etapa que puede ser calificada de neodesarrollista; entre 1991 y 2000 la expansión urbanística vuelve a ser espectacular' (Gaja Díaz, 2000: 248). Valencia ve crecer a partir de 1995 –el año de la aprobación del PEV– nuevas áreas edificadas en más de 300 Ha.

b) Una nueva periferia: Los nuevos barrios –Ademuz, Avenida de Francia, Monteolivete…– van configurando una periferia escasa de diseño, tímida en sus propuestas urbanas y demasiado dependiente de algunos supuestos, ya caducos, del movimiento moderno.

c) Crecer a costa de la huerta: La Valencia de los noventa ve disminuir sensiblemente su huerta, en un proceso complejo, de numerosos factores –entre los que no es menor el desinterés de los propietarios de las parcelas–, que bien requeriría un estudio particular.

d) Innovación en el transporte urbano: En estos años la mejora en el trasporte urbano es una prioridad, y se dan avances significativos, en un proceso que tendrá continuidad en la primera década del siglo XXI.

e) El impulso modernizador de la Generalitat: Numerosos edificios y algunos espacios públicos del núcleo central son rehabilitados con acierto por la Administración autonómica, en operaciones que van cambiando la fisonomía urbana con netos toques de modernidad.

f) Al encuentro del mar. Los planes del cauce viejo del Turia, y del Grao: La fuerza del Jardín del Turia como elemento de articulación urbana destaca en la configuración de la nueva Valencia. Aunque no queda resuelta su continuidad hasta el mar, ni se definen las propuestas viarias de acercamiento de Valencia al mar, sí se realizan intervenciones para adecuar la fachada marítima y se avanzan ideas para el uso ciudadano de la dársena interior del Puerto.

Con sus luces y sus sombras, la Valencia de los noventa es una ciudad distinta, que ha crecido quizá demasiado a costa de uno de sus más genuinos recursos medioambientales, una ciudad que apuesta por la modernización, y que destina grandes inversiones a mejorar la movilidad urbana, una ciudad que trata de generar nuevas centralidades y que busca soluciones para su anhelado encuentro con el mar.

3. La novedad del planeamiento estratégico urbano

Según François Ascher (1946-2009), uno de los pensadores sobre la ciudad más influyentes en los medios intelectuales y profesionales de Europa y América (prólogo de Jordi Borja al libro de Ascher, 2004: 14), el neourbanismo se contrapone al urbanismo moderno en que mientras éste definía un programa a largo plazo para la ciudad y establecía los principios de su organización espacial, deduciendo los planes de urbanismo para que la ciudad futura encajara en el marco predefinido, el neourbanismo se apoya en una gestión adaptada a una sociedad compleja y a un futuro incierto, teniendo la flexibilidad como uno de sus paradigmas:

> Elabora múltiples proyectos de naturaleza variada, intenta que sean coherentes, diseña una gestión estratégica para su puesta en marcha conjunta y tiene en cuenta en la práctica los acontecimientos que producen, la evolución prevista, los cambios que se avecinan, revisando, si es necesario, los objetivos definidos o los medios dispuestos en un principio para su realización. Se convierte en una gestión estratégica urbana que integra la

> creciente dificultad de reducir la incertidumbre y el azar en una sociedad abierta, democrática y marcada por la aceleración de la nueva economía (Ascher, 2004: 72).

Nadie hasta ahora había identificado de modo tan claro los postulados del urbanismo que requiere nuestro tiempo con el planeamiento estratégico.

José María Ordeig destaca que tres características han sobresalido en el panorama urbano a lo largo del último cuarto del siglo XX:

> (…) el relanzamiento de las ciudades, el concepto de sostenibilidad y el pensamiento estratégico. Tres peculiaridades que, a nuestro juicio, anudan gran parte de las aportaciones realizadas que han tenido mayor interés. (…) La ciudad como símbolo, la sostenibilidad como deseo de equilibrio con los valores naturales y el pensamiento estratégico como superador de la dicotomía 'plan-proyecto', son consecuencia de las líneas pragmáticas de respuesta al diseño urbano que se han producido en los años noventa. Pero son tendencias basadas, en último extremo, (…) en el intento de humanizar cada vez más las ciudades (Ordeig, 2004: 301 y 304).

Para hacer viables operaciones reestructuradoras del tejido físico, económico y social de una aglomeración urbana, según José Miguel Fernández Güell se hace necesaria una política muy amplia con objetivos estratégicos intersectoriales. Y añade, a modo de resumen, que "como complemento a la planificación urbanística tradicional que persigue un desarrollo físico ordenado y atractivo de la ciudad, la planificación estratégica pone los medios para alcanzar la prosperidad económica y el equilibrio social de la comunidad urbana" (Fernández Güell, 2006: 54 y 50).

3.1. Algunas definiciones

Para Fernández Güell, la planificación estratégica de ciudades se puede definir como un "proceso sistemático, creativo y participativo que sienta las bases de la actuación integrada a largo plazo, que define el modelo futuro de desarrollo, que formula estrategias y cursos de acción para alcanzar dicho modelo, que establece un sistema continuo de toma de decisiones y que involucra a los agentes locales a lo largo de todo el proceso" (Fernández Güell, 2006).

Otros especialistas españoles han propuesto definiciones sobre qué se entiende por planeamiento estratégico urbano. Se trata de definiciones coincidentes en los aspectos esenciales (proceso sistemático, participativo, que busca el desarrollo de un territorio), pero que difieren en algunos matices que resultan significativos. Así, Borja y Castells señalan el aspecto del desarrollo social; Fernández Güell pone de relieve que se trata de un proceso creativo, a la vez que resalta la involucración de los agentes locales; Postigo destaca el carácter científico-técnico del proceso; y Boixader y Xalabarder acentúan la importancia de la comunicación, así como la capacidad del planeamiento estratégico para generar visiones compartidas de futuro.

3.2. Principales características

La planificación estratégica de ciudades tiene como características más significativas una visión a largo plazo, que pueda desarrollarse a lo largo de varias legislaturas; la consideración de las condiciones del entorno; la identificación de la ventaja competitiva; una visión integral de la realidad urbana, contemplando la complejidad socioeconómica y política; la flexibilidad decisional y la concentración en temas críticos, ayudando a distinguir las decisiones importantes de las que tienen un impacto sólo temporal. Es un plan fundamentalmente orientado a la acción, buscando asegurar la viabilidad de sus propuestas e involucrando a los responsables de tomar decisiones. Fomenta la participación de todos los agentes sociales, y exige una nueva cultura tanto de los políticos como de los técnicos: alto grado de motivación y cualificación, talante poco burocrático y capacidad para dinamizar las fuerzas de la ciudad (Fernández Güell, 2006: 55-56).

Se trata, pues, de un instrumento privilegiado al servicio de las ciudades, metrópolis y territorios "que permite su desarrollo desde lo local mediante una visión de largo plazo que posibilita la planificación del futuro. Logrando, así, territorios más eficientes y con capacidad de gestión y de implementación de las políticas de los distintos niveles: Unión Europea, estado, comunidad autónoma" (Ebrópolis, 2013)[2].

3.3. Críticas al planeamiento estratégico

Pese a su consolidación y sus indudables beneficios y ventajas, el planeamiento estratégico no está exento de críticas: unas se dirigen a identificar insuficiencias, desviaciones o malas prácticas, mientras que otras ponen un reparo global a la opción metodológica de encontrar una estrategia en base a la colaboración entre los actores urbanos y la participación ciudadana.

3.4. Breve historia del planeamiento estratégico en España

El proceso de planificación estratégica de Barcelona, y muy especialmente la novedad y el éxito que supuso su I Plan Estratégico de 1990, ha sido escogido como buena práctica a nivel mundial, pero sobre todo en las ciudades latinas, tanto

[2] EBRÓPOLIS, XVI Encuentro de Planes Estratégicos Urbanos y Territoriales (2013). *Declaración de Zaragoza. Planificación estratégica urbana y territorial en entornos de crisis*.

americanas como europeas (cfr. Pascual i Esteve, 2007: 101). Al poco tiempo de iniciar Barcelona su Plan, arrancaron otros dos procesos emblemáticos de la planificación estratégica española: Madrid y Bilbao. El Plan Estratégico de la capital española no consiguió involucrar efectivamente a las principales instituciones de la ciudad, mientras que el Plan del Bilbao Metropolitano siempre se ha valorado como una historia de éxito. A finales de 1991, otras ciudades españolas como Cádiz, Jerez, Sevilla y Vigo se habían unido al selecto club de planificadores estratégicos. Y enseguida vino una segunda generación de planes estratégicos entre los que sobresalieron los de Tarragona (1991), Córdoba (1992), Málaga (1992), Murcia (1993), Cuenca (1994), Valencia (1995), Zaragoza (1998), Elche (1998), y las dos revisiones del Plan de Barcelona (1994 y 1998).

En términos generales, puede afirmarse que durante estos veinticinco años los planes estratégicos han actuado razonablemente bien como instrumentos de reflexión estratégica, como procesos de concertación público-privado y coordinación interadministrativa, y como marcos para la formulación de estrategias en el ámbito local y territorial. Sin anular los otros sistemas de planificación que intervienen en el territorio, los planes estratégicos han permitido crear un estado de opinión, motivar a las instituciones e introducir reflexiones. Las encuestas realizadas en España (Ebrópolis, 2002) manifiestan que la planificación estratégica ha demostrado su importancia como herramienta de trabajo para propiciar un desarrollo equilibrado de las ciudades (Fernández Güell, 2007: 627-636).

4. El primer Plan Estratégico de Valencia (1995)

Valencia aprobó en 1995 un Plan Estratégico, sumándose así a las ciudades españolas que ya se habían dotado en años anteriores de un instrumento similar para el desarrollo urbano. Liderado por el Ayuntamiento, en la persona de su Alcaldesa, el plan quería encaminar a la ciudad 'hacia un futuro que proporcione una mayor calidad de vida a todos sus ciudadanos', y contribuir a hacer de Valencia 'una ciudad clave del sistema de ciudades europeo y mediterráneo', afirmaba la Declaración institucional del Comité Ejecutivo del 2 de marzo de 1994 (ProValencia, S.A., 1997). El PGOU llevaba más de seis años en vigor, y la transformación urbana que éste propiciaba estaba en marcha, ahora impulsada por una situación económica que se había vuelto favorable y próspera.

4.1. Contexto político y económico

Cuando en julio de 1991 la alcaldesa Rita Barberá anuncia su intención de promover un Plan Estratégico para Valencia, tanto la Comunidad Valenciana como España estaban gobernadas por líderes socialistas, al igual que en el momento en que se aprueban los objetivos del Plan, ya en abril de 1995. Esto da idea del grado de consenso que se alcanzó y de la capacidad de liderazgo de los promotores del Plan. Los años de la implantación del Plan ya contaron con presidentes de gobierno populares tanto en la Generalitat como en España, y esa uniformidad política sin duda contribuyó a facilitar las cosas.

En el ámbito europeo, España fue el país en donde más fuertemente caló y se desarrolló la planificación estratégica urbana y territorial. Este fenómeno puede explicarse debido a que la entrada de España en la Comunidad Europea en 1986 produjo una euforia económica al mismo tiempo que una seria concienciación sobre los retos que esperaban a las economías locales y regionales para alcanzar un posicionamiento competitivo en un sistema económico abierto. Durante estos años, España se convirtió en un destino muy atractivo para la inversión extranjera y la implantación de empresas multinacionales debido a sus bajos costes laborales. (…) Asimismo, durante estos años las ciudades buscaron un nuevo rol dentro del joven estado autonómico. Todo ello creó un caldo de cultivo propicio para la aceptación y posterior difusión de los principios de la planificación estratégica (Fernández Güell, 2007: 626).

A principios de la década de 1990 los países desarrollados se vieron afectados por una grave crisis económica y financiera, y sólo a partir de 1997 la economía española disfrutó de una larga etapa de prosperidad económica, con crecimientos superiores a la media europea. Sin embargo, la Comunidad Valenciana se adelantó a la recuperación general del país, y se puede decir que ya a partir de 1993 la actividad económica entra en un ciclo positivo (Pascual i Esteve, 1999: 25). Este es el contexto en el que nace el Plan Estratégico de Valencia.

4.2. Proceso de elaboración

El primer Plan Estratégico de Valencia se anuncia en 1991, nace en noviembre de 1993 con la formalización de la iniciativa por parte del Ayuntamiento, y se prolongará hasta 1998. Esos casi seis años, desde 1993 hasta 1998, podemos dividirlos en dos grandes etapas:

a) Etapa de elaboración (noviembre 93-diciembre 95):
   - diseño y organización (noviembre 93-septiembre 94).
   - diagnóstico (enero-septiembre 94).
   - constitución del Comité Ejecutivo y firma de la declaración institucional (2 marzo 94).

- construcción de los escenarios de futuro y determinación del objetivo central y las líneas estratégicas (octubre 94).
- elaboración de propuestas para cada línea estratégica (noviembre 94-diciembre 95).
- aprobación del PEV, en el Palau de la Generalitat (abril 95).

b) Etapa de impulso y seguimiento (diciembre 95-98):

- elaboración del programa de actuación.
- organización de la ejecución.
- desarrollo y seguimiento de las medidas del Plan.

La organización del Plan supuso la integración en un proyecto común de prácticamente todos los agentes socioeconómicos e instituciones públicas y privadas valencianas. Esta participación se articuló a través de órganos como el Comité Ejecutivo y el Consejo General; y los órganos no permanentes: Grupos de Diagnóstico, Comisiones de Propuestas y más adelante los Grupos de Impulso y Seguimiento.

4.3. Metodología

Para José Maria Pascual, director del Equipo Técnico del PEV, el Plan creó un proceso metodológico propio, en el que destacan los siguientes aspectos:

a) Como etapa previa, se identifica una visión estratégica de la ciudad compartida por el equipo de gobierno del Ayuntamiento. Los temas claves de la ciudad, la orientación que debía dárseles en el futuro, y las principales líneas de actuación debían ser identificadas de manera conjunta y previa a la elaboración de la estrategia con todos los actores urbanos.

b) Se desarrolla un análisis de los actores urbanos, que produjo dos instrumentos metodológicos nuevos aplicados a planes estratégicos: las entrevistas en profundidad dirigidas a identificar los objetivos e intereses que justifiquen la defensa de un proyecto concreto; y las matrices de análisis.

c) También se aplicaron diversas fórmulas de los *brainstorming*, con el objetivo de efectuar reuniones distendidas, que facilitaron el debate personal, y motivaron a los actores a pensar en las ventajas e inconvenientes de los proyectos; se desarrollaron las metodologías de los escenarios para constatar las consecuencias de las estrategias de los distintos actores, y se elaboraron escenarios deseables; y se dispuso una metodología propia para la etapa de impulso y seguimiento del plan (Pascual i Esteve, 1999: 26-27).

4.4. Análisis previos

La fase de diagnóstico buscaba 'valorar la situación actual y pronóstico de los factores claves que inciden en el futuro impulso socioeconómico del territorio' (ProValencia S.A., 1997: 25). Se realizó a partir de análisis DAFO mediante detallados exámenes cualitativos y cuantitativos de la situación interna y externa de la ciudad para estimar la capacidad competitiva de Valencia en el sistema de ciudades europeo.

El estudio cualitativo recabó las opiniones de los principales agentes económicos y sociales valencianos mediante entrevistas en profundidad; y también mediante encuestas a los representantes de numerosas entidades públicas y privadas para conocer qué objetivos estimaban prioritarios para el futuro desarrollo de Valencia. El estudio cuantitativo se centró en el análisis interno de la situación competitiva de Valencia, y el análisis del entorno metropolitano, español y europeo.

A partir del documento base del Diagnóstico y tras las primeras conclusiones, se establecieron siete Grupos de Diagnóstico, para 'identificar las ventajas competitivas de Valencia y los factores de mejora social' (ProValencia S.A., 1997: 26). Como conclusión de este amplio proceso de reflexión y debate sobre la realidad socioeconómica de partida, se identificaron las siguientes 10 variables como las más importantes para el progreso de la ciudad:

1. Rol de Valencia en los ámbitos territoriales en los que se inserta.
2. Infraestructuras de accesibilidad.
3. Actividad económica y su localización espacial urbana.
4. Composición social y demográfica de la ciudad.
5. Calidad medioambiental.
6. Cualificación de los recursos humanos, desarrollo de terciario avanzado e inversión en investigación.
7. Factores que aportan elevado grado de proyección exterior a Valencia.
8. Actuaciones públicas en materia de salud y bienestar social.
9. Relación entre la sociedad civil y la sociedad política.
10. Configuración urbano-espacial de la ciudad.

4.5. El objetivo central

El PEV miraba al horizonte de la Valencia de 2015. Fruto del análisis prospectivo, se elaboraron tres escenarios basados en

las posibilidades de evolución tanto del entorno como de las estrategias a desarrollar por los agentes urbanos de Valencia (recogidos en el documento *Opciones estratégicas para la ciudad. ProValencia, S.A., 1994*). Se trataba de prever los posibles caminos de avance, y decantarse por uno de ellos. El Comité Ejecutivo del Plan optó por emprender el más avanzado y ambicioso. A partir del escenario de futuro elegido, se definió el objetivo central del PEV con la siguiente fórmula:

> Hacer de Valencia ciudad verde europea, abierta al mar, integradora en lo social y activa culturalmente; capital vertebradora de la Comunidad Valenciana y articuladora del sistema de ciudades europeo y peninsular con el Mediterráneo, con una elevada posición competitiva de sus sectores económicos en el mercado internacional (PEV, 1994).

Este objetivo, expresado de forma tan sintética, encerraba para los gestores del Plan todas las potencialidades con respecto a las variables que condicionan el modelo de futuro de la ciudad elegido, y que se mencionan en el apartado anterior. Con relación a la variable núm. 10, que se refiere a la configuración urbana de Valencia, para el equipo técnico del Plan el objetivo central auspicia que las políticas de planificación espacial mantengan la perspectiva del entorno metropolitano a través de proyectos comunes entre núcleo central y periferia; generen nuevas centralidades de servicios y equipamientos; integren en el Centro histórico funciones urbanas diversas (residencia, negocio, ocio y cultura…); y abran Valencia al mar, como símbolo de calidad de vida y atracción lúdica (ProValencia S.A., 1997: 48).

4.6. Las líneas estratégicas

El paso siguiente consistió en determinar los caminos o líneas estratégicas que permitirían alcanzar el objetivo central. Se identificaron 7 líneas estratégicas de actuación con sus correspondientes objetivos de línea, sub-objetivos y propuestas a acometer. Cada una de ellas incluye diversas propuestas concretas que llevar a cabo. Para seleccionar y priorizar estas propuestas se crearon unas Comisiones formadas por expertos de las entidades participantes en el PEV, que debatieron las alternativas factibles y los beneficios que conllevaría su puesta en marcha, con miras a alcanzar el objetivo central. El resultado de esos trabajos fue la aprobación de 170 propuestas por parte del Comité Ejecutivo y del Consejo General del Plan.

De esas 170 propuestas estratégicas se seleccionaron 47 consideradas como prioritarias. La selección se realizó de acuerdo con tres criterios: innovación (las que confieren innovación al funcionamiento de la ciudad), singularidad (aquellas cuya puesta en marcha singularizaría a Valencia), y sinergia (las que producirían impacto positivo en más de una línea estratégica).

Las líneas estratégicas 1, 2, 7, 6 y 5 son las que guardan mayor relación con el propósito de nuestro trabajo, pues se ocupan, respectivamente, de las comunicaciones, el medio ambiente, el desarrollo urbano, el bienestar, y el turismo y la cultura.

- **L. E. 1:** Hacer de Valencia una ciudad bien comunicada con el exterior, vertebradora del Arco Mediterráneo y de las conexiones del resto del territorio nacional, insular y peninsular, así como de la óptima relación con el entorno internacional.
- **L. E. 2:** Mejorar la calidad medioambiental para hacer de Valencia ciudad verde europea.
- **L. E. 7:** Ordenar el desarrollo integrado de la ciudad en su contexto metropolitano y su medio natural, con el fin de conseguir una alta calidad de vida urbana de una ciudad con identidad histórica y poder proyectarla en sus entornos territoriales más amplios.
- **L. E. 6:** Organizar una respuesta eficaz a los nuevos retos sociales, demográficos y de salud, para conseguir un alto nivel de bienestar para todos los ciudadanos.
- **L. E. 5:** Cualificar los sectores turístico, cultural, comercial y administrativo para hacer de Valencia capital y símbolo de una Comunidad Valenciana próspera, culta y solidaria.
- **L. E. 3:** Profundizar en la cualificación y competitividad de los sectores productivos en el mercado mundial.
- **L. E. 4:** Progresar en la formación de los recursos humanos para garantizar la educación integral de las personas y la innovación tecnológica.

Con estas 47 medidas estratégicas, el PEV asumía el ejercicio de la acción de lobby, para conseguir implicar a la Generalitat, las empresas del sector, el Gobierno central –en especial el Ministerio de Fomento– y conseguir fondos de la Unión Europea. Este esfuerzo de sumar voluntades al máximo nivel venía favorecido por la coyuntura política, que –como hemos visto– tras muchos años presentaba formaciones del mismo color en el Ayuntamiento, la Generalitat y el Gobierno central: Eduardo Zaplana accede a la presidencia de la Generalitat en julio de 1995, y José María Aznar es presidente del Gobierno desde mayo de 1996.

4.7. Los 10 Grupos de Impulso y Seguimiento (GIS)

Para impulsar la realización de las 47 medidas estratégicas prioritarias que definió el PEV, a principios de 1986 los gestores del Plan constituyeron 10 Grupos de Impulso y Seguimiento (GIS), formados cada uno de ellos por las entidades y empresas más

directamente implicadas en la ejecución de estos proyectos. La finalidad de estos Grupos era impulsar y realizar un seguimiento de los proyectos seleccionados como más importantes para encaminar la ciudad hacia el modelo escogido. Se indica a continuación la denominación de cada uno de los GIS, y las personas que los presidían:

- **GIS 1: Valencia Ciudad Accesible**
  José María Jiménez de Laiglesia, presidente de la CEV, que fue sustituido por Rafael Ferrando
- **GIS 2: Valencia Movilidad Metropolitana**
  Vicente Dómine, director general de Transporte de la Conselleria de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes
- **GIS 3: Valencia Centro Logístico**
  Arturo Virosque, presidente de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Valencia
- **GIS 4: Valencia Ciudad de la Información**
  Elías de los Reyes, director de la Escuela de Telecomunicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia
- **GIS 5: Valencia Ciudad Verde Europea**
  Francisco Gonzálvez, director del Departamento de Expresión Gráfica en la Ingeniería de la Universidad Politécnica de Valencia
- **GIS 6: Valencia Ciudad Competitiva**
  Joaquín Crespo, presidente de CEPYMEV
- **GIS 7: Valencia Ciudad de la Cultura, Ferias y Congresos**
  Antonio Baixauli, presidente de la Feria Muestrario Internacional de Valencia
- **GIS 8: Valencia Ciudad del Bienestar**
  Miguel Doménech, presidente de la Asamblea Provincial de la Cruz Roja en Valencia
- **GIS 9: Valencia Nuevos Proyectos Urbanos**
  Silvestre Senent, Teniente Alcalde Delegado del PEV
- **GIS 10: Valencia Innovación y Calidad**
  José Manuel Vela, director general de Economía de la Conselleria de Economía, Hacienda y Administración Pública

Las propuestas se agruparon atendiendo a su coincidencia o complementariedad temática. El desarrollo de los GIS desdobló medidas y añadió dos más, hasta llegar a 51. En 1998, en el momento de realizar la evaluación de las medidas, se disponía de información suficiente sobre 50 de ellas gracias al nivel de detalle de las fichas informe elaboradas para cada una de las medidas estratégicas.

El análisis de los indicadores que comparaban la ciudad consigo misma en el periodo 1994-1998 y la evaluación comparada con las grandes ciudades españolas, y en particular con Barcelona, Madrid y Sevilla, en el mismo periodo, arrojó como principales resultados los siguientes: Valencia emergía como uno de los principales motores del Arco Mediterráneo Español, por el desarrollo de su actividad económica y turística; Valencia se constituía en uno de los centros logísticos más importantes del Mediterráneo europeo, en especial por la actividad del Puerto en tráfico de mercancías y contenedores; Valencia se desarrollaba como ciudad ambiental y resaltaba su carácter de Ciudad Verde Europea; el desarrollo de la actividad económica y la innovación tecnológica convertía a Valencia en una ciudad altamente competitiva; y el desarrollo de la ciudad era altamente sostenible desde el punto de vista social, con un fuerte descenso del desempleo.

4.8. La continuidad del planeamiento estratégico en Valencia

A partir de entonces y hasta 2002, año en que se inicia una profunda revisión del PEV, se despliega una segunda época del Plan que se denominó 'de desarrollo de los liderazgos', es decir, de aquellos ámbitos en los que Valencia disponía –o podría adquirir en breve– de notoriedad entre las ciudades del Mediterráneo europeo.

El año 2002 supone un punto de inflexión y un cambio de enfoque estratégico, que bien merecería un detallado estudio. La Asociación del Plan estratégico de la ciudad de Valencia se transformó en Centro de Estrategias y Desarrollo de Valencia (CEyD) con la finalidad de introducir el nuevo arte de gobernar en todas las políticas municipales, constituyéndose en el primer centro europeo con estas finalidades. El Comité Ejecutivo del CEyD, presidido por la alcaldesa de la ciudad, tiene como misión fortalecer la capacidad de acción de una ciudad y no sólo elaborar su estrategia y gestionar su impulso y seguimiento. El CEyD se ocupa de analizar el impacto en la ciudad de las nuevas tendencias económicas y sociales, y de impulsar la innovación para identificar proyectos que aborden estos retos. La continuidad del PEV estuvo marcada por el intento de adaptarse a las nuevas circunstancias y a las oportunidades que surgieron para posicionar Valencia en el contexto internacional, fundamentalmente de la mano de la Copa América.

En el ámbito estratégico, el CEyD elaboró una renovación de la estrategia de la ciudad, que fue presentada en septiembre de 2006. En 2003, al ser designada Valencia sede de la Copa América, el CEyD reprogramó la estrategia de la ciudad y lanzó una serie de proyectos –*city marketing*, turismo 2007, ciudadanía y la Copa América, etc.– cuya finalidad era aprovechar al máximo los efectos

económicos, sociales y de proyección internacional de la ciudad de este evento. A su vez, diseñó todo un proceso de colaboración y participación de los distintos sectores de la ciudadanía para renovar el conjunto de la estrategia y tener como principal finalidad dar continuidad al desarrollo de Valencia posteriormente al evento internacional, y la ciudad en plena transformación hacia la sociedad del conocimiento (Pascual i Esteve, 2007: 154-156).

5. Conclusiones: la articulación del PEV 1995 con las directrices del PGOU de 1988, y la renovación urbana impulsada por el PEV

Comparando las políticas del PGOU, las medidas de las Líneas Estratégicas del PEV y los objetivos de cada uno de los Grupos de Impulso y Seguimiento (GIS), observamos en primer lugar que todas las políticas sectoriales del PGOU están atendidas mediante propuestas concretas en las Líneas Estratégicas o los objetivos de los GIS. En cambio, hay numerosas propuestas estratégicas que no tienen correspondencia con las políticas del PGOU. También se observa que las principales áreas de las que se ocupa el PEV no incluidas en el PGOU tienen que ver con la dimensión social (bienestar, inclusión…) y de formación; la intervención en el área extra-metropolitana; la gobernanza y la cooperación público-privada; la sostenibilidad energética; la marca y la imagen urbana; y las redes de telecomunicaciones, más relevantes en 1996 que en 1988.

El PEV agiliza y refuerza algunas de las previsiones del PGOU, y añade otras líneas de acción, que aportan contenido social y *modernizan* el urbanismo del PGOU mediante criterios de vanguardia, alineados con los de planes muy posteriores. Impulsa la renovación urbana de la ciudad en continuidad con las directrices del PGOU, pero también por medio de iniciativas innovadoras:

a) Ayuda a ver la ciudad en un contexto más interurbano, destacando su papel nodal y proponiéndose agilizar la realización de las conexiones interregionales.
b) Contempla la ciudad como una estructura policéntrica, acompañando al centro histórico, referencial, con nuevas centralidades.
c) Refuerza la rehabilitación y revitalización del centro histórico, promocionando la localización del terciario avanzado.
d) Se implica en la construcción de infraestructuras de calidad (Palacio de Congresos, etc.) como dotaciones para las nuevas centralidades.
e) Con el objetivo 'Abrir Valencia al Mar' agrupa nuevos accesos de la ciudad al mar, y promueve la recuperación para uso ciudadano del litoral marítimo y de la primera dársena portuaria.
f) Busca la potenciación del Puerto, con nuevos servicios y accesos (construcción de una ZAL, etc.); el impulso de un Centro Integral de Mercancías; y la ampliación de la terminal de mercancías del aeropuerto.
g) El GIS Valencia Ciudad Verde incluye la finalización del Jardín del viejo cauce del Turia que vertebra toda la ciudad y la creación de dos grandes parques urbanos.
h) Inicia medidas para superar las debilidades de Valencia en materia medioambiental: a las ya contempladas en el PGOU añade las de reducir la contaminación acústica y atmosférica, promover el ahorro energético, y el plan integral de recogida y tratamiento metropolitano de residuos sólidos.
i) Aporta realismo a algunas de las disposiciones del PGOU, evalúa sus resultados, y orienta las revisiones del PGOU. Un plan estratégico es un plan para la acción, y asume como elementos previos, junto a las necesidades y realidades del territorio, la legislación urbanística y muy particularmente los PGOU.
j) Comunica a los ciudadanos –mediante publicaciones y otros canales– los objetivos, las acciones en marcha, y su evaluación, facilitándoles tener una visión de conjunto y fomentando también así su participación.

En una coyuntura de cambio de escenarios como la que en esos años vivía Valencia, se hacía muy necesaria la planificación estratégica territorial y urbana para la ciudad. El PEV toma cuerpo en un momento en que se dan las circunstancias adecuadas que permitirán la tercera gran transformación urbana de Valencia en el siglo XX, tras la del ensanche y el Plan Sur. El PEV estimuló en Valencia reflexiones estratégicas útiles para no tener que reinventar permanentemente la ciudad, sino para seguir con constancia el modelo de ciudad elegido, un modelo de ciudad que hay que respetar aunque haya alternancias de gobierno.

No se puede afirmar que todo el mérito de la transformación urbana de Valencia en esos años se deba sólo al PEV, pero no cabe duda de que éste fue un instrumento clave para integrar y priorizar los inconexos y a veces discordantes intereses ciudadanos (Fernández Güell, 2006: 235). En palabras de José Mª Pascual:

> (…) la evaluación del Plan Estratégico de la ciudad de Valencia, en la que participé, también puso de relieve que su más importante

contribución al desarrollo de la ciudad fue transformar el disenso en consenso entre los principales actores urbanos, en la identificación y puesta en marcha de los principales proyectos estructurantes del futuro de la ciudad, y en establecer una relación continuada entre ellos (Pascual i Esteve, 2001: 7).

6. Bibliografía

Ascher, F. (2001). *Les nouveaux principes de l'urbanisme. La fin des villes n'est pas à l'ordre du jour*. La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube. Cito por la edición castellana (2004). *Los nuevos principios del urbanismo*. Madrid: Alianza Editorial.

Asociación para el desarrollo estratégico de Zaragoza y su área de influencia (Ebrópolis) (2001). *Inventario de Planes Estratégicos Urbanos y Territoriales*. Zaragoza.

Asociación Plan Estratégico Valencia 2015 (1999). *Valencia en marcha. La estrategia seguida*. Valencia.

—. (2000). *Valencia: modelo de ciudad. La evaluación del desarrollo de la ciudad de Valencia entre 1994 y 2000*. Valencia.

—. (2002). *La evaluación del desarrollo estratégico de Valencia*. Valencia.

Oficina Municipal del Plan (1988). *Plan General de Ordenación Urbana, Memoria Justificativa*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia.

Boixader, J. y Xalabarder, M. (2012). *La comunicació dels plans estratègics*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

Comisión Europea. Comité de Desarrollo Territorial (1999). *Estrategia Territorial Europea. Hacia un desarrollo equilibrado y sostenible del territorio de la UE*. Luxemburgo: Oficina de Publicaciones Oficiales de las Comunidades Europeas.

Comisión Europea. D. G. de Política Regional (2011). *Ciudades del Mañana. Retos, visiones y caminos a seguir*. Bruselas.

Dómine Redondo, V. (2004). "Infraestructura y planificación urbana en la conformación del ámbito metropolitano de Valencia" en *Historia de la ciudad, III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

—. (2002). "Los últimos proyectos urbanísticos y arquitectónicos de Valencia. ¿Cuál es el futuro de la ciudad?" En *Historia de la ciudad, II. Territorio, sociedad y patrimonio*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

Fernández Güell, J.M. (2006). *Planificación estratégica de ciudades. Nuevos instrumentos y procesos*. Barcelona: Ed. Reverté.

—. (2007). "25 años de planificación estratégica de ciudades" en *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales XXXIX* (154).

Gaja Díaz, F. (2000). "La ciutat de València en el segle XX" en *Historia de la ciudad. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

Gaja Díaz, F. y Boira Maiques, J.V. (1994). "Planeamiento y realidad urbana en la ciudad de Valencia (1939-1989)" en *Cuadernos de Geografía 55,* pp. 63-89.

González Móstoles, V. (2002). "La renovación del urbanismo en los años 80" en *Historia de la ciudad, II. Territorio, sociedad y patrimonio.* Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

Hernández Cebrián, P. (1995). *La planificación estratégica urbana: una nueva herramienta para la gestión local*. (Trabajo de Investigación dirigido por Damiá Mollà Beneyto). Universitat de València. Departamento de Sociología i Antropologia Social. Faculat de Ciències Econòmiques i Empresarials.

Ordeig Corsini, J.M. (2004). *Diseño urbano y pensamiento contemporáneo.* Barcelona: Instituto Monsa de Ediciones, S.A.

Pascual I Esteve, J.M. (coord.) (1999). *La estrategia de las ciudades. Los Planes Estratégicos como instrumento: Métodos, técnicas y buenas prácticas*. Barcelona: Diputació de Barcelona y CIDEU.

Pascual I Esteve, J.M. (2001). *De la planificación a la gestión estratégica de las ciudades*. Barcelona: Diputació de Barcelona

—. (2007). *La estrategia territorial como inicio de la gobernanza democrática. Los planes estratégicos de segunda generación*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

Peñín Ibáñez, A. (2004). "Valencia a comienzos del XXI. Urbanismo y ficción" en *Historia de la ciudad, III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

Postigo Vidal, R. et. al. (2012). *Estrategias de futuro en la planificación territorial española: estado de la cuestión y tendencias en el horizonte 2020*. Zaragoza: Ebrópolis y Grupo de Estudios en Ordenación del Territorio de la Universidad de Zaragoza (GEOT).

Provalencia, S.A. (1997). *Plan estratégico de Valencia*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.

Tomás Llavador, J.M. y Vicens Salort, R. (2010). "Valencia marítima. De ciudad soñada a realidad conquistada" en *Historia de la ciudad, VI. Proyecto y complejidad*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

Torres Cueco, J. (2000). "Imágenes de lo moderno" en *Historia de la ciudad. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

ÍNDICE ▷


UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID


9 788460 695653