CIUDAD, ARQUITECTURA Y PATRIMONIO

Miguel Ángel Chaves Martín (Ed.)

Miguel Ángel Chaves Martín (Ed.)

CIUDAD, ARQUITECTURA Y PATRIMONIO

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

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

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 Y MAQUETACIÓN: Estíbaliz Pérez Asperilla
DISEÑO PORTADA: Beatriz Villapecellin Villanueva
IMPRESIÓN: Discript S.L. Madrid
ISBN: 978-84-617-5584-4
DEPÓSITO LEGAL: M-36811-2016
PRIMERA IMPRESIÓN: Septiembre 2016

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.

Este volumen colectivo se vincula a los resultados del proyecto *Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los barrios artísticos* (Ref. HAR2012-38899-C02-02). Plan Nacional de I+D+i. Ministerio de Economía y Competitividad.

ÍNDICE

Introducción
Miguel Ángel Chaves Martín 9

Musées et dynamique urbaine. Le debat sur la reconstruction du Musée du Luxembourg autour de L'Exposition Universelle de 1900 a Paris
Julien Bastoen 13

Los Reales Sitios en España: de cazaderos reales a poblaciones consolidadas. Territorio, paisaje y ciudad
Pilar Chías Navarro 29

Le Tour du monde. Los recintos de las exposiciones universales de París (1855-1900)
Luis Sazatornil Ruiz 43

La Calzada Alameda y sus monumentos. Fundamentos históricos para su ordenamiento urbano. –Aguascalientes, México–
Alejandro Acosta Collazo 63

El patrimonio arquitectónico como bien de consumo turístico
Luisa Alarcón González, Francisco Montero-Fernandez 71

Museo de la Ciudad y el Mar. Castillo de Mata
Angeles Alemán Gómez 81

La evolución del núcleo originario de Gijón. Cimadevilla: presencia simbólica, realidad patrimonial y usos turísticos
Mª Soledad Álvarez Martínez 89

Transgresión y regresión en el diseño del espacio público: Temporalidades en conflicto en la Plaza Mayor de Burgos
Irma Arribas, Octavi Rofes 101

El movimiento moderno en la reconstrucción de Eibar:1940-1960
Ana Azpiri Albistegui 111

El Patrimonio Andalusí en la gestación de la ciudad liberal (Granada, 1835-1898)
Juan Manuel Barrios Rozúa 121

El concepto de monumentalidad: una significación renovada en arquitectura
Emilio Cachorro Fernández 133

De la plaza pública a la plaza de la Constitución de Málaga. Evolución, valor patrimonial y didáctica de un espacio urbano
Rosario Camacho Martínez, Belén Calderón Roca 143

La Acrópolis, de santuario a museo
Marta Carrasco Ferrer 157

Imagen y proyecto en la evolución de la forma urbana. La cornisa del río Manzanares
José de Coca Leicher 169

Las ruinas de la Jerusalén celeste. Las huellas divergentes del urbanismo episcopal en la Galicia del s. XIII
Natalia Conde Cid, Carlos J. Galbán Malagón 179

La arquitectura de un maestro de obras en la España del último cuarto del s. XIX: Santiago Rodríguez Herrero y su trabajo en Valladolid
Francisco Javier Domínguez Burrieza 189

Política, religión y arquitectura en la Exposición Universal de Barcelona de 1888. A propósito de José Doménech y Estapá
Sergio Fuentes Milà 199

La arquitectura de la burguesía en el ensanche cacereño
Macarena García Manso 209

Arquitectura y espacio urbano en Chiclana de la Frontera (Cádiz). Nuevas perspectivas sobre su patrimonio
María del Castillo García Romero 217

El barrio de El Puche en Almería: sistemas de agrupación, repetición y crecimiento
José Francisco García-Sánchez 229

Transformación de espacios públicos en el casco histórico de Sevilla (2000-2015): Avenida de la Constitución, Alameda de Hércules y Plaza-Mercado de la Encarnación
Pablo García Vahí, María Uriondo Lozano 243

Arquitectura, patrimonio y ciudad. Intervenciones en los museos
Luz María Gilabert González 253

El conjunto episcopal prerrománico en Terrassa durante el siglo XX
Ricardo Gómez Val 261

Manchester y Madrid a través de sus respectivos espacios escénicos: Peter Street-Oxford Street y la Gran Vía
Carlota González Míguez 269

Génova, la vivienda social en los años cincuenta: la ciudad concentrada en altura
María del Puig Guillem González-Blanch 279

Antonio Bonet y el Grupo Austral, el valor de un manifiesto
Ricardo Hernández Soriano 289

Barcelona: arquitecturas ocultas. El valor de una obra inédita
Alfons Hosta Mateu 297

Disrupción y simplicidad japonesa en el paisaje urbano de Madrid
Olga Kolotouchkina, Anna Guseva 305

Andalucía transversal. Fluidos de innovación ciudadana
Enrique Larive López 313

Las infraestructuras de ingeniería como génesis y expresión de la ciudad
María Paz Llorente Zurdo, Manuel de Miguel Sánchez 323

La Actividad Artesanal como Patrimonio Cultural en el Centro Histórico de la Ciudad de Sevilla
Nieves Martínez Roldán 331

Expresiones sociales y culturales en la fachada portuaria de Cartagena: un conjunto de identidades entre pescadores, marineros, militares y ciudadanos
Práxedes Muñoz Sánchez 343

Lo sublime político en la ciudad totalitaria
David Navarro Martínez 351

El caso de Edom, Centro Negra y el Distrito Artístico de Blanca
Enrique Nieto Fernández 357

el reuso del patrimonio arquitectónico como espacio operístico. Escenarios de los festivales europeos de ópera
Milagros Palma Crespo 367

A recuperação do património e memória colectiva: O legado industrial de Madrid e os espaços para as artes
Júlia Cristina Pereira de Faria 377

Análisis sobre la evolución de la documentación gráfica de los proyectos de obra en la construcción de Benalúa de Alicante (1883-1956)
Raquel Pérez-delHoyo, María Elia Gutiérrez-Mozo, Irene Sentana-Gadea 387

Una nueva imagen contemporánea del Ayuntamiento de Sevilla para una nueva sociedad
Rocío Plaza Orellana 395

Zacatecas, México. El patrimonio en el espacio público
Rocío Ramírez Villalpando 407

Urbe elemental: valores del Pla Cerdà en la Barcelona actual. El caso de la Fábrica Lehmann
Júlia Ribera Marsal, Alba Torras Virgili 415

Antoni Gaudí y la geometría estética en la Casa Bellesguard
Carles Rius Santamaria 425

Plan museológico para el conjunto en ruinas arquitectónicas de "San Antonio de Mucuño de las Acequias", Estado Mérida, Venezuela
María Angélica Rivas C. 437

La polémica del Revoco de la Basílica del Buen Jesús en Goa Vieja (India) y su influencia en la imagen del monumento y de la ciudad
Joaquim Rodrigues dos Santos 449

"Ganará mucho en visualidad (…) desde puntos alejados". La importancia de las visuales de la ciudad en la restauración monumental durante el periodo franquista en Aragón
Irene Ruiz Bazán 461

El estilo inglés configurador de la imagen del barrio obrero en la arquitectura española. La herencia británica como patrimonio en Huelva y Vizcaya (1890-1936)
Ariadna Ruiz Gómez, Ana Julia Gómez Gómez, Francisco Javier Ruiz San Miguel 467

La ciudad como el territorio de la arquitectura y la revista como el espacio impreso para una nueva teoría urbana: Manuel de Solà-Morales y *Arquitecturas Bis* (1974-1985)
Alejandro Valdivieso 481

La Huella del Límite histórico en las ciudades medias españolas
Irene Zúñiga Sagredo 495

INTRODUCCIÓN

Miguel Ángel Chaves Martín
Director VII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad

Cuando en 1991 Saskia Sassen dejaba constancia de la aparición de un "nuevo tiempo de ciudad", que definió como ciudad global, estaba incidiendo en la necesidad, ya desarrollada desde décadas anteriores, de conceptualizar el nuevo espacio urbano que la sociedad contemporánea había venido creando alejándose cada vez más de la idea tradicional de ciudad. Dos años antes Francoise Choay ya habló de "la muerte de la ciudad en el reino de lo urbano", y en la década siguiente era Edward Soja quien daba por terminada "la era de la metrópolis moderna". Es evidente que vivimos tiempos de cambio y de grandes transformaciones urbanas que han enriquecido también el debate teórico y metodológico en torno a las ideas, aproximaciones y estudios sobre la ciudad o, siguiendo la terminología de Soja, de los "nuevos mundos urbanos en formación". Esta intensidad con la que vivimos en la actualidad el fenómeno urbano sigue haciendo imprescindible, como ya hemos apuntado en otras ocasiones, una reflexión profunda sobre lo que la ciudad es y 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.

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 de los estudios culturales urbanos, desde las relaciones entre las artes, la cultura, la comunicación y el espacio urbano. La ciudad, sus espacios, son una poderosa fuerza que actúa sobre nuestro acontecer diario influyendo en nuestra manera de pensar, sentir, imaginar, vestir, trabajar, 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 límites urbanos. Los espacios que se generan son espacios sentidos, percibidos por quienes los ocupan, 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.

El presente volumen tiene su origen y su soporte científico en las ponencias y comunicaciones presentadas en

las VII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad celebradas en Madrid los días 18, 19 y 20 de noviembre de 2015 en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense (UCM) y en el Centro de Ciencias Históricas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Fueron organizadas por el Grupo de Investigación "Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea" de la Universidad Complutense de Madrid, contando con la colaboración de los Departamentos de Historia del Arte y Patrimonio del CSIC y de Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la Universidad Complutense. También se contó con el respaldo e impulso de tres proyectos de investigación del Plan Nacional de I+D+i: "Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los barrios artísticos" (Ref. HAR2012-38899-C02-02), "50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)" (Ref. HAR2014-53871-P) y "Museos y barrios artísticos: arte público, artistas, instituciones" (Ref. HAR2012-38899-C02-01).

El éxito de la convocatoria superó de nuevos todas las expectativas y puso de manifiesto el interés y oportunidad de estas Jornadas en las diferentes Mesas y Sesiones propuestas. La mesa Ciudad, Arquitectura y Patrimonio contó con las ponencias de los profesores Pilar Chías de la Universidad de Alcalá, Luis Sazatornil de la Universidad de Cantabria y Julien Bastoen de la Universidad de París La Villete, con sesiones de comunicaciones sobre Proyecto y forma urbana; Patrimonio histórico e imagen urbana; Dinámicas arquitectónicas y urbanas contemporáneas; Centros históricos, espacios públicos recuperados y paisajes urbanos. La ciudad volvió a convertirse en foco de atención de esa mirada interdisciplinar con la que siempre hemos querido plantear las Jornadas Internacionales Arte y Ciudad, incidiendo en el protagonismo de lo urbano como el ámbito en el que se desarrollan actualmente las manifestaciones artísticas más reconocidas y relevantes de la creación contemporánea, desde el diseño urbano a la fotografía, el cine, la pintura, el arte público, la escultura, los nuevos proyectos de arquitectura y el patrimonio monumental, el paisaje urbano, la iconografía, la publicidad, las instituciones culturales y los museos entre otros tantos factores y agentes que hacen de la ciudad el espacio plural y poliédrico que la caracteriza.

Nuestro objetivo sigue siendo consolidar una plataforma desde la que vehicular, debatir y difundir las investigaciones que se vienen desarrollando en torno a las múltiples interacciones que se producen entre el arte y la ciudad, reivindicando la afirmación de Giulio Carlo Argan entendiendo la ciudad como punto de encuentro de un denso y plural entramado de relaciones fruto 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". Este complejo entramado cultural que es la ciudad, y especialmente 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, performance...), desde la sugestión al caos, la ciudad se convierte en el objeto de las miradas 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.

Quiero agradecer desde estas páginas el esfuerzo y el buen trabajo de cuantos de una u otra forma han colaborado en el desarrollo de las Jornadas y en la publicación de sus resultados. A los miembros del Comité

Científico, Carlos Pérez Reyes, Miguel Cabañas, Pilar Chías, Mercedes López, Lily Litvak, Jesús Pedro Lorente, Juan Bautista Peiró, Wifredo Rincón, Javier Rivera, Luis Sazatornil y Claudio Varagnoli, que junto al grupo de evaluadores redoblaron sus esfuerzos y tiempos poniendo de manifiesto la alta calidad de las comunicaciones presentadas. Al Comité Organizador, los profesores María Dolores Arroyo, Pilar Aumente, Isabel García, Ángeles Layuno, Fernando Moral, Idoia Murga y Javier Pérez Segura, ocupando también la presidencia de las diferentes Mesas y Sesiones. Desde un primer momento contamos con la buena disposición y el apoyo constante de la Facultad de Ciencia de la Información de la Universidad Complutense de Madrid especialmente en la figura de su decana, María del Carmen Pérez de Armiñán, así como de los Departamentos de Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la UCM y de Historia del Arte y Patrimonio del Instituto de Historia del CSIC, con sus respectivos directores, Ubaldo Cuesta y Miguel Cabañas. El éxito de los resultados es consecuencia directa de la calidad de los investigadores, con sus ponencias y comunicaciones, de más de treinta universidades y centros de investigación tanto nacionales como internacionales, a los que agrademos también la posibilidad de conocer y contrastar proyectos e investigaciones que están directamente relacionadas con las líneas y proyectos que desarrollan los grupos de investigación convocantes. Sin olvidar, por supuesto, la imprescindible labor desarrollada por el equipo de gestión y la secretaría técnica de las Jornadas coordinada por María José Velasco, Estíbaliz Pérez, Jennifer García y Olga Heredero. A todos, el merecido agradecimiento y reconocimiento a su labor.

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. Entender las ciudades no solo como una realidad física objetiva, sino también el producto de nuestra experiencia individual que se enriquece a través de la autorreflexión. Moya Pellitero afirmó en su estudio sobre la percepción del paisaje urbano que la ciudad no se reduce únicamente 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. Se hace cada vez más necesario estudiar la trayectoria de las ciudades no solo desde sus expresiones físicas sino también desde los imaginarios y las disputas entre los diversos actores sociopolíticos, como ya estudiara Gorelik hace una década aplicado a la cultura urbana de Buenos Aires. 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 presentan los artículos que configuran este volumen, que busca a través de la mirada transversal de los diferentes autores un mayor y mejor acercamiento al complejo entramado de relaciones entre la ciudad, la arquitectura y el patrimonio.

MUSÉES ET DYNAMIQUE URBAINE. LE DEBAT SUR LA RECONSTRUCTION DU MUSÉE DU LUXEMBOURG AUTOUR DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900 A PARIS

JULIEN BASTOEN
Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-La Villette, Paris (France)

Depuis une vingtaine d'années, plusieurs colloques et publications ont apporté un éclairage interdisciplinaire sur l'émergence des capitales culturelles en Europe, mettant en évidence l'importance de la circulation et de la transposition de modèles muséaux (Rolland y Murauskaia, 2008; Meyer y Savoy, 2014), en particulier les musées à vocation universaliste (Guichard y Savoy, 2009) mais aussi les musées consacrés à l'art contemporain national (Lorente, 2009), dans le cadre d'une concurrence internationale de plus en plus intense. L'apogée de l'attractivité et du rayonnement de Paris comme capitale culturelle et artistique, au tournant du XXe siècle, a paradoxalement coïncidé avec le déclin de son capital muséal vieillissant ou inadapté, régulièrement dénoncé par les critiques dans la presse, par les rapporteurs du budget de l'administration des Beaux-arts devant le Parlement et par les agents des musées eux-mêmes, conscients de ne pas avoir les moyens budgétaires et techniques de leurs missions.

Ce paradoxe est parfaitement illustré par la trajectoire médiatique et sociale du Musée du Luxembourg, vitrine de l'art contemporain français voulue par Louis XVIII, conçue comme une instance intermédiaire de consécration artistique avant la gloire posthume sur les cimaises du Louvre ou l'oubli dans les salles des musées de province ou les bureaux des administrations. Son statut d'archétype en fait l'une des institutions muséales les plus influentes du XIXe siècle, transposée dans toutes les grandes capitales culturelles européennes (Lorente, 2009), au point que le toponyme "Luxembourg", hérité du premier siège du musée, le palais du Luxembourg, s'est imposé comme un synonyme de musée dédié à la production artistique contemporaine nationale.

Le rayonnement international du Musée du Luxembourg, qui s'étend dès le XIXe siècle jusqu'aux Etats-Unis, comme d'ailleurs celui de l'Ecole des beaux-arts, semble culminer au moment même où l'institution muséale traverse une crise profonde, provoquée par son absence d'exemplarité architecturale et muséographique et sa discutable représentativité artistique. Ainsi, au moment où s'ouvre à Londres une galerie nationale d'art britannique inspirée par le modèle du Musée du Luxembourg, à l'initiative du collectionneur et mécène Henry Tate, le directeur du Musée du Luxembourg

s'empresse de venir visiter ce nouveau concurrent avant de l'ériger en un nouveau modèle à suivre pour les musées français (Bastoen, 2011).

La crise du Musée du Luxembourg serait ainsi particulièrement symptomatique et indissociable du recul du modèle muséal parisien, plutôt conservateur, surpassé par le modèle d'innovation et de création incarné par de nouvelles capitales culturelles comme Berlin, mais aussi New-York et Chicago. Cette nouvelle hiérarchie des capitales culturelles s'expliquerait notamment par l'évolution du nombre de musées, de leur statut, de leur importance, et des ressources mises à leur disposition, de leurs recettes ou encore de la valeur des dons enregistrés (Tarasco-Long, 2009). Peut-être pourrait-on également ajouter, dans ces critères, la capacité du musée à jouer un rôle déterminant dans l'évolution de l'espace urbain.

J. Pedro Lorente a mis en évidence l'impact de l'apparition de la typologie du musée d'art contemporain sur les capitales artistiques européennes au XIXe siècle et jusqu'au début du XXe siècle. Il considère les controverses suscitées par leur trajectoire potentielle dans l'espace urbain comme des observatoires privilégiés des débats sur la croissance et la transformation des métropoles modernes (Lorente, 1995; 1998; 1999; 2001). Alors que le rôle urbanistique de cette typologie muséale n'a cessé de se consolider et de se réinventer tout au long du XXe siècle (Lorente, 2009; Layuno Rosas, 2015 y 2003), force est de constater que la plupart des vertus quasi magiques qui lui sont attribuées encore aujourd'hui, accentuées par "l'effet Bilbao" (Arana; Tobelem y Ockman, 2014), ont été préfigurées dès le XIXe siècle, si ce n'est en actes, du moins en discours.

Si l'implantation des musées semble accompagner étroitement les changements urbains de la capitale française tout au long du XXe siècle (Texier, 2004), principalement à partir des années 1930, la trajectoire réelle du Musée du Luxembourg, particulièrement stable, entre la fin du XIXe siècle et la veille de la Seconde Guerre mondiale, pourrait induire l'impression que l'espace urbain parisien n'enregistre aucune transformation majeure à cette période. C'est donc l'hypothèse d'une corrélation étroite entre les trajectoires fantasmées du Musée du Luxembourg et l'évolution du paysage urbain et du champ de l'urbanisme à Paris que nous allons mettre à l'épreuve d'un corpus documentaire constitué principalement de matériaux d'archives, de périodiques généralistes ou spécialisés et de documents législatifs, en resserrant notre attention sur une période clé de l'histoire de la ville: la préparation et l'impact de l'Exposition universelle de 1900.

1. Un double tropisme: l'Ouest et la Seine

En 1895, le géographe français Élisée Reclus théorisait la tendance naturelle des villes occidentales à s'étendre en direction de l'Ouest, en avançant une explication à la fois climatique et anthropique: la présence de vents d'ouest –les plus sains– et la concentration des secteurs industriels à l'est des villes (Reclus, 1895). Paris illustre parfaitement, à la fin du XIXe siècle, cette théorie: l'urbanisation de la capitale française suit principalement la Seine et l'axe des Champs-Elysées, en direction des vents dominants. La plupart des grandes opérations de lotissement qui y sont réalisées au XIXe siècle concernent les arrondissements situés dans la moitié ouest de la ville, en particulier les VIIIe, XVe et XVIe arrondissements. Toutes les expositions universelles organisées à Paris depuis 1855 ont lieu exclusivement dans ces mêmes arrondissements, avec la Seine comme fil directeur. En quoi le débat sur le déplacement et la reconstruction du Musée du Luxembourg reflète-t-il et confirme-t-il cette tendance "naturelle" et irrésistible de la capitale française à se développer vers l'Ouest?

1.1. Héritage architectural des Expositions Universelles passées (1855 à 1889) et émergence d'un nouveau pôle muséal

A partir de l'été 1879, le Sénat s'installe de nouveau dans son siège historique, le palais du Luxembourg, et réclame les locaux qu'y occupe le Musée du Luxembourg afin d'absorber l'accroissement de ses activités. Dès lors, devant l'urgence de la situation, plusieurs points de chute temporaires pour les collections du musée sont étudiés par le conservateur Etienne Arago et parfois discutés dans la presse: le palais d'Orsay –encore en ruines à l'époque–, le Palais-Royal, la salle des États du palais du Louvre, ou encore les pavillons de Marsan ou de Flore aux Tuileries. La plupart de ces alternatives, y compris la reconstruction des Tuileries, toujours à l'ordre du jour, sont logiquement écartées en raison de l'impossibilité d'aménager et d'ouvrir rapidement les lieux.

Deux autres solutions, plus éloignées du secteur du Louvre, sont également envisagées: le transfert des collections dans les palais de l'Industrie et du Trocadéro, palais permanents construits pour les Expositions universelles de 1855 et 1878. Aucun des deux bâtiments n'abrite alors de musée permanent. Le premier abrite les ateliers des décors de l'Opéra et une préfiguration du musée des arts décoratifs, le second est encore en attente d'affectation.

Le conservateur du musée, Etienne Arago, écarte rapidement la possibilité d'un transfert des collections du Luxembourg au palais de l'Industrie en raison de deux difficultés: le déménagement indispensable des ateliers et collections qui occupent une partie du premier étage du bâtiment, et l'incompatibilité du budget de fonctionnement du musée avec les dépenses de chauffage proportionnelles aux immenses volumes du bâtiment. L'hypothèse d'un transfert des collections du Musée du Luxembourg au palais du Trocadéro, en attendant une solution plus pérenne et plus proche du centre de Paris, prévaut jusqu'à la fin de l'année 1879; l'affectation concomitante du palais à la création de deux nouveaux musées –un musée ethnographique et un musée de sculpture comparée– hypothèque précocement ce projet.

Dans les années 1890, alors que les salles du Musée du Luxembourg sont déjà saturées, et que chaque nouvel accrochage des collections s'avère de plus en plus fastidieux, plusieurs journalistes proposent de déplacer le musée sur la colline de Chaillot, un secteur dont l'urbanisation s'accompagne de l'émergence d'un quartier de musées: non loin du palais du Trocadéro, qui abrite trois musées, deux mécènes font construire des bâtiments pour abriter leurs collections privées. Charles Terrier construit entre 1886 et 1889 la réplique d'un bâtiment qu'Emile Guimet, un industriel français, avait fait construire à Lyon pour abriter sa collection d'arts asiatiques. Léon Ginain, archétype de l'architecte officiel –prix de Rome, académicien, professeur à l'École des beaux-arts– construit entre 1878 et 1894 un écrin pour la collection privée de la duchesse de Galliera, qu'elle exposa finalement au palazzo Bianco, à Venise, après de multiples rebondissements. La duchesse, morte pendant les travaux, lègue le bâtiment à la Ville de Paris, qui peine à lui trouver un usage (Tetart-Vittu, 2004). Le palais Galliera, avant même son achèvement, devient l'exemple type du musée-palais dont la monumentalité est inversement proportionnelle à la fonctionnalité. Alors que dès 1890, certains journaux annoncent une possible annexion du palais Galliera par le Musée du Luxembourg, d'autres commentateurs n'hésitent pas à proposer quatre ans plus tard la démolition du bâtiment à peine achevé pour y reconstruire un Musée du Luxembourg flambant neuf, sur deux ou trois niveaux (Véron, 1894).

1.2. Les débats sur l'affectation des palais permanents de l'Exposition universelle de 1900 (1895-1900)

La question de la reconstruction du Musée du Luxembourg franchit un pallier à partir de 1895, à la faveur des discussions sur l'emplacement de l'Exposition universelle de 1900, envisagée dès 1892. Entre janvier et avril 1895, plusieurs personnalités, journalistes et hommes politiques, interviennent pour inciter le gouvernement à intégrer la problématique de la reconstruction du Musée du Luxembourg à celle des chantiers à entreprendre pour abriter l'Exposition universelle.

La discussion du budget de l'administration Beaux-arts à la Chambre des députés le 15 février 1895 constitue l'un des premiers moments-clés où la question de la reconstruction du Musée du Luxembourg dans le cadre de l'Exposition universelle est officiellement posée. Dans un long plaidoyer adressé au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, Raymond Poincaré, le député Étienne Dujardin-Beaumetz milite pour une amélioration substantielle de la situation matérielle et des ressources des musées nationaux, au premier rang desquels le Musée du Luxembourg. Dujardin-Beaumetz s'est formé à la peinture à l'École des beaux-arts; son engagement dans la guerre de 1870 le conduit à orienter sa production picturale vers le genre militaire; il expose régulièrement au Salon à partir de 1875 et obtient une mention à l'Exposition universelle de 1889. Engagé en politique à partir de 1889, il se fait élire député de l'Aude, dans le sud de la France, d'abord dans le sein du Parti républicain, puis dans le groupe de la gauche radicale à partir de sa réélection en 1893. Contournant et anticipant le problème de la résistance des Chambres à accorder des crédits spécifiques pour la reconstruction d'un musée national comme le Luxembourg, Dujardin-Beaumetz propose de lier le financement de la reconstruction du Musée du Luxembourg à celui de l'Exposition universelle[1].

En réalité, dès le 10 février 1895, Joseph Bouvard, directeur des Travaux d'architecture de l'Exposition universelle, expose sa vision du plan directeur du secteur Champs-Elysées/Invalides aux membres de l'agence d'architecture qu'il vient de constituer (Plum, 2005: 24-25). L'architecte retient dans un premier temps les grandes lignes du rendu d'Eugène Hénard pour le concours d'idées lancé en 1894: ouvrir une avenue reliant les Champs-Elysées à l'esplanade des Invalides, construire un nouveau pont pour franchir la Seine, démolir le palais de l'Industrie et le pavillon de la Ville de Paris contigu, et construire deux nouveaux palais se faisant face, de part et d'autre de la nouvelle avenue ainsi créée. Si l'on peut malgré tout trouver, en avril 1895, une référence à un projet de construction d'un seul palais des beaux-arts formant une sorte de trapèze dont deux des ailes "seraient, après l'Exposition de 1900, réservées à un musée des artistes vivants" (Anónimo, 1895), ce sont bien finalement deux palais qu'il est question de construire. L'architecte Lucien Magne, dans un compte-rendu critique des rendus présentés au concours d'idées de 1894, soutient ce parti et suggère que l'un des deux palais pourrait être utilisé, après l'Exposition, en remplacement ou en complément du "musée trop restreint du Luxembourg" (Magne, 1895).

Le ministre Raymond Poincaré retient effectivement l'option de la réutilisation du plus petit des deux palais au bénéfice du Musée du Luxembourg. Cependant, ce Petit Palais s'invite au cœur des négociations entre l'État et la Ville de Paris pour le financement de l'Exposition. La municipalité, qui s'estime lésée par la destruction

[1] Séance de la Chambre des députés du 15/02/1895, *Journal officiel. Débats parlementaires. Chambre des députés*, 16/02/1895, p. 339.

programmée du pavillon de la Ville de Paris[2], dans lequel elle aménage une préfiguration de son futur musée des beaux-arts en 1895, pose comme condition de sa subvention de vingt millions de francs la propriété exclusive du Petit Palais après l'Exposition. Le commissaire général de l'Exposition, Alfred Picard, confirme rétrospectivement qu'il valait mieux accepter les conditions de la Ville de Paris et reporter à une date ultérieure les négociations pour l'affectation partielle du Petit Palais du Musée du Luxembourg (Picard, 1902: 171).

La municipalité verrouille finalement toute négociation possible: lors des discussions au conseil municipal sur l'approbation de la convention cadre entre la Ville et l'État, le 12 juillet 1895, l'attribution du Petit Palais à la Ville semble acquise. Dès lors, il ne reste au gouvernement que la possibilité d'étudier un transfert du Musée du Luxembourg dans tout ou partie du futur Grand Palais.

En 1895, le critique d'art Édouard Sarradin prévoyait que le sort du Musée du Luxembourg ne serait probablement pas fixé avant la fin de l'Exposition universelle, et que l'État attendrait la fin de l'événement pour considérer la possibilité réutiliser l'un des deux palais permanents (Sarradin, 1895). Après plusieurs années de statu quo, au moment même où l'éventualité d'une reconstruction du Musée du Luxembourg dans le jardin du Luxembourg devient probable, le fantasme du transfert du Musée du Luxembourg dans l'un des palais de l'Exposition universelle de 1900 est réactivé dès le mois de juin 1899. La rumeur se divise en deux tendances qui vont orienter les débats, jusqu'à former deux camps opposés: la première suppose la démolition de la Galerie des machines, construite sur le Champ-de-Mars pour l'exposition de 1889 et réutilisée en 1900, et consisterait à regrouper au Grand Palais le Musée du Luxembourg et les sociétés d'artistes; la seconde suppose la conservation de la Galerie des machines au profit des sociétés d'artistes, et prévoit l'attribution au Musée du Luxembourg de la quasi-totalité du Grand Palais. Alors qu'on s'interroge déjà sur la localisation des Salons de 1901, le quotidien conservateur *Le Gaulois* indique que le Grand Palais serait en grande partie affecté au Musée du Luxembourg, tout en émettant des réserves sur l'éventualité d'un consensus entre les sociétés d'artistes concurrentes. Au mois de juillet 1899, plusieurs brèves démentent la rumeur d'un transfert du musée du Luxembourg vers les Champs-Élysées; *Le Petit Parisien* rappelle en outre que cette piste n'a jamais été sérieusement considérée, dans la mesure où elle était contraire aux intérêts du microcosme artistique de la rive gauche, pour lequel le musée faisait à la fois office de lieu d'étude et de réunion.

La rumeur relative à l'installation du Luxembourg au Petit Palais resurgit l'année même de l'Exposition, et ce malgré le caractère irréversible de l'arrangement financier entre l'État et la Ville de Paris. Le quotidien *La Presse*, en particulier, contribue largement à relancer le débat en lançant auprès du champ artistique, début septembre 1900, une vaste enquête visant à déterminer quel musée la Ville de Paris devrait installer au Petit Palais. Parmi les réponses à cette enquête, celles du critique d'art Gustave Geffroy et des artistes Eugène Grasset et Jean-François Raffaëlli évoquent paradoxalement la possibilité d'en faire le nouveau Musée du Luxembourg; tous trois insistent cependant sur la non-faisabilité d'un tel projet, le premier arguant qu'il serait impensable de changer le musée de rive, les deux autres évoquant l'étroitesse du bâtiment, qui ne suffirait pas à absorber l'accroissement des collections.

Dès le lendemain de la fermeture de l'Exposition universelle, le 12 novembre 1900, le même débat reprend de

[2] Le pavillon de la Ville de Paris avait été construit par Joseph Bouvard sur le Champ-de-Mars pour l'exposition universelle de 1878, puis démonté et remonté en 1882 au sud du palais de l'Industrie.

plus belle, avec son lot de propositions spontanées. Émile Molinier, conservateur au musée du Louvre, dénonce l'ineptie qui consisterait à gaspiller l'argent public en démolissant la Galerie des machines, alors qu'on pourrait y placer les sociétés d'artistes et former, au Grand Palais, un complexe muséal composé du Musée du Luxembourg au premier étage et dans la grande nef, du musée d'ethnographie du Trocadéro au rez-de-chaussée, et du musée de la Marine, désormais indésirable au palais du Louvre où il a été ouvert en 1827 (Molinier, 1900). Quelques jours plus tard, dans les colonnes du *Figaro*, le critique d'art Arsène Alexandre va dans le sens de Molinier, en proposant, lui aussi, une savante combinaison de transferts: il s'agirait également d'accueillir les sociétés d'artistes et leurs salons à la Galerie des machines, de transférer le Musée du Luxembourg au Grand Palais, et de transférer à l'orangerie du Luxembourg le ministère des Colonies qui constitue une perpétuelle menace d'incendie pour le musée du Louvre et entrave son développement au sein du palais éponyme (Alexandre, 1900). En définitive, aucune des propositions n'est prise en considération. La Ville de Paris inaugure son musée des beaux-arts au Petit Palais en 1902, le Grand Palais est désormais affecté à l'organisation des salons des différentes sociétés artistiques, et la démolition controversée de la Galerie des machines est finalement entreprise en 1909.

1.3. La reconstruction du musée dans le projet d'urbanisation du Champ-de-Mars (1900-1903)

La trajectoire du Musée du Luxembourg rencontre néanmoins une nouvelle fois la question de l'héritage architectural et urbanistique de l'Exposition universelle de 1900. L'hypothèse d'une reconstruction du Musée du Luxembourg sur le Champ-de-Mars, libéré des constructions provisoires des Expositions universelles de 1889 et 1900, à l'exception de la Tour Eiffel, gagne en crédibilité entre 1900 et 1903, au point que Léonce Bénédite, conservateur en chef du Musée du Luxembourg depuis 1892, se résout à la faire sienne[3]. Il est possible que cette suggestion soit lancée, ou bien relancée, par le critique et historien André Hallays dans le quotidien conservateur *Journal des débats*, un peu plus d'un mois après la fermeture de l'Exposition universelle de 1900, pendant le processus de renégociation de la convention liant la Ville de Paris à l'État pour la possession et l'usufruit des terrains du Champ-de-Mars.

La dernière convention en date, signée à la suite de l'exposition de 1889, cédait à la Ville de Paris les 40 hectares restants de ce territoire, en contrepartie du respect de servitudes d'aménagement liées premièrement à l'entretien des jardins occupant tout le site de l'ancien champ de manœuvres, deuxièmement au maintien de certains bâtiments hérités des Expositions Universelles. Cette servitude était associée au droit d'usage gratuit de ces terrains par l'État pour une éventuelle exposition (Sevin y Tanter, 1982).

Partant de l'hypothèse que l'État, pourrait obtenir, à l'issue de la négociation, la cession d'une parcelle bien située, André Hallays propose d'y reconstruire le Musée du Luxembourg (Hallays, 1900), passant outre son inquiétude quant à la disparition progressive et inéluctable des espaces libres (non bâtis) de la capitale. A ce stade de la proposition, le critique anticipe toutefois l'éventuel contre-argument de la distance importante par rapport au centre de la capitale. Hallays réitère sa proposition en avril 1901, après la publication, par le service d'architecture de la Ville de Paris, des plans pour l'aménagement du Champ-de-Mars à l'horizon 1903 (Hallays, 1901). L'in-

[3] Léonce Bénédite, [Rapport au directeur des Beaux-arts, note pour le rapport de M. Déandréis, reconstruction du musée, 1903], [1902], Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144707/24.

génieur Paul Planat, directeur du magazine spécialisé *La Construction moderne*, commente la proposition de son confrère, tout en adoptant une position ambiguë: s'il reconnaît que l'isolement du musée au milieu de jardins serait profitable à la fois aux visiteurs et aux œuvres, il ne peut que reconnaître, avec André Hallays, que sa situation excentrée pourrait nuire à sa fréquentation (Planat, 1901).

Cet argument est réfuté par le député Charles-Maurice Couyba, d'abord dans son rapport sur le budget de l'administration Beaux-arts pour 1902, remis le 6 juillet 1901 à la Chambre des députés, puis dans son essai intitulé *Art et Démocratie*, paru en 1902, dans lequel sont recyclées les propositions formulées dans son rapport. Couyba, convaincu que la reconstruction du Musée du Luxembourg au Champ-de-Mars bénéficierait autant aux collections du musée qu'au prestige de ce quartier déjà partiellement urbanisé, oppose à l'argument de l'éloignement du centre de la capitale celui de l'accessibilité par les transports en commun: "[le musée], écrit-il, trouverait son public par de nombreux moyens de circulation rapide: tramways électriques, chemins de fer, bateaux, etc., déjà établis" (Couyba, 1902: 269).

Alors que l'éventualité d'une reconstruction du Musée du Luxembourg au Champ-de-Mars est logiquement rejetée par le conseil municipal du VIe arrondissement, quartier d'origine du musée, elle trouve néanmoins un soutien tardif auprès de la Commission du Vieux-Paris, instance consultative de la municipalité, chargée du patrimoine (Fiori, 2012). Faut-il s'en étonner, quand on retrouve parmi ses membres André Hallays et l'historien Charles Normand, deux personnalités engagées dans le débat sur la reconstruction du Musée du Luxembourg? L'un comme l'autre s'opposent au projet d'aménagement du Champ-de-Mars soumis à l'examen de la Commission du Vieux Paris en juin 1903 ; ils suggèrent, en vain, à la Ville de Paris de négocier de nouveau avec l'Etat pour lui réserver une parcelle du Champ-de-Mars dans la perspective d'une reconstruction du Musée du Luxembourg ou du Ministère des Colonies, toujours abrité dans le palais du Louvre (Anónimo, 1903).

Si aucune des démarches et propositions que nous venons d'étudier n'aboutit, en raison d'une multiplicité de logiques économiques, politiques ou sociétales, elles n'en révèlent pas moins des attentes considérables quant au rôle urbanistique que doit jouer le Musée du Luxembourg dans l'espace parisien au tournant du XXe siècle: embellissement, consolidation de pôles muséaux en émergence, valorisation foncière et symbolique de quartiers dont la densification est programmée.

2. Le tropisme du quartier latin: symbiose et menace

Parmi les logiques qui freinent un déracinement du Musée du Luxembourg, figurent premièrement le poids du musée dans l'équilibre économique du quartier et de la rive gauche; deuxièmement, l'importance de ne pas livrer les collections en pâture à des hordes de touristes incultes et mal élevés, mais de maintenir l'ancrage du musée dans son milieu d'origine, c'est-à-dire proche d'un public local certes hétérogène, mais assidu et passionné; troisièmement, l'obsession des conservateurs pour le maintien de la dénomination du musée, sous laquelle il est connu dans le monde entier; un dernier argument est également évoqué pour justifier l'impossibilité d'un déracinement du musée: le risque que représenterait un rapprochement des collections nationales avec les différents salons des sociétés artistiques.

2.1. Le jardin du Luxembourg: un terrain d'expansion naturelle?

Depuis 1894, la presse contribue à alimenter ou à démentir le spectre d'une reconstruction du musée dans l'enceinte du jardin du Luxembourg. Avec la perspec-

tive, de plus en plus concrète, de l'organisation de l'Exposition universelle, la reconstruction du Musée du Luxembourg avant cet événement est érigée, par certains journaux, comme un chantier prioritaire afin de prévenir l'image négative, incompatible avec le rayonnement artistique français, que renverrait la situation précaire du musée aux visiteurs étrangers:

> Les étrangers, y trouvent à rire. "Comment ? C'est cela vôtre Musée du Luxembourg ? Ce hangar biscornu, ce magasin à débarras, avec sa cour à chenils et son fronton grec posé tout de travers, c'est là le palais de l'Art français ?" D'aucuns n'y veulent pas croire (Frémine, 1899).

Dès 1895, le quotidien satirique *Gil Blas*, par le biais de la critique d'art et femme peintre Sabine Méa, et *Le Rappel*, soutiennent qu'"il faut s'y prendre assez tôt pour que la chose soit achevée en 1900, second point sur lequel il (…) paraît impossible que l'on discute beaucoup" (Méa, 1895). L'urgence d'une reconstruction, dans l'intérêt national, incite même Sabine Méa, qui s'était distinguée dans les années 1880 comme l'un des défenseurs les plus farouches d'une sanctuarisation du jardin du Luxembourg contre tout projet de reconstruction du musée, à se prêter au jeu de la recherche d'emplacements situés dans le périmètre du Luxembourg. Méa suggère une emprise appartenant à l'État, située en bordure du jardin du Luxembourg, et qui, d'après elle, est mal exploitée. Ce terrain, à l'angle du boulevard Saint-Michel et de la rue Auguste-Comte, est alors occupé par des serres et les logements de plusieurs fonctionnaires. Méa parvient ainsi à concilier l'impératif topographique martelé par les conservateurs du musée, l'impératif foncier d'une emprise appartenant déjà à l'État, et la non-altération de la partie publique du jardin du Luxembourg; elle reste convaincue que les quelques fonctionnaires concernés sauront faire passer leur intérêt privé après l'intérêt général. Sa proposition demeure lettre morte.

Malgré l'abandon assez rapide de l'hypothèse d'une affectation du Petit Palais au Musée du Luxembourg après l'Exposition universelle, la solution offerte par la construction d'une extension temporaire en 1896-1897 pour abriter notamment une partie du legs de toiles impressionnistes du peintre Gustave Caillebotte, semble pourtant différer de quelques années la reprise du débat sur la reconstruction du musée.

La réactivation du débat sur le transfert du Musée du Luxembourg vers les Champs-Elysées pendant l'été 1899 précipite et accompagne le changement de stratégie du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts, qui revient à l'hypothèse de la reconstruction intégrale du musée dans le quartier du Luxembourg. Plusieurs facteurs pourraient avoir infléchi le processus: l'impatience croissante du champ artistique (sociétés d'artistes, revues spécialisées), l'expression d'un certain scepticisme vis-à-vis de la capacité du gouvernement à trouver une solution rapide au problème, et la mobilisation de quelques acteurs du champ politique.

La question de l'emplacement du futur musée mobilise les principaux acteurs de la maîtrise d'ouvrage durant l'été 1899:

> Cette question du terrain me semble devoir être résolue avant toute autre, car il serait bien difficile, sans base précise, d'établir une conception purement théorique de reconstruction du Musée du Luxembourg. Je ne puis faire un projet, même très sommaire, mais offrant quelques garanties d'exactitude relative, qu'à la condition de connaître l'emplacement qui me sera désigné[4].

L'alternative qui se pose à l'administration des Beaux-arts est de déterminer s'il convient d'acheter un terrain ou de reconstruire le musée sur un terrain appartenant déjà à l'État. L'architecte, soucieux de résoudre ce pro-

[4] Lettre de Georges Scellier de Gisors à Georges Leygues, 13 juillet 1899, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F21 6108.

blème rapidement, tranche en faveur de la seconde option, et propose au ministre un secteur, à l'angle sud-ouest du jardin du Luxembourg, vestige transformé en jardin anglais de l'ancienne pépinière du Luxembourg, morcelée en 1866 par l'ouverture de plusieurs rues.

2.2. Conservateurs, artistes et architectes, face aux défenseurs des espaces libres

Le projet de reconstruction du Musée du Luxembourg défendu dès 1899 par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts sur l'emplacement de l'ancienne pépinière du Luxembourg est mis en échec en 1901, après deux ans de polémiques attisées par la presse. Cet échec s'explique principalement par l'erreur commise par le ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts dans le choix de cet emplacement. Lucide, le conservateur Léonce Bénédite se convainc lui-même de ce que

> ce projet, (…) est accueilli, il faut bien le dire, avec beaucoup de défaveur et par la majorité du Sénat et par l'opinion publique, soucieux de sauvegarder [mots rayés] ce qui reste de ce beau et célèbre jardin déjà entamé par toutes sortes de constructions navrantes [?]. Il y a toute chance pour que la question n'aboutisse jamais si l'on continue s'entête sur ce projet[5].

La menace d'une disparition du jardin anglais aménagé par Adolphe Alphand après le morcellement de l'ancienne pépinière du Luxembourg décidé par le baron Haussmann en 1866 (Hopkins, 2011), réactive un traumatisme collectif qui, tout en contribuant à la mobilisation relativement constante et hétérogène de plusieurs catégories d'acteurs, individuels et collectifs, pourrait avoir incité de nombreux artistes à quitter le quartier du Luxembourg pour venir habiter à Montmartre, d'après le critique et historien d'art Gustave Kahn (Kahn, 1907: 4). L'objectif d'une sanctuarisation du jardin du Luxembourg contre tout projet de construction mobilise ainsi journalistes, sénateurs, riverains du quartier, membres de sociétés de défense du patrimoine, dans une contestation qui se déploie aussi bien dans la presse que sous la forme de pétitions.

On peut distinguer deux moments critiques dans cette mobilisation: l'été et l'automne 1899, puis l'hiver 1900-1901; le premier moment coïncide avec l'accélération du lancement des études de faisabilité du projet de reconstruction, le second avec la fin de l'Exposition universelle et l'officialisation du projet de reconstruction devant la Chambre des députés. La mobilisation pour la sanctuarisation du jardin du Luxembourg dans les années 1899-1901 s'inscrit dans un mouvement de plus grande ampleur, qui s'empare de la capitale dans les années 1880, et dont l'enjeu principal est la préservation –et idéalement, l'augmentation de la part– des espaces libres, c'est-à-dire des espaces non-urbanisés: parcs, jardins, squares, places, esplanades, avenues plantées, allées, bois.

Les polémiques suscitées par les rumeurs ou projets de reconstruction du Musée du Luxembourg dans le périmètre du jardin du Luxembourg avaient constitué, dès les années 1880, les premiers signes d'une prise de conscience de l'importance de considérer et de préserver ces espaces comme s'ils s'agissait des "poumons" d'une ville. En août 1899, alors que l'hypothèse d'une reconstruction du Musée du Luxembourg dans le périmètre du jardin du Luxembourg devient officielle, le chroniqueur Pierre Véron décrit parfaitement les conséquences de la construction de grands équipements publics ou de la

[5] Léonce Bénédite, [Rapport au directeur des Beaux-arts, note pour le rapport de M. Déandréis, reconstruction du musée, 1903], [1902], Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144707/24.

densification de certains quartiers sur la diminution des espaces libres dans la capitale:

> On a des airs de pessimisme exagéré quand on se livre à certaines prophéties relatives au Paris de l'avenir. Et cependant on reste presque toujours en deçà de la réalité future. Nous avons déjà par exemple pronostiqué ici que, dans moins d'un demi-siècle peut-être, il ne resterait plus dans notre pauvre capitale une seule promenade digne de ce nom. Tout au plus subsistera-t-il çà et là un petit morceau de square, ayant pour mission de rappeler aux Parisiens ce que le mot arbre voulait dire (Véron, 1899).

La structuration d'un tel mouvement de défense des espaces libres est à mettre à l'actif d'associations préservationnistes telles que la Société des amis des monuments parisiens, créée en 1884, et la Société pour la Protection des Paysages de France, fondée en 1901, ou bien plus progressistes, telles que la Société du Nouveau-Paris, créée en 1902. En 1902, d'ailleurs, l'explorateur Gabriel Bonvalot obtient le soutien de ces trois sociétés influentes pour mettre sur pied une "association de gens, qui, par tous les moyens, s'opposeront à la construction d'immeubles sur les espaces libres de Paris, et qui demanderont, de toutes leurs forces, la création de jardins et de squares dans la capitale" (Garavan, 1902). Le modèle de cette Société des espaces libres et des terrains de jeux n'est autre que la Metropolitan Public Gardens Association, fondée à Londres vingt ans auparavant (Mathis, 2010: 380-383). L'association londonienne, dont l'action est tournée essentiellement vers les quartiers marginaux, exerce une influence décisive en France au tournant du siècle: elle se fait représenter lors du Congrès international d'assistance publique et de bienfaisance, tenu à Paris en 1900, et très vite, elle s'impose comme l'un des modèles à suivre en matière de mise en valeur des espaces ouverts, notamment sous la plume de l'architecte Jean-Claude Nicolas Forestier, dans son ouvrage *Grandes villes et systèmes de parcs*. La comparaison entre les capitales anglaise et française, d'ailleurs, était déjà au cœur du volume consacré par l'architecte Eugène Hénard aux "grands espaces libres" en 1903 (Hénard, 1903).

Si Charles Normand, président-fondateur de la Société des Amis des Monuments parisiens, dénonce en novembre 1899 l'exiguïté du musée et approuve l'idée de sa reconstruction, il ne se prononce pas pour autant en faveur du choix de son implantation défendu par le ministère de l'Instruction publique. Toutefois, plus encore que Charles Normand, l'un des pionniers de l'activisme patrimonial à Paris, c'est André Hallays qui s'impose dès 1899 comme l'un des agitateurs les plus influents du débat sur la reconstruction du Musée du Luxembourg et, aussi, comme le défenseur le plus ardent de la sanctuarisation du jardin du Luxembourg. Avocat, critique littéraire et critique d'art, Hallays est alors parmi les premiers intellectuels en France à rendre compte des théories urbanistiques formulées par l'autrichien Camillo Sitte dans *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (Sitte, 1889) et par le belge Charles Buls dans son *Esthétique des villes* (Buls, 1893).

L'intervention d'André Hallays dans le débat sur la question du Luxembourg coïncide avec une intensification de son engagement dans plusieurs sociétés et organismes en lien avec la préservation des patrimoines historique et naturel: en 1901, alors qu'il est membre de la Société des amis des monuments parisiens depuis 1900, il adhère également à la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France et devient membre de la Commission du Vieux-Paris et membre-fondateur de la Société pour la protection des paysages et de l'esthétique de la France. Sa stratégie de résistance contre la destruction des jardins de Paris, il la met en œuvre dans sa chronique hebdomadaire intitulée "En flânant", publiée dans le quotidien conservateur *Le Journal des débats*, auquel il contribue depuis 1884. La posture d'André Hallays est pourtant

ambiguë; le critique n'hésite pas, en effet, à exprimer son scepticisme à l'égard du concept même du musée d'art contemporain, incompatible, selon lui, avec le rôle du conservatoire d'un musée, tout en dénonçant l'absurdité qui consisterait à détruire ce qui constitue en définitive l'une des principales sources d'inspiration des artistes:

> Si le seul moyen d'agrandir le musée est d'encombrer le Luxembourg d'une bâtisse nouvelle, que les peintres et les sculpteurs restent dans l'Orangerie où ils sont maintenant logés; nous plaindrons leur sort. Mais, après tout, il n'est pas une toile peinte qui vaille le merveilleux paysage que l'on prétend mutiler. (…) Et c'est dans l'intérêt des artistes que l'on veut gâter de pareils tableaux et pas un artiste, pas un seul, ne s'élèvera contre un pareil projet! Ils ne se doutent donc pas, les imprudents, que, en laissant enlaidir nos villes, ils préparent eux-mêmes le rabaissement du goût public, c'est-à-dire, en fin de compte, la ruine de tout art? (Hallays, 1900).

Pour certains journalistes, les responsables de cette nouvelle menace de mutilation du jardin ne sont pas tant les artistes que les conservateurs du musée ou la direction des Beaux-arts, incapables de mettre en œuvre une gestion rationnelle des collections, ni d'augmenter le niveau de sélection des œuvres à l'entrée. C'est notamment l'argument défendu dans un article anonyme paru en 1899, où la valeur de l'arbre est explicitement opposée à celle de l'art:

> D'aucuns sont d'avis que tel arbre qu'on coupera vaut cent fois les productions artistiques de tel ou tel, et que c'est un meurtre et une sottise que de détruire l'un pour faire de la place aux autres (Anónimo, 1899).

La remise en question de la politique d'acquisition et de gestion des collections réactive, en définitive, les arguments avancés en 1894, lors d'une précédente polémique déclenchée par la rumeur d'une reconstruction du musée dans le jardin du Luxembourg. La récurrence des argumentaires se vérifie également dans l'appropriation, par André Hallays, de la posture adoptée par Sabine Méa depuis les années 1880, considérant les architectes et les ingénieurs comme les "bûcherons officiels", complices de la classe politique et coupables de ne pas s'opposer à des projets qui impliquent le déboisement de certains secteurs de la capitale.

2.3. Le musée comme catalyseur du renouvellement urbain?

L'impossibilité de développer un projet de reconstruction, ou même d'extension du musée au sein du jardin du Luxembourg détermine la recherche, entre 1901 et 1904, de nouveaux emplacements situés dans un périmètre restreint autour du jardin, susceptibles d'être facilement affectés à l'administration des Beaux-arts, c'est-à-dire sans acquisition de terrain ou de bâtiments.

André Hallays, dans les colonnes du *Journal des débats*, en janvier 1901, est de nouveau le premier à évoquer publiquement la possibilité d'une reconstruction du Musée du Luxembourg sur les terrains de l'école des sourds-muets, à quelques centaines de mètres à l'Est du palais du Luxembourg. La proposition consiste premièrement, à vendre une partie des terrains de l'école des sourds-muets et de transférer celle-ci à l'extérieur de Paris; deuxièmement, à démolir les bâtiments de l'école, installée dans l'ancien séminaire de Saint-Magloire, amplement remanié par Peyre en 1823, tout en laissant en place l'orme vénérable qui trône dans la cour d'honneur; troisièmement, à y reconstruire, en partie avec l'argent issu des ventes de terrains et avec un apport financier de l'État, le Musée du Luxembourg. La valeur du foncier avoisinant les 500 à 600 francs le mètre carré dans le quartier, on pouvait logiquement obtenir 3.500.000 francs de la vente d'environ 7.000 m² de terrain dépendant de l'école des sourds-muets. Un autre paramètre pouvait même laisser espérer une meilleure issue à cette opération spécu-

lative: le projet de prolongement vers le nord de la rue Pierre Nicole, percée en 1864 à travers l'îlot jadis occupé par le couvent des Carmélites, pouvait permettre d'augmenter virtuellement la valeur des terrains[6].

Hallays n'est pas à l'origine de cette proposition. Un faisceau de sources, y compris de la main de Léonce Bénédite, converge vers le sénateur Élisée Déandréis, sans qu'on puisse toutefois lui créditer avec certitude l'initiative de cette proposition. En 1902, le conservateur écrit au directeur des Beaux-arts que

> M. Déandréis, sénateur, (…) cherchant comme nous autour du Lux.[embourg] a arrêté son regard sur un emplacement que nous n'avions pas pu examiner, faute de renseignements précis et qui m'a paru depuis, à la suite d'un examen un peu plus attentif, fournir les conditions les meilleures plus favorables pour l'~~emplace~~ établissement du futur musée. (…) Sa situation est l'une des plus heureuses, à ce point de vue, puisque le Musée pourrait continuer à justifier la dénomination sous laquelle il s'est illustré depuis 1 siècle[7].

Le projet de reconstruction sur le terrain de l'école des sourds-muets est défendu à plusieurs reprises dans les rapports sur le budget de l'administration des Beaux-arts pour les années 1903 et 1904, respectivement par les députés radicaux-socialistes Julien Simyan et Alfred Massé devant la Chambre des députés en février et novembre 1903, et par Élisée Déandréis devant le Sénat en mars et décembre 1903, puis lors des discussions de ces rapports. Le rapport d'Alfred Massé confirme la volonté du gouvernement de faire de l'opération de reconstruction du Musée du Luxembourg le catalyseur de la transformation et de la modernisation du quartier vieillissant du Val-de-Grâce, dans la lignée des travaux haussmanniens:

> [Ce musée] présenterait en outre l'avantage de provoquer bientôt la transformation d'un quartier qui a conservé son aspect ancien. La beauté appelle la beauté. Le percement de la rue Gay-Lussac et du boulevard Saint-Michel, a déjà transformé autrefois ce quartier qui le jour où le musée serait à la place de l'établissement actuel des sourds-muets se modifierait à nouveau et plus complètement[8].

Alors qu'il paraît réunir les principaux critères exigés par Léonce Bénédite –proximité du jardin du Luxembourg, vaste terrain d'assiette potentiel, pas d'obligation de débaptiser le musée–, le projet, sans doute trop ambitieux, achoppe toutefois sur la question du montage financier.

3. CONCLUSION

Si elle demeure exclusivement virtuelle durant la période considérée dans cet article, en l'absence de leviers économiques ou politiques décisifs, la trajectoire spatiale et discursive du Musée du Luxembourg à Paris au tournant du XXe siècle tend à confirmer, d'une part, le tropisme de la croissance urbaine vers l'Ouest, le long de la Seine, avec une prédilection pour des secteurs historiquement marqués par les Expositions universelles. Les propositions de relogement de la vitrine nationale pour l'art contemporain supposent ainsi la consolidation d'un pôle muséal émergent (colline de Chaillot, autour du palais du Trocadéro), la réinvention d'un pôle artistique existant (Petit et Grand Palais), ou la valorisation des lotis-

---

[6] Le prolongement de la rue vers le nord, de la rue du Val de Grâce jusqu'à l'école des sourds-muets, ne fut finalement réalisé qu'en 1908.

[7] Léonce Bénédite, [Rapport au directeur des Beaux-arts, note pour le rapport de M. Déandréis, reconstruction du musée, 1903], [1902], Arch. Mus. nat., 2HH4.

[8] Alfred Massé, "Rapport fait au nom de la commission du budget chargée d'examiner le projet de loi portant fixation du budget général de l'exercice 1904", annexe n°1203 au procès-verbal de la séance de la Chambre des députés du 4 juillet 1903.

sements d'immeubles résidentiels à construire sur les marges d'un territoire traditionnellement occupé par les Expositions universelles (Champ-de-Mars). Aucune proposition, en revanche, ne concerne l'instrumentalisation du Musée du Luxembourg comme tête de pont de l'urbanisation d'un territoire situé en périphérie de la capitale française ou même comme équipement structurant de l'urbanisation de l'ancienne couronne de fortifications. Nous n'avons pas rencontré, non plus, de projets crédibles de consolidation d'un pôle muséal historique comme celui du Louvre.

Cette force centrifuge est contrebalancée par de fortes résistances individuelles et collectives à un déracinement du Musée du Luxembourg de son quartier d'origine, selon des logiques tout à la fois médiatiques, sociétales, économiques. Toutefois, l'échec systématique des projets de reconstruction du musée à l'intérieur du jardin du Luxembourg, auquel il est historiquement associé, révèle une conscientisation croissante des élites intellectuelles, des élites politiques et des riverains à l'importance de préserver les espaces libres de la capitale, dans un contexte d'émergence de l'urbanisme et des associations de défense de l'esthétique urbaine et paysagère. La rareté des opportunités foncières et immobilières dans le secteur du Luxembourg implique la recherche de solutions qui se rapprochent du modèle haussmannien, comme l'utilisation du Musée du Luxembourg comme catalyseur de la modernisation et de l'embellissement de faubourgs anciens et dégradés, tel le Val-de-Grâce.

Cette extraordinaire diversité des fonctions urbanistiques fantasmées par différentes catégories d'acteurs (politiques, journalistes, conservateurs, artistes…) pour le Musée du Luxembourg expliquent sans aucun doute, au moins en partie, le *statu quo* auquel cette institution au rayonnement international est condamnée jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Paradoxalement, ces innombrables scénarios imaginés pour le Musée du Luxembourg en une dizaine d'années ont préfiguré ceux qui seront réalisés au cours du XXe siècle dans la capitale française, de la consolidation des concentrations muséales dans l'Ouest parisien jusqu'à la régénération d'un quartier ancien dégradé.

BIBLIOGRAPHIE

ALEXANDRE, ARSÈNE (1900). "Le Feu, le Louvre et et les Salons" en *Le Figaro*, 17 de noviembre de 1900.

ANONIMO (1895). "Les on-dit" en *Le Rappel*, 8 de abril de 1895.

ANONIMO (1899). "Un Musée ambulant" en *Journal des débats*, 22 de octubre de 1899.

ANONIMO (1903). "L'aménagement du Champ-de-Mars" en *Le Figaro*, 19 de junio de 1903.

BACKOUCHE, ISABELLE (2000). *La Trace du fleuve. La Seine et Paris (1750-1850)*. París: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

BASTOEN, JULIEN (2011). "Los estudios comparados de historia de los museos como parte de la historia crítica del arte: El Musée du Luxembourg como paradigma" en *Museo y Territorio*, N° 4, pp. 87-94.

BASTOEN, JULIEN (2015). *L'Art contre l'Etat ? La trajectoire architecturale du Musée du Luxembourg dans la construction de l'illégitimité de l'action artistique publique*. Marne-la-Vallée: Université Paris-Est.

BULS, CHARLES (1893). *Esthétique des villes*. Bruselas: Bruylant-Christophe.

COUYBA, CHARLES-MAURICE (1902). *L'Art et la démocratie: les écoles, les théâtres, les manufactures, les musées, les monuments*. París: Flammarion.

FIORI, RUTH (2012). *L'invention du vieux Paris: naissance d'une conscience patrimoniale dans la capitale*. Wavre: Mardaga.

Frémine, Charles (1899). "Notes d'art" en *Le Rappel*, 24 de febrero de 1899.

Garavan (1902). "De l'air! De l'air! " en *La Presse*, 24 de noviembre de 1902.

Guichard, Charlotte y Savoy Bénédicte (2009). "Le pouvoir des musées? Patrimoine artistique et naissance des capitales européennes (1720-1850)" en Charle, Christophe (ed.), *Le Temps des capitales culturelles*. Seyssel: Champ-Vallon.

Hallays, André (1900a). "En flânant" en *Journal des débats*, 28 de diciembre de 1900.

— (1901a). "En flânant" en *Journal des débats*, 05 de abril de 1901.

Hamon, Françoise (2004). "Musées européens au XIXe siècle" en François, C., Klaeylé, A. y de Andia, B. (ed.), *Les Musées parisiens: histoire, architecture et décor*. París: Action artistique de la ville de Paris.

Hénard, Eugène (1903). *Les grands espaces libres: les parcs et jardins de Paris et de Londres*. París: Librairies-imprimeries réunies.

Hopkins, R. S. (2011). "'Sauvons le Luxembourg': Urban Greenspace as Private Domain and Public Battleground, 1865-1867" en *Journal of Urban Studies*, vol. 37, N° 1, pp. 43-58.

Kahn, Gustave (1907). "Montmartre et ses artistes" en *L'Art et le beau*, N° 4.

Lacambre, Geneviève (2003). "La constitution des collections nationales d'art moderne : le Musée du Luxembourg" en *Le Rôle de l'Etat dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe*. París: Direction des Musées de France.

Layuno Rosas, Mª Ángeles (2003). "Museos de arte contemporáneo y ciudad. Los límites del objeto arquitectónico" en Lorente J. P. y Almazán Tomás, V. D. (ed.), *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.

— (2015). "Museos y espacio urbano. Metaforas, funciones e intervencion en la ciudad" en Chaves Martin, M. A. (ed.), *Arquitectura, patrimonio y ciudad*. Madrid: Universidad Complutense.

Lorente, Jesús Pedro (2008). *Los Museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*. Gijón: Trea.

— (2001). "Museums of contemporary art in changing urban culture. Persistence and transformation of historical patterns" en Janssen, S. (ed.), *Trends and strategies in the arts and cultural industries*. Rotterdam: Barjesteh van Waalwijk van Doorn.

— (1999). "Museos y contexto urbano. El caso de los museos de arte contemporáneo" en *Revista de museología*, Nº 17, junio 1999, pp. 4553.

— (1998). *Cathedrals of Urban Modernity: the First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*. Aldershot; Brookfield, Vt. (EEUU): Ashgate.

— (1995). "Galleries of Modern Art in Nineteenth-Century Paris and London: Their Location and Urban Influence" en *Urban History*, Vol. 22, N° 2, agosto 1995, po. 187204.

Lus Arana, Luis Miguel; Tobelem, Jean-Michel y Ockman, Joan (2014). *Les Bulles de Bilbao. La mutation des musées depuis Frank Gehry*. París: B2.

Magne, Lucien (1895). "L'Exposition de 1900" en *Gazette des beaux-arts*, marzo de 1895, vol. 13, pp. 177188.

Mathis, Charles-François (2010). *In nature we trust: les paysages anglais à l'ère industrielle*. París: PUPS.

Méa, Sabine (1895). "Le Musée moderne français" en *Le Rappel*, 09 de enero de 1895.

Meyer, Andrea y Savoy, Bénédicte (ed.). *The Museum Is Open. Towards a Transnational History of Museums, 1750-1940*. Berlin/Boston: De Gruyter.

MOLINIER, ÉMILE (1900). "Fin d'exposition" en *Le Matin*, 13 de noviembre de 1900.

PICARD, ALFRED (1902). *Rapport général administratif et technique: Exposition universelle internationale de 1900 à Paris*. París: Imprimerie nationale.

PLANAT, PAUL (1901). "Actualités" en *La Construction moderne*, 27 de abril de 1901.

PLUM, GILLES (2005). *Petit Palais, chef-d'œuvre de Paris 1900*. París: Paris Musées/Nicolas Chaudun.

RECLUS, ÉLISÉE (1895). "Evolution of cities" en *The Contemporary Review*, febrero de 1895, p. 246-264.

ROLLAND, ANNE-SOLÈNE y MURAUSKAYA, HANNA (2008). *Musées de la nation: créations, transpositions, renouveaux*. París: L'Harmattan.

SARRADIN, ÉDOUARD (1895). "Au jour le jour" en *Journal des débats*, 23 de abril de 1895.

SEVIN, ANNIE y TANTER, ANNICK (1982). *Une Opération d'embellissement au temps du municipalisme: l'aménagement du Champ-de-Mars*. [Nantes]: Association Le champ urbain.

SHERMAN, DANIEL J. (1989). *Worthy Monuments: Art Museums and the Politics of Culture in Nineteenth-Century France*. Cambridge (EEUU) y Londres: Harvard University Press.

SITTE, CAMILLO (1889). *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen, ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik, unter besonderer Beziehung auf Wien, von Architekt Camillo Sitte*. Viena: C. Graeser.

TARASCO-LONG, VÉRONIQUE (2009). "Capitales culturelles et patrimoine artistique: Musées de l'ancien et du nouveau monde" en CHARLE, CHRISTOPHE (ed.), *Le Temps des capitales culturelles*. Seyssel: Champ-Vallon.

TÉTART-VITTU, FRANÇOISE (2004). "Musée Galliera" en DE ANDIA, B., FRANÇOIS, C. y KLAEYLÉ, A. (ed.), *Les Musées parisiens: histoire, architecture et décor*. París: Action artistique de la ville de Paris.

TEXIER, SIMON (2004). "Musées et urbanisme au XXe siècle" en FRANÇOIS, C., KLAEYLÉ, A. y DE ANDIA, B. (ed.), *Les Musées parisiens: histoire, architecture et décor*. París: Action artistique de la ville de Paris.

VÉRON, PIERRE (1894). "Courrier de Paris" en *Le Monde illustré*, 13 de enero de 1894.

— (1899). "Courrier de Paris" en *Le Monde illustré*, 26 de agosto de 1899.

LOS REALES SITIOS EN ESPAÑA: DE CAZADEROS REALES A POBLACIONES CONSOLIDADAS. TERRITORIO, PAISAJE Y CIUDAD

Pilar Chías Navarro
Universidad de Alcalá

1. Introducción

El origen de los Reales Sitios en España obedeció a la necesidad de construir refugios o pequeños palacetes en los que los reyes pudieran refugiarse durante sus jornadas de caza. Esta tradición, que se remonta a la Edad Media y a la dinastía Trastámara en Castilla, se desarrollaba en el entorno de los castillos en los que los monarcas y la corte pasaban más tiempo, y aunque estos cazaderos estaban repartidos por toda la Península, en el caso concreto del entorno de Madrid y en un momento en que la Corte aún era itinerante, estas fincas se situaban preferentemente al norte del río Tajo y en el entorno de núcleos de población como Tordesillas, Segovia, Burgos o Madrid (fig. 1).

Los cazaderos documentados entre el siglo XIII y finales del XV, entre los reinados de Alfonso X y de Enrique IV –quien desarrolló una gran actividad constructora, "dueño de ricas moradas y príncipe que tenía muy grandes gastos en hacer sitios cercados en los montes" (Galíndez de Carvajal 1946, 74)–, incluyen los segovianos de Sotosalbos (el "monte de la Cámara"), El Espinar y Valsaín; y en la actual provincia de Madrid, Navas del Rey, el Real de Manzanares, El Pardo (actualmente el Pardillo), la "Dehesa de Madrit" (hoy conocida como el Pardo) y Valdemorillo.

Con el tiempo se fueron incorporando nuevas fincas como Aranjuez, que era propiedad del maestrazgo de la Orden de Santiago y pasó a la Corona de Castilla en la época de los Reyes Católicos. De modo que a finales del siglo XVI, y una vez fijada la capital en Madrid por Felipe II, los Bosques Reales cubrían con escasas discontinuidades un radio de alrededor de 60 km uniendo entre sí palacios de diferente importancia por medio de caminos que eran mejorados periódicamente.

Con independencia de quien ostentara la propiedad de estos territorios, los monarcas tenían el derecho permanente de caza sobre ellos y la practicaban con frecuencia como parte imprescindible de la formación de un príncipe y de las actividades de un rey (Chías, 2014).

De su importancia da noticia Miguel de Cervantes en *El Quijote* (Parte II, cap. XXXIIII):

> Antes os engañáis, Sancho; porque el ejercicio de la caza de monte es más conveniente y necesario para los príncipes y

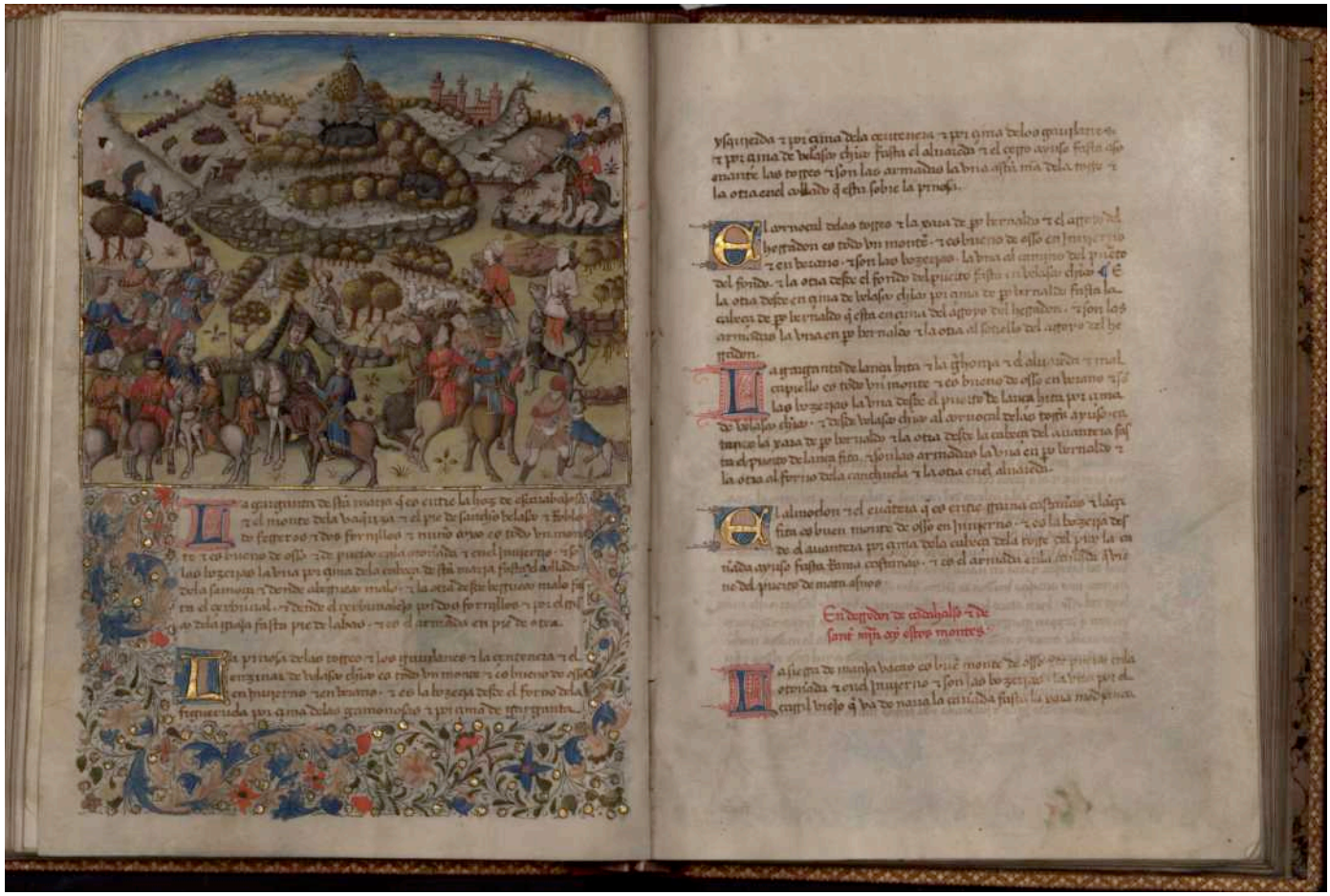


Fig. 1 – *Libro de la Montería* del rey Alfonso XI, ca. 1345. Fuente: Patrimonio Nacional, Biblioteca del Palacio Real, Madrid

> reyes que otro alguno. La caza es una imagen de la guerra: en ella hay estratagemas, astucias, insidias, para vencer a su salvo al enemigo; padécense en ella fríos grandísimos y calores intolerables, menoscábase el ocio y el sueño, corroboránse las fuerzas, agilítanse los miembros (…).

Y aunque no todos los reyes se dedicaron a esta práctica con la misma intensidad, la importancia que le concedían resulta evidente porque muchos de ellos se hicieron retratar con atuendo de cazador por los mejores pintores de la época: Felipe IV por Velázquez, Carlos III y Carlos IV por Goya; e incluso las partidas de caza de Alfonso XIII quedaron inmortalizadas por la cámara fotográfica (fig. 2).

En muchos casos estos primeros refugios formaban parte de un monasterio, constituyendo los cuartos reales. De este modo los reyes se aseguraban el cuidado y mantenimiento permanente de las estancias, a la vez que los frailes se hacían cargo de todo el soporte material y de intendencia que eran necesarios durante las *jornadas* o estancias del monarca. Y de entre las órdenes religiosas, los Jerónimos disfrutaron desde el principio de las prefe-





Fig. 2 ◂◂– *Jornada en la Granja: Alfonso XIII al volante de un automóvil con las infantas Isabel y Eulalia, dispuestos a emprender un día de caza*, ca. 1904. Fuente: Patrimonio Nacional, Archivo del Palacio Real, Madrid

Fig. 3 ▸▸– Jusepe Leonardo ca. 1640, *Palacio del Buen Retiro.* Fuente: Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid

rencias reales, en parte por ser una orden exclusivamente española –evitando así posibles espionajes–, pero también porque se dedicaban esencialmente a la oración y la vida contemplativa (Ruiz Hernando 1997, 30-31).

Esta tradición de alojarse junto a las dependencias monacales está documentada en los monasterios de El Parral en Segovia –donde solía aposentarse Enrique IV desde que lo fundara en 1447–; de San Jerónimo el Real en Madrid –también construido por el mismo rey en 1464, trasladado posteriormente a su emplazamiento actual por los Reyes Católicos en 1502, y finalmente mejorado y ampliado por Felipe II y, fundamentalmente, por Felipe IV al construir junto a él el palacio del Buen Retiro–; o incluso el propio Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial (fig. 3).

Es obvio que la vida cotidiana en estos monasterios se veía profundamente alterada con motivo de las *jornadas*, lo que obliga a considerar la existencia –habitualmente ignorada en los estudios histórico-artísticos o arquitectónicos– de una infraestructura importante en torno al núcleo monacal que asegurara su supervivencia en condiciones normales, pero que respondiera también a las necesidades sobrevenidas en los periodos extraordinarios en los que el rey y la corte ocupaban sus instalaciones.

Del estudio de estas infraestructuras, germen de futuros núcleos de población, de la estructura territorial que conformaron, y de su evolución, se ocupa la presente investigación.

2. LA CONSTRUCCIÓN DE LA ESTRUCTURA TERRITORIAL

Los primitivos cazaderos, estuvieran apoyados o no en la vida monacal, no pasaban de ser pequeñas construcciones, apenas torres, a veces fortificadas, como el torreón-parador de Navas del Rey cercano al río Alberche, o los pequeños palacios de Juan II y de Enrique IV situados en las proximidades de Villanueva del Pardillo.

Para poder acceder a estos lugares que se encontraban en el interior de los bosques y para comunicarlos entre sí se fue construyendo una red de caminos, que han estado en uso hasta fechas recientes y aún hoy son reconocibles sobre el terreno: es el caso de vías mesteñas como el Cordel de Valdezate y la Colada de Fuente Vieja, o de

caminos como el de Valdiyermo, todos ellos documentados desde la Baja Edad Media (fig. 4).

En la toponimia aún quedan trazas de estos viejos usos, de ahí la importancia de comparar la información de las fuentes históricas escritas o dibujadas con la realidad –a través del trabajo de campo– y con la cartografía actual (Chías & Abad, 2016). Por citar sólo un ejemplo, en el *Libro de la Montería* se menciona repetidamente "et son las vocerías (…) por el camino que va de Navas del Rey a la barca", o "fasta el barco de Val de Zate"; por ello desde antiguo se llamó al Alberche "el río de la barca" en latín *rivus barcae*, luego *al-barcae, al-barce* (en época medieval con el artículo árabe), y *Al-berche* por disimilación y contaminación coincidiendo también con otras fuentes medievales en que en este paso convergían varios caminos por ser fácil la travesía (Andrés 1978, 32-33).

También se refiere en el *Libro* (f. 151) "Et morió [el oso] este dia viernes á medio dia en el arroyo del Guijo cabo la nuestra posada [castillejo o torreón] de las Navas", evidenciando el carácter de alojamiento temporal que tenía la torre –que aunque persiste, ha sido pésimamente restaurada.

La importancia y extensión que tenían los Bosques Reales se manifiesta en el esquema concéntrico de 1567 que muestra los límites del Pardo indicando las especies que había. A pesar de que aquéllos llegaban hasta la vertiente septentrional de la Sierra de Guadarrama, y de que todos se regían por la jurisdicción de El Pardo (Cervantes, 1687), el plano no incluía las propiedades situadas en las riberas del río Jarama como Piúl, Palomarejo, Gózquez, Aldehuela o Santisteban (fig. 5).

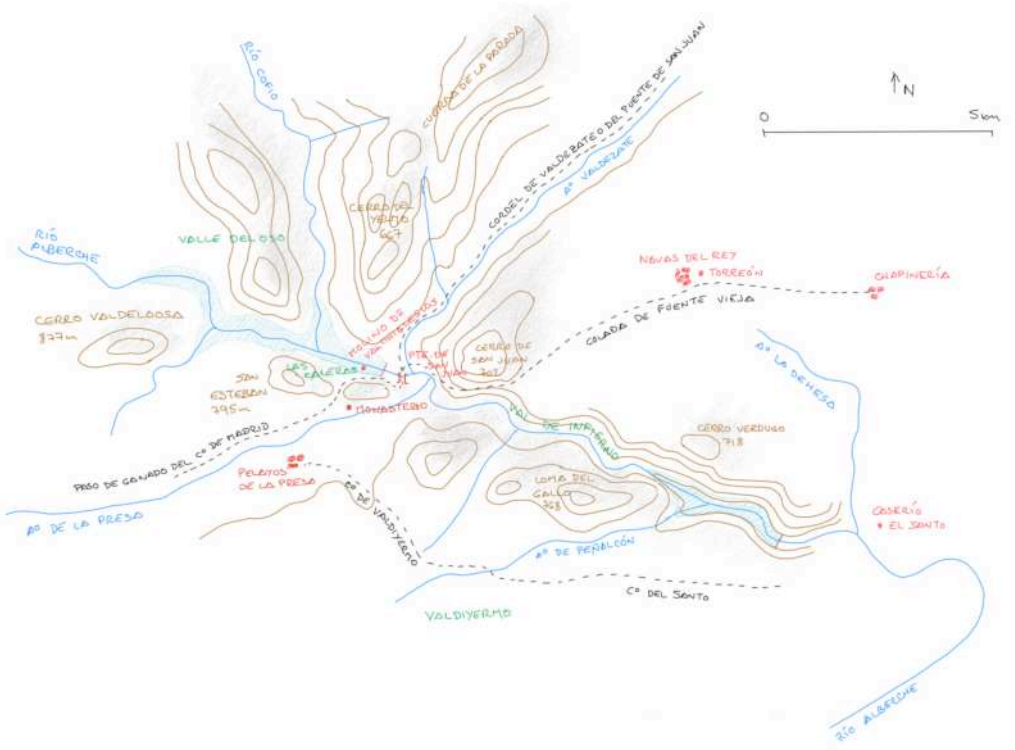


Fig. 4 – Pilar Chías y Tomás Abad, 2015, Mapa actual de los principales hitos territoriales y lugares citados en el Libro de la Montería: Croquis previo de detalle del entorno del río Alberche. Escala original 1:25.000

El abastecimiento de agua constituía otra infraestructura esencial en estos incipientes reales sitios pues aunque generalmente se situaban en lugares con fuentes próximas cuyo cuyo caudal permanente mínimo quedaba asegurado por la cercanía de las cumbres serranas –tal fue el caso del palacio de la Fuenfría, junto a la fuente homónima–, en ocasiones hubo que construir un complejo sistema de presas, arcas y canalizaciones que garantizaran el suministro en época de estiaje,

como sucedió en El Escorial, en Aranjuez y en La Granja. El saneamiento y el alejamiento de los olores también fueron objeto de diseño detallado en algunos casos como en San Lorenzo (Chías y Abad, 2004) (fig. 6).

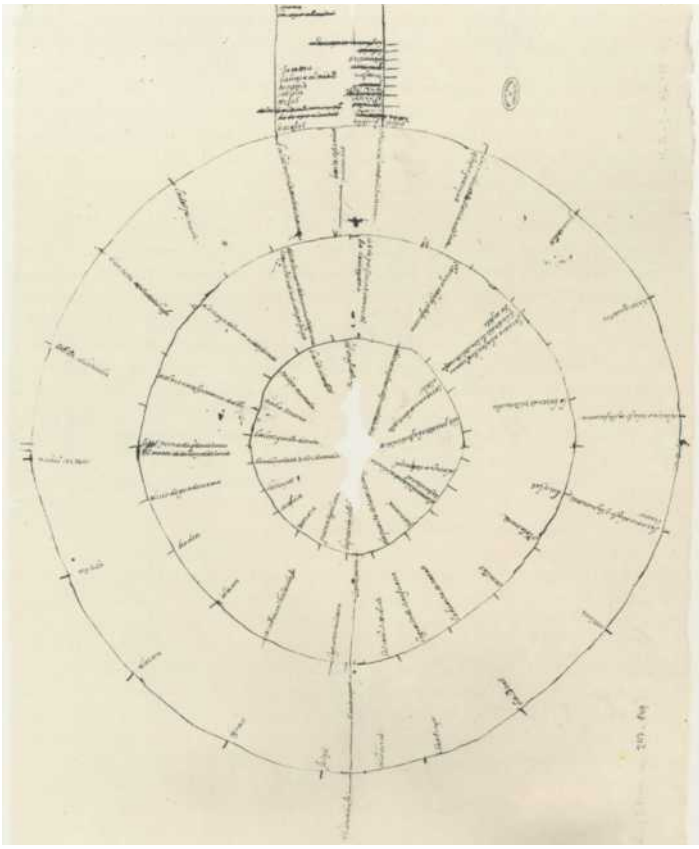


Fig. 5 – Anónimo 1567, *Límites del Bosque Real de El Pardo.* Fuente: Archivo General de Simancas, Valladolid



Fig. 6 – Anónimo ca. 1630, *Casa Eraso o Palacio de la Fuenfría*. Fuente: Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Por otra parte, la vida diaria en los conjuntos monacales era posible gracias a un sistema de fincas y explotaciones agro-silvo-pastoriles que les suministraban las materias primas para su sustento y que cubrían sus necesidades básicas de calefacción, conformando pequeños núcleos que eran autosuficientes en lo cotidiano.

Pero también existía en torno a los monasterios un conjunto de pequeños ingenios que permitían la transformación de ciertas materias primas, e incluso la venta de los excedentes manufacturados, como era el caso del papel, las telas o los curtidos. A ellos se añadieron posteriormente manufacturas de productos de lujo como el vidrio en La Granja de San Ildefonso, o la porcelana en el Buen Retiro.

De modo que en las proximidades de estos germinales reales sitios existían molinos harineros y de papel, batanes, e incluso tenerías, generalmente accionados por energía hidráulica.

3. La construcción del entorno urbano

Aquellas construcciones o "casas de placer" –como se denominaban en los libros medievales de montería– se fueron ampliando y dotando de mayores comodidades y servicios, convirtiéndose en el *locus amoenus* o quinta de recreo que se popularizó en el siglo XVI.

Pero su evolución fue muy diferente en función del interés que despertaron en los respectivos monarcas. Así, en algunos casos estos pabellones se mantuvieron con escasas modificaciones o incluso se abandonaron, como sucediera con los bosques que desde el Pardillo llegaban a Navas del Rey debido a la deforestación de las fincas que las hizo inútiles para la caza. Pero en otras ocasiones se acometieron diversas obras de consolidación y ampliación de estos primitivos palacios durante los reinados de los Reyes Católicos y de Carlos I, a los que se incorporaron construcciones de servicio como Casas de Oficios,

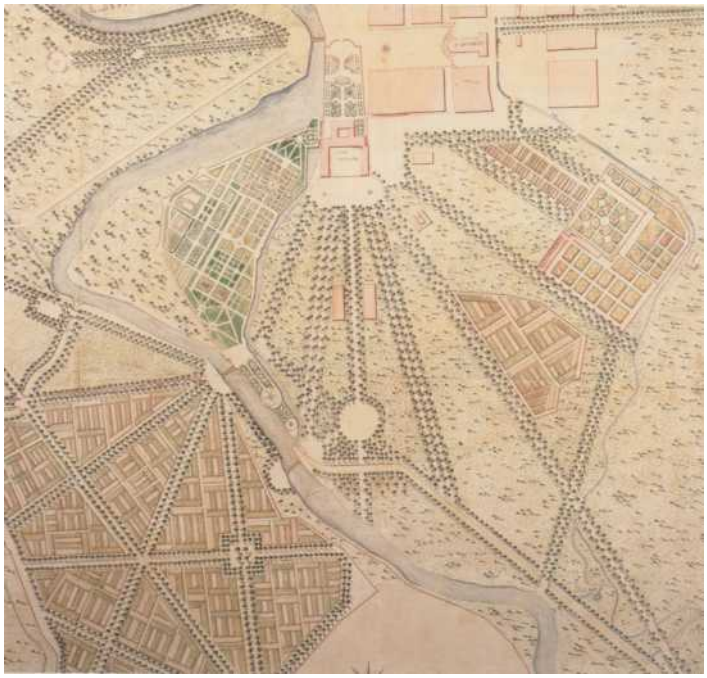


Fig. 7 – Miguel de Hermosilla ca. 1790, *Plano particular del canal a su paso por Aranjuez* (detalle). Fuente: Centro Cartográfico y de Estudios Geográficos del Ejército, Ministerio de Defensa, Madrid

caballerizas y perreras, a la vez que se diseñaban nuevos jardines para su disfrute, configurando un entorno de naturaleza modelada que sirviera de transición hacia ámbitos más alejados y progresivamente más naturales como el vergel, el parque y, rodeándolo todo, el anillo exterior del bosque (Íñiguez 1952, 121-132).

En torno a 1545, y debido al volumen que había alcanzado el patrimonio real en Castilla, se creó la Real Junta de Obras y Bosques, directamente dependiente del rey –y de los validos durante los reinados de los Austrias menores– y con un carácter esencialmente administrativo "para el régimen, gobierno y cuidado de los palacios, alcázares y bosques reales; de la fábrica de edificios nuevos; de las obras y reparos que se ofrecían en ellos y en sus jardines, y de la conservación de la caza en sus bosques y cotos, con privativa jurisdicción en las materias de justicia y gobierno" (*Real Cédula,* 1768).

Este patrimonio era muy heterogéneo pero, en lo que respecta a los reales sitios, durante los siglos XVI y XVII seguía reducido al núcleo palaciego con sus servicios, jardines y bosques, más o menos aumentados respecto a los programas iniciales.

Sus diferencias esenciales radicaban, en primer lugar, en el soporte geográfico, pues se situaban en fértiles vegas como en Aranjuez, en laderas agrestes como en El Escorial o Valsaín, o en medio de tupidos bosques mediterráneos como en El Pardo. La ampliación de estos núcleos iniciales, cuando las condiciones de la creación del sitio lo permitían, era problemática, porque podían requerir la realización de importantes movimientos de tierras, o de la construcción de infraestructuras tales como muros de contención o diques, como sucediera en San Lorenzo a causa de las fuertes pendientes del monte Abantos, y en Aranjuez debido a las avenidas del río Tajo (Chías y Abad, 2014) (fig. 7).

Con la excepción de San Lorenzo de El Escorial, que hasta la segunda mitad del siglo XVIII mantuvo la prohibición de construir en el entorno del Monasterio, alrededor de los palacios fueron surgiendo numerosas construcciones debidas a la iniciativa real, pero también a la autoconstrucción de los servidores y abastecedores del palacio y de sus obras, como luego veremos (Chías, 2016).

Otra diferenciación se debía a algunos usos singulares asociados al sitio, tales como las explotaciones agrícolas, el retiro voluntario de los reyes como Felipe II o Felipe V, o incluso el retiro forzoso de ciertos personajes molestos en la Corte.

Por otra parte el carácter estacional de las jornadas suponía que los reyes habitaran los palacios de modo rotatorio (Sancho, 1995, 23-31), costumbre que se afianzó

durante los sucesivos reinados de los Borbones, como atestiguara el Marqués de la Villa de San Andrés:

> 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 (Marqués de la Villa de San Andrés 1740).

Este uso concentrado en distintas épocas del año también dotó de un carácter propio y distinto a cada lugar.

El salto del incipiente núcleo palaciego a población consistió, por tanto, en muchos casos, en un aumento general de los servicios e infraestructuras medievales, pero su evolución fue muy diversa.

La dinastía Borbón aplicó un nuevo concepto a los sitios reales que vieron sus palacios y jardines ampliados y rediseñados siguiendo las influencias francesas, y potenciados los efectos escenográficos barrocos. El poder del ministro cardenal Portocarrero y de la princesa de los Ursinos llevó a que Felipe V confiase los principales proyectos reales a arquitectos franceses. Posteriormente la reina Isabel de Farnesio inició la etapa dominada por la impronta italiana, fechándose en torno a 1715 un giro en la concepción de los reales sitios que, inspirada directamente por los reyes, sería ejecutada por el primer ministro.

En consecuencia, numerosos arquitectos y artistas extranjeros fueron empleados por el rey 'en paralelo' al sistema antiguo todavía vigente, es decir, actuando simultáneamente al maestro mayor de obras español. El primer elegido para el cargo de maestro mayor fue Teodoro Ardemans, mientras Robert de Cotte, René Carlier –el primer extranjero en ostentar el título de "arquitecto del rey"–, Filippo Juvarra, Juan Bautista Sachetti y Andrea Procaccini se iban haciendo cargo de los proyectos más importantes. Esta dualidad se mantuvo hasta 1739 con la muerte de Juan Román y el nombramiento directo de Juan Bautista Sachetti como "mi arquitecto mayor" mediante una Real Cédula y sin intervención de la Junta.

Las repercusiones inmediatas fueron, en primer lugar, la creación de una Secretaría de Estado que entendía de los sitios reales de Castilla y Aragón en virtud de los correspondientes *Decretos de Nueva Planta*. En segundo lugar, se puso a un superintendente al frente de los reales sitios de La Granja y el palacio nuevo de Madrid que debían actuar de acuerdo con unas Ordenanzas o Reglamentos dictados por el rey y que, siendo distintos, respondían a los mismos principios; ello permitió independizar las diferentes obras. Finalmente, estas medidas contribuyeron a debilitar a la Junta de Obras y Bosques que mantenía las rutinas de la época de Carlos II, y que acabó por desaparecer en 1766.

Estas acciones dejaron huella en el diseño de los reales sitios: los jardines secretos antaño cerrados se abrieron para convertirse en escaparates del poder real; ríos y estanques se transformaron en los escenarios de los espectáculos cortesanos y tuvieron que acondicionarse para albergar a un gran número de espectadores; nuevas perspectivas guiaron las miradas hacia puntos estratégicos, siempre al servicio de la potenciación de la imagen del poder real (fig. 8).

Además los sitios reales comenzaron a verse frecuentados por un nutrido séquito de nobles y criados, lo que tuvo consecuencias radicales en la incipiente configuración urbana que se vio ampliada con nuevas construcciones, muchas de ellas de particulares, que en un principio se ubicaron de forma desordenada alrededor de los palacios.



Fig. 8 – Domingo de Aguirre 1775, *Palacio Real de Aranjuez. Visto desde la Calle del medio que pasa entre los Quarteles de Guardias de Infantería*. Fuente: Biblioteca Nacional de España, Madrid

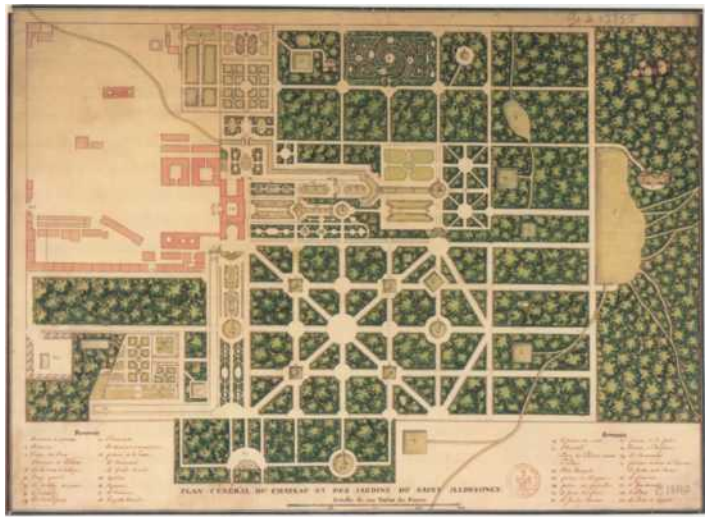


Fig. 9 – Anónimo ca. 1740, *Plan général du château et des jardins de Saint Ildefonce*. Fuente: Bibliothèque nationale de France. Paris

La propia fundación de La Granja de San Ildefonso en 1720 partió también de la construcción de cuarteles y nuevas dependencias, sin ningún tipo de planificación urbana (fig. 9).

Con frecuencia, estos crecimientos espontáneos no reunían un mínimo de calidad arquitectónica, como exponía Juan de Villanueva en 1784 al describir que habían surgido en San Lorenzo como "casillas indecentes", casi todas propiedad del propio monasterio, "que estorbaban la buena planta de la población" (Archivo del Palacio Real, San Lorenzo, Patronato, leg. 14).

Fue Fernando VI quien acometió por primera vez la urbanización sistemática del Real Sitio de Aranjuez y la creación de nueva planta del Real Sitio de San Fernando de Henares hacia 1749. Fue éste un ejemplo de Sitio Real organizado con elementos modestos, pues el núcleo urbano se estructuraba en torno a dos plazas –una rectangular, la del palacio, y otra circular– conectadas por una calle amplia que se encontraba oblicuamente con otra, esbozando una voluntad a la vez de axialidad y de radiación. Su diseño, hoy casi desaparecido, se ha atribuido a Francisco Carlier (Cervera, 1947: 168).

A este rey se debe también la ampliación del coto real de caza de El Pardo –al que rodeó de una nueva cerca–, y renovadas obras en el palacio real de Madrid. Definió asimismo los derechos del Patronato Real por medio de un Concordato.

Simultáneamente, y preparando un retiro que nunca tuvo lugar, la reina viuda Isabel de Farnesio construiría el palacio y bosque de Riofrío.

Al ascender al trono en 1759, Carlos III propició una nueva orientación de los Sitios Reales imponiendo el gusto del arquitecto Francisco Sabatini, quien modificaría sustancialmente el Palacio nuevo de Madrid en el interior, el exterior y los jardines y edificios anejos; ampliando los palacios de Aranjuez y El Pardo; y desvinculando algunos edificios antiguos por cesión al Ejérci-

to –Alcázar de Segovia, Aljafería de Zaragoza– o al arzobispado –Alcázar de Toledo.

Se atribuye a su fracaso en Madrid –que desembocó en el Motín de Esquilache en 1766– su voluntad de imponer los principios de una planificación urbana regular e higiénica en los Reales Sitios, "por cuanto el Público padece varias incomodidades en algunos Sitios Reales el tiempo que con mi Corte estoy en ellos, por la escasez de Alojamientos, especialmente para aquellos Sugetos que no van de precisa servidumbre, he mandado, hecho cargo de todo, que se procure remediar este inconveniente, según permitan las circunstancias de cada Sitio" (*Cédula Real,* 1767).

En estas pequeñas ciudades residenciales todo había de girar en torno al palacio del príncipe y para ello se construyeron con criterios unitarios expresando de forma plástica el mundo del monarca y homogeneizando las construcciones dispares de las épocas anteriores que resultaban contradictorias con la nueva voluntad estilística.

Las formas urbanas del absolutismo francés y de la *Residenzstadt* europea (Chueca Goitia, 1982: 157-159) –uniforme y ordenada en torno a largos ejes perspectivos–, comenzaron a aplicarse en Aranjuez a partir de 1761, donde reorientó las decisiones de Fernando VI y aumentó el programa de construcciones introduciendo, además, grandes avenidas radiales que conformaban tridentes a ambos lados del palacio, superpuestos al trazado en cuadrícula. En cambio, plazas como la de San Antonio, situada en ángulo recto respecto al eje de la perspectiva del palacio, está presidida por la iglesia de Santiago Bonavía y se rodea de arquerías que la unen con las Casas de Oficios y con las de los Infantes, mostrando una clara herencia italiana. De manera que del mismo modo que el palacio es el elemento central del esquema radial, la plaza de San Antonio lo es de la trama reticular.

Pudo deberse el trazado urbano a la colaboración de Santiago Bonavía con el pintor Alejandro González Velázquez, pero también se ha atribuido al arquitecto francés Jaime Marquet. En definitiva, una gran parte de los arquitectos y artistas que trabajaban en la Corte solían intervenir en las obras. Lo cierto es que en poco tiempo Aranjuez se transformó, y que la influencia del Marqués de Grimaldi se hizo notar en la uniformidad de las fachadas 'a la holandesa'.

Sin embargo, las largas perspectivas en un terreno esencialmente llano requerían de un cierre adecuado y con este fin se construyó la iglesia de Alpagés en el extremo de la calle del Príncipe.

A continuación, y desde 1766, se fueron adoptando estos criterios en el resto de Reales Sitios, inicialmente en San Lorenzo –donde las primeras ordenanzas se promulgaron mediante una Cédula Real expedida en Aranjuez el 3 de mayo de 1767–, para continuar en La Granja y finalmente en El Pardo.

El núcleo urbano de San Lorenzo constituye una excepción importante en la aplicación de los criterios ilustrados, en primer lugar, por la potencia del Monasterio y el resto de los edificios preexistentes, que obligaban tanto a respetar las alineaciones como a imitar el diseño arquitectónico del siglo XVI, con un claro predominio en los edificios de la Lonja de los paramentos lisos de sillería sin más decoración que los resaltos en jambas y dinteles en puertas y ventanas, las cornisas voladas y las buhardillas en las cubiertas de pizarra; y en las casas particulares, de dos o tres alturas y cubiertas generalmente a dos aguas, se mantuvo la sillería en las esquinas, jambas y dinteles de los vanos, con muros de mampostería ordinaria o ladrillo revocado de cal o yeso. Se conservó la cornisa volada en los palacios, mientras en las casas se redujo a un alero. En general, escasearon las concesiones al Barroco, salvo en los escasos balcones y algún junquillo en la entrada principal.

Y por otra parte las limitaciones se debían a la accidentada topografía, como destacaba una petición de los vecinos a Juan de Villanueva hecha en 1794, en la que se so-

licitaba que mandase "demarcar y alinear calles y manzanas en este terreno para obviar las grandes imperfecciones que tiene el Sitio casi en el centro" (Archivo del Palacio Real, San Lorenzo, Patronato, leg. 14). Convertida La Lonja en el centro urbano, la posibilidad de crear ejes perspectivos y plazas circulares se vio frustrada y limitada a las pequeñas e interesantes actuaciones que proyectó y construyó Juan de Villanueva para el camino de Guadarrama, consistentes en tres ejes convergentes y una sucesión de plazas circulares. Sin embargo, la voluntad de crear una retícula sí se llevó a cabo, aunque con las limitaciones impuestas por las fuertes pendientes (fig. 10).

No obstante, el crecimiento de San Lorenzo desbordó las estructuras urbanas, construyéndose casas fuera de ordenanza o sin la categoría arquitectónica requerida por el Sitio, pero también obligó a adecuar las estructuras administrativas existentes que, a diferencia de lo que sucedía en Aranjuez y en La Granja, supusieron alterar todo el planteamiento jurisdiccional otorgado al Monasterio por su fundador.

En La Granja, aprovechando las condiciones de la topografía para enfatizar el efecto perspectivo ascendente, la vertebración urbana descansa sobre un gran eje que atraviesa la puerta de Segovia y se ve presidido por la potente cúpula de la iglesia del palacio; además, la plaza se abre siguiendo dos alineaciones oblicuas divergentes, creando en el visitante el efecto escenográfico de que la colegiata se aleja. Y siguiendo el esquema de El Escorial, en el conjunto palaciego también el poder real se sitúa detrás del poder divino.

Según describió Ponz (1772-1794, t. X, Carta VII), hasta 1762 la población estuvo en pésimas condiciones, pero después de esta fecha se acometió en el lado norte de la gran plaza la construcción de un Cuartel para los Guardias de Corps dispuesto simétricamente respecto a las caballerizas reales. Se construyeron calles amplias, un mercado, varias parroquias y la Casa de Infantes, obra de José Díaz Gamones.

El núcleo palaciego de El Pardo también se remonta a los Trastámara, pero su proximidad a Madrid lo convirtió en

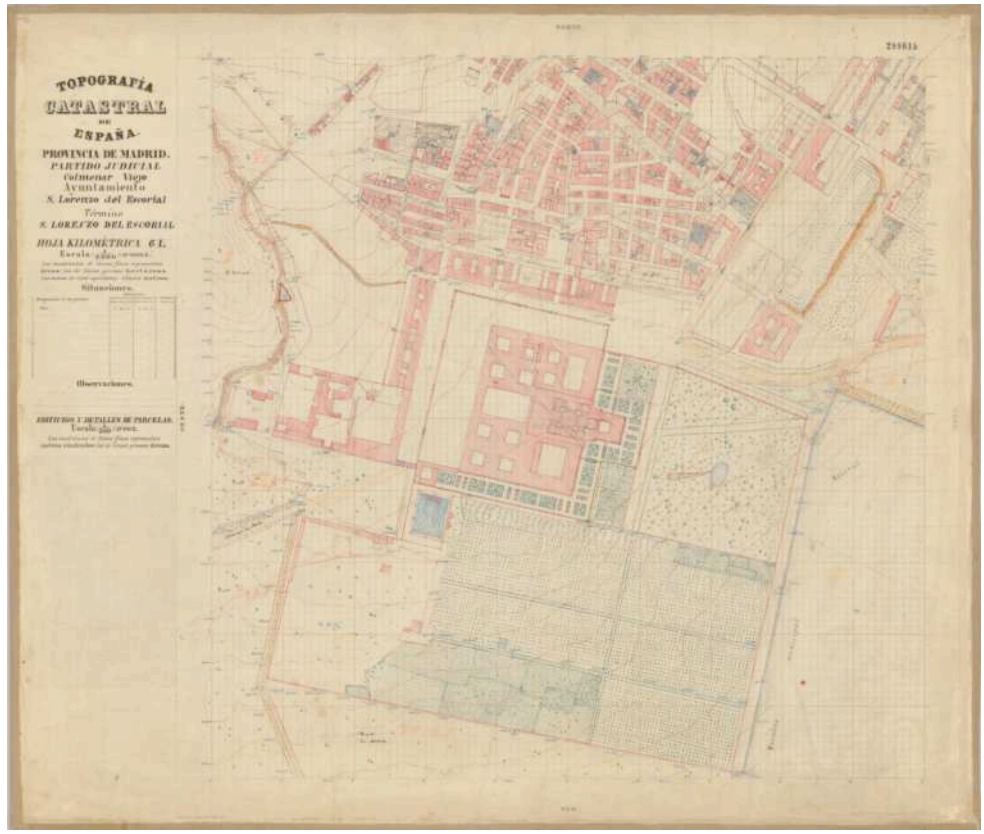


Fig. 10 – *Topografía Catastral de España, San Lorenzo del Escorial, Hoja kilométrica 6I.* Escala 1:2000. Fuente: Instituto Geográfico Nacional, Madrid

el lugar preferido por la mayoría de los monarcas. Fue sucesivamente derribado y nuevamente levantado por el Emperador para adecuarlo a las nuevas necesidades; Felipe II lo mejoró y cambió su imagen para acercarla al gusto flamenco en el exterior y en las cubiertas y chapiteles de pizarra, pero con interiores de influencias claramente italianas; reconstruido tras el incendio del 13 de marzo de 1604, se alteró de nuevo su aspecto exterior según proyecto de Francisco de Mora, aunque el mayor cambio vino de la mano de Francisco Carlier entre 1739 y 1743, que lo dotó de elementos barrocos y unió la capilla con el palacio. Sin embargo, la mayor ampliación la realizó Francisco Sabatini a partir de 1772 por orden de Carlos III, duplicándose entonces el esquema del palacio. Como describió Ponz,



Fig. 11 – Anónimo s. XVIII, *Vista del Palacio y Real Sitio del Pardo*. Fuente: Biblioteca Nacional de España, Madrid

> tampoco tenía este Palacio otros edificios accesorios que una Casa de Oficios con caballerizas; pero en este reinado se le ha añadido a dicha casa más del doble y se ha construido otra paralela a ella, cuartel de guardias de corps, caballerizas reales, una gran casa para alojamiento de las familias de los señores Infantes don Gabriel y don Antonio, otras para los abastos del Sitio, teatro y muchas casas de particulares, derribando todas las barracas y chozas que antes había cerca del palacio y Casa de Oficios, de suerte que ha quedado un pueblecito muy gracioso y poblado, en el cual se halla todo género de comodidades cuando la Corte reside en él (Ponz 1772-1794, II, 8).

Pero la realidad es que en El Pardo las intenciones de consolidar un trazado barroco se agruparon hacia el norte, dentro de la zona reservada a la familia real, en los jardines y en la relación del Palacio con la Casita del Príncipe; también se concentraron en el acceso desde Madrid, para el que se preparó la adecuada escenografía basada en ejes perspectivos y sucesiones de rotondas. Pero la intención del trazado urbano obedeció en este caso a la voluntad de alejar el Palacio del resto de las construcciones, que se agruparon desordenadas al suroeste hacia el río (fig. 11).

Las operaciones que se desarrollaron a escala urbana en los Reales Sitios se podrían resumir en la creación de una trama urbana regular capaz de ordenar las nuevas construcciones de carácter público, real o privado; y en la redacción de una serie de normas que debían observarse relativas a las alineaciones, los materiales, la solidez, la evacuación de aguas, los empedrados, las condiciones de asignación y cesión de las parcelas, o los derechos.

A escala arquitectónica, además de las casas de los ministerios se acometió la construcción de edificios de servicio para la población como el hospital, el teatro, la tahona, el mercado y el cementerio, además de casas de postas, y paradores.

Las instalaciones militares se completaron con cuarteles, ballesterías, perreras y caballerizas. Para el servicio de la Real Casa se construyeron casas de infantes y de las sucesivas reinas, así como alojamientos para los superintendentes y para los médicos.

Por último, la nobleza construyó sus palacios privados con sus dependencias, invirtiendo en mayor o menor medida en función de la importancia de las jornadas reales en cada Sitio. En San Lorenzo, por ejemplo, estas construcciones no fueron especialmente lujosas ni equiparables a las que las mismas familias tenían en Madrid o en otros Reales Sitios debido a que existía una fuerte limitación impuesta en la Carta fundacional del Monasterio que impedía que las casas se habitaran fuera de las jornadas, siendo las mejores las de los Alba, Medinaceli y Godoy. Por otra parte Carlos IV sólo reinó doce años y fue el último monarca amante de la caza anterior a la Ley de 1865.

Las obras que se proyectaron y construyeron desde Felipe II para dar servicio a los Reales Sitios, tales como las presas y el abastecimiento de agua (Chías y Abad, 2014), se vieron generalmente desbordadas ante el desarrollo urbano de los últimos Borbones.

Los accesos también fueron objeto de mejoras desde las respectivas fundaciones de los Sitios, construyéndose y renovándose puentes y caminos con sus correspondientes casas de postas "para comodidad de los que van al Sitio cuando S.M. reside en él", según describiera Ponz.

4. Conclusiones

La segregación y posterior enajenación de los bienes de la Corona después de la citada Ley de 1865, tuvo consecuencias muy negativas en los Reales Sitios: se disgregaron y vendieron muchas de las fincas que componían sus bosques, que pasaron entonces a manos privadas.

Una de las principales consecuencias fue el cambio en el aprovechamiento de los espacios que hasta entonces, y con pequeñas excepciones, eran vedados de caza y se habían dedicado a la explotación forestal –incluida la obtención de carbón vegetal para suministrar a la capital–, y al alquiler para pastos. Esto propició, con el paso del tiempo, la construcción de urbanizaciones y la cesión temporal de los terrenos para usos recreativos, deportivos o de restauración; pero también la construcción de obras hidráulicas al servicio de Madrid y de varias vías de comunicación importantes que atravesaron el monte (Valenzuela, 1975).

En el aspecto urbano, muchos edificios se arruinaron, fueron demolidos y sustituidos sin apenas consideración a los valores del Real Sitio, a ese *genius loci* que mencionábamos al principio, y sin que tuvieran la debida repercusión las respectivas declaraciones de Monumento Nacional, que, si bien han respetado las partes protegidas, no han evitado los abusos y las incongruencias en el entorno.

Aunque no han faltado planes destinados a revitalizar estos lugares –como el de Janini de 1913 para El Pardo, que pretendía construir "un verdadero pueblo de higienización, cultura y recreo"–, en 1968 Chueca ya denunciaba amargamente los atentados que estaban sufriendo los Sitios Reales a causa, por una parte, de la pérdida de su función cortesana, y por otra, a la actuación de diferentes agentes con intereses dispares y poco respeto al pasado histórico de los núcleos urbanos. Sin embargo, cada uno plantea un reto diferente.

La Granja es, quizá, el conjunto palaciego mejor conservado pues se han mantenido en gran medida sus espacios urbanos y las edificaciones originales. Peor suerte han corrido el resto de Reales Sitios analizados.

En Aranjuez, las otras dos plazas que contribuían a estructurar la trama urbana en esa fecha habían sido prácticamente destruidas: la Mayor, porque sus proporciones se han visto alteradas al reducir a la mitad su superficie debido a la construcción de un mercado; y la de Abastos había sucumbido bajo unas construcciones recientes.

El Pardo fue muy alterado entre 1941 y 1947 al convertirse en residencia permanente de Franco y conferirle un carácter esencialmente militar, de modo que el aspecto actual del pueblo se debe a los proyectos de Diego Méndez y Ramón Andrada, que se prolongaron con la construcción de bloques de viviendas y del poblado militar de Mingorrubio hasta 1967.

San Lorenzo de El Escorial es un caso diferente porque, como ya apuntamos, las construcciones de la nobleza y los particulares se hicieron sin excesivo gasto, de modo que han envejecido peor, también a causa de la fragmentación de las propiedades y los sucesivos arrendamientos. Por otra parte, los procesos de sustitución en el centro han sido generalmente muy poco respetuosos, y la adecuación del viario a las exigencias del automóvil han alterado con frecuencia el paisaje urbano, especialmente en las partes más altas de la población.

Especialmente inútiles y destructivos de la memoria del lugar son los cambios que se introducen arbitrariamente en la toponimia, que hacen que un nombre que revela significados y usos pretéritos se olvide rápidamente a causa de la ignorancia de los responsables municipales.

El resultado es una imagen urbana que ha perdido su carácter histórico original y la homogeneidad que caracterizó a estos Reales Sitios, aunque es necesario mencionar el esfuerzo que viene desarrollando Patrimonio Nacional por mantener viva la memoria con la recuperación de la vegetación, la fauna, o los colores, de acuerdo con las numerosas descripciones históricas que se conservan.

Cabría plantearse si la solución está en la renovación de la imagen a través de operaciones como las llevadas a cabo en Rothenburg-ob-der-Tauber (Alemania) –parcialmente reconstruida-reinventada tras los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial mediante las donaciones de miembros del ejército estadounidense–, que aunque convierten los lugares en parques temáticos, tienen un gran éxito de cara a su explotación turística.

Considero preferible una solución menos drástica, más próxima a los criterios del *restauro scientifico*, que pasan por respetar el ambiente urbano y arquitectónico. Esto supone la atención a los detalles –cableados, técnicas y materiales históricos de construcción, colores, instalaciones…–, y la valoración de construcciones menores como los ingenios que hicieron posible la vida cotidiana en el lugar, y de las infraestructuras históricas. Todos ellos forman parte esencial de la memoria del Sitio y aún son relativamente fáciles de identificar y de restituir como componentes sustanciales de las tramas históricas urbanas y territoriales.

Como apunta Martínez de Pisón (2010), "se suele plantear el territorio en términos de rentabilidad y el paisaje en términos de calidad." Resulta curioso que se hayan alterado tantas fisonomías de lugares y, sin embargo y con frecuencia, los mismos causantes de la modificación utilicen como reclamo turístico imágenes de cómo eran antes de su transformación.

Pero los paisajes no son intercambiables: son singularidades intransferibles, identificables, concretas. Por eso cada paisaje perdido supone la desaparición de una realidad arraigada y concreta. Abordar esta tarea desde las diferen-

tes escalas, desde el conocimiento profundo que prime los aspectos de relación y de conjunto sin olvidar los detalles, será sin duda la clave de futuras intervenciones.

Bibliografía

Andrés, Gregorio de (1978). "Las cacerías en la provincia de Madrid en el siglo XIV según el 'Libro de la Montería' de Alfonso XI (I)" en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños,* nº 15, pp. 27-57.

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 del Escorial y aprobado por S.M. para fábrica de las casas que se quieran construir en aquel Real Sitio, 1767. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez de Soto.

Cervantes, Pedro y Cervantes, Manuel Antonio (1687). *Recopilación de las reales ordenanzas y cédulas de los bosques reales de El Pardo, Aranjuez, Escorial, Balsaín y otros.* Madrid: en la Oficina de Melchor Álvarez.

Cervera Vera, Luis (1947). "Proyecto de reconstrucción del antiguo Palacio Real de San Fernando de Henares", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 65 ,p. 168.

Chías, Pilar (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.

— (2016). "Los Reales Sitios: Patrimonio y paisaje urbano" en Calatrava, Juan (ed.) *La cultura y la ciudad. Imagen y representación de lo urbano. Ciudades históricas y eventos culturales*. Granada: Publicaciones de la Universidad de Granada, pp. 939-949.

Chías, Pilar y Abad, Tomás (2014). "La construcción del entorno del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Agua, territorio y paisaje" en *Informes de la Construcción,* 66 (536), pp. 1-12. doi:10.3989/ic.14.027.

— (2016). "Spanish landscapes in the Middle Ages. Recovering memory of the land from early documents and cartography: a GIS-based methodology" en *Cartographica*, University of Toronto Press. (Accepted).

Chueca Goitia, Fernando (1982). *Breve historia del urbanismo en España*. Madrid: Alianza Editorial.

Galíndez de Carvajal, Lorenzo (1946). *Crónica de Enrique IV del Dr. Galindez de Carvajal.* Murcia: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Íñiguez Almech, Francisco (1952). *Casas Reales y Jardines de Felipe II*. Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Marqués de la Villa de San Andrés (1740). *Carta del Marqués de la Villa de San Andrés y Vizconde de Buen-Passo respondiendo a un amigo suyo lo que siente de la Corte de Madrid.* Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura R/34629.

Martínez de Pisón, Eduardo (2010). "Saber ver el paisaje. Understanding the landscape" en *Estudios Geográficos* LXXI, 269, pp. 395-414.

Ponz, Antonio (1772-1794). *Viaje de España o Cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella.* Madrid: Ibarra Impresor.

Real Cédula por la cual se suprime la Real Junta de Obras y Bosques, San Lorenzo de El Escorial, 24 de noviembre de 1768. Archivo Histórico Nacional, Fondos Contemporáneos, Ministerio de Hacienda, libro 6200, fols. 288-293.

Ruiz Hernando, José Antonio (1997). *Los monasterios jerónimos españoles*. Segovia: Caja Segovia.

Sancho, José Luis (1995). *La Arquitectura de los Sitios Reales.* Madrid: Patrimonio Nacional.

Valenzuela, Manuel (1975). "Segregación y cambio funcional en un espacio forestal suburbano: El Pardo", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XI, pp. 27-63.

LE TOUR DU MONDE. LOS RECINTOS DE LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES DE PARÍS (1855-1900)

Luis Sazatornil Ruiz
Universidad de Cantabria

Los recintos de las exposiciones universales parisinas del siglo XIX forman una "ciudad" alternativa y efímera, que fue calificada por Sigfried Giedion como *Gesamtkunstwerke* (obra de arte total). Su atractiva combinación de tecnología, arte, moda, negocio y placer se sintetizaba en una fascinante experiencia visual reconocida como el origen experimental de la "industria del placer". En estos "festivales populares" del capitalismo el entretenimiento de masas se depuró hasta convertirse en un gran negocio que, como afirma Benjamin en su *Passagenwerk,* "refinó y multiplicó las variedades del comportamiento reactivo de las masas. En ese sentido, preparó a las masas para la publicidad" (Buck-Morss, 2001: 102). Tanto es así que el arquitecto J. Guadet en 1900 ya aprecia una clara evolución en el objetivo de las grandes exposiciones parisinas de la segunda mitad del siglo XIX:

> Desde la concepción original y totalmente natural de Exposición-museo, nos hemos dirigido hacia una concepción de Exposición-fiesta (...) 1855 fue una exposición, y de manera accesoria una fiesta intermitente; 1900 será una fiesta continua, y subsidiariamente en cierto modo una exposición (Comte, 1900: 85).

En consecuencia, desde mediados del siglo XIX las exposiciones universales se erigieron como laboratorio privilegiado de los nuevos sistemas de comunicación social, lugar de ensayo en la búsqueda de lenguajes e imágenes de validez universal y examen práctico de nuevas experiencias en la arquitectura, el urbanismo, el arte, la industria o el ocio. En estas ediciones universales se depuraron y globalizaron los nuevos sistemas de la ingeniería social dispuestos por la pujante burguesía industrial, compendiando la información en una especie de cuadro sinóptico y panorámico de comunidades nacionales, a medio camino entre el enciclopedismo y la recreación onírica (Benedict, 1991: 5-9). Allí, en aparente armonía, convivían los estereotipos históricos nacionales con los últimos avances técnicos e industriales, beneficiándose de un lenguaje mestizo que, como señalaba Apollinaire, reunía "museo, fábrica, mercado y fiesta popular" (Dugast, 2003: 114).

En las exposiciones también se adiestró concienzudamente al moderno espectador en los nuevos hábitos de consumo, educando incluso su mirada para el consumo cultural (Sazatornil, 2004: 33-51). Como señala W. Benja-

min (1988: 179), las exposiciones universales "son lugares para la peregrinación hacia el fetiche llamado mercancía". Allí se excita el deseo de consumo de un público sometido a la "epifanía de lo inalcanzable" ante unos objetos que se muestran en un ambiente fantasmagórico en el que su mirada, seducida por un "Coup d'oeil feerique", permite "Mirarlo todo, no tocar nada" (Buck-Morss, 1986: 367).

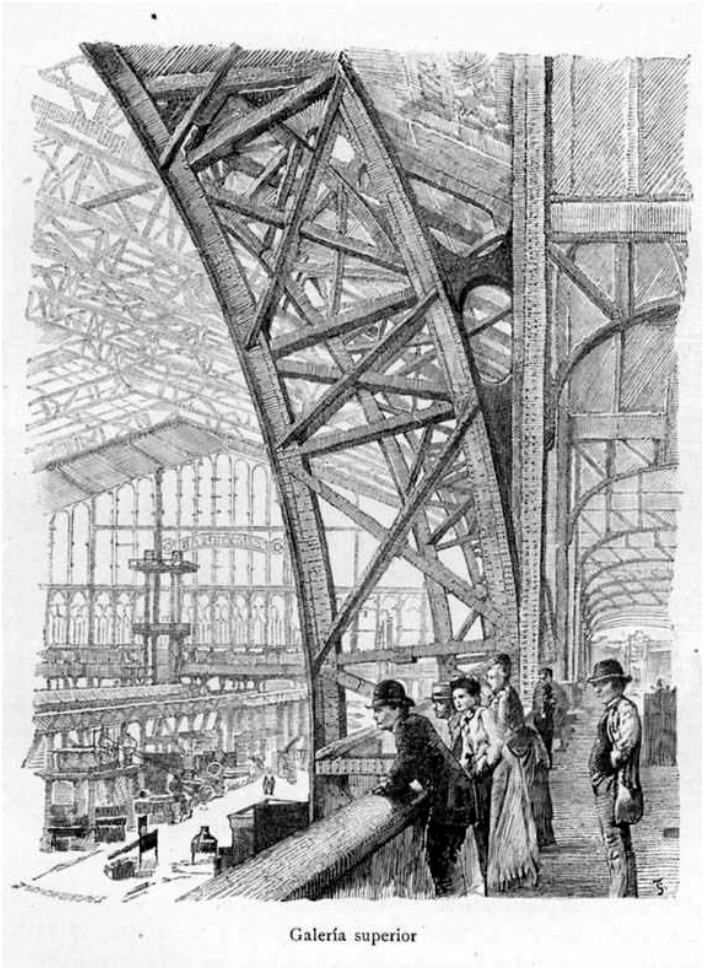


Fig. 1 – Galería superior del palacio de las Máquinas en la Exposición Universal de París de 1889. Fuente: Dumas, F.G. y Fourcaud, L. de, *Revista de la Exposición Universal de París en 1889,* Barcelona, 1889, p. 178

En realidad, las exposiciones universales se inspiraban en el efecto de realidad que la gran maquinaria comercial del capitalismo había creado para la sociedad burguesa. Las capitales europeas se habían transformado en brillantes escaparates, con sus luces, vitrinas y espejos, desplegando las seducciones de la nueva industria y la tecnología. Y, entre todas ellas, resplandecía especialmente París, que con sus amplios bulevares, teatros, cafés, museos, monumentos, grandes almacenes y anuncios publicitarios acogía a los millones de visitantes que acudían periódicamente a sus citas universales. El París de la "edad de oro" de las exposiciones universales modifica sus dimensiones, pero también transforma la percepción de su imagen, erigiéndose como ciudad del progreso y la modernidad.

Desde luego el brillo urbano y el lujo no eran nuevos en la historia, pero sí lo era el acceso secular, público (Buck-Morss, 2001: 98). El esplendor de la nueva ciudad podía ser experimentado por cualquiera que paseara ante el festín visual de sus calles. París deslumbraba a las multitudes y las engañaba con sus fantasías. Borraba la oscuridad de la noche –primero con lámparas de gas, después con la electricidad–, como ilustraban las pinturas nocturnas de Manet, los impresionistas o Van Gogh, fascinados por los tonos, la vida y la artificiosidad nocturna de la "ciudad-luz" (Reyero, 2002). En esos ambientes y esas pinturas la multitud se transformó en espectáculo, como reflejaban aturdidos Baudelaire, Engels o Poe (Benjamin, 1972: 184).

La mirada alegórica de Baudelaire sobre París percibía la ciudad como fantasmagoría y era sensible al espectáculo de las grandes exposiciones que situaban la obra de arte y la mercancia en un mismo engañoso, efímero y suntuoso espacio, ese "sueño fantástico" de las exposiciones universales al que también se refería J. K. Huysmans (Dumas-Fourcaud, 1889: 19). Marx ya había utilizado el término fantasmagoría para referirse a la apariencia engañosa de las mercancías como fetiches del mercado y para Adorno y Benjamin expresaría el carácter ilusorio de la cultura y

de la obra de arte en una sociedad dominada por la mercancía (Fernández Polanco, 1996: 25-26).

Por tanto, el visitante de una exposición universal iniciaba un viaje virtual en el que se disfrutaba de una apariencia de realidad –una *fantasmagoría,* un "sueño fantástico–, viviendo una ambientación que golpeaba los sentidos y permitía consumir –al menos virtualmente– sensaciones y experiencias nuevas, ahora domesticadas y adaptadas al gusto de la sociedad burguesa: viajar por el pasado y el futuro, por el mar (en simuladores de travesías naúticas) o el aire (en globos cautivos) o visitar y "vivir" mundos exóticos. Pero, si bien las exposiciones universales presentaban una vertiginosa dinámica de innovación y progreso, también equilibraban ese vértigo con un fuerte instinto de conservación, generando memoria, facilitando la lectura del pasado. La frenética aceleración del ritmo de vida de la sociedad industrial había promovido una profunda nostalgia histórica, un fuerte deseo de retener el pasado para no desarraigarse. Por ello, las novedades del progreso se equilibraban con los testimonios de la Historia, como antigüedades, colecciones etnográficas y obras de arte (Lasheras, 2010: 59-60). Escenarios de la seducción donde el público fue educando su gusto y su mirada en una colección de estereotipos artísticos. Todo eso conforma una ciudad alternativa a la ciudad del trabajo, un espacio para la formación, el tiempo libre y el entretenimiento, que transgrede el orden productivo y se aleja del monótono trabajo para permitir la evasión festiva en un mundo fantástico que perfila nuevos rituales de ocio y consumo del tiempo y en el que, como señalaba Guadet al inicio de estas páginas, la necesidad de entretener y distraer va ganando espacio a la preocupación de enseñar mostrando.

En consecuencia, las exposiciones universales, se organizan como escenarios muy poderosos para la creación de representaciones mentales, fusionando el discurso del progreso con una geografía y una historia imaginarias –adecuadamente simplificadas, para su consumo colectivo–, que formó una sólida colección de imágenes y estereotipos. Su potente narrativa arraigó con fuerza en las vertiginosas cifras de visitantes que en número creciente acudían a París, la sede de algunas de las exposiciones más importantes: desde los 25 países participantes y algo más de 5 millones de visitantes en 1855 a los 58 países y casi 51 millones de visitantes de 1900 (Chalet-Bailhache, 2008: 15-45)[1] . Además fue ampliamente divulgada a través de catálogos, informes, guías, una prensa plagada de suplementos, un abrumador volumen de publicaciones del más variado tipo en todos los idiomas y todo tipo de recuerdos. Así justificaba Castro y Serrano sus crónicas de la Exposición de 1867:

> Sí: hay un medio de reparar hasta cierto punto las imposibilidades materiales de asistir á una fiesta cuyo programa nos deslumbra y nos incita; este medio es que nos lo cuenten. Las letras y las artes ofrecen hoy abundantes recursos para contar lo que se quisiera oir y lo que se quisiera ver (Castro y Serrano, 1867: III).

Con todo eso los efectos de las estrategias allí desarrolladas no pueden en absoluto minimizarse, pues quedaron

[1] Aunque es difícil precisar las cifras exactas de visitantes, haciendo un cómputo entre distintas fuentes podrían aceptarse las aportadas por el catálogo de la exposición coordinada por Isabelle Chalet-Bailhache: 25 (27) países participantes y poco más de 5 millones de visitantes en 1855, 42 países y 15 millones de visitantes en 1867, (35) 36 países y 16 millones de visitantes en 1878, 35 países y 32 millones de visitantes en 1889 y, por fin, (40) 58 países y casi 51 millones en 1900, la más grandiosa de todas las exposiciones celebradas hasta ese momento. Las cifras se corresponden con las recogidas en la página del *Bureau International des Expositions* (que cuando difieren se recogen entre paréntesis): *Bureau International des Expositions. Chronologie des Expos*. Disponible en http://www.bie-paris.org/site/fr/les-expos/expos-passees/chronologie-des-expos (última consulta: 13 de noviembre de 2015).

sólidamente fijadas en el imaginario contemporáneo. Tanto es así que en 1900 Julius Lessing escribía:

> Recuerdo de mis años de infancia la manera en que las noticias acerca del palacio de Cristal llegaron hasta Alemania, cómo, en los remotos pueblos provincianos, había imágenes del Palacio colgadas en las paredes de las habitaciones burguesas. Todo lo que habíamos imaginado a partir de los viejos cuentos de hadas sobre princesas en cofres de cristal, reinas y duendes que vivían en moradas de cristal parecía encarnarse allí (cit. Buck-Morss, 2001: 100).

Esta ciudad de las exposiciones se consagra, en definitiva, como un lugar privilegiado para la modernidad, admitiendo el consumo, el lujo, las modas y la fantasmagoría de la cultura capitalista como pilares fundacionales. Pero la ciudad misma y la exposición universal –la efímera ciudad alternativa– se convierten también en objetos de consumo visual pues si, en el siglo XIX la experiencia urbana es esencialmente visual, en las exposiciones universales lo es especialmente. Son ciudades nuevas y alternativas, concebidas desde una idea y tematizadas, inicialmente efímeras, aunque algunas de sus infraestructuras y servicios permanecen, que se construyen como una imagen, una escenografía urbana que se percibe y se representa. De hecho las representaciones de la vida urbana en las exposiciones, hechas posibles por la reproducción de la imagen y el desarrollo tecnológico, fueron una parte central en el desarrollo mismo de las exposiciones universales. Visitar la exposición significaba comprender, concebir una idea cabal del conjunto que allí se presenta y poder representarla, de ahí las innumerables "crónicas" y guías en todos los idiomas sobre o para la "visita" a la exposición: una "idea" de la exposición reconstruida como un mapa o una imagen. No obstante, tratar sobre las representaciones de las exposiciones implica un acercamiento a la producción del espacio inspirada en Lefebvre, quien argumenta que los espacios representados son proyecciones de aquellos individuos o instituciones con poder, sean urbanistas, funcionarios o políticos. Son las representaciones de estos individuos o instituciones las que marcan cómo se puede percibir el espacio (Lefebvre, 2009).

1. Los recintos expositivos

La "ciudad" alternativa y efímera surgida en París en la segunda mitad del siglo XIX sobre las riberas del Sena, entre los Inválidos, Trocadero y el Campo de Marte, se remozaba regularmente con el curioso ritmo periódico (unos 11 años) de las exposiciones parisinas (1855, 1867, 1878, 1889, 1900)[2]. Aunque la mayoría de sus escenografías urbanas de "quita-y-pon", construcciones e instalaciones se desvanecían una vez concluidas, otras permanecieron, creando modernos hitos, desde el *Palais* de Trocadéro de 1878 (profundamente remodelado en 1937) y la torre Eiffel de 1889, a las grandes infraestructuras de 1900: el *Petit* y el *Grand Palais* o la estación-hotel de Orsay (en las que aún pervive el uso expositivo). Además, el desarrollo y extensión urbana de París promovido por las exposiciones universales coincide también con el impulso a las infraestructuras que, aunque inicialmente dirigidas a los visitantes de las exposiciones, revierten inmediatamente en la vida cotidiana de la capital, desde los primeros tendidos ferroviarios de 1855 y 1867, al puente de Alejandro III o la línea metropolitana de 1900.

[2] La bibliografía sobre la historia de los recintos expositivos y la arquitectura de las exposiciones universales de París se ha incrementado notablemente en los últimos años. A los clásicos estudios de Isay, 1937; Ory, 1982; Greenhalgh, 1988; Schroeder-Gudehus y Rasmussen, 1992; Aimone y Olmo, 1990; se han sumado recientemente los de Bacha (dir.), 2005; Ageorges, 2006; Mathieu, 2007; Chalet-Bailhache (dir.), 2008; Demeulenaere-Douyère, 2010.

Paralelamente, el perímetro de las exposiciones registra una expansión continua en un proceso sostenido que parece imparable. En 1855 el primer certamen se ubica en los Campos Elíseos en un discreto emplazamiento que en 1867 ya se traslada al Campo de Marte. Esos terrenos, hasta entonces dedicados a maniobras militares, seguirán alojando instalaciones de los siguientes certámenes. De este modo continuarán sumándose nuevos espacios a lo largo de ambas riberas del Sena (desde los aledaños de los Campos Elíseos y la explanada de los Inválidos, hasta el propio Campo de Marte y la colina de Chaillot) de tal forma que en 1900 las dimensiones del recinto expositivo de 1855 se habían multiplicado casi por diez (de 15 a 120 hectáreas), ocupando todas las zonas utilizadas en anteriores exposiciones universales. Se trataba, mayoritariamente, de espacios marginales a menudo de origen rústico, que después de su transformación para las exposiciones se integran plenamente en la vida parisina. Así, durante medio siglo, la expansión urbana de París se vincula a la urbanización de los recintos expositivos y se organiza siguiendo el curso fluvial en dirección Este-Oeste (Lasheras, 2010: 149 y ss).

1.1. París, 1855: *Champs Elysées*

La primera Exposición Universal de París se ubica en los *Champs Elysées,* en una superficie superior a las 15 hectáreas, en la que sobresalen el Palacio de la Industria y la Galería de Máquinas del *Quai de Billy* (hoy Debilly)[3]. Esa exposición se inscribe aún en la tradición de las exposiciones nacionales de "produits de l'industrie française". De hecho, el Palacio de la Industria, destinado a rivalizar con el deslumbrante *Crystal Palace* londinense, fue concebido para dotar a la ciudad de un pabellón permanente para exposiciones y ceremonias públicas, insistentemente demandado en las exposiciones nacionales de la industria. Con sus cinco galerías (dos longitudinales y dos transversales, rodeando un amplio espacio central) y la estructura de acero de 110 metros de ancho, 234 de longitud y 30 de altura (con un área de 45.000 metros cuadrados), fue concebido para superar las dimensiones del palacio londinense (Mathieu, 2005: 64-67). No obstante, no alcanza la airosa audacia y la sinceridad estructural de aquél, como señalan repetidamente los visitantes:

> (…) causando el conjunto de esta galería y su contenido una impresión que no es fácil que se te borre jamás de la mente. Tiene 60 pies de elevación y 4.200 pies de longitud, más del doble de la longitud del palacio de Londres. (...) La mirada se pierde en una neblina mirando de un estremo [sic] al otro (...) La impresión que produce el interior del palacio de la Industria de París á primera vista, no es ni con mucho tan encantador como el palacio de cristal de Londres[4].

Se trata del primer edificio en Francia que utiliza una estructura metálica para cubrir un espacio tan amplio, siguiendo la nueva corriente impulsada por Henri Labrouste o Hector Horeau. No obstante, la armadura ferrovítrea queda oculta hacia el exterior por unas fachada continua de piedra de sillería que resta ligereza y luminosidad al conjunto y que será objeto de duras críticas: "Oh! La lourde masse! Oh! L'épaisse enveloppe sans style et sans goût!", clama el mismo Horeau (cit. Isay, 1937:

[3] El Palacio de la Industria se levantaba en el sitio denominado *carré de Marigny* y su proceso de construcción fue complejo. Confiado al arquitecto Jean-Marie-Victor Viel, su proyecto resulta tan largo y costoso que sólo la empresa inglesa York y Cía acepta encargarse de la construcción, pero a condición de modificar los diseños. Se recurre entonces al arquitecto François Alexis Cendrier y al ingeniero Alexis Barrault, pero vuelve Viel mientras el ingeniero Georges Bridel se encarga de dirigir las obras (Mathieu, 2007: 8).

[4] "Esposicion Universal de París de 1855. I", *La Ilustración. Periódico Universal*, 17-IX-1855, pp. 370-371 (Cit. Lasheras, 2010: 153).

46). Todos comparan el palacio parisino con el *Crystal Palace*: "Le visiteur qui arriverait avec l'idée d'un palais à jour, d'un palais de cristal, serait fort étonné devant cette énorme masse"[5]. No obstante, el Palacio de la Industria de 1855 quedará establecido como modelo para las grandes construcciones metálicas de la arquitectura del Segundo Imperio, que siempre asocia un envoltorio de piedra a las estructura metálicas, como testimonio de la superioridad de la arquitectura sobre la ingeniería:

> Dieu nous garde d'une architecture de palais de cristal et de cages à poulets exécutés exclusivement en métal. Persuadons-nous bien qu'après una première folie d'engouement, l'architecture en fer deviendra l'exception, et l'architecture en pierre associée au métal, la règle (…) la véritable architecture des architectes dominera toujours l'architecture d'expédients des ingénieurs et des jardiniers (Laborde, 1856: II-366).

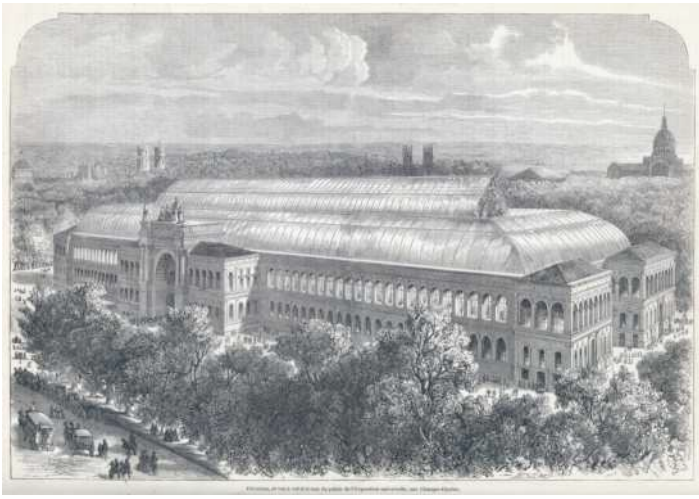


Fig. 2 – Palacio de la Industria en los Campos Elíseos, Exposición Universal de 1855. Fuente: *L'Illustration*, París, 11 de noviembre de 1854

Este palacio, nacido con vocación de permanencia, se mantendrá activo hasta 1897, cuando se derribe para levantar en su lugar el *Petit Palais* y el *Grand Palais* con motivo de la exposición de 1900. Acogerá las más diversas manifestaciones culturales, como los famosos salones anuales de pintura y escultura. No obstante, este gran contenedor desde el principio resultó insuficiente para la exposición de 1855. Mientras que en Londres toda la exposición se concentraba en el palacio de Cristal, el palacio de la Industria parisino resultaba insuficiente para los ambiciosos planes de Napoleón III. Se proyectaba, por ejemplo, una exposición de Bellas Artes, inexistente en Londres, que se transformará en un componente importante y distintivo de las exposiciones francesas. Para ello se levanta en la avenue Montaigne un *palais des Beaux-Arts,* de estilo renacimiento francés, con proyecto de Hector Lefuel (16.150 metros cuadrados) formando un gran hemiciclo flanqueado por dos pabellones rectangulares. Además, en menos de un año se levanta la *Galerie des Machines* en el muelle de Billy, entre la *Concorde* y l'Alma, con una superficie de 30.000 metros cuadrados y la forma de una larga galería rectangular de 1.200 metros de largo, 27 de ancho y 17 de luz. Todo se acompaña, por último, con numerosas construcciones provisionales: puestos de venta, bazares, panoramas, *buffets,* la rotonda del panorama de los Campos Elíseos (construida por Hittorff en 1840), el pabellón de Gustave Courbet (descontento por el rechazo a su gran obra *El taller del artista,* Musée d'Orsay), etc. (Bacha, 2005: 64-65; Ageorges, 2006: 18-29; Mathieu, 2007: 8-9).

1.2. París, 1867: *Champs de Mars*

La Exposición Universal de 1867 se presenta como el apogeo del reinado de Napoleón III, al final del Segundo Imperio. Se extiende ya sobre 68,7 hectáreas en un espacio situado en su mayor parte en el *Champs de Mars*, entre los muelles del Sena y la Escuela Militar, y con una

[5] Sirodot, H., *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics,* t. XIII, 1855, col. 123 (cit. Mathieu, 2005: 67).

extensión considerablemente mayor a la anterior edición parisina. Esta Exposición simboliza los planes urbanos del barón Haussmann, nombrado Prefecto del Sena por Napoleón III. Las casi 40 accidentadas hectáreas de la antigua plaza de armas son niveladas, y se instalan sistemas subterráneos de agua, suministro de gas y alcantarillado. La zona tiene un gran valor simbólico, asociada a la historia ceremonial de los triunfos militares de los Bonaparte (Centre Canadien d'Architecture, 1993: 16-19). Finalmente, se erige en el centro el gran palacio de la Industria, ocupando una parte notable de este espacio y rodeado de un parque en el que se ubican los pabellones nacionales y otras edificaciones (templos, faros, escuelas, granjas, fábricas, acuario, etc.):

> En efecto: se ha necesitado la mayor extensión habitable del recinto de París, para implantar el enorme edificio que ha de contener á las gentes y los productos del globo. El Campo de Marte, con sus cuarenta hectáreas de superficie, ha visto levantarse en pocos meses el extraño monumento de la Industria, cuya fábrica ocupa más de catorce hectáreas de terreno: ¡ciento cuarenta y seis mil seiscientos metros!
>
> Una gigantesca elipse (…) cuya línea de fachada escede de kilómetro y medio. El centro lo ocupa un jardín elíptico de cincuenta y seis metros de ancho y ciento sesenta y seis de largo. Este jardín se comunica con el exterior por dos grandes vías que cortan la planta del edificio en forma de cruz, y conducen al parque por cuatro puertas principales; el parque, que rodea y abraza las construcciones, ocupa toda la extensión del Campo (Castro y Serrano, 1867: I).

De hecho, el Campo de Marte queda eclipsado por el gigantesco palacio, que ocupaba la tercera parte del recinto y pretendía ser una experiencia educativa consagrada a todas las esferas de la actividad humana –industria, investigación y medios de subsistencia–, representadas de forma taxonómica en una serie de galerías radiales y concéntricas (Ramée, 1867):

> Cuantos cálculos y disposiciones ingeniosas se realizaron en anteriores concursos para evitar la confusión y perplejidad del ánimo de los visitantes, no lograron establecer ese método expositivo, esa dilución de materias, si es lícito decirlo así, tranquila y apacible, que la imaginación confusa del espectador necesita ante los grandes espectáculos, para disponer sus ojos á la visión y su inteligencia al discurso (…) La elipse del palacio de la Industria se compone de circunvalaciones ó anillos concéntricos, y de rayos ó galerías que partiendo del jardín central van á perderse en el parque exterior del edificio (…) De esta suerte, y colocados los productos de cada nación á lo largo de las galerías radiantes, y las distintas especies alrededor de las galerías circulares, el observador, ó camina de frente y visita todo un país, ó camina en dirección circular y estudia todo un género de objetos (Castro y Serrano, 1867: II).



Fig. 3 – Vista general de la Exposición Universal de 1867 (Palacio del Campo de Marte). Fuente: Trichon, *Almanach illustré des merveilles de l'exposition universelle pour l'année 1868*. París, 1868

Se apreciaba así la mentalidad metódica de sus organizadores que pretendían clasificar, panoramizar el mundo de una manera ordenada. De ahí la inteligente disposición, que permitía dos posibilidades de visita (con influencia posterior en el mundo de la museología): por la

naturaleza de los productos y por su nacionalidad. De esta forma, si se recorren los anillos concéntricos se sigue un género de objetos: en el interior se encuentran las Bellas Artes, a continuación las Artes Liberales, las Artes Útiles y Mobiliario Doméstico, los Vestidos, las Materias Primas y, en el anillo exterior, la galería de máquinas. Como señala Castro y Serrano (1867: II), el itinerario avanza, por tanto, "desde lo más abstracto hasta lo más concreto", desde el arte a la industria. En cambio, si se seguían los caminos radiales, se encontraba toda la colección de productos de una misma nacionalidad. Se contaban diecisiete calles radiales cada una con nombres de diferentes países, decoradas con los correspondientes símbolos nacionales. Una ordenación que heredaba la clasificación enciclopédica de Diderot, que buscaba categorizar la realidad para mejor aprehenderla[6].

La exposición, además, se completaba con un recinto alternativo que rodeaba el palacio y por el que el visitante inevitablemente tenía que pasar. Los cronistas de la exposición alaban el jardín que circunda el gran palacio, salpicado de quioscos, pabellones nacionales y otras construcciones pintorescas, como uno de los espacios más estimulantes de la exposición. Además, allí los países participantes son invitados, por primera vez, a levantar un pabellón cuyas formas "hablasen" de la nación a que pertenecen, introduciéndonos en el problema de la expresión arquitectónica nacional; probablemente el debate más original de la arquitectura del siglo XIX y configurando un conjunto de pabellones nacionales que llegaría a ser uno de los paisajes esenciales de las futuras ferias universales (Normand, 1870; Çelik, 1992: 95-137). Así la herencia del pensamiento romántico se aliaba con la agenda política de Napoleón III que, aplicando el "principio de las nacionalidades", propiciaba las manifestaciones culturales del *génie national* (Nikou, 1997: 75-107). La Exposición de 1867 se convertía en el primer museo de arquitectura, poniendo sobre la mesa de trabajo de los arquitectos la cuestión de la "arquitectura nacional" y preparando la escena para las sucesivas calles de las Naciones de las exposiciones parisinas.

Con todo, estos pabellones nacionales remitían –como el palacio central– a una visión estereotipada del mundo, seriada, clasificada. Las culturas mundiales quedaban excusadas de matices o complejidades, para transformarse en decorados teatrales que proporcionaban un espectáculo teñido de fácil conocimiento. Este viaje imaginario cambiaba radicalmente la perspectiva del espectador, que sentía –como los espectadores de los panoramas– que el mundo estaba a su alcance. Y lo que es más importante: el parque, con su ambiente festivo, tuvo más éxito popular que la planificada exposición central. La nueva cultura del ocio y el conocimiento asentaba la citada norma observada por el arquitecto Guadet: lo recreativo prevalece en el ánimo popular sobre lo educativo, lo festivo del parque sobre la seriedad del palacio (Sazatornil, 2004: 54). Desde ese momento, incluso los diseños más recreativos deben responder a una narración, a un argumento reconocible, a una apariencia de realidad apacible, reconocida, narrada antes: en definitiva, a un estereotipo.

La responsabilidad de los trabajos del parque había sido confiada al ingeniero-paisajista Jean Alphand, autor de ingeniosos planes para los grandes parques municipales del París del Segundo Imperio. Las fuentes, grutas, jardines disimulados y canales de este ingeniero son recreados en el Campo de Marte, donde, sin embargo, quedan enmascarados por los innumerables kioscos, pabellones y dependencias. Alphand organiza el jardín en cuatro secciones: el barrio francés, el belga, el alemán y el inglés. Allí se encuentran las exposiciones particulares de dichos

[6] El gran palacio se atribuye a la concepción de Frédéric Le Play, con diseño del ingeniero Jean-Baptiste Krantz y ejecución del arquitecto Léopold Hardy en colaboración con los ingenieros Charles Duval y el joven Gustave Eiffel (Mathieu, 2007: 10-11; Chalet-Bailhache, 2008: 19).

países y de otros más, intentando una agrupación que atiende a su grado de desarrollo. La identidad de cada país es revelada a través de su arquitectura y de los productos propios ejecutados en el momento y a la vista del público por actores y artesanos ataviados con trajes de su país.

En su conjunto, el plano axial del Campo de Marte y su parque llevan el sello del programa de modernización de París orquestado por Haussmann y asociado al brillo del Segundo Imperio. Pero los gastos provocados por las instalaciones temporales de la exposición acabarán minando la credibilidad de Haussmann y contribuirán a su caída en desgracia en 1870. Finalmente, el colapso del Segundo Imperio durante la guerra franco-prusiana de 1870-71, hace olvidar el papel del nuevo Campo de Marte, donde Alphand parecía querer hacer un parque permanente. Con todo, París heredó un recinto expositivo privilegiado que será completamente remozado con el regular ritmo de exposiciones de París hasta finales del siglo XIX (Centre Canadien d'Architecture, 1993: 16-19).

1.3. París, 1878: de la *Rue des Nations* a *Trocadéro*

En 1878 el eje Campo de Marte-Trocadéro se convierte en el foco principal de la Exposición Universal, aunque también se anexionan espacios en los Campos Elíseos –donde se había establecido el Palacio de la Industria de 1855–, los muelles del Sena y la *Esplanade des Invalides*, ocupando en total setenta y cinco hectáreas. En el Campo de Marte se levanta el nuevo Palacio de la Industria, que ocupa dos terceras partes de la superficie disponible con su planta rectangular de 300 por 725 metros y su estructura de hierro fundido, cristal y madera (Fernández de los Ríos, 1878: 60-64; Santos, 1881: II, 54).

El diseño del Palacio de la Industria se encarga a un equipo similar al de 1867: con proyecto del arquitecto Léopold Hardy, siguiendo las indicaciones del ingeniero Krantz –el autor del palacio elíptico de 1867 y comisario general de 1878–, auxiliado por los ingenieros Dion y Eiffel. Se repite también el sistema de doble visita, según el cual se cruzan perpendicularmente dos criterios: el tipo de producto y su procedencia. Así, un mismo tipo de industria se expone siguiendo las galerías longitudinales, que discurren en paralelo al curso fluvial del Sena, que son atravesadas transversalmente por las galerías nacionales (Mathieu, 2007: 11).



Fig. 4 – La *Rue des Nations*, en el palacio del Campo de Marte, vista general tomada cerca de la fachada portuguesa. Fuente: Vandière, S. *L'Exposition universelle de 1878 illustrée*. París, 1879

No obstante, la verdadera novedad de la Exposición es la sorprendente *Rue des Nations* que ahora –para evitar el descontrolado ambiente ferial de 1867– se alzaba en un patio interior del palacio de la Industria. Con proyecto de Georges Berger, director de las secciones extranjeras, consistía en una calle de 700 metros de extensión con una ecléctica suma de fachadas que seguían vagamente las variables estéticas de cada nación:

> (…) el conjunto de la calle de las naciones presentaba una fisonomía bellísima, de encantador aspecto, de

> tradiciones gloriosas, de tipos extraños que formaban un museo arquitectónico, una vía, nunca vista hasta ahora. (…) Allí se oían todas las lenguas, se veían todos los trajes y todos los colores, se aspiraban todos los aromas y se mezclaba todo lo raro, todo lo bello, todo lo más separado y equidistante entre sí (Santos, 1881: II, 60-61).

Esta especie de panorama o de ciclorama real, apretado y abigarrado, permitía al visitante, con un giro de cabeza, cruzar océanos y atravesar continentes. En realidad la instantaneidad de este viaje imaginario a través del mundo no distaba mucho de la disolución de la realidad que se producía en los panoramas o en un tren en marcha. Pero en esta vía, una de las más transitadas de la exposición, la alineación de las naciones no correspondía a ningún esquema geográfico: "así veíamos á la Inglaterra dado el brazo á los Estados-Unidos, á China habitando con España, á Holanda fraternizando con América del Sur, y á Dinamarca estrechando las manos á Grecia" (Santos, 1881: II, 52-53). En un golpe de vista, sin que nada escapara al escrutinio del visitante, la arquitectura mundial y, en última instancia, los propios países y sus culturas, quedaban expuestos como si fueran objetos para el consumo colocados en un escaparate.

Para completar el recinto de la exposición de 1878, en el Chaillot se construye el *Palais du Trocadéro* con proyecto de los arquitectos Gabriel Davioud y Jules Bourdais y destinado a perdurar[7]. Centrado por una imponente rotonda habilitada como gran sala para conciertos, conferencias y ceremonias oficiales –como la distribución de las recompensas– y flanqueada por dos torres de 80 m de altura que contienen ascensores y miradores panorámicos. El conjunto se cierra con dos cuerpos de planta curva que albergan la colección del arte retrospectivo y de objetos etnográficos. Todo el edificio es un ejemplo de eclecticismo efervescente, mezcla de elementos clásicos y orientalistas, con una rotonda que evoca el mundo clásico mientras las torres y la policromía de la fachada recuerdan la arquitectura oriental (Bacha, 2005: 99-101). Tan ecléctico y variado que Ángel Fernández de los Ríos (1878: 29) lo encuentra "casi griego", "casi monástico" o "casi oriental", dependiendo del punto desde donde se observe. Y Edmondo de Amicis lo considera una paradoja arquitectónica:

> (…) cet énorme paradoxe architectural du palais du Trocadéro, avec un dôme plus haut que celui du Saint-Pierre, flanqué de deux tours qui ressemblent à des clochers, à des minarets ou à des phares; avec ce ventre énorme et ces deux longues ailes gracieuses, avec ses cent colonnes grecques, ces pavillons mauresques et ces arceaux byzantins, coloré et décoré comme un palais indien (De Amicis, 1880: 34).

1.4. París, 1889: la exposición del Centenario de la Revolución

La Exposición Universal de 1889 se desarrolla en noventa y cinco hectáreas de terreno, de las que cerca de veintinueve estaban ya construidas. Ocupa principalmente el Campo de Marte, pero también anexiona *Le Trocadéro*, la Explanada de los Inválidos, el Palacio de la Industria, construido en 1855, y los terrenos situados entre este edificio y el Sena, además de los muelles de Orsay y del Alma en la orilla izquierda del río. José de Castro y Serrano, un asiduo de las exposiciones parisinas, constata su ampliación sistemática (superficie, expositores, presupuesto, etc.) y la práctica imposibilidad de abarcarla. Observa, además, una peligrosa tendencia a la dispersión, que es consecuencia del aumento de espacios e instalaciones y de que los grandes palacios albergan, sobre

[7] Reemplazado para la Exposición Internacional de 1937 por el *Palais de Chaillot,* que aprovechará parte de su estructura (Ory, 2006: 42-60).



Fig. 5 – Vista panorámica de la Exposición Universal de 1889. Fuente: *L'Exposition de Paris …* París: Librairie Illustrée, 1889 (supplèment au nº 1)

todo, los productos de la industria francesa, obligando a las naciones invitadas a desparramarse por el recinto:

> [Para] fabricar edificios que, aun cuando por su riqueza algunos y su bellísima forma casi todos, constituyen un pueblo de singular hermosura, dificultan con su relativa pequeñez el ser visitados por la multitud, y faltan al primer principio de las exposiciones, ó sea, á la comparación inmediata de los productos (cit. Lasheras, 2010: 175).

El resultado es tan confuso que cuando doña Emilia Pardo Bazán llega a la exposición queda atrapada ante "la dilatada planicie cuajada de edificios", causándole vértigo la aglomeración de edificios y gentes:

> Al pronto los ojos y el alma se rinden al vértigo de tanta sensación visual y de tanta magnificencia. Bajo el sol resplandeciente; alfombrado el suelo de una multitud vestida de abigarrados colores, que ondula y culebrea y se agrupa y se desparrama, perdiéndose en las enarenadas calles (Pardo Bazán, 1889: 95).

Además, en 1889 se acelera sobre todo el proceso de panoramización del mundo. Los más de 30 millones de visitantes pudieron contemplar cómo una parte importante del recinto –con una intención recreativa, pero con un trasfondo educativo– estaba ocupado por barrios coloniales y muestras etnográficas. La exposición clasificaba las culturas del mundo por jerarquías raciales, ateniéndose a las normas de la emergente antropología (Demeulenaere-Douyère, 2010). La ciudad colonial de la Exposi-

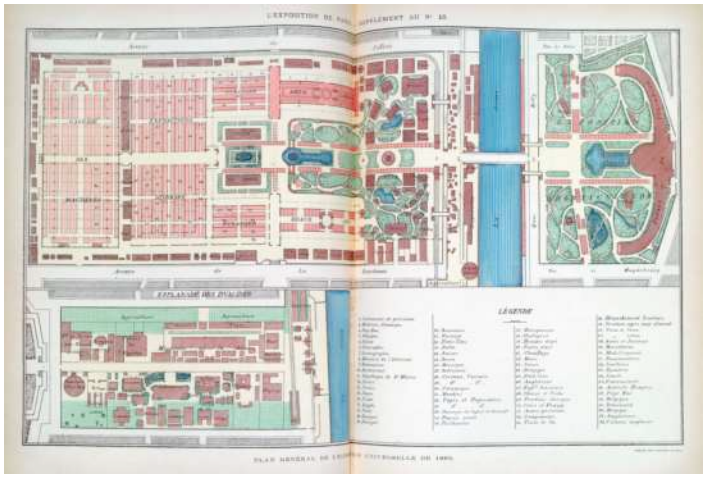


Fig. 6 – Plan general de la Exposición Universal de 1889. Fuente: *L'Exposition de Paris…* París: Librairie Illustrée, 1889 (supplèment au nº 12)

ción de París de 1889, instalada en la *Esplanade des Invalides,* estaba dividida en cuatro zonas: árabe, oceánica, africana y asiática (Canogar, 1992: 48-52). Aquí figuran, en un desorden estudiado, las construcciones de Argelia, Túnez, Indochina, Nueva Caledonia, Martinica, Conchinchina… Sin embargo, lo más atrayente de esta exhibición fueron los 182 nativos traídos de los confines ultramarinos para que mostraran en vivo sus rasgos culturales (vestido, artesanía, gastronomía, rituales, etc.). El gran público se agolpaba en torno a estos *tableaux vivants* para observar en directo el comportamiento y las costumbres de estos pueblos primitivos:

> Dígase, lo que se quiera, el público de la Exposición hasta ahora, casi no aspira á otra cosa. En toda esta parte geográfica y colonial de la Explanada de los Inválidos, la multitud se agrupa alrededor de las tiendas, ávida de devorar al vivo las impresiones preparadas en los últimos tiempos por las novelas pseudos-científicas y las narraciones de viajes muchas veces imaginarios. Después del entusiasmo producido por la originalidad de la torre Eiffel, por sus trescientos metros de altura, no por su concepción artística, nada alcanza en la generalidad de este mundo novelesco, ni aun la Galería de las máquinas, el efecto de los salvajes de la Exposición colonial[8].

Esta ciudad colonial invitaba al espectador "civilizado" a inspeccionar e incluso invadir simbólicamente unas colonias simuladas. Cualquier indicio de modernidad era eliminado para enfatizar el radical atraso de estas culturas y su dramático contraste con el desarrollo tecnológico europeo. Europa aparecía así como el gran tutor de las colonias, como el ente superior encargado de despertarlas de su letargo (Canogar, 1992: 48). Entre todos estos espectáculos destacaba la *Rue du Caire,* recreación de una angosta calle egipcia, con sus nativos, su mezquita y sus tiendas exóticas (Bacha, 2005: 131-134).


L'EXPOSITION DE PARIS
DE 1889

Fig. 7 – *Rue du Caire.* Fuente: *L'Exposition de Paris*… París: Librairie Illustrée, 1889, p. 73

Paradójicamente, el mayor orgullo de los creadores de estas aldeas coloniales era su grado de realismo en comparación con el original. Como en la pintura realista importaba ante todo el "efecto de realidad", una verosi-

[8] IOB, "Crónica de la Exposición de París", *La Ilustración Española y Americana*, 22-V-1889, pp. 299-303 (Cit. Lasheras, 2010: 177).

militud que debía fascinar al espectador. Esta apariencia de realidad enmascaraba las inherentes deformaciones de estas representaciones (que el espectador no apreciaba, pues normalmente desconocía el original) y los no muy velados mensajes ideológicos que acompañaban estas grandes muestras. La fascinación era además gratuita pues uno podía verse inmerso en una auténtica aventura colonial sin ninguno de sus salvajes peligros: Exotismo *ma non troppo*.

Además, para rematar estos "espectáculos didácticos", el arquitecto Charles Garnier había diseñado una sección dedicada a la "Historia de la vivienda humana", con 49 aposentos dispuestos a lo largo del Sena, que iban de la Edad de Piedra al Renacimiento e incluían escenificaciones de actores. Si la calle de las naciones o la sección colonial suponía una panoramización del mundo, la historia de la vivienda panoramizaba el tiempo. Mediante estas extrapolaciones de las civilizaciones antiguas, las clases medias podían juzgar el grado de confort de las viviendas decimonónicas o la comodidad y adecuación de sus ropas frente a vestimentas de otros tiempos y lugares. Garnier ofrece una visión de la humanidad lineal, eurocentrista y optimista, alimentada por la fe en el progreso. Emilia Pardo Bazán recoge las críticas que se vierten sobre la exposición del arquitecto de la Ópera de París "que pasa por erudito en arqueología" pues "su ensayo de exposición retrospectiva de la vivienda humana, es acaso, lo que ha resultado más mezquino y pobre en el Campo de Marte: además (y esto era inevitable), se le tacha de poco exacto, de caprichoso, de cosa vista con la imaginación puramente" (Pardo Bazán, 1889: 235-236).

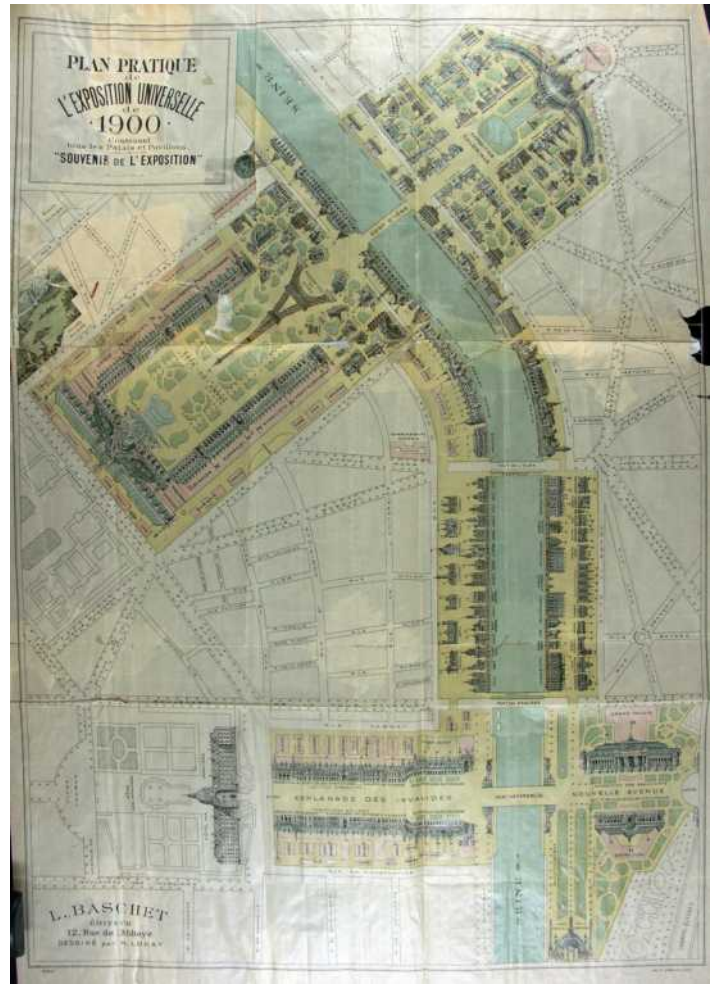


Fig. 8 – Plano práctico de la Exposición Universal de 1900. Fuente: *Le Panorama*, 1900

1.5. París, 1900: la ciudad desbordada

Por fin, el recinto ferial de 1900 se desborda y extiende hacia el Este a partir del Campo de Marte hasta la Explanada de los Inválidos y la plaza de la Concordia, sobre ambas orillas del Sena. Ello incluye tres legados colosales de las exposiciones anteriores: el palacio del Trocadero (1878), la galería de Máquinas (1889) y la torre Eiffel (1889) y engloba los espacios que habían sido ocupados por las anteriores exposiciones universales: los Campos Elíseos y el muelle aledaño en 1855, el Campo de Marte en 1867, el Trocadero en 1878 y la Explanada de los Inválidos y el muelle de Orsay en 1889. Ninguna

zona prevalece pues 1900 carece de un centro neurálgico, actuando el cauce del Sena como columna vertebral del recinto y ofreciendo una vía de comunicación que da unidad al conjunto. A lo largo del río se sitúan, además, los pabellones nacionales, un paseo por la arquitectura universal concebido para ser el *clou* de la exposición. El inmenso recinto se articula con otras dos vías principales: la que va desde los Campos Elíseos, pasando por el nuevo puente de Alejandro III, hasta la Explanada de los Inválidos y la que partiendo del Trocadero, continúa por el puente de Jena hasta la Galería de Máquinas, en el Campo de Marte (Lasheras, 2010: 190-191).

La inmensidad del conjunto y la imposibilidad de abarcar todo aquello es la impresión dominante en los visitantes: "era demasiado grande aquello, y de que aunque se esté allí todo el tiempo que la misma dure, no hay materialmente tiempo de ver y examinar todo lo expuesto" (Crespi, 1901: 44); pues "aquello es un maremagnum, un verdadero laberinto, un burdel donde se cansa, se fatiga, se hastía y se aburre. ¡Qué bullicio y qué mareo!" (Vallina Subirana, 1900: 130-131).

Con todo, a comienzos del siglo XX, París se había convertido en una ciudad tan heterogénea, activa y congestionada que era imposible contener una exposición en los límites precisos que habían tenido en 1867, 1878 o 1889. De hecho, la exposición misma se caracteriza por la voluntad de encontrar un estilo a esta metrópolis cada vez más heterogénea. El popular caricaturista francés Albert Robida, por ejemplo, presenta una propuesta inhabitual para la exposición, recomendando una arquitectura de corte nostálgico. Sin sacrificar el gigantismo asociado a los pabellones de las exposiciones, Robida propone revestir los pabellones de fachadas históricas (como, por otra parte, se había hecho en la exposición colombina de Chicago en 1893) recordando, sobre todo, el historicismo de la Europa medieval. A pesar de su apariencia sencilla, sus diseños se refieren a citas precisas

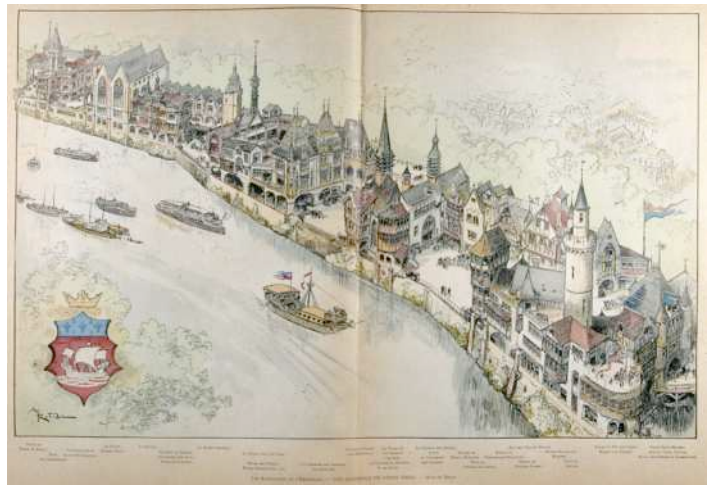


Fig. 9 – Las atracciones de la Exposición. Vista general del *Vieux Paris. Quai de Billy*. 1900. Fuente: *Encyclopedie du siècle…*, 1901, p. 60

del patrimonio urbano de París, que él mismo había visto desaparecer, víctima del programa de modernización de Haussmann. El conjunto propuesto es una profesión de fe medievalista y nostálgica que emplaza sus reconstituciones góticas junto a las grandes osamentas metálicas del siglo XIX, desmarcándose insolitamente de la corriente *Beaux-Arts* dominante en el concurso de ideas para la Exposition de 1900, lanzado en 1895. El proyecto será atendido sólo en parte en el conjunto del *Vieux-Paris* de Robida, uno de los primeros ejemplos de villas históricas reconstituidas, levantado sobre la orilla derecha, cerca del Trocadero, que reproducía un París medieval ideal –propio de las fantasías de Viollet-le-Duc– con un alto contenido nacionalista, pero que era también una concesión nostálgica a la villa arrollada por el progreso de la ciudad de la Luz. Convertido en un oasis campestre en mitad de un vasto y apretado emplazamiento urbano, el *Vieux Paris* con sus casas medievales, resturantes, tabernas y talleres habitados por artesanos será una de los grandes éxitos (*clou*) de la Exposición de 1900 (Bacha, 2005: 147-151).

No muy lejos se levantaba un segundo barrio que también proponían un recorrido histórico; tan imaginario como los viajes panorámicos. Se trata de la "Reconstitution hispano-mauresque" titulada *L'Andalousie au temps des maures* (arquitecto Edmond Malo; promotor Robeyro), una inenarrable colección de estereotipos festivos que incluía todos los tópicos de la *españolada*: recreaciones del Sacromonte y la Alhambra, una pista para luchas entre moros y cristianos, asaltos a caravanas, un teatro español, un barrio árabe y otro gitano, un museo de pintura orientalista y objetos árabes, y actuaciones de grupos flamencos y bailarinas; y todo presidido por una Giralda totalmente dorada a la que se podía subir en burro (Benjamin, 2005: 181-205; Sazatornil, 2015: 135-137).

A pesar de que la reproducción de la Giralda gusta a Emilia Pardo Bazán, la impresión general es pésima entre los visitantes españoles (desde la propia Pardo Bazán a César Silió), aún no recuperados del desastre del 98; y no por la calidad de la instalación sino por lo que suponía de asentamiento del estereotipo (Sazatornil-Lasheras, 2005: 284-286). No obstante hay quien ve más allá para anunciarnos el fin último de estos "entretenimientos". Manuel Ugarte, corresponsal del periódico sevillano *El Porvenir*, en una crónica extremadamente interesante, ya distinguía el carácter casi estrictamente lúdico de este tipo de atracciones, con las que se pretendía seducir a un público no excesivamente informado, con imaginarios estereotipados, asequibles: "La reconstitución de la Andalucía en tiempo de los moros, –dice– tiene quizá tanto mérito como la del *Vieux Paris (…)* El público está poco versado en estos asuntos –reflexiona Ugarte– y sólo pide color, vida y movimiento. La exactitud histórica le tiene sin cuidado" (cit. Méndez, 2008: 117-119). Ciertamente, estas escenografías de ficción (la *Rue du Caire* de París en 1889 o de Chicago en 1893*,* el *Vieux Paris* o la *Andalousie* de 1900) venían proliferando en las exposiciones universales y simplificaban clichés, para facilitar la narración y su consumo colectivo, universal, construyendo, quizá sin saberlo, los fundamentos de la industria turística del siglo XX y pasando por encima de anacronismos históricos o geográficos.

2. El *Tour du Monde* y la panoramización del mundo

Y en ese escaparate de realidades fantasmagóricas, la posibilidad virtual de recorrer el mundo sin peligro, de viajar en el tiempo y el espacio se convierte en uno de los principales atractivos de ocio del espectáculo moderno y, cómo no, de las exposiciones universales: es decir, la panoramización del mundo y del tiempo. Allí, el potencial viajero era entrenado virtualmente en viajes visuales realizados en simuladores cada vez más complejos, excitando una imaginación ávida de estímulos y dispuesta a consumir sus ocios en estos entretenimientos (panoramas, dioramas, futuramas, cineoramas o estas fantásticas recreaciones urbanas).

Los panoramas, por ejemplo, se habían convertido en una atracción habitual, primero en los famosos pasajes comerciales y después en su versión aumentada: las exposiciones universales. Las cautivantes imágenes –generalmente urbanas– que se desplegaban frente a los ojos de los espectadores proporcionaban la ilusión de recorrer el mundo a gran velocidad. En este ambiente, la ruptura de las distancias se presenta como el principal testimonio del progreso de la industria humana. La renovación de los transportes y las comunicaciones transforma no tanto la faz de la tierra, como la percepción de ella. Así lo proclama con entusiasmo en 1889 Jules Simón:

> Todos estos descubrimientos, hechos en nuestros días y a nuestros propios ojos, han transformado ya el mundo. No hablemos más que de la navegación por vapor y de los ferrocarriles. Nuestros amigos de los bulevares acaban

> de hacer, ha pocos días, un viaje de recreo a Samarcanda. Esto recuerda dos veces las *Mil y una noches*. Se puede salir de París para ir en gestión de algún negocio a Nueva York y estar de regreso veinte días después. Se va a Marsella tan fácilmente como en otro tiempo a San Germán. Roma y Nápoles están como en las afueras de París. La distancia de París a Nápoles, que no hace mucho tiempo representaba treinta días de fatigas, no representa ya más que tres de recreo. El mundo viene en cierto modo a ponerse graciosamente a nuestra vista y como quien dice a nuestra disposición (...) La alfombra en que Aladino se sentaba y la cual lo transportaba de Bagdad a Samarcanda en un abrir y cerrar de ojos, no era más maravilloso que esto (Dumas-Fourcaud, 1889: 29).

Para Simón la transformación del mundo provocada por el progreso es fundamentalmente perceptiva. Para el nuevo espectador la vista –con el irrenunciable auxilio de la imaginación– es el sentido fundamental.

Las exposiciones universales enseñaban, por tanto, al espectador moderno a panoramizar el mundo. Uno de sus objetivos inconscientes fue, tal vez, crear una disciplina visual que recompusiera la realidad exterior como un mapa o una imagen. No obstante, esa tendencia a la panoramización provocaba que el espectador buscara instintivamente puntos de vista cada vez más elevados para recorrer con su ansiosa y posesiva mirada horizontes cada vez más lejanos. Es una actitud habitual. Cuando Antoine de Latour visita Sevilla lo primero que hace es subir a la Giralda "para lanzar desde lo alto una primera mirada sobre Sevilla. Cada vez que atravieso una ciudad célebre busco lo primero un lugar elevado desde donde pueda abarcarla de una ojeada" (Latour, 1855: 38)[9]. La literatura decimonónica –especialmente la literatura de viajes– está llena de miradores elevados desde los que aprehender las ciudades o liberarse de las ansiedades de la realidad. En realidad, como señala de Certeau, analizando la ciudad "desde arriba", con una visión panorámica que la despoja de lo cotidiano, se hace más perceptible la visión de conjun-



Fig. 10 – Altura comparada de la Torre Eiffel (300 metros) y de los principales monumentos del mundo. Fuente: *L'Exposition de Paris…* Paris : Librairie Illustrée 1889, p. 52

[9] "Dès le matin du second jour, je m'échappai pour monter à la Giralda. et pour jeter d'en haut un premier regard sur Séville. Chaque fois que je traverse une ville célèbre, je cherche d'abord un lieu élevé d'où je puisse l'embrasser d'un coup d'oeil".

to de la ciudad y podremos distinguir más claramente la idea de progreso que se desea representar (Certeau, 1985: 122 y ss).

La exposición de 1867, por ejemplo, aturdía a sus visitantes por la escala descomunal del descrito *Palais du Champ de Mars,* el edificio central. Quizá por esta razón se popularizaron los viajes en globo que ofertaba el fotógrafo Nadar, que permitían trazar un plano mental del recinto de la exposición que hiciera comprensible lo que resultaba confuso para el peatón *rez-de-chaussée.* Desde allí, a cientos de metros de altura, el espectador adquiría una perspectiva privilegiada de la realidad.

Con idéntico objetivo panorámico se levantaron en 1878 las torres del *palais de Trocadéro* y en 1889 la torre Eiffel. La torre no tuvo inicialmente otra finalidad –sólo después albergó una estación de radio– que permitir esa lectura elevada de la realidad. Desde sus, por entonces, insuperables 300 metros de altura (casi como el globo de Nadar) el espectador conseguía despegarse –y en cierto modo huir– de la abigarrada realidad de la Exposición, que quedaba reducida a un esquemático dibujo urbano. Además, el espectador se sentía partícipe de un prodigio tecnológico, cuestión subrayada por los innumerables cuadros comparativos de alturas publicados para demostrar la superioridad de la torre respecto a todos los monumentos de la Historia.

El éxito de la torre fue tal que para la Exposición Colombina de Chicago de 1893 los organizadores buscaron algo similar. Se aceptó la propuesta del ingeniero George Ferris que, fascinado por las ruedas hidráulicas, propuso la construcción de una enorme noria de 80 metros de altura. De su visión panorámica sobre ciudades y exposiciones puede decirse lo mismo que de la torre Eiffel, aunque añadía ahora el atractivo del movimiento. La noria fue el mayor éxito de la Exposición y pasó a incorporarse inmediatamente al repertorio lúdico contemporáneo, y aún hoy este tipo de ingenios, imprescindibles en cualquier parque de atracciones, se conocen como "norias panorámicas".

Por fin, la Exposición de París de 1900, la más lúdica y visitada de todas, fue un auténtico despliegue de sofisticados panoramas que superaban todo lo visto, siempre con el mismo objetivo: transportar al espectador a un viaje imaginario. Se mantenía el barrio colonial y los pabellones nacionales se alineaban en las riberas del Sena. Se instaló junto a la torre Eiffel una noria como la de Chicago. Raoul Grimoin-Sanson ideó un espectáculo visual –el *Cinéorama*– donde los espectadores se situaban en la góndola de un globo aerostático para reproducir un viaje aéreo mediante proyecciones sincronizadas con panorámicas de París, Niza, Biarritz, Túnez, Southampton y Barcelona. El efecto era tan real que muchos espectadores se mareaban. Cincuenta años después Walt Disney diseñaría una diversión casi idéntica para su parque de atracciones (Marling, 1997).

A los pies de la torre Eiffel se instaló también el *Tour du Monde* que, con el movimiento de una pintura de casi dos kilómetros de longitud, proponía un viaje por paisajes de España, Grecia, Turquía, Egipto, India, China y Japón. En el pabellón ruso un vagón reproducía el legendario viaje del Transiberiano. Pero el más espectacular era el *Mareorama* donde, sobre la cubierta de un barco de vapor que reproducía el oleaje y una tormenta, el espectador se trasladaba de Marsella a Constantinopla.

En cada exposición estos espectáculos se iban mecanizando. Esta mecanización del ocio buscaba una distorsión de la estabilidad sensorial del individuo –de ahí los mareos– pero también preparaba al peatón para la creciente mecanización de los transportes y de las atracciones visuales (especialmente el cine). En Estados Unidos estas atracciones darán lugar a una sustanciosa industria del entretenimiento, herencia directa de la Exposición

de Chicago (por ejemplo, los legendarios parques de atracciones de Coney Island; Bajac-Ottinger, 2010).

Tal vez a todas estas experiencias sea aplicable lo que Susan Buck-Morss comenta a propósito del cine, donde "la reproducción tecnológica restituye a la humanidad aquella capacidad de experiencia que la producción tecnológica amenazaba arrebatarle" (Buck-Morss, 2001: 295). En cierto modo, las "realidades sintéticas" mostradas en las exposiciones universales o las proyecciones cinematográficas actuaban como una defensa contra la crisis perceptiva provocada por el desarraigo, la aceleración temporal y la fragmentación del espacio urbano que había traído consigo la sociedad industrial. El nuevo espectador huía así de su confusa realidad sensorial para adquirir una perspectiva distanciada (como el visitante de la torre Eiffel) que le permitiera asimilar la amenazante realidad del mundo del progreso (Canogar, 1992: 64).

Quizá tras el éxito popular de estos escenarios fantásticos se ocultaba esa crisis perceptiva provocada por el progreso industrial. No obstante, pronto el moderno espectador no se conformó con tan atractivas ficciones y, excitada su curiosidad, aprovechó la revolución de los transportes para pasear su insatisfacción por los escenarios originales de sus fantasías viajeras. La huida del presente industrial alcanzó así también una dimensión geográfica. El pintor Paul Gauguin es buen ejemplo de este mecanismo. Tras visitar las chozas de la ciudad colonial de 1889, declara su intención de huir:

> Lo que quiero hacer es un estudio de los trópicos. Con el dinero que tengo puedo comprarme una casa como las que hemos visto en la Exposición Universal (...) Acaso llegue el día, quizá muy pronto, en que me perderé en las espesuras de alguna isla del Océano para vivir en el éxtasis, la calma y el arte. Con una nueva familia, y lejos de esta lucha europea por el dinero (…) En cuanto a mí, mi decisión está tomada. Me voy dentro de poco a Tahití, una pequeña isla en Oceanía, donde las necesidades materiales de la vida diaria pueden solucionarse sin dinero (...) Una terrible época se anuncia en Europa para la próxima generación: el imperio del oro. Todo está podrido, incluso los hombres, incluso el arte (Malingue, 1949: 184, 191).

Como Gauguin, el moderno *touriste* también huirá temporalmente para pasear su mirada crítica y su poblada colección de tópicos por el mundo. Surgirán entonces las primeras dificultades pues, acostumbrado a las "realidades sintéticas" de las exposiciones, no alcanza a comprender los paisajes que no han sido constituidos como una imagen. Pero esa ya es otra historia…

Bibliografía

Ageorges, Sylvain (2006). *Sur les traces des Expositions universelles. Paris, 1855-1937.* Paris: Parigramme.

Aimone, Linda y Olmo, Carlo (1990). *Le espozicioni universali 1851-1900: il progreso in scena*. Torino, Umberto Allemandi.

Bacha, Myriam (dir.) (2005). *Les Expositions Universelles à Paris de 1855 à 1937.* París: Action artistique de la ville de Paris.

Bajac, Quentin y Ottinger, Didier (dirs.) (2010). *Dreamlands: des parcs d'attractions aux cités du futur* [exposition, Paris, Centre Pompidou, 5 mai-9 août 2010]. Paris: Centre Pompidou.

Benedict, Burton (1991) "International Exhibitions and National Identity" en *Anthropology Today*, vol. 7, nº 3, pp. 5-9.

Benjamin, Roger (2005). "Andalusia in the time of the Moors: Regret and Colonial Presence in Paris, 1900" en Hackfort-Jones, J. & Roberts, M. (ed.), *Edges of Empire. Orientalism and Visual Culture*, Oxford, Blackwell, pp.181-205.

Benjamin, Walter (1972). *Baudelaire: un poeta en el esplendor del capitalismo.* Madrid: Taurus.

Benjamin, Walter (1988). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II.* Madrid: Taurus.

Buck-Morss, Susan (1986). "Le flâneur, l'Homme sandwich et la Prostituée: Politique de la Flânerie" en Wissmann, H. (ed.), *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Du Cerf.

Buck-Morss, Susan (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes.* Madrid: Visor.

Canogar, Daniel (1992). *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología.* Madrid: Julio Ollero Editor.

Castro y Serrano, José (1867). *España en París. Crónica de la Exposición Universal de 1867*. Madrid, Librería de A. Durán/París, Imp. General de Ch. Lahure.

Çelik, Zeynep (1992). *Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs.* Berkeley & Los Angeles, University of California Press.

Centre canadien d'architecture (1993). *Images de villes idéales: les expositions universelles - Civic visions, world's fairs* [Exposition: 17 March to 1 August 1993]. Montréal: Centre canadien d'architecture - Canadian Centre for Architecture.

Certeau, Michel de (1985). "Practices of Space", en R. Miller y E. Schneider (eds.), *On Signs,* Oxford, Basil Blackwell, pp. 122-45.

Chalet-Bailhache, Isabelle (2008). *Paris et ses expositions universelles: architectures, 1855-1937* [exposition, Paris, La Conciergerie, 12 décembre 2008-12 mars 2009]. Paris: Éd. du patrimoine, Centre des monuments nationaux.

Comte, Jules (1900). *L'Art à l'Exposition Universelle de 1900*. Paris: Librairie de l'Art Ancien et Moderne.

Crespi, Sebastián (1901). *Instantáneas. Impresiones recibidas en París y en su Exposición Universal de 1900.* Palma, Est. Tip. de Francisco Soler.

De Amicis, Edmondo (1880). *Souvenirs de Paris et de Londres,* París: Hachette.

Demeulenaere-Douyère, Christiane (2010). *Exotiques expositions… Les expositions universelles et les cultures extra-européennes*, *France, 1855-1937,* Paris: Somogy Éditions d'art / Archives nationales.

Dugast, Jacques (2003). *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX.* Barcelona: Paidós.

Dumas, F. G.; Fourcaud, Louis (1889). *Revista de la Exposición Universal de París en 1889,* Barcelona: Montaner y Simón.

Fernández de los Ríos, Ángel (1878). *La Exposición Universal de 1878. Guía itinerario para los que la visiten descripción razonada rara para los que no hayan de verla recuerdo para los que la hayan visto.* Madrid: English y Grass editores, Imp. De Enrique Rubiños.

Fernández Polanco, Aurora (1996). "La fantasmagoría, Baudelaire y la mercancía absoluta" en *La Balsa de la Medusa*, 38-39, pp. 19-40.

Greenhalgh, Paul (1988). *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939.* Manchester: Manchester University Press.

Isay, Raymond (1937). *Panorama des expositions universelles.* Paris: Gallimard (4ème édition).

Laborde, León de (1856). *De l'union des arts et de l'industrie.* Paris: Imprimerie nationale.

Lasheras Peña, Ana Belén (2010). *España en París: la imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900*, tesis doctoral bajo la dirección de Luis Sazatornil Ruiz. Santander: Universidad de Cantabria.

Latour, Antoine (1855). *Études sur l'Espagne –Séville et l'Andalousie–.* París: Michel Lévy Fréres.

Lefebvre, Henri (2009). *The Production of Space.* Oxford: Blackwell.

Malingue, Maurice (1946). *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis.* París: Bernard Grasset.

Marling, Karal Ann (1997). *Designing Disney's Theme Parks. The Architecture of Reassurance*. París: Flammarion.

Mathieu, Caroline (2005). "Le Palais de l'Industrie et ses annexes" en Bacha, M. (dir.), *Les Expositions Universelles à Paris de 1855 à 1937*. París: Action artistique de la ville de Paris.

— (2007). *Les expositions universelles à Paris: architectures réelles et utopiques*. París: Musée d'Orsay.

Méndez Rodríguez, Luis (2008). *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.

Nikou, Mehrangiz (1997). *National Architecture and International Politics: Pavilions of the Near Eastern Nations in the Paris International Exposition of 1867,* Thesis (Ph. D.) Columbia University.

Normand, Alfred (1870). *L'Architecture des Nations Étrangeres. Étude sur les principales constructions du parc a l'Exposition Universelle de Paris (1867)*. Paris: A. Morel.

Ory, Pascal (1982). *Les expositions universelles de Paris: panorama raisonné, avec des aperçus nouveaux et des illustrations par les meilleurs auteurs*. Paris: Editions Ramsay.

— (2006). *Le Palais de Chaillot*. Paris: Cité de l'Architecture et du Patrimoine - Actes Sud.

Pardo Bazán, Emilia (1889). *Al pie de la torre Eiffel. Crónicas de la Exposición*. Madrid: La España Editorial.

Ramée, Daniel (1867). *Le palais de l'Exposition Universelle au Champs de Mars en 1867*. Paris: Librairie Scientifique, Industrielle et Agricole, Eugène Lacroix Ed.

Reyero, Carlos (2002). *La luz artificial en la pintura moderna: de la Ilustración a las vanguardias*. Oviedo: Nobel.

Santos, José Emilio de (1880-1881). *España en la Exposición Universal celebrada en París en 1878, publícase de Real Orden del Ministerio de Fomento*. Madrid, Imp. y Fundición de Manuel Tello. (2 vols.)

Sazatornil Ruiz, Luis (2004). "Las ciudades de la memoria y el moderno espectador: de las exposiciones universales al *touriste*" en Iglesias Gil, J. M. (ed.), *Actas de los XIV Cursos sobre Patrimonio Histórico 8*. Santander: Universidad de Cantabria.

— (2015). "Fantasías andaluzas. Arquitectura, orientalismo e identidades en tiempos de las exposiciones universales" en Méndez Rodríguez, L. y Plaza Orellana, R. (coords.), *Andalucía. La construcción de una imagen artística*, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, pp. 79-142.

Sazatornil Ruiz, Luis y Lasheras Peña, Ana Belén (2005). "París y la *españolada*. Casticismo y estereotipos nacionales en las exposiciones universales (1855-1900)" en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, nº 35-2, pp. 265-290.

Schroeder-Gudehus, Brigitte y Rasmussen, Anne (1992). *Les fastes du progrès: le guide des expositions universelles, 1851-1992*. Paris: Flammarion.

Vallina Subirana, Esteban de la (1900). *El certamen universal de 1900 y la reforma de la enseñanza del Excmo. Sr. Marqués de Pidal con otras impresiones anotadas en mi cartera de viaje*. Madrid: Imp. del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús.

LA CALZADA ALAMEDA Y SUS MONUMENTOS. FUNDAMENTOS HISTÓRICOS PARA SU ORDENAMIENTO URBANO. –AGUASCALIENTES, MÉXICO–

Alejandro Acosta Collazo
Universidad Autónoma de Aguascalientes

1. Imágenes urbanas y el centro fundacional

Los recursos histórico-gráficos con los que cuenta la ciudad de Aguascalientes sobre las remodelaciones de espacios públicos comienzan cronológicamente con las litografías del siglo XIX, los planos de la ciudad antigua y las primeras fotografías en blanco y negro tomadas desde principios del siglo XX. En la actualidad, la apertura de las entidades gubernamentales respecto al uso del *Internet* en la difusión de la historia local ha permitido que diversas imágenes históricas se encuentren con relativa facilidad en 'la red' sin restricciones para su adquisición. Esto en principio es benéfico por el conocimiento de la historia. Sin embargo las explicaciones del por qué de las imágenes y su vínculo verdadero con los fenómenos socioculturales del preciso momento histórico resultan complejos crucigramas para el observador común. A pesar de esta situación los imaginarios urbanos –en este caso– sobre el pasado construido ofrecen un aspecto segmentado de la realidad, sin las explicaciones históricas veraces sobre los acontecimientos reflejados en la lectura gráfica visual. Así, se puede aseverar que una imagen *per se* no consiste en un relato histórico cabal, y su valoración tiene que ver con las significaciones apreciativas del ojo humano. La historiografía reciente de la arquitectura se enriquece con reflexiones sobre los cambios urbanos superlativos relacionados con fenómenos socioculturales locales y globales. Así, la estabilidad estética y visual en los conjuntos arquitectónicos actuales es un asunto preocupante. Piense el lector en los centros fundacionales de las ciudades europeas, por ejemplo, en los cuales existe una valoración estética reconocida por las obras en conjunto, es decir, la persistencia –parafraseando a Aldo Rossi– en la proporción de vanos de ventanas, los tipos de balcones, los pisos, las techumbres planas o inclinadas, la coloración de fachadas y de la piedra, los acabados en las techumbres, etc. Elementos que los gremios de constructores manejaban constantemente, utilizando parámetros estéticos como el ritmo, la repetición, la simetría, la proporción, la mórfica, etc., términos que hace referencia el mismo Villagrán García en forma magistral en la obra: Teoría de la Arquitectura (Villagrán, 1989). ¿Es acaso el academicismo el causante de hacer al individuo artista más autónomo en la toma de decisiones creativas? La arquitectura sin duda ha evolucionado pero se ha impregnado en la actualidad de una independencia formal de los fenómenos contextuales ur-

banos históricos, en términos de integración, y se ha vuelto más exigente consigo misma. En realidad ahora se producen obras de arquitectura aisladas y se va 'dando tumbos' por las ciudades sin ejercer un verdadero control sobre la estabilidad formal del ambiente artificial o natural.

En un sentido metafórico, el fenómeno de estabilidad visual en el paisaje urbano del centro fundacional de Aguascalientes comenzó a perder la batalla en gran medida en la segunda mitad del siglo XX, producto de las ideas modernas –con todo lo que conlleva. Asimismo la sociedad se ha visto impregnada de ideas renovadoras sobre las conservadoras. Los administradores de la ciudad –en el ámbito municipal y estatal– vieron en éste un escenario valioso para propiciar cambios en la imagen urbana, con tendencias a demostrar que ciertos períodos administrativos destacaban por medio de la obra pública.

2. Monumentos, cambios y persistencias urbanas

La pequeña ciudad de Aguascalientes a principios del siglo XX contaba con una estabilidad edilicia bien definida, la cual propiciaba persistencias valiosas –en términos tipológicos– para la imagen urbana. De esta manera las calles principales contaban con una altura regular y un lenguaje característico de las ciudades mexicanas del período virreinal. Sin embargo los cambios urbanos en dicha imagen no se hicieron esperar con el crecimiento de la ciudad. El caso del monumento a Benito Juárez es digno de mencionarse para ilustrar dichos cambios. La Antología de Mascarón del Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA) menciona que:

> El 18 de julio de 1902, a las diez de la mañana, se colocó la primera piedra del monumento que se levantaría en honor del Lic. Benito Juárez en el lado poniente de la Plaza de la Constitución (hoy Plaza de la Patria), ceremonia que encabezó el gobernado Carlos Sagredo, Camilo A. Chávez, representante del Congreso del Estado, el Lic. Ignacio Ríos Ibarrola, Presidente del Supremo Tribunal de Justicia, el doctor Ignacio N. Marín, el Senador Alejandro Vázquez del Mercado, Valentín Resendes y Nicolás Rangel, integrantes de la Mesa Directiva del Comité Patriótico Liberal (Mascarón, 2004: 156).

Cabe mencionar la importancia del Lic. Benito Juárez para la vida política del país, por haber sido presidente en varias ocasiones de la República Mexicana, en el período de 1858-1872, y por haber sido el principal promotor de las Leyes de Reforma, las cuales propiciaron una franca división entre la iglesia y el gobierno en la segunda mitad del siglo XIX. El gobierno laico mexicano se reflejó prácticamente en las ciudades importantes del país por medio de la imagen de Benito Juárez en espacios públicos, en bustos, nombres de calles, esculturas y monumentos alusivos a finales del siglo XIX y en el transcurso del siglo XX. En la plaza principal de Aguascalientes ocupaba un lugar privilegiado (ver figura 1). En esta Figura se demuestran la ubicación original y en un par de fotografías del Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA) se observa la presencia del monumento a Benito Juárez. En la década de 1920 a 1930 el monumento se cambió a la Calzada Alameda, y según Mascarón: "Por el año de 1945, las logias masónicas locales lograron gestionar ante las autoridades para que el monumento a Juárez volviera a reubicarse al inicio de la Alameda, a un costado de la Purísima" (Mascarón, 2004: 157), como también se puede observar en la figura 1 (ubicación actual). Es conveniente reconocer el estado de vulnerabilidad del monumento a los deterioros causados por el tránsito vehicular en la actualidad.

La columna de piedra de cantera ubicada en la plaza principal se fabricó en el año de 1808 según los expedientes del Cabildo Municipal y se colocó una escultura del Rey Carlos IV sobre ésta. En la litografía de la plaza principal de Karl Nebel aparece dicha escultura, aunque

aún existe la discusión sobre la alusión de esta estatua. Rincón García comenta al respecto:

> Esta columna fue erigida por iniciativa del Cabildo Municipal en 1808, en las postimerías del virreinato, siendo su artífice el arquitecto y escultor mexicano Manuel Tolsá, estando destinada a sostener un busto del rey Carlos IV, aunque a su conclusión fue colocado el de su hijo y heredero en el trono el rey Fernando VII. La imagen de este monarca estuvo en su lugar hasta 1821, siendo derribada tras la independencia mexicana y quedando desde entonces la columna, destacando sobre el capitel la basa de la figura real (Rincón, 2015: 32).



Fig. 1 – El monumento a Benito Juárez se ubicaba en la plaza principal de la ciudad de Aguascalientes a principios del siglo XX. En la década de los 20's se reubicó en la Calzada Alameda. Fotografías antiguas: Fondo CIRA, AHEA. Fotografías actuales: Alejandro Acosta Collazo (AAC)/Raúl Alejandro Padilla Cruz (RAPC). Dibujos: AAC/RAPC

Cabe mencionar que una escultura contemporánea –también referida al rey Carlos IV– es precisamente el Caballito, de Manuel Tolsá, el cual se ubica frente al Museo Nacional de Arte en la Ciudad de México, escultura que también ha sido permutada de lugar en diversas ocasiones. En la discusión sobre el personaje original sobre la columna en Aguascalientes existe una conjetura que deriva de la datación de la litografía de Karl Nebel –en la cual aparece el personaje en cuestión– aseverada por Don Alejandro Topete del Valle, historiador reconocido de Aguascalientes, indicando que dicha litografía se realizó en 1830; fecha posterior a la Independencia de México, resultando improbable que se conservase un símbolo español en ese momento, aunque también este testimonio puede resultar en una conjetura. La edición 77 de Mascarón menciona en relación a la columna que:

> En 1949, durante el gobierno del ingeniero Jesús María Rodríguez se construyó la exedra que conocemos y se adosó a la base la fuente erigida en memoria del ilustre músico mexicano Manuel M. Ponce. La exedra de cantera y demás obras de este mismo material fueron ejecutadas bajo la dirección del arquitecto Roberto Álvarez Espinosa. Posteriormente se colocaría en la cúspide de la columna un platón que servía de base para un astabandera, que era utilizada en actos cívicos (Mascarón, 2000: 4).

El cambio más radical que sufrió la imagen urbana de la plaza principal se llevó a cabo en el año de 1985, con el desplazamiento de la columna –incluyendo su exedra– haciendo coincidir su centro con el eje de la calle a un costado de Catedral –denominada en ese entonces como Plaza de la República. Asimismo las luminarias originales de piedra colocadas en las cuatro esquinas de la plaza principal se desplazaron al eje de dicha calle en ese mismo año (ver fotografías antiguas en la figura 2). También se ha aseverado que la columna representa el centro geográfico de México, comentario bastante equivocado pues los fundadores de la ciudad de la anti-

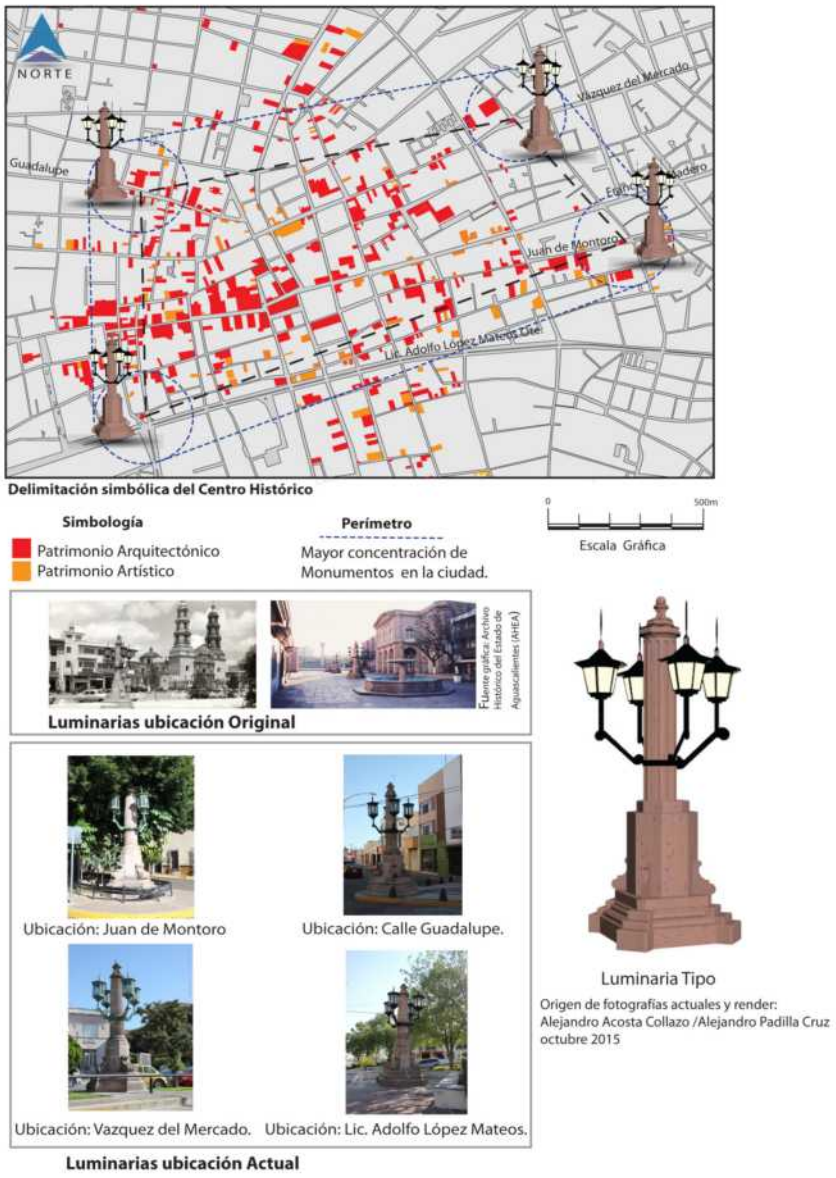


Fig. 2 – Las luminarias de piedra de cantera que se ubicaban en su origen en la plaza principal fueron trasladadas en el año de 1985 a la Plaza de la República sobre el eje de la calle, haciendo coincidir la antigua columna (ahora con una águila republicana sobre el capitel) con dichas luminarias –como se muestra en la segunda fotografía. En el año de 2007 fueron retiradas de la plaza. Fotografías antiguas: AHEA. Fotografías actuales: AAC/RAPC. Dibujos y *renders* elaborados en 2015 por: AAC/RAPC

gua Villa de las Aguas Calientes carecían de medios técnicos para decidir dicho centro geográfico. La ubicación de la Villa más bien se debió a determinadas distancias con poblaciones cercanas y recorridos a caballo, para establecer puntos estratégicos de descanso, asimismo a la localización de ríos y manantiales, a aspectos defensivos durante la Guerra Chichimeca y a las Ordenanzas de Felipe II.

En el año de 2007 consultaron al autor de estas líneas sobre la posible reubicación de dichas luminarias de piedra de cantera. Para entonces sugerí al Delegado del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en Aguascalientes que se podrían reubicar –si consideraba irremediable el cambio– en puntos estratégicos del centro fundacional, delimitando simbólicamente la más alta concentración de monumentos en el centro histórico (ver figura 2). La propuesta fue aceptada y la Dirección de Obras Públicas realizó los trabajos el mismo año. Conviene mencionar que este tipo de luminarias también existían en la Calzada Alameda hasta hace algunos meses, sin embargo en la remodelación realizada este 2015 las 'borraron del mapa' retirando así parte de la identidad cultural de la Calzada Alameda (en esta ocasión no fui consultado al respecto).

El Jardín del Estudiante es otro espacio público de la ciudad en el cual se han realizado diversas remodelaciones. En este lugar se localizan dos enclaves identitarios de la vida urbana en Aguascalientes: El Conjunto de San Diego –el cual alberga una de las obras arquitectónicas más bellas de la ciudad: El



Fig. 3 – Las remodelaciones del Jardín del Estudiante provocaron desplazamientos de sus monumentos y bustos, entre ellos los de José María Chávez y Jesús Terán. Fotografías antiguas: AHEA, Fondo: Antonio de Luna. Fotografías actuales: AAC/RAPC. Dibujos elaborados en 2015 por: AAC/RAPC

Camarín de San Diego– y el edificio del Instituto Científico y Literario, es decir el antecedente de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA). Ambos edificios fueron recuperados y restaurados exitosamente por la UAA y cuentan frente a sus fachadas principales con el Jardín del Estudiante. En este lugar se han colocados diversas esculturas que también han cambiado de lugar, entre ellas la de José María Chávez y la de Jesús Terán (ver figura 3), las cuales a mediados del siglo XX fueron trasladadas a la Calzada Alameda.

3. La Calzada Alameda y sus monumentos conmemorativos

En el análisis de permutación de monumentos conmemorativos en la ciudad de Aguascalientes, en realidad la reubicación de éstos en la Calzada Alameda se ha convertido en una constante. Si bien se trata de la vialidad más arbolada de la ciudad, también funge como eje conector de importantes elementos urbanos: La antigua estación del tren, las instalaciones de los antiguos talleres de reparación del ferrocarril, los antiguos balnearios de la ciudad (Los Baños Grandes de Ojocaliente y Los Arquitos), la salida a San Luis Potosí, la presencia de empresas industriosas de abolengo –como el Molino San Marcos, las unidades deportivas, el hospital del Instituto Mexicano del Seguro Social, los centros culturales y deportivos, incluyendo un Centro de Rehabilitación Infantil Teletón (CRIT). Aunado a esto la calzada Alameda se comunica directamente al centro histórico por medio de la calle Juan de Montoro. Cabe mencionar que entre los monumentos conmemorativos destaca en la Glorieta de La Purísima el Obelisco de los Insurgentes. En este monumento se hace alusión a los personajes:

> Pedro Parga, José Ramírez, Máximo Tinajero, Encarnación de Lara, Pablo José Calvillo, Matías de Lara, José de los Santos Ugarte, José Marentes, Pedro José Córdova, Manuel de León, Ermenegildo de León, Pascual Ibarra y Julián Macías. Menciona el AHEA que la mayoría de ellos eran héroes de segunda fila que lucharon por la causa independentista y que el proyecto original del monumento estuvo a cargo de Refugio Reyes Rivas (Mascarón, 2004: 157).

Por medio de los fondos históricos fotográficos consultados se puede corroborar que los monumentos a José María Chávez y Jesús Terán en realidad tenían bustos en la parte superior. Otro asunto que es primordial comentar es el retiro de las luminarias de piedra de cantera que estaban colocados en la Calzada Alameda (ver figura 4). Al momento de realizar el registro de monumentos para

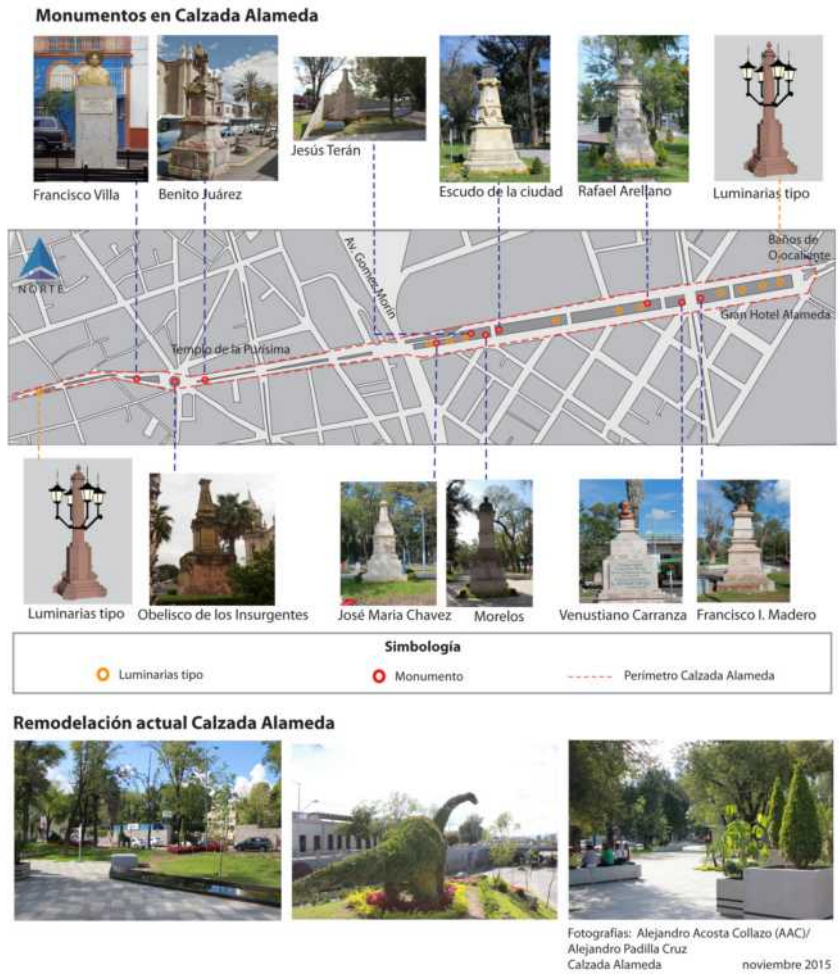


Fig. 4 – Ubicación actual de los monumentos en la Calzada Alameda. Cabe mencionar que las antiguas luminarias de piedra de cantera se retiraron del lugar y se remodeló el lugar sin integrar o reordenar con bases históricas los monumentos existentes. Fotografías actuales: AAC/RAPC. Dibujo elaborado en 2015 por: AAC/RAPC

este escrito se habían registrado doce luminarias, sin embargo en la reciente remodelación fueron retiradas. También se detectó que el monumento a Morelos se ubicaba anteriormente en la plaza principal y también fue desplazado a la Calzada Alameda. Desafortunadamente la reciente remodelación urbana en dicha avenida no contempló reordenar adecuadamente los monumentos allí colocados, tampoco contempló conservar las antiguas luminarias y mucho menos el manejo de un lenguaje de diseño acorde con los elementos histórico-culturales de la zona y de la ciudad; desvinculando el proyecto final del propio lugar histórico, reproduciendo incluso elementos formales –a manera de moda– de otras latitudes –ajenos al contexto local.

4. Conclusiones

Se podrá observar que el desplazamiento de monumentos conmemorativos urbanos en la ciudad tiene siempre como alternativa de reubicación la Calzada Alameda, salvo el caso de la columna ubicada en la Plaza Principal, la cual ha sido motivo de constantes cambios durante los siglos XIX y XX. La reconstrucción histórica de hechos relacionados con los monumentos que han sido colocados en la Calzada Alameda carece de un hilo conductor en la ubicación de cada monumento. Sin embargo en las múltiples intervenciones en la Calzada Alameda, y en el tema de la conservación de monumentos históricos de Aguascalientes, los bustos y monumentos siempre son soslayados y se han ubicado como residuos movibles –hasta con una condición perecedera. Cuando menos debería de analizarse un orden cronológico retrospectivo en su disposición o –mejor aún– considerar la importancia de los personajes a los cuales se hace alusión. Se asevera en este escrito que existen pedestales sin busto en la Calzada Alameda, que hacen alusión a ciertos personajes de la historia local o nacional, sin embargo no se ha percatado el interventor urbano que algunos de estos bustos se cambiaron a otro lugar y se entiende ahora que el monumento está completo, lo cual resulta aparente.

La estabilidad visual del entorno edificado en el centro fundacional y en la Calzada Alameda se ha perdido paulatinamente y muestra de ello es la falta de planificación –en términos de lineamientos de un plan parcial– que vincule la realidad del patrimonio histórico con el pensamiento constructivo de nuestros tiempos. Pues existe aún la tendencia a considerar que la conservación resulta incomprensible y los nuevos proyectos urbanos que tocan tangencialmente esta arquitectura tienden a realizar propuestas divorciadas y contradictorias, desde un punto de vista crítico.

Finalmente, los imaginarios creados en las representaciones gráficas históricas –sobre todo en las litografías– ofrecen una verdad relativa referente a los sucesos representados. A pesar de que la arquitectura tiende a ser estable en estas imágenes la vida cotidiana es reconstruida, y resulta un reflejo de lo que quiso representar el autor. Sin embargo se consideran valiosas las aportaciones de Daniel Thomas Egerton, León Trousset, Karl Nebel, Phillip Rondé y Henry George Ward sobre Aguascalientes en pinturas y litografías. Asimismo las imágenes de los fotógrafos de la ciudad durante el siglo XX, que han permitido descifrar algunas de las aseveraciones de este escrito. Se agrega que los relatos sobre Aguascalientes y sus monumentos, como el de Wifredo Rincón García aportan una visión muy interesante sobre el acontecer urbano edificado, desde un punto de vista extranjero hacia el interior de la ciudad mexicana, lo cual hacía falta en el campo de la historiografía actual local.

Bibliografía

Lynch Kevin (2000). *La Imagen de la Ciudad.* 4ª eidción. Barcelona: Col. GG Reprints.

Mascarón (2000). *La Columna de la Plaza de la Patria.* Publicación periódica del Archivo Histórico de del Estado de Aguascalientes, Año IV. Nº 77, julio.

— (2004). *Antología, cincuenta números.* Archivo Histórico de del Estado de Aguascalientes (AHEA).

Rincón García, W. (2015). "Memorias de la ciudad. Imágenes de monumentos conmemorativos Hispanoamericanos en el Archivo Fotográfico del CSIC" en Chaves Martín M. A. (ed.), *Artes Plásticas y Ciudad.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Villagrán García, José (1989). *Teoría de la Arquitectura*. Prólogo, biografías y notas: Ramón Vargas Salguero. México: UNAM. Primera Reimpresión.

Fondos Históricos

Archivo General Municipal de Aguascalientes (AGMA)

Fondo Tranvías (FT)

Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA)

Fondo Antonio de Luna

Fondo CIRA

EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO COMO BIEN DE CONSUMO TURÍSTICO

Luisa Alarcón González
Francisco Montero-Fernandez
Universidad de Sevilla

Si nos perdiéramos en el centro histórico de una ciudad de nombre reconocido, un día cualquiera, sin fecha ni hora determinada, sería difícil encontrar a alguien que nos orientase, posiblemente la respuesta mayoritaria que nos darían los viandantes que encontráramos a nuestro paso sería un encogimiento de hombros, con un significado aproximado de "No se, no soy de aquí" o algún comentario equivalente. Al mirar con atención a nuestro alrededor veríamos que la apariencia de las personas que nos rodearían y que nos cruzaríamos a nuestro paso serían mayoritariamente eso que denominamos turistas, personas no residentes de paso efímero por la ciudad. Si en vez en las personas nos fijamos en la ciudad que nos envuelve obtendremos un resultado que podríamos llamar equivalente, junto a los edificios considerados monumentos y cuyo destino fundamental es su exposición contemplativa, ya sea por su idiosincrasia o por su reconversión en museos, sólo encontramos hoteles, apartamentos turísticos, restaurantes, franquicias de tiendas globalizadas y algún pequeño comercio de souvenirs, bocadillos y bebidas frías.

Este extraño paisaje, que debería ser una singularidad, se ha convertido en un espacio extenso y permanente en muchas ciudades. También hay otras muchas que se encuentran en proceso de transformación porque aspiran a convertirse en ese simulacro urbano, añadiéndose historia, edificios icono, museos, o cualquier otro elemento extraordinario que las permita situarse en el imaginario colectivo mundial y entrar dentro de los circuitos de turismo-ciudad o del también llamado turismo cultural. Este es un proceso hoy día en expansión, iniciado a finales del siglo XX que está transformando de forma radical las partes de las ciudades que albergan ese patrimonio histórico clasificado de monumento y el sentido de lo patrimonial.

Hace casi cincuenta años, el sábado 20 de septiembre de 1967 Robert Smithson realiza un viaje con su cámara fotográfica a Passaic, su ciudad natal, con él y la descripción que hace de lo que encuentra al pasear por ellas nos enseña a mirar de otra manera los restos de las ciudades industriales en descomposición, preguntándose y preguntándonos si Passaic era la nueva Roma (Smithson, 2006). La clave de esta pregunta está en la asunción del pasado y del presente como hechos continuos y no clasificables. El elemento, el edificio o la ruina se valoran

por su condición intrínseca, no por su pertenencia a un determinado estilo, ni por su fecha de construcción, sino que monumento será aquello que nos perturbe por su condición de excepcional. Un artista como Robert Smithson, englobado dentro del Land-art, nos sirve para comprender el momento en el cual las ruinas industriales o los paisajes desérticos se empiezan a considerar un elemento a valorar con capacidad para provocarnos sensaciones de atracción. Ya no se rechazan como restos de un presente indeseable, sino que empiezan a utilizarse y recuperarse, especialmente en el mundo del arte, no sólo cómo lugares de trabajo o residencia, con las naves recuperadas en el SoHo neoyorkino, o cómo galerías de arte que surgen en ellas, sino que forman parte de la propia obra arquitectónica considerándose ellas mismas como una posible obra de arte, las actuaciones algunos años más tarde de Gordon Matta Clark sobre edificios abandonados, como en *Day´s end* o *Conical intersect* son un ejemplo de esta nueva visión de los objetos en relación con su capacidad artística.

Este cambio de paradigma de lo monumental nos sirve hoy para reflexionar, sobre si lo que hasta ahora considerábamos monumentos, esos edificios históricos que categorizan algunas ciudades siguen siéndolo o sin son sólo un simulacro de ellos mismos. Desafectados, convertidos en negocio a través del turismo, restaurados, recreados o inventados, son elementos que se exhiben como moneda de cambio dentro de circuitos programados. Ya no son esa ruina romántica que se contemplaba soñando el pasado, que se dibujaba para aprender de su técnica y composición espacial, ni tampoco el esplendido edificio pleno de vida y actividad que aparecía cuando fue creado, muchas veces no son más que una imagen, una foto, un decorado, el fondo de un selfie que enviar rápidamente a amigos y conocidos a través de las redes sociales para certificar que estamos en un lugar concreto y reconocido del mundo.



Fig. 1 – El monumento fuente: vista lateral, Passaic, 1967. Fuente: R. Smithson

Podemos analizar porqué los consideramos monumentos, que es lo que hace a esos edificios y a esas ciudades patrimoniales tan atractivos para las multitudes turísticas que hoy recorren el mundo de forma trashumante. En 1998 Ignasi Solá Morales escribía un artículo denominado "Patrimonio arquitectónico o parque temático" (Solá-Morales, 1998: 30-35) en el que comenzaba citando un artículo del *International Herald Tribune* titulado "Better than Disney: Carcassonne, the Fortress on a Hill" (Riding, Alan, 1997: 10), que ponía en paralelo el atractivo turístico de los parques temáticos de atracciones con la villa medieval de Carcassonne, una pequeña ciudad francesa, famosa por su legado patrimonial, y que ha llegado a nosotros a través de la restauración llevada a cabo en el siglo XIX por Viollet-le-Duc. El igua-

lar ambos lugares borra en cierta medida la distancia que puede haber entre ellos, porque la ciudad convertida en objeto turístico está sometida a un proceso de exposición simulada que se asemeja al de los edificios imitadores del pasado de los parques temáticos. Este hecho además aumenta su relevancia en una ciudad como Carcassonne, que nos muestra una imagen medieval recreada en el siglo XIX, lo que hace que realidad y ficción se encuentren todavía más próximas.

No es de extrañar esta perdida de valor temporal en los edificios históricos, ya que el propio Viollet-le-Duc cuando en su juventud viaja a Italia describe esta sensación de desorientación e intensidad cronológica cuando escribe a su padre desde Florencia:

> Aquí se vive tres veces; se vive en el presente, en el futuro (porque la imaginación sin cesar en movimiento crea y pondera aquello que ve) y, sobre todo, en el pasado: jornadas enteras me siento fuera del momento actual; deambulo en el pasado, y estos son te lo aseguro, momentos de una dulzura inenarrable (Viollet-Le-Duc, 1951).

En su viaje por Italia Viollet-Le Duc no sólo se desplaza por la distancia, sino que también inicia un viaje en el tiempo a través de la imaginación, sus dibujos mezclan representaciones de los edificios en su estado real con recreaciones de esos edificios nuevos, llenos de gente y vida, como los ha "visto" en sus paseos y excursiones, en los que no sólo ve la realidad, sino una visión simultánea del presente y el pasado, como si el mundo fuera múltiple y encerrara varias capas superpuestas que pudiéramos alternar, una experiencia del tiempo puro que define Marc Augé: "contemplar unas ruinas no es hacer un viaje en la historia, sino vivir la experiencia del tiempo, del tiempo puro" (Augé, 2008: 45) un tiempo puro que el mismo define como aquel del que no hablan los libros de historia, ni puede asignársele fecha.

La desafección temporal de los edificios contribuye a su perdida de identidad, y nuestra mirada desubicada y acostumbrada a los cambios de secuencias temporales que nos han proporcionado los medios de comunicación audiovisual en el último siglo, y que por tanto está ya asumida como habitual por todos los habitantes del mundo occidental que tienen acceso a estas situaciones de contemplación turística, los asimila casi de igual manera, situando en paralelo a un edificio histórico con categoría de monumento con el que se construye como fondo urbano en un parque de atracciones o con la realidad virtual que sirve de escenario a las batallas del último videojuego.

La aparición primero de la fotografía y posteriormente del cine y la televisión han propiciado una nueva percepción del tiempo, los acontecimientos pasados vistos en la pantalla de forma equivalente y simultanea a los actuales nos lleva a asimilarlos en nuestro imaginario, pasando a ser fenómenos de igual importancia. Aparecen desafectados de su geografía e historia material y son llevados hasta nuestra casa de forma secuencial e ininterrumpida, desde nuestra posición de espectadores se perciben como un collage de situaciones aparentemente iguales. Las recreaciones de los hechos históricos o las visiones del futuro que vemos en la pantalla del cine o de la televisión nos permiten sentir que hemos viajado en el tiempo, incluso cuando nos cuentan un hecho del momento presente, los pasos del tiempo del cine se realizan de forma distinta al transcurrir constante y pausado del reloj, a veces los segundos que transcurren entre secuencias se traducen en años, y en sesenta minutos podemos recorrer una década, un siglo, un milenio o toda la historia de la humanidad, como parece escenificar Stanley Kubrick en *2001: A Space Odyssey*. Además estos saltos temporales se producen de forma bidireccional, volviendo a un pasado remoto o visualizando un futuro no siempre ideal. Esta ruptura de la linealidad del tiempo se produce desde su realización, las películas generalmente

se ruedan de forma no secuencial y han ayudado mediante su sistema de cortes, recuerdos y ensoñaciones a romper la percepción del tiempo como una unidad ordenada linealmente, en el momento actual no produce extrañeza la mirada del pasado o del futuro desde presente, porque sus límites se han desdibujado permitiendo continuas interferencias, por lo que nuestra relación con los monumentos históricos y edificios patrimoniales como restos de un pasado más o menos lejano se ha trasformado acercándose a nuestro imaginario colectivo con cierta cotidianeidad y desafección temporal.

A esta desafección temporal provocada por los modos de percepción actuales se suman las transformaciones que sufren los objetos cuando son producto de una reproducción sistemática, que hace que nuestro conocimiento de los edificios patrimoniales más relevantes a nivel mundial sea abundante, ya no sorprenden a nuestra mirada cuando los visitamos por primera vez, se han vuelto tan cotidianos que su imagen banalizada se aproxima y asimila a la de los muchos objetos que nos rodean. Walter Benjamin analizó los efectos que producía la reproductibilidad técnica en el arte en su ensayo *El arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin, 2003), donde ya nos anticipaba que el surgimiento de las masas, entendidas éstas como la generalidad de la población, y de la intensidad creciente de sus movimientos hace que sientan la necesidad de apoderarse del objeto artístico, de su imagen o de su copia, de ahí el interés y la expansión de la reproducción de los objetos artísticos: fotos, postales, dibujos, llenan los catálogos turísticos, las páginas web de internet u ocupan largas horas en la televisión en documentales sobre viajes o ciudades.

Todo ello ha redundado en un cambio de nuestra relación con los edificios históricos, que se ha transformado en paralelo con los cambios sufridos por la sociedad que actualmente se desarrolla en el mundo, por lo que seguramente ya no son lo que creíamos originariamente que eran, porque la valoración o distinción de un edificio como monumento no está en el propio objeto, sino en la mirada que nosotros tengamos de él. El objeto artístico no obtiene esa característica por su producción, sino por la contemplación del mismo, por la percepción que de él tiene el sujeto, al que se enfrenta desde sus facultades sensibles.

> El arte es, ante todo, un fenómeno de creación desde los sentidos y para ser comprendido desde ellos. El arte, desde el romanticismo, tiende a afirmarse como creación en la medida en que la relación del hombre con la naturaleza no se entiende pasivamente, sino de una forma fáustica, productiva, según la lógica y la experiencia de la naciente sociedad industrial (De Solá-Morales, 2003: 133)

El resultado que hoy podemos apreciar y que entendemos que supone un cambio de paradigma frente a lo que sucedía años atrás, es la perdida de significado cultural y el incremento de su valor como bien de consumo. Los edificios patrimoniales se han convertido en la moneda de cambio para atraer el negocio del turismo y su valor radica ahí, en su capacidad para generar negocio, anteponiéndose su valor comercial al artístico, histórico o simbólico. Esto lleva a que todas las actuaciones que se realicen sobre él vayan encaminadas a este fin, los edificios se restauran, se reconstruyen, se transforman, sus entornos urbanos se modifican buscando siempre dotarlos de capacidad de atracción para la población trashumante que ejerce la actividad turística. Su posición final será servir como reclamo para generar una tensión en la ciudad que los acoge que produzca negocio. Restaurantes, cafeterías, bares, tiendas de objetos de recuerdo, hoteles y todo el aparataje de vendedores ambulantes o guías turísticos comienzan a aparecer en el entorno sustituyendo al tejido urbano y la población preexistente, a partir de ese momento la ciudad sólo vive para proporcionar un medio adecuado e idóneo para la población visitante, despreocupándose de vivir por si misma.

Los visitantes que acuden a la ciudad para verlos vienen llevados por la necesidad generada desde los medios de comunicación y otros modos de publicidad encubierta de viajar, de conocer un determinado lugar. Hace pocos días aparecía en el periódico[1] la noticia de que un reportaje de *National Geographic* había revolucionado el pequeño pueblo granadino de Montefrío. La revista, de gran prestigio internacional, lo había incluido entre los diez pueblos de todo el mundo con mejores y más bellas panorámicas. El resultado ha sido inmediato, el municipio que apenas fue visitado por sesenta personas en el puente de Todos los Santos en el año 2014, este año ha estado desbordado y más de un millar de visitantes de distintas partes del mundo han pasado el puente allí, para contemplar el paisaje recomendado por *National Geographic*. El valor intrínseco o la historia de los elementos naturales o patrimoniales que se sitúan en el municipio de Montefrío no han cambiado, la Peña de los Gitanos, la fortaleza árabe o la iglesia son iguales ahora que hace un año, pero posiblemente no sean apreciados de igual forma y eso les hace ser ahora más "monumentos", sobre todo si a raíz de esta singularización a nivel mundial el espacio urbano se empieza a transformar y los vecinos del municipio sintiendo que les ha tocado la lotería deciden explotar esa nueva situación y transformar su actual economía basada en la agricultura y la ganadería para dedicarse a la turística. En ese caso, olivos, cerdos, cabras y ovejas dejarán de tener un sentido propio y se convertirán en el bucólico paisaje que rodee casas y hoteles rurales, todo girará por y para el turismo, ese bien económico que trae riqueza material pero no está claro hasta que punto genera algo más que eso.

El patrimonio hoy día sólo existe o interesa si produce un beneficio económico, en una sociedad hipercapitalista donde todo tiene un precio y el valor de cualquier cosa, o hasta de una persona basta pensar como los jugadores de futbol se venden, se compran y tienen un valor en el mercado de una cantidad equis de euros, siempre se transforma o relativiza en dinero. La posición patrimonial de un edificio histórico o una ciudad pasa hoy por inscribirse en alguno de los múltiples circuitos turísticos que envuelven a gran parte de nuestra memoria colectiva arquitectónica. Itinerarios que son la antítesis de esos recorridos urbanos que proponían los dadaístas en su intento de popularizar y extraer el arte de los museos, de desacralizarlo, de llevarlo a la calle para llegar a una unión del arte con la vida, de lo sublime con lo cotidiano, de ver otra ciudad al margen del ya más que incipiente turismo que había en París a principios del siglo XX, como se ve reflejado en la octavilla que distribuyen a los transeúntes:

> Los dadaístas, de paso por Paris, queriendo subsanar la incompetencia de las guías y presuntos ciceroni, han decidido emprender una serie de visitas a ciertos lugares elegidos, en espacial a aquellos que realmente no poseen ninguna razón de existir. Se insiste equivocadamente en lo pintoresco, en el interés histórico y en el valor sentimental. La partida no está todavía perdida, pero es necesario actuar con urgencia. Participar en esta primera visita significa rendir cuentas del progreso humano, de las posibles destrucciones y de la necesidad de proseguir con nuestras acciones, que vosotros deberíais intentar apoyar por todos los medios (Careri, 2002: 75)[2].

[1] La noticia apareció en el periódico *el mundo* el 7 de noviembre de este año bajo el título "Un reportaje de National Geographic revoluciona un pueblo de Granada".

[2] Texto de la octavilla de invitación de la primera visita a Saint-Julien-le-Pauvre. Dadá, 14 de abril de 1921.



Fig. 2 – Octavilla de invitación de la primera visita a Saint-Julien-le-Pauvre, 1921. Fuente: Colección de Jon y Joanne Hendricks

Este inicio de recorridos urbanos alternativos es continuado por surrealistas y situacionistas con sus *derivas* urbanas y más tarde por los artistas *territoriales*[3] como Robert Smithson, buscando obras que fundieran arte y paisaje, desdibujando los límites del museo o la galería. Tanto las incursiones dadaístas como las *derivas* situacionistas buscaban reconocer en recorridos urbanos alejados de los circuitos turísticos tradicionales la capacidad sorpresiva de la ciudad, mostrando alternativas en una ciudad que cada vez se muestra más encorsetada y sometida al poder económico. Uno de los fines buscados por los situacionistas con sus *derivas* urbanas es la transformación del tiempo libre, cada vez mayor en la clase trabajadora que iba disponiendo progresivamente de menos horas laborales y más días de vacaciones, porque son conscientes de que ese tiempo está siendo ocupado por actividades que implican un consumo, el tiempo de "recreo" se estaba convirtiendo en un tiempo de consumo pasivo. Consideran que se trabaja para poder consumir en el tiempo libre, y que por tanto deja de ser libre, ya que está manipulado desde el poder económico, a través de la publicidad, muchas veces subliminal, que nos induce a realizar determinadas actividades, condicionando finalmente nuestra vida. Una realidad consolidada hoy día y en la que el turismo es uno de sus principales sistemas de consumo, con un volumen de negocio importantísimo en la economía mundial. La industria de los viajes y el turismo generó un impacto económico directo de 2,4 billones de dólares en el año 2014, lo que representa un 3,1% del PIB mundial, según un informe de la asociación empresarial World Travel & Tourism Council (WTTC). Pero si se suman los efectos directos e indirectos, el turismo genera el 9,8% de la producción económica mundial, superando a sectores como la industria química (8,6%), la agricultura (8,5%), la educación (8,4%), la automoción (7%) o la banca (5,9%) (Hostelsur, 2015).

La visión situacionista del uso del tiempo libre ha sido totalmente cierta, en nuestra cultura social actual la idea de ocio está ligada al consumo, a gastar, incluso lo que solemos decir "no hacer nada", suele significar en este momento ver la televisión, mirar internet o jugar en la consola. Ni tan siquiera "no hacer nada" es no hacer nada, podemos preguntarnos cuando fue la última vez que nos

[3] Este término busca españolizar y denominar a los artistas incluidos dentro de la corriente del Land-art.

sentamos en un banco a ver pasar la gente, mirar el paisaje, tomar el sol una mañana fresca de invierno, salir a sentir la lluvia. Parece que siempre tenemos que estar haciendo algo, quizás esto no sea otra cosa que una manifes-

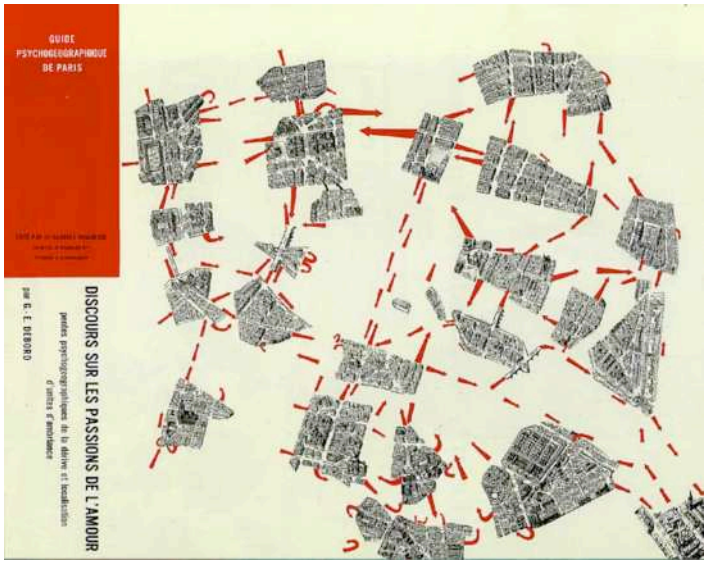


Fig. 3 – Guide Psychogéographique de Paris, 1957. Fuente: G. Debord

tación de nuestra sociedad de consumo y el tiempo del ocio, ese tiempo personal e intransferible es manipulado por el consumo más feroz (Montero, 2009: 527).

Hoy se ha producido una perversión máxima de estas ideas artísticas y de sus aspiraciones urbanas porque la calle y gran parte de las ciudades se han ido convirtiendo en un museo, en un lugar fosilizado y sin vida, con gran parte de las funciones urbanas alteradas, y cuyo fin último es servir de soporte a arquitecturas convertidas en objetos de consumo.

> La museificación es un fantasma que recorre ya no Europa sino el mundo entero provocando un fenómeno estético común de desaparición de los objetos que aparentemente reales, se inscriben en el recinto imaginario del que dispone la cultura moderna. Efectivamente, el museo, con su aparente intención de salvaguardar objetos de interés artístico, histórico, antropológico, natural, etc., los somete a todos ellos a un mismo proceso de exposición que conlleva indisolublemente una operación de suspensión de sus características previas (De Sola-Morales, 2002: 197)

Esta situación que desgraciadamente hoy vemos en los centros históricos de las más reconocidas ciudades del mundo les va haciendo perder su identidad, su carácter urbano, ya que una ciudad para que pueda ser denominada así debe contener un cierto número de población residente estable que desarrolle su vida cotidiana en ese entorno. Tiene que haber niños jugando en sus calles, colegios donde esos niños estudien, tiendas donde comprar pan, galletas, fruta o pescado, abuelos que cuiden de esos niños, plazas con bancos para que se sienten esos abuelos mientras los niños juegan, centros sanitarios donde acudir en caso de enfermedad, lugares de trabajo cercanos donde poder desplazarse andando o en bicicleta, una lista que podríamos continuar con un sin fin de usos propios de la vida urbana. Pero tras un pequeño análisis de lo que sucede en el centro histórico de Barcelona, Málaga o Sevilla, por poner algunos ejemplos cercanos, vemos que los edificios que los ocupan y los usos que albergan nada tienen que ver con esa mixtificación necesaria para que pueda existir una población estable con garantías de supervivencia urbana.

En los últimos años se ha ido produciendo un proceso de sustitución, enmascarado en los beneficios económicos y en la animación que producen los turistas cuando transitan por la ciudad, que ha contribuido a una mayor despoblación. La potenciación de los edificios monumentales y los museos ha conllevado la puesta en valor de sus entornos, transformando todo el tejido comercial cercano, uniformando sus plantas bajas con un continuo de bares y restaurantes que recuerdan más a una zona de

veraneo de playa que a una ciudad de cierta entidad y complejidad. Mientras esto sucede en las plantas bajas de los edificios, las plantas altas se dedican a hospedajes más o menos legales, expulsando lentamente a la población que allí residía, bien por la falta de servicios, por el ruido que generan las zonas de ocio o simplemente por el encarecimiento de los precios de las viviendas, y los pocos habitantes que quedan han pasado a ser hoy día un grupo social en extinción, en la misma extinción que la vida urbana de los centros de sus ciudades.

El resultado final que hoy vemos si vamos de turismo a Barcelona o Málaga posiblemente sólo sea un escenario dispuesto para su contemplación, las percibiremos físicamente, reconoceremos esos edificios monumentales o espacios urbanos que habíamos visto tantas veces representados, que incluso fueron el reclamo para nuestra visita, pero posiblemente no estemos en ninguna de ellas, porque la ciudad entendida como lugar y no como espacio urbano habrá desaparecido, sólo quedará un simulacro que compartir con los múltiples turistas que circulen por ellas tan perdidos como nosotros, mientras que la verdadera ciudad se desarrollará en sus barrios periféricos, alejados del centro o de los lugares emblemáticos. Quizás para conocer esa ciudad tendríamos que proyectar un viaje alternativo, una *deriva* urbana al modo de las realizadas por los situacionistas, un recorrido paralelo alejado de los circuitos turísticos, de los lugares diseñados y preparados para esa población esporádica y no residente, y perdernos deambulando por la ciudad, encontrando "monumentos" no reseñados en las guías turísticas y que posiblemente por la percepción sorpresiva que tengan para nosotros alcancen más fácilmente esa categoría.



Fig. 4 – Calle San Agustín con la Catedral al fondo, Málaga, 01 de febrero de 2014. Fuente: L. Alarcón

Una reflexión final que nos retorna al punto inicial nos puede llevar a esa búsqueda de papel que hoy tienen los edificios patrimoniales, a su papel como objetos de consumo y a su pérdida de categorización como monumentos. Las palabras por el inmovilismo de los usos del lenguaje, respecto a las transformaciones en el mundo de hoy, hacen que se les siga llamando con el mismo término que adquirieron hace cien o doscientos años, aunque su condición haya cambiado sustancialmente. Su papel no es el de ese objeto sorpresivamente admirable que suponía

un hito, sino el de reclamo publicitario para generar un importante volumen de negocio. Es indiferente su capacidad de subyugar al visitante, sólo son válidos si generan negocio, casi podríamos llamarlos "antimonumentos" de forma simétrica a la denominación que Robert Smithson hace de los restos industriales que encuentra en Passaic, los desechos hasta hacía poco indeseables se habían vuelto "monumentos" por su capacidad de atracción en su recorrido, en cambio los hasta hoy monumentos han perdido su capacidad de atracción al ser sólo el decorado de un gigantesco parque de atracciones.

Bibliografía

Augé, Marc (2008). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.

Benjamin, Walter (2003). *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Itaca.

Careri, Francesco (2002). *El andar como práctica estética.* Barcelona: Gustavo Gili.

De Solá-Morales, Ignasi (1998). "Patrimonio arquitectónico o parque temático" en *Loggia. Aquitectura & Restauración.* Nº 5, julio 1998, pp. 30-35.

— (2002). *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.

— (2003). *Inscripciones*. Barcelona: Gustavo Gili.

Montero Fernández, Francisco; Giles Domínguez, Juan y de Jorge Crespo, Zacarías (2009). "Territorio urbanos. Barrio" en *Actas de los seminarios de apoyo a la investigación "Hibridación y transculturalidad en los modos de habitación contemporánea. El territorio andaluz como matriz receptiva*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Disponible en http://htcmhc.files.wordpress.com/2009/06/actas-seminarios-hibridaciones-09-_-br-2.pdf (última consulta: 20 de Agosto de 2012).

Página oficial de El mundo. Disponible en http://www.elmundo.es (última consulta: 7 de noviembre de 2015).

Página oficial de Hostelsur. Disponible en http://www.hostelsur.es (última consulta: 5 de noviembre de 2015).

Smithson, Robert (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Gustavo Gili.

Riding, Alan (1997). "Better than Disney Carcassonne, the Fortress on a Hill" en *International Herald Tribune*. 29 de agosto de 1997, pp. 10.

Viollet-Le-Duc, Eugéne (1951). "Carta a su padre desde Florencia, 3 de octubre de 1836"(*Lettres d´Italie*, Paris: Léonce Laget) en Moreno Mansilla, Luis (2002), *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

MUSEO DE LA CIUDAD Y EL MAR. CASTILLO DE MATA

Angeles Alemán Gómez
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Introducción

La historia de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria tiene la cualidad de un relato apasionante que empieza en tiempos remotos, en forma de unas islas legendarias apenas avistadas por los navegantes. Sobre esta idea, la de la cualidad mítica del relato, iniciamos el recorrido de un museo que debe mostrar la historia de esta ciudad.

La primera parte del relato, "La mirada de los navegantes", se basa en la riqueza cartográfica que desde los siglos XIV y XV muestra unas islas agrupadas, muchas veces, de forma caprichosa, pero siempre señalando el enclave de extraordinario valor estratégico que hace de ellas un lugar deseado.

Con el Renacimiento y la expansión hacia otras rutas sería la prodigiosa combinación de corrientes y vientos lo que hacen de ellas, y especialmente de la isla conocida ya entonces como la Gran Canaria, un lugar excepcional para iniciar la travesía del Atlántico. Sería a partir del siglo XV cuando esta ciudad, fundada como Real de Las Palmas, se convierte en un objeto de deseo para propios y extraños .Avistada por los piratas, tanto los berberiscos como los del Norte de Europa, su emplazamiento privilegiado hizo que, preocupados por la fragilidad de sus costas, llanas y fáciles de atracar, los reyes españoles encomendaran a los mejores ingenieros de la época su fortificación. Pese a ello, ataques como el de Van der Does en 1599 hacen que la ciudadanía se estremezca y que, tras ellos, se cohesione una sociedad que por primera vez va a tener conciencia de su identidad. De forma paralela, la ciudad se fue construyendo. En torno al lugar primigenio los conventos e iglesias fueron dando cohesión a un entramado urbano que tendría como eje la Catedral de Santa Ana, un edificio cuya maqueta permite contemplar su riqueza arquitectónica.

El relato continúa pues, de manera paralela al mar, en los siglos XVIII y XIX. Los viajeros ilustrados y románticos, acompañados muchas veces de excepcionales dibujantes, dejan el legado de las imágenes de entonces. Desde la vestimenta de las mujeres y de los hombres hasta las vistas tomadas desde la entrada de la ciudad o desde la costa, el relato se va nutriendo de humanidad, de cercanía. La mirada romántica ve la ciudad como un ente exótico, mientras los ilustrados dejarán su huella en forma de instituciones, entre las que destaca el Museo Canario.

En el siglo XIX también sucede algo extraordinario: la construcción del Puerto de La Luz, que venía a suplir las carencias del antiguo Puerto de San Telmo. A la llamada

de un nuevo puerto de importancia estratégica excepcional llega a la ciudad una oleada de comerciantes y armadores de procedencia diversa, aunque son los mallorquines quienes más abundan. Se crea entonces la parte nueva y comercial de la ciudad, instalada en el barrio de Triana, mientras que más allá del Puerto, en Las Isletas, se asienta gran parte de la población de otras islas que trabaja en la construcción del mismo. La fisonomía de la ciudad adquiere su carácter moderno, y las casas señoriales se convierten en casas con torres y miradores para otear el horizonte y ver llegar los barcos cargados de mercancías. Las imágenes de entonces, rescatadas de los archivos públicos y privados, junto a la fisonomía de las casas de los comerciantes de Triana, acompañan la imagen del Puerto de La Luz en sus planos y de su ingeniero, Juan de León y Castillo.

En el siglo XX la ciudad, ya configurada como urbe moderna y de impronta portuaria, se extiende de manera imparable. Los artistas de la vanguardia miran no sólo al paisaje exterior, sino a los barrios y las casas que se convierten en el nuevo signo de la ciudad. Los Riscos, cuyos colores vivos están sacados de las pinturas de los barcos, se convierten en la imagen casi icónica de la urbe. La visión artística no se detiene ahí. En las últimas décadas del siglo XX asistimos a una nueva visión del ámbito urbano, y los artistas de mayor prestigio participan de manera activa en esta nueva ciudad, instalando esculturas de carácter monumental en sus lugares estratégicos. La mirada aérea se impone: la fotografía de los vuelos desde 1947, que se exponen en simetría con los vuelos de 1971, muestran la creación de los nuevos barrios. La ciudad se extiende y también se fragua en altura, imágenes que pueden ser observadas junto a las aéreas. Las nuevas tecnologías apuntalan también una nueva visión y las imágenes rescatadas de los archivos combinan con las imágenes de la actualidad.

Pero este recorrido tiene un final mágico, deslumbrante: el cubelo o casamata del castillo, el bastión de la defensa de la ciudad. Ahí, en el silencio que merece un lugar cargado de historia, una imagen nos sobrecoge: la del ataque del pirata Van der Does a la ciudad. En una obra audiovisual que recoge las imágenes y la información pertinente, todo el público, niños y adultos, podrá entender la importancia de nuestra historia (Alemán, 2015: 1-2).

Con el texto anterior, situado en la entrada del Castillo de Mata, informamos al espectador del contenido que va a encontrar en el "Museo de la Ciudad y el Mar", abierto al público desde el día 18 de marzo de 2015. Este Museo, que cubre la carencia existente con anterioridad a esta fecha, de un Museo de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, se basa en el proyecto que a continuación presentamos a estas Jornadas.

La necesidad de darlo a conocer dentro del ámbito científico obedece, por una parte, a la condición de trabajo de investigación llevado a cabo para su realización, y por otra parte, a la certeza de que sólo en el ámbito científico permanecerá tal y como fue concebido, a salvo de los cambios de gestión del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, propietario titular del Castillo de Mata, y por tanto, a salvo de los posibles cambios que puedan alterar en el futuro su fisonomía original.

1. Presentación del proyecto

El proyecto que presentamos, El museo de La ciudad y el mar, intenta dar una visión amplia de la historia de Las Palmas de Gran Canaria y su relación estrecha y continuada con el mar. El lugar propuesto para este proyecto, el Castillo de Mata es, de hecho, un edificio de singular importancia en esta historia de Las Palmas de Gran Canaria, pues es ahí donde por primera vez se plantea la defensa de la ciudad frente a las invasiones foráneas, unidos tanto canarios oriundos como castellanos bajo una nueva identidad.

En el Castillo de Mata, edificio de carácter defensivo erigido en el siglo XVI junto a la muralla de la ciudad, confluyen además otros elementos que lo dotan de

gran interés como espacio museístico: la gran rehabilitación llevada a cabo en los últimos años, que permite utilizar ahora sus salas con fines expositivos, y su ubicación en la ciudad, pues sirve de unión entre el Barrio de Arenales –la Ciudad baja– con el Barrio de Las Rehoyas –Ciudad alta–. El hecho de que su silueta se distinga perfectamente desde varios puntos de la ciudad y que corone la calle Bravo Murillo –realizada sobre los restos de la antigua muralla– hace aún más interesante su elección como Museo.

Atendiendo a las características del Castillo de Mata presentamos y realizamos este proyecto, en colaboración con el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, con la finalidad de utilizar este espacio de la manera más racional y pedagógica posible, constituyéndose como un verdadero laboratorio de historia. Asimismo, atendiendo a la historia del propio castillo, hemos estudiado un proyecto que realce su especial ubicación dentro de la ciudad, además de hacer hincapié en la particular relación de la ciudad y el mar que marca nuestra historia y que hace de Las Palmas de Gran Canaria una ciudad única en el mundo. De hecho, la relación de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria con el mar ha condicionado, a través de los siglos, la historia de una ciudad de morfología muy especial y una forma de entender la vida y de asomarse al mundo. Este proyecto pretende dar una visión clara y atractiva de la historia de esta ciudad y de su relación con el mar.

Las Palmas de Gran Canaria necesita de un lugar que sea visible desde lo alto, ampliar las perspectivas urbanas, y al mismo tiempo, tener un lugar de referencia que dé a los ciudadanos una razón para sentirse identificados y por tanto orgullosos de su ciudad. También pretendemos realzar el valor del Castillo de Mata como lugar de la ciudad a rescatar, como faro y como punto de encuentro de los barrios de la ciudad alta y de la ciudad baja.



Fig. 1 – Vista general con Castillo de Mata. Fuente: Jorge Mora



Fig. 2 – Interior del cubelo Castillo de Mata. Fuente: Jorge Mora

1.1. El discurso histórico de la exposición permanente

Las Palmas de Gran Canaria se caracteriza por la gran importancia de su Puerto comercial, tanto en la configuración urbanística de la ciudad como en el devenir de su historia. Los Muelles de San Telmo y el Muelle de La Luz, marcaron, en épocas sucesivas, la personalidad de una ciudad creada y sostenida por la importancia estratégica de su puerto. La relación de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria con el comercio marítimo ha

sido esencial, a través de los siglos, para la configuración de una sociedad con una gran presencia de comerciantes y de profesionales vinculados al mar, pero también una forma de entender la vida y de asomarse al mundo. Unir los elementos marítimos con los urbanos nos parece esencial para la buena comprensión de la historia que se expone en este Museo. Asimismo, sin caer en usos museológicos obsoletos ni en estrictas acotaciones cronológicas, sí consideramos importante un orden basado en criterios históricos, con la finalidad de dar a los visitantes futuros de este Museo la mayor cantidad posible de información y de resaltar la importancia de esta ciudad en su devenir histórico.

A partir de su rehabilitación, el Castillo de Mata tiene la capacidad para transformarse en un nuevo espacio que pueda acoger un museo de historia de la ciudad y un centro polivalente de cultura. Esta idea se utiliza para definir el interés de un proyecto histórico y cultural en sinergia, con un monumento patrimonial de importancia, pues nuestro proyecto se establece de manera permanente en el Monumento Histórico del Castillo de Mata, con el fin de aportar todos los elementos interpretativos que permitan al público conocer la historia del mismo, integrada en la historia de Las Palmas de Gran Canaria y su relación con el mar.

Con la creación del Museo de La Ciudad y el Mar se facilita y enriquece el uso de este edificio emblemático. La museografía didáctica, los puntos de estudio, las actividades de carácter temporal que se lleven a cabo en torno al Museo de la Ciudad y el Mar, deben propiciar un encuentro enriquecedor de los ciudadanos y del público foráneo con la historia de Las Palmas de Gran Canaria. El Museo de la Ciudad y el Mar, debe ofrecer al público un programa de actividades que dinamicen la relación entre éste y los diferentes tipos de centros de enseñanzas, colectivos diversos, grupos organizados de turismo, e investigadores de carácter nacional e internacional.

1.2. Emplazamiento, historia y características del edificio

El Castillo de Mata tiene en su origen la defensa de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria contra los ataques piráticos. Fue construido en el vértice de la muralla de la ciudad en el siglo XVI. Actualmente su emplazamiento resulta de enorme interés, pues articula la unión entre la ciudad alta y la ciudad baja, siendo además un punto de referencia en la unión de la antigua ciudad de Las Palmas con la expansión de la misma producida a partir del siglo XIX.

Un museo se define en función de los fondos reunidos y conservados que constituyen unos elementos significativos para definir la identidad cultural tanto a escala local como nacional e internacional. Cualquier institución museística reune bienes culturales para la apreciación de sus cualidades tanto históricas como estéticas. También una de las funciones habituales del museo es el uso de sus fondos como base de investigación con fines científicos, además de servirse de ellos con objetivos educativos poniéndolos al alcance de la sociedad. El Artículo 76 de la Ley 4/1999, de 15 de marzo de Patrimonio de Canarias retoma la Ley 16/1985, de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español cuando define el museo como "(…) instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural". El Castillo de Mata está además catalogado como Monumento por el decreto del 27 de abril 1949.

1.3. Objetivos del Museo de la Ciudad y el Mar

El museo debe tener una amplia oferta de información adecuada para todos los visitantes, debe primar el carácter pedagógico de la exposición permanente, se potenciará la correcta formación del personal que lo integre para que sus objetivos se cumplan con rigor y transparencia.

A corto plazo:

a) Debe haberse iniciado colaboraciones con la ULPGC, ULL y u otras instituciones para investigaciones, tesis doctorales y trabajos fin de grado y de máster.
b) El Museo de la Ciudad y el Mar debe estar presente en los circuitos culturales más importante a nivel nacional, mediante acuerdo de exposiciones temporales, conferencias, publicaciones y otros convenios.

A medio y largo plazo:

a) Relacionar hechos históricos de alcance global con la localización geográfica de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y en conocimiento de la ciudadanía y de los agentes de la industria del turismo y de la cultura.
b) Convertirse en lugar de referencia para los estudios tanto desde el punto de vista pedagógico, encaminado a la enseñanza primaria y secundaria, como al estudio monográfico o específico que pueda interesar a la investigación universitaria.
c) Ser un lugar de intercambio de ideas y de referencia para la ciudad, convirtiéndose de manera metafórica en un faro que ilumine sus diferentes barrios y zonas.
d) Participar activamente en las redes nacionales e internacionales de museos de ciudades con perfil similar.
e) Transformar la vida ciudadana mejorando el nivel de conocimiento de la propia historia y por tanto aumentando el orgullo de pertenecer a esta ciudad.
f) El Museo de la Ciudad y el mar-Castillo de Mata debe ser considerado para estar presente en los circuitos culturales más importante a nivel nacional e internacional, mediante acuerdo de exposiciones temporales, conferencias, publicaciones y otros convenios.

1.4. Legislación pertinente

- Ley 4/1999 del Patrimonio Histórico de Canarias.
- Ley 27/2013, de 27 de diciembre, de racionalización y sostenibilidad de la Administración Local.
- Ley 7/1985, de 2 de abril, reguladora de las Bases del Régimen Local.
- Orden de 9 de octubre de 1995, por la que se regula el Voluntariado Cultural.

2. Contenidos del Museo de la Ciudad y el Mar

2.1. Historia del Castillo de Mata

El Castillo de Mata, Castillo de Casa Mata, también conocido como Cuartel de Alonso Alvarado, que fue en sus inicios un cúbelo de plata circular, ha vivido diferentes etapas y cumplido con muy diversos objetivos desde la construcción de su torreón. Su función original, como la gran mayoría de fortificaciones de Las Palmas, fue proporcionar defensa a la urbe, enclave estratégico de primer orden en la escala de la ruta de las Indias. Desde entonces, los muros de las fortificaciones resistieron embates de distinta índole, entre el ellos el baluarte de Mata que cumplió perfectamente con su función cuando la ciudad fue amenazada.

En 1599 dicho torreón fue arruinado por los holandeses pues en las cercanías del mismo y de la muralla hubo enfrentamientos y ataques entre las tropas isleñas y holandeses, dado que en el mismo sitio se colocó un sacre, un pequeño cañón que hizo mucho daño a los enemigos, de hecho el padre Sosa años más tarde nos comentaría que dicho cúbelo aunque pequeño, había resistido

bien, pues era muy fuerte, y que en aquella época era un torreoncillo de dos o tres piezas, que fue de los que hizo el mayor daño a los holandeses estorbándoles con su defensa para que no entrasen por los muros de la ciudad, a los cuales por el paramento exterior barríeron, guardando con sus fuegos su puerta y entrada.

Pasado el ataque, a comienzos del siglo XVII, se inicia la tarea de restaurar todos los edificios que los invasores habían incendiado y arruinado. Las misivas con las instrucciones reales llegaron a la isla y a la ciudad de Las Palmas en manos del nuevo gobernador don Jerónimo de Valderrama y Tovar a mediados del año de 1601 con las directrices específicas del consejo de guerra. Así es que el nuevo gobernador y el ingeniero militar residente en la urbe, Próspero Casola, iniciaron las obras y las reparaciones de las fortalezas arrumbadas por el holandés sobre la marcha, de tal modo que se levantó con mayor resistencia el castillo de Santa Ana, a la vez que se reedificó el de Las Isletas y la muralla norte de la ciudad hasta la altura del cúbelo de Mata (Lobo Cabrera y Bruquetas, 2014; Lobo Cabrera, 2015).

El visitante del Museo de la ciudad y el Mar puede observar los únicos vestigios que se conservan en la actualidad de este sistema de murallas, concretamente casi un centenar metros de muro localizados en la cara Este de la montaña de San Francisco, desde el baluarte de Mata hasta la Plataforma o Punta de Diamante. Corresponde a la fase de principios del siglo XVII, diseñada por Próspero Casola tras el ataque de Van Der Does en 1599.

2.2. Exposición permanente Museo de la Ciudad y el Mar

La historia de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria puede ser contemplada en las Salas del Museo de la Ciudad y el Mar con la siguiente distribución:

- Siglos XV-XVIII. La mirada de los navegantes. El nacimiento de la ciudad.
- Siglos XVIII-XIX. El Romanticismo y la ciudad. La Ilustración y la ciudad.
- Siglo XIX. El Puerto de la Luz y la configuración de la ciudad moderna.
- Siglo XX. La ciudad y el Arte. La expansión urbanística de la ciudad. La ciudad en movimiento.
- Cubelo. Siglos XVI-XVII. El Castillo de Mata y la defensa de la ciudad ante los ataques piráticos.

2.3. Propuestas expositivas a nivel pedagógico en cada sala

- Mapa de situación de la ciudad en el período que se estudia.
- Paneles con textos de autores especializados en la época de cada tramo expositivo.
- Vídeos y fotografías que permitan de manera ágil entender los conceptos de cada sala.

a) Siglos XV-XVII .La mirada de los navegantes. El Nacimiento de la ciudad.
   - Mapas de los primeros navegantes: mallorquines, portugueses y genoveses, dan por primera vez idea de la importancia de Canarias.
   - Planos de la ciudad, especialmente los realizados por los ingenieros –como Leonardo Torriani– para su fortificación.
   - Maqueta de la Catedral de Santa Ana.

b) Siglos XVIII-XIX. El Romanticismo y la ciudad. La Ilustración y la ciudad.
   - Grabados de la ciudad realizados por los viajeros de los siglos XVIII y XIX.
   - Grabados con vestimentas de la época.

- Mapas de la ciudad en el siglo XVIII.
- La creación de El Museo Canario.
- Maqueta del Hospital de San Martín.
- Pinturas del siglo XIX pertenecientes al Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.

c) Siglo XIX. La creación del Puerto de La Luz y la configuración de la ciudad moderna.
   - La construcción del puerto de La Luz configura la ciudad moderna, tal y como la conocemos hoy en día. Desde 1850 hasta la década de los treinta en el siglo XX, la importancia creciente del Puerto se puede observar también en la forma de construir la ciudad.
   - Planos de los puertos de Las Palmas de Gran Canaria, de San Telmo y Puerto de la Luz.
   - Fotografías de las casas de la ciudad con miradores.
   - Maqueta del Puerto de la Luz.
   - Retrato del Ingeniero Juan de León y Castillo.

d) Siglo XX. La ciudad y el Arte. La expansión urbanística de la ciudad.
   - Fotografía de la ciudad contemporánea.
   - Fotografías aéreas de la ciudad.
   - Planos de la expansión.
   - Cuadros de la vanguardia en Canarias.
   - Maquetas en miniatura de esculturas monumentales de Las Palmas de Gran Canaria.

e) Cubelo o casamata del castillo.
   - En el Cubelo la arquitectura tiene una presencia muy poderosa, además de ser el lugar más antiguo y mejor conservado de la fortaleza defensiva de Mata.



Fig. 3 – Vista sala s. XIX. Fuente: Jorge Mora



Fig. 4 – Vista sala s. XX Crecimiento de la ciudad. Fuente: Jorge Mora

   - Panel con información e imágenes sobre el Castillo de Mata y su papel defensivo ante los ataques piráticos.
   - Video de animación con historia de los ataques piráticos.

f) Sala polivalente.
   - Desde conferencias individuales o en el marco de un curso o seminario, hasta exposiciones

temporales y conciertos, este lugar se abre al final del recorrido como un entorno lleno de posibilidades.

- Este espacio polivalente permite variar y actualizar la oferta de actividades del Museo de la Ciudad y el Mar.

Bibliografía

Gago Vaquero, J. L. y Alemán Hernández, S. (1989). *La ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y la cultura modernista*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

AA.VV. (1984). *Canarias*. Madrid: Ed. Noguer.

AA.VV; Allen Hernández, J. (coord.) (2008). *La modernidad y las vanguardias en Canarias. 1900-1939*. Historia Cultural del Arte en Canarias, Islas Canarias: Gobierno de Canarias.

AA.VV; Castromorales, F. (coord.) (2008).Tradición y *experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000.* Historia cultural del arte en Canarias, Islas Canarias: Gobierno de Canarias,

AAVV; Hernández Socorro, M.R. (coord.) (2008). *Arte en Canarias (siglos XV-XIX). Una mirada retrospectiva.* Islas Canarias: Gobierno de Canarias.

AA.VV; Navarro Segura, M. (coord.) (2008). *Canarias: Arquitecturas desde el siglo XXI, Historia Cultural del Arte en Canarias.* Islas Canarias: Gobierno de Canarias.

Herrera Piqué, A. (1984).*Las Palmas de Gran Canaria*. Madrid: Ed. Rueda.

AA.VV; Perez Morera, J. (coord.) (2008). *Arte en Canarias. Del Gótico al Manierismo,* Historia Cultural del Arte en Canarias, Islas Canarias: Gobierno de Canarias.

Bombin Quintana, J. (1995). *Las Palmas de Gran Canaria a través de la cartografía (1588-1899).* Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

Herrera Piqué, A. (2002). *Las Palmas de Gran Canaria. Patrimonio Histórico y Cultural de una ciudad Atlántica*. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.

Lobo Cabrera, M. y Bruquetas, F. (2014). *El ingeniero militar Próspero Casola y Canarias (Escritos, informes y descripciones)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

Lobo Cabrera, M. (2015). *Estudio realizado para el acondicionamiento histórico del Castillo de Mata.* Las Palmas de Gran Canaria*:* Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.

Quintana Navarro, F. (1992). *Informes consulares británicos sobre Canarias (1856-1914).* Tomos I y II. Las Palmas de Gran Canaria: La Caja de Canarias.

LA EVOLUCIÓN DEL NÚCLEO ORIGINARIO DE GIJÓN. CIMADEVILLA: PRESENCIA SIMBÓLICA, REALIDAD PATRIMONIAL Y USOS TURÍSTICOS

Mª Soledad Álvarez Martínez
Universidad de Oviedo

1. Cimadevilla: lugar simbólico del imaginario colectivo gijonés

Cimadevilla es un barrio de Gijón que ha estado siempre presente en el imaginario ciudadano como un lugar simbólico y cargado de connotaciones territoriales, históricas y sociales identitarias de la ciudad. Destaca por su emplazamiento privilegiado en el litoral, protegido por el Cerro de Santa Catalina y dentro de una pequeña península que delimita dos espacios fundamentales para el desarrollo urbano: el puerto histórico al oeste y la playa de San Lorenzo al este (fig. 1). Se distingue además como núcleo originario de la ciudad y como testigo de su historia hasta el siglo XVIII. Allí se ubicó en el s. I d. C. un primer asentamiento romano; allí se construyeron durante la Edad Moderna las residencias nobiliarias y de las órdenes monásticas y se desarrolló la actividad comercial vinculada al puerto; y desde allí arrancaría el crecimiento urbano desde fines del siglo XVIII[1] y, especialmente, a partir del XIX al intensificarse la actividad portuaria para dar salida por mar al carbón de las explotaciones mineras y a los productos siderúrgicos de la industria regional (Alvargonzález, 1977 y 1985). Quedaron definidos entonces en torno a Cimadevilla dos sectores, el industrial y obrero en la zona oeste, entre el puerto histórico y el nuevo puerto exterior (Fernández; Fernández y Sevilla, 2010: 216-259), y el residencial y burgués en el este, en torno a la playa, en el que se ubicaron las instalaciones balnearias (Alvargonzález, 2011). Y en relación con ellos, se instauraban las funciones que caracterizarían a Gijón a lo largo del siglo XX como ciudad portuaria e industrial al mismo tiempo que como ciudad de veraneo, a las que se añadiría, a partir de los años ochenta, una nueva orientación turística fundamentada en el reclamo ofrecido por la imagen de una ciudad regenerada en todos sus sectores y dotada de una amplia oferta cultural y de ocio.

La regeneración urbana de Gijón ha sido objeto de análisis en una amplia investigación que dio origen a diver-

[1] Tiene lugar en ese momento un comedido crecimiento hacia el sur, que desborda los límites de la ciudad preindustrial, que coincide con la propuesta del "Plan de Mejoras de la Villa" presentado en 1782 por Jovellanos al Ayuntamiento.

sas publicaciones a las que se remite desde aquí para establecer el marco teórico y la contextualización de este trabajo (Morales (ed.), 2010; Álvarez, 2011). En esta ocasión se atenderá de forma monográfica a la evolución de Cimadevilla, entendido como barrio con capacidad para representar simbólicamente al conjunto de la ciudad[2], a través de tres momentos que se corresponden con otras tantas situaciones morfológicas y funcionales, y que en el imaginario colectivo remiten sucesivamente a la tradición, a la historia y, finalmente, al turismo y el ocio.



Fig. 1 – Cimadevilla desde el Muro de San Lorenzo: en primer término, el Campo Valdés con las termas romanas y la iglesia de San Pedro. Fuente: S. Álvarez

2. El barrio de la ciudad postindustrial. tradición y degradación

Los características que pueden definir a Cimadevilla antes del plan de regeneración integral al que fue sometido el barrio en las últimas décadas del siglo XX son las de degradación en lo morfológico, regresión en lo socioeconómico y funcional y tradición en lo simbólico. Hasta entonces había sido un barrio de pescadores y de cigarreras, un reducto de funciones tradicionales y costumbres populares dentro de la ciudad industrial. Pero era también el sector urbano que aglutinaba los vestigios históricos del pasado, y, por su ubicación, el centro neurálgico en torno al que se articulaban el resto de los sectores urbanos, con la Plaza Mayor y el Ayuntamiento contiguos a uno de sus extremos. Estas condiciones habían convertido el barrio en un lugar significante y representativo de la ciudad, aunque poco se conocía entonces del alcance del asentamiento romano que había dado origen a la villa, salvo la existencia de unas termas descubiertas en 1903[3].

Pero las condiciones del barrio en los años setenta de pasado siglo, en un momento en que la ciudad comenzaba acusar en su actividad portuaria e industrial una crisis que culminaría en la década siguiente con una drástica reconversión, eran de franca degradación y abandono. El Muelle o Puerto Local veía cada vez más reducida su actividad pesquera por el traslado de la misma al puerto exterior de El Musel, que había entrado en funcionamiento como puerto comercial de la ciudad en 1907; la conservación de los conventos y palacios de

[2] La entidad del barrio como lugar con capacidad para designar la ciudad en su conjunto venía de atrás, según demuestran las imágenes publicitarias desde fines del siglo XIX. En ellas se repite como icono recurrente en virtud de su bello y estratégico emplazamiento, de las escenas costumbristas de su puerto pesquero y el tipismo de sus gentes, así como de su pintoresco caserío popular salpicado con construcciones palaciegas del pasado (Álvarez y Mier, en prensa).

[3] Excavadas parcialmente y sin publicar hasta 1965 (*Termas romanas del Campo de Valdes-Gijón. Monografía por don Calixto Alvargonzález con la colaboración de don Julio Somoza y don Juan Alvargonzález.* Gijón: Editorial Joaquín Bonet).

los siglos XVI-XVIII peligraba al carecer en su mayoría de uso; las calles y el caserío tradicional del barrio, parcialmente alterados en los años sesenta en su trama y tipología edificatoria, acusaban un abandono que favoreció la despoblación y la marginalidad social, y el Cerro de Santa Catalina, estaba segregado del resto del barrio y pertenecía al Ministerio de Defensa.

No obstante, a pesar de su degradación, Cimadevilla se mantenía en el imaginario colectivo como lugar significante y definidor de la villa, como lugar capaz de conservar lo tradicional y lo popular, como espacio que guardaba aún cierto esplendor del pasado a través de sus construcciones nobles, y como centro histórico ubicado entre los barrios obreros industriales del oeste y el sector oriental del ensanche decimonónico, que también había sido objeto de un crecimiento especulativo y sin control con el desarrollismo de los años sesenta del siglo XX.

3. Los planes de regeneración del barrio. Intervención urbanística y recuperación de la memoria histórica

Tanto el peso simbólico del lugar como las deplorables condiciones en que se encontraba[4] debieron de pesar para que, tras la declaración del conjunto del barrio como BIC en 1975, se le dedicaran tres planes especiales, que se ocupaban de los viales y la arquitectura, del puerto local y del cerro de Santa Catalina. Estos planes especiales, que ya estaban contemplados en el "Avance del Plan" de 1982[5], fueron los primeros en ponerse en marcha dentro del Plan General de Ordenación Urbana de Gijón[6], un plan modélico en su momento, que pretendía corregir los errores urbanísticos precedentes y conseguir un nuevo modelo de ciudad capaz de oponer al expansivo de la ciudad industrial otro más atento a la ciudad física, a las cuestiones morfológicas y a la recuperación de la identidad cultural en el Gijón postindustrial. Un modelo que también, de acuerdo con el debate generalizado en Europa en los años setenta, debía impulsar la conservación y revitalización de su centro histórico[7]. Esa preocupación queda reflejada en el Plan Especial de Protección y Reforma Interior de Cimadevilla y en la paralela reflexión teórica desarrollada por el encargado de su redacción, Francisco Pol[8] (Pol, 1986; Pol y Martín, 1989).

Las actuaciones previstas eran de distinta naturaleza y perseguían la rehabilitación y regeneración del barrio en todas sus vertientes. A ellas se destinan el PERI 6, que afecta al barrio y a un sector del puerto, el PERI 7, que se ocupa del resto de la zona portuaria, y el dedicado al Cerro de Santa Catalina. Las actuaciones desarrolladas en estos tres planes se encuentran imbricadas y condicionadas por los hallazgos arqueológicos resultantes de la

[4] El barrio aún figuraba mencionado como "área vulnerable" en un informe de 1991 cuando ya estaban en marcha las actuaciones de regeneración (*Análisis urbanístico de Barrios Vulnerables en España" 33024 Gijón*. Madrid. Ministerio de Fomento).

[5] *Avance PGOU,* 1982, Gijón, Ayuntamiento de Gijón.

[6] PGOU redactado por el equipo de arquitectos y urbanistas dirigido por José Ramón Fernández-Rañada, aprobado en 1985 y con desarrollo sucesivo en los PERI de cada uno de los sectores urbanos.

[7] El apoyo de organismos internacionales (UNESCO, ICOMOS, Consejo de Europa) influyó en el cambio de la cultura urbanística y en la articulación de medidas eficaces para la intervención de los centros históricos, asegurando su inserción en los procesos modernos de regeneración con un respeto de los valores culturales propios.

[8] La redacción del Plan de Cimadevilla corrió a cargo del arquitecto asturiano, especialista en la recuperación de los cascos históricos, Francisco Pol y de José Luis Martín, que contaron con la colaboración de otros dos arquitectos asturianos, Juan González Moriyón y Fernando Nanclares, este último también encargado de la intervención en el Puerto Local.

excavación que se va desarrollando de forma paralela, y que pone de manifiesto el recurso a la cultura como motor de cambio dentro del plan estratégico global de regeneración de la ciudad.

3.1. Intervenciones urbanísticas

En el plano urbanístico destacan tres intervenciones orientadas a unificar el territorio eliminando barreras, a revitalizar el puerto, a rehabilitar la trama urbana del barrio, así como a regenerar social y demográficamente la zona.

3.1.1. La unificación territorial del barrio: integración del Cerro de Santa Catalina en el medio urbano

La recuperación e integración en el espacio público de la ciudad del Cerro de Santa Catalina ha sido un proyecto fundamental para el cambio de funciones y de fisonomía de Cimadevilla. Era esta una aspiración antigua, que ya había sido recogida en el Plan de Reformas Urbanas de 1937, pero que tuvo que esperar hasta que los terrenos pasaron a ser propiedad del Ayuntamiento (Ceinos, 2009) y se pudieron acometer las obras, que finalizaron en sus aspectos más relevantes en 1989. Ubicados en la Atalaya dando cobijo al caserío del barrio, esos terrenos habían sido hasta 1980 propiedad del Ministerio de Defensa y contaban con instalaciones de artillería que habían pertenecido al llamado Fuerte Viejo, un complejo militar construido a comienzos del siglo XVIII para proteger la ciudad de los ataques de corsarios y que había sido reforzado y ampliado en las centurias siguientes. Una de las principales iniciativas contempladas para regenerar la zona fue la de convertir el reducto militar en parque urbano. Las consecuencias urbanísticas de esta actuación han sido determinantes al quedar suprimida la barrera que impedía el acceso de los vecinos al acantilado y al añadir un nuevo espacio público a la ciudad en el mismo borde litoral. En él se diseñaron caminos y zonas verdes, se restauraron las estructuras defensivas (casamatas, pistas militares, restos del fuerte, baterías…), que se conservaron integradas como testigos de la historia de los siglos precedentes, se construyó un auditorio al aire libre y se crearon nuevos equipamientos deportivos (pista descubierta) y artísticos (escultura pública).

3.1.2. Rehabilitación de la trama urbana, del caserío tradicional y de la arquitectura monumental.

Asimismo, se llevó a cabo primero la rehabilitación de los viales y plazas del barrio y a continuación la de su caserío. Se restauró la arquitectura tradicional y popular, de casas de uno o dos pisos, de pequeñas proporciones, algunas de ellas con corredor de madera en el piso superior de la fachada y pintadas con colores intensos, siguiendo un modelo muy extendido en las pueblos costeros de Asturias como viviendas de la gente marinera. Se facilitaron ayudas para la restauración de las fachadas de los inmuebles de edificación más reciente. Se propuso la construcción de una cornisa de viviendas para atraer al barrio a una nueva población joven. Y se emprendió un proceso de rehabilitación de las casonas y palacios. Todo ello con consecuencias importantes, como luego se verá, en lo estético, lo social y lo cultural.

3.1.3. La intervención en el Puerto Local

Las actuaciones mencionadas se complementaron con las llevadas a cabo en el puerto[9], cuya ejecución corrió a cargo del equipo de arquitectos dirigido por Fernando Nanclares entre 1986 y 1991 (Nanclares y Ruiz, 1989). Las obras transformaron el puerto pesquero, que acusaba una notable decadencia en su imagen y usos, en puerto

[9] AAPG, 496/1, 497/1. *Memoria del Plan Especial del Puerto Local.*

deportivo, de acuerdo con una de las orientaciones que la corporación municipal y el Gobierno del Principado pretendían dar a este espacio en concreto y a Gijón en general: la de destino turístico (fig. 2). Si bien esa actuación sigue una moda bastante generalizada en las últimas décadas del pasado siglo que desafortunadamente condujo a la desaparición de otros puertos históricos de Asturias (Morales, 2012), es preciso reconocer el esfuerzo realizado en este caso para conseguir la modernización manteniendo la personalidad y señas de identidad del lugar, siguiendo el espíritu general del PGOU gijonés al defender "lo cotidiano y lo enraizado en la tradición propia frente a lo espectacular y lo ajeno"[10]. Esa intervención, estudiada ya de forma monográfica (García, 2007) supuso un cambio importante de imagen y de usos en este sector del waterfront gijonés, orientado desde entonces a usos deportivos y de ocio, náuticos y gastronómicos principalmente.



Fig. 2 – El Puerto deportivo con Cimadevilla al fondo. Fuente: S. Álvarez

3.2. Las campañas arqueológicas

Fundamental dentro del plan de regeneración del barrio fue el desarrollo de una labor sistemática de excavación que tenía como objetivo poner en valor un aspecto hasta entonces descuidado en la imagen ofrecida por Gijón, el de ciudad histórica. Los trabajos, que se prolongaron durante diez años, se enmarcaban dentro del *Proyecto Gijón de Excavaciones Arqueológicas,* que se puso en marcha en 1981 por iniciativa del arqueólogo gijonés y entonces Subdirector General de Arqueología del Ministerio de Cultura Manuel Fernández Miranda. Bajo la dirección de Carmen Fernández Ochoa desde 1982, los trabajos se prolongaron durante una década y obtuvieron los primeros resultados ese mismo año con el descubrimiento de la muralla tardorromana de los siglos III y IV d. C. (Fernández, 1983), incluyéndose en el PERI 6 un proyecto para su recuperación y presentación pública. A las murallas siguieron las excavaciones de las termas en el Campo Valdés y de la plaza del Marqués, situada frente al Puerto Local, en la que se localizaron vestigios de

[10] *Avance PGOU,* 1982.

una factoría de salazones (Fernández y García, 1995: 277-281). El yacimiento arqueológico excavado, que fue declarado BIC en 1987, ha permitido conocer el origen romano de la ciudad y una parte importante de su estructura (Fernández, 1989), así como revisar, en una labor paralela de investigación, el alcance que la romanización llegó a tener en Asturias, hasta entonces considerado escaso y superficial. En lo referente a su incidencia en la revitalización del barrio, interesa insistir en las importantes consecuencias que la intervención arqueológica de Cimadevilla ha supuesto para recuperar la memoria histórica del lugar y sumar al imaginario colectivo ciudadano un nuevo componente: el de su fundación romana, que lo refuerza como núcleo histórico y lugar simbólico.

3. 3. Las vertientes de la regeneración

La intervenciones citadas han originado cambios morfológicos y funcionales determinantes en el futuro del barrio en lo espacial, en lo social y en lo patrimonial y cultural:

En la reorganización espacio-funcional es preciso destacar los cambios que han supuesto las tres actuaciones señaladas. La del Puerto Local, además de la transformación de imagen y de usos, recuperó el lugar como zona habitual de paseo de los ciudadanos, rehabilitó el edificio de la antigua rula con destino a una doble función, expositiva y hostelera, y generó espacios para la creación de nuevos equipamientos de uso público (Talasoponiente), además de constituir el punto de partida de la remodelación de toda la franja litoral oeste de la ciudad. La del Cerro de Santa Catalina, amplió el suelo urbano con un nuevo parque acondicionado con un auditorio al aire libre para la celebración de eventos veraniegos, además de acoger dos esculturas, *Elogio del Horizonte* (1990) y *Nordeste* (1994), de E. Chillida y Vaquero Turcios, respectivamente. Es preciso citar, además, una tercera intervención urbanística destacada en la zona de Campo Valdés que se relaciona con los hallazgos arqueológicos y su puesta en valor. El acondicionamiento del espacio arqueológico de las termas como museo obligó a elevar el nivel de la plaza, que se diseñó escalonada, en un proyecto que ocasionó un fuerte debate ciudadano al encontrarse el pavimento a mayor altura que la portada de la emblemática iglesia de San Pedro y cortar la vista de su fachada. El proyecto, en este caso, se diseñó haciendo prevalecer los intereses culturales y turísticos por encima de los propiamente urbanísticos.

La rehabilitación arquitectónica, que mejoró las condiciones de los inmuebles y del entorno, y la construcción de edificios modernos y de mejor calidad, atrajo a nuevos residentes y generó un cambio en las funciones fundamentales del barrio. Dio origen a un proceso no generalizado de gentrificación, pues sin ser abandonado en su totalidad por el vecindario relacionado con la pesca, pasa a desempeñar nuevos usos residenciales (especialmente gente joven de clase media), profesionales (oficinas y estudios) y oficiales (sedes de organismos institucionales, como el Consejo Consultivo del Principado de Asturias). Además, desaparece la marginalidad social generada anteriormente por los tugurios nocturnos sustituida por la clientela turística y local de los nuevos establecimientos hosteleros. Simultáneamente, la intervención de los edificios históricos no sólo actuó positivamente para la conservación del patrimonio, sino también para potenciar la actividad cultural, a la que se destinaron buena parte los palacios restaurados.

Las campañas arqueológicas dotaron de una dimensión histórica hasta entonces desconocida a la ciudad y la difundieron entre sus habitantes al sacar a la luz un patrimonio arqueológico muy relevante. El resultado de las excavaciones ha sido determinante en los cambios funcionales y fisonómicos del barrio. Ha potenciado la vida cultural y turística mediante la creación de circuitos arqueológicos, la organización de exposiciones y la

divulgación a través de publicaciones dirigidas a todo tipo de públicos. Ha tenido además consecuencias importantes de carácter urbanístico, ya mencionadas, y patrimonial. En efecto, además de consolidarse los restos arqueológicos localizados, en 1989 tuvo lugar una reconstrucción parcial de las torres defensivas próximas a la puerta principal, siguiendo una propuesta de Francisco Pol basada en unos criterios de conservación del patrimonio que sin duda se prestan al debate (fig. 3). Destaca la reconstrucción de la Torre del Reloj, adyacente a la puerta de la muralla romana, que había desempeñado sucesivamente las funciones de casa consistorial y de cárcel hasta principios del XX y que acoge actualmente el Archivo Municipal. Gran repercusión cultural ha tenido la musealización de las termas romanas de Campo Valdés (s. I y II d. C), abiertas al público desde 1995, que ha puesto en valor los hallazgos obtenidos en la campaña arqueológica desarrollada entre 1990 y 1994 (García y Fernández, 2003) y ha ampliado la oferta museística de la zona.



Fig. 3 – Reconstrucción de la Muralla Romana y la Torre del Reloj. Detrás, primera sede del Real Instituto Asturiano de Náutica y Mineralogía. Fuente: S. Álvarez

Así pues, en las actuaciones para la regeneración del barrio ha tenido un peso fundamental el descubrimiento, conservación y puesta en valor de la historia de la ciudad y de los vestigios de su pasado. Pero junto a los viejos patrimonios se han creado equipamientos que actualmente pueden ser considerados nuevos patrimonios culturales de la ciudad, como los museos y centros de arte, las nuevas arquitecturas y las esculturas públicas ubicadas en el barrio.

3. 4. Los nuevos patrimonios y museos

En efecto, relacionados con las actuaciones comentadas están otras intervenciones que, aprovechando que Cimadevilla reúne las muestras más destacadas del patrimonio histórico-monumental de la ciudad de Gijón, recurren a la cultura como elemento de dinamización. Con ese objetivo se emprendía una campaña de restauración de los conventos y las residencias señoriales construidas fundamentalmente durante los siglos XVII y XVIII, que con el paso del tiempo habían perdido su función original y se encontraban en un estado de deterioro próximo a la ruina en algunos casos. Se obtenían de ese modo resultados dobles: por una parte se recuperaban y ponían en valor los viejos patrimonios y, por otra, se creaban otros nuevos, al convertir los palacios restaurados en continentes de colecciones de arte o en centros dedicados a su exhibición. De ese modo, Cimadevilla se convirtió en el barrio con mayor oferta museística de Gijón. El precedente de casa solariega dedicada a museo en la zona lo ofrecía la Casa Natal de Jovellanos (fines s. XIV- principios s. XVI, con intervenciones diversas hasta XIX), que había sido convertida en museo municipal en el año 1971 y declarada BIC en 1974. Como ella, otras residencias nobles del período barroco pasaron a desempeñar una función museística en los últimos años. Así, el Palacio del Marqués de San Esteban del Mar del Natahoyo o de Revillagigedo (BIC en 1974), que tuvo su origen a fines de la Edad Media y tomó la forma actual en el XVIII, se convirtió en el Centro Inter-

nacional de Arte Palacio Revillagigedo, gestionado por la Caja de Ahorros de Asturias. Lo mismo que el Palacio de los Jove Huergo, de los s. XVII-XVIII (BIC en 1995), emplazado fuera de los límites del barrio pero contiguo a él frente al puerto que, gestionado por el Principado de Asturias, alberga la colección cedida a la ciudad por el pintor Juan Barjola y dedica su capilla a exposiciones temporales. Con un destino museístico se planificó también unos años más tarde la restauración del antiguo Convento de las Agustinas Recoletas (s. XVII-XVIII), que se había convertido en Fábrica de Tabacos en 1842 tras la desamortización y funcionado como tal hasta 2002, y que a causa de la crisis económica no se llegó a intervenir. De haberse llevado a cabo el proyecto, este enorme edificio pasaría a convertirse en el Museo de Gijón (De la Madrid, 2015), destinado a acoger la historia de la ciudad y todas las colecciones municipales ahora repartidas por otros museos.

Otras muestras de la arquitectura de época moderna fueron también restauradas y pasaron a desempeñar usos educativos, administrativos, profesionales y hosteleros. El Palacio de los Valdés, construido sobre los cimientos de la muralla romana entre los siglos XVI y XVII, es actualmente un centro de enseñanza. La Casa de los Nava (s. XVIII) acoge al Consejo Consultivo del Principado de Asturias. La casa fundada por Díaz Jove (s. XVI) se convirtió en sede del Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias en Gijón. Y la primera sede del Real Instituto Asturiano de Náutica y Mineralogía, fundado por Jovellanos e inaugurado en 1794, fue acondicionada para establecimiento hostelero, como buena parte de la arquitectura popular del barrio, siendo exponente de la orientación turística que con apoyo en lo cultural y tradicional pasa a desempeñar la zona (Vera y Dávila, 1995).

El equipamiento escultórico, especialmente el del Cerro de Santa Catalina con el *Elogio del Horizonte* de Eduardo Chillida, ha tenido consecuencias importantes en la regeneración del barrio y de la ciudad en general. Ha dado origen a un nuevo enclave artístico con capacidad para atraer a gijoneses y visitantes; con su instalación se inició una política de equipamiento artístico del espacio público en todos los sectores de la ciudad (Álvarez, 2011); y por voluntad del consistorio inicialmente y uso ciudadano después se ha convertido en verdadero patrimonio cultural y funciona como icono del Gijón moderno (Álvarez, 2015).

4. Cimadevilla hoy: gentrificación y turismo. el ocio como referente

Los logros alcanzados a partir de la intervención integral de Cimadevilla en lo morfológico, urbanístico y patrimonial abren, según se ha indicado, las dos vías –cultura y ocio– que fundamentan la nueva imagen que se viene proyectando del Gijón actual desde las instituciones para atraer el turismo y revitalizar la economía[11]. Pero si en las últimas décadas del siglo XX, de la mano de los hallazgos arqueológicos y del equipamiento del barrio con esculturas y museos, parecía ser la oferta cultural la que primaba como atractivo, en la actualidad son las propuestas de ocio las que triunfan como reclamo y acaparan la actividad, quedando lo cultural en segundo término[12].

En efecto, Cimadevilla no llegó a convertirse en un verdadero barrio cultural en los términos enunciados para

[11] *Gijón. Memoria del Plan de Excelencia Turística. Diciembre 2000 – Diciembre 2003*. Gijón. Ayuntamiento de Gijón.

[12] Las campañas promovidas por la Sociedad Mixta de Turismo en los últimos años reflejan en las imágenes de sus carteles la orientación hacia un ocio consumista y de diversión, aunque no se excluya la referencia a lo cultural, como las tituladas "Gijón en todos los sentidos" (2006), "Gijón, Asturias con sal" (2009).

otros ámbitos geográficos (Lorente, 1997 y 2009). Los nuevos patrimonios y centros de arte no llegaron a impulsar el establecimiento de personas y negocios relacionados con la creación y la difusión artística y literaria. No existieron iniciativas particulares para trasladar al barrio talleres, galerías y librerías, y ninguno de los numerosos bares de la zona se convirtió en lugar de tertulia cultural. Además, se ha puesto de manifiesto la difícil sostenibilidad de los centros existentes, que se han visto obligados a limitar su programación con el inicio de la crisis económica y los cambios de políticas culturales de los nuevos equipos de gobierno. El Centro Internacional de Arte Palacio Revillagigedo, que en los años noventa del siglo XX desempeñó una intensa e interesante actividad expositiva, ofrece en la actualidad una programación esporádica y absolutamente irrelevante; el contiguo Museo Barjola apenas puede organizar una o dos exposiciones temporales al año, y el que iba a ser el Museo de Gijón en la Antigua Tabacalera posiblemente no llegue nunca a existir, puesto que es impensable hoy conseguir la financiación para rehabilitar ese enorme inmueble. Sólo mantienen su actividad habitual el Museo de las Termas de Campo Valdés y el Museo Casa Natal de Jovellanos, que son junto al *Elogio del Horizonte* de Eduardo Chillida los reclamos culturales aún activos en el barrio. Los restantes elementos patrimoniales, incluso los restos arqueológicos, funcionan hoy fundamentalmente como marco escenográfico para las terrazas de las sidrerías y restaurantes de la zona, que ocupan todas las plazas y parte de las calles (fig. 4).

La invasión de establecimientos hosteleros refleja el proceso de gentrificación cada vez más acusado, que se ve agravado con la pérdida de población y de otro tipo de negocios a causa de las molestias, ruidos y suciedad producidos por la movida nocturna y la usurpación diurna del espacio público. El deterioro de la convivencia, parejo a la degradación del entorno, ha llegado hasta el extremo de impulsar la organización de plataformas vecinales defensoras de la recuperación de la calidad de vida. Como "SOS Cimadevilla" que se define como una "agrupación de vecinos trabajando para que Cimavilla



Fig. 4 – Terrazas de bares y restaurantes en la Plaza del Marqués. Fuente: S. Álvarez

vuelva a ser un barrio donde se pueda vivir" [13] y la "Asociación de Vecinos Gigia de Gijón"[14] que proponen medidas y promueven actuaciones de mejora para la habitabilidad del barrio.

Es decir, la revitalización económica se ha realizado a costa de la calidad de vida y han prevalecido los beneficios obtenidos por agentes ajenos a la zona sobre las condiciones de habitabilidad, la conservación del patrimonio y la oferta cultural. En este sentido, se puede afirmar que la apuesta municipal de los años 80 por convertir Gijón en una ciudad moderna y atractiva turísticamente se ha cumplido en Cimadevilla, pero con una evolución desde el ocio cultural hacia el ocio de alterne y en detrimento de la "construcción de ciudadanía" que debería haberse producido.

Bibliografía

Álvarez Martínez, María Soledad (2011). "Impact de la mondialisation. De la ruine industrielle à la ville musée. Gijón: la sculpture comme élément de transformatios de la ville" en Acerra, M; Saupin, G. et Vidal, L. (eds.), *Les Villes et le monde. Du Moyen Âge au XX siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 371-392.

— (ed.) (2014). *Espacios portuarios y villas costeras. Modelos de estrategias urbanísticas y patrimoniales de regeneración y transformación del litoral asturiano.* Oviedo: Eikasia Ediciones.

— (2015). "La patrimonialisation de la sculpture publique: l´exemple des villes portuaires asturiennes (Nord-ouest de l´Espagne)" en Morice, J-R., Saupin, G. Et Vivier, N. (eds.). *Mutations de la culture patrimoniale*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 225-244.

Álvarez Martínez, María Soledad y Mier Valerón, Laura (e. p.) "Advertising and the city –constructing an image for Gijón" en Taliano-des-Garets, F., *Soi, l´autre et l´ailleurs. Images et imaginaires des villes portuaires de l´Europe atlantique et mediterranéenne (XVIII-XXI siècles).* Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux

Alvargonzález Rodríguez, Ramón María (1977). *Gijón: industrialización y crecimiento urbano*. Salinas: Ayalga, Colección popular asturiana, pp. 10 – 247.

— (1985). *Industria y espacio portuario en Gijón*. Volumen I. Gijón: Junta del Puerto de Gijón, pp. 7-173.

— (2011). *Real Club de Regatas (1911-2011): libro del centenario: mar y ocio en la España cantábrica*. Gijón: Real Club de Regatas.

Ceinos, J.M. (2009). "Cimadevilla, año de 1984. Actuaciones principales del Plan del Cerro de Santa Catalina". Oviedo: *La Nueva España.* Disponible en http://www.lne.es/gijon/2009/11/29/cimavilla-ano-1984-actuaciones-principales-plan-cerro-santa-catalina/840549.html (última consulta 19 de octubre de 2015).

López Urrutia, José Antonio (1977). *Andar y ver Cimadevilla*. Oviedo: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias.

Debarbieux, Bernard (1995). "Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique" en *L¨Espace Geographique*. T. 24, nº 2, pp. 97-112.

Fernández Cuesta, G.; Fernández Prieto, J. R. y Sevilla Álvarez, J. (2010). "Los espacios industriales promovidos" en Fernández Cuesta, G. y Quirós Linares, F. (eds.), *Atlas Temático de España*. Volumen 4. Oviedo: Ediciones Nobel, pp. 216-259.

[13] https://soscimavilla.wordpress.com/about/ (última consulta 20 de octubre de 2015).

[14] http://avvgigia.blogspot.com.es/ (última consulta 20 de octubre de 2015).

Fernández Miranda, Manuel (1989). *Los orígenes de Gijón*. Gijón: Ayuntamiento de Gijón.

Fernández Ochoa, Carmen (1983). "Excavaciones arqueológicas en el área urbana de Gijón (Asturias): Descubrimiento de la muralla romana" en *Primeras Jornadas de Arqueología en las Ciudades Actuales: Zaragoza, 14, 15 y 16 de enero de 1983*, pp. 143-152.

— (1996) "Historia del Proyecto Gijón de Arqueología" en *Complutum*. Nº 6, 1, pp. 29-37.

Fernández Ochoa, C. y García Díaz, P. (1995) "Excavaciones arqueológicas en Cimadevilla (Gijón)" en *Excavaciones arqueológicas en Asturias: 1991-94*, 1995, pp. 277-285.

García Díaz, P. y Fernández Ochoa, C. (2003). "Las termas romanas de campo Valdés (Gijón): presentación didáctica y actualización tecnológica" en *II Congreso Internacional sobre musealización de yacimientos arqueológicos: nuevos conceptos y estrategias de gestión y comunicación*, pp. 270-274.

García Quirós, Rosa María (2007). "Un nuevo espacio para Gijón: la transformación del viejo puerto" en *Liño*. Nº 13, pp. 105-122.

González Varas, I. (1999). *Conservación de los bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra.

Lorente Lorente, Jesús Pedro (ed.) (1997). *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

— (2009) "Que es y cómo evoluciona un barrio artístico? Modelos internacionales en los procesos de regeneración urbana impulsado por las artes" en Fernández, B. y Lorente, J-P. (eds.), *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 15-38.

Madrid, Vidal de la (2015). "Muséographie dans des édifices historiques. Le projet de Gijón" en Morice, J-R.; Saupin, G y Vivier, N. (eds.), *Mutations de la culture patrimoniale.* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 245-259.

Morales Saro, M. Cruz (ed.) (2010). *El Waterfront de Gijón (1985-2005). Nuevos Patrimonios en el Espacio Público*. Oviedo: Eikasia.

— (2012). "La remodelación intensiva de los puertos históricos de Asturias: consecuencias urbanísticas y patrimoniales" en Lozano Bartolozzi; M. M. y Méndez Hernán, V. (eds.). *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*. Cáceres: Editora Regional de Extremadura, Universidad de Extremadura y Ministerio de Economía y Competitividad.

Nanclares, Fernando y Ruiz, Nieves (1989). "Plan Especial de Reforma Interior del Puerto Local de Gijón" en *Obradoiro. Revista de Arquitectura*. Nº 15.

Piñera Entrialgo, Luis Miguel (1999). *Cimadevilla recuperada*. Gijón: Ayuntamiento de Gijón.

Pol Menéndez, Francisco (1986). *Arquitectura y Urbanismo en las Ciudades Históricas*. Madrid: MOPU.

Pol, Francisco y Martín, José Luis (1989). "La recuperación del Casco Histórico de Gijón" en *Geometría.* Nº 8, pp. 16-31.

Valle, R. (2010). "Gijón se hace museo en Tabacalera", Oviedo: *La Nueva España*. Disponible en http://www.lne.es/gijon/2010/01/29/gijon-museo-tabacalera/865880.html (última consulta 17 de octubre de 2015).

Vera Rebollo, J. Fernando y Dávila linares, J. Manuel (1995). "Turismo y Patrimonio Histórico y Cultural" en *Estudios Turísticos*. Nº 126, pp. 161-177.

TRANSGRESIÓN Y REGRESIÓN EN EL DISEÑO DEL ESPACIO PÚBLICO: TEMPORALIDADES EN CONFLICTO EN LA PLAZA MAYOR DE BURGOS

Irma Arribas
Octavi Rofes
Eina, Centre Universitari de Disseny i Art – Universitat Autònoma de Barcelona

1. Controversias patrimoniales y temporalidades en conflicto

La transformación del espacio público es el resultado de un ensamblaje urbano tejido por múltiples y complejas relaciones tanto materiales como sociales y que tiene en el discurso patrimonial uno de los principales vectores de fuerza para la movilización de los agentes implicados en configurar una situación determinada. En este sentido, la acción patrimonial no puede reducirse a la emisión de un informe técnico sobre el valor, el estado y la propiedad de las presencias inanimadas de una realidad material objetiva. Como ha señalado Laurajane Smith (2006) el patrimonio debe considerarse una práctica social y un proceso cultural donde lo que se conserva, preserva y transmite no son lugares y objetos históricos y monumentales sino sentidos y principios dominantes con los que se establecen los vínculos de continuidad y ruptura entre los valores y aspiraciones de un colectivo y sus narrativas sobre el pasado. La mirada patrimonial construye la realidad y normaliza un tipo de experiencias del espacio público.

En un sentido amplio, la acción patrimonial va más allá del discurso experto sobre los bienes que se deterioran o están en riesgo de desaparecer, regula el conocimiento y las prácticas profesionales de "inminencia negativa" gestionando las respuestas que se han dado en el pasado en lugar de las preguntas que las sociedades no han sabido aún responder (García Canclini, 2010: 110). La patrimonialización es también un poderoso elemento de movilización que resulta a menudo determinante en las dinámicas que tienen lugar entre los entramados de entidades diversas que participan en las controversias sobre el espacio público. Los conflictos patrimoniales no son, pues, meros problemas técnicos que deben dejarse en manos de profesionales expertos sino cuestiones políticas que obligan a posicionarse frente a alternativas incompatibles en conflicto. De manera más general, las transformaciones del espacio público mas que emergencias del consenso fruto de una reconciliación racional de posturas enfrentadas, son manifestaciones de las tensiones que hacen vibrar el corazón de la democracia. Según este "modelo agonístico" (Mouffe, 2007: 3) el espacio público es un campo de batalla donde se enfrentan diferentes proyectos hegemó-

nicos sin posibilidad de reconciliación final, no es el terreno del consenso sino el de la controversia.

La descripción y análisis de controversias dispone de un poderoso instrumento conceptual en la noción de "traducción" que Michell Callon y Bruno Latour (1981: 279) entienden como el conjunto de "negociaciones, intrigas, cálculos, actos de persuasión y violencia" mediante los cuales un actor adquiere autoridad para hablar o actuar en nombre de otro actor. Es durante el proceso de traducción que se problematiza el estado de cosas actual, se estabiliza la identidad de los actores involucrados y, entre ellos, se generan alianzas, asociaciones en defensa de formas alternativas de traducción dando lugar a "frentes" que, finalmente, se movilizan entorno a portavoces capaces de coordinar acciones conjuntas. Podemos considerar la "traducción patrimonial" como una forma singular en la dinámica de las controversias sobre el espacio público, una traducción en la que la problematización tanto de los elementos materiales del espacio, como su carácter público, como los valores e identidades que se preservan y transmiten, dan lugar a reconfiguraciones temporales en conflicto. En los límites de la traducción patrimonial se sitúa, por un lado, el historicismo positivista que objetiviza el pasado al considerarlo tan solo en relación a el mismo y, por el otro, el presentismo vitalista que colapsa el pasado en el presente. Entre estos dos extremos, Mieke Bal (2002: 61) sitúa las acciones de preposteración en las que el pasado se rehace y el presente se revisa mediante procesos de imaginación que activan la producción de localidad (Appadurai, 1996). La traducción patrimonial es, desde este punto de vista, una práctica cultural performativa (Harrison, 2009) que moviliza a los actores de la controversia hacia la realización de actos de conservación y transformación de los elementos del espacio público mas allá de las cualidades objetivas intrínsecas de los lugares y objetos etiquetados como patrimonio.

El objetivo de esta comunicación es presentar la idoneidad de la identificación de cronotopos como recurso para el estudio y el diseño de espacios públicos en los que conviven temporalidades en conflicto. Los procesos de controversia en los que prácticas hegemónicas, cuando intentan imponer su orden en la configuración del espacio público, son cuestionadas por prácticas antagónicas que intentan desarticular el orden impuesto a favor de otras formas de hegemonía, dan lugar a cadenas de acciones y reacciones, proyectos y contraproyectos, reformas y restituciones que pocas veces logran imponer una única imagen homogénea y coherente y, a menudo, generan "espacios palimpsesto" en los que conviven elementos fruto de distintas dinámicas de traducción. La convivencia de distintos "estratos" de acción en un mismo espacio dificulta los análisis formalistas basados en el establecimiento de las reglas compositivas y de los principios reguladores de los elementos de diseño. Cuando la acumulación de iteraciones se da como resultado de lógicas no compatibles, la "lectura" del espacio requiere de instrumentos de descripción multivocal respetuosos con la complejidad y que no promuevan, a su vez, nuevas traducciones en las que en nombre de criterios de valoración unívocos se filtre la diversidad de elementos en detrimento de aquellos que se consideren disruptivos, extraños o ajenos a la naturaleza propia del lugar.

El término "cronotopo", fue acuñado por el crítico literario Mikhail Bakhtin (1981) para identificar los escenarios de ficción donde las situaciones sociales y las relaciones de poder se hacen visibles desde su particularidad histórica. Para Bakhtin, la vivencia de la percepción artística permite compactar categorías, como espacio y tiempo, que el pensamiento abstracto mantienen separadas y asociarlas a emociones y valores. El tiempo, a través de los elementos espaciales que lo materializan se hace palpable y visible, y, de la misma manera, las formas cobran vida desde la atribución de temporalidad sin quedar reducidas a figuras

estáticas. Trasladar el concepto de cronotopo de la experiencia literaria a la experiencia urbana, nos permite considerar los elementos que configuran los espacios como escenarios donde se concretizan relaciones culturales y sociales que es posible asociar a un momento histórico pero también a modelos de convivencia y construcciones de identidad. Cuando la confluencia de diferentes configuraciones temporales en un mismo espacio (ya sea por solapamiento en capas, o por composición de fragmentos) genera puntos de fricción y conflicto que dificultan la comprensión del conjunto en su totalidad, se propone identificar los elementos de los diferentes cronotopos que conviven en lo que hemos llamado un mismo espacio-palimpsesto. Los regímenes de convivencia que se dan entre los constituyentes de cada cronotopo, son la base sobre la cual se puede establecer una estrategia de actuación que, en lugar de optar por dar preferencia a una de las voces pre-existentes en detrimento de las otras, o de hacer tabula rasa para dar cabida a un nuevo proyecto, permita la convivencia de las diferencias en un entorno de co-presencia heterogénea y dinámica , pero, a la vez, comprensible.

Como estudio de caso de la aplicación de la identificación de cronotopos como instrumento de lectura del espacio público se presenta la controversia entorno al rediseño por ruptura y al posterior rediseño por restitución del pedestal del monumento a Carlos III en la Plaza Mayor de Burgos que tuvo lugar entre julio de 2004 y diciembre de 2005.

2. Distintos pedestales para una misma escultura

El monumento a Carlos III de la Plaza Mayor de Burgos es obra del escultor Alfonso Giraldo Bergaz y fue instalada en 1784, un año después de que su autor ocupara el puesto de teniente-director de la Real Academia de la Artes de San Fernando y once antes de ser nombrado escultor de cámara de Carlos IV. José Luís Melendreras Gimeno (1985: 239) ha recogido como puntos destacados en la recepción crítica de esta obra el carácter airoso de la figura del monarca que antepone el gusto rococó al neoclasicismo del *Carlos III* de Pedro Michel en el Palacio Real porque, a diferencia de este, el monarca de Bergaz no responde a la convención de "emperador romano" sino que muestra a un "rey auténticamente español, envuelto en un manto lleno de gracia y garbo". Pierre Géal (2007) destaca que el de Burgos fue el único monumento a un monarca que se erigió en todo el territorio español durante el siglo XVIII. La poca monumentalización y la escasa difusión de la imagen de la monarquía en el espacio público se explica por tratarse de una fuente innecesaria de legitimización dado que el poder no procedía de la Nación. La excepción de Burgos es fruto de una iniciativa local destinada a promover los intereses del cónsul Antonio Tomé que la Corte aceptó pero no promovió.

En octubre del 2002, el Ayuntamiento de Burgos aprueba el plan de reforma de la pavimentación, mobiliario urbano y equipaminetos en superficis de la Plaza Mayor presentado en concurso por Albert Viaplana. Este proyecto estaba supeditado a la reforma del aparcamiento subterráneo de la Plaza y no contemplaba la reforma del pedestal de la estatua. Durante la ejecución de las obras, como explica Manel Morante[1], arquitecto que participó desde el estudio de Albert Viaplana en el desarrollo del proyecto, se hace evidente que el pedestal debe ser reemplazado al no tratarse del original macizo sino de una "tramoya" que mantenía el aspecto exterior revistiendo una estructura metálica ligera que quedó irrecuperable después del desmontaje. Viaplana plantea entonces el rediseño del pedestal para integrar mejor la estatua al conjunto del proyecto atendiendo a la capacidad de carga del forjado del aparcamiento subterráneo.

[1] Comunicación personal (3-11-2015).

Debido a que el principio regulador de todo el proyecto fue considerar la Plaza como "calle ensanchada" y evitar que la disposición de los elementos llevara a formas cerradas o a focalizar en puntos que generaran centralidades, Viaplana busca con el pedestal no solo aligerar el peso material que incide sobre el aparcamiento sino crear un elemento dinámico y fluido. Morante no duda en calificar la solución propuesta como "transgresora" y "con mucho sentido del humor, incluso humor negro" dado que de lo que se trataba era "hacer volar la escultura" con una estructura "visualmente inestable", compuesta por una viga con tres puntos de apoyo diferentes de tubo de acero galvanizado sobre la que se situaba en equilibrio aparentemente precario la estatua, permitiendo esta estructura transitar a través del monumento. Una imagen con la que Morante evoca el espíritu del proyecto es la de ver al pedestal convertido en una zona de juegos infantiles, "esta interacción con los elementos de la Plaza es la que buscábamos, una relación informal y desacomplejada".

A pesar de mantener las condiciones heredadas y fijadas por la tradición de altura y orientación de la estatua, y de contar con la aprobación explícita de los responsables de urbanismo y patrimonio, cuando en junio de 2004 se inaugura el nuevo pedestal este se convierte en objeto de traducción patrimonial que centrará la controversia entorno a la reforma de la Plaza y, por extensión, del modelo de ciudad. Momentos clave en la dinámica de traducción serán:

- el rápido cambio de opinión del nuevo equipo de gobierno municipal que veinte días después de la inauguración anuncia que se buscará una alternativa al pedestal,
- la retirada de la estatua en enero de 2005,
- el anuncio de la empresa Areniscas de los Pinares de su predisposición a realizar un nuevo proyecto y asumir los costes de producción,
- la organización por parte de Juan Manuel González, presidente de la empresa, de un concurso de

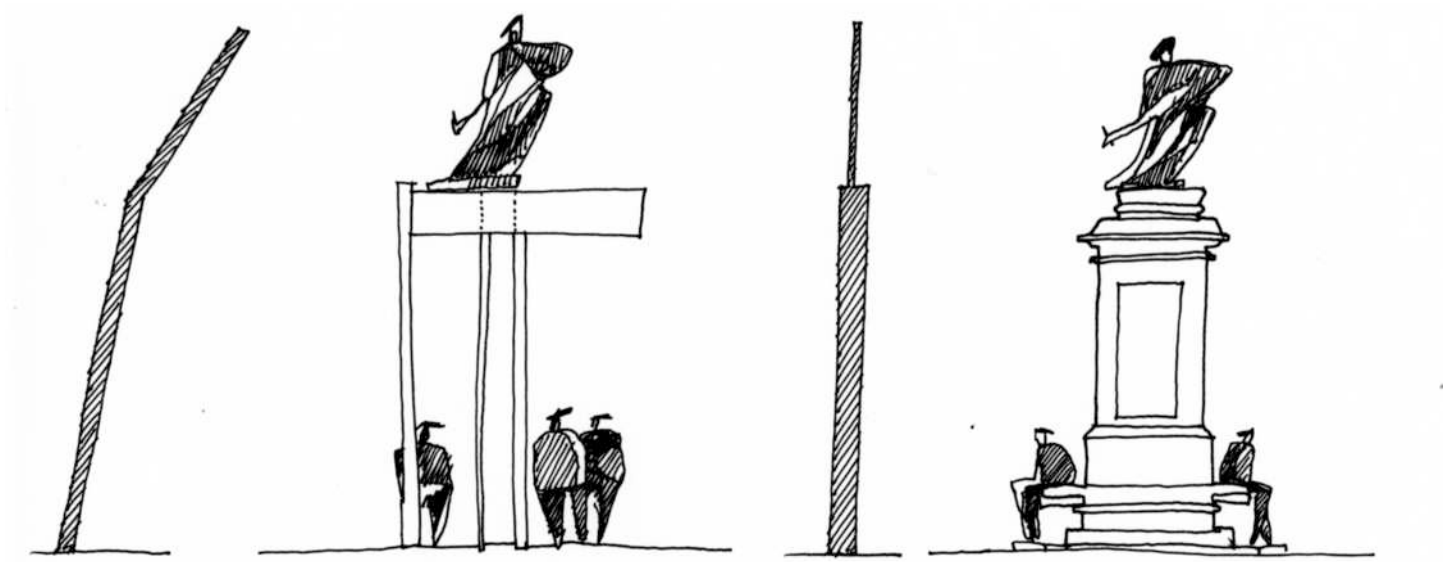


Fig. 1 – Comparación de las formas de presencia en la Plaza Mayor de los dos pedestales del monumento a Carlos III. Fuente: I. Arribas

ideas entre los estudiantes de diseño de interiores de la Universidad de Burgos, y

- finalmente, la colocación en diciembre de 2005 del nuevo pedestal.

Según el alcalde Juan Carlos Aparicio, el nuevo pedestal dota a la estatua de una "fisionomía más acorde con la que ha tenido siempre siguiendo un modelo clásico" (González, 2006). De hecho, las atribuciones de continuidad y clasicismo no concuerdan con el carácter intrínseco de la obra de Bergaz de la que, como se ha visto, los historiadores destacan su excepcionalidad en relación al conjunto del arte público coetáneo y su "gracia" rococó, cualidades compatibles con la propuesta igualmente excepcional y "airosa" de Viaplana. La controversia no debe por tanto reducirse a la "adecuación" del soporte a la figura sino a las perspectivas divergentes que tienen lugar en la "economía de la memoria y el olvido" (Appadurai, 2001: 37). La identificación de los cronotopos en juego permitirá profundizar en el sentido de la confluencia espacio-tiempo que se expresa en el *siempre* como expresión tanto de continuidades como de rupturas.

3. "Ciudad de províncias" y "ciudad de proyectos": dos burbujas temporales enfrentadas

Entre las diferentes configuraciones espacio-temporales identificadas en la novela, Bakhtin enumera los diferentes motivos (el camino, el castillo, el salón, etc.) mediante los cuales se han abierto nuevos territorios literarios (la novela de encuentros, la novela gótica, el naturalismo burgués, etc) donde los hechos y valores relatados se encuentran tanto conectados a la unidad de la obra literaria cómo a la unidad del mundo real. En las obres de Flaubert, Gogol o Chekhov, Bakhtin localiza el cronotópo "ciudad de provincias" como el *locus* del tiempo cíclico de la cotidianidad, un tiempo sin avance histórico, que gira en círculos en los que "[u]n día es solo un día, un año es solo un año – una vida es solo una vida." (Bakhtin, 1981: 248). Es sobre este fondo temporal que no acepta acontecimientos que se debaten los protagonistas de la novela para desarrollar, a menudo infructuosamente, secuencias temporales cargadas de energía y movimiento.

En su uso para analizar el diseño urbano, la expresión "ciudad de provincias" no debe ser tomada literalmente dado que las restituciones que subrayan retornos cíclicos al orden se dan en todo tipo de ciudades. Un buen ejemplo del cronotopo "ciudad de provincias" en el desarrollo urbanístico lo encontramos en el análisis de Virag Molnar (2010) de la reconstrucción de Berlin como capital de la Alemania reunificada. A lo largo de concursos y controversias, el paradigma de "reconstrucción crítica" y el estilo "arquitectura berlinesa" marcará la dinámica de traducción promulgada por un grupo reducido de arquitectos bajo la protección institucional de la figura-portavoz del *Senatsbaudirektor* Hans Stimmann. El restablecimiento de los modelos de "ciudad europea" y "tradición prusiana" servirán tanto para enfrentarse al poder de los promotores internacionales, acusándoles de importar un modelo de ciudad americana neoliberal, como para "corregir los errores" del urbanismo y la arquitectura de la modernidad socialista. La apropiación selectiva y la reinterpretación estratégica de la historia arquitectónica de Berlin son estudiadas por Molnar como formas de invención de la tradición en las que, en forma de invocaciones en defensa de la especificidad berlinesa, hay también poderosas formas de exclusión de singularidades locales. El "siempre ha sido así" de la ciudad de provincias orienta la energía social y la creatividad individual a generar una "ilusión de permanencia" que da respuesta a las ansiedades producidas por la volatibilidad (Appadurai, 2003: 46) generando decisiones estratégicas sobre que debe subsistir y que debe en cambio quedar relegado en el olvido.

Al cronotopo "ciudad de provincias" se contrapone el de "ciudad de proyectos" que encontramos, por ejemplo, en

la respuesta al "siempre" con el que el alcalde Aparicio se refería a la continuidad en la fisionomía de la plaza cuando la concejal María José Pereda afirmó "los burgaleses no podemos anclarnos en el pasado. En pleno siglo XXI la Plaza Mayor se tiene que adaptar al nuevo contexto".[2] La denominación "ciudad de proyectos" se hace eco del titular de un artículo en el ABC (González, 2003) en el que la reforma de la Plaza Mayor se situaba, junto al desvío del ferrocarril o el Museo de la Evolución Humana, en el balance de la alcaldía del socialista Ángel Olivares, un periodo de excepcionalidad política entre mayorías absolutas del Partido Popular y caracterizado, en el artículo, por la dificultad para alcanzar acuerdos entre los cinco grupos municipales con representación en el consistorio, así como por los frecuentes desencuentros institucionales con la Universidad de Burgos o con la Junta de Castilla y León. La denominación de Burgos como "la ciudad de los proyectos" respondía, en palabras de Mar González, a la contraposición de la presencia "sobre el papel" del Plan Estratégico de numerosas iniciativas frente la escasez "en la práctica" de inauguraciones. El concepto de proyecto adquiere por tanto un matiz distinto a la proyección hacia el futuro que recogían las invocaciones a un "nuevo contexto" de Pereda para indicar, en cambio, la disociación "proyectual" entre la concepción "sobre el papel" y una ejecución que puede quedar suspendida en un tiempo en el que la virtualidad no llega a actualizarse.

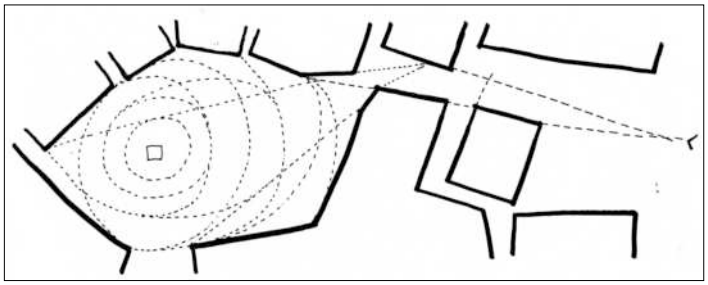
Un tercer aspecto que da forma al cronotopo "ciudad de proyectos" es el que Luc Boltanski y Éve Chiapello (2002) caracterizaron como "ciudad por proyectos": la organización predominante en una sociedad que ha dejado las formas de organización domésticas y industriales para abrazar un mundo reticular de conexiones culturales, sociales y geográficas diversas. Si en el mundo doméstico de la ciudad de provincias se da prioridad a la seguridad de los vínculos muy probables pero poco fructíferos, y en la ciudad industrial se busca la eficacia utilitarista de los vínculos a la vez probables y fructíferos, la hiperactiva "ciudad por proyectos" considera en cambio que los vínculos más fructíferos son los menos probables y se moviliza con entusiasmo, confianza, disponibilidad, adaptación y polivalencia a la proliferación de conexiones activas que propicien el surgimiento de nuevas formas.

Si el desarrollo del Berlín posterior a 1987 servía de ejemplo de diseño urbano compatible con el cronotopo de ciudad de provincias, la etnografía de Anja Peleikis (2001) sobre la reconstrucción de la ciudad libanesa de Joun después de la Guerra Civil que asoló el país entre 1975 y 1990 nos aporta una buena descripción de la temporalidad del cronotopo proyectual. En las elecciones municipales de 1998 se impuso en Joun un gobierno renovador de reconciliación formado por candidatos que habían pasado la guerra fuera del país y se presentaban como neutrales, con una sólida formación y experiencia profesional, y con una fuerte cultura democrática adquirida en Europa y Estados Unidos. El nuevo gobierno impulsará la construcción de proyectos renovadores como una mediateca o un moderno estadio, basados en estándares de diseño urbano adquiridos durante su estancia en el extranjero, junto con políticas de preocupación ambiental y de recuperación patrimonial de los enclaves históricos. La temporalidad de estas actuaciones debe entenderse, según Peleikis, desde una voluntad clara de ignorar el pasado inmediato y cualquier hecho que guarde relación con los años de guerra. La identidad promovida por el gobierno municipal de Joun se caracterizaba por una "memoria frágil" desde una perspectiva más próxima a la del turista que no a la del convecino y que en poco tiempo consolidó una brecha con los residentes que, marcados por la experiencia traumática de la guerra, no

[2] Declaraciones a Radio Arlanzón el 13 de noviembre de 2004 recogidas en http://www.radioarlanzon.com/noticias/local/13/11/2004/angel-olivares-responde-a-las-criticas-por-remodelacion-de-plaza-mayor-/3432/ (última consulta 15-11-2015).

congeniaban ni con la proyecciones cosmopolitas de futuro ni con las evocaciones de pasados remotos.

Si el tiempo de la ciudad de provincias es un tiempo cíclico sin acontecimientos históricos que no sean coyunturales, ¿cuál es el tiempo de la ciudad de proyectos? Boris Groys (2014: 73) ha caracterizado el tiempo del proyecto como un tiempo de aislamiento. Esto es así porque cada proyecto es una declaración de futuro que obliga a situarse en un "estado paralelo de temporalidad heterogénea", solo mediante la desconexión del tiempo tal como lo experimenta la sociedad es posible alterar el estado general de las cosas y, por tanto: "Si uno está involucrado en un proyecto –o, más precisamente, vive de acuerdo con un proyecto– siempre está ya en el futuro" (Groys, 2014: 74). El "siempre" que utiliza Groys es inverso al de Aparicio, para el alcalde de la ciudad de provincias el presente debía rendir cuantas con el pasado, para el creador de la ciudad de proyectos, en cambio, es con el futuro anunciado en el proyecto con quien el presente se justifica. Desde este punto de vista, el proyecto de reforma de la Plaza Mayor debe verse como un requerimiento de emancipación del arquitecto a la ciudad.



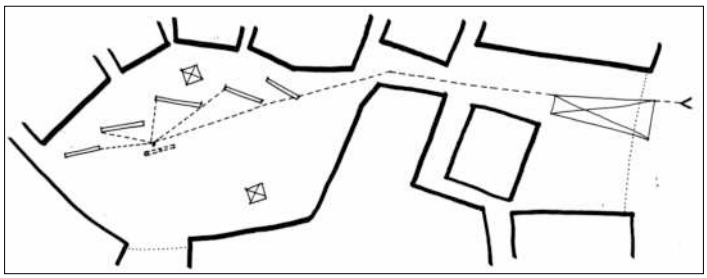
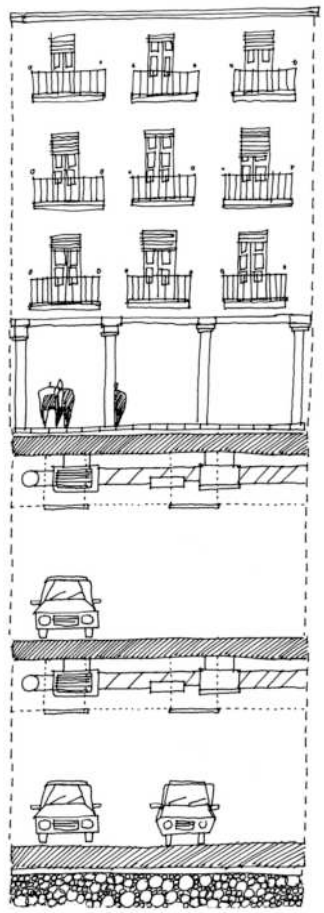


Fig. 2 ▲ – Diagrama de la situación del monumento en relación a las líneas compositivas de la Plaza Mayor previa a la reforma de Albert Viaplana. Fuente: I. Arribas

Fig. 3 ▼ – Diagrama de la situación del monumento en relación a los elementos que configuran la Plaza Mayor en el proyecto de Albert Viaplana. Fuente: I. Arribas

Fig. 4 ▸ – Sección de la Plaza Mayor con el aparcamiento subterráneo. Fuente: I. Arribas

A través de las formas, el arquitecto quiere dotar a la ciudad de un nuevo origen, la Plaza puesta en evidencia como calle ensanchada, permite superar un trauma inicial, el de no responder al modelo de plaza castellana, no ser un paralepípedo regular de límites bien definidos y elementos estructurados entorno a unos ejes de centralidad. Burgos debe de dejar de mirar a Salamanca y buscar vínculos más lejanos y fructíferos. "Siena!" repetirá incansable Viaplana en las diversas entrevistas que concedió durante la controversia. Eliminar los parterres con los que se había intentado sugerir un orden geométrico impostado, reconsiderar las líneas de circulación como lugares de tránsito y no puntos de origen o destino, subrayar la estructura profunda definiendo las alturas de las farolas en pro-



porción al ensanchamiento gradual de la calle-plaza, son todas ellas estrategias formales para substituir la representación del pasado por la presencia del futuro.

Son precisamente las dos concesiones representacionales de Viaplana las que debilitan el proyecto. Por un lado el pavimento de klinker para evocar el origen de las plazas de tierra batida, una imagen demasiado lejana a la realidad que recubre la losa de la cubierta del aparcamiento subterráneo. La tierra primordial, el terreno que el klinker busca como referente está muy por debajo, escavada, localizada ahora en la cota subterránea del aparcamiento, demasiado distante como para que su acción simbólica sea efectiva. Como substituto de la tierra, el klinker no se adaptará a una superficie de clima de contrastes extremos y con usos de tránsito pesado. Y el segundo elemento representacional es el signo de la marca del autor. Morante recuerda como Viaplana tenía muy presente mientras diseñaba el pedestal el ejercicio que realizó como estudiante de primer curso de arquitectura en la asignatura de Federico Correa, un proyecto de pedestal reducido a un montículo de tierra y que en el año 2004 redibujó para la revista *Informació i Debat* del Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya donde lo presenta como el proyecto con el que está personal e íntimamente más de acuerdo.[3] La distancia es aquí aún mayor que con la tierra del aparcamiento y los resultados de vínculos tan lejanos dejan de ser fructíferos y pertenecen, más que a la ciudad de proyectos, a la excepcionalidad del arte.

Bibliografía

Appadurai, Arjun (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

— (2001). "The globalization of archeology and heritage. A discussion with Arjun Appadurai." *Journal of social archeology.* Vol. 1, nº 1, pp. 35-49.

— (2006). 2003. "Illusion of permanence: Interview with Arjun Appadurai by Perspecta 34". *Perspecta*. Nº 34, pp. 44-52.

Bakhtin, Mikhail (1981). *The dialogic imagination: four essays*. Austin: University of Texas Press.

Bal, Mieke (2001). *Travelling concepts in humanities: a rough guide*. Toronto: University of Toronto Press.

Boltanski, Luc y Chiapello, Éve (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.

Callon, Michell y Latour, Bruno (1981) "Unscrewing the Big Leviathan; or How Actors Macrostructure Reality, and How Sociologists Help Them To Do So?" en Knorr, K. y Cicourel, A. (eds.) *Advances in Social Theory and Methodology*, Londres: Routledge and Kegan Paul, Londres, pp. 277-303 (with Michel Callon).

García Canclini, Néstor (2010.) *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia.* Buenos Aires [etc.]: Katz editores.

Géal, Pierre (2007). "Un siglo de monumentos a la guerra de la independencia" en Demange, Christian et al. (eds.), *Sombras de Mayo: Mitos y memorias de la Guerra de la Independencia en* España (1808-1908). Madrid: Casa de Velázquez.

González, Mar (2003). "La ciudad de los proyectos". Disponible en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-06-05-2003/abc/CastillaLeon/la-ciudad-de-los-proyectos_178757.html (última consulta: 13 de noviembre de 2015).

— (2006). "Carlos III apegado en su pedestal". Disponible en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-09-

[3] Agradecemos a Ester Nacenta la información proporcionada sobre este proyecto.

01-2006/abc/CastillaLeon/carlos-iii-apegado-a-su-pedestal_1313563694750.html (última consulta: 14 de noviembre de 2015).

Groys, Boris (2014). *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.

Harrison, Rodney. 2009. "Excavating second life" en *Journal of Material Culture*. Vol. 14, nº 1, pp. 175-106.

Melendreras Gimeno, José Luís (1985). "Dos escultores murcianos en la Corte: Alfonso Giraldo Bergaz y Ramón Barba Garrido. Mouffe, Chantal (2007). "Artistic activism and agonistic spaces" en *Art & Research*. Vol. 1, nº 2, pp. 1-5.

Molnar, Virag (2010). "The cultural production of locality: Reclaming the 'European City' in Post-Wall Berlin" en *International Journal of Urban and Regional Research.* Vol. 34, nº 2, pp. 281-309.

Smith, Laurajane (2006). *Uses of heritage*. Londres: Routledge.

Viaplana, Albert (2004). "Quatre dies d'estiu" en *Informació i debat*. Septiembre, pp. 22-24.

EL MOVIMIENTO MODERNO EN LA RECONSTRUCCIÓN DE EIBAR: 1940-1960

Ana Azpiri Albistegui
Universidad del País Vasco

1. Destrucción y reconstrucción: la mentalidad empresarial eibarresa

Al terminar la Guerra Civil, la población guipuzcoana de Eibar se encontró con la mayoría de su centro urbano reducido a escombros. Ocupada por los militares sublevados desde 1937(Gutiérrez Arosa, 2007: 136) muy pronto fue adoptada por la Dirección General de Regiones Devastadas, que se encargó de proporcionarle un plan de reconstrucción que ya estaba terminado en 1940. Los dos arquitectos autores del mismo, José Antonio Ponte y Joaquín Domínguez, incluyeron en él las nuevas promociones de vivienda pública de la propia DGRD.

Mientras las instancias públicas y sus arquitectos se afanaban en conseguir una vivienda para los que la habían perdido y en dar forma al nuevo tejido urbano, el sector privado se dedicaba a la recuperación de la industria. El ámbito productivo eibarrés se había caracterizado tradicionalmente por su nutrido sector de pequeños talleres esparcidos por todo el casco urbano. En las décadas anteriores a 1936, habían existido unas pocas fábricas importantes y una multitud de obreros-empresarios, cada uno en su pequeño local y con una maquinaria elemental.

La fórmula consistía en una empresa que aceptaba un encargo para la producción de un gran volumen de un producto, por ejemplo pistolas o bicicletas, y luego era asistida por una miríada de trabajadores de la Villa que desde sus casas o sus talleres resolvían una tarea mínima cada uno. Naturalmente, la suma de esas pequeñas aportaciones suponía una parte considerable del total del proceso. La empresa inicial se ocupaba de los pasos más importantes de la fabricación y subcontrataba la mayoría de las operaciones necesarias para construir, pulir y dejar preparadas para su montaje el resto de las piezas. Terminados los trabajos, todas las partes eran entregadas en la empresa y allí se montaban y se preparaban para la entrega al cliente. Desde operaciones rudimentarias como el pulido de las culatas o el montaje de las pastillas de los frenos, hasta trabajos de una especialización y una calidad excepcionales, como los grabados o damasquinados que personalizaban las armas, el pueblo estaba dotado de una red de operarios que cubrían todo el espectro de acciones con un grado de fiabilidad muy alto.

Todos estos obreros dueños de su maquinaria, por poca que fuera, eran también empresarios a la hora de contratar y considerar su trabajo. Tenían sus talleres en los patios interiores de las casas, los portales, los bajos e, incluso, en inmuebles en altura en los que en cada piso había una o varias de estas fábricas en miniatura. Unas pocas máquinas bastaban para crear una pequeña empresa, que se comprometía a rematar o hacer una determinada pieza, en una cantidad y un tiempo determinados.

A partir de 1939 esta tendencia se multiplicó en exponencial. El mercado interior Español, tras la guerra civil, necesitaba de casi todo. La producción eibarresa cubría multitud de objetos, desde bicicletas, motos, máquinas de coser o escopetas de caza, hasta material de oficina, herramientas y toda clase de pequeños electrodomésticos. Los obreros-empresarios que empezaban con una máquina en un taller minúsculo en el que trabajaban sólo ellos, muy pronto se asociaban con otro homólogo y formaban una empresita un poco mayor, para la que contrataban a algún obrero. Naturalmente, los propietarios seguían trabajando igual que antes de contratar asalariados.

El perfil de estas empresas era similar al de la industria guipuzcoana tradicional. Pequeñas, familiares y muy especializadas, cubriendo una diversidad de productos muy amplia. En el caso eibarrés se trataba sobre todo de máquinas, piezas o elementos metálicos. Otro rasgo de estos negocios era que ocupaban el territorio donde se les permitía. Esto en nuestro caso significaba en pleno casco urbano.

Este concepto empresarial tenía unos rasgos específicos que hicieron que su contacto con la arquitectura fuera muy singular. Por un lado, solían tender a una especialización muy alta, afanándose en la implantación de las mejores tecnologías de la época para mejorar su producción. La búsqueda de la innovación y de la excelencia era un rasgo casi obsesivo. Por otro lado, los empresarios eran los primeros trabajadores. La tecnología, la innovación, lo que se hacía en Europa o en los Estados Unidos, es lo que había que aprender para luego poderlo incorporar. Al mismo tiempo, ese taller inicial iba creciendo y en algún momento el empresario se planteaba construir un pabellón adecuado a la imagen mental que él tenía de lo que le gustaría que fuera su negocio. En ese momento, hubo una apuesta sistemática por el lenguaje del Movimiento Moderno. De alguna manera, se va a asociar la idea de la fábrica de producción moderna y máquinas de alta tecnología, con la arquitectura de vanguardia. Cada edificio se va a convertir en la tarjeta de presentación del negocio y todos los empresarios van a querer retratarse con un estilo que les aleje de la tradición y les sitúe en el futuro.

2. Modelos de referencia para una arquitectura que refleje el progreso

El tipo edificatorio mayoritario va a ser una versión libre de la fábrica de pisos (Apraiz, Martínez, 2008: 314) con estructura de hormigón armado y un cerramiento sencillo de albañilería. Partiendo de esta base, podrán ser edificios de dos a seis plantas, terminados con un revoco, o con aplacados de piedra de más calidad. Cumplirán, gracias al uso congruente y bien informado del hormigón, con lo más importante de los cinco puntos de arquitectura de Le Corbusier. En primer lugar, el sistema de poste, viga y losa, permitirá grandes espacios abiertos, una "planta libre", donde instalar maquinaria sin verse estorbados por los muros de carga (Curtis, 1987: 69).

En segundo lugar, la fachada no tendrá una función portante, porque de eso se ocupará la estructura. En consecuencia se podrán abrir grandes ventanas para que entre la luz y el cerramiento de ladrillo podrá ser el mínimo imprescindible, porque sólo tendrá que sostenerse a sí mismo. Esta "fachada libre" podrá incluir la famosa "fenêtre en longueur" o ventana rasgada. Se trata de un vano que corta el paramento en horizontal de lado a la-

do. Cuanto más larga más espectacular. Si se disponen los postes de la estructura un poquito retranqueados de la línea de la fachada, como hizo Le Corbusier en su edificio para la Weissenhofsiedlung o en la Villa Saboya, se puede hacer una rasgadura que de la vuelta a la esquina, lo cual es enormemente espectacular porque rompe la caja por la mitad. Esta frivolidad, tan bonita, le será reprochada a Le Corbusier desde el movimiento alemán de la Nueva Objetividad (Medina, 2011: 40), sugiriéndole que suavice su deriva formalista para no complicarle tanto la vida a la arquitectura moderna. En nuestro entorno industrial encontraremos estas ventanas rasgadas y, en algún caso, veremos a algún arquitecto marcar diferencias con esta filigrana de la rasgadura.

En buena ley, hay que admitir que los otros principios, más cosméticos, aparecen menos. En vez del pilotis, columna de sección circular, delicada y esbelta, los edificios industriales ponen pilares de hormigón de sección cuadrada. Las azoteas no tienen jardines o espacios practicables, pero todas ellas son planas y se rematan con una lámina de agua de apenas un palmo de altura. Esta singularidad, genera un paisaje característico de Eibar, en el que, en vez de tejados, las vistas aéreas muestran un mosaico de estanques. La razón de esta forma de rematar los edificios es doble. Por un lado, siempre hay que estar preparados para ampliar la fábrica hacia arriba si el aumento del volumen de trabajo lo requiere. En ese caso es mejor no tener una cubierta a dos aguas, porque habría que desmontarla para subir una planta o dos. Si se deja el forjado y el arranque de la siguiente planta preparado, el clima va a estropear el cemento y habrá problemas de grietas, goteras, etc. En Eibar, la práctica demostró que si se dejaba una lámina de agua lo suficientemente pequeña para que no dañase la estructura y lo suficientemente abundante para que el cemento del revestimiento estuviera siempre en las mismas condiciones de hidratación, el material mantenía mejor su integridad y se evitaban las grietas y las goteras durante un plazo de tiempo casi tan bueno como el de la cubierta convencional. Así que se adoptó la cubierta plana con lámina de agua de forma casi mayoritaria.

En cuanto a la composición de la fachada, la fisonomía elegida va a ser la procedente del movimiento moderno europeo de las décadas de 1920 y 1930. Se va a desarrollar una tendencia a los grandes lienzos planos y continuos para el cerramiento. Habrá poca presencia de huecos entrantes y cuerpos salientes. Los antepechos de ladrillo tenderán a enmarcar ventanas industriales con carpinterías metálicas muy finas, con una continuidad de planos, opaco y traslucido, que confiere a la envolvente una sensación más volumétrica que estructural. De hecho, el esqueleto de hormigón queda totalmente oculto. Además, siempre se usan ritmos horizontales, franjas de cemento-cristal, lleno-vacío, claro-oscuro. Los módulos de aulas de la Bauhaus de Dessau, de Walter Gropius, el barrio obrero de Le Corbusier en Pessac, o la fábrica de tabaco de Linz, de Peter Behrens, son algunos de los ancestros comunes. En España, es la arquitectura del GATEPAC, sobre todo la de Aizpurua en el Club Náutico de San Sebastián, de 1929; o la de García Mercadal en el Rincón de Goya, de 1927. También la de Fernández Shaw con la Gasolinera de Porto Pi, de 1927; o el edificio Carrión de Martínez Feduchi y Eced (Balldellou, 1995: 213). Racionalismo, mezclado con expresionismo y con elementos ornamentales Decó.

En la arquitectura del país vasco anterior a la guerra civil, ya se habían construido unos cuantos proyectos en esta línea a partir del año 1928. En Gipuzkoa, uno de los primeros es la nave proyectada por Luis Tolosa para Laborde Hermanos en Andoain en 1928. Partiendo de una estructura de hormigón armado de una planta, que bien pudo haber sido comprada a la casa Hennebique, el arquitecto irunés planteó una fachada compuesta a partir de la geometría, del juego entre el antepecho opaco y la ventana industrial, la simetría, el letrero de la firma y po-

co más. Por si a alguien le quedase alguna duda de su calidad como arquitecto, continuó nada más terminar la guerra civil, en 1939, con un pabellón de comedores para empleados que es una de las joyas del patrimonio industrial guipuzcoano. En Vizcaya, hay obras de la categoría de la Harino Panadera de Antonio araluce, en Getxo, de 1933; o la Esperanza y Cia., en Markina, de Castor Uriarte, de 1933 (Pérez de la Peña, Uriarte, 2005: 222).

3. La situación eibarresa

A medio camino entre San Sebastián y Bilbao, en Eibar se conocía y se apreciaba el progreso de la cultura moderna en las dos capitales. Si antes de la guerra civil, la crisis de los años 30 no permitió más que alguna obra racionalista del arquitecto municipal Urbano de Manchobas, después de la guerra la coyuntura de crecimiento iba a configurar el ambiente ideal para que floreciera la arquitectura moderna. El progreso como aspiración encontró su emblema, su icono de referencia en esa arquitectura que mezclaba racionalismo con expresionismo y con elementos decó. De hecho las realizaciones que empiezan en 1942 señalan una continuidad sin ninguna clase de ruptura con el pabellón de Laborde de 1928, La Harino Panadera y la Esperanza de 1933. Al hacer la secuencia cronológica y analizar edificios industriales antes y después de 1936, hay una continuidad indiscutible. Esta continuidad no se observa en cambio en la arquitectura institucional o en la residencial, donde el Régimen tiene ideas propias sobre lo que debe ser la imagen de la ciudad. Hay un antes y un después en las operaciones de vivienda estatales y también lo hay en los edificios públicos. Si comparamos el Ayuntamiento de Elgeta (el pueblo inmediato a Eibar) hecho por Joaquín Domínguez, arquitecto de la Dirección General de Regiones Devastadas siguiendo las consignas del Régimen, en el año 1942, con el edificio de Lambretta de 1953, encargo privado del mismo arquitecto, apreciamos donde hubo un corte radical y dónde una continuidad natural (Azpiri, 2004: 52).

El primer proyecto industrial importante que marca esta continuidad del Movimiento Moderno en la arquitectura industrial vasca es el edificio Aurrera, de 1942. Se trata de una obra del arquitecto José Mª Ruiz Aizpiri que busca con claridad, retratar a la firma con una imagen moderna.

Se trata de una de las empresas más importantes del suelo eibarrés que ocupa un solar de gran superficie en una zona muy céntrica del caso urbano. El caso trasciende la dimensión de la empresa familiar y muestra la evolución hacia una empresa grande en la época. La parte más importante, la tarjeta de presentación a la calle, es el cuerpo de las oficinas. La solución compositiva de José Mª Ruiz Aizpiri es la de la esquina curva racionalista, con influencia de las propuestas más comerciales de Mendelsohn y un punto Decó. El antepecho del remate con el rótulo de la firma. El acabado escalonado de la coronación de las fachadas laterales, con el juego de las cornisas mínimas y el de los recercos de las ventanas subrayando la curva de la esquina. La marquesina del mínimo grosor en la entrada para que el hormigón se exprese con ligereza en un pequeño pero elegante voladizo. Todos estos elementos estaban en la arquitectura guipuzcoana desde finales de la década de 1920. El edificio de Oficinas para Particulares del Puerto de Pasajes, de Luis Tolosa, del año 1933, el de la Equitativa de Arzadún, de 1933, en San Sebastián, o el Náutico del primer Aizpurua, son algunos de los mensajeros más ilustres de este Movimiento Moderno no apto para puristas que siempre trampea buscando seducir.

Aquí, en el edificio Aurrera, la trampa está en todo el basamento con sus casetones y sus hornacinas o su puerta de entrada a la manera del clasicismo severo del Escorial. Buena piedra y un despiece de "categoría", como el de un banco. Pero la parte moderna, sin adornos y sin aplacados, se remata con un revoco propio de una arquitectura industrial.

En 1945, se construye otra versión de esta solución de esquina, pero esta vez para una empresa familiar. Se trata

del Edificio para Talleres y Viviendas para Gaspar Arizaga, hecho por el arquitecto Raimundo Alberdi. Se trata de un tipo clásico de la industria eibarresa, una única construcción que incluye dentro de sus cinco plantas, tres pisos para taller y oficinas, y dos superiores para viviendas. En casos como este, se trata de un negocio familiar en el que el propietario vive en los alojamientos de los más altos, con una gran terraza y vistas a los montes del entorno. En cuanto ha tenido el capital suficiente como para construirse un pabellón en condiciones, le ha incluido su propia vivienda.



Fig. 1 – Izquierda: Edificio para Talleres y Viviendas para Gaspar Arizaga, Raimundo Alberdi, 1945. Fuente: A. Azpiri. Derecha: Edificio Aurrera, José Mª Ruiz Aizpiri, 1942. Fuente: Giuliano Mezzacasa. Imágenes propiedad de la Diputación Foral de Gipuzkoa y del COAVN

Su disposición en la parcela y a su composición están pensadas para aprovechar el escaso frente de fachada que da a la calle de la Estación. De hecho, el tema central sobre el que trabaja Alberdi es el de la fachada curva tratando de conducir las fugas de las hileras de ventanales al llegar por la calle de la Estación. El motivo de la torre y de su remate con antepecho, moldura y óculos, las cornisas de hormigón con su voladizo limpio marcando el límite superior y la alineación de las ventanas con su carpintería industrial, son otra muestra de la versión del racionalismo con rasgos expresionistas y decó. La esquina se convierte en un mascarón de proa que subraya la entrada y llama poderosamente la atención.

4. La entrada en escena de los arquitectos de la Dirección General de Regiones Devastadas

En 1945-46 ocurren dos hechos significativos. En primer lugar, se construyen dos edificios de viviendas de promoción privada en el centro urbano eibarrés. En segundo lugar, se ocupan del proyecto Joaquín Domínguez, responsable de la oficina de la DGRD en la zona de Eibar y el arquitecto de la misma dirección y corredactor del Plan de Reconstrucción de Eibar de 1940, José Antonio Ponte. Ambos se habían mostrado en su trabajo para la dirección, como fieles seguidores de las pautas marcadas desde Madrid sobre las directrices estéticas de las reconstrucciones en la nueva España del Régimen. De hecho, El Ayuntamiento de Elgeta, obra atribuida a Domínguez, tiene ese punto clasicista escurialense que en el país vasco se hace con cubierta a dos aguas en vez de con chapitel. Las viviendas de la calle Errebal, de concepción interesante y muy racional en planta, son, sin embargo en alzado un caso más de los aplacados rústicos y el puntito regionalista de caserío falso simulado con raseos de cemento pintados como si fueran pies derechos o jabalcones.

En 1945 sorprende ver los proyectos de casas para los Sres. Aranceta y Basterra, componer unas soluciones que conectan directamente con la arquitectura racionalista del ensanche de Bilbao en la década de 1930. Los balcones de antepecho liso rematados en curva que usaba Tomás Bilbao en el ensanche bilbaino (Sanz Esquide, 1986: 60), las soluciones en esquina centrando la entrada, en un caso, y sacando el máximo de partido a la curva de la parcela, en el otro, continúan con el racionalismo expre-

sionista de la década de 1930. En las plantas no se advierten innovaciones significativas. Únicamente se trata de viviendas para una burguesía media enriquecida que quiere vivir de una forma parecida a la de sus padres, pero con el máximo de confort moderno posible.



Fig. 2 – Izquierda: Ayuntamiento de Elgeta, Joaquín Domínguez, 1940. Fuente: Giuliano Mezzacasa. Derecha: Casa para los Sres. Aranceta, Joaquín Domínguez y José Antonio Ponte, 1945-46. Fuente: Giuliano Mezzacasa. Imágenes propiedad de la Diputación Foral de Gipuzkoa y del COAVN

También aquí, como en el caso de Aurrera, la planta basamental con sus grandes huecos de escaparate para los bajos comerciales, tiene un tratamiento más académico, con su aplacado de piedra de calidad, al que se le ven unas molduras, alguna ménsula e incluso un aparejo almohadillado de sillar fingido. Es una arquitectura pensada para gustar, sin concesiones al rigor o a los ideales de vanguardia, como la mayoría de sus ancestros urbanos y cosmopolitas de la España de los años 30.

En 1947 un edificio marca un matiz importante en el discurso de la arquitectura. Se trata del cine Coliseo, encargado a Víctor Eusa. En este tipo específico, nacido ya en la modernidad, es precisamente en el que se escoge una composición moderna pero claramente clasicista. Es decir, Eusa, siendo fiel a su peculiar estética, utiliza la reducción del clasicismo a sus mimbres geométricos, a la manera de la estética del fascio italiano. El cine Coliseo, haciendo honor a su nombre romano, levanta su fachada principal sobre una hilera de arcos de medio punto rematada por una marquesina de hormigón. Este es el basamento. La parte central de la fachada se organiza mediante cinco pilastras colosales. Entre cada una de ellas y la siguiente, haciendo cuatro grandes tramos verticales, hay cuatro retículas de ventanas cuadradas y pareadas de principio a fin. La parte superior se forma mediante un entablamento con un gran friso en el que se lee el rótulo "coliseo" en un tipo de letra mayúscula de inscripción monumental latina. En el coronamiento hay un frontón muy apaisado y sin decoración.

El conjunto queda mucho más cerca de la idea de monumentalidad que manejaban los círculos del poder y las revistas oficiales del momento. Un clasicismo reducido a lo esencial, pero en el que el mensaje monumental se reconoce muy fácilmente. Por una vez, el racionalismo no sirve como reclamo del espectáculo. Ya ha sido adoptado por la industria y hace falta optar por otra estética para hacerse notar. Eso es lo que aporta Eusa. Un estilo monumental, como una versión mejorada y elegante de lo que maneja el Régimen cuando quiere retratarse culto, cosmopolita y favorecido.

En 1951, Ramón Martiarena monumentaliza la fábrica de pisos, con su proyecto para Beistegui Hermanos. Esta firma empezó produciendo armas y se pasó a la fabricación de bicicletas, las conocidas BH. La firma tenía dos solares en la misma zona. Uno era la cabecera de la manzana y presidía el parque de Urkizu y el otro quedaba a la izquierda de éste y recorría longitudinalmente el lateral del citado parque. Mientras el del lateral se dedicó a la fabricación y se fue haciendo poco a poco, mediante sucesivas ampliaciones, el de la cabecera de la manzana se hizo de una vez.



Fig. 3 – Izquierda: Coliseo, Victor Eusa, 1947. Derecha: Beistegui Hermanos (más tarde Leonardo Azpiri), Ramón Martiarena, 1951. Fuente de ambas: Giuliano Mezzacasa. Imágenes propiedad de la Diputación Foral de Gipuzkoa y del COAVN



Fig. 4 – Izquierda: Lambretta, Joaquín Domínguez, 1953. Derecha: ALFA, Joaquín Domínguez, 1956. Fuente de ambas: Giuliano Mezzacasa. Imágenes propiedad de la Diputación Foral de Gipuzkoa y del COAVN

Se trata de un proyecto que llega hasta el límite del aprovechamiento del solar con un volumen de planta baja más seis pisos, con el último retranqueado. La parte que preside el parque es claramente la fachada, aunque esta percepción se consiga con un cuerpo central a eje de la parcela que avanza dejando dos pequeñas alas laterales retranqueadas. Este cuerpo central se resuelve compositivamente mediante unas ventanas rasgadas rectas que quedan enmarcadas en sus cuatro flancos por el antepecho revocado en blanco del cerramiento. El coronamiento remata el conjunto con una versión industrial de la loggia y una cubierta plana. Con este edificio, Martiarena ensaya un rango de proporciones que recuerda a la Escuela de Chicago, aunque en la galería de la azotea asomen los pilotis con un cierto desparpajo.

5. Los proyectos industriales de Joaquín Domínguez

En 1953 Joaquín Domínguez hace su proyecto más interesante en Eibar. Se trata de la ampliación y oficinas de Lambretta, (Martínez, 2012: 280) filial de la cooperativa Alfa y fabricante de motocicletas. Es difícil reconocer al arquitecto de la Dirección General de Regiones Devastadas en este edificio. Quiere parecerse a la extraordinaria fábrica de Fiat en Turín, el edificio Lingotto, del arquitecto Giacomo Matté-Trucco, de 1916, con su pista de pruebas en la azotea. La versión eibarresa es mucho más pequeña, pero tiene su pista de pruebas también como remate.

Por lo demás, Domínguez sigue con la idea recurrente del bloque de oficinas en la esquina curva, con dos cuerpos simétricos a los lados. De esta forma el edificio tiene una entrada monumental que sobresale y se destaca sobre el gran conjunto. Además, Domínguez se permite un gesto de arquitecto refinado con un grado de cultura notable sobre el Movimiento Moderno. Los huecos de las ventanas de la torre rasgan toda la curva de una manera muy explícita. Los elementos portantes han sido retirados de la fachada para poder hacer "ventanas rasgadas" a la manera de Le Corbusier. La curva del volumen central se subraya mediante los recercos de los huecos, con losetas de muy poco grosor y una carpintería de ventana industrial de retícula menuda. La maestría del arquitecto está en conseguir el artificio de una fachada explícitamente libre de ser-

vidumbre portante. No sólo ha usado la piel del Movimiento Moderno, también sabe manejar la construcción en hormigón armado, conoce los cinco puntos de la arquitectura de Le Corbusier y sabe que situar la ventana rasgada en la torre curva le va a dar un punto de distinción que los otros arquitectos que han trabajado en Eibar hasta la fecha no han sido capaces de conseguir.

El siguiente trabajo para este arquitecto también fue para el edificio de oficinas que cerraba la gigantesca manzana industrial de la empresa Alfa. Alfa nació en 1920 como una cooperativa obrera para la fabricación de armas (Iza, 2005: 17). Tras la primera guerra mundial, con la prohibición de la venta de pistolas en España y la caída de sus precios en el mercado internacional, Se inaugura la fabricación de máquinas de coser. En la posguerra la firma crecerá enormemente y tendrá diversas filiales como la propia Lambretta que fabricará motos. Su origen está en una agrupación de obreros que fueron ayudados por el sindicato socialista del metal con una inversión importante para crear una sociedad de cooperativa. Con el paso del tiempo el régimen cooperativo se mantuvo y sus empleados eran en muchísimos casos socios de la firma. En consecuencia hubo una reinversión permanente de beneficios para mejorar y ampliar la empresa. En los años 50 ya era todo un emblema y un orgullo para el pueblo. No era el fruto de la voluntad de un empresario capitalista. Era el resultado del esfuerzo de sus propios trabajadores.

Cuando en 1956 le encargaron a Joaquín Domínguez el cuerpo de oficinas que remataría el gran establecimiento industrial que fue el resultado de las sucesivas ampliaciones. Quizá era el proyecto más significativo de la época, el que iba a atraer todas las miradas. La elección fue muy reveladora. De nuevo la esquina curva y la "fenêtre en longueur". En esta ocasión se añadía un activo más. La retícula menuda de la ventana industrial dejaba paso a la gran lámina de vidrio. Así, el ritmo compositivo se hacía mediante el antepecho del cerramiento de ladrillo recubierto de aplacado en la base y pintado en el resto de pisos, formando la franja horizontal opaca, y la línea del vidrio de la ventana rasgada, dando el contrapunto de la transparencia. Líneas nítidas, formas limpias y ninguna concesión al adorno.

Este modelo compositivo se mantuvo hasta la llegada de los prefabricados de hormigón, que permitían sacar los elementos portantes al exterior y hacer espacios aún más diáfanos. También supusieron un gran cambio las piezas metálicas, que permitían hacer fachadas cortina de vidrio y metal a la manera americana. Pero el modelo de hormigón con cerramiento de ladrillo y franjas de horizontales de grandes ventanas mantuvo su vigencia hasta la década de 1970. Era un sistema barato, fácil de construir y muy práctico para crecer en altura. Los grandes cambios en la arquitectura industrial de los años 70 tendrán que ver también con la salida de las empresas del casco urbano, buscando terrenos más amplios y mejor comunicados en los polígonos industriales.

Bibliografía

Apraiz Sahagún, Amaia y Martínez Matía, Ainara (2008) *Arquitectura industrial en Gipuzkoa*. Diputación Foral de Gipuzkoa. Archivo General de Gipuzkoa. Formato PDF. Disponible en http://www.artxibogipuzkoa.gipuzkoakultura.net/libros-e-liburuak/bekak-becas06.pdf

Azpiri Albistegui, Ana (2004). "Arquitectura en Gipuzkoa, 1850-1960" en Astrain, L.; Tejada, Á.; Arizmendi, F.; Briones, J. L.; Fontán, C. y Sesé, L., *Guía de arquitectura de Gipuzkoa, 1850-1960*.San Sebastián: Diputación Foral, COAVN y Editorial Nerea.

— (2012). "El problema de la autoría en Luis Tolosa" y "La arquitectura industrial" en Azpiri, A. (coord), García, L.; Sánchez, D.; Etxepare, L. y García

Nieto, F., *La arquitectura de Luis Tolosa*. San Sebastián, Puerto de Pasajes: COAVN y NEREA.

Baldellou, Miguel Ángel (1995). "Hacia una arquitectura racional española" en Baldellou, Miguel Ángel y Capitel, Antón, *Arquitectura española del siglo XX*. Madrid: SUMMA ARTIS. Vol. XL. Espasa Calpe.

Curtis, William J. R. (1987). *Le Corbusier ideas y formas*. Madrid: Herman Blume.

Gutiérrez Arosa, Jesús (2007). *La Guerra Civil en Eibar y en Elgeta*. Eibar y Elgeta: Ayuntamiento de Eibar, Ayuntamiento de Elgeta y Comisión Ego Ibarra.

Iza-Goñozola de Miguel y Francisco Javier (2005). *ALFA. S.A. Motor social y económico de la vida eibarresa*. Eibar: Ayuntamiento de Eibar y Comisión Ego Ibarra.

Martínez, Ainara (2012). "Lambretta locomociones" en VV.AA, *Patrimonio industrial en el País Vasco*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.

Medina Murua, Josá Ángel (2011). *José Manuel Aizpurua y Joaquín Labayen*. San Sebastián: COAVN. Colección Arquitectos Guipuzcoanos nº 2.

Mújica, Gregorio (1990). *Monografía Histórica de la villa de Eibar*. Eibar: Ayuntamiento de Eibar. 1ª ed. 1908.

Muñoz, Javier (2011). *La arquitectura racionalista en Bilbao (1927-1950) Tradición y modernidad en la época de la máquina*. Bilbao. Tesis Doctoral inédita. Disponible en el repositorio de la biblioteca de la UPV-EHU.

Pérez de la Peña, Gorka y Uriarte, Iñaki (2005). "Arquitectura industrial en el País Vasco y Navarra" en VV.AA, *Registro del Docomomo Ibérico. La arquitectura de la industria, 1925-1965*. Barcelona: Fundación Docomomo Ibérico.

Sanz Esquide, José Àngel (1986). "La arquitectura en el País Vasco durante los años 30" en Moya, Adelina; Sáenz De Gorbea, Xabier y Sanz Esquide, José Ángel, *Arte y artistas vascos de los años 30*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa.

EL PATRIMONIO ANDALUSÍ EN LA GESTACIÓN DE LA CIUDAD LIBERAL (GRANADA, 1835-1898)

Juan Manuel Barrios Rozúa
Universidad de Granada

1. Actitudes contrapuestas ante un pasado musulmán

Las nuevas autoridades de Atenas, capital de un estado-nación que logró la independencia en pleno romanticismo, negaron su largo pasado otomano para mirar hacia una remota época clásica de la cual, como señaló un agudo René de Chateaubriand, los modernos griegos lo ignoraban todo (Chateaubriand, 2005: 118 y 162). No en vano tuvieron que recurrir a arquitectos alemanes para poder levantar edificios neoclásicos y elaborar un plan de ensanche (1832) que respetaba áreas arqueológicas y condenaba a la piqueta el barrio turco (Delfante, 2006: 303-306).

En Palermo habían olvidado de tal manera su remoto pasado musulmán que no pocos en Sicilia se sintieron turbados cuando empezó a exhumarse ese periodo de dos siglos y medio que había dejado indudables huellas. Cuando Ferdinand IV, rey de las Dos Sicilias, se hizo construir en 1790 el palacete La Favoritao, eligió como estilo dominante el chino, ignorando el estilo autóctono de los reyes normandos, heredero legítimo de las experiencias estéticas musulmanas en la isla (Juler, 1994: 7).

En el caso de Granada el pasado musulmán era visible por doquier y la Alhambra constituía un motivo de orgullo por su creciente prestigio. A su vez el pasado andalusí era lo bastante lejano como para que en la época romántica fuera muy difícil encontrar un erudito capaz de traducir la lengua árabe. Cuando un terremoto desprendió unas cartelas de la sala de Embajadores de la Alhambra, los obreros que las repusieron las colocaron al revés, pasando varios años antes de que alguien se percatara del error (Contreras, 1878: 221). No había ya una relación traumática con el pasado conflictivo, el de la guerra de conquista de los Reyes Católicos o el de la guerra de las Alpujarras. Los granadinos descendían en su mayoría de los repobladores del siglo XVI y los que pudieran tener antepasados moriscos habían olvidado por completo esa componente de sus raíces. Cuando el erudito Simón de Argote abordó el estudio de las antigüedades árabes en sus *Nuevos paseos históricos, artísticos, económico-políticos, por Granada y sus contornos* (1806) no había ningún deseo de ajustar cuentas con el pasado,

sino una sincera curiosidad y admiración por un legado original que en las décadas precedentes había atraído a los académicos de San Fernando y a viajeros extranjeros.

La Granada andalusí fue una ciudad que desde su fundación se convirtió en un importante centro urbano gracias a ambiciosas obras militares y civiles. En el periodo zirí fue la capital de un reino taifa que creció a costa de sus vecinos; bajo los almorávides fue la capital de una al-Andalus sometida a estos invasores africanos; en el periodo almohade se mostró como una ciudad rebelde a esta nueva dinastía africana, pero sin por ello decaer; y con los nazaríes fue la capital espléndida de un reino pequeño pero densamente poblado. Esos casi cinco siglos de historia andalusí tuvieron un largo y brillante epílogo mudéjar y morisco, en el que una comunidad étnica netamente islámica continuó desarrollando su vida con pautas propias. Los cambios que introdujeron en Granada los colonos cristianos fueron graduales, sin hacer tabla rasa. Aunque el Albaicín era el lugar en el que se concentraban los antiguos pobladores, la presencia morisca no se limitaba a este barrio, sino que incluía al resto de la ciudad, donde también tuvieron casa familias de "cristianos nuevos" y en cuyos edificios públicos y plazas también desarrollaron su existencia.

Tras la definitiva expulsión de los moriscos acometida en 1609 Granada continuó una transformación lenta y sin rupturas, lo que permitió conservar buena parte del legado musulmán y morisco hasta principios del siglo XIX. Será a partir de la revolución liberal cuando la ciudad sea objeto de drásticas reformas. Mientras que por un lado se arrasaba el intrincado tejido urbano musulmán y se derribaban edificios y puentes andalusíes que estorbaban a las nuevas calles de aspecto cosmopolita, por otro se revalorizaba la Alhambra y se convertía en modelo de arquitectura orientalista, levantándose tanto en la ciudad histórica como en la periferia nuevos edificios con diseños neoárabes. En las siguientes páginas intentaré dar una explicación a estas actitudes contradictorias hacia el arte musulmán y mudéjar, unos estilos difíciles de distinguir para las gentes de la época, como demuestra que la totalidad de la arquitectura hispano-musulmana fuera etiquetada como *moorish* por los ingleses, *mauresque* por los franceses y *morisca* por los propios españoles. Todo esto nos permitirá hacer algunas consideraciones sobre la maurofilia o maurofobia en el siglo XIX.

2. El legado andalusí como estorbo al progreso

En Europa, sobre todo en Francia, la Ilustración desarrolló un discurso sobre la ciudad del Antiguo Régimen en la que esta era vista como un organismo enfermo que necesitaba de una cirugía radical. Los planteamientos ilustrados sobre la ciudad fueron calando poco a poco entre las élites españolas, pero en la periférica Granada esto no había ocurrido todavía a finales del siglo XVIII, como prueba este texto publicado en 1796, escrito presumiblemente por el reputado topógrafo Francisco Dalmau, en el que se elogia la salubridad y arquitectura de la urbe:

> La multitud de objetos agradables que su ventajosa situación nos ofrece, no puede considerarse sin asombro. Un cielo claro y despejado; un ayre puro y saludable; un terreno fértil y delicioso, regado de abundantes y cristalinas aguas; un prolongado muro de sierras, montes y cordilleras, que vestidas de yedra y nieve casi todo el año, se elevan con desigualdad, formando diferentes y agradables figuras; una Ciudad poblada de magníficos edificios y eminentes torres, que desde la cúspide de los cerros descienden hasta la llanura; tal es el hermoso prospecto de Granada. (…)
>
> Genil y Dauro, que son los rios mas caudalosos y notables, surten tambien a la Ciudad. Sus aguas son puras, sanas y delgadas (*Mensagero ecónomico y erudito de Granada*, 2 junio 1796).

Varias décadas después la imagen de la ciudad ha cambiado radicalmente a los ojos de aquellas personas llamadas a intervenir sobre ella. En 1840 el arquitecto Juan Pugnaire no podía tener una visión más despectiva de Granada y de todo lo que guardaba relación con su trama musulmana, indicando la necesidad de su radical transformación:

> (…) esta ciudad repito, tan favorecida [por la Naturaleza] presenta en su mayor parte un aspecto monstruoso y desagradable, respecto a su decoración y distribución; pues si prescindimos de algunos edificios que la religiosidad y grandeza de sus antepasados elevaron al culto, a las ciencias y a la ostentación de sus monarcas, por lo demás no se ve en ella ni plazas decoradas, ni mercados públicos convenientemente establecidos, ni cárceles arregladas, ni fuentes, ni calles derechas y regulares; presentándose en su lugar a la vista, estrechas comunicaciones en forma de laberintos, en donde la atmósfera se renueva con dificultad, el forastero se pierde, se oculta el criminal y la mujer pública se alberga. (…)
>
> Para conseguir esta reforma, y proporcionar a Granada aquella belleza y unidad que debe ser la fisonomía de la civilización de sus moradores, procurando que en adelante las obras públicas que se emprendan guarden cierta relación entre sí, y con los otros edificios, evitando al mismo tiempo que las ejecutadas por los particulares se circunscriban solamente al estrecho círculo del interés individual, no hay otro medio que el de la formación de un plano o proyecto general de reforma de población al cual se sujeten rigurosamente todas las construcciones (*La Alhambra*, 2 febrero 1840).

Juan Pugnaire había obtenido su título en la Real Academia de San Fernando, lugar donde se inoculaba a los estudiantes una cerrada visión de la ciudad y de la arquitectura muy deudora de la Francia ilustrada y de la Inglaterra liberal; una visión en la cual unos análisis con aspiraciones científicas se mezclaban con tópicos y prejuicios, todo ello con la convicción de que los criterios urbanos tenían validez universal, pese a que habían sido gestados en un área muy concreta de Europa occidental. Los principios urbanos y arquitectónicos fundían consideraciones económicas, médicas y estéticas formando un discurso cosmopolita que atendía poco a los análisis específicos y que aspiraba a remodelar las ciudades sin tener en cuenta su historia, clima y sociología. Estábamos ciertamente en los principios del urbanismo moderno y no se comprendía la importancia del análisis científico del caso concreto, considerándose suficientes los principios universales.

Ese mismo año de 1840 Pugnaire escribía un artículo en el que incluía esta consideración xenófoba: "La arquitectura de los chinos es tan ridícula como ellos" (*La Alhambra*, 8 marzo 1840). Lo peor del caso es que este arquitecto de dogmático clasicismo trabajaría entre 1851 y 1856 como restaurador de la Alhambra.

La angostura de los adarves y calles medievales es aborrecida porque impide la circulación de mercancías y de trabajadores. Huelga señalar la importancia que para el pensamiento económico liberal tiene la circulación, pero también para pensadores tan peculiares como Saint-Simon, cuyas teorías encontraron buena acogida entre los ingenieros. También se apuesta por la centralización de las actividades comerciales en espacios públicos, creándose plazas y experimentando gran desarrollo la arquitectura de mercados. Además, la amplitud de las calles y plazas permite la circulación del aire y el impacto de la luz solar, evitando los temidos miasmas, o sea, los aires pútridos a los que se atribuye con escaso fundamento la propagación de las epidemias. Los intensos olores que eran familiares a toda ciudad del Antiguo Régimen son percibidos como perjudiciales para la salud y se empiezan a adoptar medidas para erradicarlos.

La apertura de plazas y el ensanche o desembarazamiento de calles se materializarán por varios caminos. El primer y más espectacular paso en el "desventramiento" de la ciudad histórica estuvo asociado a la desamortización

de los bienes del clero regular acometida a partir de 1835, pues varios conventos secularizados fueron derribados permitiendo la desaparición de cenobios rodeados de estrechas callejuelas y su sustitución por amplias plazas, algunas de las cuales se destinan a mercados. Sucumbieron así en Granada los conventos de Agustinos Calzados y de Capuchinas, el primero compuesto en parte por estructuras musulmanas y mudéjares. No es de extrañar que el embajador marroquí Fuad el-Effendi, al ver "el destrozo de la revolucion" en muchos edificios desamortizados, señalara en 1844 que "las hordas del Africa no hubieran hecho otro tanto" (*Gaceta de Madrid*, 27 julio 1844).

Y mientras parte de la ciudad histórica sucumbía a la piqueta, un periódico granadino denunciaba que la mezquita de Argel, consagrada por los franceses como iglesia y que era "uno de los mas bellos monumentos de la arquitectura árabe moderna" (fue edificada en 1775), había sido demolida. Hacía más adelante una reflexión que bien podría haber dirigido a las autoridades granadinas: "No es solo el tiempo el que destruye; la mano del hombre se complace también en concluir con las obras de mérito, unas veces por espíritu de innovación, y las más por un interés de especulación mezquina" (*Diario de Granada*, 16 septiembre 1847).

Las murallas medievales son condenadas también como un obstáculo tanto al tráfico como a la renovación del aire. En Granada veremos como son demolidos lienzos e interesantes puertas ziríes y nazaríes (puerta del Sol, puerta del Pescado, puerta de Bibarrambla…) sin que en algunos casos se logre mejora alguna con ello. La puerta de Bibarrambla, uno de los edificios más dibujados por los viajeros románticos y declarado monumento nacional por iniciativa de Pi i Margall cuando era presidente de la República, fue destruida sólo para "embellecer" un céntrico rincón de la ciudad y para satisfacer los intereses de los particulares que tenían medianeras con ella; el Ayuntamiento celebró el anhelado derribo con lanzamiento de cohetes, mientras la Comisión de Monumentos local dimitía en bloque (*El Defensor de Granada*, 19 septiembre 1884).

La presencia de tiendas y talleres que invaden la calle, situación característica en toda ciudad del Antiguo Régimen y de las musulmanas en particular, será proscrita y



Fig. 1 – Puerta de las Orejas, derribada para alinear una calle (dibujo de Francisco Paez, mediados del siglo XIX). Fuente: *La Alhambra,* 1913: 232

perseguida con creciente dureza, mientras que la disolución de los gremios acaba con el aspecto de zoco que todavía presentaba buena parte del centro urbano. Las industrias malolientes (tenerías, tintorerías, batanerías, mataderos, hornos…) son gradualmente expulsadas. Las célebres tenerías de la calle Tintes, similares a las que aún hoy pueden verse en Fez, eran fustigadas así en la prensa:

> Magnífico cuadro se ofreció hace poco á nuestra vista, al querer atravesar la placeta del Carmen para entrar en la calle de los Tintes. Parecía aquello un campo de Agramonte, todo cubierto, no de armas, huesos y cadáveres, sino de lanas, pellejos, colgaduras de colores muy varias aunque sucias y otras lindezas de este género; y cuando libres ya de la primera impresión de aquella perspectiva, nos atrevimos á entrar por alguna de las tortuosas veredas de aquel negro mapa para seguir nuestro camino, hubimos de aplicar prontamente ambas extremidades manuales á la nariz porque comenzamos á mascar una atmósfera llena de miasmas fétidos e insoportables. Pocos instantes fueron los que duró tan embarazosa posición y cuando ya nos hallamos al otro lado del mal paso nos dimos la mas cordial enhorabuena por haber salido nada sanos pero a salvo de entre los cuchillos de ciertos operarios que alli trabajaban, y que nos miraron con semblante amostazado. Seria muy conveniente (...) que se prohibiera a los curtidores hacer una segunda ribera de aquella placeta para que no se repitan iguales escenas, y los vecinos puedan respirar el aire libre desde sus balcones... (*El Granadino*, 17 mayo 1848).

Pero no basta con la proscripción de ciertas prácticas y su destierro a la periferia. El reto más grande que se plantea es la propia evacuación de los desechos generados por los humanos y animales, así como la mejora de las conducciones de agua potable, pues algunos intuyen ya que es el camino de transmisión más frecuente de las enfermedades. Sin embargo, las iniciativas que se adoptan para mejorar el alcantarillado son muy escasas y tampoco se hace nada para reemplazar las viejas tuberías de barro por otras metálicas.

No fueron solo las limitaciones presupuestarias las que impidieron al municipio afrontar las imprescindibles mejoras en conducciones de agua potable y en cloacas. Aunque ciertamente los recursos eran muy limitados, el problema estuvo en las prioridades a la hora de gastarlos. Para los munícipes granadinos y los arquitectos la medida urbana más importante para modernizar y embellecer la ciudad fue el llamado "ensanche interior", que consistía en ampliar las calles existentes o trazar nuevas vías destruyendo barrios angostos, una política que se inicia en la ciudad antes de que el barón de Haussmann la ponga en práctica en París. En Granada esta política se llevó muy lejos, absorbiendo buena parte de los recursos municipales tanto por el pago de obras como por las indemnizaciones a los propietarios afectados.

Para ensanchar las calles o suprimir adarves, sobre todo en el centro, los arquitectos trazan nuevas alineaciones. A los edificios que estorban se les prohíben las obras de consolidación y se les aboca a la ruina y desaparición, mientras que a otros se les obliga a retroceder la fachada compensándoles con un permiso para edificar más plantas (Anguita Cantero, 1997: 108-115). También se abren nuevas y espaciosas calles; la construcción de una calle sobre el río Darro (1850-1882) mediante una costosa bóveda, supuso la destrucción de varios puentes de época andalusí (del Álamo, del Carbón, de San Francisco, de la Corona y de Santa Ana) y el derribo de la totalidad de las pintorescas casas que había en sus márgenes. Así, uno de las zonas más hermosas y originales de la ciudad, retratado por muchos viajeros románticos[1], de-

[1] Richard Ford lamentó así el desprecio de los granadinos por la Riberilla del Darro: "¡Qué paisaje para todos, menos para los naturales que nada ven en estas maravillas de luces y sombras, reflejos, colores y perfiles! Ciegos a todas estas bellezas, las gentes del país sólo perciben lo

sapareció sin dejar rastro y fue sustituida por una calle con edificios eclécticos al gusto burgués.

Todavía más grave es el caso de la Gran Vía, que ni siquiera seguía el trazado de ningún accidente natural. Todo el centro de la antigua medina fue arrasado entre 1895 y 1898 para insertar una ancha avenida, y las callejuelas de sus lados realineadas para cortarla perpendicularmente. Ni que decir tiene que pereció un número elevado de edificios islámicos (palacio de Cetti Meriem, baño de la Zapatería, casa de la calle Pozo de Santiago 16, casa de la calle Marqués de Falces 9, etc.) y mudéjares (casa de la Inquisición, casa de la calle Azacayas 16, la Posadilla, etc.)[2]. Pero más grave aún es que un tejido urbano cuyo origen se remontaba a tiempos ziríes desapareciera sin dejar rastro y que el casco histórico quedara segmentado sin solución de continuidad; si antes el Albaicín y la ciudad baja enlazaban armónicamente y mostraban tipologías arquitectónicas similares, ahora el Albaicín quedaba como un gueto popular enfrentado a la ruidosa ciudad moderna. Por cierto que este antiguo barrio morisco, gracias a que estaba habitado por obreros y jornaleros, interesó poco a los munícipes y su trama sufrió solo moderadas alteraciones.

El ensanche o apertura de nuevas calles no tiene como objeto único la mejora de la circulación, sino también la imposición de una nueva estética. Una de sus peores "deformidades" a los ojos de munícipes y arquitectos es la asimetría, en particular la que encontramos en muchos de los edificios musulmanes, en los mudéjares y en las viviendas populares. La "falta de gusto" de estos edificios reside también en la carencia de un vocabulario orna-



Fig. 2 – Puente de San Francisco, destruido por las obras de embovedado del río Darro (dibujo de Valentín Barrecheguren). Fuente: *La Alhambra*, 20 enero 1884

que en ello hay de degradante, de harapos y decadencia, y casi juzgan tus apuntes y admiración como un insulto. El granadino se te acerca para que vengas a dibujar la obra más reciente o el más moderno aborto estilo 'Real Academia'..." (Ford, 2012: 91).

[2] De la destrucción de edificios históricos por las obras de la Gran Vía se hace un tan escueto como despectivo recuento en Martín Rodríguez, 1986: 108-116. Compárese con la catalogación y valoración que de dichos edificios he hecho en Barrios Rozúa, 1999: 191-244.

mental y unas reglas compositivas clásicas. La Comisión de Ornato del Ayuntamiento era la encargada de vigilar el cumplimiento de las reglas de buen gusto.

A los inmuebles que son retranqueados para ampliar calles se les obliga a adoptar en la reconstrucción de sus fachadas una estética simétrica de carácter clasicista. Además, se hace desaparecer o se oculta la antigüedad de los edificios, en la que sólo se ve vejez y decrepitud, nunca valor histórico o artístico. La ciudad va tomando así el carácter tan cosmopolita como anodino de cualquier ciudad europea; valga de ejemplo la plaza de Bibarrambla, cuyos pintorescos edificios mudéjares son sustituidos por insulsos edificios eclécticos.

Por otra parte, una orden de la Comisión de Ornato fechada en 1842 obligó a suprimir la madera de las fachadas, y para que la ejecución de dicha medida no se dilatara en el tiempo, se constituyeron unas brigadas de albañiles que retiraron durante varias semanas las hornacinas, balcones, ajimeces, saledizos, pasadizos y otros elementos de madera, logrando suprimir en toda la ciudad uno de los rasgos que más asemejaban sus calles a las de Fez o Tetuán. La medida tuvo su justificación en el miedo a los incendios y al desprendimiento de estructuras carcomidas, así como en el deseo de laicizar las calles, pero la ciudad perdió una parte de su pintoresca idiosincrasia.

Las envejecidas casas moriscas o nobiliarias se fragmentaban y convertían en corrales de vecinos. Un ejemplo fue el antiguo Maristán, transformado en corral de vecinos y que fue deteriorándose hasta ser derribado en buena parte. Pero podrían citarse otros muchos edificios musulmanes o mudéjares que se convirtieron en abrigo de familias trabajadoras de muy escasos recursos (Corral del Carbón, casas del Chapiz, casa de la Lona, etc.).

En los barrios pobres los propietarios prefieren a veces derribar una casa deteriorada antes que renovarla, dado que los potenciales inquilinos sólo podrían pagar un arrendamiento que no justifica la inversión. Así perecieron casas musulmanas o moriscas del Albaicín, algunas de gran valor. De esta manera lamentaba el periódico *El Granadino* el derribo de una casa musulmana:

> Ayer hemos ido a visitar una casa que habia en la parroquia de S. Luis, monumento precioso de arquitectura árabe, que se encuentra copiado en todas las colecciones de vistas granadinas, de España y del estrangero: solo

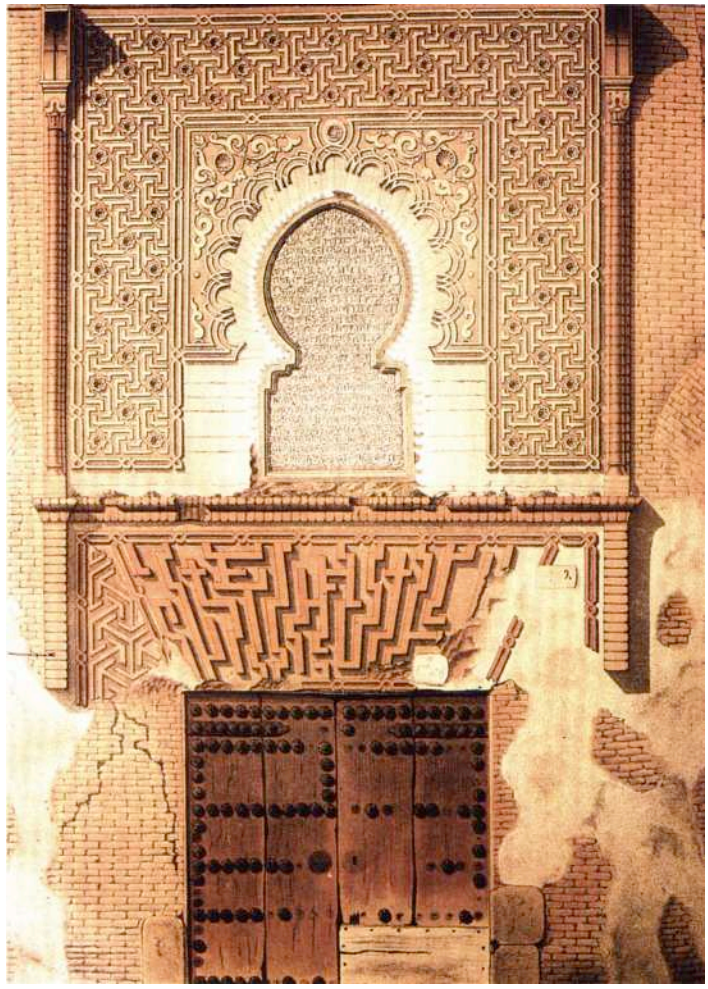


Fig. 3 – Portada de el Maristán, que tras ser corral de vecinos fue parcialmente derribado en 1843. Fuente: Rada y Delgado, 1872-1877

> encontramos el solar, por la miserable cantidad de 35 duros, se habia vendido y el nuevo propietario la habia echado por tierra, para aprovechar los materiales: luego nos ofendemos cuando dicen, que el Africa comienza en los Pirineos. (*El Granadino*, 8 mayo 1848).

Por cierto que la despectiva referencia a África es absurda, porque al fin y al cabo las destrucciones del patrimonio histórico en España eran producto de políticas liberales análogas a las emprendidas en la mayoría ciudades europeas, mientras que en el mundo árabe-bereber no se planteaban reformas haussmannianas para las medinas históricas.

3. El legado andalusí como fuente de inspiración

Al comenzar el periodo romántico la Alhambra era una reliquia de la corona conservada tanto por su original belleza como por ser un recuerdo de la victoria de los Reyes Católicos sobre el último bastión de los musulmanes en la Península. Sin embargo, la administración del real patrimonio se mostró negligente hacia la ciudadela, que parecía próxima a su ruina, lo que motivó innumerables comentarios críticos de los viajeros. Richard Ford diría que los "brutos" granadinos "desprecian la Alhambra, llamándola "casa de ratones", en lo que verdaderamente la han convertido" (Ford, 2012: 26 y 139). No creo, sin embargo, que esta aseveración sea del todo justa. Los granadinos y sus autoridades en particular siempre habían tenido en alta estima a la ciudadela. La situación de abandono era producto de una desgraciada confluencia de factores negativos tales como los estragos ocasionados por las tropas napoleónicas, el empobrecimiento de la ciudad o la desidia del real patrimonio.

En 1827 el real patrimonio liberó al fin dinero para una activa campaña de obras de consolidación. Un año después las autoridades de la ciudadela afirmaban que la Alhambra es un monumento que interesa a "la Ciudad de Granada, y toda la Nación, porque es depositario de lo que sirve de admiración a todo estrangero" (Archivo Histórico de la Alhambra, 227-1-3). En efecto, Washington Irving, que vivió en el Palacio Árabe en 1829, apuntaba en relación con las obras que "los españoles aprecian mucho la buena opinión de los extranjeros sobre todo lo español" (Irving, 2009: 86).

Los trabajos de conservación continuaron y en 1837 el gobernador de la ciudadela se mostraba orgulloso de poder dar a "conocer a los Estranjeros que en España las bellas artes tienen el mismo adelanto que en toda Europa, y no nos echaran en cara que no conocemos el merito de este Monumento, cuando se deja destruir" (Archivo General de Palacio, 12012/3). Como puede verse la Alhambra ya no era considerada una reliquia de la cual la familia real podía disponer caprichosamente, sino que era vista como monumento de la nación que había que conservar para prestigio de esta y en consideración a los amantes de las artes.

A partir de este momento la preocupación no se centraría en el temor a la ruina de la Alhambra, sino en si los trabajos que se realizaban en ella eran los adecuados. El pintor italiano Gaspare Sensi, afincado en Madrid, publicó en un diario madrileño un artículo en el que criticaba las restauraciones demasiado contundentes que había visto durante su viaje por Andalucía:

> El alcázar de Sevilla, la Alhambra, el Jeneralife y otros monumentos existentes de su género, no son propiedad de personaje alguno, ni nadie tiene derecho para hacer variaciones, mudanzas ni restauraciones en ellos; pertenecen a la nación, y los encargados de su custodia deben tener entendido que son criados que la nacion ha puesto alli, y responsables severamente de todo voluntario detrimento que padezcan (recorte de *El Espectador,* 17 de junio de 1842, conservado en el Archivo General de Palacio, 12014/18).

El 12 de julio de 1870 el "Alcázar de la Alhambra, en Granada, con sus jardines y dependencias accesorias" fue declarado Monumento Nacional Histórico y Artístico. Para entonces hacía muchos años que estaba consagrado como el conjunto arquitectónico más célebre de España fuera de sus fronteras y era modelo de arquitectura orientalista.

La primera obra neoalhambresca que se realizó en Granada estuvo motivada por el incendio que arrasó el mercado de la Alcaicería en 1843. La reconstrucción que inició al año siguiente un grupo de arquitectos liderado por José Contreras, restaurador de la Alhambra, fue reedificar el mercado en un estilo neonazarí, dado que el origen de este mercado se remontaba a tiempos islámicos. El proyecto no tenía ni mucho menos un carácter arqueológico, pues se suprimían algunas de las callejuelas y el alzado, lejos de reproducir las sobrias fachadas con portones de madera, creaba unas tiendas inspiradas en las *tabernae* romanas (arco en el cuerpo inferior y altillo con ventana adintelada), pero decoradas con arcos y columnas de yeso inspirados en la Alhambra. El resultado tenía mucho de proyecto académico y quedaba más cerca de una galería comercial a la moda europea que de un zoco musulmán.

Para entonces ya se habían empezado a publicar las cromolitografías de Owen Jones, que serían parte de los modelos de gramática ornamental que el inglés ofreció a los arquitectos y artistas de todo el mundo. La iniciativa de Owen Jones ganaría impulso con su participación en la construcción del Crystal Palace en la Exposición Internacional de Londres de 1851, y sobre todo con el patio de los Leones que incluiría en la reconstrucción ampliada del pabellón en el barrio de Sydenham (1854)[3].

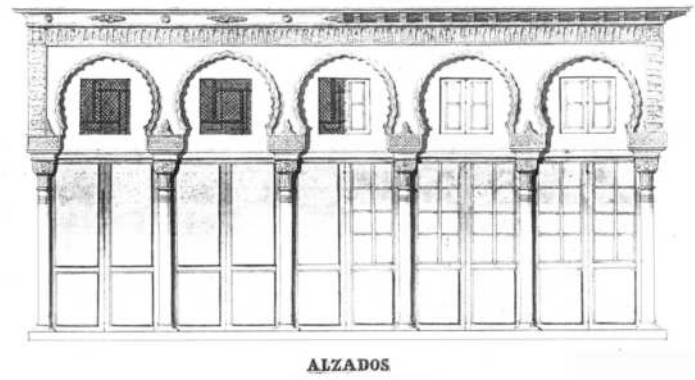


Fig. 4 – Proyecto de decoración para la Alcaicería, por José Contreras y otros. Fuente: Archivo Histórico Municipal de Granada, 3/129

Los edificios alhambrescos se difundieron por buena parte de España, tuvieron una muy temprana aparición en Inglaterra, y más tardía en el resto de Europa y América. Este exótico estilo se destinaba sobre todo a espacios relacionados con el ocio (gabinetes de fumar, balnearios, teatros...), aunque también encontró su hueco en la arquitectura religiosa (catedral anglicana de Gibraltar o sinagogas como la de Budapest). En Granada, donde los edificios neoalhambrescos fueron más numerosos que en ningún otro lugar, los hubo no sólo para algunas de las finalidades antes mencionadas, sino también para viviendas (casa de la Tortajada en la plaza Mariana Pineda, cármenes en el Albaicín, hotelitos junto al Genil), tiendas de fotografía, hoteles, una fábrica de papel, e incluso para un centro docente de los jesuitas, el enorme Colegio Máximo de Cartuja. Como corresponde a la época del eclecticismo, el estilo alhambresco no siempre se presentaba en estado puro, y en algunas ocasiones lo vemos mezclado con elementos tomados de la

[3] En su interior había varios pabellones de distintos estilos que venían a ilustrar la gramática de los ornamentos de Owen Jones. Éste realizó una recreación del patio de los Leones con la sala de los Abencerrajes y la sala de los Reyes, con una exposición de dibujos y ornamentos inspirados en la Alhambra. La reconstrucción fue acusada de "chillona" por su colorido y de fría porque no podía evocar nada Raquejo Grado, 1990: 100-103 y Jones, 2010.

mezquita de Córdoba, la Giralda de Sevilla o el mudéjar. Pero sobre todo hay que tener presente que las plantas y espacios de los edificios rara vez se inspiraban en la Alhambra. En estos edificios de aire oriental nos encontramos en realidad con la moderna planta de un hotel turístico, un palacete que sigue modelos franceses, un nuevo concepto de carmen romántico, una fábrica mecanizada, un restaurante, etc. Así pues, lo alhambresco se limitaba por lo general a algún volumen evocando una torre y sobre todo al revestimiento ornamental de la fachada y de espacios interiores muy concretos, sin que encontremos plantas inspiradas en mezquitas, alhóndigas o palacios. Incluso el patio del carmen de los Mártires, que evoca el famoso patio del Generalife, se permite la licencia de introducir una gruta artificial, algo propio de un jardín italiano del renacimiento.

¿Es la arquitectura alhambresca un rasgo de maurofilia? Es posible que en algunos casos sí, aunque el mundo musulmán era básicamente desconocido en Granada, donde nadie viajaba al vecino Marruecos. Más bien hay que hablar de un orientalismo inspirado en las *Mil y una noches* y en las leyendas de la Alhambra que identifica la arquitectura alhambresca con el ocio y la fantasía. Pero esto sólo vale para algunos ambientes hosteleros y residenciales, porque para una fábrica o para un centro de educación católico sólo podemos explicar la opción alhambresca por la fascinación que ejerce un lenguaje ornamental de indudable belleza y coherencia estética, que es tomado como rasgo de identidad local, totalmente escindido de sus posibles connotaciones religiosas. Como señalábamos al principio, en la Granada del siglo XIX, a diferencia de la Atenas posterior a 1830, el pasado islámico era tan remoto que no había islamofobia entre la mayoría de la población, sino un simple desconocimiento de esa religión y una evocación legendaria del pasado medieval. Si había algún conflicto religioso en la sociedad de la época era el que enfrentaba a anticlericales y tradicionalistas, el cual en los momentos de ascenso del liberalismo revolucionario se tradujo en políticas desacralizadoras de la ciudad.

Por otra parte, cabría preguntarse si la hostilidad que en distantes épocas moriscos y liberales tuvieron hacia la Inquisición y el clero, combinada con la sensibilidad romántica, pudo generar una corriente de maurofilia. Me inclino a pensar que que no. El nacionalismo centralista de los liberales no simpatizaba con la pluralidad étnica. Además, y con toda lógica, el proyecto laicista del liberalismo, que nunca planteó la ruptura completa con el catolicismo y que acabaría llegando a un acuerdo con la Iglesia, no dejaba espacio a la admiración por otras religiones y menos por la islámica, que ya entonces empezaba a asociarse con países atrasados económicamente. Es más, el frustrado intento de anexionarse el norte de Marruecos entre 1859 y 1860 hizo reverdecer actitudes maurófobas, aunque al-Andalus siguió viéndose como un pasado legendario con escasa relación con el Marruecos decimonónico.

No hubo contradicción entre el derribo de edificios históricos del legado andalusí y la construcción de inmuebles neoárabes. Los nuevos edificios se inspiraban sobre todo en la ornamentación, pero poco o nada en las plantas y en los espacios. Eran edificios modernos con piel historicista, frente a los viejos inmuebles musulmanes y mudéjares, que se presentaban en muchos casos ruinosos e inadecuados, resultando más económico demolerlos para construir de nueva planta que rehabilitarlos. La arquitectura de al-Andalus, a excepción de la Alhambra, formaba parte de la vieja ciudad que se derribaba, mientras que los edificios neoárabes eran parte de la moderna Granada que emergía.

Bibliografía

Anguita Cantero, Ricardo (1997). *La ciudad construida: control municipal y reglamentación edificatoria en la Granada del siglo XIX.* Granada: Diputación Provincial.

Barrios Rozúa, Juan Manuel (1999). *Guía de la Granada desaparecida.* Granada: Comares.

Chateaubriand, François René De (2005). *Itinéraire de Paris à Jérusalem.* 1ª edición de 1811. París: Gallimard.

Contreras, Rafael (1878). *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, o sea la Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente.* 1ª edición de 1875. Madrid: Imprenta y Litografía de A. Rodero.

Delfante, Charles (2006). *Gran historia de la ciudad. De Mesopotamia a Estados Unidos.* Madrid: Abada.

Ford, Richard (2012). *Granada. Escritos con dibujos inéditos*, Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife.

Irving, Washington (2009). *Cartas desde la Alhambra.* Córdoba: Almuzara.

Jones, Owen (2010). *El patio Alhambra en el Crystal Palace.* 1ª edición de 1854. Madrid: Abada (estudios introductorios de Calatrava, Juan y Tito, José).

Juler, Caroline (1994). *Les orientalistes de l'École italienne.* Paris: ACR Edition.

Martín Rodríguez, Manuel (1986). *La Gran Vía de Granada. Cambio económico y reforma interior urbana en la España de la Restauración.* Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada.

Rada y Delgado, Juan De Dios (1872-1877). "Portada de la casa conocida por *de la Moneda*, Granada" en *Museo Español de Antigüedades*, vol. II, pp. 62-64.

Raquejo Grado, Tonia (1990). *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid: Taurus.

EL CONCEPTO DE MONUMENTALIDAD: UNA SIGNIFICACIÓN RENOVADA EN ARQUITECTURA

Emilio Cachorro Fernández
Universidad de Granada

1. Antecedentes

Fue Martin Heidegger (1966: 13) quien definió el lenguaje como *haus des seins*, es decir, la casa del ser, dispuesta y acotada por él mismo. Y es que la esencia humana es altamente comunicativa, tiende a expresar ideas, y lo hace mediante símbolos asociados a significados, lo que exige adoptar el léxico apto para un correcto entendimiento. La arquitectura, como disciplina ejercida por el hombre, no queda al margen de tal circunstancia, acudiendo igualmente a la semiótica para su concreción, habitualmente a través de corrientes estilísticas que determinan rasgos tipológicos y elementos ornamentales, cuyo vocabulario es reconsiderado y, en su caso, reinterpretado en cada período. En este contexto es donde se manifiesta el concepto de 'monumento', cuya raíz latina reside en *monumentum*, procedente de *monere*, que quiere decir 'avisar' o 'recordar', refiriéndose a lo invocado por la memoria, aquello que tiene un motivo duradero, lo que hace que venga provisto de una connotación afectiva. Así es como, sin excepción de cultura y época, surgen construcciones que actúan de resorte para evocar toda suerte de eventos, rituales o creencias, suscitando gran emoción, que contribuyen a preservar la historia y mantener la identidad de los pueblos, lo que contrarresta la acción abrasiva del tiempo además de la cualidad efímera de su promotor.

Los egipcios levantaron pirámides, como evolución de la arquitectura funeraria, para simbolizar la morada del rey difunto y, consiguientemente, el poder absoluto de los faraones y su deseo de inmortalidad, mediante volúmenes puros abstractos que reflejan la precisa organización de su sistema político-social, con un aspecto sólido y estable ligado con la eternidad. Objetivo que sustituyeron los griegos por la búsqueda de una perfecta concordia entre naturaleza y ser humano, con intermediación y dominio de los dioses, concebidos a nuestra escala, lo que se articuló a través de órdenes arquitectónicos donde la columna se percibía como señal de existencia debido a su elevación, haciendo que la ejecución de un templo fuera metáfora de armonía del mundo. Elementos heredados por los romanos e incorporados en nuevas tipologías como la basílica, cuyo eje longitudinal a modo de 'camino de salvación' se acompañaba

lateralmente de dos zonas superpuestas: la baja entrecortada por columnas antropomórficas mientras que la alta dialoga con el firmamento mediante luz cenital y decoración, aludiendo al destino del hombre entre tierra y cielo. Ya en etapa cristiana, el espacio centralizado de las iglesias, con forma de rotonda, fue elegido para baptisterios y mausoleos, evocando el antes y el después de la vida terrenal. Más tarde, la arquitectura románica introdujo la torre como volumen primordial, cuyo desarrollo en altura es síntoma de aspiración trascendente. Una idea igualmente implícita en su aspecto cerrado y macizo, opuesto a la desmaterialización gótica que inunda los interiores con luz divina, cuyo paso por vitrales añade un cariz aparentemente milagroso, invadiendo naves cuya verticalidad nos acerca otra vez a territorio celestial.

De la etapa renacentista en adelante, volverán a surgir temas anteriores aunque con mayor alcance, combinando recursos del legado clásico, como demostración clara de que la monumentalidad consistía en "una revelación de ciertas estructuras básicas 'entre mundos'. Dependiendo de la situación histórica se desvelaban unos u otros aspectos (...) esta tensión entre lo general y lo circunstancial es lo que hace significativa una obra" (Norberg-Schulz, 2008: 220). Sin embargo, el papel del monumento fue perdiendo su primitivo sentido en el mundo occidental, sustituyendo o complementando su valor memorial. Así, rastreando en los primeros diccionarios históricos, a finales del siglo XVII, Antoine Furetière también lo percibe como testimonio arqueológico y, cien años después, sería Quatremère de Quincy quien certificara su valor estético, bajo su consideración de agente de embellecimiento y magnificencia (Choay, 2007: 13-15). En cualquiera de los casos, hasta ese momento, la arquitectura había adoptado un lenguaje que se manifestaba principalmente mediante la expresión artística, con tipologías que no constituían un ideal rígido sino que permitían variaciones. Situación que fue truncada por los cánones de la tratadística iluminista, liderada por J.N.L. Durand, proponiendo modelos abstractos de carácter fijo, que relegaban los órdenes a la categoría de ornato superficial, como elementos postizos, lo que marcaría un arbitrario y tortuoso camino que culminó en el academicismo institucionalizado por la École des Beaux-Arts.

La retórica del eclecticismo decimonónico iría causando una pérdida generalizada del respeto a la tradición, empleando modelos pasados de manera cada vez más indiscriminada, falsa y decorativa, sin fundamentarse en otro criterio que no fuera la sumisión al gusto dominante, para satisfacer erróneos instintos, lo que terminó dando lugar a una 'seudomonumentalidad' (Giedion, 1963: 33-59). Así, por ejemplo, una forma tan simbólica a nivel histórico como la cúpula había pasado a emplearse no solo en edificios litúrgicos, según aconteció en el Renacimiento, ocupando una posición exclusiva –casi sacramental–, sino en cualquier uso y tipología, con indiferencia de su carácter público o privado, llegando al extremo de incorporarse a ámbitos que le son tan ajenos como el residencial, en un ejercicio compositivo plenamente descontextualizado y desprovisto de su razón de ser. Para el historiador suizo (1963: 34), "Si las formas pierden su íntima estructura, lo que hacen es convertirse en clichés sin significación emocional"; por tanto, la monumentalidad, de acuerdo a su auténtica esencia, la que le proporciona su condición atemporal, tendría que limitarse a casos que requieran servir las más altas metas, de modo parecido al que ya marcó el paradigma clásico griego –al restringir su presencia a las construcciones vinculadas a lo sobrenatural–. Un horizonte que, especialmente, se había ido desvirtuando desde la megalómana etapa napoleónica, extendiendo su banalidad con posterioridad sin hacer distinción de sistemas políticos.

2. EL GIRO MODERNO

Tras su nombramiento como presidente de la comisión austríaca de monumentos históricos, Aloïs Riegl (2008) asumió redactar un plan para su conservación a partir del cambio de concepción suscitada por la nueva época, cuyas argumentaciones teóricas fueron compiladas en *Der moderne denkmalkultus* en 1903, donde distingue varias clases interrelacionadas de 'valores conmemorativos', que amplían el número de bienes catalogables debido a la mayor cantidad de cualidades reconocidas, por este orden: en su sentido más primigenio, el 'valor recordatorio intencionado', esencialmente patriótico, propio de las culturas clásica y medieval; contrapuesto a la consideración de 'valor histórico', no previsible de origen, que fue calando del siglo XVI al XIX; y el 'valor de antigüedad', admitido más recientemente, consecuencia del paso del tiempo pero sin formar parte de un relato cronológico. A ello hay que añadir los 'valores contemporáneos' que derivan de la capacidad de satisfacer necesidades materiales y espirituales del hombre, como lo hacen las construcciones actuales, entre los que cabe señalar: el 'valor instrumental', dado por su finalidad práctica; y el 'valor artístico', en el que hay que diferenciar el 'valor de novedad', que concierne a un aspecto fresco e intacto de la obra que supuestamente la dota de mayor hermosura, y el 'valor artístico relativo', basado en una notoria coincidencia con la sensibilidad estética del momento.

Unas reflexiones que alentaron el debate sobre la monumentalidad justo cuando la arquitectura se encontraba en un crítico punto muerto, postrada a un fachadismo carente de rasgos expresivos de su época, tan solo plasmados en las construcciones ingenieriles, austeras y desnudas pero sinceras, que se postulaban como base de un nuevo lenguaje surgido de las energías del mundo moderno. La progresiva tirantez generada en la relación entre esencia y forma solo era posible resolverla de dos modos contrapuestos: bien se recuperaba el emparejamiento entre artesanía y arte, a través de una estética que conciliara razón y espíritu, según promulgaron colectivos afines al movimiento Arts and Crafts, incluidos los valedores de procesos industriales como el Deutscher Werkbund y la Bauhaus; o bien se aceptaba que son dos aspectos independientes, en consonancia con las teorías de profesionales como Adolf Loos. Según éste (2004), las viviendas tienen que adecuarse al gusto colectivo en su exterior, y no solo a los del propietario y el arquitecto, dado el carácter funcional con el que nacen, de trascendencia pública, lo que exige moderar cualquier planteamiento. Por el contrario, la obra de arte se debe de manera exclusiva a la voluntad del autor, constituye algo privado, no concebido con un propósito meramente estético sino para remover los más hondos sentimientos, donde innovación y provocación son bienvenidas. Con estos razonamientos, se preguntaba si se debía incluir su disciplina entre las artes, lo que niega rotundamente salvo en los casos de monumentos funerarios y monumentos conmemorativos; todo lo demás debe quedar excluido puesto que sirve a un fin determinado, aspecto que resulta incompatible con el reino plástico, por lo que se debía abolir el dañino 'ornamento aplicado'.

En este contexto, ni siquiera subsistirían los 'Nuevos Tradicionalistas' –contrapuestos a los 'Nuevos Pioneros'–, como los llamó Henry-Russell Hitchcock (1928), emergidos durante la primera década del siglo para mantener una línea conservadora mediante la adopción de un lenguaje historicista de trazado 'libre', sin rígidas ataduras a principios estilísticos, buscando un equilibrio armónico entre pasado y presente a los problemas de los últimos cincuenta años. Precisamente, una de las mayores controversias había surgido poco antes a propósito del concurso internacional para el Palacio de la Sociedad de Naciones en Ginebra de 1927, del que resultó vencedor el lenguaje académico a través de una propuesta neoclásica, preferida a otras de corte vanguardista como las

de Le Corbusier y Pierre Jeanneret, Hannes Meyer y Hans Wittwer, Richard J. Neutra o Erich Mendelsohn. No obstante, el estamento oficial había sido seriamente desafiado por un Movimiento Moderno que no iba a permitir más titubeos, adoptando el principio de 'ausencia de decoración aplicada' en sus composiciones (Hitchcock y Johnson, 1932), ávido de emancipar la disciplina de todo tipo de rancios lastres añejos, pese a que pudiera ser considerada, a ojos de cualquier retrógrado, como arquitectura menor –cuando no indigna– por carecer del respaldo de los antiguos tratados.

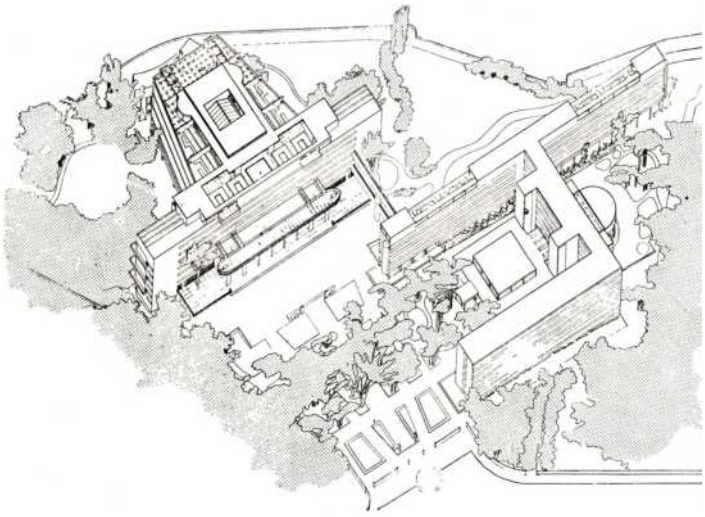


Fig. 1 – Le Corbusier y Pierre Jeanneret: propuesta para el Palacio de la Sociedad de Naciones en Ginebra (1926-1927). Fuente: Fondation Le Corbusier

Entre otros hechos, la Exposición Internacional de París de 1937 certificaría el renovado espíritu de muchos países, pese a la oposición de algunos gobiernos autoritarios, como los de la antigua URSS y Alemania, cuyos pabellones diseñados por Boris Iofan y Albert Speer, respectivamente, daban la nota discordante, presumiendo de un grandilocuente realismo socialista y un pomposo clasicismo prusiano. Por otro lado, el rechazo moderno al pasado generó una total indiferencia respecto de la ciudad existente; los nuevos crecimientos urbanos se basaban en áreas residenciales de bloques exentos que desterraron la tipología de manzana cerrada y, consiguientemente, la secuencia lineal de fachadas, suprimiendo cualquier motivo plástico, lo que contribuyó a despersonalizar el espacio público en tal grado que cualquier suburbio reproducía la misma imagen anodina sin importar su emplazamiento. En esta misma fecha, Lewis Mumford (1937) remataría la cuestión con su artículo *The death of the monument*, donde afirmó que la noción de 'monumento moderno' es contradictoria en sí misma ya que "Si es un monumento, no es moderno; y si es moderno, no puede ser un monumento", aduciendo que este último siempre ha provenido de ricos y poderosos que buscaron una 'perpetuidad estática' originadora de moles pétreas caducas.

Ahora bien, atendidos los graves problemas de vivienda y planeamiento urbano de la etapa de entreguerras, uno de los aspectos que restaba por solventar en los años cuarenta, no menos complejo, era la recuperación de la vida comunitaria, directamente ligada a la existencia de *civic centers* con suficiente representatividad, no concebidos tan solo desde una óptica utilitaria sino también emotiva. A este respecto, Josep Lluís Sert, Fernand Léger y Sigfried Giedion formularon sus *Nine points on monumentality* en 1943 (Giedion, 1963: 50-53), predestinados a convertirse en sumario del octavo CIAM dedicado a *The heart of the city*, que se celebraría en 1951. El cambio de enfoque estuvo influido por las últimas obras de Frank Lloyd Wright, especialmente el proyecto para la sede de la compañía S.C. Johnson & Son en Racine (1936-1939), donde su conmovedor recinto central hizo ver que un edificio administrativo también podía gestarse a partir de un planteamiento poético. La esencia de lo monumental estaba sufriendo una profunda evolución hacia la configuración espacial.

El manifiesto, resumido en casi un decálogo, expresa el fracaso generalizado para representar las aspiraciones colectivas de las gentes. Una vez sentado el concepto de monumento en sus dos primeros puntos, como piedras miliares donde los hombres crearon símbolos para sus ideales, objetivos y actividades, con vocación de legado, expresando las más altas necesidades culturales, seguidamente se diagnostica la falta de obras catalizadoras de estas fuerzas conjuntas desde mitad del siglo XIX, pues los intentos habidos se revelan como cáscaras vacías sin el espíritu de la época. Del quinto punto en adelante se aporta la solución: los edificios deben nacer de una planificación global, donde se reorganicen y reactiven los centros urbanos, con lugares abiertos que acojan equipamientos públicos no solo funcionales sino también exaltadores, lo que requiere aglutinar el trabajo de arquitectos, pintores, escultores y urbanistas, cuya colaboración era inexistente desde las primeras décadas ochocentistas, a la par que criterios políticos sin prejuicios artísticos, donde quepan recursos y materiales modernos de los que resulte un paisaje o 'cuadro total' que recobre el trasfondo lírico. Uno de los mejores paradigmas es el conjunto central para uso administrativo y cultural de la Ciudad Universitaria de Caracas (1952-1953), proyectado por Carlos Raúl Villanueva.

Aunque el texto no sería publicado hasta mitad de la década siguiente, lo que Giedion hizo mientras fue ampliar sus explicaciones con el título *The need for a new monumentality* (Zucker, 1944: 549-568), para el simposio *New architecture and city planning* celebrado en Nueva York un año después, que volvió a levantar intensa polémica. Otro de los participantes fue Louis I. Kahn, quien se pronunció bajo el escueto epígrafe *Monumentality*, entendiendo que alude al carácter inmortal de algunas obras, que no puede añadirse o cambiarse. Una cualidad espiritual cuya incorporación a la arquitectura moderna entrañaba serias dudas por la relatividad de nuestro mundo reciente, imposible de expresarse con una mera fuerza intencional, así como por lo enigmático que resulta que no pueda ser atribuible deliberadamente; ni el mejor material ni la tecnología más avanzada pueden garantizarla, pese a que los monumentos siempre hayan mostrado una perfección estructural que redunda en forma, proporción y tamaño adecuados, además de sensación de permanencia. El estadounidense cree que ya no deben erigirse del mismo modo que antaño, sino aplicando la ciencia, con innovadores sistemas constructivos (Zucker, 1944: 77-88). Todo ello de manera mesurada, sin menoscabo de la rica tradición, como bien demuestra su prestigiosa obra.



Fig. 2 – Carlos Raúl Villanueva: Ciudad Universitaria de Caracas (1952-1953); Plaza Cubierta con murales de Pascual Navarro y Víctor Vasarely. Fuente: fbastianini (https://flic.kr/p/7y3Ymt)

Un cuatrienio más tarde, se abordaría el tema en *The Architectural Review* mediante el simposio *In search of a new monumentality*, que reunió a un grupo de prestigiosos arquitectos y críticos formado por Gregor Paulsson, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Walter Gropius, Lucio Costa, Alfred Roth y el propio suizo, donde expusieron

el significado que dicho concepto desprendía para cada uno, así como su posible encaje en el panorama internacional de la disciplina (Paulsson et al., 1948). En vías de superarse la crisis económica que había instigado el funcionalismo, mayoritariamente les parecía el momento para que la arquitectura desarrollara un vocabulario más prolijo, expresión necesaria de ideas y sentimientos colectivos, enriqueciendo lo utilitario con lo moral y emotivo, a la vez que reconciliándose con detractores surgidos por controversias reminiscentes. En la misma revista, Mumford (1949) añadiría su opinión a través del artículo *Monumentalism, symbolism and style*, donde se ratificaba en sentido opuesto, alegando que la modernidad había renunciado a la mayoría de símbolos históricos; el único cuya validez reconoció, con carácter casi universal, era la máquina, especialmente tras su consagración durante los años veinte cuando, pensando en términos de racionalidad, se quiso dotar a los edificios de un aspecto fabril de igual modo que, por motivos distintos, se asemejaron a iglesias o palacios en otras épocas. Una visión mecanicista que, tras la II Guerra Mundial, se comenzó a percibir demasiado excluyente, más si cabe cuando ya entraba en decadencia, dejando paso a un irrefrenable anhelo de humanización.

3. Enfoques contemporáneos

Para Norberg-Schulz (2008: 223), la monumentalidad radica en una imagen arquitectónica de vigencia universal, entendiendo que una forma construida se convierte en ella "cuando revela un modo típico de estar (…), una estructura básica de la espacialidad existencial"; la pirámide, el arco, la cúpula y el frontón fueron paradigmáticos porque revelaban las relaciones entre el arriba y el abajo, el aquí y el allá, de una manera reconocible, con capacidad para crear lugares. En su opinión, los maestros modernos no consumaron lo anterior dada su inclinación a moverse "entre la generalización abstracta y la particularización atípica". Ni tan siquiera pudieron en sus intentos postreros, con edificaciones teñidas de un renovado expresionismo, como la capilla de Notre-Dame du Haut en Ronchamp (1950-1954) de Le Corbusier, magistral obra de arte pero nacida de una solución singular sin valor tipológico. No obstante, su capitolio para Chandigarh (1951-1958), así como el ideado en Brasilia (1956-1960) por Oscar Niemeyer, definiendo cabeceras urbanas, evidencian un equilibrio entre memoria e innovación con el que adquieren la condición de acrópolis contemporáneas. Aún así, Kahn sería quien más se aproximó, mostrando deseo por volver a los arquetipos con obras que, en algunos casos, retoman conceptos característicos de las construcciones egipcias y romanas, aunque todavía sin constituir un sistema de símbolos por cuanto no permiten variaciones y combinaciones. Según el crítico noruego, tendría que llegar la posmodernidad para conseguir la definitiva recuperación de la imagen tipo.



Fig. 3 – Oscar Niemeyer: Tribunal Supremo Federal, plaza de los Tres Poderes en Brasilia (1956-1960). Fuente: Francisco del Corral

Uno de sus máximos exponentes, Aldo Rossi, se erigió en impulsor de la Tendenza italiana, corriente neorracionalista que pretendía aunar el ayer con el hoy, histo-

ria junto a modernidad, pero evitando la vaciedad funcionalista y el tradicionalismo vulgar mediante una abstracción evocadora. Muestra de ello es, entre otros, el bloque de viviendas Gallaratese en Milán (1969-1976), que compatibiliza la organización del conocido modelo corbusieriano de unidad habitacional –desarrollada en corredor– con la nostálgica concepción ingenieril de un viaducto, a partir de ciertas relaciones analógicas; o el proyecto para una residencia de estudiantes en Chieti (1976) de Giorgo Grassi donde, también con tinte melancólico, se reinterpreta un paisaje de calles porticadas mediante la severa linealidad geométrica que proporcionan las estructuras de hormigón. Asimismo, a nivel urbano, Rossi (1986: 98-105 y 219-222) pensaba que la dinámica de las ciudades normales, de vida ininterrumpida, tiende más a la evolución que a la conservación, entendiendo la primera sin perjuicio de la preservación de los monumentos que, además, actúan como propulsores del desarrollo, precisamente por su condición intrínseca a la vez que manifiesta de 'persistencias', como signos físicos del pasado, aunque también puedan ser construidos en el presente, predeterminando su devenir. Su papel nada tiene que ver con definir 'ambientes', en el sentido de espacios aislados, congelados, que terminan como algo muerto y anacrónico, sino que sus valores son continuados en el tiempo pues, a pesar de su individualidad, ejercen una decisiva influencia en su entorno, marcando las pautas del tejido orgánico al que pertenecen; los monumentos, aunque hubieran perdido su función, siguen disfrutándose puesto que su forma, no condicionada por aspectos utilitarios, participa íntimamente de la estructura urbana, siendo una de sus principales variantes. A partir de lo anterior, el transalpino realiza una lectura de la ciudad donde destacan dos componentes principales: las áreas residenciales y los elementos primarios constituidos básicamente por los monumentos.

De otro lado, Robert Venturi (2004: 114-115), consciente del potencial connotativo de la arquitectura, entendió que ésta debía asumir su dimensión pública, dialogando metafóricamente con las gentes, para lo que solo encuentra dos posibles vías: cuando el edificio queda condicionado por su forma, según ocurre en proyectos que adoptan una silueta expresiva de su función, como una catedral gótica o un restaurante esculpido como un 'pato'; y cuando, completamente subordinado al uso, se reviste con independencia de su configuración interior y estructural, incorporando un anuncio gigante, lo que bautiza como 'tinglado o cobertizo decorado'. Para el estadounidense (2004: 163), esta segunda solución resulta más contemporánea y comprensible, según ejemplifican las viviendas para ancianos en Oak Street Connector, New Haven, de las que argumenta que, "en el caso de que hubiesen tenido que ser un monumento, habrían resultado más económicas, socialmente más responsables y más cómodas como edificio convencional de apartamentos, (...) con un gran rótulo luminoso en su cubierta que dijera SOY UN MONUMENTO". No se trataba de revivir el eclecticismo combatido por la arquitectura moderna, sino de la posibilidad abierta por Louis Sullivan (1959: 182) de poder retornar al ornamento después de un paréntesis en el que se concentrara el esfuerzo en producir obras bien formadas y agradables en su desnudez; una vuelta que solo sería sustanciosa manteniendo la nueva concepción del espacio, tal como Venturi pone en práctica, quien perfeccionaría la idea a través del 'aplique', como tratamiento epidérmico en plan *collage*, mediante el que no construye arquitectura histórica sino que se representa, con otra apariencia sin indicios de nostalgia.

Superada esta etapa, durante las últimas décadas, cuando los poderes tradicionales han sido relegados por la abrumadora primacía de los poderes económicos, los monumentos conmemorativos han dejado definitivamente de

promoverse como antaño, al no corresponderse con una figura o ente físico determinado, lo que también ha hecho perder muchos de los parentescos políticos y religiosos de los ya existentes, ahora percibidos desde una óptica menos influyente a nivel ideológico. Eso no implica que el monumento haya desaparecido sino que, de acuerdo a la nueva coyuntura, ha visto modificada su concreción en otro tipo de elementos que suponen una ruptura con las convenciones del simbolismo, como José María Sostres (1983: 40-41) había anticipado a principios de los cincuenta. Es el caso de los rascacielos, que se han impuesto en nuestra sociedad capitalista como señal de ostentación y privilegio; están considerados verdaderas 'catedrales del dinero', más por significado que por tamaño, cuyo nombre deriva frecuentemente de las empresas y patronos más influyentes del mundo –Chicago Tribune en la capital de Illinois, edificio Pirelli en Milán, Burj Khalifa en Dubái, torre Agbar en Barcelona...–, intimidando con su mayestática presencia, de rotundo lenguaje propio, en los distritos de mayor especulación del suelo, para reafirmar su notoriedad y estatus a la vez que insinúan el sometimiento colectivo al imperio financiero.

Pero también, incluso de manera neutra y directa, sin necesidad de trasfondo, ocultando celosamente las actividades lucrativas que alberga, el *skyscraper* continúa postulándose como todo un símbolo, de acuerdo tan solo a su alarde técnico y desproporcionada magnitud, que hacen que sea objeto de asombro como "una versión moderna de lo colosal en la que Hegel había visto el inicio del arte entre los pueblos de la alta antigüedad oriental" (Choay, 2007: 14). Y es que no puede evitar serlo, simplemente por sí mismo, debido a las expectativas que genera su provocador volumen puro y sencillo, descaro de su proceso creativo; un solipsismo que Rem Koolhaas (2005: 100) denomina 'automonumento', manifestación propia del siglo XX, cuyo aspecto vacío parece traducir su completa disponibilidad para portar significados al



Fig. 4 – OMA: sede del Mercado de Valores en Shenzhen (2006-2013). Fuente: A. Nowek (https://flic.kr/p/dCSP2w)

igual que hace una valla publicitaria, lo que entronca directamente con la doctrina de Venturi. Así entendido, este argumento podría extenderse a cualquier foco mediático, identificativo de nuestra era consumista, invasor de toda clase de ciudades –Times square en Nueva York, Picadilly Circus en Londes, plaza Hachikō en Tokio...–, subordinando la imagen urbana a la imagen corporativa, con anuncios alusivos a multinacionales, a veces directamente asociados a marcas o productos comerciales, incluso pervirtiendo la arquitectura mediante la utilización de proyectos de firma como reclamo.

En este sentido, hoy en día sobresale una clase de construcciones que no han sido gestadas para perpetuar el recuerdo de acontecimientos o personajes, ni tampoco su relevancia es imputable al simple paso del tiempo, pues se trata de proyectos contemporáneos, pero que reúnen las suficientes condiciones para calificarlas de monumentos, aunque los prejuicios del término, por sus marcadas connotaciones románticas, hagan que se designen como 'arquitectura icónica', constituyendo hitos fácilmente advertidos dentro de la trama urbana. Su consideración se debe al reconocimiento social generalizado que tienen en cuanto a peculiaridad, debido bien a la calidad manifiesta de la obra, por razones que van desde una adecuada representatividad cultural a la incorporación de técnicas innovadoras, o bien a factores más discutibles como la popularidad, a veces derivada de la simple fama que precede a su autor; un supuesto al servicio de intereses particulares, drama característico de la civilización actual, incompatible con el honesto mensaje de una nueva concepción de la vida, que dista mucho del ejemplo heredado de los períodos clásico y medieval donde las formas estéticas eran puro reflejo del sentir espontáneo o trasfondo emocional de cada pueblo.

4. CONCLUSIONES

Tras la progresiva degradación histórica del concepto de monumentalidad, espoleada por el devaneo seudoidílico decimonónico, la modernidad llegó mayoritariamente a reconocer a mitad del siglo pasado, tras una necesaria fase depurativa, la conveniencia de su recuperación, especialmente a partir de la formulación de los *Nine points on monumentality* por Giedion, Léger y Sert, con posterior refrendo de arquitectos como Louis I. Kahn y foros como *In search of a new monumentality* en *The Architectural Review*, por cuanto satisface una importante demanda existencial, vinculando la creación material a un sentimiento colectivo, expresión de su propia época; un instinto de supervivencia que muestra vocación de continuidad patrimonial, instrumentalizado mediante el vivo lenguaje de la 'nueva monumentalidad', pues la configuración de símbolos como en el pasado ya no encaja con la mentalidad de nuestro mundo. Se requiere otra conformación, en la cultura occidental, diferente al típico patrón de rasgos estereotómicos, que nada tiene que ver con los usos y recursos edificatorios de la era posindustrial, donde quepa una síntesis de las artes renovada con ricos despliegues tecnológicos que dinamice los centros cívicos. A la contextualización urbana de Rossi y la comunicabilidad edilicia de Venturi, como principales aportaciones posmodernas en esta materia, se ha sumado la idea de 'automonumento' de Koolhaas encarnada por los rascacielos, extrapolable a otras obras singulares, permitiendo que la arquitectura redefina el sentido contemporáneo de sus elementos y relación de conjunto, acorde a la sensibilidad de su tiempo, sin reparar en dogmas o estándares obsoletos ni sucedáneos.

BIBLIOGRAFÍA

CHOAY, FRANÇOISE (2007). *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili (1992).

GIEDION, SIGFRIED (1963). *Arquitectura y Comunidad*. Buenos Aires: Nueva Visión (1956).

HEIDEGGER, MARTIN (1966). *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Taurus.

HITCHCOCK, HENRY-RUSSELL (1928). "Modern architecture I: the traditionalists and the new tradition" en *Architectural Record* 63. Nueva York: F.W. Dodge, abril de 1928, pp. 337-349.

HITCHCOCK, HENRY-RUSSELL y JOHNSON, PHILIP (1984). *El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922*. Valencia: COAATM (1932).

KOOLHAAS, REM (2005). *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Gustavo Gili (1978).

Loos, Adolf (2004). "Arquitectura", en Opel, Adolf y Quetglas, Josep (eds.), *Adolf Loos. Escritos II 1910/1932*. Madrid: El Croquis, pp. 23-35 (1910).

Mumford, Lewis (1937). "The death of the monument" en James, L. Martin; Nicholson, Ben y Gabo, Naum (eds.), *Circle: international survey of construction art*. Londres: Faber & Faber, pp. 263-270.

— (1949). "Monumentalism, symbolism and style" en *Architectural Review* 105, 628. Londres: abril de 1949, pp. 173-180.

Norberg-Schulz, Christian (2008). "La nueva monumentalidad" en *Los principios de la arquitectura moderna*. Barcelona: Reverté, pp. 207-228.

Paulsson, Gregor; Hitchcock, Henry-Russell; Holford, William; Giedion, Sigfried; Gropius, Walter; Costa, Lucio y Roth, Alfred (1948). "In search of a new monumentality" en *Architectural Review* 104, 624. Londres: septiembre de 1948, pp. 117-128.

Riegl, Aloïs (2008). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Machado (1903).

Rossi, Aldo (1986). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili (1966).

Sostres, José María (1983). "La arquitectura monumental" en *Opiniones sobre arquitectura*. Murcia: COAATM, pp. 35-41 (1951).

Sullivan, Louis (1959). "El ornamento en arquitectura" en *Charlas con un arquitecto (kindergarten chats y otros escritos)*. Buenos Aires: Infinito (1892).

Venturi, Robert; Izenour, Steven y Scott Brown, Denise (2004). *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili (1977).

Zucker, Paul (ed.) (1944). *New architecture and city planning*. Nueva York: Philosophical Library.

DE LA PLAZA PÚBLICA A LA PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN DE MÁLAGA. EVOLUCIÓN, VALOR PATRIMONIAL Y DIDÁCTICA DE UN ESPACIO URBANO

Rosario Camacho Martínez
Universidad de Málaga

Belén Calderón Roca
Universidad de Córdoba

1. Origen y evolución histórica de la Plaza

En los momentos inmediatos a la conquista Málaga era una ciudad destrozada por la guerra y, a partir del mismo 1487, los Reyes Católicos dispusieron el reparto de los bienes rústicos y urbanos entre los nuevos repobladores, lo cual quedó debidamente registrado por los funcionarios de la Corona en los Libros de Repartimiento, una fuente extraordinaria para el conocimiento de la Málaga nazarí y el urbanismo de la ciudad renacentista.

El interior de la medina malagueña, limitado por la cerca, lo formaban multitud de calles y callejas estrechas y algunos ensanches o pequeñas plazas, pero carecía de grandes espacios al aire libre para "disfrute del común". Torres Balbás ha indicado que en las ciudades hispanomusulmanas las calles estaban formadas por los muros de las casas, inexpresivos en su desnudez, incluso los de las viviendas acomodadas, pero en Málaga había calles donde los muros eran bien expresivos, sobre todo en las zonas que concentraban los oficios y comercios y otras residenciales que se animaban con balcones con voladizos construidos en madera y cerrados con celosías, elemento característico que iría desapareciendo para eliminar el aspecto angosto de las calles (Torres Balbás, 1985: 395). Asimismo era frecuente la existencia de una calle principal, llamada Calle Mayor, generalmente prolongación urbana, intramuros, del camino principal que conducía a la ciudad que, en el caso de Málaga, sería la calle Real (hoy de Granada), arteria principal que desembocaba en uno de esos ensanches o plazas. De los veinte que se han contabilizado en Málaga, a partir de la información que proporcionan los Repartimientos y cuya existencia continua en la mayor parte de los casos, algunos se han ampliado ostensiblemente, como es la Plaza de las Cuatro Calles (hoy de la Constitución) (García Ruiz, 2009: 70-71). Realmente ésta era un ensanche, después reseñado como la calle "de la Plaza" que al conectar con las calles de las Guardas, Real y Mercaderes formaron la Plaza de las Cuatro Calles. Los repartidores consideraron idóneo este espacio para emplazar la plaza pública, que se inició a partir de 1488 al disponer el gobierno municipal que se hiciese una plaza principal "en las Quatro Calles de la dicha cibdad, derribando lo que sea necesario"(García Ruiz, 2015: 53), proyecto que im-

plicaba la construcción de una plaza porticada de madera que buscaba sólo la regularización (Ruiz Povedano, 1989: 337). Esta primera reforma supuso una notable ampliación al derribarse 17 casas que se correspondían con las barreras existentes entre las calles de las Guardas y Curtidores, pero fue limitada para las necesidades que ya tenía Málaga y en julio de 1492 decidió el Cabildo Municipal derribar una serie de tiendas y casas al norte y oeste de la plaza para su ampliación, entre las calles de las Guardas y Curtidores, derribándose muchas casas, tiendas, carnecerías y otras industrias, compensándose a los vecinos por sus pérdidas (García Ruiz, 2015: 53-57).

Las obras comenzaron en 1493 y se prolongaron hasta1495; son obras de albañilería y carpintería que realizaron el constructor Miguel Sánchez y los carpinteros Cristóbal Rodríguez y Alonso Cherino; los soportales, de madera, se deterioraron pronto y a partir de 1501, y bajo el corregimiento de Juan Gaitán, se emprendió un proyecto de mayor envergadura (Aguilar García, 1998: 79-80). En esta reconstrucción hay voluntad de establecer un mínimo de unidad y calidad en cuanto al decoro urbano, haciéndose de acuerdo con un diseño establecido, obligando a los vecinos a hacer en la delantera de su casa "portales con sus arcos e pilares de ladrillo e que sobre los dichos portales pueda armar lo que quisiere". Fue preocupación de los Repartidores velar por la nueva fisonomía de la ciudad pese a que esto suponía importantes dificultades económicas, arbitrando el cabildo medidas para su realización, especialmente en la obligación de sujetarse a las líneas de alineación de las calles (García Ruiz, 2015: 54).

Pero en general los condicionantes prácticos limitaron el proceso de recomposición morfológica y no fue posible una renovación total manteniéndose muchos aspectos de la ciudad islámica y, aunque hay intención de regularidad, norma, significación, la producción inicial se limita a intervenciones puntuales sobre la ciudad preexistente. Se dio un proceso de adaptación de la ciudad islámica a las estructuras sociales y mentalidad religiosa de la nueva población repobladora, y se puso en marcha un aparato ideológico que intenta vaciar el pasado reciente, aunque más efectiva fue la apropiación simbólica de los espacios islámicos que, si no se podían eliminar, se exorcizaron cristianizando los edificios cultuales para su uso por la nueva fe, adaptando las mezquitas en iglesias, llegándose a una mixtificación, rechazada pero mantenida hasta que pudieron realizarse fábricas con nuevas formas y estilos (Camacho Martínez, 1988: 43*)*. Dado el sistema jerarquizado que se trata de aplicar, la restauración de la monarquía y la implantación del nuevo aparato administrativo según los mecanismos concejiles castellanos, y la procedencia de la nueva población, el modelo de plaza que se impone es la castellana, aunque la configuración formal se realizó de modo paulatino y el paso del tiempo determinaría la transformación. Sólo en la arquitectura que se iba construyendo, con la introducción de determinadas tipologías, encontraron su materialización aquellos criterios, proporcionando, a falta de mutaciones estructurales importantes, una transformación de su imagen (Miró y Rodríguez, 2000: 74 y ss.) Primero hubo un cambio de funciones en los edificios y, a través de la construcción de determinadas tipologías que se insertan en la trama urbana existente, se llegará a la transformación de su imagen que nos ofrecerá la de la ciudad-convento del Antiguo Régimen.

Ya en el s. XVI empiezan a aparecer programas más acordes con la nueva proyección, dándose importantes cambios en los lados norte y oeste. En 1500 se cedieron al Concejo municipal unos baños públicos para habilitar allí la cárcel pública, edificada en 1517, y la Casa del Corregidor. Además las leyes firmadas por los Reyes Católicos en 1500 obligaban a los Concejos a disponer de casa propia adecuada (García e Iglesias, 1986: 27), por

lo que en 1528 se acordó edificar en la plaza el Ayuntamiento (que estaba en una madraza junto a la Catedral), símbolo de la grandeza ciudadana, cuyas obras comenzaron en 1532, y en 1538 se encargaba a Diego de Vergara proyecto de los soportales con arquerías sobre columnas de piedra en los cuatro lados, de los que sólo construyó dos el maestro Guillisasti, solicitándose nueva traza de los portales y Casa del Cabildo a Luis Machuca en 1554, interviniendo también los maestros cordobeses Hernán Ruiz y Morales para la realización de ésta, que fue demolida por el Corregidor Trexo y Monroy (Pérez del Campo, 1986: 84).

Arrimada al lado norte, frente a la cárcel, que fue fortalecida y remozada por el Corregidor Carrillo Manuel a finales del siglo XVII pues más bien parecía "cárcel de aldea" (Amate de la Borda, 1988: 50), se instaló la fuente de Génova, a la que se había dado agua en 1502 (Aguilar García, 1998: 144), como nos muestra un dibujo del cartógrafo de Felipe II, Anton van den Wyngaerde, realizado alrededor de 1564 (Marías, 2002: 100). Exquisita pieza de mármol, con relieves de sirenas, medusas, delfines, ninfas, y rematada por un águila, en 1637 la amplió el escultor J. Micael y Alfaro con otro cuerpo centrado por Neptuno y escudos de España y de Málaga, que le imprimen sentido más local y nacional y que se interpreta como alegoría de los mitos del mar (Aguilar García, 1989: 177-184). En 1571 la fuente cambió de emplazamiento situándose en el lado oriental, entre las calles de Santa María y la antigua del Toril, como se aprecia en un valioso dibujo de 1571, sin escala, de la colección de Originales del Ayuntamiento realizado en relación a una solicitud de obras, delimitando un espacio cuadrangular muy irregular en el que se rotulan los edificios, la fuente y las calles en los ángulos (Barrionuevo y Mairal, 2007: 264-265) (fig. 1).

La ciudad, en continua transformación, crece sobre sí misma, se reescribe en sus trazas, y al reescribirse acep-



Fig. 1 – a) Plaza Mayor de Málaga. Fuente: Dibujo de Anton van den Wyngaerde (1564) y b) Plaza Mayor de Málaga. Croquis de 1571. Fuente: Archivo Municipal de Málaga.

ta y diluye los restos de las anteriores, también se generan nuevas escenografías urbanas y jerarquías, que cambian su paisaje como fue la construcción del colegio e iglesia de la Compañía de Jesús, cuya instalación, a partir de 1572, acentuó la significación social y religiosa de la zona, además de la importante sacralización del espacio urbano. El edificio se encontraba en la calle de Las Guardas, después de la Compañía, pero la presencia de la iglesia y su ambiente conforman la plaza ya que su bóveda encamonada, recubierta de teja, se contempla como hito de la plaza. En ella se venera el San-

to Cristo de la Salud, que habiéndose trasladado aquí en el s. XIX, hoy le da nombre. El lado oriental lo ocupaba el convento de las Agustinas, fundado en 1627, cuya fachada se remozó en 1745 con un programa de pinturas que enfatiza el material latericio e incorpora recercados, guirnaldas y cartela con la fecha; su portada se ha conservado en el posterior pasaje decimonónico que daba comunicación a las casas surgidas sobre su solar (Asenjo Rubio, 2008: 320). En el lado sur, se levantaban las casas del Cabildo Eclesiástico, que proyectó Diego Delgado y construyó Miguel Meléndez a finales del s. XVII, respondiendo al deseo del Cabildo de poseer un inmueble en la Plaza "donde se ven los regocijos", y "la pompa de tener casa para las funciones públicas", participando de la propaganda corporativa en este privilegiado escenario urbano (Camacho Martínez, 2012: 25). En 1633 el albañil Salvador Cárdenas y el carpintero Fernando de Ortigüela proyectaron un nuevo ayuntamiento, más amplio, cuyas obras se arrastrarían hasta 1660 (Cadiñanos Bardeci, 2001: 159-161). Configurada su fachada como un edificio-balcón en función de los actos y celebraciones que tenían lugar en la Plaza, dispuesta entre dos torres y con galería superior, estaba presidida por "la santa Imagen de Nuestra Señora"[1]. Junto a éste quedaron instalados los servicios administrativos (Escribanías Públicas) y judiciales (Audiencia).

En la Plaza se celebraban Autos de Fe, ejecuciones cuando aquí estuvo instalada la picota, proclamaciones, procesiones y otras solemnidades, pero las más deseadas y populares eran las fiestas de toros, que también dejaban importantes beneficios para la ciudad, si se gestionaban adecuadamente. Para ello se debía "armar" la Plaza. Se trata de lograr una "arquitectura añadida", un montaje provisional de madera con gradas, andamios, palenques, tablas que, regularizando el espacio urbano, permitiría acondicionarlo para estos actos. Antes, los alarifes debían cuidar de la seguridad de los edificios en los que se enganchaba este andamiaje, velando por la integridad de los espectadores, tema éste que preocupaba al Consejo de Castilla tratando de normalizar estos aspectos. En algunas ciudades también a él competía acomodar a los espectadores según su rango social y autoridad pública, y asimismo se debía controlar la adecuada visibilidad de los que contemplaban el espectáculo desde las ventanas y balcones, para no ser molestados por los que ocupaban las gradas o tablas sobrepuestas, que habían pagado menos, regulándose estrictamente su valor, existiendo en casi todas las ciudades el "derecho de vistas" por el cual se obligaba a los propietarios y moradores de las casas a ceder al ayuntamiento las habitaciones con huecos hacia la plaza (Blasco Esquivias, 1988: 101-112).

En 1770 Diego del Álamo, Administrador de la Casa de la Matanza organizó una serie de corridas, que fueron muy lucidas con dos cuadrillas de banderilleros y matadores, con los varilargueros y buenos toros[2], entregando 11.000 r., y regulándose las cantidades de ventas en 30 r. cada balcón y 15 r. las ventanas, según las disposiciones emanadas del Conde Aranda. Se obtuvieron importantes beneficios que se invirtieron en empedrar calles que estaban muy necesitadas: parte de la plaza de la Merced, calles de Granada, Álamos y Carreterías y la entrada de Ollerías. También, aprovechando las obras para preparar estas fiestas se hicieron diversas mejoras en la plaza: El diputado de obras ordenó que se revisaran los balcones y sitios de la plaza para comprobar si tenían la suficiente seguridad, las casas capitulares que

[1] Archivo Municipal de Málaga (A.M.M.). Actas Capitulares, vol. 163, fols. 396-399.

[2] Archivo Histórico Nacional (A.H.N.). Consejos, leg. 39817-1.

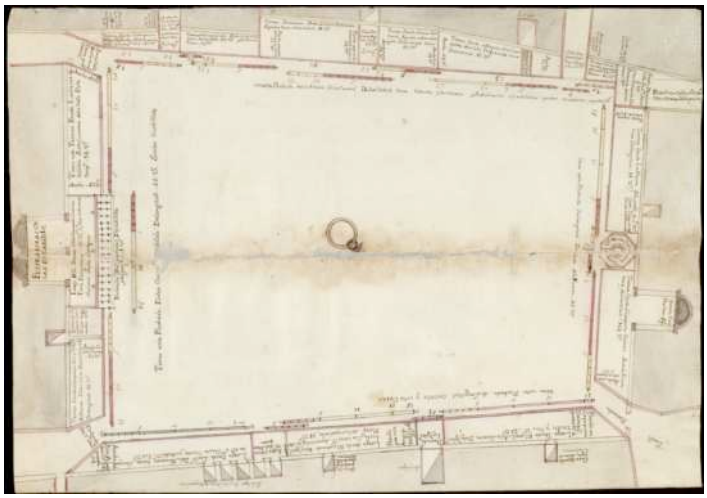


Fig. 2 – Plano de la Plaza Mayor de Málaga, 1770. Fuente: Archivo Histórico Nacional. Consejos, M.P.D. 2947

necesitaban reparaciones fueron reconocidas por los alarifes procediéndose a su ejecución y la Cárcel solicitó armar su fachada para que pudieran ver los oficiales y otras personas, voleando también una ventana, lo que no se autorizó[3]. Algunos propietarios de casas deben remozarlas, incluso se habla de demolerlas y volverlas a edificar por el mal estado en que se encuentran. D. Juan Loret y Lizarraga solicitó reforzar el cuarto piso de su casa que se había hundido y quiere ampliar su balcón, así como levantar cuatro pilares y formar una torrecilla que sirviera de desahogo, licencia que le fue concedida una vez que los alarifes comprobaron que las paredes tenían el grueso suficiente para resistir. Obra importante fue la colocación de un balcón de hierro sobre canes en el tercer piso de las casas principales del Duque de Montellano, próximas a la Cárcel, obra que informaron favorablemente, siempre que no excediera los 40 dedos de saliente y una prudencial longitud, los arquitectos Fray Francisco de los Santos y Antonio Ramos, maestro de la Catedral, los alarifes Juan García y Antonio de Chaes y el fontanero mayor Francisco de Rojas[4] (fig. 2).

En marzo de 1773 fue Pedro Padilla Regalado quien solicitó celebrar las corridas de toros para que el producto se invirtiese en la construcción de una Pescadería, que no tenía Málaga, o en otra obra beneficiosa para la ciudad, ofreciendo entregar la misma cantidad de 11.000 r. y si sobrase quedara a beneficio del suplicante. El Ayuntamiento debía aportar, como era costumbre, la tropa para los encierros y una de sus dehesas para que los toros pastasen y estuvieran descansados, "manteniendo la debida robustez". La Ciudad admite la propuesta pero el Conde Aranda no ve suficiente la cantidad de 11.000 r. y solicita datos sobre la regulación de precios, indicando que si no había mucha utilidad no eran convenientes[5].

El Conde de Aranda solicitó un plan que comprendiese los diferentes puestos alquilabes de la plaza y sus respectivos precios. La Ciudad envió las cuentas en que se habían ajustado los puestos en 1770, que no habían variado desde entonces, acompañadas de un plano de la misma fecha[6]. Ese plano, el más exacto que se conserva de la plaza[7], es un dibujo a tinta sombreado en amarillo

[3] A.M.M. Actas Capitulares, vol. 160, fols. 275, 281v., 276 y 278.

[4] A.M.M. Actas Capitulares, vol. 160, fols. 273 y ss, 282-283, 270 y v.

[5] A.M.M. Actas Capitulares, vol. 163, fols. 163v-165, 194v., 209, 294, 295v, 374-376.

[6] A.M.M. Actas Capitulares, vol. 160, fols. 222v.-224, 261v., 265. AHN Consejos leg. 39817-1.

[7] A.H.N. Consejos leg. 39817-1 (1773) MPD 2947 "Plaza mayor de Málaga con disposición para corridas de toros". "Dibujo en tinta y sombreado amarillo y rosa. Escala sin determinar, con anotaciones explicativas y dimensiones de los espacios en varas. 375 x 535 mm.

y rosa con anotaciones explicativas de las diferentes viviendas y calles. Cuenta con una doble medición: la de las cuatro fachadas en general, además de las dimensiones de los diferentes espacios de cada una de ellas, dibujando en estos casos la escala gráfica en varas castellanas. A través de él tenemos constancia de la disposición trapezoidal del espacio de la plaza (2 varas de diferencia de las fachadas más cortas), algo que no se observaba en los planos generales de la ciudad, pero aquí la medición es muy rigurosa. No hay un levantamiento de fachadas aunque sí se dibujan esquemáticamente los hitos más representativos: la fachada de las Casas Consistoriales, la del convento de las Agustinas y la planta de la fuente, que había quedado arrimada a la fachada oriental desde el siglo XVII, además de señalar algunas casas como la del cabildo catedralicio, el marqués de Casapalma, la del conde de Aguilar, la de las Sras. Villalonas, la del librero y la cárcel, así como las embocaduras de las calles (Bejarano Robles, 1984: 300). En el centro se dibuja una enorme argolla, que no corresponde a la escala del plano (Luque, 2015: 45)[8].

La casuística en relación con estas corridas es muy diversa. Desde el Síndico Monsalve que renuncia al puesto (balcón o ventana) que se le asignó por considerar que dado que el producto se iba a destinar a empedrados si él ocupaba ese lugar, como le correspondía, sería como defraudar a sus conciudadanos, al Contador de Millones que pide explicaciones porque no se le ha citado al balcón principal ni se le ha incluido en las propinas que gozaban sus antecesores, aunque también indica que si el repartimiento hubiera quedado a beneficio del común, no reclamaría[9].

Tras la expulsión de los jesuitas sus propiedades las solicitaron otras entidades: el Montepío de Socorro a los Cosecheros, el Consulado, más tarde la Sociedad Económica de Amigos del País, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, desde 1849 y otras instituciones. En 1781 el Montepío se instaló en el edificio más próximo a la plaza, que Antonio Valderrama había arreglado, con balconadas en sus diferentes plantas, y José Martín de Aldehuela realizó la portada de mármol, con sobrias columnas y capiteles rematados por cestillos de frutas, y los emblemas del Montepío en el ático (Camacho Martínez, 2014: 237).

El ilustrado Secretario de la Academia de San Fernando, D. Antonio Ponz, que visitó Málaga a finales del siglo recogiendo datos para su libro señaló que "Málaga, tal qual se halla presentemente, es una de las ciudades de España más de mi gusto…", pero indica que su plaza principal, de la que alaba la fuente y otros edificios, "es poco correspondiente por su pequeñez a la grandeza de la ciudad" (Ponz, 1794: 169 y 195).

En el siglo XIX la plaza cambió ampliamente su fisonomía y la fuente de Génova, elemento señero de la misma, fue trasladada al más moderno paseo de la Alameda (Bejarano Robles, 1984: 105). Además la Desamortización afectó al convento de las Agustinas, así como a bienes civiles demoliéndose la Cárcel y el Ayuntamiento. Con motivo de la visita de Isabel II, en 1862, el aspecto del Ayuntamiento era tan desolador que se recubrió de lienzos dibujando una nueva fachada (Camacho Martínez, 1991: XXVII), y sería sustituida por viviendas de renta que levantaron Gerónimo Cuervo y

[8] Se recogen aquí las fiestas celebradas en Madrid durante 1637, acelerándose los trabajos de su hermosa plaza, y se menciona la famosa argolla que el Corregidor había instalado para castigo de los que no cumpliesen su tarea. Tal vez pudiera cumplir la misma función la argolla de nuestro plano.

[9] A.M.M. Actas Capitulares, vol. 160, fols, 179-281, 378v.

Cirilo Salinas (Morales Folguera, 1986: 336). Teniendo en cuenta la importancia de este espacio, rápidamente otros edificios se levantaron sobre los solares de los anteriores: en los bajos de uno de los del lado norte, se encontraba el famoso Café de la Loba, abriéndose el Pasaje de Heredia sobre el solar de la Cárcel, mientras que en el sur el Pasaje de Álvarez daba entrada a calles interiores sobre el solar de las Agustinas. Con la apertura de la calle de Larios, en 1891, desaparecieron las callejas que desembocaban en la plaza y se configuraría un paso entre ésta y la calle de Granada que desvirtúa el carácter cerrado de la plaza, y otra nueva fuente ocupó su centro desde 1878, cuando el ingeniero José Mª Sancha realizó un proyecto de remodelación: la fuente de las Tres Ninfas o Gracias. Pero en 1901 se desmontó para decorar la entrada del puerto, y un año más tarde se colocó en la plaza una monumental farola diseñada por Tomás Brioso, que el periodista Altolaguirre llamó "El sonajero", y alrededor de ella empezaron a surgir diferentes quioscos (Bejarano Robles, 1984: 309). En 1959 se remodeló de nuevo por los arquitectos Fernando Morilla y José Ortega sustituyendo a la farola la fuente de las Gitanillas, con el grupo del escultor Adrián Risueño, al que ayudó Antonio Alastra (Carranza Sell, 2003: 21). En 1981, en el lado oriental de esta plaza que se llamó de la Constitución por la de 1812, para celebrar la Constitución Española de 1978, se colocó una pequeña pirámide de piedra serpentina, que desdecía en aquel lugar de paso (fig. 3a).

Con el proyecto de renovación urbana de la calle de Larios y plaza de la Constitución, llevada a cabo a partir de 2002 por los arquitectos Juan Gavilanes, Francisco González e Ignacio Pérez de la Fuente, se ha eliminado ese elemento sustituyéndose el 6 de diciembre de 2004 por seis planchas metálicas empotradas en el suelo que reproducen, en amplio formato las portadas del 7 de diciembre de 1978, de seis periódicos, (dos locales, otro regional y tres nacionales), con la promulgación de la Constitución de 1978, según diseño de Jesús de la Fuente Moreno (Camacho Martínez, 2006: p. 156). La intención de los arquitectos ha sido recuperar la plaza, un referente en la memoria de los malagueños, adoptando criterios que recojan las señas del pasado hoy perdidas, devolviendo la Fuente de Génova nuevamente a la plaza y enfatizando el espacio que ocupara el Ayuntamiento mediante una columnata de palmeras; además al peatonalizar la calle de Larios e incorporarla a la plaza se recupera también esta vía como la que fue entonces, la más concurrida y representativa de Málaga (Gavilanes, González y Pérez, 2002). Al haberse trasladado la fuente al extremo suroeste de la plaza ha quedado un amplio espacio que puede ser "disfrute del común", donde se montan tablados, carpas, exposiciones, de uso quizá excesivo y, sobre todo, permite montar una mastodóntica tribuna en la Semana Santa ya que los desfiles procesionales tienen su recorrido oficial en el eje Alameda, C/ Larios, C/ Granada, siendo parada obligada ante esta tribuna, aunque se alza de espaldas a la plaza. Pero también este elemento es fundamental para la ciudad ya que esas procesiones expresan valores patrimoniales intangibles que han sido comunicados generacionalmente y señalan la identidad cultural de Málaga (fig. 3b).



Fig. 3 – a) Plaza de la Constitución de Málaga a finales del siglo XIX. Fuente: Colección Malagueña, y b) Croquis de la Plaza de la Constitución de Málaga, proyecto de 2002. Fuente: J. Gavilanes, F. González e I. Pérez de la Fuente

2. Pautas didácticas para la interpretación patrimonial de un espacio urbano emblemático: La Plaza Pública de Málaga

Como hemos podido leer en líneas anteriores, en la actualidad, la Plaza se configura en la ciudad de Málaga como un gran espacio para la reunión social, ubicado en un lugar íntimamente relacionado con la actividad comercial desde sus orígenes. No obstante, la posterior apropiación física y simbólica de los espacios islámicos inauguró un proceso de transformación de la imagen urbana, que ha continuado hasta fechas relativamente recientes. No cabe duda de que el desarrollo histórico de las ciudades produce inevitables transformaciones sobre el medio natural y antropizado, bien como producto accidental de las sociedades en algunas ocasiones, o bien, como respuesta a una previa concepción determinada sobre el medio. El modo que empleemos para el descubrimiento e interpretación de esas huellas, incidirá, ineludiblemente, en las formas de asimilar la ciudad en nuestra memoria (Calderón Roca, 2007: 82). En esta parte de nuestro trabajo vincularemos los procesos de investigación histórica sobre la ciudad con la función didáctica del patrimonio urbano, considerándolo como un referente y punto de partida fundamental para estructurar el discurso histórico desde la cultura local.

Para ello partiremos de una premisa conceptual: el concepto de Patrimonio no es fácilmente definible, precisamente porque presenta múltiples adjetivos añadidos, resultando incluso más difícil de definir en el caso del patrimonio urbano. Podríamos calificar este último, como el conjunto de testimonios de diversa índole, tangibles e intangibles, que las sociedades contemporáneas eligen e incorporan a su sistema cultural, confiriéndoles usos, significados y valores, íntimamente relacionados con la capacidad de dicho patrimonio para evocar y representar los rasgos identitarios de las sociedades que los generaron y a los que se sienten vinculadas. Pero, ¿qué significa exactamente sentirse identificado a nivel cultural?

Parafraseando la definición que realiza Montserrat Casas a partir de los postulados de Paul Claval, el marco local se conforma como un espacio básico de convivencia, participación y tolerancia; de comunicación, aprendizaje e intervención; de compromiso social, en definitiva. En dicho espacio, la cultura constituye un elemento referencial esencial que sirve a los individuos para identificarse con su territorio (Casas Vilalta, 2001: 495-496). Sin embargo, desarrollar el sentido de pertenencia y reflexionar sobre la propia identidad, sea colectiva o individual, no resulta tarea fácil, sino que requiere, lógicamente, de un proceso de atribución previo: "La 'identidad' aparece como continuidad-discontinuidad en la forma de participación y de compromiso con los diferentes dominios de práctica" (García Carrasco, 2005: 30).

En el ejercicio de la didáctica del patrimonio cultural nos topamos con una pluralidad de respuestas, situaciones y disposiciones ante la recepción de la información, que varía en función de diversos factores: los conocimientos previos del receptor, la sensibilidad y predisposición de ánimo ante la percepción y, especialmente, la adecuada capacidad comunicativa del emisor. El espacio urbano comprende estructuras sometidas a permanente mutabilidad, pues se trata de un sistema que se nutre de relaciones sociales y culturales imbricadas en su contexto físico. Por tanto, el valor que se le otorga al patrimonio, así como a determinados acontecimientos o lugares urbanos, dependerán de una construcción cultural previa, así como de las respuestas emocionales y sensoriales que dicha construcción provoque en el espectador-actor que experimenta la ciudad (Augustowsky, Edelstein y Tabakman, 2000: 26). Así pues, debemos atender de un modo particular a la correcta comunicación del valor del patrimonio que atesoran las ciudades históricas, donde la historia local, sedimenta-

da en sus testigos tangibles e intangibles, nos ha transferido una amalgama de información heterogénea y compleja, que resulta confusa, especialmente, en aquellos casos donde la materia ha sido profundamente menoscabada o alterada. De este modo, deberemos atender a cuestiones como la heterogénea arquitectura; las trazas constructivas; la trayectoria y el recorrido de la trama viaria, las perspectivas, la conciliación de espacios vacíos y ocupados o los encuentros y desencuentros. Todo ello integra una serie infinita de situaciones, así como de relaciones frecuentes y densas que, aparentemente, sólo nos ofrecen una mera sensación estética. Empero, el patrimonio urbano se compone de elementos que van más allá del medio físico. Viene engendrado por las gentes, las costumbres, las supersticiones, las creencias, el folclore, las expresiones de los seres humanos, los testimonios y los silencios…, la vida en definitiva. Ello implica que en ocasiones el recorrido se muestre lúcido y atractivo, mientras que otras el camino se presente difuso y remoto… A ello debemos unir que, en la actualidad, existen valores domésticos urbanos depositados en múltiples estratos, que en muchas ocasiones no han podido ser reconocidos institucionalmente, y ni siquiera han logrado trascender para ser comunicados de forma correcta, lo que convierte dichos lugares en entidades invisibles, lo que supone la interrupción inexorable del diálogo entre los individuos, el territorio y su cultura local.

En relación con la primera parte teórica expuesta en este trabajo, manifestamos que, fundamentalmente, el conocimiento de la ciudad y su patrimonio urbano en este caso de plaza principal y espacio urbano representativo, se podría efectuar a partir de tres *vías esenciales* (Augustowsky, Edelstein y Tabakman, 2000):

a) Las fuentes documentales.
b) La historiografía generada "a partir de" construcciones mentales.
c) El medio físico.

Con respecto a la primera vía, las fuentes documentales posibilitan el conocimiento histórico, y éste a su vez, facilita la comprensión del presente mediante un análisis coherente del pasado, ofreciendo un marco de referencia para entender los problemas y ayuda a utilizar la información de forma selectiva, formulando opiniones y estableciendo juicios críticos sobre los acontecimientos. Asimismo, la historiografía juega un importante papel en el ejercicio rememorativo sobre los propios orígenes culturales, pues permite construir y reconstruir significados que afectan a la conciencia histórica, estimulando con ello la construcción del sentimiento identitario. En este sentido, al estudiar el patrimonio, la labor del historiador permitirá la evocación de determinados acontecimientos pertenecientes a una comunidad, que se encuentren olvidados o difusos. Porque el patrimonio no deja de ser una elección, y sus valores, una selección del pasado con una historicidad intencionada.

Sin lugar a dudas la identidad cultural de una comunidad se reconoce en su territorio, como el conjunto de recuerdos del pasado que permanecen presentes en la conciencia colectiva; un flujo permanente que abraza toda actividad social desde su inicial asentamiento, crecimiento, evolución y establecimiento en un determinado contexto o ambiente, reflejándose en las creaciones culturales en las que la sociedad trata de reconocerse. Dicha identidad cultural se funda necesariamente sobre significados, comportamientos y actitudes comunes; reacciones ante vivencias semejantes en las que los actores-espectadores de dicha comunidad se ven envueltos o afectados, y va nutriéndose progresivamente de recuerdos que la propia comunidad va incorporando paulatinamente a su propia memoria (Calderón Roca, 2012). A través de la memoria se genera un sentimiento de satisfacción, motivado por la adhesión a los testigos culturales a los que hemos otorgado una estima. No obstante, dicha memoria permanece ajena a sus reiteradas e inevi-

tables deformaciones, si bien como condición inherente a su carácter de subjetividad y vulnerabilidad, respecto a su uso y manipulación, y es además sensible a prolongados letargos y súbitas reapariciones. Dado su carácter subjetivo, la memoria no precisa de ensayos o verificaciones, y se encuentra en transformación permanente, siendo asimilable a la metáfora del *Tapiz de Penélope*: "la tela se modifica cada día a consecuencia del olvido que nos acecha, para reaparecer más tarde, a veces mucho más tarde, tejida de forma distinta a la del primer recuerdo" (Benjamin, 1998). Por el contrario, al hacer Historia emprendemos una operación intelectual compleja encaminada a la reconstrucción de acontecimientos, hechos o situaciones, mediante una representación coherente del pasado de manera empática, apelando al análisis y al discurso crítico. A partir de esta segunda vía esencial, el historiador trata de conciliar memoria e historia, e ilustrar el diálogo establecido entre los individuos y su territorio mediante la investigación de los múltiples hechos vinculados al espacio visivo de la ciudad. De este modo, tratará de descifrar la miscelánea de mensajes acumulados en dicho espacio, para lograr transformar dicha información en un discurso legible.

En cualquier caso, no debemos olvidar que, para adquirir o reforzar la identidad cultural urbana resulta imprescindible el contacto directo con el medio físico más inmediato, principal herramienta "experiencial" y tercera vía esencial de conocimiento. Ello conlleva implicarse afectivamente con el entorno urbano, es decir, resulta esencial caminar por las calles de la ciudad y escrutar nuestras huellas del pasado, así como reproducir una y otra vez nuestra mirada hacia aquellos elementos que nos resultan cotidianos para redescubrir situaciones, significados y valores, y reconquistar el territorio a nivel simbólico.

Como conclusión, subrayamos que la ciudad es esencialmente un sistema inconcluso que se nutre fundamentalmente de experiencias humanas. Cada mirada, cada lectura y relectura de su espacio visivo, posibilitarán la sedimentación de nuevos estratos axiológicos que propiciarán la identificación con lo propio, alimentando la memoria a través de una aprehensión permanente, porque la ciudad no es tal sin la población que la habita, la recorre o la visita. La atribución del valores patrimoniales debe producirse a partir de la construcción de un escenario emocional que ponga en relación la información adquirida mediante algunas de las vías esenciales, con aquella extraída a partir de la reflexión personal sobre el medio, lo que permitirá conectar antiguos significados adquiridos, por ejemplo en edad infantil, con nuevas reasignaciones empáticas, que mucho tienen que ver con la labor didáctica de cualquier agente educativo.

3. Propuesta didáctica de educación patrimonial en contextos educativos no formales: *Re-conquistar-nos©*

Más allá de la distinción existente entre educación formal y no formal, la ciudad, su patrimonio cultural y las gentes que lo han generado, pueden convertirse en un escenario con múltiples posibilidades pedagógicas para las acciones educativas. No obstante, los ámbitos escolares no disponen en muchas ocasiones, de los medios económicos, humanos o logísticos necesarios para conducir educativamente a la ciudadanía de un modo adecuado o, cuanto menos, deseable. La propuesta que aquí se presenta pretende alejar la imagen tradicional de los centros formativos como núcleos hegemónicos de la educación. Cuando se comparten actividades formativas colectivas dentro de contextos con algún componente lúdico, las necesidades educativas se satisfacen de un modo óptimo, pues colman una serie de necesidades vitales como el fomento de las relaciones sociales y la interacción, además de proporcionar ins-

trumentos para la construcción de conocimientos y la expresión de opiniones y emociones. Resulta indispensable salir del aula y fundirse con el *locus,* por ello nuestra propuesta de educación patrimonial se trata más bien una invitación a aprender de, desde y por la ciudad[10] (fig. 4).



Fig. 4 – Propuesta didáctica de actividad educativa en contextos no formales: *Re-conquistar-nos©: La plaza de Málaga.* Fuente: Elaboración propia, B. Calderón

[10] A partir de la propuesta didáctica que expone para Educación Secundaria Obligatoria CASAS VILALTA (2001), replanteamos nuestra actividad educativa para contextos no formales, que se puede observar en la fig. 4.

Bibliografía

Aguilar García, Mª D. (1989). "Mar y mito en la fuente de Génova. Málaga" en *Actas del I Coloquio de Iconografía. Cuadernos de Arte e Iconografía.* Tomo II, 3. Madrid: F.U.E.

— (1998): *Málaga (1487-1550): arquitectura y ciudad.* Málaga: Diputación de Málaga.

Amate De La Borda, Ch. (1988). *Compendiosa noticia de lo que ha obrado en esta ciudad de Málaga el Excelentísimo Señor Don Fernando Carrillo Manuel, Marqués de Villafiel.* Edición e introducción del facsímil a cargo M. Olmedo Checa. Málaga: Arguval.

Asenjo Rubio, E. (2008). *Urbs Picta. El legado patrimonial de las fachadas pintadas de Málaga*. Málaga: Universidad de Málaga y Unicaja.

Augustowsky, G., Edelstein, O. y Tabakman, S. (2000). *Tras las huellas urbanas. Enseñar historia a partir de la ciudad.* Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas.

Barrionuevo Serrano, R. y Mairal Jiménez, C. (2007). *Mapas, planos y dibujos del Archivo Municipal de Málaga.* Málaga: Ayuntamiento de Málaga, Área de Cultura.

Bejarano Robles, F. (1985). *Los Repartimientos de Málaga*. Vol. I. Málaga: Universidad y Ayuntamiento de Málaga.

— (1984): *Las calles de Málaga.* Málaga: Arguval.

Benjamin, W. (1998). "Una imagen de Proust" en *Iluminaciones I.* Madrid: Taurus.

Blasco Esquivias, B. (1988). "La Plaza Mayor de Madrid y la celebración de festejos taurinos" en Actas del *Congreso Internacional La Plaza Eurobarroca.* Salamanca: Ayuntamiento de Salamanca.

Cadiñanos Bardeci, I. (2001). "Fondos documentales para la historia del arte en Málaga y su provincia" en *Boletín de Arte,* nº 22, 2001, pp. 159-161.

Calderón Roca, B. (2007). "Más allá del patrimonio arquitectónico: La ciudad histórica como imagen simbólica de una identidad cultural en construcción" en *Isla de Arriarán,* nº XXIX, junio 2007, pp. 81-98.

— (2012). *Revisión del criterio historiográfico en la tutela de la ciudad histórica: teórica e instrucción a través de los paralelismos entre España e Italia (1900-1950).* Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

Camacho Martínez, R. (1988). "La Plaza Mayor en Málaga y su provincia" en Actas del *Congreso Internacional La Plaza Eurobarroca.* Salamanca: Ayuntamiento de Salamanca.

— (1991). "El poder de la Fiesta. Algunos apuntes sobre las celebraciones de Isabel en las provincias de Andalucía y Murcia en 1862" en Introducción a Franquelo, R., *La Reina en Málaga.* Málaga, 1862. Málaga: Universidad de Málaga.

— (dir.) (2006). *Guía histórico-artística de Málaga.* 3ª edición. Málaga: Arguval.

— (2012). *El barroco en Málaga. Arquitectura y urbanismo.* Col. Historia del Arte de Málaga, vol. 7. Málaga: Ed. Prensa Malagueña.

— (2014). *José Martín de Aldehuela (1724-1802). Del ornato rococó a la arquitectura hidráulica.* Málaga: Fundación Málaga.

Casas Vilalta, M. (2001). "Identidad local/conciencia territorial. Vivir y convivir en el marco local" en Estepa Giménez, J., Friera Suárez, F. y Piñeiro Peletero, R. (eds.), *Identidades y territorios: Un reto para la didáctica de las Ciencias Sociales*. Oviedo: Asociación Universitaria de Profesores de Didáctica de las Ciencias Sociales y KRK Ediciones.

Gavilanes, J., González, F. y Pérez De La Fuente, I. (2002). *Proyecto de renovación urbana de la calle de Larios y plaza de la Constitución*. Memoria. Málaga.

García Carrasco, J. (2005). "Educación informal de personas adultas en culturas orales, lectoescritoras e informacionales" en *Revista de Educación*, nº 338, 2005, pp. 23-44.

Garcia Fernández, J. L. e Iglesias Rouco, L. S. (1986). *La plaza en la ciudad y otros espacios significativos.* Madrid: H. Blume.

García Ruiz, Mª V. (2009). *Málaga en 1487: el legado musulmán.* Málaga: Universidad y Diputación de Málaga.

— (2015). *Las primeras transformaciones del urbanismo cristiano en Málaga (1487-1513)*. Málaga: Cedma.

Luque, H. (2015). *Amar tanta belleza.* Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Marías, F. (2002). "Imágenes de ciudades españolas: de las convenciones cartográficas a la corografía urbana" en Pereda, F. y Marías, F. (eds.), *El Atlas del Rey Planeta. "La descripción de España y de la costas y puertos de sus reinos" de Pedro Texeira (1634).* Madrid: Nerea.

Miró Domínguez, A. y Rodríguez Ortega, N (2000). "La ciudad desde los Reyes Católicos a Carlos III" en Sauret Guerrero, T. (coord.), *Patrimonio cultural de Málaga y su provincia*. Málaga: Diputación de Málaga.

Morales Folguera, J. M. (1986). "Consecuencias de la desamortización en el urbanismo malagueño del s. XIX", en Alonso Romero, M. P., *Desamortización y Hacienda Pública*. vol. II. Madrid: Secretaría General Técnica del Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.

Pérez Del Campo, L. (1986). "Versatilidad y eclecticismo. Diego de Vergara (h. 1499-1583) y la arquitectura malagueña del siglo XVI" en *Boletín de Arte,* nº 7, 1986, pp. 81-100.

Ponz, A. (1794). *Viaje de España*. vol. XVIII. Edición de 1972. Madrid: Atlas.

Ruiz Povedano, J. Mª (1989). *Poder y sociedad en Málaga, la formación de la oligarquía ciudadana a fines del s. XV.* Málaga: Diputación de Málaga.

Torres Balbás, L. (1985). *Ciudades hispanomusulmanas*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales e Instituto Hispano-Árabe de Cultura.

LA ACRÓPOLIS, DE SANTUARIO A MUSEO

Marta Carrasco Ferrer
Universidad Camilo José Cela, Madrid

Si un museo, pese a su etimología relacionada con las Musas, es en realidad, como afirma la Real Academia en su diccionario, un "lugar en que se conservan y exponen colecciones de objetos artísticos, científicos, etc.", lo cierto es que no faltaron museos de arte en la antigua Hélade. Basta leer la *Descripción de Grecia* de Pausanias para advertir que todo santuario de mediana importancia tenía a la vista, sea al aire libre, sea en *tesoros* o templetes ciudadanos, sea en el interior del templo, múltiples esculturas y joyas de diversos materiales. Un viajero o "turista" del periodo imperial –potencial lector de este tratado– podía pasarse un día entero contemplando obras en Delfos u Olimpia, y, si no había tomado a su servicio un cicerone, personaje bien conocido en la literatura de la época, podía leer al menos las inscripciones de sus bases para informarse de quiénes las encargaron y por qué.

Sin embargo, el problema teórico que aquí planteamos es más concreto: de hecho, todos sabemos que estas colecciones artísticas no nacieron como tales, sino que, igual que los tesoros catedralicios del medievo, tuvieron su origen en la devoción de los fieles: en una palabra, las obras expuestas no se plantearon, en principio, para la contemplación de visitantes y estetas refinados, sino como expresión de religiosidad: sus verdaderos destinatarios eran los dioses, a los que se consideraba sensibles a la belleza, y a los que se pedía generosa protección. En tales circunstancias, ¿cómo fueron evolucionando las mentalidades hasta llegar a una visión "museística"?

Para abordar este problema, resulta de sumo interés observar el caso de la Acrópolis ateniense, porque es, entre los santuarios de Grecia, el que nos ha legado mayor número de documentos, tanto artísticos como epigráficos y literarios: observando los unos y leyendo los otros, podemos analizar la forma en que los exvotos, sin dejar nunca de serlo en teoría, se convirtieron en obras de arte dignas de contemplación y estudio.

La Acrópolis no fue siempre un lugar sagrado: en el Periodo Micénico sirvió de sede, como tantas otras colinas, al palacio micénico local, el mismo que, según la tradición, albergó a Erictonio, Egeo, Teseo y otros monarcas míticos. Después, nuestros conocimientos se oscurecen: poco sabemos de su aspecto hasta las primeras décadas del siglo VI a.C., aunque resulta harto probable

que fuese un barrio bien protegido, con necrópolis alrededor: solo parece claro que, ya en el siglo VIII, se construyó en él un templo de troncos y barro en honor de Atenea, obra que, sin lugar a dudas, hubo de reconstruirse una y otra vez.

1. La etapa Arcaica

El gran cambio tuvo lugar hacia el año 570 a.C. cuando, al amparo de las leyes dictadas por Solón, que tendían a afirmar el valor de la *polis* como ideal político frente al particularismo de los nobles *eupátridas* que la gobernaban, se decidió cambiar el sentido de la ciudadela amurallada: sobre los restos del viejo palacio se elaboró el santuario a Atenea Políada, es decir, "protectora de la ciudad". Por fortuna, no nos cumple aquí dirimir una cuestión que opone desde hace décadas a los estudiosos: ¿Qué se construyó entre el 570 y el 560 a.C.? Un templo, que recibiría indistintamente los nombres de *Viejo Templo* y *Primer Hecatompedon*? ¿O dos templos: el *Viejo Templo* al norte y el *Primer Hecatompedon* al sur, donde más tarde se situaría el Partenón? De hecho, es algo que poco afecta a nuestra historia: bástenos decir que en su entorno se construyeron enseguida pequeños edículos con curiosos frontones, acaso a instancias de nobles *eupátridas* que querían reafirmar su tambaleante poder, y que, tanto en su interior como al aire libre, empezaron a acumularse ofrendas.

Es entonces cuando aparecen los exvotos escultóricos, sin duda los más accesibles a través de sus restos. Entre los más antiguos, resalta por su valor el conocido *Moscóforo*, fechable por su estilo y por las letras de su inscripción en torno al año 560 a.C. ¿Qué sabemos de él? Que representa a un rico donante, de nombre Rhombo, pero nada más. A medida que pasan los años, empiezan a multiplicarse obras de esta índole. Al principio, siguen siendo anónimas, y sólo por su estilo podemos atribuirlas a personalidades concretas, como el "Maestro de Rampin", autor, entre 550 y 530 a.C., del *Jinete Rampin* y la *Kore del Peplo*. Por esas fechas, solo se han hallado estatuas firmadas en las necrópolis del Ática.

No cabe conceder una importancia decisiva a este hecho, ya que sabemos, a través de la cerámica pintada, lo aleatorio que era por entonces el uso de la firma entre

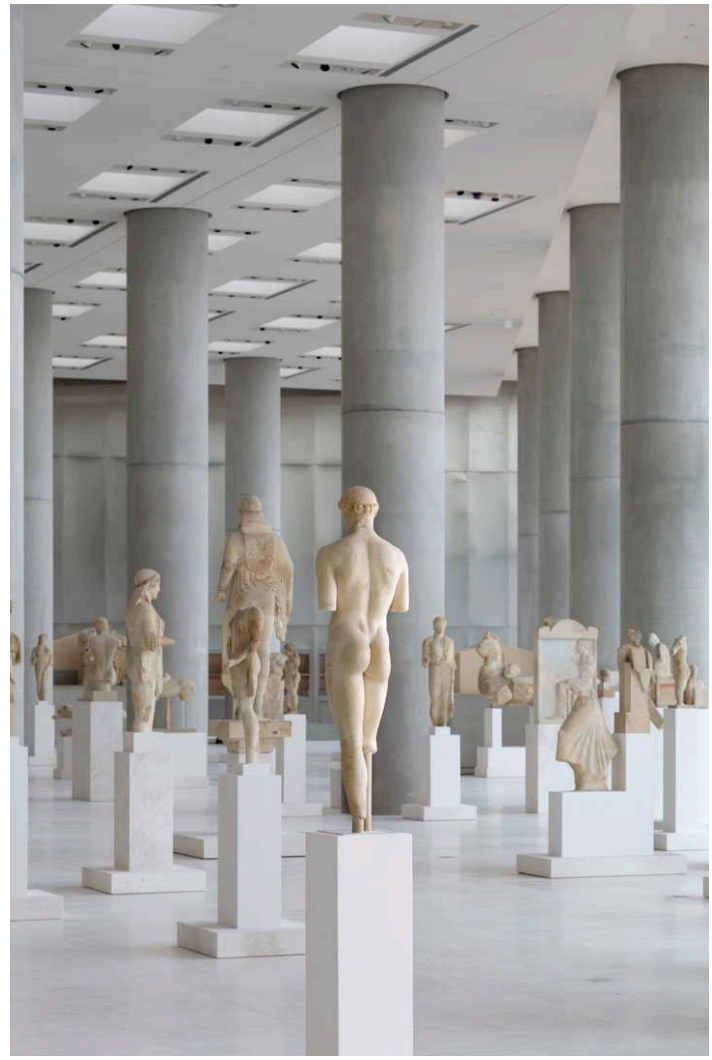


Fig. 1 – Estatuas arcaicas. Fuente: Museo Acrópolis Atenas, 2011

los artistas atenienses. Sin embargo, tampoco es un asunto despreciable: una firma es signo de orgullo para el artista. Por tanto, merece la pena señalar que, entre los primeros que dejaron su nombre en algún exvoto de la Acrópolis, hallamos a un extranjero famoso por entonces, y hombre de vida andariega: Arquermo de Quíos, que, huyendo de la presión persa en su isla de origen, trabajó en Delos y pasó después a Atenas, donde realizó acaso, hacia el año 530 a.C., la llamada *"Kore de Quíos"*. Pudo ser su prestigio lo que le permitió firmar en la Acrópolis un exvoto, dedicado por una dama llamada Ifidike (*IG* I-3, 683).

Algo semejante podemos decir de otro artista notable y viajero: nos referimos a Endoio, que, aun siendo ateniense, según Pausanias, trabajó en el Peloponeso y en Jonia. En la Acropolis, hizo quizá –el texto de Atenágoras (*Leg. pro Christ.* 14) aducido al respecto es muy confuso– la estatua de culto en madera de la *Atenea Políada*, y, desde luego, grabó su nombre al menos en tres exvotos, dos de ellos importantes: firmó el primero –posiblemente la *Kore 602-* junto a Fílergo en un pedestal con forma de columna (*IG* I-3, 763); en cuanto al otro, es una *Atenea sedente* de buen tamaño, fechable hacia el 530 a.C.: no nos ha llegado su inscripción, pero Pausanias leyó en ella que "Calias la ofrendó y Endoio la hizo" (I, 26, 4). Asombra pensar que quien nos da tal dato viese todavía, a mediados del siglo II d.C., una obra anterior a él en setecientos años, y que, al parecer, nosotros también podamos contemplarla en el Museo de la Acrópolis, con la superficie corroída por tan larga exposición a las inclemencias del tiempo.

Podríamos continuar nuestro repaso de las obras arcaicas y sus firmas durante varias décadas, y no nos faltaría materia de estudio: las *korai* arcaicas halladas hasta hoy, completas o fragmentarias, ocultas en fosas o escondrijos, cuando no caídas por las laderas de la Acrópolis, son unas doscientas, y los artistas mencionados en diversas inscripciones suman diecisiete, algunos de ellos citados en más de una ocasión. Limitémonos a resaltar entre ellos a varios que trabajaron durante las tres últimas décadas del siglo VI a.C.: aparte del Fílergo que colaboró con Endoio, destacan Polías, que firma al menos cuatro obras seguras (*IG* I-3, 661 y 727; Raubitchek, 189-190 y 220), y dos artistas de particular interés: Eumares, autor de la *Kore 669* (*IG* I-3, 627) y su hijo Anténor, cuya firma –"Anténor, hijo de Eumares"- aparece en la gran escultura llamada precisamente *Kore de Anténor*, o *Kore 681,* dedicada por el ceramista Nearco hacia el año 515 a.C. (*IG* I-3, 628).

Después, entre fines del siglo VI –fecha en que se concluye el *Nuevo templo arcaico*– y la fatídica destrucción de 480 a.C., hallamos firmas de otros muchos autores, como Gorgias de Esparta (*IG* I-3, 637 a 642), autor de la *Kore 611* y de otras cinco obras, incluido algún jinete; Calon y Onatas (*IG* I-3, 513, 753 y 773), famosos broncistas de Egina; Diopeites (*IG* I-3, 716 a 718), al que a veces se atribuyen la *Kore de Eutídico* y el *Efebo Rubio*; Evénor (*IG* I-3, 786 a 788), que firmó tres obras, entre ellas la interesante *Atenea de Angélito*, y Hegias (*IG* I-3, 702), que comenzaba entonces la brillante carrera de broncista que le llevaría a ser el primer maestro de Fidias. Todos ellos debieron de asistir al imparable ascenso de dos grandes maestros que firmaron entonces varias obras (*IG* I-3, 846, 848 a 851), y que seguirían trabajando en colaboración hasta bien entrado el siglo V a.C.: nos referimos a Critio y Nesiotes, conocidos, sobre todo, por el *Grupo de los Tiranicidas*, que realizarían hacia el 476 a.C. para el Ágora.

Entre los exvotos ofrecidos por esas épocas, hubo también placas en terracota pintadas con las técnicas propias de la cerámica: el nombre de nuestro ya citado Eumares –pintor a la vez que escultor– puede leerse en el fragmento de un pedestal destinado a una obra de este tipo (Reinach, 80), y el de Escites, conocido pintor

cerámico de hacia 520 a.C., en una placa que representa a Atenea y Hermes (Reinach, 81). También conocemos alguna placa pintada en colores, como la que representa un *hoplitódromo*, realizada hacia el 500 a.C. por Eutímides, hijo del escultor Polías, para el joven Megacles, que con el tiempo sería tío de Pericles. De hecho, los ceramistas usaron la Acrópolis como escaparate de su prestigio social: ya hemos citado al Nearco que encargó la *Kore de Anténor*; ahora, podríamos señalar un relieve votivo, fechable hacia 510 a.C., que representa un alfarero sentado: ¡Lástima que su inscripción (*IG* I-3, 764), al ser muy incompleta, nos impida asegurar que el representado sea Panfaio, conocido como propietario de un alfar, y que quien firma la obra sea el mismísimo Endoio!

Nuestro problema, una vez repasada esta galería de obras y firmas, es saber si, a fines del Arcaísmo, la Acrópolis podía ser vista como un museo. Confesemos que nos parece muy difícil. Las firmas son sin duda expresiones de orgullo personal, propias de artistas conscientes de su valía y deseosos de ser apreciados, pero ¿Cuál era su verdadero objetivo? Tiende a pensarse hoy que querían darse a conocer, ante todo, para atraer nuevos clientes: nos hallaríamos, por tanto, ante una simple exposición de obras en un contexto sacro. Sin embargo, caben siquiera dos matices: parece que el hecho de trabajar en la Acrópolis era un signo de distinción, si interpretamos así el hecho de que, como han resaltado algunos estudiosos, fueron bastantes los artistas extranjeros que firmaron exvotos para la Acrópolis, mientras que solo uno –Aristíon de Paros– trabajó para una necrópolis del Ática. Además, cabe resaltar que, al menos en un caso, un artista llama la atención sobre la belleza de su obra: Eumares, en efecto, inscribe lo siguiente en su *Kore 669*: "Soy una bella estatua consagrada a Palas Atenea, que Eumares ha realizado como recuerdo de su arte" (*IG* I-3, 627).

2. La Acrópolis del Siglo V

En el año 480 a.C., Jerjes y sus persas destruyen cuanto hallan en la Acrópolis: incluso abaten los edificios entonces en obras, como los *Propíleos tardoarcaicos* y el llamado *"Pre-Partenón"*. Ningún exvoto, salvo la *Atenea sedente* de Endoio, se salva del desastre, y lo único que pueden hacer los atenienses, al regresar a su ciudad, es enterrar los exvotos derribados e instalar de nuevo, entre los restos del *Nuevo templo arcaico*, las obras ligeras –de madera casi siempre–, que han podido salvar llevándoselas a Salamina.

A partir de ese instante da comienzo la recuperación del santuario. Los comienzos son trabajosos: durante el Periodo Severo, muy pocas obras intentan reanimar el espacio vacío. Después, la inmensa *Atenea Prómaco* de Fidias marca, entre el 460 y el 451 a.C., el inicio de la reconstrucción general: ésta constituirá una demostración del éxito de Atenas bajo la dirección de Pericles. Es la época del *Partenón* y los *Propíleos*, prolongada, durante la Guerra del Peloponeso, por las obras del *Erecteion* y el templo de *Atenea Nike*.

En estas décadas, la Acrópolis vuelve a cubrirse de exvotos, tanto particulares como, sobre todo, encargados por los poderes estatales para cantar las glorias ciudadanas. Contamos con menos datos epigráficos y menos restos escultóricos que para el Periodo Arcaico, pero por una razón precisa: casi todas las nuevas esculturas, a menudo en bronce, se mantendrán en su puesto hasta el final de la Antigüedad, cuando las invasiones bárbaras y la cristianización se encarguen de destruirlas y fundirlas. Y esta circunstancia resulta providencial para nosotros: la Acrópolis que ahora abordamos es, básicamente, la misma que describió Pausanias en el siglo II d.C.

Como cabe suponer, muchos estudiosos se han asomado a este bosque de obras, tomando como base cuanto han considerado útil: textos, restos conservados, inscripcio-

nes e incluso tallas realizadas en la roca del suelo para encajar los pedestales. Sin embargo, no nos alarmemos: no vamos a plantear aquí un catálogo, por fuerza incompleto de los cuadros, estatuas y relieves que enriquecieron la Acrópolis durante el siglo V a.C. De hecho, comenzaremos descartando las pinturas: al parecer, dejaron de exponerse exvotos en terracota, quizá por su propia pobreza, y sólo conocemos por Pausanias las tablas que adornaban la llamada *"Pinacoteca"* de los *Propíleos*, fechables probablemente todas en esta centuria, y el retrato de Temístocles, el vencedor de Salamina, que sus hijos consagraron en el Partenón.

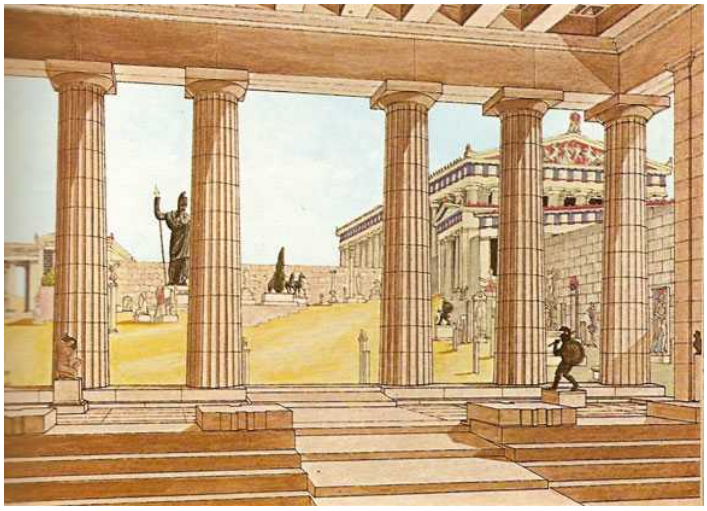


Fig. 2 – Reconstrucción de los Propíleos. Fuente: American School of Classical Studies at Athens

Limitémonos por tanto a contemplar las principales obras escultóricas, y sigamos para ello las huellas del propio Pausanias en su visita: tomando como base su descripción (I, 22, 4 a 28, 3), abordaremos las piezas que él consideró más interesantes, y añadiremos alguna otra de la que tengamos noticia.

Nuestro punto de partida han de ser, en la escalinata de acceso, dos estatuas de hombres junto a unos caballos, en las que nuestro autor creyó ver a unos hijos de Jenofonte, interpretando mal la inscripción: ésta habla, en realidad, de "los jinetes a las órdenes de Lacedemonio, Jenofonte y Pronapes" y atribuye el grupo a Licio, el hijo de Mirón (*IG* I-3, 511). Podemos añadir que el tal Jenofonte fue hijo del político Cimón, máximo dirigente de Atenas entre 470 y 461, y nada tiene que ver con el famoso escritor homónimo, en el que sin duda pensaba Pausanias.

Ya a la entrada de la Acrópolis se colocaron, durante el periodo que nos ocupa, dos obras de interés: una era el *Hermes Propíleo* de Alcámenes, que marcaba el límite del santuario propiamente dicho, y que debió de colocarse en 432 a.C., cuando los *Propíleos* estaban a punto de concluirse: era un herma del que conservamos bastantes copias. La otra era un relieve con las tres *Cárites* o *Gracias*: Pausanias, siguiendo sin duda la opinión más común en su época, lo atribuyó al filósofo Sócrates, pero, en realidad, fue obra del escultor Sócrates de Tebas, quien debió de realizarlo, si atendemos al estilo de las copias que conocemos, muy poco después del 480 a.C.

Una vez atravesados los *Propíleos*, y junto a su fachada oriental, se instalaron otras obras dignas de estudio. Sin duda llamaba la atención una *Leona de bronce,* obra de Anfícrates (Plinio, 34, 72), quizá fechable también hacia el año 480 a.C., dado que una leyenda la ponía en relación con los tiranicidas. Muy cerca se hallaba la *Afrodita* de Cálamis, ofrenda del político Calias, cuñado de Cimón: una obra cuya inscripción conocemos (Raubitschek, 136) y que debe identificarse con la *Sosandra* que cita Luciano (*Imag.*, 4-6). Pese a opiniones contrarias, seguimos imaginándola como la llamada *"Aspasia"*, ese modelo totalmente cubierto por un manto que copiaron tantas veces los romanos como base para retratos femeninos. También se hallaba allí "la estatua en bronce de Dieítrefes herido por flechas", curiosa representación de un general que combatió en la Guerra del Peloponeso, según nos cuenta el propio Pausanias, y acaso identifica-

ble con una obra de Crésilas ofrecida por Hermólico, hijo de Dieítrefes (*IG* I-3, 883).

Seguirían, en la esquina sudeste de los Propíleos, dos estatuas de diosas: *Higiea* y *Atenea Higiea*. Nos ha llegado al menos el pedestal de esta última, con la siguiente inscripción: "Dedicada por los atenienses a Atenea Higiea. Pirro de Atenas me hizo" (*IG* I-3, 506). Podríamos discutir sobre el aspecto concreto de esta obra, pero solo llegaríamos a hipótesis indemostrables. En cambio, merece la pena señalar que el motivo de su realización fue, al parecer, un accidente ocurrido a un esclavo de Pericles durante la construcción de los *Propíleos*: al contribuir a su curación Atenea, se le levantó esta escultura y se colocó junto a ella un retrato del herido, obra de Estípax de Chipre (Pausanias, *Pericles,* 13; Plinio, 22, 44 y 34, 81).

Avanzando por el camino ritual que se dirigía hacia el centro de la Acrópolis, delante del santuario de Ártemis Brauronia se colocó, entre otras esculturas, un *Niño con un vaso de agua lustral,* obra en bronce de Licio, el hijo de Mirón. También se hallaban allí el *Perseo con la cabeza de Medusa* del propio Mirón, de cuya cabeza poseemos alguna copia, y el llamado *"Caballo de madera"*, realizado también en bronce: era una obra enorme, como demuestra su largo pedestal, fechable hacia 420 a.C., donde leemos el nombre del comitente –un tal Chairedemo– y la firma de Estrongilion (*IG* I.3, 895). Algo más adelante estaba la figura en bronce de un *hoplitódromo* llamado Epicarino, que Pausanias atribuye a Critio, pero que, según la inscripción (*IG* I-3, 847), realizaron conjuntamente Critio y Nesiotes. Junto a él podían verse otros tres retratos: el de Enobio, amigo del historiador Tucídides, el del atleta Hermólico y el del almirante Formión, activo a principios de la Guerra del Peloponeso.

Ya delante de la fachada occidental del *Partenón*, destacaban, entre relieves y esculturas menores, dos exvotos compuestos de forma semejante: el conocido grupo de *Atenea y Marsias*, obra señera de Mirón, que conocemos perfectamente a través de réplicas, y el grupo de *Teseo y el Minotauro*, quizá algo anterior, que podemos reconstruir con copias fragmentarias. Finalmente, allí se hallaba un *Frixo* ofreciendo como sacrificio el carnero del vellocino de oro: muy probablemente, la obra con ese tema que realizó Náucides, discípulo de Policleto, a fines del siglo V.



Fig. 3 – Grupo de *Atenea y Marsias*. Fuente: Museo Vaticano Roma

Llegando ya al costado norte el *Partenón,* Pausanias cita un *Hombre con casco* de Cleoitas, escultor desconocido que se suele situar hacia el 400 a.C.; añade un par de obras más tardías, y resalta más adelante, cerca de la esquina nordeste, junto a unos grupos imposibles de fechar, el de *Procne e Itis,* realizado por Alcámenes hacia el 431 a.C. como ofrenda personal a la diosa: sin duda por ser de mármol ha llegado hasta hoy.

Sigue Pausanias hacia el este, inclinándose algo hacia la izquierda, y menciona en el santuario de Zeus Polieo su imagen de culto; si ésta es una obra representada en ciertas monedas atenienses, que muestran al dios en actitud de ataque, como el conocido *Posidón de Artemision,* sería

sin duda una obra de la primera mitad del siglo V a.C. Después, nuestro hombre gira hacia el sur para contemplar la fachada oriental del *Partenón,* se introduce en él, describe la famosa *Atenea Partenos*, construida, según las cuentas grabadas en una estela, entre 446 y 438 a.C., y, saliendo de nuevo por la puerta, se topa con el *Apolo Parnopio,* también de Fidias, que solemos imaginar a través de la copia conocida como *"Apolo de Kassel"*.

Ya en la zona oriental del santuario, nuestro escritor contempla el retrato de Jantipo, el padre de Pericles, y el del poeta Anacreonte, "un hombre ebrio cantando", que conocemos a través de una copia conservada en Copenhague y que consideramos, siguiendo una tesis generalmente aceptada, obra de Fidias. No lejos de estas obras se hallaban las figuras de dos amantes de Zeus, *Io* y *Calisto*, realizadas por Deinómenes a fines del siglo V: acaso podamos imaginar una de ellas a través de la *Suplicante Barberini*. Más al norte podían verse la estatua en bronce de *Ártemis Leucofriene,* ofrecida por los hijos de Temístocles, y nuestra ya bien conocida *Atenea sedente* de Endoio, milagrosamente conservada.

Llegado al complejo cultual del *Erecteion,* Pausanias menciona imágenes menores del Periodo Arcaico junto a una lámpara de oro labrada, a fines del siglo V a.C., por Calímaco. También encuentra allí numerosas estatuas y grupos de cronología imprecisa, además de las estatuas del almirante Tólmides y de su adivino Teéneto, personajes de mediados del siglo V a.C. Sin embargo, acaso la obra más interesante entre las situadas junto al templo era el retrato de la sacerdotisa Lisímaque, que nuestro autor olvida, o que confunde con la de su criada Syeris, realizada ya en el siglo IV: sabemos por Plinio (34, 76) que esta Lisímaque fue sacerdotisa de Atenea durante sesenta y cuatro años, y que su retrato fue realizado por el escultor realista Demetrio de Alopece hacia el 400 a.C.: en efecto, conocemos alguna copia de esta obra, y comprendemos que asombrase a muchos por sus facciones arrugadas, totalmente atípicas en pleno Clasicismo.

Ya al occidente del *Erecteion*, entre éste y los *Propíleos,* Pausanias aborda el último grupo de estatuas, dominado por la enorme *Atenea Prómaco* de Fidias. Junto a ella se situaba una *Cuadriga* con una historia peculiar: al conmemorar una victoria que los atenienses obtuvieron sobre beocios y calcidios en el año 504 a.C., hubo que hacerla dos veces: una antes de la invasión persa, y la otra a mediados del siglo V a.C., siendo de notar que han lle-



Fig. 4 – *Atenea Lemnia* de Fidias S.V a. C. Fuente: Museo Civico Archeologico Bologna

gado a nosotros los dos pedestales, con inscripciones casi idénticas. Sólo nos queda, para da fin a nuestro recorrido, mencionar la magnífica *Atenea Lemnia* de Fidias, bien conocida por copias, y, junto a ella, la estatua de Pericles, obra de Crésilas, cuya cabeza fue reproducida varias veces en época romana: son sin duda dignos broches para tan magnífica colección de esculturas.

Sin embargo, no desearíamos salir de la Acrópolis sin mencionar dos obras importantes, cuyo emplazamiento concreto desconocemos, porque Pausanias no las cita. Una de ellas es el relieve de la *Atenea pensativa,* de hacia 465 a.C., verdadero dechado de refinamiento ático. La otra fue una escultura muy curiosa, aunque difícil de imaginar hoy: nos referimos a la *Vaca* de Mirón, famosa por su realismo, que fue hecha para la Acrópolis según Tzetzes (VIII, 370), pero que pasó a Roma a fines del periodo republicano (Cicerón, *Verrinas,* IV, 60, 135).

Una vez concluido este repaso, cabe hacernos la pregunta de rigor: ¿Qué pensaron los atenienses del siglo V sobre el conjunto de esculturas con que vieron enriquecerse su Acrópolis? ¿Eran conscientes del "museo" en potencia que tenían, con esculturas de Critio y Nesiotes, Cálamis, Fidias, Mirón, Crésilas y Alcámenes, por citar sólo los nombres más conocidos? Por desgracia, son muy pocas las referencias literarias que pueden iluminarnos en este punto: Heródoto (V, 77) se interesa tan sólo por el origen histórico de la *Cuadriga* colocada junto a la *Atenea Prómaco,* lo que le lleva, eso sí, a transcribir su inscripción; en cuanto a Tucídides (II, 13), cita la *Atenea Partenos* es tan solo para señalar que, según reveló Pericles, contenía cuarenta talentos de oro, que podían recuperarse cuando se quisiese.

Menos fríamente aséptico se muestra Aristófanes, siempre cómplice de las opiniones de sus conciudadanos; pero nos muestra que, para ellos, las esculturas de la Acrópolis eran, sencillamente, grandiosas y muy ricas: si menciona el *"Caballo de madera"*, es tan solo para evocar su gran tamaño (*Aves,* 1128); si alude a la *Atenea Prómaco,* totalmente armada, es para señalar que "custodia el muro de la Acrópolis" (*Aves,* 670), y lo único que parece interesarle de la *Atenea Partenos* son las dimensiones de su mano en marfil (*Caballeros,* 1168-1170). Casi incide más en el famoso escándalo que acabó con Fidias: da por sentado su delito, y lo sitúa al comienzo de la crisis que marcó el fin de una era (*Paz,* 605).

¿Podemos deducir de tan escueto panorama un cierto desinterés por parte de los atenienses? No lo creemos; pero sí debemos matizar que, mientras que para los artistas era muy importante la estética, con los problemas inherentes de armonía y proporciones –recuérdese el *Canon* de Policleto–, y mientras que los pensadores, tanto sofistas como filósofos, trataban de temas generales, sin referirse nunca a obras concretas, el público en general se situaba otro nivel: para la gente –y para Pericles, que quería influir en sus opiniones– el gran santuario de Atenea era, y debía ser, una grandiosa evocación del poderío ateniense a través de piezas asombrosas: tanto el estado como los particulares, al encargar exvotos, agradecían formalmente a su diosa los éxitos de la *polis*, y lo hacían sin ocultar su orgullo: el mero hecho de grabar en placas de piedra las cuentas, año a año, de la realización de la *Atenea Prómaco* y la *Atenea Partenos*, nos muestra el deseo de exaltar estas obras como objeto del interés general. Y, en este contexto, no se veía a Fidias como un genio creativo, sino como un hombre importante y amigo de Pericles, pero un ciudadano al fin, que debía someterse a la ley.

3. Crisis artística y teórica

Cuando concluye la Guerra del Peloponeso, la Acrópolis se ve envuelta en la sensación de derrota que sufre Atenas: durante dos generaciones ha sido el símbolo de la política más orgullosa y expansionista de la *polis*, y le toca

compartir ahora la responsabilidad del desastre. Durante otras dos generaciones, hasta mediados del siglo IV, casi nada se levanta en su suelo, si dejamos de lado algunos relieves de escasa importancia. Sólo cabría mencionar, junto al Erecteion, el pequeño retrato de "la anciana Syeris, aproximadamente de un codo de altura, que, según la inscripción, fue criada de Lisímaque", según nos cuenta Pausanias. Fue realizada por Nicómaco, según una inscripción que alude a ella (*IG* II-III-2, 3464).

Pero, poco a poco, tan dramática situación se relaja: en 353 a.C. mueren dos generales que han luchado con denuedo al frente de las tropas atenienses, y se levantan sus retratos: Pausanias recuerda el de Ificrates delante del *Partenón,* mientras que el de Timoteo se sitúa justo al norte del mismo edificio, compartiendo un pedestal semicircular con la efigie de su padre Conón, que en 394 a.C. había vencido a la flota espartana en Cnido y que acaso había recibido entonces el honor de su retrato. Se anuncia un nuevo periodo brillante para la Acrópolis, símbolo de la gloria ateniense; y esos años culminarán en el gobierno de Licurgo (338-324), hábil negociador frente a Alejandro Magno.

Sin embargo, no comparemos la Acrópolis de Pericles con la de Licurgo: Pausanias solo nos recuerda, de esta última, la *Ártemis Brauronia* de Praxíteles –cuya cabeza en mármol, llegada hasta nosotros, es decepcionante a todas luces–, y un *Zeus* de Leocares, situado en el santuario de Zeus Polieo. Por nuestra cuenta, podemos añadir un retrato de Alejandro conservado en el Museo de la Acrópolis y atribuido generalmente al propio Leocares, además de unas obras que menciona un autor conocido como Pseudo-Plutarco en una biografía de Licurgo (*Vita X orat., Lycurg.,* 38): según sus palabras, podían verse en el *Erecteion* un grupo familiar en madera que representaba al político con sus tres hijos, obra de Timarco y Cefisódoto, los hijos de Praxíteles, y un cuadro con la familia sacerdotal de los Bútadas, a la que el propio Licurgo pertenecía, pintado, también a fines del siglo IV, por Ismenias de Calcis.

Realmente, esta renovación fue un espejismo pasajero: tras ella, sólo cabe recordar, con Pausanias, un retrato del general Olimpiodoro, que liberó a los atenienses del dominio macedónico en el año 286 a.C., y que seis años más tarde recibió esta estatua, entre otras muchas, en agradecimiento público a sus servicios. Fue el último exvoto documentado en la Acrópolis hasta fines del siglo III a.C.

¿Cambió algo la consideración de la Acrópolis durante el siglo IV a.C.? Probablemente, no mucho sobre el papel: Demóstenes sigue definiéndola como un "lugar sagrado" donde la *Atenea Prómaco* simboliza la valentía ateniense en su victoria contra los persas (*De falsa leg.* 272). Pero podemos hacer un reparo a su afirmación: ¿Tan poco evidente resultaba para algunos esta idea, que era necesario recordarla en público? No nos engañemos: la Acrópolis ya no recibía imágenes de Atenea, y los retratos de oradores y generales empezaban a superar en número a las imágenes de dioses y héroes. En una palabra: siguiendo la línea iniciada por Pericles, la función de la colina era cada vez más política y profana.

Además, la relación del público y de los pensadores con los artistas se iba haciendo cada vez más fluida: ya eran muchos los que abogaban por una distinción clara entre artistas y artesanos, y Fidias, el gran maestro de la Acrópolis, servía como argumento en este punto: ¿Quién se atrevería, dice Isócrates (*Sobre el cambio,* 2), a calificar de fabricante de figurillas al autor de la *Atenea Partenos*? Incluso Platón, poco amante de las artes plásticas, reconoce la capacidad creativa del maestro, así como su capacidad para combinar materiales (*Hipias Mayor,* 290 A y B); y ello a pesar de que sigan molestándole las riquezas que logró acumular (*Menón,* 91 D). En cuanto a Aristóteles, que se hace eco de una leyenda sobre el carácter indestructible del autorretrato de Fidias en el es-

cudo de la *Atenea Partenos* (*De mundo,* 6), empieza a analizar si la calidad artística, tanto en Fidias como en Policleto, tiene como base el perfecto acabado (*Ética a Nicómaco,* VI, 7).

4. La senda hacia el museo

Derrotada definitivamente por Macedonia, y sometida a ella en 262 a.C., Atenas se hunde en su época más oscura: durante unas décadas, la Acrópolis queda abandonada, artísticamente hablando: en vano buscaríamos en ella nuevos exvotos de cierta entidad, y su aspecto queda congelado mientras que sus obras envejecen, cubriéndose, literalmente, con la pátina del tiempo. De hecho, este paréntesis contribuye a que el antaño brillante santuario de Atenea se vaya convirtiendo en lo que nosotros llamaríamos un "conjunto histórico".

Paralelamente, la evolución de las mentalidades provoca en toda Grecia novedades asombrosas. De las que nos afectan, la primera y principal es el nacimiento de la Historia del Arte. Duris de Samos, tirano de su ciudad hacia el 300 a.C., reúne múltiples anécdotas de artistas en sus tratados sobre escultura y pintura. Unos años más tarde, hacia 250 a.C., el escultor Jenócrates de Atenas elabora, partiendo de las obras conservadas en su tierra natal, una verdadera historia evolutiva de la estatuaria, basada en el progreso de las técnicas y en el desarrollo de ciertos valores formales, como el realismo. Tal será desde entonces el criterio dominante, y el que utilizará el también escultor Antígono de Caristo a fines de la misma centuria.

La creación de la Historia del Arte afecta de lleno al coleccionismo: partiendo del modelo que podía suponer por su aspecto formal la *Pinacoteca* de la Acrópolis, los reyes de Egipto y Pérgamo empiezan a buscar pinturas, tanto de su época como de otros siglos, para exponerlas en sus palacios y asombrar a cortesanos y embajadores: nace así la idea de galería o museo. Realmente, el interés por las obras antiguas se desata, y los poetas se hacen eco de él: por hablar solo de obras de la Acrópolis, ¿cómo no recordar los epigramas que, en el siglo III, dedica Leónidas de Tarento al *Anacreonte* (en *Anthol. Gr.,* XVI, 306 y 307), o los que el propio Leónidas y su contemporáneo Dioscórides componen para alabar el realismo de la *Vaca* de Mirón (en *Anthol. Gr.* IX, 719 y 734)?

Poco a poco, Atenas y su Acrópolis se van convirtiendo en lugares míticos para los aficionados al arte y la cultura: aparecen los *atidógrafos*, es decir, los escritores que toman el Ática y su capital como tema de estudio, y que redactan unos tratados, que conocemos como *Atthides,* para dar a conocer la mitología, los cultos, las instituciones políticas, la historia y los monumentos de una ciudad fabulosa: la que ha dado a todo el mundo helenístico su lengua literaria (la *koinê*) y sus tradiciones más queridas.

Dentro de este contexto, los monarcas de Pérgamo deciden reanudar el enriquecimiento de la Acrópolis, tanto tiempo postergado. En este punto, Pausanias menciona el *Pequeño Exvoto* de Átalo, situado al sudeste del *Partenón,* sobre la muralla meridional de la Acrópolis: lo describe como un enorme conjunto de estatuas muy pequeñas –de dos codos de alto– que representaban la Gigantomaquia, la Amazonomaquia y dos guerras que ponían en paralelo las gestas de Atenas y de Pérgamo: la victoria de la primera sobre los persas y la de la segunda sobre los gálatas. Obvamiente, Átalo I, hacia el año 200 a.C., quería recuperar el sentido político y conmemorativo de la Acrópolis de Pericles, pero era a la vez muy consciente de que su gesto atraería el interés de todos los reinos helenísticos.

No les bastó a los reyes pergaménicos este gesto de propaganda, sino que levantaron en la Acrópolis otros dos monumentos, muy parecidos entre sí, para conmemorar las victorias de sus carros en los Juegos Panatenaicos:

uno de ellos es el enorme pedestal que aún abruma con su mole al visitante cuando sube hacia los *Propíleos*: fue construido para Eumenes II en 178 a.C., y acabaría siendo dedicado a Agripa. El otro, situado delante de la esquina nordeste del *Partenón*, estuvo coronado al parecer por una cuadriga de Átalo II (159-138), y sería más tarde dedicado a Augusto o a Nerón; por desgracia, hoy ha desaparecido por completo.

De este modo, entramos ya en la época romana, que comienza, para Atenas, a mediados del siglo II a.C. No podemos decir que la Acrópolis resurja por entonces, ni en los siglos del Imperio, pero por una simple razón: es ya un verdadero lugar de peregrinaje para los romanos cultos, que van a Roma a estudiar la cultura griega en todas sus vertientes: hombres como Cicerón, Estrabón, Quintiliano, Plinio, Plutarco o Luciano se limitan a evocar, a menudo con reverencia, las esculturas allí conservadas y los artistas que las han realizado. Las únicas molestias que pueden hallar en su recorrido son las provocadas por la constante presencia de copistas, que sacan moldes de todas las figuras en bronce. Gracias a ellos podemos hoy recuperar el aspecto de los originales perdidos. Realmente, les interesa todo lo que está a su alcance, aunque no sea un exvoto: incluso se entretienen en copiar los relieves en mármol que adornan la barandilla del santuario de Atenea Nike.

En una palabra, nos hallamos ya en la ciudad que conoció Pausanias, y entonces, según una frase lapidaria de M. Brouskari: "la Acrópolis era lo que hoy se llamaría un museo al aire libre, e incluso uno de los museos más importantes de la antigüedad clásica".

En tales circunstancias, pocas obras nuevas se añaden a la Acrópolis: puede cambiarse el nombre de alguna dedicatoria, pero poco más: el templete monóptero dedicado a Roma y Augusto –el único edificio romano del recinto– no es ya sino un homenaje timorato de las autoridades ciudadanas al emperador victorioso. Además, ¿cuántas personas se atreverían a encargar un exvoto nuevo, compitiendo con las joyas del pasado? Puasanias sólo menciona, en este punto, una imagen de *Gea pidiendo lluvia*, fechable en el siglo II d.C. y situada al norte del *Partenón,* junto a unas cisternas de la misma época: sin duda era una media figura surgiendo del suelo, y su cara se parecería mucho a una cabeza en mármol grandiosa y banal, fechable por entonces, que se conserva hoy en el Museo de la Acrópolis. En cuanto a retratos, Pausanias menciona dentro del *Partenón* uno del emperador Adriano –¿Cómo negarle tal honor?–, y cabe recordar muy pocos más, aunque sí uno muy tardío: el de un "filósofo platónico" del Bajo Imperio: al fin y al cabo, marca el punto final de la Acrópolis antigua.

5. SÍNTESIS

Fue en torno al 570 a.C. cuando la Acrópolis de Atenas se convirtió en el santuario principal de la ciudad, dedicado a Atenea. Comenzaron las obras del templo y las grandes familias pugnaron por dedicar estatuas votivas para mostrar su devoción. Sin embargo, poco tardaron los artistas en inscribir sus firmas en estas obras: para ellos, trabajar en encargos para un santuario cada vez más importante suponía adquirir prestigio y llamar la atención de posibles comitentes. De este modo, en los primeros años del siglo V a.C., recién asentada la democracia en Atenas, su santuario era ya un bosque de esculturas, entre las que se descubrían algunas pinturas en cerámica.

En el año 480 a.C., la invasión de Jerjes dio al traste con esta situación: los atenienses, ante la proximidad del ejército persa, se llevaron las imágenes transportables y abandonaron las demás a su suerte. Pero fue un golpe pasajero: enseguida se reconstruyeron los monumentos perdidos y volvieron a realizarse exvotos, algunos de ellos con un valor simbólico muy especial tras la contienda.

Así se inició la historia de la Acrópolis clásica, la de Mirón, Fidias, el Partenón, el Erecteion y otros monumentos: aquélla de la que estuvieron orgullosos Pericles y sus conciudadanos mientras que la victoria les sonrió.

Sin embargo, al concluir desastrosamente la Guerra del Peloponeso, las iniciativas se apagaron: Atenas se replegó sobre su ágora y sus edificios civiles, relegando la Acrópolis al olvido. Pasaron siglos de relativo abandono, y el santuario se fue convirtiendo en un lugar histórico, ajeno a la vida ciudadana. Durante el Helenismo, sólo los reyes de Pérgamo lo enriquecieron, en homenaje a la Atenas que había combatido a los persas, y más tarde fue Roma quien renovó estos esfuerzos: decididamente, la Acrópolis se había convertido en un museo al que acudían gentes de todo el Mediterráneo para admirar un arte que consideraban clásico, modélico para cualquier hombre culto. Incluso los copistas tomaban moldes de sus obras más famosas para poblar de esculturas las villas de los patricios y emperadores.

Bibliografía

Boardman, John (1978). *Greek Sculpture. The Archaic Period*. Norwich: Thames and Hudson.

Brouskari, Maria (2006). *The Monuments of the Acropolis*. 3ª edición. Atenas: Archaeological Receipts Fund.

Davidson, Claire Cullen (2009). *Pheidias. The Sculptures and Ancient Sources*. Londres: Institute of Classical Studies, University of London.

Elvira Barba, Miguel Ángel (2013). *Manual de arte griego*. Madrid, Sílex Ediciones.

Hurwit, Jeffrey M. (1999). *The Athenian Acropolis*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lewis, D. (1981). *Inscriptiones Graecae,* vol. I. 3ª edición. Berlín: W. de Gruyter.

Kansteiner, Sasha (2014). *Der neue Overbeck*, París-Boston.

Muller-Dufeu, Marion (2002). *La scultpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques,* París: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Raubitschek, A. (1949). *Dedications from the Athenian Acropolis*. Cambridge Mass: Archaeologic Institute of America.

Reinach, Adolphe (1985). *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne* (reedición por Agnés Rouveret), París, Macula.

Robertson, Martin (1975). *A History of Greek Art,* Cambridge: Cambridge University Press.

IMAGEN Y PROYECTO EN LA EVOLUCIÓN DE LA FORMA URBANA. LA CORNISA DEL RÍO MANZANARES

José de Coca Leicher
Universidad de Alcalá
Universidad Politécnica de Madrid

1. La cornisa histórica como imagen ideal y proyecto de ciudad

La iconografía de las grandes ciudades europeas se asocia tradicionalmente a la imagen ideal de un perfil edificado bañado por caudalosos ríos que expresan valores paisajísticos y de monumentalidad como retrato de las instituciones ciudadanas.

Madrid y su río también han precisado a lo largo de la historia de una fisonomía adecuada a su condición de ciudad y capital. El Manzanares, río de poco caudal y casi imposible para la navegación, de crecidas imprevisibles y difícil canalización ha acompañado, no sin dificultad, al borde construido de la Villa de Madrid.

La actual "cornisa del Manzanares" es la materialización con continuos proyectos a lo largo de más de cinco siglos del límite oeste de la ciudad. Un borde alejado del río y elevado por la topografía, atravesado por los barrancos, cauces de arroyos y definido por los sucesivos contornos amurallados. Esta doble condición del soporte físico original, como un altozano de perfil abrupto a poniente y suave hacia levante, ventilado de norte a sur por distintas vaguadas, abastecido de agua por su proximidad a la sierra norte, dominando la vega sur desde la divisoria climática húmeda y seca, junto a su posición estratégica como nudo de caminos que cruzan la península, son advertidos por Felipe II que establece la capitalidad en 1563. La huella evolutiva que ha definido esta impronta característica, tan diferente a otras capitales, consecuencia de una continua transformación, permanece oculta y debe mostrarse en la fisonomía actual de Madrid.

Aunque asociado a su imagen ideal, históricamente la ciudad ha dado la espalda al río.

Dos grandes operaciones urbanas, el soterramiento del arco Oeste de la M-30 (2007) y la realización del Parque Madrid Río (2011) suponen la oportunidad de recuperación del proyecto perdido de vertebración de la ciudad en torno al río Manzanares. El espacio liberado, es una banda de unos 500 m por 8 km de longitud, es decir unas 390 ha, equivalente a otros ejes como la Castellana-Prado-Recoletos o la Gran Vía, que comprende unas 30.000 viviendas. Este es el ámbito del tercer proyecto de la operación de transformación del Manzanares, conocido como



Fig. 1 – Vista de la cornisa alta desde la Montaña del Príncipe Pío, emplazamiento actual del templo egipcio de Debod. Fuente: J. de Coca

el *Plan Director de Renovación Urbana del entorno del río Manzanares en Madrid*[1] que tiene como objetivo la rehabilitación residencial y la renovación de un espacio urbano fuertemente consolidado, al mismo tiempo que potenciar la conexión, impulsada inicialmente por el parque MRío y la relación en ambas orillas mediante la potenciación de actividades urbanas, procurando una nueva imagen de ciudad que recoja y clarifique la evolución de la escena expresando el ideal de capitalidad contemporánea.

2. INTERPRETACIÓN DE LA ESTRUCTURA URBANA

La renovación del borde construido debe partir del conocimiento profundo de la forma urbana, resultado de los procesos históricos materializados en las distintas tramas que conviven actualmente: medieval, barroca, industrial, desarrollista, especulativa, etc. y el deseo de la sociedad actual para la definición de una nueva identidad integradora. Es necesario comprender como ha evolucionado la forma, detectando que trazados y elementos son relevantes para rescatarlos e incorporarlos a la nueva propuesta. La intervención afecta y se relaciona con otras escenas o itinerarios situados en planos retrasados y elevados respecto del perfil del río recuperado. Surgen la *linealidad* y la *transversalidad* como conceptos asociados a las actuaciones urbanas y la confirmación de que la permanencia histórica del cauce del Manzanares como gran espacio vacío, supone la expresión de una potencialidad y oportunidad que ahora deseamos recuperar.

[1] Conocido como PReM es promovido por la DG de Planeamiento Urbanístico del Área de Gobierno de Urbanismo y Vivienda del Ayuntamiento de Madrid. Equipo redactor: AUIA SLP. Alfredo Villanueva, y Fernando Fernández, arquitectos. Equipo de trabajo: José de Coca, Emilio Parrilla, Alicia Gómez , Álvaro Ardura, arquitectos; Juan Murillo, José Antonio Lorenzo, ingenieros de caminos. Equipos sectoriales: Javier Angulo, sociólogo; José Montero, economista; Luis Álvarez-Ude Cotera, arquitecto; Aniela Krzyzaniak, arquitecto paisajista. Ver: http://www.madrid.es

2.1 El croquis de la estructura y la evolución de la escena

Al inicio del trabajo de investigación dependiente del Plan de Renovación Urbana que denominamos *Evolución de la forma urbana en los márgenes construidos del Manzanares. La relación de la ciudad y su escena (1563-2009)*[2], intentando buscar un orden interpretativo inicial de la relación entre estructura, escena urbana y su evolución surgió un dibujo que tuvo la virtud de servir de guión durante toda la investigación.

El croquis relacionaba los elementos que a priori se consideraban determinantes de la escena en base a su relación concéntrica y radial con el resto de la ciudad ampliando el área estudiada. Diferenciamos 12 "recorridos y escenas" que revelaban estructuras configuradoras del casco histórico en relación con otras estructuras contiguas y el río.

La primera escena (E1), es la más antigua y corresponde a la iconografía clásica de la "Cornisa de Madrid" coincidente con el contorno de la Cerca Fiscal de 1625 jalonada con diferentes hitos relacionados con las *atalayas o vistas* y con los accesos principales o *puertas* a la ciudad. El Palacio Real, junto a la basílica de San Francisco el Grande y la puerta de Toledo se prolongan en el frente del Ensanche con la llamada: "Cornisa Imperial", expresión de la aspiraciones Franquistas, con el Ministerio del Aire, el Arco del Triunfo y la sustitución del cuartel de la Montaña por el templo egipcio de Debod.

Una segunda escena (E2) en la margen izquierda a nivel del río, une elementos que expresan la utilización histórica del Manzanares asociada al ocio, las tradiciones y al trabajo en lavaderos, dehesas y cultivos. Coincide con el límite de la ciudad histórica iniciándose en el puente de los Franceses, las ermitas de San Antonio de la Florida, puerta de San Vicente, ermita de la Virgen del Puerto,

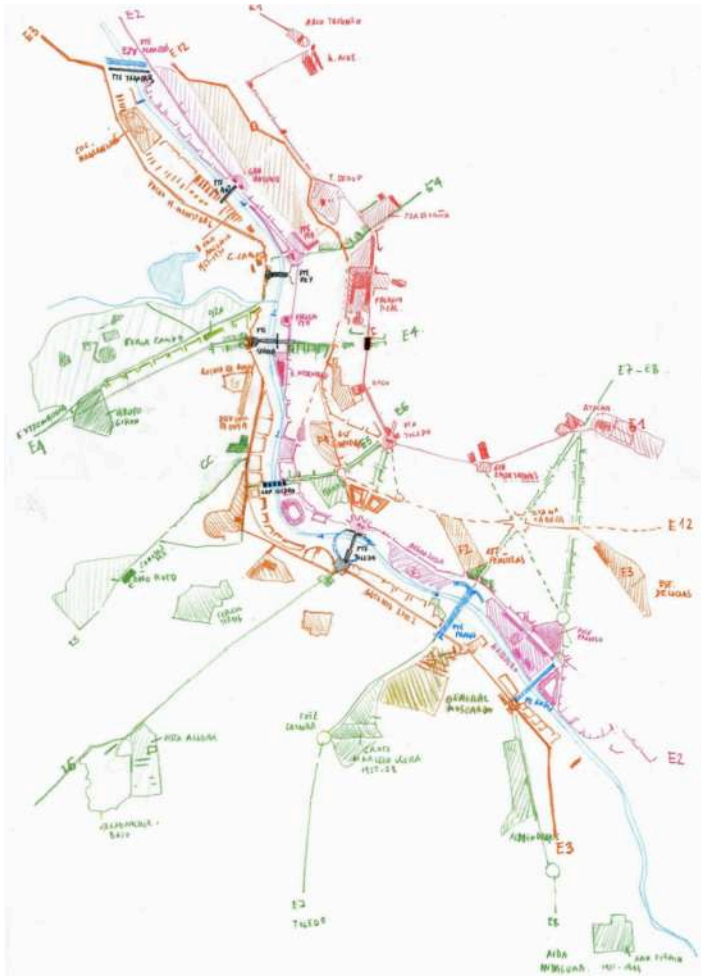


Fig. 2 – Croquis de los recorridos o escenas, los elementos determinantes y su relación con la estructura urbana. Fuente: J. de Coca

[2] Promovido por la DG de Planeamiento Urbanístico del Área de Gobierno de Urbanismo y Vivienda del Ayuntamiento de Madrid. AUIA SLP. Investigación y redacción: José de Coca, arquitecto. Coordinación con Fernando Fernández, director del PReM. Colaborador: Pablo Martín, estudiante de arquitectura.

los puentes del Rey, Segovia y Toledo con sus plazas y rampas de acceso, la dehesas del Corregidor y de la Arganzuela y el tramo final con los puentes de Praga, Andalucía, sus plazas y los recintos del Matadero y el Mercado de Frutas y Verduras.

Estás dos escenas corresponderían a las conocidas *cornisa alta y baja del Manzanares*. Tradicionalmente y en la iconografía conservada de Madrid, la *cornisa alta* ha sido la expresión del poder y la monumentalidad y la *cornisa baja* de lo cotidiano y lo social, funcionando también como "zócalo verde" del conjunto.

Los anillos o coronas se superponen configurando más escenas, creando otras relaciones en ambas riberas, como el paseo de la ermita del Santo, o los paseos alto y bajo de San Isidro, en la margen derecha, asociados a la pradera y a los cementerios, o en la margen izquierda, los trazados sobre los caminos históricos "cosidos" por la diagonal del paseo de los Melancólicos o los tridentes barrocos, hoy ocultos tras la masa edificatoria. Las relaciones transversales y de penetración en el casco se inician en los puentes de Segovia y Toledo, auténticas joyas patrimoniales, repitiéndose en otros puentes: el de los Franceses, símbolo del pasado ferroviario, el del Rey, eje de relación del Palacio Real y la Casa de Campo, hasta los puentes de Praga y Andalucía, prolongación del eje museístico Prado-Recoletos y cierre inacabado de la ronda del Ensanche.

El dibujo se completa en el arco suroeste con la prolongación de los ejes radiales. Accesos que habían sido vaguadas de arroyos y cuñas verdes que enlazan otros elementos de gran interés como el recinto de la antigua Feria del Campo en la avenida de Portugal o la Quinta de vista Alegre, antigua posesión real en el camino de Carabanchel. Otros elementos son los conjuntos residenciales de arquitectura moderna (López de Lucio y otros, 2004) realizados desde los años 30 del siglo XX durante la República y en la posguerra por Regiones Devastadas, la Obra Sindical, el Hogar del Empleado o las viviendas experimentales de puerta Bonita. La asociación de estos elementos mediante el *Plan Director* potenciará nuevas actividades y la regeneración del borde del Manzanares (Fernández y Villanueva, 2011).

2.2 Método y formalización del estudio de evolución de la forma urbana

Para el estudio se propuso una metodología basada en investigaciones anteriores y trabajos precedentes[3]. El estudio es un atlas, con textos, dibujos y documentación organizado temática y cronológicamente a partir de dos encuadres. Uno "estricto" correspondiente al cauce del Manzanares y otro "ampliado" según los ejes transversales y recorridos descritos en el croquis inicial.

La parte gráfica es la serie de planos elaborados siguiendo un método superposición sobre la base del parcelario digital de Madrid (Hojas VK) de los distintos "estratos históricos" (Coca, 2010: 57-61). Consiste en el "calco digital", con referencia en alineaciones, elementos conservados de los trazados y la forma urbana, obtenidos de diversas fuentes: cartografía, parcelarios, vuelos fotogramétricos y proyectos relevantes, ordenándolos superpuestos en capas en entornos de dibujo CAD formando una gran base de datos gráfica, abierta y actualizable que podría ser de uso público.

[3] Destacamos la *Memoria Histórica del Plan Especial Río Manzanares* (MRío) y *La Forma de la Villa de Madrid*. Investigaciones desarrolladas en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid bajo la dirección del Catedrático de Ideación Gráfica Arquitectónica, Javier Ortega. El estudio de Evolución recoge y amplía su contenido gráfico y documental. Ver: http://www.madrid.es y bibliografía final.

El trabajo se organiza en 4 periodos que coinciden con el inicio o culminación de procesos que suponen hitos en la representación cartográfica e iconografía de la ciudad.

El plano de Texeira (1660) muestra el estado previo a las transformaciones del Barroco, el de Ibánez Ibero (1875) el derribo de la Cerca Fiscal, el proyecto del Ensanche y la aparición del ferrocarril. El fotoplano y el parcelario (1929) la ciudad al inicio de los planes de Extensión y Reforma Interior antes de la Guerra Civil y el poco conocido fotoplano (1969)[4] la ciudad desestructurada de los años 60-70 previa a la M-30. Posteriormente, a partir de documentación adicional encontrada[5], se añaden cuatro series de planos mostrando el proyecto de la segunda canalización (1950), el Pasillo Verde ferroviario (1996), la M-30 antes del soterramiento (2004) y el proyecto del parque lineal Mrío (2008) previo al Plan de renovación urbana.

Para facilitar la lectura evolutiva se establecen criterios gráficos uniformes. Cada periodo se inicia con un encuadre a escala 1/20000-15000 mostrando la relación del Manzanares con la estructura general de la ciudad. Tres encuadres a escala 1/8000 delimitados entre los puentes describen el borde construido: puente de los Franceses-puente de Segovia, puente de Segovia-puente de Toledo, puente de Toledo-puente de Andalucía. Esta división coincide también con los tramos alto, medio y bajo de paso del río en los que las preexistencias del entorno original (dehesas, cornisa y vega) determinan la evolución de la escena. La función del dibujo es situar los elementos y definir la forma urbana de cada periodo,

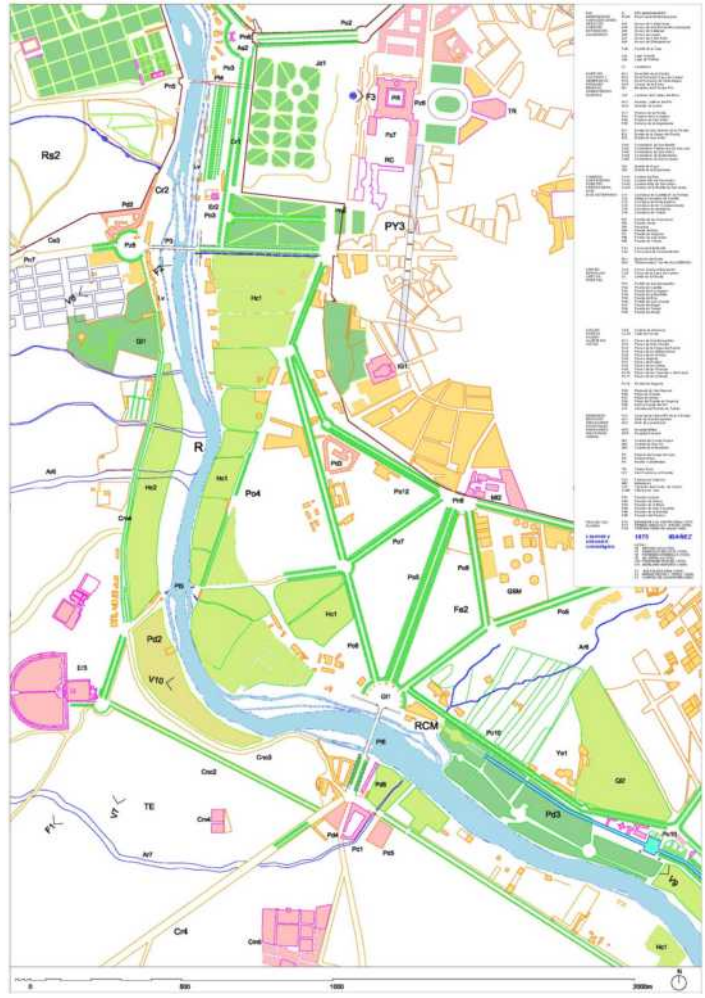


Fig. 3 – Plano del estudio de Evolución de la Forma Urbana. Periodo 1660-1875, encuadre: puente de Segovia-puente de Toledo, DIN- A3, E: 1/8000. Fuente: J. de Coca

[4] Positivo sobre acetato. Escaneado con motivo del trabajo. Instituto Geográfico y Catastral, vuelo (E:1/20000) realizado el 6 de Junio de 1969. Fotoplano E:1/5000, Hojas ámbito río Manzanares 7-6, 8-6, 9-6, 9-7, 10-7.

[5] A parte de las series cartográficas, parcelarios, vuelos oblicuos y fotogramétricos, destacamos especialmente la selección, desde 1920 hasta 1978, de los vuelos oblicuos del Manzanares conservada en el Centro Cartográfico y Fotográfico del Ejército del Aire (CECAF) que fue fundamental para comprender la transformación del borde construido.

adoptando simplificaciones gráficas en las que se procura la precisión en la definición de los contornos históricos y el detalle en las piezas de mayor interés como los puentes, las puertas o los proyectos determinantes de la escena. Cada serie de dibujos se desdobla en dos planos por cada periodo, uno sobre fondo blanco y otro sobre la trama simplificada del parcelario actual (2008).

Las leyendas temáticas relacionan texto y dibujos ordenándose en 6 grupos de elementos o estratos[6]. La estructura común facilita la comparación mostrando el origen y la secuencia evolutiva de un elemento, por ejemplo las *atalayas o vistas del Manzanares*[7], evidenciando su pervivencia e influencia en la ciudad actual. En cada periodo quedan registrados los proyectos condicionantes de la evolución. Planos y texto se ilustran con las pinturas y fotografías localizados con la posición del punto de vista en los dibujos de cada encuadre temporal, además del acompañamiento de la cartografía, los vuelos y el texto descriptivo de cada periodo. La investigación adquiere el formato de un atlas de la evolución de la forma urbana en el ámbito del Manzanares.

3. Conclusión. Desapariciones y permanencias: la imagen y el proyecto de la cornisa del Manzanares

Madrid creció de espaldas al río hasta los grandes proyectos urbanos del Barroco. El fuerte desnivel entre el casco y el río dibujó "la cornisa del Manzanares" como imagen representativa y divisoria del oeste de la ciudad con el Alcázar, el parque Real y la Casa de Campo y hacia el este hasta la Posesión Real del Retiro desarrollándose la ciudad al norte y al sur entre estos dos límites fijos, lo que imprime a la trama urbana una fuerte condición bipolar tan característica de la forma de Madrid.

En 1734, con el incendio del Alcázar se inicia una inmensa redefinición de la cornisa con los proyectos de Filippo Juvara y Juan Bautista Sachetti para el Palacio Real, continuados por Francisco de Sabatini. Posteriormente, Juan de Villanueva, Silvestre Pérez, Isidro G. Velázquez y Narciso Pascual de Colomer completan la definición del entorno del río, el gran muro de Palacio, los derribos y los proyectos de la plaza de Oriente y su conexión con la basílica de San Francisco (Martínez, 2008). El proyecto desarrollado durante siglos concluirá con la construcción del Viaducto de la calle Segovia, con un primer puente metálico a finales del XIX sustituido en los años 40 por el actual de hormigón y la el trazado de la Gran Vía de San Francisco en los años 60.

El crecimiento de la ciudad respecto del Manzanares fue anular y descentrado, por colmatación de los sucesivos recintos amurallados hasta que a mediados del siglo XIX se derriba la Cerca Fiscal (Ortega y Marín, 2004). El proyecto del nuevo Ensanche trazado por Carlos Mª de Castro en 1859, con su característica cuadricula orientada de norte a sur, se limitó igualmente con una "ronda" o foso exterior de trazado poligonal, que tropezaba con el río y que no fue capaz de englobar, rompiendo al oeste la figura perfecta e idealizada que imaginó en un proyecto anterior de José de Hermosilla[8].

---

[6] 1 Río Manzanares, canalizaciones, arroyos, fuentes, estanques, lavaderos. 2 Huertas, cultivos y sembrados, parques, ermitas, cementerios y quintas. 3 Caminos, carreteras, puentes, ferrocarril, M-30 y M-30 soterrada. 4 Límites, murallas, cercas, puertas, recintos. 5 Calles, paseos, plazas, glorietas, vistas. 6 Manzanas, edificios singulares, hospitales, paradores, industrias varias.

[7] Puntos clave para entender la estructura y la escena. Los planos muestran la posición y evolución de las más importantes: Vistas de María de Aragón, de la puerta de la Vega y San Francisco o más recientemente los altos de San Isidro, la montaña del Príncipe Pio o la cornisa de Rosales.

[8] "Proyecto de una ciudad ideal", José de Hermosilla. *Tratado de Architectura Civil*, 1750. El modelo ideal parece inspirarse en ciertos rasgos

Hasta principios del siglo XX, el Manzanares mantiene su carácter de vega de huertas y cultivos. El Real Canal del Manzanares (Ortega y Marín, 2009), fue un antiguo proyecto de hacer navegable el Manzanares hasta río Tajo en Aranjuez. El tramo construido arrancaba en la glorieta de Pirámides bordeando la Dehesa de la Arganzuela hasta Rivas Vacíamadrid. Entre 1818 y 1824, Isidro G. Velázquez lo amplía con un embarcadero, almacenes, la capilla, la Quinta Real y el molino situado en el vado de Santa Catalina. Utilizado como transporte de mercancías, en 1859 con la llegada del ferrocarril cae en desuso, conservándose como vestigios sólo el monumento y el parque de la Arganzuela. El río era lugar de ocio y devoción, con praderas, dehesas y ermitas que junto a los lavaderos, tendederos, pozos, molinos y tejares caracterizaban el arrabal alejado de la ciudad recorrido por los paseos barrocos paralelos al cauce (Ortega, Martínez, Marín, 2008). El de la Virgen del Puerto que resolvía la conexión entre la puerta de San Vicente y el puente de Segovia o el de los Ocho Hilos, entre la puerta y el puente de Toledo fotografiado hacia 1856 por Jean Laurent[9]. Los puentes de Segovia y Toledo concentraban las entradas de los caminos procedentes del norte, Extremadura y Andalucía, siendo importantes núcleos en los que situaron paradores y otros edificios.

A principios del siglo XIX la conexión a través del río se hacía por vados como los de Santa Isabel o Santa Catalina, o pontones como el de San Isidro. A mediados del XIX, el puente del Rey posibilitará la conexión entre el palacio Real y la Casa de Campo, idea planeada ya desde el reinado de Felipe II, el de los Franceses surgirá con el ferrocarril y los de Praga y Andalucía con el desarrollo urbano del siglo XX.

Antes de la Guerra Civil, los proyectos fueron las reformas interiores de la Gran Vía de San Francisco, la apertura de la calle Bailén, la urbanización del extrarradio y los planes de Extensión incorporando el río y los pueblos de la corona metropolitana en el proyecto "El Gran Madrid". Sin embargo, la realidad quedó condicionada por el crecimiento espontáneo alrededor de las vías radiales y la degradación del Manzanares usado como gran colector urbano convirtiéndose en un lugar insalubre mezclado de huertas, industrias, el Ferrocarril de Cintura y núcleos aislados de vivienda en parcelas con jardín o en corrala como solución barata a la especulación del Ensanche. Al sur se realizan dos importantes conjuntos, el Matadero proyectado por Luis Bellido en 1908 y el Mercado Central de Frutas finalizado en 1935 por Javier Ferrero.

Los dos proyectos de canalización, especialmente el primero en los años 20 fueron grandes infraestructuras que regulaban el caudal del río y resolvían el problema sanitario con una red de colectores enterrados en ambas márgenes.

A partir del proyecto de Urbanización de los Márgenes de Gustavo Fernández Balbuena (Lorite, 1932) realizado con motivo de la primera canalización y aprovechando las dehesas del Corregidor, de la Arganzuela y la apertura al público de la Casa de Campo, los proyectos urbanos de los años 30 plantean por primera vez el Manzanares como un gran eje verde y dotacional de escala metropolitana relacionado con otros grandes ejes norte-sur es-

madrileños situando el palacio al oeste con fuerte desnivel hacia el río y los jardines, de una cuidad de contorno poligonal y disposición de calles en retícula Norte-Sur.

[9] "Madrid". Vista panorámica realizada desde el camino de San Isidro, en tres clichés. C.1865. N.I.M.:2867, 2856, 2868. Madrid: Fototeca del Patrimonio Histórico.

tructuradores de Madrid. Los paseos de la Castellana, Prado, Recoletos y el arroyo del Abroñigal que con la Ciudad Lineal de Arturo Soria y la futura M-30, constituyen el borde oeste de un ambicioso proyecto de añillo verde metropolitano.

La primera canalización consistía en la formalización de un cauce de unos 100 m de anchura mediante taludes y bandas de hormigón, con muretes de contención de aguas y paseos arbolados de ribera, esta supuso la pérdida del carácter de la ribera del Manzanares tal y como lo habían pintado, Francisco de Goya, Ferdinand Hodler, Aureliano Beruete y otros artistas de los siglos XVIII y el XIX. La piscina "La Isla" construida en 1931 por Luis Gutiérrez Soto en el centro del río frente a la Casa de Campo culminaba las aspiraciones del bienestar ciudadano del periodo republicano.

El entorno del Manzanares, muy afectado durante la Guerra Civil, es objeto de la imagen de reconstrucción con el Plan Bidagor en 1946 continuador del modelo radio concéntrico anterior. El crecimiento del suburbio en la margen derecha a lo largo de la calle Antonio López y los paseos de la ermita del Santo lleva a plantear una "fachada representativa" acorde a la tradición escenográfica madrileña. La segunda canalización, de 4 m de profundidad y 40 m de anchura, con muros de hormigón chapados en piedra regula el cauce con 5 presas. Definida mediante un proyecto integral entre los puentes de Segovia y Praga, con unas cuidadas acuarelas que muestran una ciudad con manzanas de poca altura formando un frente continuo, disponiendo zonas verdes alrededor de los puentes históricos y en el paseo de la Virgen del Puerto, conservándo la dehesa de la Arganzuela. Los paseos de ribera se estrechan, desdoblándose la avenida del Manzanares en una vía de circulación rodada que resuelve la comunicación perimetral y radial con el casco.

La segunda canalización se financia con la edificación residencial de los márgenes (Canalización del Manzanares, 1951). La imagen de ciudad idealizada fracasa debido a la sustitución de la tipología de manzana por la de bloque-manzana formando un frente paralelo que dificulta la comunicación funcional y visual con el suburbio trasero, pero sobre todo por la densidad del "desarrollismo" y el crecimiento espontáneo en "mancha de aceite" convirtiendo la zona oeste en un conjunto de núcleos residenciales incomunicados, sin dotaciones ni infraestructuras fracasando el modelo de ciudad y la relación con los pueblos de la corona metropolitana o alfoz. Por otra parte el río es objeto de propuestas modernas de gran escala (Concurso de utilización residencial del Manzanares, 1956), como la unidad de habitación de Francisco Javier Sáenz de Oiza, la ordenación para el concurso de urbanización de Antonio Perpiñá o la catedral de Madrid de Francisco de Asís Cabrero y Rafael Aburto.

La M-30 se trazará a partir de los años 70 sobre la avenida del Manzanares y las zonas verdes del segundo proyecto de canalización provocando el aislamiento definitivo del río. La influencia negativa de la M-30 ha repercutido de distinta forma, según la ribera y el ámbito norte o sur de la ciudad. Así, al norte, el alejamiento de la M-30 del cauce del río ha preservado entre el puente de los Franceses y el puente del Rey un ámbito de gran calidad ambiental constituido por los restos de los taludes y paseos de ribera de la primera canalización, la colonia del Manzanares de los años 30 y la del cuartel de la Montaña, referencia de arquitectura moderna de los años 50, el frente urbano del paseo de la Florida, el puente de la Reina Victoria y las dos ermitas de San Antonio de la Florida.

En general, la margen derecha residencial, construida entre los años 50 y 70, preserva mayor continuidad co-



Fig. 4 – El río Manzanares hoy: entre el puente de los Franceses y el de Andalucía. Axonometría de la forma urbana. Fuente: PreM: J. de Coca, F. Fernández y P. Martín

mo frente urbano que la izquierda correspondiente al casco histórico, con tramos muy diferentes y discontinuos a medida que nos acercamos al barrio de la Arganzuela donde sólo el Matadero y el mercado de Frutas contribuyen a la construcción del borde.

En los proyectos presentados al concurso del Parque Lineal del Manzanares hay una interesante aunque utópica interpretación de la evolución y lectura de la imagen histórica de la ciudad y el río (Concurso Internacional, 2006: 99-108). Los arquitectos con una visión libre de los condicionantes específicos madrileños plantean una interesante recuperación de la Vega del Manzanares, una forma-parque que "inunda" el borde "poroso" de la ciudad (Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa). Sobre un nuevo lecho de actividad y ocio se disponían distintas piezas emblemáticas que creaban relaciones con otras estructuras urbanas, buscando la continuidad con elementos alejados (Jaques Herzog y Pierre De Meurón), como el eje de museos del paseo del Prado, el frente urbano del paseo de Rosales con sus torres o el conjunto del Palacio Real.

Bibliografía

(1951). *Canalización del Manzanares: memoria*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas. Dirección General de Obras Hidráulicas.

Berlinches Acin, Amparo (dir.) (2007). *Arquitectura de Madrid*. Madrid: Fundación COAM.

Buero, Carlos (1992). *Atlas de la ciudad de Madrid*. Madrid: Ideographis.

Coca, José de (2010). "El método de superposición estratigráfica. Experiencias en la investigación, docencia y aplicaciones en el proyecto de arquitectura" en AA.VV, *Dibujo y proyecto de arquitectura. ACTAS. XIII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica. Valencia, 27 a 29 de mayo 2010*. Valencia: UPV. Vol. 2.

Coca, José de y Fernández, Fernando (2011). "La renovación del Manzanares: Transformaciones y reciclajes urbanos" en *Proyecto, Progreso, Arquitectura*. N4_Permanencia y Alteración, mayo 2011, pp. 89-105.

(1956). "Concurso de utilización residencial en la zona del río Manzanares, en Madrid". *Revista Nacional de Arquitectura*. 171, Marzo 1956. Madrid: COAM.

(2006). "Concurso Internacional de Ideas Parque Lineal del Manzanares" en *Arquitectura COAM.* 343, 1T 2006.

Fernández, Fernando y Villanueva, Alfredo (2013) "Plan de Renovación Urbana del entorno del río Manzanares en Madrid" en *Urban-e*, #004-2013. Disponible en http://urban-e.aq.upm.es/miscelanea/view/plan-de-renovaci-n-urbana-del-entorno-del-r-o-manzanares-en-madrid.

Lopez de Lucio, Ramón y otros (2004). *Guía del urbanismo Madrid / s. XX.* Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Lorite, José de (1932). *Informe sobre el Plan General de Extensión de 1931*. Madrid- Ayuntamiento de Madrid (Transcribe la memoria de G.F. Balbuena).

Martinez, Ángel (2008). *Espacio, tiempo y proyecto: El entorno urbano del Palacio Real de Madrid entre 1735 y 1885*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de las Artes.

(2001). "Madrid en sus Planos 1622-2001" en *XIX Congreso Internacional de Historia de la Cartografía. 1-6 Julio* 2001. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Ortega, Javier; Martínez, Ángel y Marín, Francisco José (2008). *Entre los puentes del Rey y de Segovia: secuencias gráficas del río Manzanares desde el siglo XVI al XX*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

— (2009). *El Canal Real de Manzanares*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de las Artes.

— (2004). *La Forma de la Villa de Madrid: soporte gráfico para la información histórica de la ciudad: Atlas: 1625-1750-1875*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Histórico, Comunidad de Madrid.

Portela, Fco. José (com.) (1992). *Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro*. Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura. Catálogo de la exposición.

LAS RUINAS DE LA JERUSALÉN CELESTE. LAS HUELLAS DIVERGENTES DEL URBANISMO EPISCOPAL EN LA GALICIA DEL S. XIII

Natalia Conde Cid
Universidade de Santiago de Compostela

Carlos J. Galbán Malagón
Universitat de Barcelona

1. Introducción

En la actualidad la "marca" del Camino de Santiago y toda la activa y exitosa política de las diversas instituciones y administraciones públicas implicadas en la difusión y "explotación" del fenómeno jacobeo han conseguido reorientar no sólo el paisaje urbano de Compostela sino la percepción histórica en torno al mismo. Curiosamente, los efectos colaterales de esta política de potenciación y simbiosis del patrimonio cultural asociado a la tumba del Apóstol, han alcanzado a la propia interpretación histórica del patrimonio de otras sedes gallegas siempre a la luz del ejemplo de Santiago, obviando sus diversas trayectorias y contextos.

No nos compete entrar a señalar las virtudes o defectos de lo conseguido a este respecto. No obstante, sí es necesario resaltar que en una sociedad como la actual la adopción y adaptación de los discursos en torno al fenómeno de la peregrinación conllevan resignificar las evidencias arquitectónicas de los discursos de poder que aún a día de hoy subsisten en el tejido urbano.

Para ello, nos centraremos en abordar un momento clave en la configuración material del poder de la sede de Santiago dentro de la principal ciudad de su señorío en el siglo XIII, a lo que añadiremos el análisis de procesos parangonables de consolidación del poder y autoridad episcopal en otra sede gallega, Ourense.

Esta comparación nace de la necesaria reevaluación del pasado medieval gallego. Así, Santiago parece a nivel historiográfico el foco que aglutina todos los procesos artísticos, económicos o religiosos pasados, por lo que, aparentemente debe pensarse que es el modelo a imitar, nunca el imitador. Curiosamente, podría pensarse lo contrario al comparar la trayectoria de ambas sedes en la primera mitad del XIII, momento en que el Reino de Galicia afronta una creciente pérdida de protagonismo frente a otros territorios de la Corona. Asimismo, cabe señalar que la propia peregrinación a Compostela debe "rivalizar" con el creciente relanzamiento del culto mariano asociado a nuevos santuarios patrocinado activamente por los reyes.

2. El Santiago de Juan Arias

El núcleo de la peregrinación jacobea sin duda lo constituye el conjunto catedralicio. Aparentemente, la incesante actividad que veremos por parte del arzobispo don Juan Arias en la catedral y el palacio episcopal sería una respuesta directa al contexto concreto de la sede y las necesidades del culto jacobeo. Pero al alcanzar la prelatura Juan Arias (1238-1266), la sede de Santiago todavía continuaba incorporando villas y territorios en tierras coruñesas gracias a la generosidad real que precisamente cultivaría el arzobispo intentando conciliar perspectivas contrapuestas sobre la autoridad (Núñez, 1996: 74-75).

Más allá de los muros de Compostela, se afianzó este prelado mediante la construcción o reforma de diversas fortalezas, tanto en las inmediaciones de la sede como en otras villas como Padrón o Caldas de Reis. Estos edificios servirían como un elemento clave de gestión señorial del territorio al servicio de los prelados. De hecho se atribuye a Juan Arias, entre otras, la erección de la principal fortaleza de la sede, Rocha Forte, edificio que, al margen de su estratégica posición en la red de caminos en torno a la ciudad de Santiago (Ferreira, 1988), ofrecía un marco solemne para la vida del arzobispo y su casa, integrando a diversos canónigos y beneficiados (López, 1902: ap. 84-85; Portela, 2004: 61-63). Será algo constante en el uso de la arquitectura por el arzobispo, puesto que la arquitectura es un mecanismo esencial no sólo para articular relaciones de poder sino para presentarlas y naturalizarlas. Por otro lado, gracias a las referencias del testamento del propio arzobispo, puede observarse la configuración arquitectónica de los límites meridionales del señorío episcopal en torno a la ría de Vigo, apoyándose en torres y palacios (González, 1996: 184-185). Pero debe tenerse en cuenta que la consolidación de la autoridad territorial compostelana no impedía el posible intervencionismo de la monarquía, lo que sucedería efectivamente durante la transición entre Alfonso X y Sancho IV, y sufrirían los sucesores de Arias con la usurpación de numerosas fortalezas (López, 1902: ap. 112-113).

Es en la catedral donde las obras de Juan Arias parecen cobrar su sentido pleno. Reformó el claustro en torno a 1250 dotándolo de una capilla. No contento con lo conseguido realizó varios acuerdos con la cercana comunidad de Antealtares para adquirir diversos solares dónde proyectar, en 1258, una nueva y amplia cabecera para el templo (López, 1902: 190, 194-195, ap. 93-94; Puente, 1985: 247-248; Núñez, 1996; Suárez, 2002: 286-289; Carrero, 2005: 278). Lamentablemente, esta impresionante cabecera, que habría alterado la propia percepción del templo compostelano, quedaría inacabada por los problemas que el prelado tendría con los burgueses, conservándose en la actualidad parte de los basamentos. Los habitantes de la ciudad vieron claramente afianzada su posición por la incipiente actitud favorable de la monarquía a las pretensiones urbanas (Suárez, 2002: 297-298). De hecho, un elemento tremendamente llamativo es que las fortalezas atribuidas a Juan Arias continuaron siendo ampliadas y completadas por sus sucesores, mientras que la que debiera ser la obra clave de su prelatura se dejó sin terminar, amortizándose parcialmente mediante su uso como capillas funerarias al aire libre en el espacio de la plaza de la Quintana durante la baja Edad Media (Suárez, 2002: 292-296).

El foco parece pasar de la catedral al palacio episcopal. Éste se vio ampliado mediante la adquisición de propiedades adyacentes, llegándose incluso a derribar varios edificios de cara a dotar al palacio de un espacio ajardinado –"ortos"–, que en los siglos posteriores sería el símbolo de la riqueza y pujanza arzobispal. No puede ignorarse la segregación simbólica y arquitectónica del poder episcopal del abigarrado tejido urbano circundante. Probablemente, el prelado continuaba en el palacio algunas obras de sus predecesores (Martin, 2010: 111, 115, 117), en aras de afianzar su poder en la ciu-



Fig. 1– Plano de la ciudad de Santiago a finales del XVI. Fuente: González y Luaces, 2009

dad aprovechando una coyuntura favorable. Tampoco debe infravalorarse el más que probable interés en emular a modelos pasados como el propio Gelmírez[1], de los que quedaba memoria de grandes obras en el complejo episcopal. Tal vez la buena sintonía circunstancial con la monarquía explicaría el intento de conciliación de la autoridad regia y eclesiástica que intentó plasmarse en el interesantísimo discurso iconográfico del refectorio del palacio episcopal (Núñez, 1996: 30-31, 56-57). No obstante, no puede valorarse este discurso en su verdadera dimensión pues sin duda el propio prelado había pretendido en vano magnificar al mismo tiempo la imagen de su catedral con la inacabada obra gótica de la cabecera, encumbrándola así por encima del resto de sedes gallegas en un proceso que la devolviese a su antiguo esplendor.

Paralelamente, el discurso plasmado en la arquitectura debió conciliarse con la edificación de unas infraestructuras que ayudasen a mejorar la posición defensiva de la autoridad arzobispal, puesto que el complejo episcopal no aseguraba plenamente la defensa y el acceso al exterior. De hecho, cabe señalar que el *concello* compostelano reclamaría a finales del XIV la fiscalidad asociada a la muralla urbana aduciendo precisamente una cesión de Alfonso X (González, 1996: 338-339). Sea cómo fuera puede atribuirse a Arias el origen de la torre de la plaza de Santiago a los pies de la catedral y controlando un acceso a la muralla urbana. Sin duda el prelado aprovechó el amplio patrimonio inmueble en manos de la iglesia y el cabildo pero, sin saberlo, generó un elemento de control inestimable para sus sucesores donando una "Domum nostram de *Pracia*…cum domo inferiori que est sub ipsa domo et cum suo exitu et habet hostium in uia publica uersus ortos" (López, 1902: ap. 103).

Cabe pues preguntarse cuántas de las iniciativas de Juan Arias no se debían a la perentoria sensación de adelantarse a una posible decadencia de la sede en todos los frentes. A nivel religioso, por la potenciación de la devoción a la Virgen y a nivel político por la necesaria cercanía a la Corona frente a unos grupos urbanos fuertes y en creciente rebeldía. Tal vez, la sede de Ourense y sus prelados habían precedido y enseñado a Arias cómo afianzar la autoridad eclesiástica en lo terrenal y en lo espiritual. Para verlo, se debe observar qué estaba sucediendo en aquella sede cuando el maestrescuela compostelano Ihoannes Aries se hallaba en ella (Vázquez y Pérez, 2010a: 291-293, 309-311).

[1] Se plantea que fue hecha una copia de la *Historia Compostelana* a mediados del XIII (Díaz y Díaz, 1983: 72).

3. Ourense en el siglo XIII

Este siglo es el momento de asentamiento definitivo del poder episcopal en Ourense, pues tanto las arquitecturas como el elemento iconográfico actúan como mecanismos de poder al servicio de la dignidad eclesiástica[2]. De su grado de éxito o fracaso depende, en un caso como el naciente núcleo auriense de estos años, la evolución del entorno urbano, en el que se cree la iglesia principal del señorío eclesiástico, que actuará como espacio de referencia no solo para la ciudad, sino también para el entorno rural que, por otro lado, no puede desligarse en absoluto de la conformación de un amplio territorio, el coto, sancionado por la monarquía, que actúa como base patrimonial de la sede episcopal.

En este sentido, y como referente de la ampliación de su poder, el obispo don Lorenzo (1218-1248) aparece mencionado en la documentación ejerciendo como un verdadero señor de la villa, pues realiza concesiones, aforamientos y donaciones a sus habitantes (Vaquero y Pérez, 2010: 21-23). Es él el receptor de la mayor parte de las donaciones otorgadas a la sede, ya sea por particulares, canónigos o monarquía.

Para incrementar el poder en la persona del obispo y, por tanto, de la visión que la sede ofrecía hacia el exterior, ya sea de cara a los fieles cercanos o a los peregrinos que acudían a la catedral, son confirmados por estos años varios territorios que formaban parte del coto original y de las diversas ampliaciones realizadas por Alfonso VII en torno a 1133. Durante este año se produjeron cuatro ampliaciones consecutivas del espacio acotado original[3], que son de nuevo confirmadas a lo largo de un viaje realizado por el monarca Alfonso IX en peregrinación a Santiago, durante el cual se detiene en Ourense (Núñez, 2008: 304-305), hecho que le permite apreciar los avances de las diversas obras emprendidas por el obispo: la reconstrucción del puente sobre el río Miño[4], que favorecía el comercio facilitando el tránsito de mercancías y también de peregrinos hacia o desde Compostela (Ferreira, 1988: 162-164), la ampliación del palacio episcopal, que se convierte en estos momentos en un espacio complejo y fortificado de gran tamaño (Fariña, 1994: 49), y el remate del lado occidental de la catedral (Yzquierdo, 1994: 6). Lucas de Tui hace referencia a la actividad edilicia del obispo don Lorenzo en su *Chronicon mundi*: "Auriensis pontifex eiusdem ecclesiam et episcopium [quadris] lapidibus frabricauit" (Lucas de Tui: fol. 195vº).

No obstante, la fuente más realista entorno a las edificaciones realizadas en el período en el que don Lorenzo regía la sede, es la propia arquitectura en sí, pues el Tudense no es fiable en cuanto a datación, ya que la fecha de su obra escrita es tan solo aproximativa (Pita, 1954: 24), si bien queda claro que debió haberla redactado antes de alcanzar su dignidad episcopal en Tui en 1230, cuando se frena por completo su producción escrita. Tampoco es confiable en cuanto al contenido, pues la magnitud de las obras realizadas por diferentes obispos y arzobispos peninsulares no depende de la realidad visible, sino más bien del deseo de reactivación de las empresas

[2] La presencia de un báculo en forma de tau en la escultura de Santiago Apóstol del pórtico del Paraíso y del pórtico de la Gloria (Ourense y Compostela, respectivamente), estaría en relación con la plasmación del poder episcopal ante el fiel que lo contempla. (Moralejo, 1988: 35-36).

[3] Están datadas con las siguientes fechas: la primera ampliación, el 18 de enero de 1133; la segunda, el 11 de abril; la tercera, el 13 de mayo; la última, el 18 de septiembre del mismo año. (Pardo, 1921: 349; Vaquero y Pérez, 2010: 75-80).

[4] La reforma del puente romano se data entre 1222 y 1275, pues en ese año la documentación lo menciona como una obra ya terminada (Durany, 1996: 149).

constructivas episcopales centrados en varias ciudades principales de la cristiandad peninsular. De esta manera, narrando cuales son las obras con las que contribuyen Rodrigo, arzobispo de Toledo, Mauricio, obispo de Burgos, Nuño, obispo de Astorga, Laurentius (Lorenzo), obispo de Ourense o Esteban, obispo de Tui (Jerez, 2006: 189-190), a la cristiandad, el Tudense está mostrando el deseo de una difusión clara de la fe católica a través de la mejora o ampliación de los edificios de poder, tanto religioso como político, derivados de las figuras episcopales (García, 1956: 14; Fernández, 2010: 320) si bien la probabilidad de que las obras a ellos atribuidos sean tan numerosas y realizadas en tan poco tiempo, es escasa y poco creíble. En esta dinámica quizá quiera incluirse, como ya se citó, el propio Juan Arias y sus nuevas aportaciones arquitectónicas. Se resta credibilidad, de este modo, a que todas las obras atribuidas a don Lorenzo en un principio –a saber, palacio episcopal, catedral y reconstrucción del puente– sean obras realizadas exclusivamente durante su episcopado, sino que se extendieron más allá en el tiempo, o se habían comenzado ya en años precedentes (Moralejo, 2004: 15).

Es el caso del palacio episcopal y del edificio catedralicio. El palacio fue una obra que se prolongó durante siglos, comenzada en el siglo XI por el obispo don Diego Velasco; lo que habría sido realizado, o comenzado al menos, en el episcopado de don Lorenzo se centraría exclusivamente en la fortificación tanto del espacio preexistente como de las nuevas estancias[5]. La catedral, por su parte, no fue en absoluto comenzada y rematada por don Lorenzo, pues el edificio románico había estado en obras desde mediados del siglo XII, durante el episcopado de don Pedro Seguín, ya que hacia 1160 son trasladadas la reliquias de Santa Eufemia a la ciudad, pero todavía no se depositan en la catedral, sino en el vecino templo de Santa María Madre, pues las obras de la sede catedralicia apenas se habían iniciado (Morales, 1765: fol. 148).

Las naves catedralicias fueron continuadas durante el episcopado de don Alfonso, tal y como se puede extraer de la narración de la solemne elevación del cuerpo de la santa en la catedral años más tarde. Consagra el altar principal a san Martín en el año 1188, para lo que el monarca Fernando II había solicitado a Tours ciertas reliquias del santo (Leirós, 1938: 314-319). Esta consagración solamente indica que ha sido rematada la parte de la cabecera, en cuyo altar se colocan dichas reliquias (Sánchez, 1916: 16), pero nada se menciona sobre la construcción de las naves, conocida exclusivamente por las numerosas donaciones que se hacen durante aquellos años a la obra de la catedral. Éstas continúan siendo numerosas hasta la segunda mitad del siglo XIII, si bien la mayor parte de las mandas testamentarias van a parar a los franciscanos y no a la catedral (Fraga, 2002: 23). Para aquel momento, no obstante, ya habría sido terminada la obra occidental del pórtico del Paraíso, mecenazgo principal de don Lorenzo que se habría ejecutado durante su episcopado[6], al menos en su mayor parte, así como el bienestar económico de la sede, a causa de la mala gestión de sus sucesores.

El núcleo auriense, no obstante, comienza a despuntar en el año 1122 (Vaquero y Pérez, 2010: 66-68), cuando doña Teresa de Portugal concede el realengo de la villa al poder episcopal, en la persona de don Diego Velasco, autorizándole tanto a él como a sus sucesores, a celebrar un mercado mensual en la ciudad. A raíz de ello, el obispo concede una carta puebla al núcleo, en la que deja esbozado cuáles serán los poderes del obispo sobre

[5] En este sentido, ver la amplia obra de Fariña, 1994.

[6] Sobre el mecenazgo de don Lorenzo y sus vinculaciones textuales, véase Conde, 2016.

la villa. Otras villas gallegas reciben en torno a estas fechas la carta de población, tales como Mondoñedo (1156), Ribadeo (1182) o Verín (1183), entre muchas otras (López, 1976: 36). Volviendo a la concesión del realengo y del permiso de mercado, no será hasta 1228 cuando se confirmen estos derechos (Vaquero y Pérez, 2010: 359-361, 364), pues don Lorenzo los reclama como base de la economía de la sociedad auriense, ya que en dichos mercados participaban comerciantes procedentes de lugares como Compostela, y otros más lejanos provenientes de Castilla. Para ello el monarca Alfonso IX establece que algunas de los productos con los que se comerciaba, tales como el vino, carezcan de portazgo para propiciar su fácil circulación entre las ciudades (Vaquero y Pérez, 2010: 161).

Además de los productos procedentes de Compostela, Ribadavia o ciertas zonas de Castilla, el núcleo auriense poseía en su entorno más cercano un espacio acotado, de grandes dimensiones (Vázquez, 1921: 349), configurado y ampliado por diversas donaciones de todo tipo, realizadas en su mayoría por el monarca, pero también por canónigos o particulares, todas ellas con la intención de mejorar la economía de la sede. Todas ellas son nuevamente confirmadas en el año 1228, convirtiéndose de este modo en un núcleo autoabastecido, que alcanza su auge durante la primera mitad del siglo XIII con el obispo don Lorenzo al frente del señorío episcopal.

El comercio, ya sea con productos traídos de los alrededores, como de aquellos trasladados desde otras ciudades, se hacía no solo de manera mensual en la actual plaza mayor, sino que diariamente existían calles u otras plazas que albergaban pequeños mercados, a los que acudían los ciudadanos y gentes de los alrededores para vender o comprar los productos más indispensables, tales como el pan, pues un documento del siglo XV deja constancia de que es un alimento que se importa de los alrededores de la ciudad (Ferro, 1967: 286).

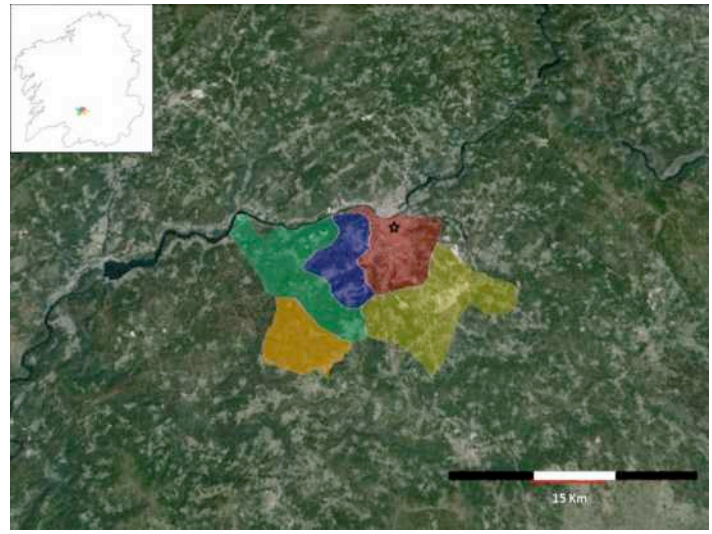


Fig. 2 – Configuración del coto auriense en 1133. Fuente: Carlos J. Galbán Malagón y Natalia Conde Cid

La riqueza y ampliaciones urbanísticas y arquitectónicas del núcleo son, por lo tanto, fruto del comercio, pero también de la producción de un espacio acotado, perfectamente establecido, pero también de unas donaciones constantes y muy numerosas procedentes de varios estratos sociales, tanto en favor del cabildo como en la persona del obispo o a la propia sede episcopal, como ya se aludía anteriormente. Por supuesto, la obra del puente sobre el Miño es consecuencia del auge comercial así como necesidad derivada de él, pues el transporte de mercancías y personas a uno y otro lado del río se hacía con barcas en ausencia del puente (Rivas, 1978: 223-227). Por otro lado, el crecimiento y fortificación del palacio episcopal y el remate y engalanamiento del templo catedralicio tienen su razón de ser en la necesidad de expresión del poder obispal, compitiendo en cierto modo con la sede compostelana, donde el arzobispo don Juan Arias está comenzando el ya citado programa urbanístico para la catedral y su entorno. Tanto uno como otro edificio tienen una clara función simbólica asociada a su utilidad, pues son el núcleo verdadero de la ciudad, a donde

los ciudadanos deben mirar y recordar que el obispo es el pastor (catedral) pero también su señor (palacio).

Todo esto está lógicamente influenciado por la buena disposición de los habitantes hacia su señor en tiempos de don Lorenzo, lo cual propició el esplendor y conocimiento de la actividad edilicia. De esta manera, se crean dos puntos como centros de poder.

En primer lugar, el espacio en el que se concentra el poder político, en crecimiento desde el siglo XII; es el palacio episcopal, que don Lorenzo, como ya se afirmaba con anterioridad, fortifica disponiendo varias torres en su entorno. También realiza ciertas ampliaciones del espacio habitacional, entre las que se encuentran la *Torre dos Brancos*, en el ángulo sudeste, otra torre que sobresale a la calle Bailén y un jardín interior, al que flanqueaban dichas torres, junto con otro elemento torreado en el que durante los años modernos se ubicó la cárcel de la Corona, actualmente desaparecida. Todo ello delimitaría el conjunto por el lado meridional otorgándole un cierto carácter de fortaleza (Durany, 1996: 322).

En segundo lugar, es necesario también un espacio que albergue el poder espiritual, reflejo de la Jerusalén Celeste mencionada por el texto bíblico del Apocalipsis:

> Y vi a la ciudad santa, la nueva Jerusalén, que bajaba del cielo del lado de Dios, dispuesta como una esposa ataviada para su esposo. Y oí venir del trono una voz potente que decía: "Esta es la morada de Dios con los hombres; él habitará con ellos, ellos serán su pueblo y Dios mismo morará con los hombres" (Apocalipsis 21, 2-3).

Debe ser éste un espacio rico y ataviado con las más hermosas esculturas y objetos, que reflejen la gloria de la divinidad, pero sobre todo el poder del obispo al que Dios le dio potestad para gobernar aquella iglesia. Es una fortaleza de la fe, ya que también presenta elementos torreados, y el poder de don Lorenzo se aprecia en la creación de un pórtico occidental de características específicamente penitenciales (Conde, 2015: 19-25), que actuará como recurso visual para recordar a este obispo, ya que fue su mayor aportación a esta catedral, plasmando en él los de amplios conocimientos teológicos que poseía sobre el tema de la penitencia. Es este centro el que recibe la mayor parte de las donaciones y mandas testamentarias, con el fin último de crear un espacio acorde con sus características de *imago caelestis*.

No se puede obviar, no obstante, un tercer poder naciente, el *concello* que desde 1250, muerto ya don Lorenzo, parece estar constantemente el lucha con sus sucesores, los obispos don Juan Díaz y don Pedro Yáñez, que en ocasiones llegan incluso a verse desplazados por el creciente poder que alcanzan. Es el caso de la comunicación que el monarca Alfonso X hace al concejo en 1256, dándoles las noticia, como súbditos suyos que son, del futuro matrimonio de su primogénita doña Berenguela, para lo que les solicita que envíen procuradores con el fin de hacerle homenaje; al nuevo obispo don Juan no parece agradarle este hecho, pues considera que con aquella petición el monarca estaba vulnerando su condición señorial sobre la villa, y despojándolo de su poder (Vaquero y Pérez, 2010: 231-233; Duro, 1996: 244). En cualquier caso, y pese a las vicisitudes que sufrieron palacio, catedral y *concello*, son finalmente estos dos últimos quienes durante la baja Eedad Media, y pese a la crisis a nivel europeo, ostentaron el poder sobre todo el territorio que se venía conformando desde el siglo XII (Pérez, 2002: 409).

4. Conclusión

En definitiva, la cuestión que se pretende responder es el significado de la edificación de palacio y catedral de forma coetánea. Tal pregunta se responde en primer lugar teniendo en cuenta la gran cantidad de donaciones y mandas testamentarias que provocaron un bienestar económi-

co, ayudado asimismo por las rentas que genera el comercio; esto se aprecia a simple vista en el buen trabajo de la piedra con la que se construyen ambos edificios. Por otro lado, es necesario hacer también mención de la rivalidad constructiva entre Compostela y Ourense, buscando cada una engalanarse con las mejores ampliaciones urbanísticas, ya fueran edilicias, como es el caso de la frustrada cabecera gótica pensada por don Juan Arias para Santiago, ya fuera con plazas o nuevas calles, o también con programas escultóricos, como es el caso del pórtico auriense, todo ello focalizado en ofrecer un característico discurso de poder, complementado en el caso auriense con un característico discurso teológico-penitencial (Conde, 2016), que vinculaba espiritualmente al fiel con la imagen, sometiéndolo a modo de vasallo al obispo, que también era su señor.

En ambos casos la catedral ya no es el verdadero castillo de Dios que amenaza a la ciudad, ni el antiguo palacio es la sede del poder terrenal de los obispos. Poco queda para recordarnos la Jerusalén Celeste que se erigió para inspirar, atraer y, también, dominar a los fieles.

Bibliografía

Carrero Santamaría, Eduardo (2005). *Las catedrales de Galicia durante la Edad Media. Claustros y entorno urbano*. A Coruña: Fundación Barrié.

Conde Cid, Natalia (2015). "Laurentius Hispanus o la materializzazione del concetto di Penitenza nella cattedrale di Orense (Galizia)" en *Compostella*. Nº 36, enero 2015, pp. 19-25.

— (2016). *La catedral de Ourense como imagen del Paraíso en la Edad Media: arquitectura, cultura visual y espacio para la penitencia*. Tesis Doctoral. Santiago de Compostela: USC.

Díaz y Díaz, Manuel Cecilio (1983). "Reflexiones sobre la Historia Compostelana" en *El museo de Pontevedra*. Nº 37, pp. 66-74.

Durany Castrillo, Mercedes (1996). "Evolución del paisaje urbano de Orense en la Edad Media" en Vázquez Varela, J. M. et alt (ed.), *A guerra en Galicia; O rural e o urbano na historia de Galicia*. Santiago de Compostela: Asociación Galega de Historiadores.

— (1996). "Ourense na Idade Media" en Castro Pérez, L. et alt (ed.), *Historia de Ourense*, A Coruña: Vía Láctea.

Duro Peña, Emilio (1996). *Documentos de la Catedral de Orense*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Fariña Busto, Francisco (1994). *Pazos, torres e curral do Bispo de Ourense.* Ourense: Museo Arqueolóxico Provincial.

Fernández Cadavid, José Luis (2010). "La vida de Laurentius Hispanus" en *Auriensia.* Nº 13, pp. 315-329.

Ferreira Priegue, Elisa (1988). *Los caminos medievales de Galicia*. Ourense: Museo Arqueolóxico Provincial.

Fraga Sampedro, M. D. (2002). "El arte medieval de las diócesis de Lugo, Mondoñedo y Orense" en García Oro, José (ed.), *Historia de las diócesis españolas. Lugo, Mondoñedo, Ferrol, Orense*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristiano, pp. 631-693.

García y García, Antonio (1956). *Laurentius Hispanus. Datos biográficos y estudio crítico de sus obras*. Roma: CSIC, Delegación de Roma.

González Vázquez, Marta (1996). *El arzobispo de Santiago: una instancia de poder en la Edad Media (1150-1400)*, Sada: Ediciós do Castro.

González, Matilde; Luaces, Javier (2009). *A Cerca da Cidade*. Santiago de Compostela: Consorcio.

Jerez Cabrero, Enrique (2006). *El Chronicon Mundi de Lucas de Tuy (c. 1238): técnicas compositivas y motivaciones ideológicas*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Leirós Fernández, Eladio (1938). "Las consagraciones del altar mayor de la catedral de Orense" en *Bo-*

letín de la Comisión de Monumentos Histórico Artísticos de Orense. Tomo XI, nº 238 (pp. 314-319); nº 239 (pp. 353-367).

López Ferreiro, Antonio (1902). *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, Santiago de Compostela: Seminario Conciliar Central. T. V.

López Alsina, Fernando (1976). *Introducción al fenómeno urbano medieval gallego, a través de tres ejemplos, Mondoñedo, Vivero y Ribadeo*. Santiago: Diputación de Lugo.

Lucas de Tui. *Chronicon Mundi*. Ms. 4.338. Biblioteca Nacional de España.

Martin, Therese (2010). "Chronicling the Iberian Palace: written sources and the meanings of medieval Christian rulers' residence" en *Journal of Medieval Iberian Studies*. Vol. 2/1, pp. 109-139.

Moralejo Álvarez, Serafín (2004). *Iconografía gallega de David y Salomón*. Santiago de
Compostela: Agencia Gráfica.

Moralejo Álvarez, Serafín (1988). "El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria" en Villanueva, Carlos (ed.), *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade, pp. 19-36.

Morales, Ambrosio de (1765). *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Philipe II a los Reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias para reconocer las reliquias de Santos, sepulcros reales, y libros manuscritos de las Cathedrales, y Monasterios*. Madrid: Imprenta Antonio Marín.

Núñez Rodríguez, Manuel (2008). "Reflexión sobre el Pórtico del Paraíso en concurrencia con el peregrinaje" en *Anuario Brigantino*. Nº 31, pp. 301-316.

— (1996). *El refectorio del Palacio de Gelmírez*. Santiago: Consorcio.

Pita Andrade, José Manuel (1954). *La construcción de la catedral de Orense*. Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento.

Portela Silva, Ermelindo et alii (2004). *Rocha Forte. El castillo y su historia*. Santa Comba: Xunta de Galicia.

Puente Míguez, José Antonio (1985). "La catedral gótica de Santiago de Compostela: Un proyecto frustrado de D. Juan Arias (1238-1266)" en *Compostellanum*. Vol. 30, pp. 245-275.

Rivas Fernández, Juan Carlos (1978). "Los dos antiguos "Portos" de Orense: el "Porto Auriense" y el "Porto Vello". Sus barcas, ermitas y caminos" en *Boletín Auriense*. Tomo VIII, pp. 215-275.

Sánchez Arteaga, Manuel (1916). *Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense*. Ourense: Cabildo.

Suárez Otero, José (2001). "A Quintana de Paaços. Arquitectura, urbanismo y conflicto social en la Compostela Bajomedieval" en *Quintana*. Nº 1, pp. 285-300.

Vaquero Díaz, María Beatriz y Pérez Rodríguez, Francisco Javier (2010): *Colección documental del Archivo de la Catedral de Ourense*. León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro.

Vázquez Pardo, Emilio (1921). "Antiguo coto de la catedral de Orense" en *Boletín de la Comisión de Monumentos Histórico-Artísticos de Orense-* Tomo VI, nº 141, pp. 345-351.

Yzquierdo Perrín, Ramón; González García, Miguel Ángel y Hervella Vázquez, José (1993). *La catedral de Orense*. León: Edilesa.

LA ARQUITECTURA DE UN MAESTRO DE OBRAS EN LA ESPAÑA DEL ÚLTIMO CUARTO DEL S. XIX: SANTIAGO RODRÍGUEZ HERRERO Y SU TRABAJO EN VALLADOLID*

Francisco Javier Domínguez Burrieza
Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

Mediado el siglo XIX, Valladolid era, desde el punto de vista de la profesión de la arquitectura, una ciudad de maestros de obras. Todavía en 1850, los arquitectos eran mayoría: cinco contra cuatro maestros de obras (Virgili, 1979: 398 y 399). Sin embargo, tan solo seis años más tarde, en 1856, siete eran los arquitectos afincados en la ciudad, frente a dieciséis titulados en la Enseñanza de Maestros de Obras, Aparejadores y Agrimensores[1]. Décadas más tarde, en 1890, el número de arquitectos continuaba siendo inferior. Tan solo tres frente a los once maestros de obras[2], de los cuales algunos ya habían cursado sus estudios en la Escuela Libre de Maestros de Obras, Aparejadores, Agrimensores y Directores de Caminos Vecinales de Valladolid, tras la supresión de la anterior Enseñanza oficial según la ley de presupuestos estatal de 1869 – 1870. Y es que el Estado dejó de sostener, económicamente, las Escuelas de Bellas Artes por Real Decreto de 30 de junio de 1869, pasando a hacerse cargo de ello las diputaciones provinciales (Cámara, 1871: 258 y 259). A partir de los últimos años del siglo XIX, el número de maestros de obras comenzó a disminuir, hasta su desaparición definitiva, en Valladolid, el 15 de junio de 1940, con el fallecimiento del último de ellos: Antonio Ortiz de Urbina y Olasagasti (Domínguez, 2010: 364). Precisamente en el listado de 1890 aparece el nombre de Ortiz de Urbina y el de un compañero de profesión, con una interesante producción arquitectónica en Valladolid durante los últimos años del

* Esta comunicación se enmarca en el G.I.R. IDINTAR: *Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo* de la Universidad de Valladolid y en el Proyecto de Investigación *La materialización del proyecto. Aportación al conocimiento del proceso constructivo desde las fuentes documentales (siglos XVI – XIX)*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Referencia: HAR2013-44403-9).

[1] "Alistamiento formado por la Comisión, Arquitecto de Ciudad, arquitectos y maestros de obras de esta capital [Valladolid] para la reorganización de la Compañía de Bomberos disuelta por usted" Archivo Municipal de Valladolid (en adelante, AMVA), Chancillería, caja 383 (32).

[2] "Lista de Arquitectos y Maestros de Obras afincados en Valladolid en el año económico 1889 – 1890", AMVA, Chancillería, caja 348 (14).

siglo XIX y los primeros del XX, como es Santiago Rodríguez Herrero (Valladolid ¿1843? – Valladolid 1903)[3].

2. FORMACIÓN E INICIOS COMO TRABAJADOR DE LA ADMINISTRACIÓN LOCAL

En el curso de 1860 – 1861 de la ya mencionada Enseñanza de Maestros de Obras de la Escuela de Bellas Artes de Valladolid encontramos matriculado al alumno José Rodríguez Herrero[4]. Sin embargo, no va a ser hasta el curso de 1862 – 1863 cuando su hermano Santiago, un año menor que José, se matricule por primera vez[5]. De Santiago, por el momento, poco más sabemos. De José nos consta que realizó y superó su examen de reválida en julio de 1864, llevando a cabo un proyecto de colegio para niñas[6].

A finales de los años 60, Santiago Rodríguez Herrero trabajó para la Corporación Municipal, ocupando el puesto de Director de Arbolados. Cargo del que cesó en octubre de 1869, sustituyéndole Eusebio Martín[7]. Del ejercicio práctico de su formación arquitectónica nada conocemos hasta el año 1872, cuando fue contratado para diseñar y construir la nueva fachada de la casa propiedad de Baltasar Fierro, en el antiguo número 11 de la calle Tenerías[8]. En cualquier caso, el edificio no se conserva en la actualidad, y en el expediente de obras no consta dibujo, croquis o plano alguno que pudiera transmitirnos cómo fue aquel trabajo del maestro de obras. Así, hasta pasada una década. Es entonces cuando en 1882, y hasta 1895[9], Rodríguez Herrero volvió a trabajar para la Municipalidad, en esta ocasión como Ayudante primero facultativo del Arquitecto Municipal[10], que en aquellos momentos era José Benedicto y Lombía (Virgili, 1979: 372; Domínguez, 2010: 311 y 312). Posiblemente no realizó trabajos particulares durante los primeros años dadas las características de su cargo. Esto cobra sentido si tenemos en cuenta que tras la dimisión en 1863 de Martín Saracíbar como Arquitecto Municipal, en parte por las dificultades que encontró para dirigir obras privadas, el Ayuntamiento definitivamente prohibió a los futuros responsables de su sección de obras realizar esta clase de trabajos (Domínguez, 2010: 311). Fue el propio Rodríguez Herrero el que en 1886 pidió al Ayuntamiento que se prescindiera del artículo 48 del Reglamento especial del ramo, pudiendo a partir de entonces dirigir obras particulares, siempre y cuando los trabajos de la Corporación Muni-

[3] Miembro fundador de la Sociedad Castellana de Excursiones, Rodríguez Herrero fue recordado en la primera memoria redactada por dicha sociedad el 17 de enero de 1904. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, n.º 13, enero de 1904, p. 205.

[4] "Registro interino de matrícula de las carreras profesionales de Maestros de Obras, Aparejadores y Agrimensores. Curso de 1860 á 1861", Archivo Histórico Universitario de Valladolid (en adelante, AHUVA, caja 1099.

[5] "Registro interino de matrícula de las carreras profesionales de Maestros de Obras, Aparejadores y Agrimensores. Curso de 1862 á 1863", AHUVA, caja 1099.

[6] El examen se conserva en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid.

[7] AMVA, Chancillería, caja 354 (26).

[8] AMVA, Chancillería, caja 398 (45). También en 1872, Rodríguez Herrero levantó un piso sobre la planta baja ya existente en el antiguo número 3 de la calle Penitencia (actual Nicasio Pérez) y reedificó unas tapias en la calle Verbena. AMVA, Chancillería, caja 399 (105).

[9] AMVA, Chancillería, caja 354 (26)

[10] Como Ayudante segundo fue nombrado el maestro de obras José Pérez Escudero. AMVA, Chancillería, caja 403 (117).

cipal se lo permitieran[11]. Tras este acuerdo, el primer proyecto de relevancia que pudo dirigir Rodríguez Herrero fue el desmonte y la construcción de nueva planta de los antiguos números 15 y 17 de la calle Santa María, a partir de enero de 1887[12].

3. ARQUITECTURA DOMÉSTICA DE SANTIAGO RODRÍGUEZ HERRERO

Rodríguez Herrero no solo manejó, de manera inteligente, complicados programas de estética ecléctica sobre fachadas, sino que también llevó a cabo una interesante arquitectura con fachadas de ladrillo prensado al descubierto. El edificio de viviendas para el alto mando del cuartel de la Guardia Civil es un buen ejemplo (Plaza de Fabio Nelli, 2, c/v al número 3 de la calle San Ignacio). Rodríguez Herrero tuvo como profesor de Composición y Parte Legal en la Escuela de Bellas Artes a Jerónimo Ortiz de Urbina, uno de los iniciadores y maestros de esta tipo de arquitectura en Valladolid durante las tres últimas décadas del siglo XIX. En este sentido, fue el arquitecto el que prestó su firma al proyecto elaborado por Rodríguez Herrero para que este último pudiera ser aprobado por el Ayuntamiento, dado el carácter administrativo y público del mismo y la prohibición a los maestros de obras de constar como facultativos competentes en este tipo de trabajos (Domínguez, 2010: 51). Se trata de un elegante ejercicio práctico que en parte se basó en el repertorio ornamental conocido a través de publicaciones como *La brique et la terre cuite* (1880). Hoy no se conserva el remate de la parte central de la fachada a la plazuela; un diseño un tanto forzado que aunaría elementos ornamentales de base clasicista. En todo caso, ya con anterioridad Rodríguez Herrero había realizado otros trabajos de verdadera de ello es el actual número 13 de la calle Santa María, c/v al 8 de la calle Menéndez Pelayo (Jacinto Peña, 1887)[13]. Todo en ladrillo, sin revocar, los paramentos son animados por una simulación de hiladas largas de sillería almohadillada. Cornisas de cincha de cinco hiladas corridas y voladas a tizón se repiten en todos los niveles del edificio, marcando visualmente la separación entre ellos. En la parte superior, otra cornisa de cincha introduce la zona de cornisamento, en este caso una hilada dentada a sardinel, resuelta con canecillos también de ladrillo. La sencillez del programa decorativo de las fachadas principales contrasta con el recargado diseño, nuevamente de ladrillo cara vista, del edificio aledaño, diseñado por Antonio Ortiz de Urbina en 1907 (Domínguez, 2010: 455).

Tres años después, en 1890, Rodríguez Herrero volvía a diseñar y dirigir las obras de otro edificio en la misma calle Santa María, en esta ocasión para Narciso de la Cuesta (calle Santa María, 7, c/v a la calle Alcalleres)[14]. El maestro de obras incluyó en el cornisamento una hilada arpada a serreta por tabla (el mirador del último piso continúa, en madera, la decoración de ladrillo). Sobre ella, un elemento decorativo de influencia francesa, siempre en ladrillo, que imitaba las características molduras de perfiles recortados del estilo Segundo Imperio –en los niveles de pisos incluyó figuras rectangula-

[11] Esta petición no estuvo exenta de polémica, ya que algunos de los arquitectos y maestros de obras afincados en Valladolid elevaron una protesta formal ante el Ayuntamiento que, finalmente, fue desestimada. AMVA, Libros de Actas (en adelante, L.A.), sesión de 19 de abril de 1886, fols. 91 y 92r.

[12] AMVA, Chancillería, caja 355 (77).

[13] AMVA, Chancillería, caja 355 (77).

[14] AMVA, Chancillería, caja 344 (78).

res, rehundiendo los paramentos y destacando las jambas y los dinteles de los vanos–[15]. Además, las mismas cinco hiladas corridas y voladas a tizón de la casa de Jacinto Peña vuelven a repetirse aquí en todos los niveles del edificio, separándolos desde el punto de vista visual. Esto último también sucede en otro gran proyecto inmobiliario del propio Narciso de la Cuesta, en la calle Santa María, 2 y 4, c/v a calle Santiago (1891)[16]. En él, también vemos el ladrillo al descubierto en las jambas y dinteles de los vanos, mientras que el resto de los paramentos aparecen hoy con un revoco. Por el contrario, los planos advierten un último nivel con buhardillas de influencia francesa que hoy no existen.

Acercándonos hacia la Plaza Mayor y la zona de soportales encontramos otro edificio que potencia con mayor claridad el Eclecticismo imperante en la arquitectura de Rodríguez Herrero, con influencia francesa, y el desarrollo, también, de fachadas principales de ladrillo prensado al descubierto. Así trató nuestro maestro de obras el proyecto de edificio para los antiguos números 4 y 6 de la calle Pasión, con fachadas a las calles de la Reina y Nueva (actual Calixto Fernández de la Torre), en 1893[17]. Desaparecido en torno a la década de los cuarenta, el edificio ocupó el lugar que hoy corresponde al número 2 de la calle Pasión. Según los planos y la memoria del proyecto, tan solo la fachada a esta última calle dejaría el ladrillo al descubierto. Arcos de medio punto debían abrir la planta baja para dar paso a los siguientes niveles con balcones, corrido en el principal e individuales en el segundo piso. Dichos arcos contrastarían bruscamente con el sistema constructivo adintelado, en los soportales,



Fig. 1 – Calle Santa María, 7, c/v a la calle Alcalleres. Santiago Rodríguez Herrero (Narcisco de la Cuesta). 1890. Fuente: F. Domínguez

de la inmediata Plaza Mayor. Cierto es que tanto el primer como el segundo proyecto de nueva Casa Consistorial del arquitecto Antonio Iturralde (1884 y 1892) debían ser bien conocidos por los técnicos (Virgili, 1979: 224 y 225; Arrechea, 2003: 19-21). De hecho, casualmente, en julio de 1893 ya se había concluido la cimen-

[15] Un programa decorativo en ladrillo cara vista similar a este también se llevó a cabo en la Plaza Mayor de Medina del Campo (Valladolid) por parte del maestro de obras Antonio Ortiz de Urbina, amigo de Rodríguez Herrero, en 1895 (Domínguez, 2009: 1247 y 1248; Sánchez, 2011: 35 y 36).

[16] AMVA, Chancillería, caja 344 (54).

[17] AMVA, Chancillería, caja 348 (26 bis).

tación del nuevo consistorio (Virgili, 1979: 226), y un mes más tarde, en agosto, Rodríguez Herrero presentaba su proyecto de edificio para Lino Llamas. El cuerpo bajo del nuevo ayuntamiento estaría protagonizado por un sistema de arcadas que se mantuvo, en el cuerpo central, también a partir de 1898 con el definitivo proyecto levantado por Enrique María Repullés y Vargas. En cualquier caso, esta idea de arcos sobre pilares ya se había tomado en consideración por parte de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, y el propio Ayuntamiento, en 1859, año en que el edificio levantado para Domingo Fernández por el arquitecto Jerónimo Ortiz de Urbina y bajo las directrices estéticas y constructivas del Arquitecto Municipal, Vicente Miranda, acabó sirviendo de casa – modelo de la zona de decoración fija de la ciudad hasta finales del siglo XIX[18]. Se veía con buenos ojos una reforma integral de la Plaza Mayor siguiendo no el "sistema de columnas, sino el de arquerías sólidas que permitiesen cargar sobre ellas edificios igualmente sólidos". Pero llevar a la práctica tal pensamiento era inviable en aquel tiempo[19]. Para más *inri*, la casa que había pertenecido a Domingo Fernández se ubicaba justo al lado de la que ahora proyectaba Rodríguez Herrero[20].

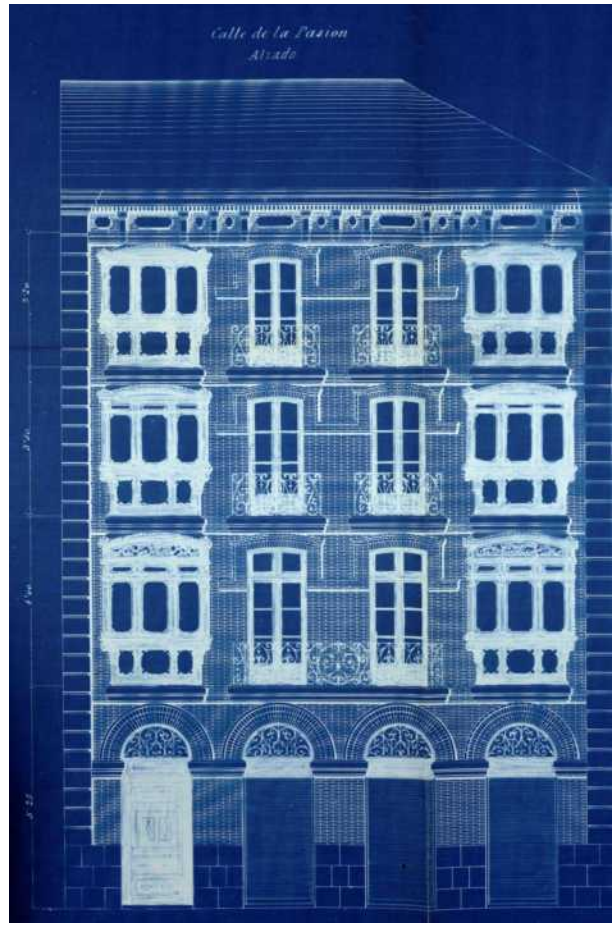


Fig. 2 – Antiguos números 4 y 6 de la calle Pasión. Santiago Rodríguez Herrero (Lino Llamas). 1893. Fuente: F. Domínguez

Sin lugar a dudas, la configuración de la planta baja de la *Casa Mantilla* (1891), otra vez con arcos de medio punto, de la que Rodríguez Herrero fue director de obras (Herrero, 1976: 29; Pérez, 2006: 19-34), siguiendo los planos del arquitecto Julio Saracíbar, debió de influir también en el proyecto de la calle Pasión. La decoración de ladrillo está marcada en los planos, ligando, visualmente, los dos vanos abiertos en cada nivel. A estos se suman los elegantes miradores de madera en los ejes laterales y el cornisamento, donde, nuevamente, Rodríguez Herrero incluyó

[18] La confirmación se produjo en noviembre de 1863 (Domínguez, 2010: 70).

[19] AMVA, Chancillería, caja 348 (9-5).

[20] Años después, en 1904, Repullés y Vargas rompió con el sistema constructivo adintelado de la Plaza Mayor en el edificio que hace esquina con las calles Ferrari y Lencería. Su trabajo se tomó, además, como modelo de decoración para el resto de edificios que habrían de levantarse en la plaza (Virgili, 1979: 311).

aquellas molduras, simuladas en ladrillo, propias de la estética del Segundo Imperio francés y los canes bajo la línea de cornisa. Todo ello acabaría conformando un programa decorativo más potente y efectista que sus trabajos anteriores, incluyendo el diseño de los herrajes de balcones, de influencia francesa. Las fachadas a las otras calles pudieron incluir un revoco con sencillos guarnecidos de mortero sobre los dinteles de los vanos, manteniéndose, igualmente, el sistema de arcadas en el piso bajo.

En la línea de las fachadas de las anteriores calles de la Reina y la futura Calixto Fernández de la Torre, en 1895 el maestro de obras volvía a diseñar un interesante edificio con fachada principal de ladrillo cara vista, esta vez en la calle Caldereros, con accesorio al callejón de Chisperos[21]. El trabajo de Rodríguez Herrero tan solo correspondería a los dos tramos más cercanos a la calle Duque de la Victoria del actual número 28 de la calle Montero Calvo[22]. En principio, el edificio habría tenido líneas de imposta, independizando en alzado cada uno de los pisos, y jambas y dinteles recercados. Todo ello sería de mortero, igual que en el edificio adyacente, que en 1858 había reformado, bajo la característica simetría y el orden imperante en la arquitectura vallisoletana de mediados del siglo XIX, el arquitecto Jerónimo Ortiz de Urbina (Redondo, 1999: 138; Domínguez, 2010: 138). El programa decorativo que hoy luce el edificio sobre el que trabajó Rodríguez Herrero guarda una asombrosa semejanza con proyectos llevados a cabo por Antonio Ortiz de Urbina durante los primeros años del siglo XX. Entre ellos, quizá el más relevante sea el grupo de edificios levantado para Antonio Martínez en la cercana calle López Gómez (1899 – 1906) (Domínguez, 2010: 429 y 430). El *leitmotiv* de todos ellos es un modelo de azulejo neoárabe que fue utilizado en el año 1903 en varias construcciones vallisoletanas; casualmente, el año de fallecimiento de Rodríguez Herrero. Es más, Antonio Ortiz de Urbina relevó a su amigo, tras su defunción, en varios proyectos que el maestro de obras tenía en marcha. ¿Fue entonces Rodríguez Herrero el autor del programa decorativo que hoy luce la fachada principal del edificio de la calle de Montero Calvo y, por lo tanto, el introductor en Valladolid de este modelo de azulejo tan utilizado al iniciarse el siglo XX? ¿Pudo ser su programa decorativo con guarnecidos de mortero y azulejos copiado por otros técnicos como Ortiz de Urbina o el arquitecto Teodosio Torres (calle Pasión, 3 –1903–)? Es posible. De hecho, si en 1895 Rodríguez Herrero realizaba este trabajo, al año siguiente diseñaba y construía de nueva planta los antiguos números 20, 22 y 24 de la calle Cantarranas (hoy Macías Picavea), c/v a la Plazuela de Cantarranillas, 5, 6 y 7[23]. En este edificio todavía hoy podemos ver ese azulejo neoárabe que pudo incluir en la calle Montero Calvo y una zona de cornisa muy desarrollada, como gustó hacer al maestro de obras según podemos concluir tras el análisis de algunos de sus proyectos. El resto de la fachada, perdido uno de sus ejes originales y de ladrillo ordinario revocado, en la actualidad presenta una fila de miradores que sigue el mismo diseño que vemos en los planos y guarnecidos de mortero sobre dinteles y jambas con decoración incisa e inclusión de puntas de diamante. En definitiva, un sencillo y elegante ejemplo de Eclecticismo clasicista con ligeros toques medievales.

En 1895, Rodríguez Herrero también realizaba el proyecto de casa para Francisco Agapito en el antiguo número 15 de la calle Tudela y el de José Ruano en la calle

[21] AMVA, Chancillería, caja 350 (22).

[22] Se trataría de agregar la nueva construcción que habría de hacerse sobre el solar señalado con el antiguo número 48 de la calle Caldereros con los números 44 y 46 ya en pie. *Ibídem*.

[23] AMVA, Chancillería, caja 350 (17).

Panaderos, 12 (Domínguez, 2003). Aunque solo conservamos el último, ambas fachadas principales eran de ladrillo cara vista y decoración de mortero sobre los vanos, con mascarones, pilastras estriadas y cajeadas, etc. Todo ello provenía del manejo continuo de elementos de lenguaje clasicista. En el mismo año, y para el impresor Leonardo Miñón, en la calle Colmenares, comenzó a trabajar sobre el actual número 10. En el mes de abril, Rodríguez Herrero presentaba un primer proyecto donde volvemos a ver los diseños franceses en la labor de herraje de los balcones y enmarque de los arcos de medio punto de la planta baja con un listón[24]. Sin embargo, en septiembre el maestro de obras presentaba unos segundos planos donde hizo desaparecer ambas ideas[25]. Incluyó una fila de miradores en los ejes extremos del edificio, pilastras cajeadas en el mismo lugar y guarnecidos de mortero sobre los vanos con elementos de tradición clasicista y que copiaban lo que ya había llevado a cabo Modesto Coloma, en 1891, en el número 10 de la calle Niña Guapa (Domínguez, 2003). Por tanto, hablamos de modelos estandarizados y divulgados a través de diversas publicaciones que los arquitectos y maestros de obras utilizaron con asiduidad.

De ladrillo prensado al descubierto son muy interesantes sus diseños de tapias de cerramiento. Entre ellos cabe destacar el proyecto para cerrar el hotel de Carmen Pimentel y Alonso en el antiguo número 33 de la calle de las Eras (1897)[26] o el cerramiento de la tejería mecánica de Eloy Silió en la plaza de San Bartolomé (1902)[27]. Para este último, Rodríguez Herrero desmontó el torreón del mismo edificio ubicado en plaza de San Bartolomé que había cerrado, con fachada también a la calle Jardines. En su lugar instaló dos buhardillas que seguían la estética neomedievalista de lo sustituido. Desafortunadamente, el perfil de piñón escalonado borraba la idea de una torre mucho más contundente y elegante[28]. En ambos cerramientos, tal y como señalé con anterioridad, Rodríguez Herrero manejó publicaciones como *La brique et la terre cuite* o *La brique ordinaire au point de vue décoratif* (1878). La nota neomedievalista la tenemos en el cerramiento para Filiberto Chanú en el camino de Canterac (1888)[29] y el Eclecticismo clasicista en la parte central del cerramiento del antiguo número 9 de la calle Santa Lucía, propiedad de Nicasio Pérez (1897)[30]. De trabajo en hierro tan solo vamos a mencionar la verja montada sobre zócalo de ladrillo y con imposta de cantería diseñada para Leto Gabilondo a la hora de cerrar el terreno que con la alineación del Paseo de Zorrilla ganaba frente a sus propiedades señaladas entre los antiguos números 5 y 15[31] (parte de terrenos de su fundición). Nuevamente de estética ecléctica, vemos elementos de raigambre clasicista, en la zona de acceso, y medievalistas, en la zona de cierre.

---

[24] AMVA, caja 417 (50). Al año siguiente, en 1896, otra vez dispuso el mismo diseño de herrajes de balcones de raigambre francesa en el antiguo número 11 de la calle Perú. AMVA, Chancillería, caja 350 (26).

[25] AMVA, Chancillería, caja 309 (103).

[26] AMVA, Chancillería, caja 350 (37).

[27] AMVA, caja 280 (13).

[28] AMVA, caja 279 (37).

[29] AMVA, Chancillería, caja 345 (139).

[30] AMVA, Chancillería, caja 409 (36).

[31] AMVA, Chancillería, caja 349 (43).

Insistimos en que, precisamente, este último Eclecticismo es el que va a ser reconocible en los encargos importantes recibidos por Rodríguez Herrero. Sobre todo tras su labor como perito y director a pie de obra de los trabajos de construcción de la *Casa Mantilla* (Julio Saracíbar, 1891), en la Acera de Recoletos. Durante el desarrollo de dicha labor, Rodríguez Herrero y Pedro Mazariegos volvieron a insistir en la construcción del hotel de este último en la calle prolongación de la del Duque de la Victoria[32]. El dibujo del edificio encerraba un exuberante y fantástico proyecto ecléctico con clara influencia de la estética Segundo Imperio. En mi opinión, un programa demasiado abigarrado y que, sin lugar a dudas, tal y como se señaló desde la Municipalidad, se salía "de lo vulgar y ordinario" (Virgili, 1979: 302).

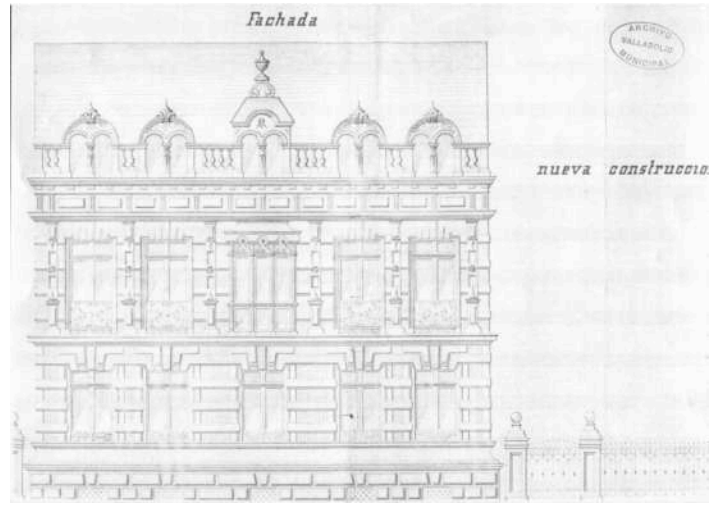


Fig. 3 – Hotel en la calle prolongación de la del Duque de la Victoria. Santiago Rodríguez Herrero (Pedro Mazariegos). 1888. Fuente: AMVA, Leg. 941 (26)

Para Clemente Mazariegos también Rodríguez Herrero proyectó un edificio, esta vez en el antiguo número 51 del paseo de Zorrilla[33]. Mucho más contenido en su programa decorativo, nuevamente vemos en él la adopción del Eclecticismo clasicista, con guardapolvos sobre los vanos del principal, simulación de almohadillado en el bajo, decoración mineral y un interesante diseño de buhardillas con pilastras y frontones rectos. A ello se une, otra vez, la influencia francesa en el diseño de los herrajes de balcones. Más elegante y acertado nos parece el actual número 8 de la calle Miguel Íscar, levantado para Eleuterio Díez en 1896[34]. En él, Rodríguez Herrero ideó frontones curvos para los pisos principal y segundo y rectos para el tercero, además de elementos abalaustrados que hacen, todavía hoy, las veces de ménsulas bajo dichos frontones. En el principal instaló un balcón corrido que abarca los dos huecos con diseños de roleos de clara inspiración francesa, mientras en el resto de los pisos el mismo dibujo se centra en balcones individuales. En definitiva, elementos clasicistas que se unen a los arcos túmidos, trilobulados y festoneados de los miradores, por lo que la inspiración medieval también está presente[35]. Esto último también lo llevó

[32] AMVA, Chancillería, caja 400 (69). La primera solicitad fue presentada, junto a los planos, en 1888 (Virgili, 1979: 302). En todo caso, la conclusión de las obras del edificio tuvo lugar en 1892 (Ortega, 2000: 397). Finalmente, la totalidad del solar fue cerrado con una tapia decorativa en 1894. AMVA, Chancillería, caja 334 (13).

[33] AMVA, Chancillería, caja 350 (35).

[34] AMVA, Chancillería, caja 400 (66). En 1901, también Rodríguez Herrero se encargó de construir el actual número 9 de la calle Miguel Íscar. AMVA, caja 277 (40). Se trata de un sencillo edificio con una fachada principal de ladrillo cara vista sobre el que es posible que se utilizara el efecto bícromo del ladrillo (rojo y amarillo). De hecho, la planta baja todavía conserva restos de color amarillo.

[35] Tiempo más tarde, en 1922, el maestro de obras Modesto Coloma copiaba el mismo programa decorativo en la ampliación del edificio en un eje para su nueva dueña, Gerónima Rodríguez. AMVA, caja 773 (50).

a cabo Rodríguez Herrero años antes, en 1891, en la calle prolongación de la del Duque de la Victoria y al mismo tiempo que se encontraba levantando el edificio para Pedro Mazariegos. En esta ocasión, para Florentino Helguera, el maestro de obras diseñó cadenas de aristones en las esquinas del edificio entre medianerías, elementos de inspiración clasicista, labor de herraje de balcones de tradición francesa y arcos trilobulados en los miradores[36].

El reconocimiento profesional de Rodríguez Herrero fue en aumento. Ya no solo había trabajado para la Corporación Municipal, sino que su labor en la *Casa Mantilla* le pudo haber facilitado el acceso a más contratos. De hecho, años más tarde consiguió la dirección de obras del edificio de Antioco Ubierna en la Acera de Recoletos, 3, bajo planos del arquitecto Antonio Bermejo Arteaga (Arquitecto Director de Construcciones Civiles del Ministerio de Fomento a finales del siglo XIX) y firmados en enero de 1900 en Madrid[37]. Se trata de un edificio que podemos relacionar con los aires neorrenacentistas que el maestro de obras Julián Palacios imprimió en el actual número 17 de la calle Miguel Íscar una década atrás[38].

La influencia de la *Casa Mantilla* fue tremenda. En este sentido, llama la atención cómo al informar acerca del nuevo proyecto de Rodríguez Herrero, el señalado hoy con el número 4 de la calle Arribas, c/v a la calle Cascajares (1894 – 1895), se afirmaba que en el encuentro de ambas vías se pretendía hacer una rotonda como la de la *Casa Mantilla* y la que había dispuesto el "Sr. Martín en la prolongación del Duque de la Victoria"[39]. En verdad, el resultado final se parece más a lo llevado a cabo por Antonio Ortiz de Urbina, en 1902, en el edificio aledaño señalado con el número 2 de la calle Catedral, c/v al 1 de la calle Cascajares (Domínguez, 2010: 424 y 425).



Fig. 4 – Calle Miguel Íscar, 8. Santiago Rodríguez Herrero (Eleuterio Díez). 1896. Fuente: F. Domínguez

[36] AMVA, Chancillería, caja 401 (72).

[37] Hace unos años planteé la posibilidad de que Jerónimo Ortiz de Urbina pudiera haber diseñado el edificio de Antioco Ubierna (Domínguez, 2010: 115). Sin embargo, ahora sabemos que el autor de los planos fue Antonio Bermejo Arteaga. AMVA, 424 (26).

[38] Rodríguez Herrero diseñó, en 1894, un edificio para uno de los dueños de este inmueble, Miguel Fuentes, en el accesorio por la calle Claudio Moyano. AMVA, caja 335 (115).

[39] AMVA, caja 972 (6).

4. Conclusión

Santiago Rodríguez Herrero es un importante baluarte de la arquitectura ecléctica desarrollada en Valladolid durante las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del XX. Hasta hoy, su figura era poco conocida. En cualquier caso, lo aquí estudiado constituye tan solo una parte de su obra, ecléctica de base clasicista, de influencia francesa y con toques neomedievales. Autor, también, de una interesante arquitectura con fachadas de ladrillo prensado al descubierto que programan una decoración basada en la diferente disposición de las unidades de ladrillo. Con este acercamiento a su figura, la idea es desarrollar, en un futuro próximo, un trabajo de mayor envergadura que englobe todos los aspectos relevantes, tanto vitales como profesionales, de un maestro de obras imprescindible para la configuración arquitectónica de la ciudad de Valladolid durante la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del XX.

Bibliografía

Arrechea Miguel, Julio (2003). *El edificio del Ayuntamiento de Valladolid: Enrique María Repullés y Vargas y la plenitud de un siglo*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

Cámara, Marcial de la (1871). *Tratado teórico – práctico de agrimensura y arquitectura legal*. Valladolid: Imprenta y librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez.

Chabat, Pierre (1880). *La brique et la terre cuite: Etude de historique del'emploi de cesmatériaux; fabrication et usages; motifs de construction et de décaration choisis dans l'Architecture de differents peuples*. Vol. 1. Paris: Ve. A. Morel et Cie. Libraires.

— (s.f). *La brique et la terre cuite: Etude historique del'emploi de cesmatériaux; fabrication et usages; motifs de construction et de décaration choisis dans l'Architecture de differents peuples* (vol 2). Paris: Ve. A. Morel et Cie. Libraires.

Domínguez Burrieza, Francisco Javier (2003). "Eclecticismo y Modernismo en las viviendas de un barrio obrero: el barrio de San Andrés de Valladolid" en *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*. Vol. VII, nº 146 (020), s.p. Disponible en http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(020).htm (última consulta: 15 de octubre de 2015).

— (2009). *Jerónimo y Antonio Ortiz de Urbina: vida y obra* (tomo II). Valladolid: Universidad de Valladolid (Tesis Doctoral).

— (2010). *El Valladolid de los Ortiz de Urbina: Arquitectura y urbanismo en Valladolid (1852 – 1936)*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

Herrero de la Fuente, Marta (1976). *Arquitectura ecléctica y modernista de Valladolid*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Lacroux, J. y Detain, C. (1878). *La brique ordinaire au point de vue décoratif* (2 vol). Paris: Ducher et Cie.

Ortega del Río, José Miguel (2000). *El siglo en que cambió la ciudad. Noticias artísticas de la prensa vallisoletana del XIX*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

Pérez Gil, Javier (2006). "Casa <Mantilla>: el carácter del siglo" en Villalobos Alonso, Daniel, *12 edificios de arquitectura moderna en Valladolid*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Redondo Cantera, Mª José (1999). "Arte, historia y modernidad en la imagen de Valladolid a mediados del siglo XIX (1858)" en *Congreso Internacional: Valladolid. Historia de una ciudad*. Tomo I (Edad Media. Arte). Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

Sánchez del Barrio, Antonio (2011). *La Plaza Mayor de Medina del Campo*. Medina del Campo: Fundación Museo de las Ferias.

Virgili Blanquet, Mª Antonia (1979). *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid (1851 – 1936)*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

POLÍTICA, RELIGIÓN Y ARQUITECTURA EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE BARCELONA DE 1888. A PROPÓSITO DE JOSÉ DOMÉNECH Y ESTAPÁ

Sergio Fuentes Milà
Universidad de Barcelona

A pesar de su juventud, en la década de los ochenta del siglo XIX, José Doménech y Estapá (1858-1917) ya se había consolidado como uno de los arquitectos más relevantes de su generación gracias a la consecución de importantes encargos estatales para Barcelona como el Palacio de Justicia o la Prisión Modelo, entre otros. Además, sus cargos en instituciones como la Real Academia de Ciencias y Artes o la Universidad Central acentuaban su prestigio y definían su tejido relacional elitista. Precisamente por ambos aspectos, el arquitecto fue una de las personalidades más destacadas de la arquitectura barcelonesa, quizás la que más, que formó parte del primer proyecto de Exposición Universal.

La primera propuesta de certamen internacional para la ciudad condal fue concebida por Eugenio Serrano de Casanova (1841-1920), exmilitar carlista que ocupó el cargo de capitán del ejército hasta 1869, además de participar en la Comisión Regia de España para la Exposición Universal de París de 1878, la Internacional de Frankfurt (1881), la de Burdeos (1882), la de Ámsterdam (1883) y las de Niza y Amberes (1884 y 1885). La propuesta expositiva fue presentada al ayuntamiento de Barcelona el 11 de marzo de 1885 y, tras diversas gestiones, el poder municipal la aprobó en junio, comenzando las obras de los pabellones en enero de 1886 (Hereu, 1988: 73-86). En un principio, la muestra se celebraría del 15 de septiembre de 1887 al 1 de abril de 1888, pero, cuando el ayuntamiento se hizo cargo del certamen a principios de abril de 1887, ya que Serrano no podía asumir los costes, se retrasó la inauguración al 20 de mayo de 1888. La muestra duró finalmente hasta el 9 de diciembre de 1888.

El cambio de dirección del proyecto, sin duda, afectó a la participación de Doménech y Estapá. De ocupar un lugar privilegiado durante la etapa privada dirigida por Serrano, pasó a desarrollar un rol secundario cuando el certamen era municipal. Este lugar secundario se explicó por discrepancias de carácter ideológico y, aunque derivó en nuevos proyectos arquitectónicos para la Exposición (las oficinas administrativas, las reformas del Palacio de la Industria y el Comercio junto a Gustà i Bondía, y el Gran Acuario), éstas fueron la consolación por la anulación de la obra más ambiciosa que había diseñado Doménech para la época de Serrano: el Pabellón de León XIII.

La participación activa de Doménech en la primera fase de la Exposición Universal barcelonesa sirve, igualmente, para redundar en su tejido relacional y sus posicionamientos políticos, ligado a los círculos de representación monárquica en Barcelona y a los opositores al catalanismo creciente (Fuentes, 2015: 102-111). Tanto la junta directiva como la junta de patronato y la junta técnica así lo demuestran. Y es que Estapá era miembro activo de la última, concretamente el único arquitecto junto a Alejandro Sallé, Gaietà Buigas i Monravà y Jaume Gustà i Bondía, todos ellos presididos por ingenieros de la armada y otras personalidades militares (*La Exposición*, 1886a: 8-9). Las afinidades ideológicas con Serrano de Casanova es una prueba de ello. Los valores patrióticos ligados al Ejército y la Iglesia conformaron la base conceptual de Serrano para el certamen. En ellos y en la representatividad española a partir de la Real Casa debía fundamentarse la muestra para presentar a España como una nación potente dentro de la competitividad internacional. No obstante, cuando el certamen pasó a estar liderado por el ayuntamiento y la comisión de obras la dirigía Elies Rogent i Amat (1821-1897), se modificó la disposición del recinto expositivo y se replantearon las construcciones de la etapa anterior, siendo modificadas algunas y sacrificadas la mayoría. Fue el momento en que adquirieron un mayor protagonismo otros autores que se incorporaron al proyecto diseñando los edificios propuestos por Rogent: Josep Vilaseca i Casanovas (1848-1910), Lluís Domènech i Montaner (1850-1921), August Font i Carreras (1846-1924) y Pere Falqués i Urpí (1850-1916) fueron los más relevantes. Como vemos, son arquitectos relacionados con el propio Rogent y la Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona fundada oficialmente en 1875, donde la mayoría ejercían la docencia. Con la irrupción de estas personalidades, los arquitectos de la etapa de Serrano ocuparon un segundo lugar, aunque todos ellos continuaron participando activamente gracias a las insistencias y el poder que todavía mantenía el exmilitar carlista. Así pues, Gustá y Doménech, aunque su rango fue rebajado abandonando la junta directiva y recalando en meros vocales del consejo general, dirigieron las reformas y finalización del Palacio de la Industria y el Comercio según proyecto de Rogent, mientras que Buigas pasaría a encargarse de la Sección Marítima (*La Exposición*, 1887c: 10). El más perjudicado fue Sallé, quien de ser el director de las obras del Palacio de la Industria y el director de la sección técnica en la etapa de Serrano, tuvo que conformarse con el cargo menor de jefe de la sección de instalaciones.

Consideramos representativo este hecho y podemos advertir que Serrano veía sobre todo en Sallé, en Gustà i Bondía y en Doménech y Estapá a tres personas de confianza que podían, en cierta manera, continuar con su idea original, a diferencia de otros arquitectos ligados al poder municipal como Rovira i Trias, Fontserè i Mestre o Rogent i Amat. De hecho, los arquitectos del antiguo equipo orquestados por Serrano ejercieron presiones durante los trabajos de la Exposición Universal desde que ésta pasó a ser pública. La fuerte personalidad de Doménech, así como las presiones que sufrió para ejercer sus cargos y las desavenencias con Rogent durante el proceso constructivo, forzaron su propia dimisión, formalizada en el mes de octubre de 1887.

Más allá de los movimientos de artistas, ingenieros y políticos motivados por el cambio de dirección de la muestra universal, la materialización de los discursos conservadores de la etapa de Serrano tuvieron su máximo exponente en el proyecto del Pabellón de León XIII, obra de Doménech y Estapá que, a pesar de comenzarse a construir, jamás fue concluida, siendo cancelada su erección por la nueva junta directiva cuando el certamen lo pasó a dirigir el ayuntamiento barcelonés.

1. REVISITAR EL GÓTICO: EL PABELLÓN DE LEÓN XIII (1886)

La primera noticia que encontramos referente a la presentación de objetos en relación al papa León XIII, aparece en agosto de 1886: "Con motivo del próximo jubileo sacerdotal de León XIII, se proyecta celebrar en el Vaticano una Exposición de los objetos que se anuncia enviarán al Santo Padre los fieles de todos los países, en homenaje de admiración al ilustre anciano que ocupa la silla de San Pedro" (*La Exposición*, 1886a: 10). Se cita aquí la exposición de artes e industrias artísticas que se celebró en el *Patio della Pigna* de las estancias vaticanas entre el mes de diciembre de 1887 y junio de 1888. Este acto que a priori no guarda ninguna relación con el certamen universal barcelonés de 1887, es la base para la propuesta arquitectónica que acogería una muestra de objetos diversos relacionados con la historia del papado dentro del recinto de la exCiudadela.

A finales de 1885, el papa León XIII publicaba la encíclica *Quod autoritate*, en la que proclamaba un jubileo extraordinario para el año 1888 (León XIII, 1885 y 1886). El motivo era celebrar el jubileo sacerdotal del papa, concretamente el quincuagésimo aniversario de su ordenación como sacerdote. La principal actividad que sirvió para festejar esta efeméride sacra fue la muestra referenciada. Se trató de una exhibición que respondía a la tipología de exposición universal, puesto que cada país participante se encargaba de presentar sus productos artísticos e industriales destinados al culto católico, las obras de beneficencia y las instituciones religiosas. La destacada participación de las diócesis catalanas en el acontecimiento es un ejemplo de la fuerte implicación desde España. Se convirtió en un modo de agradecimiento hacia el pontífice por las deferencias que había tenido con el país y la monarquía principalmente en Cataluña: la coronación de la Virgen de Montserrat en 1881 y la de la Virgen de la Mercè que se realizó en 1888 (Llodrà, 2011 / Ribas y Llodrà, 2011: 38-57). Del seguimiento de la muestra celebrada en el Vaticano queda constancia la edición de la versión en castellano de *La Esposizione Vaticana*. El título completo, impreso desde Barcelona para toda España por La Hormiga de Oro entre 1887 y 1889, fue *La Exposición Vaticana Ilustrada. Órgano Oficial de la Comisión Promovedora de las Fiestas del Jubileo*. A través de las páginas de esta revista se recogen los objetos presentados por las diferentes diócesis españolas, con la ilustración y explicación de las piezas más representativas.

Esta aclaración introductoria es sumamente importante para comprender la propuesta de Pabellón de León XIII para la Universal de 1887. En este caso, la comisión dirigida por Serrano de Casanovas consideró que, aprovechando el jubileo sacerdotal extraordinario, una sección que daría importancia a la exposición española y que reafirmaría la importancia de la fe católica en el cada vez más convulso período de Regencia de María Cristina sería la destinada a los objetos litúrgicos, todos ellos acogidos en un pabellón monumental erigido ex profeso y que, a su vez, sirviese de homenaje material al sumo pontífice. La vinculación eclesiástica tanto de la dirección del certamen como del arquitecto autor del proyecto debe ser remarcado, quienes consideraban que la presencia de la religión en la muestra internacional debía equipararse a la de la industria. De este modo, el avance tecnológico como materialización de la modernización de España debía sustentarse en los valores sólidos de la tradición católica, monárquica y militar del país. Asistimos pues a un edificio-monumento, un planteamiento arquitectónico que Doménech y Estapá ya había utilizado como base de las reformas de la Real Academia de Ciencias y Artes tres años antes (1883). Para aquel caso sito en las Ramblas, el protagonismo lo había adquirido la monarquía borbónica.

En octubre de 1886, la construcción aparecía ya bajo la unívoca denominación de "Pabellón de León XIII" y estaba llamada a ser una de las principales atracciones que

abanderaría la marca España. En su interior debería albergar toda "la *Historia política y social del papado y culto católico desde su origen hasta nuestro días*, y contendrá una verdadera profusión de objetos sagrados, arqueológicos, científicos, literarios y artísticos relacionados con élla" (*La Exposición*, 1886b: 10). Así pues, es exactamente la misma tipología de exposición que la que debía celebrarse en las estancias vaticanas paralelamente. En ello queremos insistir, puesto que el contenido a exponer señalado es definitorio y decisivo para comprender la fisonomía arquitectónica propuesta por Doménech. Además, que la dimensión cosmológica de esta sección se construyese mediante todo tipo de objetos (no solo religiosos) alrededor de la fe católica, Dios y el papado es relevante.

La realización de los planos del Pabellón de León XIII ejecutados por Estapá la datamos en el mes de octubre de 1886. A principios de noviembre se indicaba lo siguiente al respecto: "El distinguido arquitecto D. José Doménech y Estapá (...) está terminando los planos que han de servir de base para la construcción del pabellón de León XIII (...)" (*La Exposición*, 1886c: 10). El edificio debía erigirse en el extremo izquierdo del parque de la Ciudadela, tal y como indican los planos generales de la Exposición de Serrano de Casanovas. No se ha logrado localizar ninguna planta original del proyecto, pero deducimos que se trataría, gracias al plano general mencionado y algunas descripciones, de un edificio de nave longitudinal, siguiendo la tipología habitual de las "galerías de máquinas" de la segunda mitad del XIX, pero en tres naves y con crucero central.

Así lo confirma la descripción del curioso continente arquitectónico en *La Exposición*:

> (...) su conjunto presenta una planta rectangular de 27'80 metros de anchura por 60 metros de longitud, y en uno de sus menores lados hay proyectada una dependencia en forma circular y con 70 metros para su perímetro, destinada á un panorama de Jerusalén (...) Está subdividido en tres naves, una central de 14'80 metros de amplitud y dos laterales de 6'50 metros, que terminan en la fachada principal de aquel (el lado menor opuesto al en que va unido el panorama) en dos pequeños y elegantes pabellones de planta casi cuadrada y que acompañan al cuerpo que constituye la entrada principal, situado en el centro de aquel lado menor y separado de aquéllos por dos pequeñas galerías que prestan esbeltez y contribuyen á dar importancia á la expresada puerta, por lo cual se ingresa en un desahogado vestíbulo que sirve de antesala á la nave central del pabellón (*La Exposición,* 1887a: 4).

Tras la galería-vestíbulo que dignificaba el acceso, las tres naves se compartimentaban en diversas salas generadas a través de tabiques donde exponer los objetos. El edificio, como el resto de pabellones de la muestra de Serrano, era de fácil construcción gracias a una estructura simple de madera. La estancia circular destinada al panorama de Jerusalén debía encontrarse en el extremo posterior del edificio, justo en la conclusión de una de las naves laterales. Su perímetro de setenta metros estaba pintado por el artista Alfred Picard y se accedía a través de una

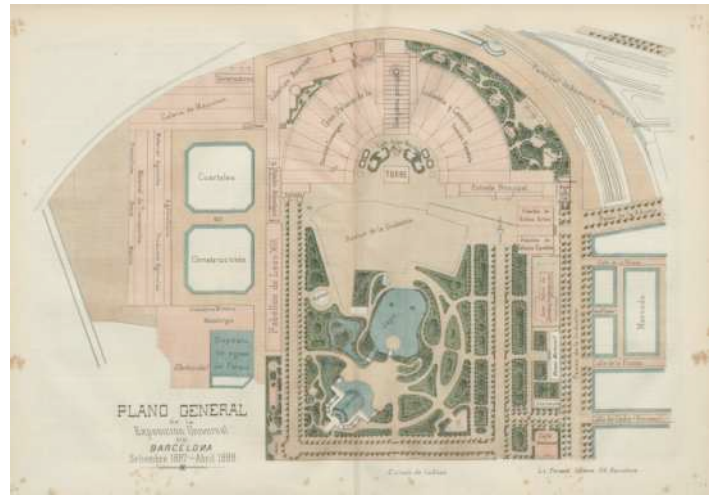


Fig. 1– Plano General de la Exposición Universal de Barcelona de 1887, según el proyecto de Serrano de Casanovas. Fuente: *La Exposición*, 1886b: 8-9

puerta que comunicaba con la nave central del pabellón. Allí se emplazaba el punto de vista de esta atracción visual célebre en el siglo XIX. Como era habitual, su iluminación era cenital, resultado de una apertura central y dosificada por un velarium de estructura metálica. Todo ello estaba diseñado por Doménech y suponía una de las grandes atracciones del Pabellón.

No obstante, sí se conserva el alzado diseñado por Estapá para la fachada principal del edificio. Quizás es uno de los ejemplos más interesantes de su arquitectura de los años ochenta. La profusión de detalles ornamentales, ya sea a través de elementos exentos o en relieve, responden a un uso desmesurado de los ornamentos significantes de corte goticista para definir el continente arquitectónico como sede de la religiosidad en honor al papa. El rescate y, sobre todo, la interpretación del lenguaje medieval por parte de Doménech configuran un conjunto sumamente singular, insólito y sorprendente. Detalles decorativos fruto exclusivo de la creación del arquitecto, que definirán su estilo unipersonal (el estapismo) a lo largo de su trayectoria y producción, se mezclan con otros elementos más tradicionales "recordando al estilo arquitectónico de los siglos medios en que tanto floreció la arquitectura religiosa" (*La Exposición*, 1887a: 4). Esta mezcolanza logra generar una particular fisonomía que responde a un eclecticismo de corte medieval que pretende individualizar el continente arquitectónico a partir de la naturaleza de los objetos que en él se debían exponer. Además, no podemos olvidar que el concesionario debía ser, al mismo tiempo, un monumento-homenaje al jubileo extraordinario para celebrar el quincuagésimo aniversario de la ordenación sacerdotal de León XIII.

El segundo objetivo referido se traduce no solo en la elección del estilo gótico como definitorio de los alzados, sino también en la incorporación de la cúpula que arrancaba del crucero. Dicha cúpula es, seguramente, el elemento más extraño que concibió Doménech para el



Fig. 2 – Alzado del Pabellón de León XIII, José Doménech y Estapá. Fuente: *La Exposición*, 1887a: 8-9

edificio, puesto que se trata de una cúpula en forma de tiara papal gigante que centraliza el espacio arquitectónico y lo verticaliza a veinte metros de altura. La estructura en madera, arranca de la cubierta de la nave principal sobre un tambor octogonal de cuyos vértices se elevan unos contrafuertes de piedra artificial que aseguran la tiara. Éstos no responden al estilo gótico que utiliza Doménech para algunos elementos de las fachadas, sino que son el resultado de una composición generada por la superposición de detalles florales estilizados que se entrecruzan elegantemente con una rueda dentada con los radios remarcados en bajorrelieve. Debe tenerse en cuenta que la utilización de las ruedas dentadas en las obras de Estapá durante la década de los ochenta del siglo XIX fue uno de sus elementos definitorios. Como muestra de ello, citamos la cúpula y la fachada para la iglesia de Sant Andreu Apóstol, las oficinas para la administración, las verjas del Palacio Montaner y de la Villa Eulàlia o, sobre todo, algunos de los acabados de la fachada de la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes y el conflicto que este detalle generó entre Doménech y Gaudí según Ràfols (Ràfols, 1952: 76-78). En la misma línea, aunque

tímidamente, el programa ornamental de fachada del Palacio de Justicia también incluye este elemento.

Para la cúpula en forma de tiara, Doménech diseña tres anillos más, superpuestos y delimitados por frisos continuos donde alterna nuevas ruedas dentadas que en este caso transforma sutilmente en motivos florales enmarcados en estructuras apuntadas. Este apuntamiento en la base del ornamento sobre la cual se dibujan relieves visualmente modernos siguiendo la moda ecléctica del momento, es una muestra más de ese juego entre tradición y modernidad que el arquitecto incorpora incluso en elementos de relleno como éstos. Aquí, el apuntamiento propio del estilo gótico sirve de base y enmarca el diseño moderno de estilización floral. Esta complejidad ornamental se alterna con bajorrelieves en forma de pentalfa descendiente, los cuales son recuperados para coronar el último tramo de la cubierta cupular como ocurre en el proyecto de cúpula del Palacio de Justicia del mismo año 1886. En este caso, una corona de estrellas diseñada por otra composición radial en cuyo centro se erige la cruz en alzado para rematar el conjunto. La estrella aparece aquí como símbolo de la sabiduría de la Fe y la religiosidad que se difunde y expande a partir de la Iglesia Católica y el papa. Como las ruedas dentadas, es un elemento definitorio de los repertorios eclécticos de la época y Doménech lo aplica abusivamente en sus obras de la década de los ochenta y los noventa del siglo XIX: remates y molduras del Palacio de Justicia, de la Real Academia de Ciencias y Artes, las columnas de Sant Andreu de Palomar, el *Observatorio Barcelona* de 1894, etc.

Finalmente, deben destacarse los tramos laterales de la fachada principal, en los que Doménech utiliza, para cada uno de ellos, un alzado formulado como si se tratase de una sección transversal de una capilla. Esta solución le sirve para que la fachada no quede muy descompensada por la elevación central de la cúpula-tiara, generando un ritmo equilibrado de alzados. A pesar de tratarse de una obra donde las referencias estéticas son goticistas, Doménech introduce perfiles quebrados laterales conformados por la combinación de toros, escocias, acuerdos realzados invertidos, picos de cuervo, etc. En consonancia con éstos incorpora también, perfiles quebrados descendientes de la cubierta que sitúa en los ángulos de los cuerpos laterales de fachada principal. Estos complejos diseños se aprecian en los ángulos de las naves laterales, así como en el coronamiento, y sirven para fijar horizontales en contraposición con las verticales de las elevaciones y los vitrales en estructuras apuntadas. Como ocurría con las ruedas dentadas del pabellón, esta opción ornamental es un ejemplo más de la combinación que hace el arquitecto entre la tradición del estilo medieval (vitrales con filigrana pétrea y apuntamiento de estructuras y aperturas) con la modernidad (la aplicación de sus diseños de perfiles quebrados típicos del estapismo). El Pabellón de León XIII es importante en la producción global de Doménech, puesto que es una de las primeras obras en las que el arquitecto introduce de manera clara y contundente los perfiles quebrados en los ángulos de los alzados de fachada. A partir de este caso, será un elemento habitual y definitorio de su repertorio decorativo, e incluso resulta mucho más difícil hallar obras posteriores al "León XIII" que carezcan de estos perfiles quebrados. Doménech los concebía como detalles que otorgaban a sus composiciones un acusado relieve que permitía un interesante juego de sombreados cambiante a lo largo del día, dotando a sus fachadas de dinamismo y ondulaciones pero generados por un diseño racional y geométrico. La estaticidad aparente de esas geometrías tridimensionales conseguía dar vistosidad y colorido móvil a sus composiciones, descartando, de este modo, el uso abusivo de escultura y detalles superfluos al que muchos arquitectos de la época recurrirían con frecuencia para conseguir dinamismo visual a los conjuntos.

A pesar de lo poco que se ha estudiado este curioso concesionario, siempre ha sido tildado de excentricidad ar-

quitectónica. Si bien es cierto, lo insólito de la forma del edificio, sobre todo por la presencia de la enorme cúpula-tiara, facilita lecturas de este tipo. Al respecto, en el análisis más conocido se señala que el Pabellón de León XIII "combina una part baixa amb grollera decoració neogòtica i una increïble cúpula (...)" (1988a: 72-73). La despectiva definición de "grollera", recuperada para otro trabajo (1988b: 331), desmerece el complejo ejercicio intelectual de diseño realizado por Doménech para un edificio que, insistimos, debía ser uno de los más importantes de toda la muestra de Serrano. En ningún momento ha sido comprendida la compleja combinación de tradición-modernidad a partir del diseño ornamental propuesto para la fachada que analizábamos anteriormente. Consideramos que esta incomprensión y la consecuente ridiculización del "León XIII", se debe al poco conocimiento de la producción y doctrina arquitectónica del personaje, así como a las fuertes tensiones visuales entre elementos claramente neogóticos como son las formas de los vitrales de las naves laterales o los pináculos que armonizan el tramo central, y los elementos prototípicos del estapismo.

No obstante, parte de nuestra aportación pretende romper con esa incomprensión-ridiculización a partir de una lectura diferente y menos anacrónica. Al juego buscado de tradición-modernidad a partir del léxico ornamental y compositivo de los alzados, para definir el edificio debemos añadir un concepto fundamental que enriquece todavía más la propuesta del "León XIII": el de *architecture parlante*. Y es que el arquitecto no hizo más que llevar al extremo esta concepción para asegurarse que la solución formal consiguiese atraer la atención del público de la Exposición Universal, remarcar la relevancia de la religión en los discursos ideológicos de la muestra de Serrano, así como remarcar la individualización tanto del continente como del contenido. Así pues, Doménech reflexiona y materializa uno de los objetivos principales: la consonancia entre forma y función. En líneas generales, los criterios definitorios de la *architecture parlante*, formulada a finales del siglo XVIII por Étienne-Louis Boullée (1728-1799) y Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), fueron la base para concebir los pabellones de exposición de la segunda mitad del siglo XIX. Mediante la observación de la fisionomía exterior del continente arquitectónico, el espectador debía comprender para qué sería utilizado el concesionario en cuestión y qué tipo de objetos encontraría expuestos en su interior (Fuentes, 2013). Así pues, a partir del atrevimiento formal y casi lúdico que suponía la tiara gigante y la elección y revisión actualizada del léxico gótico, Doménech dotó al edificio de una expresividad y legibilidad inequívocas.

Si observamos el resto de proyectos arquitectónicos diseñados para la Exposición Universal de Serrano de Casanovas, sin duda, el Pabellón de León XIII de Doménech fue el gran ejemplo de la aplicación de este criterio con más acierto. Entre los más relevantes se hallaban el Palacio de la Industria y el Comercio, el Pabellón de Bellas Artes y el Pabellón de las Colonias, los tres de Jaume Gustá i Bondia; y el Pabellón Balneológico que respondía a modelos clásicos que pretendían recuperar la tipología de construcción termal, obra de Pascual Godó i Llorens, ingeniero industrial. En todos los casos, sobre todo el de Bellas Artes, nos enfrentamos a la aplicación de una *mélange* que carecía de un discurso estético lógico y era de difícil lectura para el espectador, quien observando el continente no lograba averiguar cuál era el contenido que albergaba con claridad.

La comparativa entre el Pabellón de León XIII y el resto de obras erigidas para la Exposición de Serrano de Casanovas, hace que la obra de Doménech se erija, quizás, como una de las propuestas más insólitas e interesantes (Fuentes, 2015: 436-438). Sus discursos estéticos basados en la combinación entre tradición (estilo gótico revisitado) y modernidad (estilización e imágenes del estapismo)

así lo indican. Para asegurar el éxito y la comprensión de la función expositiva y la ideología del Pabellón, Doménech incorporó la enorme tiara pontificia, salvando el problema que no supo resolver Gustá en el resto de concesionarios. Continuando con la aplicación de la *architecture parlante*, el arquitecto optó por unas soluciones más redundantes y rimbombantes a nivel visual, tanto por refundar el goticismo como por la integración de detalles pintorescos modernos. El paralelismo que se puede establecer entre la participación de Doménech y Estapá para la Exposición de Serrano y las soluciones más radicales de uno de los creadores de *architecture parlante* como Jean-Jacques Lequeu (1757-1826), desprestigiado por la historiografía de la arquitectura por considerarlo excéntrico, hace que la opción del arquitecto español para el Pabellón de León XIII sea aún más interesante. En ambos casos el ornamento significante como elemento expresivo diferenciador se aplica de un modo muy similar, tendiendo a un exceso de lo pintoresco y a unas fórmulas insólitas que buscan la sorpresa y la inteligibilidad.

A pesar de que esta propuesta arquitectónica de Doménech y Estapá no llegó a materializarse y dejó de formar parte de la Exposición cuando el certamen pasó a ser público y estuvo dirigido directamente por el ayuntamiento de Barcelona, se iniciaron parte de los trabajos. Las obras comenzaron a principios del mes de febrero de 1887 con la idea de que el pabellón se pudiese concluir el verano de ese año e instalar los objetos de la muestra antes de la inauguración prevista para septiembre. Los trabajos se desarrollaron en los meses sucesivos con cierta lentitud, según parece hasta junio-julio de 1887. Se debió, principalmente, a las complicaciones que encontró la junta directiva de Serrano de Casanovas para financiar las obras de las nuevas construcciones en un tiempo tan limitado. Además, en los primeros seis meses de 1887, el ayuntamiento ya había iniciado las negociaciones para llegar a un acuerdo con Serrano con el fin de concretar la concesión del certamen, que se hizo efectiva el 5 de abril de 1887. A partir de ese momento y con el nombramiento de una nueva comisión de obras dirigida por Elies Rogent, los pabellones iniciados pasaron a ser inspeccionados y a estudio de una comisión específica que debía decidir si debían concluirse, reinterpretarse o destruirse. Sobre esta cuestión se señala lo siguiente: "No satisfacían las justas aspiraciones de esta ciudad los edificios que habían empezado á levantarse. Desechados totalmente algunos (...)". En esta tesitura, el Pabellón de León XIII, a medio concluirse e "iniciado hace ya bastante tiempo" (*La Exposición*, 1887b: 10), fue una de las construcciones "desechadas". Se hacía efectivo tras un dictamen elaborado por Rogent, en el que, a pesar de no reconocerse criterios ideológicos, intuimos que en la cancelación del "León XIII" tuvo un peso considerable el hecho de no querer dar tanta importancia a la presencia religiosa dentro de un certamen organizado por el ayuntamiento y que pretendía ofrecer una imagen tecnológica e industrial de la región catalana por encima de todo. Del mismo modo, el rol del Ejército prácticamente desapareció de la muestra, dinamitando así la tríada de valores sobre los que Serrano había ideado inicialmente la Exposición como presentación de la marca España. En estos cambios se fundamentan también la degradación del rango de los arquitectos del primer proyecto, tal y como apuntábamos con anterioridad.

La anulación del "León XIII" debió ofender al sector más conservador afín a Serrano, en el que se encontraba el autor del proyecto. Paralelamente, Doménech recibió el encargo de proyectar y dirigir las obras de las oficinas administrativas y un Gran Acuario para la Sección Marítima. La lentitud de los trabajos de ejecución de la primera, y las constantes presiones que Rogent trasladaba a Doménech y Estapá, fueron el detonante de la dimisión de Estapá de todos sus cargos relacionados con la Exposición Universal. Como justificante del abandono de

funciones, el arquitecto tarraconense alegó presiones internas y exceso de trabajo[1], y la finalización de las oficinas fue llevada a cabo por Josep Amargós i Samaranch (1849-1918) por orden de Rogent. Esto significó la desaparición ya total de la participación del arquitecto que en la primera etapa de la Exposición debía haberse erigido como el más importante.

Bibliografía

Barjau, S. (1992). *Enric Sagnier*. Barcelona: Labor.

Boullée, É-L. (1993). *L'Architecte visionnaire et néoclassique*. París: Hermann.

Domènech Estapà/Domènech Mansana (1999). Barcelona: COAC.

El Parc de la Ciutadella: una visió històrica (1988a). Barcelona: Ajuntament de Barcelona / L'Avenç.

Exposició Universal de Barcelona: llibre del centenari: 1988-1988 (1988b). Barcelona: Ajuntament de Barcelona / L'Avenç.

L'Exposició del 88 i el nacionalisme català (1988c). Barcelona: Fundació Jaume I.

Fuentes Milà, S. (2013a). "El Palacio de Bellas Artes de Barcelona: el eclecticismo solemne como sede de colecciones" en *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón: Trea, pp.137- 172.

— (2013b). "El Órgano Eléctrico de Aquilino Amézua para la Exposición Universal de Barcelona (1888)" en *El artista, revista de investigaciones en música y artes plásticas*. Nº 10, pp. 64-92.

— (2015). *José Doménech y Estapá (1858-1917). Eclecticismo, arquitectura y modernidad*. Tesis doctoral: Universidad de Barcelona.

Hereu, Pere (ed.) (1988). *Arquitectura i ciutat a l'Exposició Universal de Barcelona, 1888*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.

Kaufmann, E. (1980). *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*. Barcelona: Gustavo Gili.

La Dinastía (1887). Año V, Nº1995, 6 de febrero, p. 3.

La Época (1887). Año XXXVIII, Nº12314, 2 de noviembre, p. 3.

La Exposición (1886a). Nº 1, 27 de agosto.

La Exposición (1886b). Nº 4, 16 de octubre.

La Exposición (1886c). Nº 5, 1 de noviembre.

La Exposición (1887a). Nº 17, 5 de marzo.

La Exposición (1887b). Nº 25, 30 de junio.

La Exposición (1887c). Nº 27, 31 de julio.

León XIII (1885). *Quod autoritate*, 22 de diciembre. Disponible en http://w2.vatican.va/content/leo-xiii/it/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_22121885_quod-auctoritate.html (última consulta: 8 de febrero de 2015).

— (1886a), *Quod anniversarius*, 1 de abril. Disponible en http://w2.vatican.va/content/leo-xiii/it/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_01041888_quod-anniversarius.html (última consulta: 8 de febrero de 2015).

— (1886b). *Edicto sobre el Jubileo Sacerdotal de León XIII*. Santiago de Chile: El Correo.

Llodrà, J-M. (2011). *La Exposición Vaticana en honor de León XIII. Un encaje para el papa*. Arenys de Mar: Museu d'Arenys de Mar.

Ràfols, J-F. (1952). *Gaudí 1852-1926*. Barcelona: Aedos.

Ribas, N., y Llodrà, J-M. (2011). "Encajes para León XIII. Tesoros del Sagrario Apostólico / Laces for Leo XIII. Treasures from the Apostolic Shrine" en *Datatextil*. Nº 25, pp. 38-57.

Vidler, A. (1997). *El Espacio de la Ilustración: la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*. Madrid: Alianza.

[1] "Acuerdo aceptando la dimisión presentada por el Arquitecto Don José Doménech y Estapá del cargo del Jefe de la sección segunda de la Exposición, quedando satisfecha la Comisión satisfecha de los servicios prestados por dicho facultativo". "Sesión del 2 de noviembre de 1887", en *Sesiones de la Comisión Central Directiva de la Exposición Universal de 1888*, s/p. [AMCB: *Fons Exposició Universal del 1888*, 42517, 13/92/5].

LA ARQUITECTURA DE LA BURGUESÍA EN EL ENSANCHE CACEREÑO

Macarena García Manso
Universidad de Extremadura

1. El ensanche de Cáceres: Origen y desarrollo

> Existen muchas formas, como sabemos, de hacer urbanismo pero, en cualquier caso, se trata de explicar cómo se ha formado y transformado la realidad urbana (como forma de organización del espacio), en relación con el conjunto de conocimientos específicos elaborados para incidir intencionadamente sobre esos procesos. En la medida en que los hechos de la cultura, de la economía, de la vida de la sociedad, de la existencia de la humanidad son hechos que se desarrollan, sobre todo, en las ciudades y, de alguna manera las condicionan y son condicionadas por ellas, la historia urbana no podría ser entendida sin apoyo en la historia general, porque todos los acontecimientos políticos, económicos, sociales, etcétera, estarían implicados en la explicación buscada. La formación y la transformación de la realidad urbana (y también la elaboración de las propuestas y formas de intervención sobre ella) serían la manifestación y el resultado de procesos culturales y de situaciones históricas generales (Terán, 1999: 16).

La decisión de extender la ciudad de Cáceres fuera de sus cercas o murallas se fue abriendo camino, no sólo por razones de compresión y compacidad, ligadas al higienismo, sino también dentro de esas aludidas intenciones de la burguesía de dotarse de un nuevo espacio urbano propio, concebido en contraposición al heredado. Lozano señala que Cáceres era, en aquella época, una pequeña ciudad que no había salido de sus dimensiones decimonónicas y que necesitaba de una proyección hacia el futuro, a pesar de que esto no gustase excesivamente a personajes de la sociedad más influyente con claras ideas reaccionarias (Lozano, 1989: 221).

La declaración de Cáceres como capital de provincia en 1833, con la consiguiente apropiación monopolizadora de equipamientos, funciones y servicios, la eclosión de la industria minera de fosfatos de Aldea Moret (1866-1875), que propició la llegada del ferrocarril en 1881, y el desarrollo demográfico de los seis primeros decenios del siglo XX, que multiplica por tres los efectivos humanos capitalinos, se constituyen como los máximos responsables de la dinámica urbana cacereña, que darán lugar a una prolongación de la ciudad en dirección suroeste, rebasando los límites históricos en las afueras de San Antón, y que, finalmente, se concretará en la aparición del ensanche de la ciudad. De este modo, el s. XX

significa para la ciudad de Cáceres la superación de los límites urbanos fijados cuatro siglos atrás, debido al agotamiento del espacio disponible en el núcleo histórico.

El largo proceso de gestación de este futuro ensanche (fig. 1), cuya infraestructura básica quedó preparada a finales del siglo XIX (1890), será ultimado al término de los años sesenta del siglo XX. Existen dos razonamientos claves para entender por qué este último sigue una proyección suroeste: por un lado, los condicionamientos morfológicos y topográficos excluyen en ese momento cualquier otra posibilidad, por ser esta vía la única que aparece despejada y relativamente llana para organizar el crecimiento. Por otro lado, desde la década de los setenta del s.XIX, el desarrollo de la industria minera de Aldea Moret localizada, como señalábamos, a tres kilómetros del centro, ha causado un fuerte impacto que contribuye a orientar las miradas hacia ese punto urbano. Esta desconexión urbana, imposible de salvar con los medios de locomoción disponibles, va a ser superada cuando el crecimiento de la industria minera reclame con urgencia la llegada del ferrocarril. Así pues, éste se instalará en la ciudad cacereña en el año 1881, y sitúa su estación en dirección SW, a mitad de camino entre la ciudad y las minas de fosfato produciendo doble efecto: ser el catalizador del ensanche y mitigar el aislamiento histórico de Cáceres, al dotar a la ciudad de un medio de transporte moderno que la ponga en comunicación con las dos capitales peninsulares; Madrid y Lisboa. Por tanto y, al igual que en otros casos, el ferrocarril se convierte en motor del crecimiento urbano.

> Los proyectos de creación de una vía férrea hacia Portugal quedaron en eso hasta la llegada del ferrocarril a Cáceres por el ramal que se crea en virtud de los intereses mineros de Segismundo Moret y Prendergast, hombre de prestigio político y económico, que aunará todos los derechos en la Sociedad General de Fosfatos de Cáceres, de la que se nombra fundador. Desde las minas, el mineral era transportado a la frontera portuguesa camino de Lisboa, salida natural de los fosfatos extremeños (Campesino, 1982: 175).

Ahora bien, la vieja estación de ferrocarril, en fondo de saco, polarizaría hacia ella el ensanche suroeste hasta el extremo de quedar invadida por éste. Campesino señala que "su particular situación se convierte en los años sesenta del S.XX en obstáculo insalvable a la expansión urbana" (Campesino, 1982:312). Por ello, se le busca un nuevo emplazamiento con una nueva disposición en línea que viniese a procurar espacio para la gran demanda



Fig. 1 – Ensanche de Cáceres, ultimado al término de los años sesenta. Fuente: Archivo histórico municipal (Palacio de la Isla, Cáceres)

de este servicio y sustituir así el de vía muerta. Al desaparecer la estación, los almacenes, naves e industrias que se montaron en los terrenos adyacentes a comienzos del siglo vinculados al ferrocarril, desparecen por inoperatividad, trasladándose a las proximidades de su nuevo emplazamiento. Por tanto, la obtención de esta amplia superficie será destinada a nuevos usos residenciales en suelo muy bien valorado.

Al mismo tiempo, este ensanche va a responder a las aspiraciones de la clase burguesa cacereña, es decir, era preciso superar la congestión del casco antiguo y buscar un lugar más digno para fijar su vivienda. En este contexto, se tener en cuenta que su producción se vio ralentizada por la retención del suelo que sus propietarios efectuaban en el que tenían disponible en la zona del ensanche, esperando a la revalorización del mismo y potenciando, mientras tanto, los fenómenos de colmatación que se estaban dando en la ciudad antigua.

> Sabedores de la extrema necesidad de suelo urbano y que la ciudad no tenía otra solución al crecimiento más que por encima de los solares de estos propietarios, la retención del suelo urbanizable a la espera de las revalorizaciones especulativas produjo plusvalías sustanciosas y contribuyó al alejamiento definitivo del ensanche de las clases populares. Por otro lado, la carencia de un plano actualizado de la ciudad por parte del Ayuntamiento, lo que no se produciría hasta 1931, paralizó la concesión de terrenos nuevos para la construcción de nueva planta, que se veía frenada por todo tipo de circunstancias e intereses (Campesino, 1990: 303).

Del mismo modo, los escasos terrenos que, en espacios ajenos al ensanche, salen a subasta en la segunda década del siglo resultan un ejercicio especulativo al ser adquiridos por los mismos particulares contribuyendo, así, a la concentración del suelo en manos de unos pocos especuladores. En suma, la contención de los terrenos del Ensanche por parte de los propietarios de los mismos, impidiendo su edificación, obligó a la ciudad a replegarse sobre sí misma y a crecer en altura al mismo tiempo que lo hacía en superficie en los barrios periféricos.

> La consecuencia del sistema de rentas, que otorgaba plenos poderes a los propietarios de viviendas, puso en manos de los enemigos del ensanche el argumento que el terreno se encarece por el efecto de las regulaciones de planeamiento y que este coste se convierte en un coste social, al aumentar las rentas. La polémica general entre los defensores de la economía libre de mercado y los defensores del proteccionismo ocupó su lugar en el debate de planeamiento. En este sentido, el papel intervencionista del gobierno central en la regulación de los problemas municipales en la construcción urbana es, sin duda, uno de los hitos de la ciudad capitalista en crecimiento. El otro hito será la relación creciente entre la extensión urbana y el problema de las viviendas (Solá, 1997: 113).

2. Ciudad, arquitectura y patrimonio

Las primeras edificaciones que van a aparecer en el ensanche de Cáceres a finales del s.XIX estarán destinadas a servicios, como es el caso del Hospital Provincial (1884), el Hogar de las Hermanitas de las Pobres, construido entre 1882 y 1885, el Parador de Valiente, donde se alojaban comerciantes, ganaderos y tratantes que llegaban a la ciudad, y el Parador del Carmen (1881). Según afirma el periodista Muñoz fue, durante muchos años, "parada y fonda de Cáceres, ya que hasta él llegaban bestias de carga y autobuses, pero también se hospedaban viajeros de ida y vuelta en una ciudad que, precisamente, empezaba y acababa en ese parador situado junto a la Cruz de los Caídos" (Muñoz, 2011).De todos ellos, cabe ser resaltado el Hospital Provincial, de corte clasicista y lenguaje más severo, promovido por la Diputación Provincial de la ciudad. Al igual que sucedió en las demás obras de envergadura para las que los recursos económicos eran escasos, ésta se dilataría durante bas-

tantes años, pues además del proyecto del propio edificio que fue inaugurado en 1892, hubo que hacer desmontes y rampas o paseos, así como resolver el alcantarillado.

> Presenta planta rectangular con un gran patio interior en el que sobresale la fachada de la iglesia que ocupa el centro del cuerpo posterior del edificio en el eje longitudinal de éste. Aquélla es una capilla también ecléctica con coro y tribuna a los pies, cabecera ochavada y dos tramos abovedados. Las plantas hospitalarias estaban distribuidas con habitaciones de seis metros de profundidad, a los dos lados de un pasillo, de veinticinco metros de largo a cada lado y de seis metros de ancho. Las fachadas exteriores están divididas por cornisas longitudinales y la imagen es de gran horizontalidad visual. Los vanos solamente varían por las molduras que los enmarcan. La cornisa lleva decoración de mútulos. Tiene zócalo de sillería. La puerta principal ofrece arco de medio punto adovelado y clave sobresaliente. En la fachada se puso la inscripción: CHARITAS/HOSPITAL PROVAL CACERES/CARITAS (Lozano, 2011: 478-479).

No obstante, este Hospital continuará siendo objeto de modificaciones hasta el inicio de los años ochenta del pasado siglo, con la finalidad de mejorarlo dotacionalmente. En la actualidad, se plantea la búsqueda de nuevas funciones para el inmueble.

Tal y como puede constatarse en los diferentes documentos consultados acerca de la evolución urbana de la ciudad, todas estas edificaciones estaban rodeadas por campos de cultivos y cercados para ganado que le otorgaban un aspecto eminentemente rural. La urbanización de este ensanche se debe a la iniciativa de D. Luis de Armiñán, Director General de Obras Públicas ese momento, que habilitó los fondos necesarios para la adecuación del mismo y que, en un primer momento, recibirá los nombre de Avenida del Dos de Mayo, Avenida de Luis de Armiñán, Avenida de la República hasta llegar, finalmente, al actual de Avenida de España. Esta última, con sus dos vías laterales, dejaba en el centro al conocido como Paseo de Cánovas –recibe este nombre en el año 1987 en memoria del político asesinado Cánovas del Castillo– que durante años se utilizó para actos oficiales como las paradas militares.

El bajo índice de ocupación que presenta el ensanche a comienzos del s. XX, dejando a un lado las edificaciones ya erigidas durante el siglo pasado y a las que se ha hecho referencia en párrafos anteriores, se considera como una clara evidencia de que éste se encuentra en proceso de infraestructura. En este sentido, los primeros inmuebles residenciales particulares (fig. 2) que aparecen en el año 1920, la mayoría chalets, son construidos por orden de la burguesía enriquecida gracias a los continuos procesos de desamortización que se sucedieron a lo largo del siglo XIX, así como de ganancias obtenidas mediante el estraperlo de la Primera Guerra Mundial. Tal y como señala Martínez "la burguesía es la poseedora de suelo urbano y capital, permaneciendo indiferente ante la necesidad de vivienda para las clases más desfavorecidas, y únicamente viviendo para edificar sus mansiones, siguiendo las últimas modas estilísticas del 'Art Noveau' (Martínez, 1978: 122).



Fig. 2 – Primeras edificaciones del ensanche de la ciudad de Cáceres, s. XIX. Fuente: Archivo histórico municipal (Palacio de la Isla, Cáceres)

El período de mayor auge constructivo coincide con la dictadura del General Primo de Rivera y los primeros años de la República (1925-1935), surgiendo un buen número de viviendas particulares y de alquiler. De este modo, en el contacto con las afueras de San Antón surgirán hermosos ejemplos de arquitectura modernista (fig. 3), cuyo autor será, en la mayoría de los casos, el arquitecto municipal Ángel Pérez Rodríguez. Entre ellos, mencionar el edificio número tres de la Avenida de España (1927), conocida como "Casa de los Picos"; la Casa de las Chicuelas (1927), derribada en 1980; una casa de estilo sevillano ubicada frente al solar que ocupaba esta última y que aún hoy se conserva, o bien, el ya desaparecido Cine Norba en el año 1934 que, durante muchos años, se constituyó como el edificio más emblemático de la ciudad.

> El romance imposible entre el famoso torero Chicuelo y la cacereña María Pérez Vera, dio nombre a la casa de corte modernista de la calle San Antón, que en 1927 mandó construir el empresario Juan Pérez y que fue derribada en 1984. La proyectó el reconocido arquitecto Ángel Pérez y era una auténtica joya, con un torreón hecho a base de azulejos tornasolados y especialísimos traídos desde la Cartuja de Sevilla, azulejos tan hermosos que cuando el sol se reflejaba en ellos te deslumbraban por su intenso brillo. La casa tenía una única puerta que comunicaba con un zaguán vestido con otros tantos azulejos azul cobalto en los que se representaban cientos de angelitos (Muñoz, 2005).

Al mismo tiempo, debe señalarse la labor desempeñada por otros arquitectos que también van a intervenir en los proyectos del ensanche. Merece especial atención la obra realizada por el arquitecto municipal de Trujillo, Ignacio López Munera que, contratado por Evaristo Málaga, diseña una vivienda unifamiliar de tres plantas sobre un cuerpo en semisótano (fig. 4). Este chalet, perteneciente al eclecticismo típico de la arquitectura española de los primeros años del s.XX, fue declarado Bien de Interés Cultural con la categoría de Monumento por el Decreto 252/2000 de 19 de diciembre, en el que se reconoce el valor histórico-artístico de la vivienda.

> Las fachadas a las dos avenidas son los elementos más interesantes de la edificación debido a su singular composición: el edificio presenta, por el frente a la Avenida de España (ensanche), un acceso centrado con una escalinata y un porche cubierto flanqueado por sendas pilas-



Fig. 3 – Ejemplos de arquitectura modernista en el ensanche de la ciudad de Cáceres, año 1950. Fuente: Archivo histórico municipal (Palacio de la Isla, Cáceres)



Fig. 4 – Chalet de la familia Málaga en el ensanche de la ciudad de Cáceres, año 1920. Fuente: Archivo histórico municipal (Palacio de la Isla, Cáceres)

> tras, sobre el cual, en plantas primera y segunda, se hayan dos miradores cubiertos siguiendo la forma rectangular del porche de planta baja. La continuidad de ambas fachadas principales, en la esquina que forman ambas avenidas, se confía a un cuerpo saliente de planta circular, que conforma otro mirador que recorre la edificación en sus tres plantas, arrancando con muros desde el semisótano (Dols; Merino; Sola, 2014).

Así pues, los bordes de este futuro Paseo de Cánovas se irán colonizando, de forma paulatina, con atractivos edificios de viviendas en varias plantas con estilos regionalistas e historicistas, que presentan torreones o chaflanes más geométricos en las esquinas, buscando un papel preponderante en la ciudad y representando un auténtico escaparate. No obstante, el panorama arquitectónico comienza a cambiar cuando se produce el derribo del Hogar de las Hermanitas de los Pobres a comienzos de la década de los años ochenta, lo que dará paso a la aparición de edificios de estilo racionalista de escasa relevancia y exceso de altura, nacidos del planteamiento urbanístico desarrollista del momento, algo que se aleja bastante de esa concepción inicial de ensanche que se perseguía en el momento de su apertura; un espacio abierto con baja densidad de construcción y predominio de zonas ajardinadas.

3. Conclusiones

En suma, a partir de la guerra civil el ensanche cacereño, eje articulador de la ciudad, se convertirá en el área de expansión y residencia elitista de la burguesía mediante arquitecturas unifamiliares tipo chalet y formato urbanístico de ciudad jardín, sustituidas en los años cuarenta, cincuenta y sesenta por tipología de casas bloque (eclécticas, modernistas y racionalistas), disponiendo de verde privado propio, amplias calles y generoso paseo público ajardinado de Cánovas, conforme al fundamento de la *Teoría General de la Urbanización* de Ildefonso Cerdá (1867) de "*Urbanizad el campo, ruralizad la ciudad, replete terram*". A partir de este momento, se llevarán a cabo nuevos proyectos urbanísticos que van a aportar un sentido diferente a la morfología de la ciudad, con importantes obras y nuevas propuestas arquitectónicas que llegan a Cáceres de la mano de arquitectos y promotores que dejarán su impronta en un nuevo discurso urbano, alejado de la monumentalidad de otros tiempos y más cercano a las necesidades de tiempos venideros.

Los nombres más habituales de los autores del paisaje urbano durante el período que nos encontramos analizando, es decir, siglos XIX y XX, son: Antonio Jiménez, Ignacio Mª Michelena, Emilio Mª Rodríguez, Pedro Vidal, Ricardo Morguecho, Manuel Hernández y Álvarez Reyero, Rufino Hernesto Rodríguez Montano, Francisco Calvo Traspaderne, Ángel Pérez Rodríguez, más algunos otros que no dejaron obras puntuales o pertenecen más a la segunda mitad del s.XX. Ellos serán los encargados de llevar a cabo una arquitectura que, poco a poco, irá supliendo la imagen tradicional de viviendas de poca altura y, así, solidificar el inicio de un proceso de modernización que facilitará nuevas consideraciones de higiene y ornato.

En definitiva, todo lo comentado con anterioridad demuestra hacia dónde bascula la ciudad entre finales del XIX y principios del XX. Además, puede observarse cómo a partir del eje central del ensanche irán abriéndose, perpendicularmente, otros ramales secundarios a éste comunicados con las periferias inmediatas y que experimentan una evolución arquitectónica pareja a la representada por nuestra zona de estudio.

> La ciudad, una de las creaciones más brillantes de la cultura occidental y la mediterránea, en concreto, constituye un laboratorio experimental de primer orden para el contraste de las permanencias y rupturas económicas de nuestra sociedad finisecular, donde la velocidad de los cambios requiere, cada vez más, respuestas rápidas en el terreno de la intervención urbanística (Troitiño; Campos; Campesino, 1995: 11-12).

Bibliografía

Campesino, Antonio-José (1982). *Estructura y paisaje urbano de Cáceres*. Cáceres: Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura.

Dols, Ignacio; Merino, Javier; Sola, Javier (2014). "Proyecto de rehabilitación del chalet de los Málaga" como nueva sede de Cajalmendralejo de Cáceres" en Habitex. Disponible en http://www.revistahabitex.com/chalet-de-los-malaga.html (última consulta: 24 octubre de 2013).

Lozano, Mª del Mar (1980). *El desarrollo urbanístico de Cáceres (s.XVI-XIX*). Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.

— (1982). "Obras públicas en el Cáceres decimonónico: utopías y realidades" en Bonet Correa, A. (ed.), *Urbanismo e Historia Urbana en el Mundo Hispano. Actas del Segundo Simposio de Madrid 1982.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

— (1989). "El plan de ensanche y reforma interior de Cáceres de Pedro García Faria (1922). Un proyecto no realizado" en *Norba-Arte: Cáceres.* Nº 9, 1989, pp. 221-222.

— (2011). "Instituciones asistenciales en la ciudad de Cáceres. Del siglo XIX a las primeras décadas del s. XX. Hitos del crecimiento urbano" en Sousa, F. (ed.), *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. *Actas del Congreso Internacional Vila Real 8-11 de septiembre de 2010*. Oporto: Centro de estudios de Población, Economía y Sociedad.

Marchena, José Ramón (1983). Cáceres *el pasado. Una historia en imágenes 1867-1983*. Cáceres: Ayuntamiento de Cáceres.

Martínez, Miguel (1978). *La burguesía conservadora (1874-1931)*. Madrid: Alianza Editorial.

Muñoz, Miguel Ángel (2005). "El parador del Carmen, parador y fonda" en Periódico de Extremadura. Disponible en http://www.elperiodicoextremadura.com/autores/miguel-angel-munoz-rubio (última consulta: 12 de agosto de 2013).

— (2011). "La Chicuela. Aquella casa del torreón" en Periódico de Extremadura. Disponible en http://www.elperiodicoextremadura.com/autores/miguel-angel-munoz-rubio (última consulta: 12 de agosto de 2013).

Página oficial del Ayuntamiento de Cáceres. Disponible en http://www.ayto-caceres.es/ (última consulta: 25 de septiembre de 2013).

Página oficial del Instituto Geográfico Nacional. Disponible en http://www.ign.es/ign/main/index.do (última consulta: 20 febrero de 2013).

Página oficial del Servicio de Sistemas de Información Geográfica del Ayuntamiento de Cáceres. Disponible en http://sig.caceres.es/ (última consulta: 6 de septiembre de 2013).

Solá, Morales (1997). *Las formas de crecimiento urbano*. Barcelona: Ediciones Universidad Politécnica de Cataluña.

Terán, Fernando (1999). *Historia del Urbanismo en España III, s. XIX y XX*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Troitiño, Miguel Ángel; Campos, Luis y Campesino, Antonio-José (1995). *Las ciudades españolas de finales del s.XX.* Cuenca: Asociación de Geógrafos españoles.

ARQUITECTURA Y ESPACIO URBANO EN CHICLANA DE LA FRONTERA (CÁDIZ). NUEVAS PERSPECTIVAS SOBRE SU PATRIMONIO

María del Castillo García Romero
Universidad de Sevilla. Universidad de Cádiz

1. Introducción

La inexistencia de estudios complejos y actualizados acerca de la relación entre arquitectura y espacio urbano en el caso de Chiclana de la Frontera plantea la necesidad de realizar una aproximación integral a los bienes de esta tipología generados en dicho contexto, dada la riqueza patrimonial de su amplio muestrario.

Localidad perteneciente a la provincia de Cádiz, y situada al sur de la Bahía, esta es considerada tradicionalmente como uno de los núcleos periféricos de la capital, debido a su proximidad y filiación histórica y artística. Siendo el Descubrimiento de América el hecho impulsor del desarrollo de la zona, durante la Edad Moderna asistimos a una renovación sustancial en el paisaje urbano de Chiclana con la erección de un buen número de edificios monumentales de diversa naturaleza entre los siglos XVII y XVIII. A ello sumamos el esplendor de la ciudad desde las postrimerías del XVIII al siglo XIX producto de su papel respecto del centro artístico gaditano, donde floreció el Neoclasicismo en este período, siendo estas construcciones las que determinan la imagen cuasi actual del centro histórico. Declarado Bien de Interés Cultural, este se constituye como un conjunto cuyos referentes patrimoniales se manifiestan en su arquitectura y configuración urbana.

Partiendo de la hipótesis inicial en la que señalamos los bienes patrimoniales de tipología arquitectónica como exponentes de la Historia y las Manifestaciones Artísticas de esta ciudad, fijamos como principal objetivo el análisis de una selección de dichos elementos, lo que nos permite realizar una lectura histórico-artística de Chiclana, así como identificar las sinergias existentes entre el hecho arquitectónico y el espacio urbano histórico, contemplando asimismo las oportunidades que ofrecen para el desarrollo local.

Este acercamiento al conjunto edificatorio que da cuerpo y estructura a la propia ciudad, implica detener nuestra mirada sobre los bienes inmuebles en su disposición interna –atendiendo a la ocupación del espacio por bienes artísticos–, lo que será abordado muy especialmente en el caso de los edificios religiosos. Tanto estos como los de carácter civil, industrial o residencial, conforman en defi-

nitiva un rico sustrato material que define la construcción del espacio, sus usos y funcionalidad. Prestando especial atención al centro histórico ponemos de manifiesto las relaciones que conectan ciudad, arquitectura y patrimonio, relaciones tanto formales como visuales que caracterizan al patrimonio inmueble como elemento potencial para la investigación, puesta en valor y difusión de la ciudad.

2. Chiclana de la Frontera, una primera aproximación

Colindando con las localidades de San Fernando –a través del Caño de Sancti Petri–, Puerto Real, Conil de la Frontera, Medina Sidonia y Vejer de la Frontera, el núcleo urbano principal de Chiclana se asienta sobre un espacio de colinas: San Sebastián, Santa Ana y El Castillo.

Este queda definido por dos elementos principales como son, por un lado, el río Iro, que actúa como articulador del espacio urbano, dividiendo el núcleo principal en dos partes o barrios que reciben los nombres de La Banda y El Lugar (Quiñones, 2000: 47). Y por otro, la directa relación con el mar, dada la cercanía del centro histórico al Atlántico (del que dista pocos kilómetros), a lo que se suma la profusión alrededor del enclave de espacios naturales dominados por el agua (zonas endorreicas, marismas y playas), lo cual ha configurado paisajes de gran riqueza y ha significado históricamente el límite natural de Chiclana, límite de un alto valor estratégico y defensivo.



Fig. 1 – Vista del río Iro y de "El Lugar" (Centro Histórico) desde la zona de La Banda, Chiclana de la Fra. Fuente: M. C. García Romero

2.1. Breve revisión historiográfica

El ámbito geográfico cercano a las capitales ha sido tradicionalmente objeto de las más variadas influencias en todas las épocas históricas. En el caso que nos ocupa, Chiclana de la Frontera ha sido uno de los municipios receptores de la proyección de la capital gaditana por su situación respecto de esta ciudad principal, su papel como centro abastecedor y lugar de inversión para la clase burguesa (Bohórquez Jiménez, 1996: 18), quien además tendrá a esta población como segunda residencia (de la Sierra Fernández *et al.*, 2005: 9). Entre otras cosas, ello favorece el interés por el conocimiento, muy especialmente de carácter histórico, sobre esta población. De este modo el panorama historiográfico con el que nos encontramos revela el interés suscitado en diferentes etapas de la historia –más intensamente en los últimos siglos– entre autores de diversas disciplinas humanísticas que han tenido a Chiclana como objeto de su estudio.

Desde la Literatura de viajes, la Historia socioeconómica y política, hasta la Arqueología y la Historia del Arte, ingente ha sido el número de obras y de autores que han disertado acerca de la ciudad en sus distintos campos[1].

[1] Citamos como ejemplo a uno de los viajeros de más renombre durante el s. XVIII, Antonio Ponz, que recoge en su *Viage de España* su paso por la entonces villa (García Romero, 2015b). Asimismo, cabe mencionar la importancia de los aportes del siglo XIX: los textos del Conde de

Partiendo de una perspectiva histórica, enfocada al conocimiento del Arte y el Patrimonio, hacemos especial mención de un núcleo de investigadores local, entre los que destacó el historiador Bohórquez Jiménez, quien con sus contribuciones monográficas y otras publicaciones ha ampliado el horizonte de conocimiento acerca de la población en cuestión.

2.2. Génesis histórica urbana

Si bien el municipio de Chiclana de la Frontera ha estado históricamente compuesto por diversos núcleos poblacionales (Bohórquez Jiménez, 1996: 389), destaca la constitución de un núcleo principal que se ha erigido como la actual ciudad histórica, producto de la superposición de los diversos asentamientos humanos en las distintas etapas.

Los inicios del poblamiento humano –tanto en la zona costera del municipio como en el interior– se remontan a la ocupación prehistórica, momento desde el cual se suceden distintos asentamientos que irán ejerciendo un control efectivo del territorio con la sistematización de estrategias defensivas como el amurallamiento. Resultando clave el asentamiento fenicio –vinculado al santuario de Hércules en el islote de Sancti-Petri–, tendrán lugar diversos poblamientos hasta el Medievo, de los cuales, la actividad arqueológica desarrollada en la última década ha arrojado nuevos e interesantes datos a través de la cultura material resultante (García Romero, 2015b: 44-45)[2].

Ya en el período Bajomedieval tiene lugar la incorporación de la población a la Corona de Castilla (Castillo García; González de Caldas Méndez y Velázquez-Gaztelu Vecina, 1982: 23). Su repoblación correrá a cargo de Alonso Pérez de Guzmán "El Bueno", a quien Fernando IV dona esta aldea despoblada en 1303, constituyéndose esta fecha como la de la fundación histórica de la ciudad (García Romero, 2015b: 44). A partir de este momento, el desarrollo que Chiclana experimenta se ve condicionado por la situación política y las necesidades urbanísticas, lo que da lugar a una villa cuya organización se da en torno al castillo o torreón amurallado (Bohórquez Jiménez, 1996: 391).

El siglo XVI marcará un importante punto de inflexión, evidenciándose la expansión urbana hacia otros focos. A ello contribuye en gran medida el crecimiento demográfico (Bohórquez Jiménez, 1996: 392), que obliga a la ampliación del núcleo primitivo, edificándose diversas construcciones civiles, residenciales y las dedicadas a atender las necesidades espirituales de la población.

Un siglo después la expansión se focaliza hacia las zonas de La Banda –cruzando el río– y Las Albinas (Bohórquez Jiménez, 1996: 393). Asimismo, la presencia de nuevos establecimientos religiosos aglutina a su alrededor una estructura urbana particular. A partir de 1680, con la actuación de la capital gaditana como principal puerto del comercio con las Indias, la burguesía de la ciudad encuentra en la población de Chiclana un lugar de esparcimiento e inversión, además de un foco abastecedor, en lo que juega un papel esencial el desarrollo de la vitivinicultura en estas tierras[3].

Ya en el siglo XVIII tiene lugar la consolidación del núcleo histórico, lo cual es consecuencia directa del auge experimentado en toda la Bahía con el traslado de la Casa de

---

Maule, el Marqués de Santa Cruz de Inguanzo, José Guillermo Autrán Jiménez y Domingo Sánchez del Arco (Bohórquez Jiménez, 2001: 9-10).

[2] Nos referimos principalmente a los hallazgos del Cerro del Castillo, esenciales para una nueva interpretación de la colonización fenicia en esta zona de la Bahía (Bueno Serrano y Cerpa Nuño, 2008: 69).

[3] La implementación de esta actividad en los siglos subsiguientes trae como consecuencia la generación de una auténtica cultura del vino en

la Contratación a Cádiz en 1717 y el florecimiento comercial que ello trae consigo. La inmigración presente en Chiclana plantea la ampliación de las zonas en expansión, y se acometen importantes obras públicas como el puente de piedra de 1734 (Bohórquez Jiménez, 1999: 464-465).

El siglo XIX implica el traslado del centro urbano desde la Plaza Mayor a la zona actual, circundante a la popular Calle de la Vega y las proximidades del río, adonde también se trasladan las Casas Consistoriales, creándose como consecuencia de esta fluctuación funcional del espacio una serie de zonas ajardinadas y recreativas en el margen del curso fluvial. Asimismo, se establecen núcleos poblacionales secundarios como Sancti-Petri, ligado a la actividad pesquera (Bohórquez Jiménez, 1996: 399-400).

El siglo XX culmina el perfil de la ciudad actual con la remodelación de determinados espacios de la ciudad con motivo del trazado de las calzadas para el tráfico rodado y los accesos por carretera. Del mismo modo se asiste a la expansión urbanística hacia el límite natural del Atlántico, así como a la expansión industrial (Bohórquez Jiménez, 1996: 400-402).

3. Arquitectura y espacio urbano

3.1. El Conjunto Histórico de Chiclana: Bien de Interés Cultural

A tenor de sus múltiples valores, el conjunto histórico de la ciudad se halla protegido por la figura jurídica de Bien de Interés Cultural, en virtud del Decreto 549/2004, de 30 de noviembre, por el que se declara bien de interés cultural, con la categoría de conjunto histórico, el sector delimitado de la población de Chiclana de Frontera (Cádiz) (BOJA, 2005: 23-29 y BOE, 2005: 2.143-2.149).

La incoación del expediente tiene lugar el 2 de mayo de 1980, estableciéndose en el mismo una concreta delimitación del solar a proteger, y por ende, del caserío histórico, a lo que se suma la Ermita de Santa Ana, fuera de dicha delimitación (BOE, 1980: 14.478-14.479). La declaración efectiva modificará la delimitación inicial, incluyendo construcciones que no habían sido contempladas con anterioridad (BOJA, 2005: 24 y BOE, 2005: 2.143), y que en este estudio reseñamos. Asimismo, este bien queda incluido en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz[4].

3.2. Principales construcciones y otros espacios

3.2.1. Plazas, puentes y viales del centro histórico

La generación de un núcleo poblacional en los márgenes del curso fluvial determina la especificidad de la propia configuración urbana. En el caso de Chiclana, de la presencia del río Iro[5] como eje vertebral de la ciudad actual deviene la construcción de una serie de elementos arquitectónicos como los puentes, la creación de espacios abiertos adyacentes como los paseos y plazas, así como la ordenación de los viales subsiguientes a su curso.

Chiclana, alcanzándose la mayor extensión de tierras dedicadas al cultivo de la vid ya en el siglo XIX (Quiñones, 2003: 51), pudiéndose hablar de una verdadera industria del vino con un extraordinario auge comercial (Marchena Domínguez, 2008: 46). Esta coyuntura hará a Chiclana valedora del título de ciudad, otorgado por Alfonso XII en 1876 (BOJA, 2005: 24 y BOE, 2005: 2.143).

[4] Inclusión determinada conforme a lo previsto en el Reglamento de Protección y Fomento del Patrimonio Histórico de Andalucía (art. 8), aprobado mediante Decreto19/1995, de 7 de febrero (BOJA, 1995: 2.421).

[5] En referencia a la presencia y trascendencia histórica del río, hacemos mención de la exposición temporal "El río de la memoria. 50 años de

En el primer caso, los puentes que cruzan el Iro actualmente ascienden a un número de cuatro. Dos de ellos se enmarcan en los contornos del centro histórico –el Puente de Ntra. Sra. de los Remedios, y el conocido como "Puente Chico"–, estando otro de ellos en los límites de la delimitación del conjunto, y el restante –Puente del VII Centenario–, a las afueras del centro.

En la definición del callejero, destacan determinados viales que se constituyen como las arterias principales del núcleo en nuestros días. Se trata, entre otras, de las calles de la Vega y de la Plaza, ambas paralelas y peatonalizadas, y cuya disposición es perpendicular al curso del río. En las inmediaciones se localizan una serie de espacios determinantes como las alamedas y plazas, entre las que destacamos la Alameda del Río –paseo histórico cuya imagen actual es producto de la remodelación de 1987 (Meléndez Butrón y Yeste Sigüenza, 2006: 105)–, la Plaza de San Juan Bautista o Plaza Mayor –primitivo centro neurálgico–, además de las plazas Jesús Nazareno y de las Bodegas.

Por otra parte, y en esta confluencia, cabe destacar la proliferación –sobre todo en la última década–, de una tipología como la escultura pública, la cual acentúa la dimensión artística del entorno con la creciente presencia de estos monumentos. Entre los referentes, destacan los elementos conmemorativos de hechos históricos señalados (como el dedicado a la Batalla de Chiclana en su bicentenario, ubicado en la Plaza Mayor), los dedicados a personajes históricos oriundos de Chiclana (como el busto del poeta Antonio García Gutiérrez, en la Plaza de Patiño) o los que se refieren a ideales universales (como el de la solidaridad chiclanera), todos ellos erigidos con el objetivo de dotar de diversos significados el espacio que ocupan.

3.2.2. Arquitectura civil y residencial

En este apartado centralizamos las tipologías constructivas civil y residencial, un conjunto que aglutina bienes cuya cronología se enmarca entre los siglos XVI y XIX[6].

En primer lugar nos referimos a la Torre del Reloj. También conocida como "arquillo del reloj", esta edificación formaría parte de las antiguas Casas Consistoriales desde el siglo XVI, aunque su imagen actual responde a una fábrica dieciochesca –con reformas posteriores–, siendo levantada entre 1759 y 1764 (de la Sierra Fernández *et al.*, 2005: 22). Pese a su carácter civil, siempre ha estado asociada a un uso religioso como el de servir de campanario a la Iglesia Mayor, que carece de este elemento funcional.

El actual Ayuntamiento es un ejemplo destacado del Neoclasicismo de principios del XX (1927-1928). Se levanta en el solar de la que fuera la casa-palacio de Alejandro Risso, comerciante gaditano de origen genovés que a su muerte en 1809 lega esta residencia para la construcción del Hospicio de San Alejandro (Meléndez Butrón y Yeste Sigüenza, 2006: 33-34), derribado para la edificación del Consistorio.

Correspondiente al siglo XVIII encontramos un amplio conjunto de arquitectura residencial, en el que contabilizamos varias muestras sobresalientes de transición entre el Barroco y el Neoclásico. De la primera mitad de siglo,

---

la riada: 19 octubre 1965", del Museo de Chiclana, y en la cual se realiza un amplio recorrido por la más dramática inundación de la ciudad a través de documentación procedente del Archivo Histórico Municipal, así como de interesante material fotográfico y otros objetos.

[6] Se tiene constancia de la existencia histórica de edificaciones de gran relevancia correspondientes a períodos anteriores, tales como el Castillo del Lirio o Liro, de época bajomedieval, derribado a inicios del siglo XIX dado su estado de ruina (Bohórquez Jiménez, 1996: 404).

destacamos la Casa de las Palomas, que fuera residencia de la gaditana Frasquita Larrea, y de la que solo se conserva la fachada (Meléndez Butrón y Yeste Sigüenza, 2006: 59). Del último tercio de siglo se erige, por una parte, la sede del Museo Histórico de Chiclana y la Fundación Fernando Quiñones, que sería en origen una casa burguesa conocida como de los Briones. El edificio se atribuye a Torcuato Cayón de la Vega (Bohórquez Jiménez, 1996: 420-421), y es a día de hoy uno de los edificios civiles más emblemáticos por su ubicación y función. Otro interesante ejemplo es la Casa del Conde de Cinco Torres –como refiere el anagrama en la fachada-, situada en la Calle García Gutiérrez. Este palacete, construido en 1797, sigue los cánones del Neoclasicismo imperante en estas décadas (Bohórquez Jiménez, 1996: 418-419). Asimismo mencionamos la Casa Palacio del Conde de Torres, la cual presenta cuatro fachadas, y ejemplifica el prototipo de casa jardín de la zona. El Palacete del Conde del Pinar –hoy sede de un centro de enseñanza pública–, es otra muestra de arquitectura señorial de transición del Barroco al Neoclásico, fechada en el setecientos. Edificio muy transformado, destaca la fachada en planta baja ejecutada en piedra ostionera (Meléndez Butrón y Yeste Sigüenza, 2006: 112), muy utilizada en el contexto de la Bahía.



Fig. 2 – Torre del Reloj, Chiclana de la Fra. Fuente: M. C. García Romero

3.2.3. Arquitectura religiosa

De esta tipología arquitectónica contamos con un amplio y variado catálogo de bienes que abarca una cronología comprendida entre los siglos XVII y XX, evidenciándose la profusión de estilos tanto en la configuración, como en las soluciones estructurales y el ornato de las construcciones.

En primer lugar nos referimos a la Iglesia Parroquial de San Juan Bautista. También conocida como Iglesia Mayor, este edificio de estilo Neoclásico Academicista (García Romero, 2015b: 45), tiene su origen en el primitivo templo de la villa, la Iglesia Bajomedieval de San Martín, de la cual se tienen noticias a partir de 1430. Sobre este espacio religioso inicial se construiría una primera Iglesia de San Juan Bautista, hacia 1510, templo que se ampliará en 1773 como consecuencia de las necesidades

que plantea el crecimiento demográfico de este siglo. Los fallos en la estructura obligan a su derribo, erigiéndose en el mismo solar el actual (de la Sierra Fernández, 2003: 23). Las obras darán inicio en 1776, levantándose una fábrica que sigue el diseño del afamado arquitecto Torcuato Cayón de la Vega. A su muerte, retoma los trabajos su discípulo Torcuato Benjumeda. De proporciones monumentales –entre lo que destaca la configuración de los soportes, el espacio abovedado y el repertorio ornamental–, quedará concluida en 1814 pese a los avatares en el proceso constructivo y otros episodios (García Romero, 2015b: 46). Este edificio, que recientemente ha cumplido su segundo centenario, puede considerarse como el templo neoclásico más importante de la Bahía gaditana y muy posiblemente de Andalucía (Falcón Márquez, 2014: 197-198).

El espacio conventual también cuenta con una importante muestra en la ciudad. En cuanto a la edificación monástica femenina mencionamos el Convento de Jesús Nazareno, a cargo de la congregación de Agustinas Recoletas. Esta fundación de clausura tendrá lugar en 1666 de la mano de la Madre Antonia de Jesús. La elección de las casas donde se establecen responde a la cercanía con la entonces Ermita de Jesús Nazareno, la cual se convertirá en el templo conventual y nombrará la plaza en la que se ubica (Barros Caneda *et al.*, 1998: 59). El complejo resultante, tanto en los aspectos arquitectónicos como en la dotación de mobiliario y ajuar litúrgico, es resultado principal de la financiación de la burguesía gaditana –producto de la repercusión del comercio americano– (Bohórquez Jiménez, 1998: 297), gracias a lo cual esta es la muestra artística principal del seiscientos chiclanero. De la iglesia cabe destacar elementos como la portada lateral, de estilo barroco y ejecutada en mármol italiano, el conjunto retablístico como una de las muestras más tempranas de esta tipología (ss. XVII y XVIII), y la presencia de bienes muebles de origen novohispano.

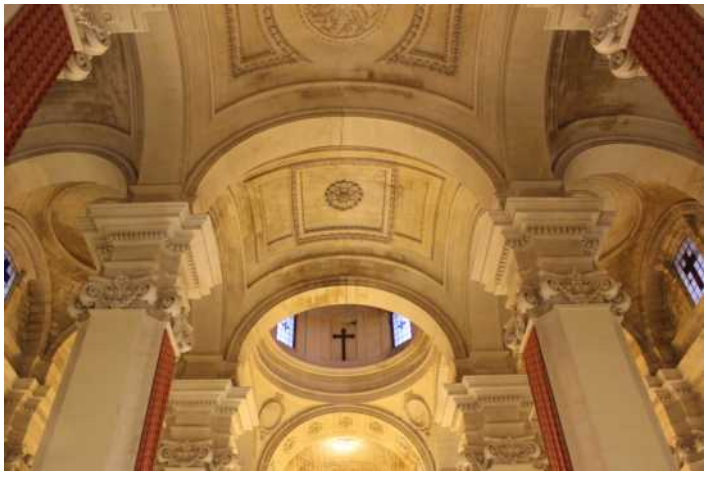


Fig. 3 – Interior de la Iglesia Mayor o de San Juan Bautista, Chiclana de la Fra. Fuente: M. C. García Romero

Otro establecimiento del colectivo religioso, en este caso masculino, es el complejo conventual de Agustinos Recoletos, ubicado en la Calle de la Plaza. Este tiene su origen más remoto en la construcción de la Ermita de San Telmo, sede de la cofradía de mareantes. Con la consolidación del núcleo histórico durante el siglo XVIII en la zona en la que se ubica, se lleva a cabo la actual edificación para el establecimiento de la orden de Agustinos Ermitaños, hasta entonces asentados en la Iglesia de San Martín (Bohórquez Jiménez, 1996: 394). La Iglesia de la Santísima Trinidad, popularmente conocida como de San Telmo, fue levantada en 1778. Presenta variadas reformas –no datadas documentalmente–, aunque sigue los patrones típicos de las construcciones asociadas a esta Orden, de tres naves y crucero (Castillo García; González de Caldas Méndez y Velázquez-Gaztelu Vecina, 1982: 133). Es la sede canónica de la Hermandad de la Virgen de los Remedios, patrona de la ciudad, imagen que preside el Retablo Mayor del templo, obra dieciochesca con evidentes reformas posteriores (de la Sierra Fernández *et al.*, 2005: 14).



Fig. 4 – Interior de la Iglesia de la Santísima Trinidad (San Telmo), Chiclana de la Frontera. Fuente: M. C. García Romero

Otras tipologías constructivas que completan esta dimensión religiosa presente en el caserío histórico serán las ermitas y capillas. De menor envergadura que las anteriores, son la muestra de una religiosidad eminentemente popular, lugares de culto a diversos santos y titulares cuyos rituales y costumbres se hallan muy arraigados en la ciudad. En primer lugar hacemos mención de la Ermita de la Vera Cruz, también conocida como Capilla del Santo Cristo, ubicada en la plaza del mismo nombre. Tiene su origen en la segunda mitad del siglo XVI, habiendo sufrido numerosas reformas que han desdibujado la primitiva estructura, de manera que el templo es el resultado de una mezcla de estilos (Bohórquez Jiménez, 1996: 415-416).

La Ermita de Santa Ana es otro de los edificios resultado de las devociones populares. Ubicada en el cerro del mismo nombre, en la parte más alta de Chiclana, se levanta en 1774, definiendo desde entonces el perfil de la localidad. Sus formas arquitectónicas responden al estilo Neoclásico, articulándose como un edificio de planta central, con cuerpo interior circular y galería exterior octogonal. Es obra del arquitecto Torcuato Cayón de la Vega (Romero Montalbán, 2014: 194-203).

La Parroquia de San Sebastián tiene su origen en una ermita homónima, la cual sería construida a finales del siglo XVI, al otro lado del río. La actual iglesia es el resultado de sucesivas reformas que han dado lugar a un estilo indefinido, del que destacamos su fachada neogótica (de la Sierra Fernández, 2003: 24).

Por último, mencionamos el Hospital del Niño Jesús, establecimiento hoy reconvertido en centro educativo. Construido a finales del XVI para la labor asistencial –atestiguada desde 1596 (de la Sierra Fernández, 2003: 105)–, en los siglos subsiguientes sufrirá importantes reformas de ampliación, de forma que solo ha mantenido parte de la estructura hospitalaria (Bohórquez Jiménez, 1996: 416). En su capilla privada destaca el conjunto de retablos realizados hacia 1760 (de la Sierra Fernández *et al.*, 2005: 21).

3.2.4. Arquitectura industrial

Los ejemplos de arquitectura industrial en el centro histórico se refieren principalmente a las construcciones asociadas a la vitivinicultura. Esta arquitectura bodeguera cuenta con importantes ejemplos de entre los siglos XIX y XX, siendo predominantemente construcciones de nave a dos aguas. En la zona de La Banda mencionamos la Bodega de Vélez (de la Sierra Fernández *et al.*, 2005: 22), fundada en 1857. En El Lugar proliferan las bodegas muy céntricas, algunas como las ubicadas en la Calle Mendaro: las Bodegas de San Sebastián –fundada en 1887– y de Miguel Guerra –construida en 1880, aunque constituida como tal en 1940–, o la de Primitivo Collantes, fundada en 1898, con bodega de crianza en la calle Arroyuelo.

3.2.5. Arquitectura de ocio

En esta tipología nos referimos a las casas de baños, dedicadas a la explotación de las aguas mineromedicinales, de las cuales en el centro histórico chiclanero contamos con el antiguo Balneario hoy conocido como Casa Brake. De la primera mitad del siglo XIX (de la Sierra Fernández *et al.*, 2005: 22), su arquitectura balnearia inicial –de condiciones palaciegas– experimentó importantes cambios en su estructura, dada la reutilización del edificio como sanatorio (Meléndez Butrón y Yeste Sigüenza, 2006: 185 y 203-204), y en época más reciente como centro cultural.

4. Nuevas perspectivas sobre el Patrimonio Arquitectónico urbano

Este análisis sobre la relación entre arquitectura y espacio urbano en la localidad chiclanera ya supone una nueva perspectiva de conocimiento acerca de dichos elementos. Es por ello que en este epílogo nos detenemos en un último aspecto acerca de esta relación entre la propia ciudad y sus construcciones en referencia a la valoración patrimonial inherente a las mismas.

Como hemos visto, es indudable la significación de los bienes analizados existentes en este contexto local para el desarrollo de la historia cultural de la ciudad en sus diversas etapas. Asimismo, este conjunto de manifestaciones artísticas y el propio espacio en que se erigen son el producto de los condicionamientos históricos, políticos, sociales y económicos de las etapas que subyacen a este conjunto. Es por ello que, teniendo en cuenta el cariz de los mismos, y las posibilidades que plantean para el emprendimiento de actividades de transferencia enfocadas a su propio conocimiento, proyectamos un factible uso y gestión de esta información encaminada a la comunicación social de estos bienes.

Evidentemente, al interés que suscitan los mismos para la investigación, se suma la necesidad de promover la visibilización de este patrimonio en aras de su efectiva difusión, máxime cuando la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía insta a la colaboración entre los agentes institucionales competentes en relación al interés turístico de los bienes[7]. En este sentido, la condición de los bienes presentes en Chiclana, ejemplos de una larga y fructífera secuencia histórica, merece poner el énfasis en dichas manifestaciones materiales correspondientes a la Edad Moderna y Contemporánea, manifestaciones que revisten a este conjunto de especial interés en el contexto territorial más inmediato.

En relación a los criterios y propuestas a realizar sobre la señalada relación –patrimonio arquitectónico y espacio urbano–, esbozamos una línea de trabajo para la puesta en valor de estos bienes del patrimonio histórico como conjunto urbano unitario y único. Para ello, y con el objetivo de potenciar tanto la divulgación como el impulso del turismo específicamente cultural en este ámbito, ponemos sobre la mesa aspectos como el trazado de rutas o itinerarios –bajo un criterio tipológico[8]– por los bienes señalados, la confección de material didáctico para el conocimiento de los elementos según grupos de edad o la creación de literatura turística y otros diseños, en definitiva, nuevas perspectivas sobre las que reflexionar y actuar, en las cuales profundizaremos en futuras investigaciones sobre el particular.

---

[7] Nos referimos a la Disposición adicional séptima, sobre bienes de especial interés turístico (BOJA, 2007: 27).

[8] Este es un aspecto sobre el que ya hemos trabajado, en un estudio de caso, propuesta metodológica y diseño de rutas de carácter cultural en el contexto local de Lebrija (Sevilla) (García Romero, 2015a: 145-177).

Bibliografía

Andalucía. Consejería de Cultura (1995). "Decreto 19/1995, de 7 de febrero, por el que se aprueba el Reglamento de Protección y Fomento del Patrimonio Histórico de Andalucía" en *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*. Nº 43, de 17 de marzo de 1995, pp. 2.419-2.436. Disponible en http://www.juntadeandalucia.es/boja/1995/43/boletin.43.pdf (última consulta: 25 de octubre de 2015).

— (2005). "Decreto 549/2004, de 30 de noviembre, por el que se declara bien de interés cultural, con la categoría de conjunto histórico, el sector delimitado de la población de Chiclana de Frontera (Cádiz)" en *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*. Nº 2, de 4 de enero de 2005, pp. 23-29. Disponible en http://www.juntadeandalucia.es/boja/2005/2/d22.pdf (última consulta: 25 de octubre de 2015).

Andalucía. Presidencia (2007). "Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía" en *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*. Nº 248, de 19 de diciembre de 2007, pp. 6-28. Disponible en http://juntadeandalucia.es/boja/2007/248/boletin.2007/248/boletin.248.pdf (última consulta: 27 de octubre de 2015).

Barros Caneda, José Ramón; Bianchi Ardanaz, Soledad; Gómez-Álvarez Salinas, Inmaculada; Hernández Núñez, Juan Carlos; Martínez Montiel, Luis F. y Morales Martínez, Alfredo J. (1998). *Clausuras: conventos y monasterios de Cádiz.* Cádiz: Diputación de Cádiz. Servicio de Publicaciones.

Bohórquez, Domingo (1996). *Chiclana de la Frontera. Geografía, Historia, Urbanismo y Arte*. Cádiz: Publicaciones del Sur.

— (1998). *El convento recoleto de Jesús Nazareno de Chiclana de la Frontera. La vida en una comunidad femenina de clausura (1666-1996).* Chiclana de la Frontera: Comunidad Recoleta del Convento de Jesús Nazareno; Cádiz: Diputación Provincial.

— (1999). *El Ducado de Medina Sidonia en la Edad Moderna. Chiclana de la Frontera: Demografía, Economía, Sociedad e Instituciones (1504-1810)*. Cádiz: Excmo. Ayuntamiento de Chiclana de la Fra. y Diputación Provincial de Cádiz. 2 vol.

— (2001). *Chiclana de la Frontera en la historiografía del siglo XIX.* Chiclana de la Frontera: Ayuntamiento.

Bueno Serrano, Paloma y Cerpa Niño, Juan A. (2008). "Un nuevo enclave fenicio descubierto en la Bahía de Cádiz: El Cerro del Castillo, Chiclana" en *SPAL*, 17, pp. 169-206.

Castillo García, Antonio; González de Caldas Méndez, Mª Cruz y Velázquez-Gaztelu Vecina, Francisco (1982). *Los pueblos de la provincia de Cádiz. Chiclana de la Frontera.* Cádiz: Diputación de Cádiz.

de la Sierra Fernández, Juan y Lorenzo Alonso (2003). *Estelas de Piedad: patrimonio artístico religioso en Chiclana de la Frontera*. Chiclana de la Frontera: Ayuntamiento de Chiclana de la Frontera y Arciprestazgo de Chiclana de la Frontera.

de la Sierra Fernández, Juan y Lorenzo Alonso; Aranda Bernal, Ana; Gómez-Díaz Franzón, Ana; Pérez Mulet, Fernando y Quiles García, Fernando (2005). *Guía artística de Cádiz y su provincia.* Cádiz: Fundación José Manuel Lara y Diputación Provincial de Cádiz. Vol. 2.

España. Comunidad autónoma de Andalucía. Bienes de Interés Cultural (2005). Decreto 549/2004, de 30 de noviembre, por el que se declara bien de interés cultural, con la categoría de conjunto histórico, el sector delimitado de la población de Chiclana de Frontera (Cádiz). *Boletín Oficial del Estado*. Nº 16, de 19 de enero de 2005, pp. 2.143-2.149. Disponible en http://www.boe.es/boe/dias/2005/01/

19/pdfs/A02143-02149.pdf (última consulta: 25 de octubre de 2015).

España. Ministerio de Cultura. Conjuntos histórico-artísticos (1980). "Resolución de 2 de mayo de 1980, de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, por la que se acuerda tener por incoado expediente de declaración de conjunto histórico-artístico, a favor de Chiclana de la Frontera (Cádiz)" en *Boletín Oficial del Estado*. Nº 152, de 25 de junio de 1980, pp. 14.478-14.479. Disponible en http://www.boe.es/boe/dias/1980/06/25/pdfs/A14478-14479.pdf (última consulta: 25 de octubre de 2015).

Falcón Márquez, Teodoro (2014). "La Iglesia de San Juan Bautista, de Chiclana. II Centenario (1814-2014)" en *Trocadero*. Nº 26, pp. 197-219. Universidad de Cádiz. Disponible en http://revistas..uca.es/index.php/trocadero/article/download/2098/1916 (última consulta: 26 de septiembre de 2015).

García Romero, María del Castillo (2015a). "El Patrimonio Arquitectónico de Lebrija (Sevilla) como recurso turístico: Propuesta de rutas culturales" en *International Journal of Scientific Management and Tourism*. Vol. 2, abril de 2015, pp. 145-177. Disponible en https://drive.google.com/file/d/0B3owvLwyEZm0MmlUUk02MVZGcms/view (última consulta: 28 de octubre de 2015).

— (2015b). "Pinceladas sobre el Patrimonio Histórico-Artístico de Chiclana de la Frontera (Cádiz) a través del recorrido de Antonio Ponz en su *Viage de España*" en *III Congreso Virtual sobre Historia de las Vías de Comunicación (del 15 al 30 de septiembre de 2015). Comunicaciones*. Jaén: Asociaciones Orden de la Caminería y Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén, pp. 39-57. Disponible en http://www.revistacodice.es/publi_virt uales/III_C_H_CAMINERIA/comunicaciones/iii_c_v_historia_caminos_comunicaciones.pdf (última consulta: 28 de octubre de 2015).

Marchena, José (2008). *Burgueses y vinateros en el Bajo Guadalquivir: Chiclana de la Frontera, el Marqués de Bertemati y la colonia agrícola de Campano (1883-1939).* Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Meléndez Butrón, Manuel y Yeste Sigüenza, Francisco J. (2006). *Calles y plazas de Chiclana de la Frontera (Nomenclatura histórica desde 1700)*. Chiclana de la Frontera: Fundación Vipren.

Quiñones, Pedro A. (2000). *1303-2003: Chiclana VII Centenario*. Chiclana de la Frontera: Ayuntamiento de Chiclana de la Frontera.

Romero Montalbán, Jesús (2014). *El Cerro de Santa Ana, Chiclana: Historia y culto.* Chiclana de la Frontera: Navarro.

EL BARRIO DE EL PUCHE EN ALMERÍA: SISTEMAS DE AGRUPACIÓN, REPETICIÓN Y CRECIMIENTO

José Francisco García-Sánchez
Universidad Politécnica de Madrid

1. Introducción

1.1. Antecedentes. Inundaciones

Con motivo de las inundaciones que sufrió la ciudad de Almería debido a las lluvias torrenciales caídas entre los meses de diciembre de 1969 y enero de 1970 –y la del 3 de abril de 1970, que descargó 63 mm en 20 minutos– se produjo el derrumbamiento y desalojo de numerosas viviendas y cuevas de las proximidades de su centro histórico, en los barrios populares de Pescadería y La Chanca[1]. Con la voluntad de dar cobijo a las familias afectadas, el Gobierno promulgó el Decreto 94/1970 publicado en el B.O.E. el 24 de enero de 1970, con las siguientes medidas urgentes:

a) Se concede una subvención a fondo perdido de 10 millones de pesetas (60.000 euros) para realizar las instalaciones precisas y alojar temporalmente a las familias afectadas, hasta que se puedan construir las viviendas definitivas.

b) Se autoriza al Instituto Nacional de la Vivienda, I.N.V. para que, de acuerdo con los artículos 32 y 22 del Reglamento de Viviendas de Protección Oficial aprobado por Decreto 2114/1968 y publicado en el B.O.E. el 24 de julio de 1968, se adquiera y urbanice el terreno necesario para la construcción de 1.100 viviendas y sus correspondientes dotaciones y equipos comunitarios.

   De las viviendas programas, 100 quedaron adscritas a una actuación localizada en el barrio de La Chanca para atender las necesidades de las familias cuya principal ocupación era la pesca –debido a la proximidad con el puerto de la ciudad– y las 1.000 viviendas restantes se dividían en dos grupos: 500 viviendas de promoción social y 500

[1] En 1956, Carlos Pérez Siquier, Premio Nacional de Fotografía en 2003, empieza a fotografías a los vecinos de La Chanca, un arrabal abandonado y mísero de Almería. Trabajó allí hasta mediados de los sesenta, primero en blanco y negro, y después en color. En 1962, Juan Goytisolo, Premio Nacional de las Letras españolas en 2008 y Premio Miguel de Cervantes en 2014, publicó el libro La Chanca (Seix Barral), donde afirma que "en La Chanca se vive la existencia esclavizada del hombre sometido a una bárbara explotación colonial".

viviendas subvencionadas, todas ellas construidas por la Obra Sindical del Hogar y Arquitectura con cargo a los fondos del I.N.V. (Checa, 2005).

2. Urbanización

2.1. Terreno y paisaje

El Instituto Nacional de la Vivienda, I.N.V. adquirió para este propósito, un terreno en Almería denominado "Cortijo El Puche"[2], con una superficie aproximada de 21 hectáreas. El terreno tiene forma irregular –semejante a una bota, cuyo pie se apoyaba en el Sur– limita al Norte, con el camino del Mamí; al Sur, con la actual Carretera de Níjar; al Este, con la margen derecha, aguas abajo del cauce del río Andarax; y al Oeste, con los terrenos del antiguo ferrocarril de Sierra Alhamilla, con el camino del Ingenio y con la parcela propiedad del vendedor del Cortijo puche, que no entró en la adquisición, y que se segregó del Cortijo de El Puche.

Su situación, con respecto al centro consolidado de la ciudad, se encontraba en el límite exterior, ya que el crecimiento de la ciudad ya se intuía que se iba a producir hacia levante, y se decidió situar en un polígono justo antes del cauce del Río, en el barrio de Los Molinos.

2.2. Ordenación general

Previamente al desarrollo del Proyecto concreto de cada uno de los encargos efectuados por el I.N.V., el arquitecto Antonio Vallejo Acevedo preparó un esquema de Ordenación General urbana de los terrenos adquiridos, que fue presentado al Director General del I.N.V. y aceptado. Dicho Plan de Ordenación se fundamentaba en los siguientes principios (Fuente, 1970):

a) Diferenciar tres sectores: El Puche Norte, Centro y Sur, de edificaciones residencial de modo que entre cada dos de ellos se creen vías de peatones que conduzcan a las zonas reservadas para la edificación complementaria a nivel de sector y comercio de uso diario, guarderías infantiles, colegios de primera enseñanza (12.000 m^2) –situado entre los sectores El Puche Centro y Sur– Esto se materializará con la construcción de las 500 viviendas subvencionadas del Sector Norte amparadas en el Decreto 94/1970; las 496 viviendas de promoción social en el Sector Centro, también amparadas por dicho Decreto; y las 427 viviendas de promoción propia en el Sector Sur. Todas ellas construidas por la Obra Sindical del Hogar y Arquitectura para el I.N.V.

b) Una vía de circulación rodada de cierta importancia –hoy la Avenida Mare Nostrum– deberá relacionar con dirección Norte-Sur las dos vías Este-Oeste que pueden considerarse capaces de salvar el cauce del río Andarax: una, la actual Carretera de Níjar, y otra, la prolongación del Camino del Mamí, que deberá cruzar el río mediante la construcción del oportuno puente, el día en que la ciudad de Almería se extienda más hacia Levante.

c) Situar próxima a la Carretera de Níjar la reserva de edificación complementaria, al nivel del barrio: un centro comercial y cívico del barrio (3.400 m^2), un centro administrativo y un cen-

[2] El "Cortijo El Puche" como su apelativo indica, era una antigua finca agrícola con algunas construcciones: vivienda de los propietarios, de los empleados de la finca, agrícolas y ganaderos. La finca pertenecía a Guillermo Verdejo Acuña, padre de Guillermo Verdejo Vivas, alcalde de Almería (1965-1969). Allí se grabó, en 1965, la película "Mando Perdido" (Lost command), basada en la novela "Los Centuriones" (The Centurians), protagonizada por Anthony Quinn y Alain Delon.

tro parroquial (3.000 m²), de modo que atienda no sólo las necesidades del núcleo residencial Cortijo de El Puche, sino también las de núcleos vecinos ya existentes y faltos de dotación.

d) Crear una zona verde de protección de la margen del río Andarax, a modo de banda arbolada donde se situarán las zonas deportivas, paseos y juegos de niños. Con ello se consigue un grato efecto visual desde la Carretera de Níjar, paso obligado de todo viajero que llegue a Almería por el aeropuerto. La edificación, necesariamente modesta por sus limitaciones presupuestarias, se vislumbrará tras una barrera vegetal.

3. El Puche Norte (1970-1982)

3.1. Antecedentes y ordenación

El Proyecto de El Puche Norte, de 500 viviendas subvencionadas T-72 de construcción directa que amparaba el Decreto 94/1970 del Ministerio de la Vivienda, lo firma el arquitecto Carlos Pfeifer Formica-Corsi en julio de 1970. Las obras comienzan en 1971 y, debido a diversos problemas con la contrata se paralizan en marzo de 1976, reanudándose en 1981 bajo la dirección de obra de Manuel Romani Suay y finalizándose definitivamente en 1982. El Puche Norte tiene una extensión de 63.770 m² y su topografía es sensiblemente horizontal con tres escalones. Los mínimos movimientos de tierras se resolvieron con muros de contención y escaleras. La naturaleza de su subsuelo era de arcilla vegetal compacta pudiendo admitir carga de más de kilo y medio por centímetro cuadrado.

Los accesos al grupo de 500 viviendas se llevan a cabo a través del Camino del Mamí, así como por el camino del Ingenio, cuyas obras de pavimentación, ensanche y nuevo trazado se estudiaban en el Proyecto General de Servicios. En el proyecto se proponía que desde el Camino del Mamí se produjeran dos penetraciones terminadas en *cul-de-sac* (fondo de saco). Finalmente se construyeron dos calles pasantes transversales: Calle Antonio Mairena y Calle Manolo Caracol (Formica, 1970).

Los 32 bloques de viviendas, con una planta con forma de "H", se distribuyen en la parcela al tresbolillo, resultando pequeñas plazas pavimentadas entre cada cuatro de ellos, con la voluntad de servir de espacio público,

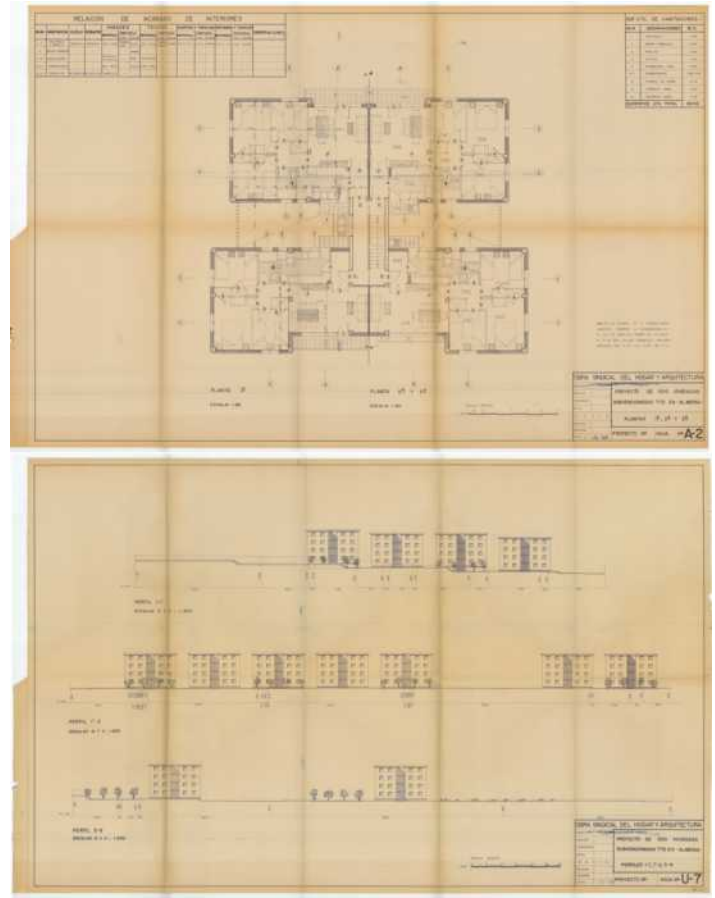


Fig. 1 – a. Planta de vivienda del bloque del sector El Puche Norte, 1970. Arquitecto Carlos Pfeifer Formica-Corsi. Fuente: Archivo del Ayuntamiento de Almería. b. Alzados generales del sector El Puche Norte, 1970. Arquitecto Carlos Pfeifer Formica-Corsi. Fuente: Archivo del Ayuntamiento de Almería

pero vinculado a los habitantes de esos bloques cercanos. Con la disposición adoptada en la ordenación de los bloques, todas las viviendas gozaban de buena orientación por presentar cada una de ellas dos fachadas.

3.2. Distribución de la planta

Las plantas del edificio se resolvieron distribuyendo cuatro viviendas, servidas por una escalera, siendo su altura de cuatro niveles en todos los casos. El exceso de viviendas que supondría la elevación en cuatro plantas de los 32 bloques que integran el grupo, permitió la ubicación de locales comerciales en la planta baja de tres de los bloques. El grupo, por tanto, queda constituido por 29 bloques de 16 viviendas en cuatro alturas y 3 bloques de 12 viviendas, también de cuatro alturas, pero con los bajos destinados a locales comerciales. En dos de estos últimos bloques que se citan se situaron asimismo los locales destinados a centro de transformación.

Las viviendas, cuya superficie útil suma 60,36 m^2, se proyectaron con arreglo a las normas T-72 siendo igual o sensiblemente inferior a dicha superficie. Las viviendas constan de vestíbulo (2,40 m^2), cuarto de estar-comedor (16,00 m^2) con una terraza exterior (3,37 m^2), cocina (7,32 m^2) con entrada directa desde el vestíbulo de entrada y una comunicación con el distribuidor interior (2,60 m^2) de los dormitorios a los que se puede acceder desde ésta o desde el cuarto de estar. Las cocina disponían de un lugar destinado para la colocación de una lavadora, aparte del fregadero propio de la cocina. La iluminación de los servicios de la vivienda se efectuaba por medio de dos patios de luces cerrados mediante celosía y al que daban las terrazas de servicios (1,46 m^2), impidiendo que los tendederos se pudieran ver desde la calle. La zona de dormir estaba formada por el dormitorio de los padres (10,00 m^2) y dos dormitorios para los hijos (7,30 m^2 y 7,18 m^2) desarrollado el programa conforme a las normas que se citan al inicio de este apartado.

4. El Puche Centro (1970-1977)

4.1. Antecedentes y ordenación

El Proyecto de El Puche Centro, de 496 viviendas[3] de promoción social también amparado por el Decreto 94/1970 del Ministerio de la Vivienda, lo firman los arquitectos Santiago de la Fuente Viqueira y Antonio Vallejo Acevedo en mayo de 1970. Las obras comenzaron en 1971 y se entregaron en 1977. El sector tiene una extensión de 72.760 m^2 y está dividido por la Calle Sevillanas: una via perpendicular al río Andarax, en sentido Este-Oeste. Originalmente, la calle acababa en *cul-de-sac* en el extremo del río. Se estimó que, dentro de una deseable integración social, cada subsector central formara parte de un núcleo de población de un nivel económico y cultural más desarrollado como podía suponerse que iba a ocurrir con los sectores Norte y Sur. Se trató de evitar –sin mucho éxito– la marginación de los habitantes de las viviendas de promoción social.

En los extremos de la vía de penetración de tráfico rodado se sitúaban las reservas de comercio de uso diario al Oeste (dos solares triangulares de 1.400 m^2 y 2.700 m^2) y de guarderías infantiles al Este (dos pastillas de 2.535 m^2 cada una). Se conseguía así que dicha edificación complementaria tuviera relación por vehículo por una parte, y conexión con la red principal de peatones por otra, sin interferirse. La mayor importancia viaria la ad-

[3] Las condiciones de agrupación de las viviendas así como la ordenación urbana del sector, dan lugar a la construcción de 496 viviendas, número muy aproximado al de 500 viviendas que amparaba el Decreto 94/1970.

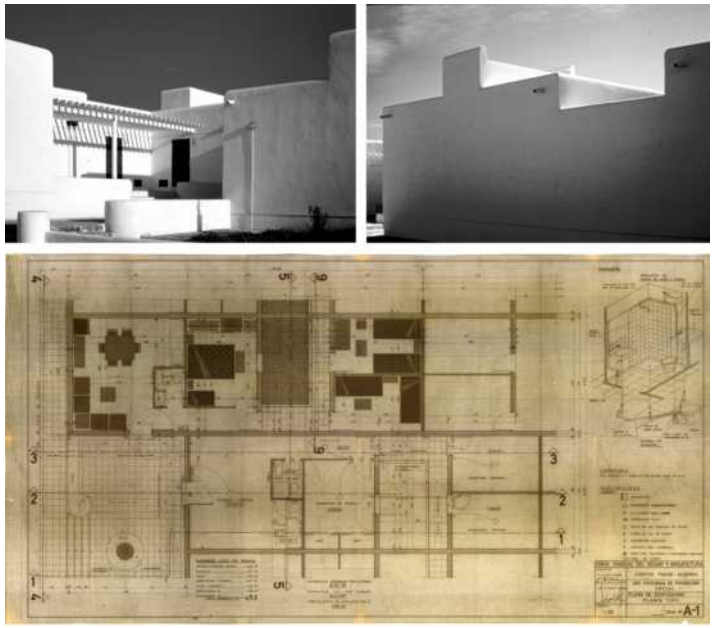


Fig. 2 – a. Fotografía de la placita de acceso a las viviendas del sector El Puche Centro, 1977. Fuente: Santiago de la Fuente Viqueira. b. Fotografía de un lateral ciego con el tragaluz superior de las viviendas del sector El Puche Centro, 1977. Fuente: Santiago de la Fuente Viqueira. c. Planta tipo de la vivienda del sector El Puche Norte, 1970. Arquitectos: Santiago de la Fuente y Antonio Vallejo. Fuente: Archivo del Ayuntamiento de Almería

quiría el sistema de circulación peatonal[4], formado por estrechas calles de peatones –con una anchura de 2,375 m– y con un recorrido paralelo al río: 8 calles al Norte y 6 al Sur y que delimitan las manzanas de vivienda.

El Instituto Nacional de la Vivienda, I.N.V. –y a modo de primeras actuaciones en este sentido– consideró que dentro de las viviendas de protección oficial debía incluirse un tipo destinado a resolver el alojamiento de familias, cuyo anterior *hábitat* hiciera necesario una fase o etapa de adaptación al modo de vivir urbano, antes de incorporarse a las viviendas que encajan en la promoción oficial normal. De ahí su denominación de "promoción social", ya que estas viviendas suponían una mejora, con respecto a las precedentes, no sólo desde el punto de vista de sus condiciones higiénicas y de uso, sino también –y esto es más importante– de elevación de las condiciones de la vida familiar, además de la integración social y comunitaria de las propias familias.

Las limitaciones que lógicamente se tuvieron en cuenta para proyectar estas viviendas eran por un lado económicas y, por otro, la derivadas de ajustarse a la mínima superficie construida para un programa familiar medio. Ambas fueron definidas en conversaciones con la Dirección del I.N.V.: a) El máximo coste del m^2 construido sería el 90% del módulo, es decir, 1.800 pesetas/m^2 (10,82 euros/m^2). b) El programa familiar medio compuesto de cuarto de estar, comedor, cocina, tres dormitorios y cuarto de aseo cumpliría las condiciones de las viviendas de 2º grupo y 3ª categoría, y su superficie total construida sería de unos 60 a 62 m^2.

4.2. Vivienda tipo

Desde el primer momento, los arquitectos Santiago de la Fuente y Antonio Vallejo defendieron la vivienda unifamiliar de una planta, siendo conscientes de que económicamente no era una decisión muy eficaz. Esta determinación la tomaron en atención a las condiciones de

[4] "No hay que olvidar en ningún momento la procedencia anterior urbana –cuevas de la Chanca en su mayor parte– y el nivel económico de los futuros ocupantes de estas viviendas de promoción social. Así no es fácil suponer que, al menos en una generación, el automóvil será una posesión inalcanzable para la mayoría de ellos, y por tanto el transporte colectivo –autobús– será lo habitual, y a lo sumo como propiedad, la motocicleta o la bicicleta" (Fuente, 1970).

vida de los futuros ocupantes de las viviendas[5]. Una vez sentado este principio, se dedicó toda la atención hasta encontrar un módulo único que permitiera agrupaciones varias y que tuviera, en principio, posibilidades de encajar en la limitación económica establecida. La vivienda-tipo que se propuso se desarrolla en una planta rectangular de proporción 1x3, cuyo módulo es el cuadrado de 4,75x4,75 m entre ejes.

Cada vivienda-tipo incluye en su interior un patio privado con paso cubierto, cuyas posibilidades de utilización, además de las naturales de ventilación e iluminación inherentes a su conexión con el ambiente exterior, son muchas: por un lado, y es una invariante en la construcción mediterránea y andaluza, el patio hace posible las corrientes de aire por diferencia de presión y temperatura de sus paredes, y lo que es muy deseable en climas cálidos, por otra, se logra verter la vivienda hacia el interior y con ello se ocultan las condiciones de vida particulares de cada familia que no se deseen exponer[6].

Según reza en la memoria del proyecto: "La observación de otros grupos de viviendas de la propia ciudad de Almería, de patios abiertos a fachada donde se almacenan enseres varios, donde la ropa se tiende anárquicamente, donde la 'finura' de vida se acusa claramente, nos llevó a situar el patio en el centro de la vivienda" (Fuente, 1970).

Descrita de afuera hacia adentro, la vivienda-tipo, de superficie útil 54,71 m^2, consta de un cuerpo de edificación donde se sitúan el cuarto de estar que incorpora la cocina en un nicho (17,08 m^2), el cuarto de aseo (1,95 m^2) y el dormitorio principal o de padres (10,30 m^2). Sigue el patio (6,53 m^2) al que abren todos los dormitorios, y que bajo cubierto (5,49 m^2) puede cruzarse hasta llegar a los dos dormitorios secundarios o de hijos (7,98 m^2 y 7,98 m^2) que constituyen el segundo cuerpo de construcción. La superficie total del patio, incluyendo la zona cubierta y descubierta se eleva a 12,02 m^2. Los arquitectos escriben en la memoria esta curiosa justificación: "Esta disposición de los dormitorios de hijos, separados por el patio, tiende a equilibrar la promiscuidad que expresaban las encuestas socioculturales realizadas entre las familias a las que se destinan estas viviendas" (Fuente, 1970). Ciertamente es la decisión más discutida del proyecto, ya que el cuarto de los padres ventila por una ventana hacia el patio que está situada justo enfrente de la puerta por la que ventila uno de los dormitorios de los hijos, ya que no tiene ventana. Como propuesta y en defensa de esa promiscuidad que anuncia la memoria, pero sobre todo de la intimidad, tal vez se debió desplazar ambos huecos: la ventana de los padres y la puerta de los hijos, y que las miradas no tuvieran la posibilidad de cruzarse; ya que, como se aprecia en la planta, están completamente enfrentadas. También se señala en la memoria: "El clima de Almería y la adaptación corporal a la vida a la intemperie de los futuros ocupantes de las viviendas de promoción social, permiten suponer acertada la decisión de relacionar los dormitorios de los hijos con la zona de vida común al aire libre, aunque a cubierto" (Fuente, 1970). Mediante una elevación parcial de un volumen de la cubierta del edificio, se forma-

[5] "Pensar en los servicios comunes de uso colectivo –galerías, escaleras,...– necesarios para edificios de varias plantas, era tanto como garantizar su futuro abandono y falta de limpieza, así como forzar a un cambio demasiado brusco a los que antes habitaban en cuevas horadadas en las laderas calizas de La Chanca. Por otra parte, la vivienda unifamiliar desarrollada en dos plantas exige, por desarrollo y ocupación de la escalera, una atención a la superficie que va a en detrimento de la superficie útil de las habitaciones o en un incremento de la superficie construida" (Fuente, 1970).

[6] "No es baladí considerar el efecto de desprestigio social que puede representar la diferencia de aseo y mantenimiento de unas viviendas con otras, lo que se salva de puertas para dentro" (Fuente, 1970).

ba una campana alta –a modo de tragaluz– que iluminaba y ventilaba perfectamente el nicho de cocina y el cuarto de aseo. Se trata, por tanto, de una vivienda completamente volcada hacia el interior, que repetida y agrupada, genera una atractiva volumetría exterior por la repetición de tapias blancas ciegas de distinta altura, según estén vinculadas a la vivienda, el patio o los lucernarios. El conjunto se asemejaba a las arquitecturas vernáculas de los pueblos que cuajan el paisaje mediterráneo.

4.3. Agrupación de viviendas tipo

Dentro de las múltiples agrupaciones que eran posibles en la trama de 4,75x4,75 m con la planta tipo de 4,75 x 14,25 metros (1x3 módulos) se adoptó la que formaban cuatro viviendas de modo que dos de ellas quedan en saliente, abrazaban a otras dos en entrante, con un desfase de 4,75 m en el plano de sus fachadas. Se creaba así una placeta, protegida por tres lados desde la que se accede a cuatro viviendas, que tenía la voluntad de servir como lugar de encuentro, convivencia y de contacto social.

Se suponía que el hecho de que cada placeta fuera propia de cuatro viviendas, por la que se accedía a éstas, y donde se sucedían periodos de la vida diaria, permitiría que la limpieza y el ajardinamiento de estos recintos de uso público fuera posible. Además, la disposición se organizaba para que frente a cada placeta quedara un muro ciego de la otra alineación. Estos espacios se completaban con pérgolas que produjeran sombra, *poyos* donde sentarse, además del ajardinamiento con elementos que favorecían el atractivo de su uso.

A la economía que supone hacer participar a los muros de carga y cerramiento de la común utilización por dos viviendas en la mayoría del perímetro, se añade la gran capacidad y densidad que puede alcanzarse con la agrupación de estas viviendas, lo que en parte equilibra el mayor coste unitario que suponía apostar por una vivienda unifamiliar de una planta.

5. El Puche Sur (1975-1980)

5.1. Antecedentes y ordenación

El Proyecto de El Puche Sur, de 427 viviendas de promoción propia y 21 locales comerciales, lo firman los arquitectos Santiago de la Fuente Viqueira y Antonio Vallejo Acevedo según el expediente AL-50-IV/75, mediante la firma del contrato el 19 de septiembre de 1975. Aunque su terminación estaba prevista para el 19 de enero de 1976, las obras se prolongaron hasta 1980.

El equipo técnico se vio reducido, ya que el 23 de enero de 1976 se nombró a Antonio Vallejo Acevedo como Director General de Arquitectura y Tecnología de la Edificación del Ministerio de Vivienda, según el Decreto 62/1976 publicado en el B.O.E. de 24 de enero de 1976.

Los terrenos correspondientes al grupo de viviendas que se proyecta ocupan el Sector Sur, limitan al Norte con la parcela de 12.000 m^2 reservada para Grupo Escolar; al Este con el río Andarax; al Oeste, con el vial principal; y al Sur, con parcela de 3.000 m^2 reservada para Centro Parroquial, de los que está separado por dos viales perimetrales –originalmente en fondo de saco– con uso principal de aparcamiento. Entre ambos viales se establecía otro de conexión también con el mismo fin, y paralelo al vial principal del Polígono Cortijo Puche –hoy, Avenida Mare Nostrum– del que aquéllos parten. Este vial de conexión queda cubierto por la edificación aprovechando el desnivel existente entre el vial principal de enlace y la plataforma general de la misma. De este modo se conseguía una total independencia de las circulaciones rodadas y de peatones.

La superficie de los terrenos se eleva a 55.140 m², incluyendo la superficie correspondiente al Paseo del Malecón, contiguo al río Andarax y apoyado sobre el muro de encauzamiento del mismo, también se incluyen el vial municipal del polígono.

La topografía de los terrenos era abancalada con ligera pendiente descendente de Norte a Sur y de Oeste a Este. Disponía de tres niveles distintos: el primero y más alto, se corresponde con el vial principal de enlace; el segundo, aproximadamente a tres metros bajo el nivel anterior y separado del mismo por el cauce de una acequia extinta y el tercero al nivel del muro de encauzamiento del río Andarax. El desnivel máximo total es de 7,05 m lo que, si se tiene en cuenta que la distancia entre los puntos más alejados es de 330 m, representa una pendiente del 2,14 %.

El Puche Sur se organiza en siete calles peatonales, perpendiculares al río, por donde se produce el acceso a todas las viviendas. La geometría trapezoidal del solar, hace que las calles vayan ampliándose de Sur a Norte: Calle Malagueñas, Calle Romances, Calle Tangos, Calle Tomás, Calle Soleares, Calle Seguirillas y Calle Verdiales. Por tanto se pasa de las 37 viviendas de la calle más corta, hasta las 85 de la calle más larga al Norte[7]. Paralelo al paseo del Malecón se disponía en cada una de las calles citadas otro local comercial de menor superficie y apto para los comercios de menor demanda de superficie, tales como bares, estancos, farmacias, papelerías o bibliotecas.

5.2. Justificación del tipo de bloque

La edificación de viviendas se dispone a lo largo de las siete calles descritas, con la particularidad de la que existe a uno y otro lado de estas calles, que forman en realidad un sólo edificio, dividido en varios bloques yuxtapuestos separados por juntas de dilatación. La distancia de los accesos de las viviendas más alejadas, desde los viales de tráfico rodado no era superior nunca a 50 m. Para casos de emergencia, estaba previsto el tráfico rodado de vehículos automóviles.

El tipo de bloque adoptado tiene una sección vertical en forma de "A", siendo la altura total de 4 plantas –con una anchura de 15 m los dos primeros niveles y 6 m los dos niveles superiores– La elección escogida se justificaba por las siguientes razones:

a) Proponer que cada vivienda disponga de un patio-jardín exterior propio que constituya –por las características climáticas de Almería– un auténtico estar al aire libre al menos las 2/3 partes del año. Ello es posible al adoptar un tipo de viviendas inferiores 1ª y 2ª (cotas ±0,00 y +2,75 m), desplazadas una crujía respecto a las superiores 3ª y 4ª (cotas +5,73 y +8,51 m), de este modo todas las viviendas tienen un espacio libre exterior: las inferiores con un patio privado trasero y las superiores con una terraza plana –una cubierta tradicional de Almería heredera, de algún modo, de la arquitectura vernácula– que cubre la vivienda inferior, como patio-jardín propio y de idéntica superficie al reservado a nivel del terreno para estas viviendas.
b) Se consigue también, a nivel del terreno, disponer de un porche cubierto para el exclusivo uso del peatón, de modo que éste pueda circular desde el exterior del conjunto hasta su propia vivienda protegido del sol y de la lluvia.

[7] De Norte a Sur: Edificio 1, 85 viviendas y 3 locales comerciales; Edificio 2, 77 viviendas y 3 locales comerciales; Edificio 3, 69 viviendas y 3 locales comerciales; Edificio 4, 61 viviendas y 3 locales comerciales; Edificio 5, 56 viviendas y 3 locales comerciales; Edificio 6, 45 viviendas y 3 locales comerciales; Edificio 7, 37 viviendas y 3 locales comerciales; Total: 427 viviendas y 21 locales.



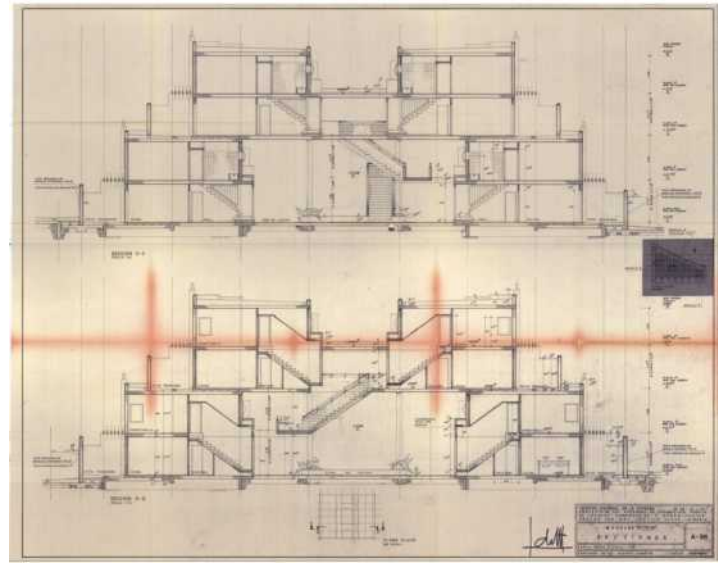


Fig. 3 – a. Fotografía desde el vial de acceso (hoy Avenida Mare Nostrum) del sector El Puche Sur, 1982. Fuente: Santiago de la Fuente Viqueira. b. Fotografía de la calle peatonal y las galerías de las viviendas del sector El Puche Sur, 1982. Fuente: Santiago de la Fuente Viqueira. c. Secciones transversales de los módulos/bloques D, E y F de las viviendas del sector El Puche Sur, 1976. Arquitectos: Santiago de la Fuente y Antonio Vallejo. Fuente: Archivo del Ayuntamiento de Almería

c) Las viviendas superiores tienen su acceso conjunto por medio de un zaguán dispuesto en el eje del bloque, al que se llega a partir de una galería pública y volada dispuesta a nivel de la pérgola y del vial de enlace principal, de la que parten sendos tramos de escalera que salvan un desnivel de una planta. Esta galería se comunica también, a razón de una escalera por bloque, con el nivel inferior de las calles de peatones donde se sitúan los accesos a las viviendas inferiores, y en el que por un extremo se comunica con el aparcamiento cubierto y por el otro –a través de escalinatas y miradores– con el Paseo del Malecón.

Con esta disposición se conseguía que tanto las viviendas inferiores como las superiores tuvieran condiciones análogas en su acceso a partir de la rasante del vial principal, de modo que sólo fuera necesario subir o bajar un tramo de escalera para entrar en las mismas. Esta característica, unida a la dotación de patio-jardín privado, permite calificar las viviendas proyectadas como viviendas unifamiliares en cadena[8].

[8] Pero al mismo tiempo, se estudian una serie de elementos de carácter colectivo que diferencian la adecuación proyectada de las tradicional de viviendas unifamiliares, y que permitan calificar al conjunto de viviendas –dispuesto a lo largo de la calle de peatones de dos niveles descrita– de las ordenaciones tradicionales de viviendas unifamiliares en cadena, como son las siguientes:
a) El uso privado de los porches de acceso y de los espacios de juego al descubierto que se disponen en el eje de los mismos. b) La colocación de los contadores eléctricos, y de agua al nivel inferior para facilitar la lectura de los cobradores de las compañías suministradoras. c) La colocación, al nivel de la pérgola de acceso principal, de un local para un vigilante de calle, en el que se sitúan los casilleros de correspondencia y de otro local almacén para útiles de jardinería y varios. d) Estos elementos permiten equiparan la edificación proyectada a un bloque de altura cuya planta baja se dispusiera al nivel de la pérgola y vial principal del grupo, y cuyo sótano se destinará a garaje aparcamiento. El conjunto de las viviendas unifamiliares estaría agrupado así en esta hipótesis que permite una organización administrativa de la conservación y mantenimiento de la edificación perfectamente coherente en siete grandes edificios, coincidentes con las siete calles de peatones citada, con la siguiente composición.

5.3. Módulos/bloques

Por razones constructivas, los edificios se encontraban fragmentados por juntas de dilatación en bloques de menos longitud. Estos módulos/bloques difieren entre sí según la situación dentro de la ordenación y según la memoria se clasificaban[9]:

a) Bloque en pérgola. Dispuesto en contacto inmediato con el vial de enlace. Se aprecian tres variantes: A, B y C que difieren entre sí, en que los tipos B son centrales y los A y C extremos. Son simétricos y la única diferencia radica sólo en el muro de cierre con los viales exteriores.
b) Bloques centrales. Se aprecian tres variantes: D, E y F, de los cuales los D y F tienen posiciones extremas y el E, intermedia.
c) Bloque del Paseo del Malecón (junto al río Andarax). Se aprecian las variantes: G, H, y J. Los G y J tienen menos número de viviendas al disponer de un sólo zaguán y escalera. El Bloque H dispone de dos zaguanes y tiene mayor número de viviendas. La diferencia entre los tipos G y J radica en el hecho de que el bloque G es extremo y no comparte con otro el muro de cierre con el vial de aparcamiento exterior.

5.4. Número y tipo de viviendas

En las bases del encargo del proyecto estaba previsto la construcción de 440 viviendas[10]. La razón de la disminución a 427 se debía a la ampliación en 6.000 m^2 de la parcela que estaba destinada para el Centro de Enseñanza General Básica.

Se distinguían cinco tipos de viviendas, denominados 2D, 3D, 3D/INV, 4D/A y 4D/B según el número de dormitorios y variante según su ubicación. La superficie total construida de viviendas suma 38.217 m^2, la superficie construida total de porches suma 8.415 m^2, la superficie construida total de locales comerciales suma 1.675 m^2 y la superficie construida total de garajes suma 3.002 m^2. La superficie total construida se eleva a 51.309 m^2.

a) Vivienda tipo 2D (14 viviendas): Se ubican en la cota ±0,00 de los módulos/bloques A, B y C. Tiene una superficie útil total de 59,46 m^2 y construida de 69,76 m^2 [11]. Dispone de una sola planta. Del vestíbulo se accede a la cocina-comedor (12,12 m^2) y a la estancia (14,19 m^2). La

[9] Número de módulos/bloques y número de viviendas según tipo: Tipo A: 1 bloque de 14 viviendas (14), Tipo B: 5 bloques de 14 viviendas (70), Tipo C, 1 bloque de 14 viviendas (14), Tipo D, 4 bloques de 16 viviendas (64), Tipo E, 11 bloques de 16 viviendas (175), Tipo F, 1 bloque de 16 viviendas (16), Tipo G, 1 bloque de 7 viviendas (7), Tipo H, 3 bloques de 15 viviendas (45) y Tipo J, 3 bloques de 7 viviendas (21). Total: 30 bloques y 427 viviendas.

[10] "Programa de necesidades facilitado inicialmente: Número de viviendas: 440; Tipo de viviendas: T.86; Coste m^2 de ejecución material: 4.100x1,4=5.740 pesetas/m^2 (34,5 euros/m^2); Observaciones: La superficie construida en viviendas no excederá de 38.680 m^2. La altura de la edificación será de 4 plantas" (Fuente, 1975).

[11] "La superficie útil de esta vivienda es superior a la exigida en la Ordenanza 9º de las provisionales para la aplicación del Reglamento de VPO, que establece que la superficie útil para la vivienda de dos dormitorios no podrá ser superior a 50 m^2. Sin embargo, como el encargo que se desarrolla en este proyecto establece que las viviendas de dos dormitorios han de tener 68 m^2 de superficie construida, y al mismo tiempo en la T-86 se establece que la superficie no puede ser superior al 75% de la construida, en que nunca podría ser aquélla inferior a 51 m^2, se ha considerado aceptable el resultado expuesto en el cuadro que representa un porcentaje de aprovechamiento del 85,24% que corresponde a las usuales para edificios en estructura de hormigón" (Fuente, 1975).

disposición de puertas plegables permitía incorporar el espacio destinado a comedor bien a la cocina, bien a la estancia. La zona de noche se dispone con acceso a través del cuarto de estar y del cuarto de distribuidor (2,34 m^2) que da paso a los dormitorios y al baño (4,02 m^2). El dormitorio principal (13,03 m^2) se dispone en dos formas distintas según la vivienda sea o no contigua a los cuartos de transformación eléctrica; pero en ambos casos, las superficies útiles construidas –totales o parciales– son idénticas. El otro dormitorio tiene 10,84 m^2 de superficie.

La estancia y el dormitorio principal abren directamente a un patio-jardín de dimensiones análogas a las de las restantes viviendas. La cocina, por el contrario, cuenta con un patio tendedero que dispone de una pérgola en una parte y de un muro de cerramiento –separado del anterior– con la altura suficiente para impedir las vistas, tanto propias como ajenas. La superficie destinada a almacenaje se resolvía mediante armarios en los dormitorios y en el vestíbulo, además de una superficie de bancada en la cocina superior a la establecida por la norma.

b) Vivienda tipo 3D (357 viviendas): Este tipo de viviendas, las más numerosas, se proyectaron en dúplex y se distribuyen en los 9 tipos de módulos/bloques. Tienen una superficie útil total de 74,39 m^2 y construida de 85,08 m^2. Su organización es la siguiente: desde el porche general o zaguán del conjunto para cuatro viviendas –según se trate de viviendas superiores o inferiores– se accede al vestíbulo situado en planta baja de la vivienda, y del que parte la escalera de subida al a planta superior de la misma. En la planta baja, y en acceso desde el vestíbulo, se sitúan el estar-comedor (20,38 m^2), la cocina (8,36 m^2) y un armario-trastero (1,33 m^2). El estar-comedor abre directamente a un patio-jardín (26,39 m^2) que constituye una prolongación exterior. También dispone de una ventana con jardinera de fábrica que abre a la calle de acceso. Ambos huecos disponían de protección contra el robo y permitían la ventilación cruzada, al estar situados en paredes opuestas.

Los muros de cerramiento del patio-jardín tienen la altura suficiente para impedir las vistas. El acceso al patio desde el estar-comedor se encuentra cubierto por el cuerpo volado del segundo dormitorio, formando un porche de 5,10 m^2.

La cocina se dispone con acceso directo desde el vestíbulo y se abre a un patio-tendedero separado del patio-jardín por un muro de altura suficiente para ocultar la ropa tendida. La distribución de aparatos de la cocina se realiza a dos bandas: una de ellas integrada por el fregadero con escurridor y una pileta para lavar, así como por el grifo de agua y desagüe para la lavadora, y en la banda opuesta se sitúa el calentador de 10 litros, el gas butano, un mueble de cocina y el frigorífico[12].

De la escalera interior se desembarca en un reducido pasillo (2,52 m^2) sobre el que se dispone un maletero con acceso desde los cuartos de baño. A este pasillo más bajo recaen las puertas de los tres dormitorios y de los dos cuartos de baño (3,75 m^2 y 2,39 m^2). En el dormitorio principal (11,05 m^2) se disponen dos armarios empotrados así como

[12] "En la cocina se prevé un conducto para la evacuación de gases de la combustión, directamente conectado a la chimenea exterior, así como conducto de entrada y salida de aire para combustión y de escape de gas. Todo ello según la Norma para Instalaciones de gas en edificios habitados vigente cuando se proyectó" (Fuente, 1975).

sendos huecos a las fachadas opuestas: el que abre al espacio exterior posee una jardinera de fábrica, mientras que el que abre a la calle de peatones, lo hace sobre un pequeño balcón, en uno de cuyos laterales se dispone una aleta de fábrica de toda la altura del hueco, para evitar la vista directa sobre el balcón vecino contiguo. En los dormitorios secundarios (8,86 m^2 y 7,78 m^2) se dispone el espacio de almacenaje en forma de armarios empotrados.

c) Vivienda tipo 3D/INV (14 viviendas): Es la vivienda proyectada en cumplimiento del Decreto 1766/1975 de 20 de junio sobre la dotación de viviendas para minusválidos. Se distribuyen en los módulos/bloques A, B y C. Tiene una superficie útil total de 74,53 m^2 y construida de 85,68 m^2. Se sitúan en el nivel +2,75 directamente desde la pérgola de la entrada principal.

   Del vestíbulo de entrada (3,34 m^2) se accede a la cocina (10,97 m^2) y al cuarto de estar-comedor (20,21 m^2). Éste recae, al igual que en las restantes viviendas, a un patio-jardín exterior y dispone así mismo de una ventana sobre la calle de peatones central. La cocina –aun conservando el ancho de las restantes viviendas, que permitía dos bandas de trabajo– se diseñó a una sola banda, necesariamente con mayor longitud. El ancho libre permite la vuelta y giro de una silla de ruedas.

   El paso a la zona de noche se realiza a través del cuarto de estar al que recae un distribuidor de las dimensiones requeridas por el citado Decreto (5,85 m^2). Esta distribución se adoptó para conseguir la mayor libertad de movimientos del minusválido. Los dormitorios tienen una superficie de 11,66 m^2, 8,20 m^2 y 7,80 m^2.

d) Vivienda tipo 4D/A (35 viviendas): Estas viviendas de 4 dormitorios se distribuyen en los módulos/bloques testeros A, B y C por un lado y en los G, H y J por otro. Tiene una superficie útil total de 86,72 m^2 y construida de 98,48 m^2.

   La vivienda parte del tipo 3D, yuxtaponiendo el cuarto dormitorio volado, con acceso a través del estar-comedor. El resto de la vivienda no sufre modificación respecto al tipo 3D, ya que la dotación de los dos cuartos de aseo satisface las exigencias requeridas para las viviendas de 4 dormitorios.

e) Vivienda tipo 4D/B (7 viviendas): Estas viviendas de 4 dormitorios se distribuyen en la planta baja de los módulos/bloques G, H y J. Tiene una superficie útil total de 85,40 m^2 y construida de 100,23 m^2. Igualmente, se obtiene a partir de la vivienda tipo 3D, a la que se agrega un cuarto dormitorio (10,75 m^2) en la planta primera, con acceso desde el rellano de la escalera, y a un desnivel inferior en 37,5 cm respecto del resto de la planta. Este dormitorio tiene también una doble ventilación: sobre el espacio exterior y sobre una terraza que se abre a la calle de peatones central.

6. Conclusiones

El barrio de El Puche (1970-1982) –como les ocurrió a otros contemporáneos– se convirtió en un campo de pruebas para los arquitectos que trabajaron en esa España que resurgía después del periodo de autarquía, y que reclamaba unas nuevas necesidades de cobijo y confort. Una época donde seguía produciéndose el éxodo del campo a la ciudad, y que ponía a prueba las capacidades de la sociedad rural para adaptarse a la nueva vida colectiva que imponían estos barrios. Y unos arquitectos, cuya sensibilidad por las debilidades sociales convivía con el interés en la investigación formal de los nuevos tipos de viviendas colectivas. La integración social de estos

barrios era su aspecto más polémico y discutible, ya que las instituciones depositaban en ellos la marginalidad que se añadía a su situación periférica extrema.

En el barrio de El Puche, la calidad arquitectónica de las intervenciones va creciendo desde el anodino proyecto de El Puche Norte hasta la magnífica aportación de El Puche Sur, que puede compararse con las propuestas contemporáneas de Georges Candilis, Alexis Josic y Shadrach Woods[13], y sus proyectos africanos: "[donde se advierte] la capacidad de transformar los modos del hábitat tradicional, condicionados por el clima, en una forma adecuada a nuestra época" (Joedicke, 1968: 15). La voluntad de integrar la infraestructura urbana dentro de la urbanización y la confianza en los sistemas de agrupación, repetición y crecimiento como método, se hace presente en El Puche Centro pero, sobre todo, en El Puche Sur que, con su una atractiva volumetría blanca, parece evocar la arquitectura popular mediterránea, formada por una superposición de volúmenes que sólo puede construir el tiempo. En septiembre de 1974, Alison Smithson publicó un artículo preguntándose *How to recognise and read mat-building*. ¿Es El Puche Sur un *mat-building*?[14]

Bibliografía

Joedicke, Jürgen (1968). *Candilis-Josic-Woods. Una década de arquitectura y urbanismo*. Barcelona: Gustavo Gili.

Checa Olmos, Juan Carlos y Arjona Garrido, Ángeles (2005). "Factores que determinan el proceso de exclusión de los barrios periféricos: el caso de el puche (Almería)" en *Scripta Nova*. Vol IV, Nº 186, abril 2005. Disponible en http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-186.htm (consulta: 11 de noviembre de 2015).

Fuente Viqueira, Santiago de la y Vallejo Acevedo, Antonio (1970). *Memoria del Proyecto: El Puche Centro. Proyecto de 496 viviendas de promoción social y urbanización interior en el "Cortijo Puche" de Almería.* Madrid.

Fuente Viqueira, Santiago de la (1975). *Memoria del Proyecto: El Puche Sur: Proyecto de 427 viviendas de promoción propia, 21 locales comerciales y urbanizaciones.* Madrid.

Pfeifer Formica-Corsi, Carlos (1970). *Memoria del Proyecto: El Puche Norte. Proyecto de 500 viviendas subvencionadas T-72 de construcción directa en Almería*. Granada.

[13] Desde 19595, Candilis y Woods formaban parte, con Bakema, Gutmann, Howell, los Smithson, Aldo Van Eyck y Voelcker del "team X" que preparó el 10º Congreso del CIAM en Dubrovnik y, después, en 1959 organizó el Congreso en Otterlo, al final del cual se proclamó la disolución de los antiguos CIAM (Joedicke, 1968: 11).

[14] Quiero agradecer a los arquitecto D. Santiago de la Fuente Viqueira y D. Antonio Vallejo Acevedo, la información y fotografías aportadas; al personal del Archivo del Ayuntamiento de Almería y del Archivo de la oficina de Rehabilitación Autonómica de la Junta de Andalucía de El Puche en Almería, por los planos y memorias; y al arquitecto Eusebio Villanueva Pleguezuelo por la información aportada. Y por último, a mi amigo el arquitecto Antonio Jiménez Torrecillas (1962-2015) por animarme a escribir sobre Arquitectura periférica y por obligarme a disfrutar de la vida.

TRANSFORMACIÓN DE ESPACIOS PÚBLICOS EN EL CASCO HISTÓRICO DE SEVILLA (2000-2015): AVENIDA DE LA CONSTITUCIÓN, ALAMEDA DE HÉRCULES Y PLAZA-MERCADO DE LA ENCARNACIÓN

Pablo García Vahí
María Uriondo Lozano
Universidad de Sevilla

1. Introducción

En este estudio se pretende analizar la conformación actual de la red de espacios públicos en el casco histórico de Sevilla, para la que se han adoptado diversas fórmulas que contemplan un rediseño de enclaves que optimizan factores asociados a su viabilidad, accesibilidad, conectividad y sostenibilidad, primordiales en el viraje hacia un modelo de habitabilidad, favorable a la ciudadanía. Para entender este proceso, se han escogido tres paradigmas del entramado urbano, procediéndose a un breve análisis que contemple origen, evolución y actualidad de estos espacios: la Avenida de la Constitución, la Alameda de Hércules y la Plaza-Mercado de la Encarnación. En ellos veremos diversos procesos de adecuación, intensificados durante los últimos tres lustros, que atienden nuevas demandas económicas, medioambientales, culturales o sociales. Las observaciones y resultados que hemos obtenido, a partir de fuentes bibliográficas, estadísticas o puramente empíricas, nos ofrecen un nuevo modelo de gran impacto para Sevilla que, si bien se aproxima a la idea utópica de espacio público como aquel que cohesiona a la ciudad, no evita por completo los estigmatizados conceptos de gentrificación, capitalismo y consumo, fenómenos presentes y acrecentados tras las paulatinas transformaciones.

2. Antecedentes: conformación del casco histórico de Sevilla y último impulso con la Expo'92

El conjunto urbano del casco histórico de Sevilla se ha conformado, al igual que multitud de ciudades europeas, a partir de la superposición y convergencia de estratos urbanos de historia hasta llegar al estado en el que hoy podemos percibirlo. Es importante identificar algunos aspectos de este proceso para entender el porqué del valor y ubicación de los grandes espacios desglosados en este documento.

La posición de la primigenia Spal fenicia se identifica con el primer punto de vado del río Guadalquivir, que ocupaba el sitio donde llegaba el lago Ligustino. Ello hace que la ciudad se encuentre en territorio inundable temporalmente, con un río al que se suman arroyos –Tagare-

te y Tamarguillo–, o el brazo, actualmente inexistente, que marcaría lo que hoy ocupa la Alameda de Hércules. Debido a esta cualidad geotécnica pantanosa, ya antes del primer asentamiento de la Híspalis romana –siglo I a.C.–, la bifurcación del cauce era capaz de crear un brazo fluvial que desembocaba en el Arenal, cuyo nivel variaba según los índices de pluviosidad y las mareas.

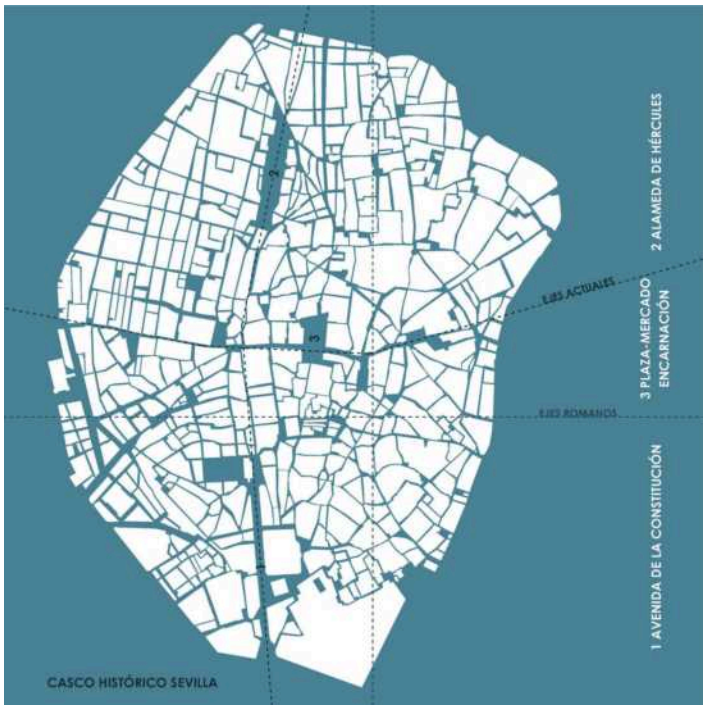


Fig. 1 – Plano centro histórico de Sevilla. Fuente: P. García

A partir de aquel asentamiento fenicio, por cuestiones principalmente comerciales, se superpone la citada ciudad romana: su aporte más decisivo, que llega hasta la actualidad, es la consolidación de unos ejes centrales ortogonales que estructurarán el urbanismo futuro, a modo de Cardo –de norte a sur, hoy calles Alhóndiga, Cabeza del Rey Don Pedro y Abades– y Decumano –de este a oeste, calles Águilas y Sagasta–. La caída del Imperio romano provocaría un proceso de reconversión urbana. Con la llegada de los musulmanes, se impone un nuevo y decisivo orden que responderá a un modelo opuesto al clásico, con una alta densidad de superficies construidas y espacios públicos entendidos como zonas de tránsito y residuos urbanos de los construidos.

Considerando la calidad constructiva y dimensión de la ciudad que en este período se había consolidado –siglos VIII-XIII–, del que queda un fuerte legado actual de la etapa almohade, le sigue la llegada del cristianismo, que se iniciará como una fase de hibridación que modificará sutilmente el urbanismo heredado: se sustituirán de manera más rotunda los edificios religiosos, pero sin perder sus cualidades contractivas utilizando el mecanismo del lenguaje mudéjar, e incluso se establecerán multitud de grandes superficies conventuales aprovechando el urbanismo existente.

Ya en el siglo XVI se da la forma simbólica y definitiva a la ciudad mediante un plan de plazas y edificios claves que, de manera muy diseminada en el tiempo, irán sustituyendo algunos conventos –como la Plaza de San Francisco–. Es en este siglo XVI cuando se plantean espacios asociados al próspero puerto sevillano, como las Atarazanas o la Casa de la Moneda, a la par de arrabales y modificaciones en el entramado murario.

En la Sevilla del dieciocho, trasladada ya la Casa de la Contratación a Cádiz en 1717, destacarán las construcciones de la Real Fábrica de Tabacos y la Real Fundición de Artillería. Será en el siglo XIX cuando se palpe un impacto urbanístico de los espacios públicos, con la proliferación de plazas como las del Museo, Cristo de Burgos, Santa Cruz, Magdalena, Encarnación y la Plaza Nueva, fenómeno paralelo a la demolición del límite amurallado –comenzado por la zona portuaria en 1830, con José Manuel de Arjona como asistente en Sevilla–, o al ensanche de la Avenida de la Constitución, cuyo primer proyecto de José Sáez de López vio la luz en 1895.

Incentivo vital de estas reformas será la Exposición Iberoamericana de 1929, que además impondrá un nuevo modelo utópico de urbanismo que combinaba la monumentalidad histórica y viviendas de mejor calidad con el concepto de ciudad jardín (Núñez, 1992: 9-25).

Desde mediados del siglo XX, el casco antiguo seguirá una doble vertiente de transformaciones urbanísticas: por una parte la consolidación de unos ejes norte-sur y este-oeste, basados en el concepto romano original de articulación urbana pero casi sin relación de ubicación con estos originales, que se vincularán a un acrecentamiento de las diferencias sociales entre la zona sur, más dedicada a actividades terciarias, y el norte, donde se producirá un declive demográfico y físico del caserío, debido principalmente a la marginalidad social. Este problema urbano necesitará de un impulso económico y motivación social, que llegará con la Exposición Universal de 1992: en el casco histórico, se restaurarán multitud de enclaves patrimoniales, se cuidarán todos los espacios públicos con una cierta lógica histórica discutible –desde pavimentos, mobiliario, iluminación y vegetación– y se eliminarán y añadirán todos aquellos elementos que influían a la marginalidad del sector (vías ferroviarias perimetrales, nuevos puentes, nuevo entendimiento público del borde urbano...).

3. Plan de actuaciones contemporáneas en los espacios públicos del casco histórico de Sevilla (2000-2015)

Tras la Exposición Universal de 1992, la ciudad vuelve a olvidar el casco antiguo, con un abandono de sus espacios públicos. El sector sur poseía bastantes vacíos urbanos públicos, con falta de conexión entre ellos, mientras que en el norte, la presencia de plazas de aparcamientos impedía los posibles nexos espaciales. Basándose en la imposibilidad para obtener nuevas áreas libres en un distrito tan consolidado, el nuevo Plan General de Ordenación Urbanística de 2007 propuso un conjunto de actuaciones, que se fueron ejecutando en diferentes líneas de trabajo: peatonalización de multitud de vías para generar corredores públicos entre los espacios existentes, aumento de la superficie global de estos e impedimento del acceso a vehículos, apertura de edificios con potencial de uso público –centros cívicos, conventos...– y reurbanización o mejoras de espacios cuya calidad promocione su infrautilización.

Importante ejemplo del modo en el que estas estrategias se materializaron es el proyecto "Piel Sensible" del estudio Mariñas Arquitectos Asociados. En este caso se unificaron cuatro espacios públicos, con mucha potencialidad, pero muy degradados en uso y materiales: las plazas del Pan, Pescadería, Alfalfa –descartándose la del Salvador en el proyecto– junto a la calle Augusto Plasencia. Se los equipó así con pavimentos continuos que facilitaran la accesibilidad, mobiliario modernizado que favoreciera el uso público, además de ordenarse la vegetación.

En la línea de actuaciones del Plan General de Ordenación Urbanística anteriormente descrito, analizaremos las intervenciones realizadas en tres grandes espacios públicos del casco antiguo: Avenida de la Constitución –que asumirá la primera línea de trabajo mencionada–, Plaza-Mercado de la Encarnación –zona prorrogada desde hacía años y cuyo programa definido tomará en consideración estas directrices– y Alameda de Hércules –se reurbanizará según estos principios–.

3.1. La arquitectura de la necesidad: Avenida de la Constitución

La fisonomía actual de la Avenida de la Constitución responde a la preocupación imperante desde finales del siglo XVIII por materializar en Sevilla una gran vía norte-sur, que conectara las Casas Capitulares y la Puerta de

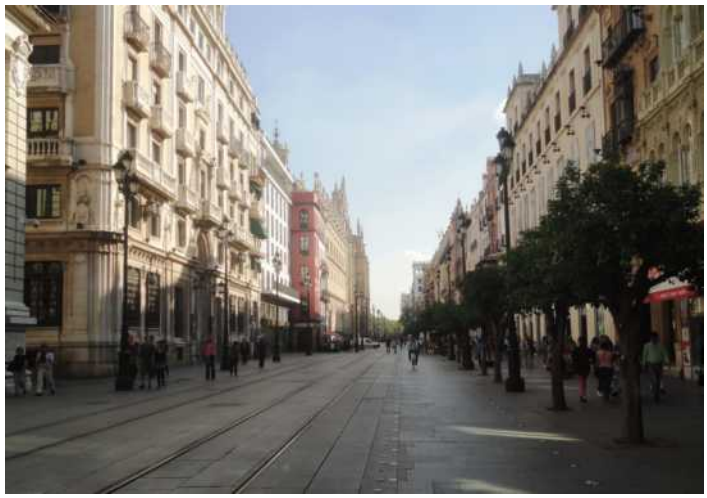


Fig. 2 – Avenida de la Constitución, Sevilla, 20 de octubre de 2015. Fuente: P. García

Jerez, creando un eje que facilitara la conexión de las instalaciones portuarias y los jardines de Cristina con el Ayuntamiento y el centro urbano. El tortuoso entramado que provocaban el Colegio-convento de Santo Tomás, el antiguo Colegio-Universidad Maese Rodrigo y algunas manzanas de viviendas –como la que circundaba a la Casa de la Moneda–, originó una sucesión de transformaciones y polémicas continuas. Como ya mencionamos, José Sáez de López plantea en 1895 el Proyecto General de Mejoras en la Población de Sevilla, materializado en 1906, y que recogía el ensanche de la Calle Cánovas del Castillo, el derrumbe de los inmuebles citados de las inmediaciones de la Casa de la Moneda o la eliminación del zaguán del Colegio-Universidad de Maese Rodrigo. A este primer proceso le seguirían otros, como el de Juan Talavera Heredia en 1915, que planteaba una optimización de la conexión entre la Plaza de San Francisco y la Avenida. Fue en la Dictadura de Primo de Rivera cuando se urbaniza el tercer tramo, que derribó el conjunto de Santo Tomás en 1927, asumiendo parte de su solar para la Avenida, y construyéndose los edificios de Correos y de la aseguradora Aurora. Queda así una amplia *Gran Vía,* salpicada de edificios históricos de corte regionalista –con artífices como Aníbal González, José Espiau o Vicente Traver-, que conectará con la gran fuente monumental proyectada por Leopoldo Carrera para la rotonda diseñada para Puerta Jerez en 1927 (Fernández, 2014: 161-168).

Ese creciente flujo constante, causó un impacto en el medio inmediato, que empezó a cuestionarse tras los reiterados daños causados en el edificio catedralicio a causa del tráfico rodado. A pesar de que ya en 1997 se había limitado el uso de vehículos privados en su zona circundante, se calculó que alrededor de 4.000 autobuses atravesaban el casco urbano, y el 50% de estos Puerta Jerez y la Avenida (León, 2000: 47). Esta congestión del tráfico y las grandes emisiones de CO_2, traspasaron límites ambientales, sociales y económicos, que atentaban contra el desarrollo sostenible, el nivel de confort de los transeúntes/vecinos, y la conservación y prevención de los bienes patrimoniales.

Ya en 1992, la Junta de Andalucía realizó un informe donde se detallaban los daños sufridos por las dos portadas góticas de la fachada occidental de la Catedral: la del Nacimiento y Bautismo, ornamentadas de ricos repertorios escultóricos en terracota. En aquel, se hizo referencia al daño encontrado por grietas, fragmentaciones y sedimentación de partículas sólidas, fruto de la alta humedad y contaminación de la zona. En 1998, el IPHE comienza la actuación en dichas portadas por un equipo multidisciplinar, que hoy gozan de un programa de conservación preventiva gracias a la financiación del Cabildo de la Catedral, cuyos favorables resultados no serían posibles sin la peatonalización de la Avenida (Cirujano, 2009: 21-33).

La eliminación del tráfico rodado en 2007 trajo consigo dos nuevas opciones de transporte público: el Metrocentro y el carril bici, con nexo al nuevo sistema Sevici. El Metrocentro es la renovada imagen del antiguo tranvía

hispalense, que vio su primera red en 1910, advirtiéndose en un plano de Antonio Poley y Poley (Fernández, 2014: 164). Cuenta con cinco estaciones que unen la Plaza Nueva con la zona de San Bernardo, pasando así por la Avenida de la Constitución –con parada en Archivo de Indias– y la Calle San Fernando, tramo que también se ha peatonalizado siguiendo el modelo de la Avenida, al igual que la Plaza Nueva. Inaugurado en el año 2007, se han calculado un total de 28,3 millones de viajeros hasta 2014, según la web de Transportes Urbanos de Sevilla, que la sitúa como uno de los medios de transporte con más éxito de la ciudad. El sistema ACR, de Acumulador de Carga Rápida, le permite prescindir de las catenarias tan polémicas –de negativo impacto visual– colocadas tras su inauguración.

A ello se suma la incorporación del carril bici a lo largo de toda la vía, que enlazará la zona de San Bernardo con Plaza Nueva. Esta red de carril bici supuso un éxito tras el estudio del Observatorio y Control de Procesos de la Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Sevilla, en cumplimiento del acuerdo plenario de 2005. En verano de 2006 se empezaba a construir, y hoy Sevilla es, tras Ámsterdam, Utrecht y Copenhague, la cuarta ciudad del mundo con más kilómetros de carril bici: pasó de tener 12 km en 2003, a la construcción de 120 km entre 2006-2009, muy favorables al servicio público de bicicletas de alquiler Sevici. Se calcula además que un tercio de las personas asiduas a este medio de transporte usaban con anterioridad el coche, y que dos tercios, iban a pie o en transporte público, según el Plan Andaluz de la Bicicleta, Pab 2014-2020.

La Avenida de la Constitución se ha metamorfoseado así en un paseo donde convergen turistas, empleados o vecinos que, a pie, en carril bici, o en tranvía, pueden experimentar una sensación muy dispar a la de años atrás, en un camino pavimentado de granito homogéneo donde se suceden infinidad de actividades del sector terciario.

3.2. Sensibilidad arquitectónica: Alameda de Hércules

El brazo del río Guadalquivir, ya citado en el segundo epígrafe, que inundaba la zona donde se ubicó posteriormente la Alameda de Hércules, comenzó su desecación con la presencia visigoda, fue continuada por los almorávides y, aún en la Reconquista, la "laguna" seguía inundándose, quedando como espacio residual. A mediados del siglo XVI era completo su abandono, que no se frena hasta 1574, cuando Francisco Zapata, Conde de Barajas, decide reordenar este terreno lacustre, desecándolo en su totalidad para crear un paseo de árboles con tres calles, mayor la principal, adornadas con fuentes, vegetación y dos columnas a modo de pórtico de entrada en el lado sur, coronadas por las figuras de Hércules y Julio César, de Diego de Pesquera. Este espacio de divertimento, en la parte norte del casco antiguo, fue adaptando o eliminando diversas alineaciones, acequias y vegetación. En el ocaso del siglo XIX, a causa del masivo éxodo rural, surgen multitud de corrales, viviendas de vecinos, y la Casa de las Sirenas es erigida en estilo francés: la ciudadanía acude a los espectáculos allí celebrados y, aunque la Exposición Iberoamericana de 1929 no proyectó ninguna mejora en la zona, fue foco de divertimento para los vecinos hasta la Guerra Civil, período que la sumirá progresivamente en la marginalidad.

La prostitución, la drogodependencia y la falta de recursos hacen que la Alameda experimente un grave deterioro hasta la década de los 90: las malas condiciones de salubridad, la palpable inseguridad ciudadana, la antigüedad de las redes de suministro, el descuido de jardines, la multitud de solares e inmuebles abandonados, el elevado índice de paro o el envejecimiento demográfico, fueron sólo algunas de las problemáticas manifestadas en este sector norte (León, 2000: 19-37).

La Alameda de Hércules requería de una profunda intervención que no sólo la regenerara urbanísticamente,

sino que la integrara en la red de espacios públicos de la ciudad y en su circuito cultural, económico y lúdico. Por ello, tras los fallidos intentos de mejora –entre otros, el Plan de Renovación Urbana de 1977, el Plan-Piloto del Sector Alameda-Feria de 1980 o intervenciones puntuales a partir de la Expo'92 (León, 2000: 13)–, se opta en 2004, tras concurso, por el estudio y propuesta de los arquitectos Elías Torres y Martínez Lapeña, quienes renovarán el conjunto defendiendo la prioridad de los peatones frente al tráfico rodado. Para ello –como se detalla en la web de ambos arquitectos–, eliminarán el albero para pavimentar el suelo con piedras romboidales de este tono –en emulación a lo preexistente–, ubicando además tres fuentes a ras, con policromía azul y blanca, que pulverizan agua y refrescan el paseo. Con ello, se consiguió además salvar los distintos desniveles hallados en el terreno, eliminando fosas y rejas, pudiéndose plantar hasta 360 nuevos árboles que proveen de sombra, junto a las pérgolas de hormigón de sección en T, que dan cobijo a los bancos y nuevos quioscos que acompañan a los ya instalados en 2001.



Fig. 3 – Alameda de Hércules, Sevilla, 20 de octubre de 2015. Fuente: P. García

Todas estas optimizaciones se unieron a: una renovación de los suministros de electricidad, agua y gas; la ubicación de la comisaría de Policía Nacional, que proporciona mayor seguridad a la zona; la introducción del carril bici y sistema Sevici en el recinto; y el amplio abanico de oferta gastronómica, hotelera y comercial, dando impulso además a la celebración de ferias, mercadillos y conciertos, integrando a la Alameda como punto turístico y de encuentro predominante en la ciudad, perfectamente incorporada en la red de espacios públicos.

Sin embargo, activistas sociales denunciaron esta transformación capitalista de la Alameda: una gentrificación que acarreaba el traslado de las clases más humildes, tras las recalificaciones y especulaciones urbanas, los desahucios acontecidos y el aburguesamiento del vecindario, fenómenos también ocurridos en barrios de otras ciudades españolas –Raval, en Barcelona, o Chueca, en Madrid– (Díaz, 2014: 11-35).

3.3 La complejidad de crear un icono: Plaza-Mercado de la Encarnación

Este gran espacio público tiene su origen en una plaza existente junto al Convento de la Encarnación del siglo XVII. Considerando la necesidad de equipamientos públicos que la ciudadanía solicitaba, a principios del siglo XIX se derriba este convento para levantar un gran mercado central de abastos. Primero se ejecuta un edificio temporal de madera que se sustituirá tras once años de funcionamiento por uno de obra, conformado según las normas estilísticas de la época, como un enorme rectángulo a modo de edifico perimetral y cuatro cuarteles internos, perdiéndose la histórica Plaza de la Encarnación al ser incorporada al nuevo mercado.

Considerando los planes de ensanche posteriores, el mercado se encontraba en el centro de cruce de los dos

grandes ejes urbanos. Esto provocará que a mediados del siglo XX, y para enfatizar el eje este-oeste, se demuela parcialmente su sector sur, apareciendo de nuevo una plaza. Pero finalmente en 1973 se derribará el resto del edificio, generando un vacío urbano de gran escala, y las funciones de mercado serán desplazadas a un edificio temporal situado en una parcela adyacente. Este vacío potencial estará en desuso –o funcionará como aparcamiento– debido a las excavaciones arqueológicas encontradas y la dificultad económica que supone una construcción de este tipo.



Fig. 4 – Plaza-Mercado de la Encarnación, Sevilla, 20 de octubre de 2015. Fuente: P. García

En 1999 se retoma la idea de levantar el gran mercado central de Sevilla, pero con un planteamiento que imposibilitaba la recuperación de los restos arqueológicos, por la necesidad de un gran espacio de aparcamiento de vehículos. Es por ello que esta propuesta se denegó y se volvió a estancar el proceso.

Definitivamente será en 2004 cuando se planteen unas bases sólidas para un concurso internacional de arquitectura. Éstas –algunas solicitadas explícitamente y otras consideradas por el jurado para la elección–, constaban de un mercado con gran capacidad, espacios comerciales y de restauración, plaza libre para eventos urbanos preparada para su entorno histórico-climático, capacidad de aparcamientos, unificación de ambas plazas separadas por la vía de tráfico este-oeste y un centro arqueológico que incluyese los vestigios hallados in situ. Además aparece la necesidad de constituirse como un icono de la arquitectura contemporánea del siglo XXI, debido a la falta de este tipo de intervenciones en el casco histórico de Sevilla y las motivaciones políticas, económicas y turísticas que el nuevo icono posibilitarían (Pereira, 2004).

Esta densidad de usos y necesidades motiva que el proyecto resultante del concurso sea el del equipo de Jürgen Mayer. Compacta todas las funciones requeridas estrictamente en un cuerpo-basamento –centro arqueológico Antiquarium y carga y descarga en planta inferior, mercado a cota de calle, plaza libre en nivel superior– y centra toda la atención en un elemento icónico que unifica todo el vacío, cubre de sombra e incluye funciones no requeridas como mirador o restaurante elevado, además de incentivar la investigación de ciertos materiales –resinas, maderas, lacados– con su construcción de manera pionera en la arquitectura contemporánea. En palabras de Andres Lepik, responsable del estudio de Mayer:

> With the Metropol Parasol, Seville acquires a new urban emblem at the heart of its historic center (...) and creating a shadowed, slightly raised plaza beneath, which accommodates a range of public functions. Theatre, music, dance, and other events can be scheduled beneath this roof during daytime or in the evening. Below the plaza, the market hall is reborn in a new form, once again serving as a center for the lively and densely settled neighbourhood during the daylight. The lowest level at the scheme, set beneath the market hall, contains an archaeological museum. (...) the accessible roof and the restaurant set there. From above, visitors enjoy spectacular views across the old town. Through its func-

> tional multiplicity and spectacular form, the Metropol Parasol represent a singular instance if how an urban texture that has evolved over centuries can be reanimated by means of a complex architectural ensemble (Urbach, 2009: 150).

Tras multitud de inconvenientes, retrasos y problemas económicos, el nuevo conjunto se terminó en 2011 e inmediatamente se activaron todas sus potencialidades con diversos eventos urbanos. Asociado a esta intervención, se repavimentó el conjunto de vías y plazas anexas y se limitó el tráfico, favoreciendo su carácter peatonal principal.

Cabe destacar, por una parte, cómo la multitud de necesidades urbanas tienden a agruparse en los pocos espacios libres que van quedando, potenciando así programas con gran carga y proyectos de complejidad. Por otra, las polémicas asociadas a la arquitectura contemporánea como estilo que simplifican el entendimiento de ésta y devalúan su valor en otros campos –como el funcional, económico, turístico...–. Las consecuencias en el turismo han reafirmado su cualidad de hito, convirtiéndolo en un nuevo centro. Respecto al comercio, ha devaluado el uso principal de mercado, en beneficio de otras funciones como la restauración. Por último, el conjunto es entendido como parte de la red de espacios públicos, facilita la accesibilidad a todos los espacios urbanos anexos, mientras que sublima el principal desconectándolo de la red e impidiendo su lectura en continuidad con estos.

4. Conclusiones

El conjunto de actuaciones ejecutado en este último período ha conseguido establecer una red de espacios públicos más acorde con la ciudad actual, su accesibilidad y comunicación, entendiéndola desde perspectivas multidisciplinares. Así, se ha procedido a la reinterpretación del lenguaje material –en pavimentos, mobiliario urbano, iluminación, vegetación–, la modificación de equipamientos y suministros, y la dotación de nuevos sistemas y vías de transporte –Metrocentro o carril bici, más ecológicos que el vehículo privado–, unido a la accesibilidad peatonal y a la anulación de proyectar aparcamientos subterráneos en el recinto intramuros del casco histórico.

Ello ha repercutido en materias de carácter medioambiental, patrimonial, comercial y cultural. De esta manera, la Delegación de Medioambiente del Ayuntamiento de Sevilla firmaba en 1996 la Carta de Aalborg, cuyos pactos ha podido cumplir gracias a las medidas adquiridas en los últimos años: reducción de la contaminación, aumento de zonas verdes y salvaguarda del Patrimonio Histórico Artístico (Martínez, 2008: 189-197). Las repercusiones patrimoniales han sido también favorables, respetándose las conservaciones preventivas y de mantenimiento en las intervenciones realizadas: la Catedral o la puesta en valor de los restos arqueológicos del Antiquarium, son prueba de ello. Estas acciones, que trascienden e influyen a la conciencia ciudadana, han convertido esta red de espacios en lugares de encuentro, de manifestación, escenarios para la vida donde se despliega un abanico de actividades culturales, gastronómicas o comerciales. Parece que ese nuevo diseño, que converge entre el espacio público, el espacio colectivo y la esfera pública, tuviera la capacidad de unir al ciudadano con el arte y su entorno (Ricart, 2013: 21-22).

Por otra parte, no hay que olvidar la dificultad en la ejecución de algunos proyectos, por las polémicas con la ciudadanía, los presupuestos excesivos o las dificultades técnicas, con la complejidad añadida que supone trabajar en los espacios públicos más consolidados de las ciudades históricas. De este modo, se ha tenido que recurrir a técnicas complejas, y no siempre acertadas, como la imposición de proyectos sin considerar las reclamaciones vecinales, la privatización para dar viabilidad económica o las mejoras tras la ejecución por fallos de proyecto, que acarrearán contrariedades con la ciudadanía: son ejem-

plos la sustitución de los equipamientos –bancos y farolas- en la Plaza del Pan o la Pescadería, o la polémica gentrificación de la Alameda.

Sin embargo, y considerando muy completo este plan de actuación, la red de espacios percibe aún recintos inconexos, desfasados o ineficientes que se desvinculan del resto, sumados a otros que, poco a poco, regresan al abandono –véase el estado de espacios como las plazas de San Pedro, Museo, Duque, Gavidia, Magdalena, San Pablo, Pumarejo y Concordia–. Es por ello que la ciudad contemporánea –como organismo vivo que es– siempre necesitará readaptarse a las nuevas exigencias y estará en constante cambio para gozar de un sentido funcional en lo morfológico y social.

Bibliografía

Cardoso Bueno, Diego (2006). *Sevilla. El Casco Antiguo. Historia, Arte y Urbanismo.* Sevilla: Ediciones Guadalquivir.

Cirujano, Concha; García, Ángel Luis y Laguna, Teresa (2009). "El mantenimiento de los bienes culturales como garantía para su conservación" en *Ge-conservación.* Nº 0, 2009, pp. 21-33.

Díaz Parra, Ibán (2014). *¿Gentrificación o barbarie? Disciplinamiento y transformación social del barrio de la Alameda de Sevilla*. Sevilla: Atrapasueños.

Fernández González, Alberto (2014). "La Modernización de la Ciudad Histórica: la Avenida de la Constitución, Gran Vía de Sevilla" en Chaves Martín, M. Á. (dir.), *Arquitectura, patrimonio y ciudad.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

León Vela, José (2000). *La Alameda de Hércules y el Centro Urbano de Sevilla: hacia un reequilibrio del Casco Antiguo.* Sevilla: Secretariado de Publicaciones.

López Lloret, Jorge (2003). *La ciudad construida: historia, estructura y percepción en el conjunto histórico de Sevilla.* Sevilla: Diputación de Sevilla.

Martínez Díaz, E. (2008). "Políticas públicas ambientales del Ayuntamiento de Sevilla: hacia un desarrollo más sostenible" en Sánchez Bravo, Á. (ed.), *Políticas públicas ambientales.* Sevilla: ArCiBel.

Núñez Canstain, J. (1992). "La representación como instrumento de conocimiento e intervención urbanística" en Núñez Canstain, José; Bonetta, Rosa y Ferretti, Licinio, *Sevilla forma urbis.* Venecia: Marsilio.

Página oficial de José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres. Disponible en http://www.jamlet.net/ (última consulta: 20 octubre de 2015).

Página oficial de Plataforma Arquitectura. Disponible en http://www.plataformaarquitectura.cl/cl (última consulta: 15 octubre de 2015).

Página oficial de Transportes Urbanos de Sevilla, Sociedad Anónima Municipal. Disponible en http://www.tussam.es/ (última consulta: 20 octubre de 2015).

Pereira, María Jesús (2004). "Un jurado elegirá mañana el proyecto ganador del concurso de ideas para la Encarnación" en *ABCdesevilla.* Julio, 2004. Disponible en http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-11-06-2004/sevilla/Home/un-jurado-elegira-ma%C3%B1ana-el-proyecto-ganador-del-concurso-de-ideas-para-la-encarnacion_9621962523516.html (última consulta: 15 octubre de 2015)

Pérez Escolano, Víctor (coord.) (1985). *Sevilla: ciudad histórica y viva.* V Encuentro Europeo de Ciudades Históricas. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Plan Andaluz de la Bicicleta. Pab 2014-2020. Disponible en http://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/PAB_2014_2020_1.pdf (última consulta: 20 octubre de 2015).

Plan General de Ordenación Urbanística de Sevilla 2007. Memoria de Ordenación. Tomo 2. Sevilla: Gerencia de Urbanismo, Ayuntamiento de Sevilla.

Plan General Municipal de Ordenación de Sevilla 2002. Documento de avance, dossier informativo. Disponible en http://www.sevilla.org/plandesevilla/avance/doc/dossier_avance_txt.pdf (última consulta: 8 noviembre de 2015).

Ricart, Núria y Remesar, Antoni (2013). "Reflexiones sobre el espacio público" en *On the w@terfront*. Volumen 25, marzo 2013, pp. 5-35. Disponible en http://www.ub.edu/escult/Water/ (última consulta: 25 octubre de 2015).

Urbach, Henry y Steingräber, Cristina (eds.) (2009). *J. Mayer H.* Ostfildern: Hatje Cantz.

VV.AA. (1972). *Historia del urbanismo sevillano.* Sevilla: Patronato José María Quadrado.

VV.AA. (1995). *El conjunto histórico de Sevilla. Avance del Plan Especial de Protección.* Sevilla: Gerencia de Urbanismo, Ayuntamiento de Sevilla.

ARQUITECTURA, PATRIMONIO Y CIUDAD. INTERVENCIONES EN LOS MUSEOS

Luz María Gilabert González
Universidad Católica de San Antonio de Murcia

1. Introducción

Murcia, como muchas otras ciudades españolas, cuenta con un rico patrimonio cultural que se está dando a conocer dentro y fuera de sus fronteras a través de la creación de museos y centros de interpretación. Fue sobre todo en los años noventa del siglo XX cuando comienza esta política de expansión museística que coincide también a nivel nacional con el llamado "boom de los museos" (Bolaños, 2008: 470) y que han dejado infinidad de ejemplos e intervenciones arquitectónicas con fines museísticos por todo nuestro país.

Este hecho fue el motor que impulsó la rehabilitación de edificios por parte del Ayuntamiento de Murcia para convertirlos en museos a través de una gestión común por parte de su Concejalía de Cultura. Son cinco instituciones que, a pesar de tener una temática, gestación y trayectoria diferentes, permiten al visitante conocer la ciudad desde distintos puntos de vista y desde diversos períodos históricos.

Estas entidades son: El Centro Cultural Museo Hidráulico Los Molinos, el Museo Ramón Gaya, el Museo Taurino, el Museo de la Ciencia y el Agua y el Museo de la Ciudad. De todas ellas hablaremos a continuación, concretamente de las reformas arquitectónicas llevadas a cabo en sus actuales sedes.

2. El proyecto de rehabilitación de los molinos nuevos

El casal de los Molinos Nuevos fue un edificio clave en el trazado urbano de la orilla derecha del Segura junto con los muros de contención del río y el Puente Viejo, dentro de las reformas urbanísticas propiciadas por el Conde Floridablanca y realizadas por el arquitecto Jaime Bort. La instalación molinar construida entre 1743 y 1749 era una pieza prismática paralela al río y cuya cubierta plana quedaba enlazada con los muros de encauzamiento. Exteriormente el edificio era una construcción sobria y fuerte que quedaba ennoblecida en su parte superior por un orden de pilastras que indicaban el nivel de los espacios de trabajo en su interior. Desde finales del siglo XIX, este tramo superior y su cubierta adintelada comenzaron a desfigurarse por crecimientos espon-

táneos de ampliación vertical producidos por la cesión de la propiedad de los molinos a particulares, adquiriendo finalmente el aspecto fragmentario y heterogéneo que en los años ochenta ofrecía el inmueble.

Para la rehabilitación del monumento, Navarro Baldeweg planteó una vuelta al aspecto más genuino, es decir, un retorno al diseño original de la construcción del siglo XVIII. Esta decisión estuvo motivada, en primer lugar, por la recuperación del primitivo uso de los molinos como bien público, cuya función se retomó al convertir la instalación molinar en un museo y centro cultural al servicio de los ciudadanos; y, en segundo lugar, con la vuelta a la primera construcción arquitectónica se pretendió volver nuevamente a vincular el edificio con las otras obras de ingeniería realizas en el mismo proyecto urbanístico y que formaron un núcleo unitario en el margen derecho del río.

Con la intención de responder a todas las necesidades del centro cultural, Baldeweg realizó una simplificación del conjunto arquitectónico molinar, suprimiendo los añadidos verticales del siglo XIX para construir nuevos espacios a partir del cuerpo prismático del siglo XVIII. Sobre él, incorporó nuevos elementos estructurales en altura para la creación de una biblioteca y una cafetería-restaurante. Además añadió, dentro del conjunto arquitectónico originario, otra serie de espacios socioculturales como salón de actos y sala de exposiciones temporales. Todos estos lugares quedaron funcionalmente independientes y autónomos, pero integrados en el espacio del edificio de dos maneras diferentes: en horizontal –en superficie o bajo cota–, cuando la disponibilidad del espacio lo permitió y superponiéndolos en altura, en las situaciones contrarias. De ese modo, los planos del proyecto mostraron la forma en que conviven el esquema continuo y lineal de los antiguos molinos y la formación de nuevos espacios que tienden a emanciparse y a organizarse como lugares autónomos. En este caso, el arquitecto se reveló sobre todo hábil a la hora de vincular entre sí los espacios funcionalmente separados, pues suele ser habitual que en sus proyectos se haga especial énfasis en garantizar ese funcionamiento autónomo de los distintos ámbitos y a la vez permitir usos alternativos o conjuntos.



Fig. 1 – Vista general del Centro Cultural Museo Hidráulico Los Molinos. Fuente: imagen cedida por Alfonso Robles.

Los criterios seguidos para este proyecto de reutilización de un edificio de la primera revolución industrial se orientaron en dos direcciones opuestas. Por un lado, el rigor con el que se restaura el edificio originario de los Molinos y, por otro, la libertad del planteamiento de la nueva construcción. La propuesta se estableció por tanto en dos niveles: la restauración del sedimento histórico inicial –el mismo en el que se apoyaba la arquitectura de la zona y donde se creó un museo de sitio para mostrar al visitante el funcionamiento de los molinos– y la asunción de una variedad formal y constructiva en lo adicional, obedeciendo a los nuevos usos del edificio. Sobre este asunto, el arquitecto afirmó “creo que en mis proyectos, sobre todo los de carácter urbano que son más complejos, siempre se ve una distinción en estratos hori-

zontales dando al suelo lo que es del suelo y a los edificios lo que es de los edificios" (Urrutia, 2003: 649).

Por último, la plaza de acceso al museo quedó rematada al oeste por las antiguas cuadras que fueron destinadas como sala de exposiciones temporales, creándose un diálogo entre el bloque prismático de los molinos frente a las antiguas caballerizas (Goméz, 2005: 134-135).

3. El Museo Ramón Gaya

El Museo Ramón Gaya, inaugurado en 1990, se ubicó en una antigua mansión del siglo XIX, que pasó a ser propiedad del ayuntamiento de Murcia poco después de que el artista ofreciera todo su legado pictórico y literario al consistorio al ser nombrado Hijo Predilecto de la ciudad. La idea fue crear un museo monográfico donde exponer toda la colección donada en un edificio emblemático del centro histórico denominado Casa Palarea.

El proyecto de rehabilitación para fines museísticos se encargó al arquitecto municipal Miguel Ángel Beloqui Alarcón. En la reforma, el arquitecto mantuvo la estructura de la antigua edificación y a su vez los desniveles existentes entre los forjados de los dos cuerpos desarrollados en cuatro alturas a través de un complejo dispositivo de escaleras, siendo la planta baja la única zona del edificio donde las cotas de ambos cuerpos coincidían. Asimismo conservó la fachada con sus balcones y ventanales con rejas de buche de paloma, el mirador y la escalera principal helicoidal con sus óculos al exterior. En opinión de Ruiz Llamas (2001: 207), Beloqui, con el debido respeto a la naturaleza y a las características esenciales de esta casa murciana, supo llevar a buen término la realización de un proyecto de tal envergadura.

Al interior, la gran cantidad de habitáculos anexionados con una anarquía absoluta provocaron la necesidad de clarificar los espacios en la nueva concepción del edificio como museo, lo que implicó que el arquitecto tuviera que conjugar tanto las características propias del edificio elegido como la concepción de los espacios para el público, procurando así combinar las mejores condiciones museográficas –presentación, instalaciones, iluminación y circulación de visitante– con las características de una vivienda del siglo XIX. El resultado fue la racionalización de los espacios interiores que quedaron definidos por los mismos elementos portantes propiciando una confortable sensación de intimidad ya que la obra de Gaya tenía un carácter más bien íntimo.

La actuación de Ramón Gaya en el acondicionamiento del museo afectó al criterio museográfico de las salas y a la elección de los materiales, tanto para el tipo de suelo –barro para el cuerpo secundario y mármol para la parte principal del inmueble– como para el color de las paredes –amarillo-ocre para las fachadas, típico de la arquitectura murciana, y tonos grises para el interior de las salas–. En definitiva, las intervenciones en la Casa Palarea dieron como resultado "un pequeño y minimalista centro con cuadros del artista y sus amigos" (Antona y Palomero, 2000: 117) que bien puede considerarse todo un acierto en la modalidad de edificios antiguos rehabili-



Fig. 2 – Vista exterior del Museo Ramón Gaya. Fuente: imagen cedida por el Museo Gaya

tados para fines museísticos gracias a "la armonía cronológica y conceptual entre el marco arquitectónico y su contenido" (Ruiz, 2001: 209). En 2010 y gracias a fondos europeos fueron renovadas museográficamente las salas de exposición del museo, actualizando de ese modo la colección de obras expuestas.



Fig. 3 – Vista de la *Sala Homenajes* del Museo Gaya tras la remodelación del año 2010. Fuente: imagen cedida por el Museo Gaya

4. El Museo Taurino

En 1994, la Comisión de Hacienda del Ayuntamiento de Murcia aprobó la cesión del edificio al Club Taurino para la instalación de un museo que desde ese momento pasaría a formar parte del patrimonio de la ciudad al ceder la entidad taurina todos los fondos de su colección al consistorio. El 7 de julio de 1995 dieron comienzo las obras de restauración del edificio, conocido como la Biblioteca, por los arquitectos Juan Jodar Martínez, Carlos Martínez Pérez y Miguel Maiza Urbieta; aunque actualmente está en proceso una nueva reforma arquitectónica a cargo de Antonio Sabater.

Para su nuevo uso cultural, el antiguo pabellón de la Fábrica del Salitre, que exteriormente parecía estar bien conservado, necesitó de una profunda restauración interior, sobre todo de la cubierta y de sus elementos estructurales. Con su reforma, los arquitectos querían resolver con eficacia las necesidades que derivaban del hecho de tener que disponer en un mismo edificio de tamaño reducido una serie de salas para el desarrollo de las actividades del club y la exhibición al público de todo el material que había ido acumulando a lo largo de su dilatada historia. Finalmente, la nueva sede fue inaugurada y abierta a los aficionados el 27 de febrero de 1996.

En la rehabilitación, se conservó la antigua entrada situada en el lado norte como acceso al café-bar del club, restaurándose su pequeño pórtico de cuatro columnas y frontón, típico de la arquitectura neomudéjar de principios del siglo XX. Además, en la fachada sur se creó una entrada exclusiva para el museo con el fin de conferir al inmueble un carácter más público ya que se encontraba situado frente al Centro de Artesanía.

En el interior, la sala de exposición fue un espacio de planta cuadrada organizado a dos alturas y rematado con techumbre a dos aguas desde la cual se distribuyó el sistema de luz cenital. La intervención se apoyó espacial y estructuralmente en la arquería de ladrillo macizo situada en el eje longitudinal del edificio que fue totalmente recuperada para su aprovechamiento museográfico. En la planta baja, se dispuso una hilera de dobles vitrinas para la adecuación de los trajes de luces y en la parte superior, la arquería permitió colocar expositores en los huecos de los arcos para la exhibición de objetos variados y sus muros de cerramiento se aprovecharon para disponer cuadros y fotografías que fueron alternados con la exposición de cabezas de toros.

La planta superior quedó volada hacia ambos lados del espacio expositivo y uno de los laterales se destinó a biblioteca y sala multiuso para la organización de actos taurinos. Los muros de cerramiento de la fábrica fueron

aprovechados para disponer en la parte baja la colección de cartelería de pequeño formato y panderetas, mientras que en la parte más alta se distribuyeron las grandes pinturas y el extraordinario conjunto de carteles murales que fue iniciado con el rótulo originario de la inauguración de la Plaza de Toros de Murcia en 1887.

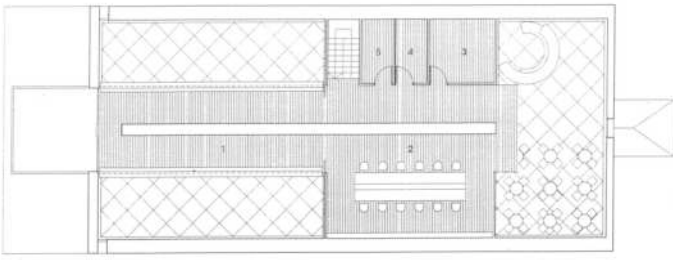


Fig. 4 – Plano de la primera planta del Museo Taurino de Murcia. Fuente: imagen cedida por Antonio Sabater

5. El Museo de la Ciencia y el Agua

Para el futuro museo científico se pensó su ubicación en los antiguos depósitos de agua de la Calle Belén que fueron construidos durante la posguerra por ingenieros alemanes. En planta, la edificación era un cuadrado perfecto cuyos laterales coincidían, con precisión astronómica, con los paralelos en la línea este-oeste y norte-sur. Posteriormente, el estanque cubierto fue absorbido por el crecimiento urbanístico de la ciudad bajo las normas del primer Plan General de Ordenación Urbana de 1976.

Inaugurado en 1996 y 1998, desde el principio la construcción del Museo de la Ciencia se concibió en tres fases independientes aunque complementarias para que su uso fuera posible desde el comienzo de la rehabilitación del edificio. La primera fase del proyecto fue diseñada por el arquitecto municipal Miguel Ángel Beloqui Alarcón en 1994. Su transformación consistió básicamente en el respeto de la edificación existente a través de la rehabilitación de los elementos estructurales interiores (pilares, vigas y bóvedas) y exteriores (muros de cerramiento). El resultado fue un museo en forma de pirámide truncada, coronado por un planetario y al interior un enorme espacio cubierto por bóvedas de hormigón y dividido por delgadas columnas.

Dentro del edificio se configuró una gran sala para exposiciones temporales y otras dependencias complementarias que fueron organizadas en la franja longitudinal para diferenciar la zona de servicios del área expositiva, pero ambas integradas mediante un elemento común a modo de amplio vestíbulo con dominio visual de todo el conjunto. Además Beloqui dibujó en los planos del proyecto un gran planetario en la parte posterior de las salas de exposición que aparecería rematado con una gran cúpula el exterior del edificio, aunque todavía no ha sido ejecutado.

En 1996 fue encargado al arquitecto municipal, José Carlos Robles Fernández, la segunda fase del museo que se abrió al público en mayo de 1998. En este caso, la intervención consistió principalmente en la incorporación de un recinto de unos mil metros cuadrados para configurar una sala permanente dedicada al agua. Una temática imprescindible teniendo en cuenta la importancia de este elemento en la vida económica y social de la ciudad, ampliándose así su denominación como Museo de la Ciencia y el Agua.

Al museo se accede a través de la Plaza de la Ciencia. Un espacio que sirve tanto de antesala de la institución como de zona de recreo. En ella se instalaron distintos módulos para configurar un parque interactivo y pedagógico donde entender la situación del ser humano respecto a los elementos y fuerzas de la Naturaleza. Ya en el interior, la Sala Descubre está dirigida a los niños y cuyo espacio quedó dividido en dos áreas: 1) el conjunto de diez módulos interactivos organizados a modo de zonas

constituidas para el desarrollo de actividades de trabajo y juego; y, 2) una zona destinada a biblioteca. En la Sala del Agua, a través de un gran número de módulos interactivos, diseñados para todos los públicos, se analiza este componente desde diferentes campos científicos basados principalmente en cuatro áreas temáticas.

6. El Museo de la Ciudad de Murcia

Una vez abierto el jardín al público, el 16 de julio de 1996, se procedió a la remodelación de la Casa López-Ferrer como Museo de la Ciudad, bajo la supervisión del arquitecto municipal Pedro Manuel Pérez Alonso. Cuando el gobierno local adquirió la vivienda en los años noventa estaba compuesta por un cuerpo principal que correspondía a la casa del siglo XIX, dos cuerpos adosados a ella de una y dos alturas y en su parte posterior –en dirección al huerto– una edificación secundaria de dimensiones similares. El planteamiento general del proyecto se basó en una operación de rehabilitación de los elementos arquitectónicos existentes y una adaptación del edificio para su nuevo uso museístico.

El cuerpo principal tenía tres crujías y tres plantas en altura sobre un semisótano que quedaban conectadas al interior a través de una escalera helicoidal y con una cubierta plana. La planta de acceso presentaba un doble zaguán y sus lados constaban de varias dependencias destinadas a diferentes usos de la vivienda. La composición de sus fachadas –con un cierto interés arquitectónico– obedecía a un esquema sobrio y de trazado ordenado, con una puerta principal central y grandes ventanales en la planta baja y balconadas en las dos superiores.

En la rehabilitación, se sustituyeron los dos cuerpos laterales por otros dos de una sola altura: uno para salón de actos donde desarrollar los programas educativos y culturales y el otro para sala de exposiciones temporales. El cuerpo principal fue reutilizado al máximo tanto por su valor arquitectónico –casa del siglo XIX– como por su buen estado de conservación, aunque sí se restauraron sus fachadas y su cubierta plana. Al interior, el semisótano se destinó como almacén y en la planta baja se ubicó la recepción, un espacio para los servicios didácticos y una parte de la exposición permanente. El desarrollo de los contenidos de la exposición continuó en la primera planta y el segundo piso se empleó para las dependencias administrativas, biblioteca y un espacio para la recreación del taller del belenista integrado en la muestra permanente. En el cuerpo secundario del edificio se incorporó un elemento de entreplanta que permitió crear un patio interior cubierto por lucernario y alrededor de él se organizó toda la colección recorriendo los tres pisos de ese cuerpo arquitectónico.

Este museo se concibió con un diseño clásico, pero con un discurso museográfico moderno basado en las nuevas técnicas de interpretación del patrimonio. Sus colecciones fueron presentadas de un modo cronológico para mostrar el desarrollo histórico de Murcia desde las primeras civilizaciones hasta el siglo XX, haciendo hincapié especialmente en todos aquellos aspectos que de una manera u otra habían ayudado a configurar la realidad actual de la ciudad y de su comunidad. El Museo de la Ciudad se convertía así en una guía para el conocimiento, la divulgación y la interpretación de la ciudad de Murcia y su visita constituyó para el visitante un punto de partida para otros interesantes recorridos por la urbe.

7. Conclusión

En conclusión, el uso de edificios y monumentos de carácter patrimonial para convertirlos en museos implica proyectos de gran envergadura porque la mayoría de estos inmuebles necesitan profundas remodelaciones que no siempre son acertadas para su finalidad. Sin embargo,

este tipo de intervenciones son muy interesantes porque permiten al visitante una doble lectura: conocer y "narrar" aspectos y situaciones ocurridas en la historia del lugar, tanto dentro como fuera del museo.

Asimismo, la idea de volver a dar un uso y un sentido a estos monumentos es muy aconsejable por varias razones: por su condición de vestigios del pasado, con valor testimonial o como elementos de la historia local; por tratarse de un recurso con atractivos *per se*, susceptible de actuar como reclamo cultural y, por tanto, de convertirse en producto turístico; y, por operar como un factor de revitalización socioeconómica y de recuperación de la identidad de los territorios.

Además, en el caso de los museos municipales de Murcia, supuso una remodelación arquitectónica de los entornos e incluso sirvieron para conectar distintos barrios con el centro histórico y de esa forma ofrecer una mayor oferta turística y cultural a los visitantes y ciudadanos.

Bibliografía

Antona del Val, Víctor y Palomero Plaza, Santiago (2000). "Informe sobre los Museos en la Región de Murcia" en *Museo.* Nº 5, pp. 206-225.

Bolaños, María (2008). *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*, 2ª edición. Gijón: Trea.

Fernández-Delgado Cerdá, Manuel (1997). "Ayer y hoy del Museo Ramón Gaya de Murcia" en *Actas del VI Congreso Nacional de la Anabad.* Murcia: Consejería de Cultura y Educación, pp. 659-661.

Gilabert González, Luz María (2014). *Los museos municipales de Murcia. Historia, política y gestión*. Editum: Murcia.

Gómez Martínez, Javier (2005). "Los museos de Juan Navarro Baldeweg" en *Trasdós*. Nº 7, pp. 127-144.

Marín Torres, María Teresa (2000). "El papel de los museos en la interpretación y representación del patrimonio en las ciudades históricas", en *Actas I Congreso Internacional Las ciudades históricas: patrimonio y sociabilidad*. Córdoba: Cajasur, pp. 233-240.

Memoria General del Proyecto de Rehabilitación para el Centro Cultural y Museo Hidráulico de Murcia, 30 abril de 1984.

Memoria del Proyecto básico y de ejecución del Museo de la Ciencia de Murcia (1ª fase), mayo de 1994.

Memoria del Proyecto del Museo de la Ciencia de Murcia (2ª fase), junio de 1996.

Memoria del Proyecto de Rehabilitación del Huerto-jardín López-Ferrer, marzo de 1994.

Memoria del Proyecto de Rehabilitación de la Casa López-Ferrer, abril de 1996.

"Molinos del río Segura. Rehabilitación para Centro Cultural y Museo Hidráulico" (1992) en *El Croquis*. Nº 54, pp. 58-73.

Nicolás Gómez, Dora (1993). *Arquitectura y arquitectos del siglo XIX en Murcia*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos.

Pardo Abad, Carlos J. (2004). "La reutilización del patrimonio industrial como recurso turístico. Aproximación geográfica al turismo industrial" en *Treballs de la Societat Catalana de Geografía*. Nº 57, pp. 7-32.

Peña Velasco, Concepción de la (2001). *El Puente Viejo de Murcia*. Murcia: Universidad de Murcia.

Ruíz Llamas, María Gracia (2001). "El museo, gestación y desarrollo. Un ejemplo: Museo Ramón Gaya" en *Boletín de la Anabad*. Nº 51 (2), pp. 201-216.

Urrutia Núñez, Ángel (2003). *Arquitectura española del siglo XX*. 2ª edición. Madrid: Cátedra.

EL CONJUNTO EPISCOPAL PRERROMÁNICO EN TERRASSA DURANTE EL SIGLO XX

Ricardo Gómez Val
Universidad Politécnica de Cataluña

1. Antecedentes

Actualmente el conjunto monumental de las iglesias de Sant Pere de Terrassa se encuentra dentro del área metropolitana de la ciudad de Terrassa, en zona periférica englobada por la ampliación de la ciudad en la primera mitad del s. XX, cuando consiguió su primacía como ciudad industrial famosa en el sector textil que cultivaba desde época bajo medieval.

La ciudad de Terrassa situada a los pies del macizo de Sant Llorenç del Munt y de la sierra de l'Obac es una zona de planicie ondulada a 286m. de altitud plagada de los torrentes y riachuelos que bajan de estas sierras para ir a parar a las cuencas de los ríos Llobregat y Besós. A 28 km. de Barcelona tiene actualmente una población de 215.706 habitantes y es co-capital junto con Sabadell de la comarca del Valles Occidental; destacándose como una de las ciudades industriales medias importantes de Catalunya.

Los orígenes de Terrassa están vinculados al establecimiento del Municipium Flavium Egara, –la Egara romana–, entre el año 79 y el siglo II. La identidad física urbana de este Municipium Flavium Egara se desconoce, motivo por el cual estudiosos, como C. Peig, han propuesto la hipótesis de que quizás respondiera exclusivamente a una titularidad legal y administrativa, en la que se reconocía la comunidad de habitantes, más que la trama o red urbana de una civitas. Siendo posible que la población romana que se acogía a esta titularidad estuviese dispersa en distintos vicus o villae de explotación agrícola o rural de la zona, aunque pudiera tener algunos edificios públicos comunes estratégicamente situados. Quizás la antigua sede episcopal de Egara se ubicara en algunos de ellos o, si más no, en su sector.

Esta división en distintas municipalidades mantenida hasta el siglo XX ha dejado en su piel urbana contemporánea la huella de "distintas identidades", "desgarros" y "cosidos" pasados que le prestan una particular identidad, sobre todo si se tiene en cuenta que la unión o "cosido" entre las diversas partes se ha realizado preferentemente en lo que eran sus límites naturales: el cauce de los torrentes. De este modo la naturaleza ha separado o cohesionado desde antiguo las distintas zonas de la ciudad según el enfoque y utilidad dado su territorio. En este sentido se puede entender el que el actual par-



Fig. 1 – Fotografía aérea del barrio de Sant Pere de Terrassa. Fuente: Plan Director del Conjunto Monumental de las iglesias de Sant Pere de Terrassa

que natural de Vallparadís (33 hectáreas) forma un paisaje cultural que cohesiona la ciudad, aglutinando naturaleza, patrimonio y núcleos urbanos de centro y periferias (ampliaciones de la ciudad s. XX). Descubrir esta potencialidad ha sido un acierto del trabajo común realizado desde 1994 entre los departamentos de urbanismo, medio ambiente, patrimonio y cultura de la ciudad. El conjunto monumental de las Iglesias de Sant Pere domina y remata este parque natural siendo a la vez linde que introduce a la parte del núcleo urbano de Sant Pere cohesionado a la actual Terrassa. La ampliación de la ciudad en los siglos XIX y XX hacia el este y sur integró zonas periféricas y rurales del entorno en lo que hoy es un municipio único, desarrollando además una marcada personalidad industrial (sector textil) y modernista, que ha dejado una huella muy particular en su patrimonio urbano.

Este conjunto episcopal se ha conservado prácticamente intacto hasta nuestros días. Se encuentra situado en el Parque de Vallparadís, en un promontorio separado por un torrente del centro de la ciudad. Esta situación aislada y periférica ha permitido su pervivencia a lo largo de los siglos, ya que cuando Terrassa dejó de ser sede episcopal, este conjunto pasó a ser una parroquia de un conjunto de casas dispersas en la periferia de Terrassa. Durante siglos y aún hoy en día ha sido la parroquia del barrio de Sant Pere. Este barrio no formaba parte de la ciudad de Terrassa y sólo fue con el desarrollo industrial de finales del siglo XIX cuando Terrassa se expandió hacia la periferia y absorbió este barrio.

El conjunto monumental de las iglesias de Sant Pere de Terrassa fue declarado Monumento Histórico-Artístico de Interés Nacional el 3 de junio de 1931, y posteriormente Bé d'Interès Cultural en el año 1885 por la Generalitat de Catalunya (registro R-I_51-0427/0428/0429). Actualmente ha sido propuesto a UNESCO para su nominación como Patrimonio de la Humanidad.

2. Plan especial

Desde 1990 las administraciones locales y autonómicas fueron conscientes de la necesidad de actuar en este conjunto debido a su paulatina degradación. El uso litúrgico y parroquial que se le daba a los diferentes edificios no alcanzaba al mantenimiento en condiciones adecuadas a todo el conjunto. A esto añadía la necesidad de solucionar la accesibilidad e incorporación a la ciudad de Terrassa del barrio de Sant Pere, en el que se halla ubicado el monumento para que dejara de ser zona marginada.

El "Plan especial" recogió el eco de problemas antiguos como el de la conectividad entre los dos núcleos urbanos antiguos, situados las distintas orillas del torrente, y que últimamente había derivado en el aislamiento del

conjunto monumental. Ya en el siglo XVI para salvar el torrente de Vallparadís y favorecer la conexión entre el "poblado de Sant Pere" y la "vila de Terrassa" se construyó un puente de piedra que se ha mantenido en uso hasta la actualidad, pero que con el desarrollo urbano del siglo XX resulta a todas luces insuficiente. El puente de Sant Pere alcanza una altura de 19.3 m y una longitud de 57 metros salvada por tres arcos (Verdaguer, 2007).

También prestó atención al problema de la degradación material-constructiva de los edificios del conjunto monumental que necesitaban de un plan de restauración, actualización, para mantener su posición referencial en el entorno visual y paisajístico.

Además el entorno natural del torrente de Vallparadís se estaba degradando y con ello se perdía un espacio verde para la ciudad. Con todos estos factores a la vista el "Plan especial" atendió a recuperar como parque natural este espacio a fin de cohesionar y unir los dos núcleos/barrios antiguamente separados y enfrentados a través de esta zona verde, e incorporando de este modo el conjunto monumental al actual núcleo urbano único.



Fig. 2 – Vista aérea del conjunto monumental (1980). Fuente: Plan Director del Conjunto Monumental de las iglesias de Sant Pere de Terrassa

Por ello se realizó un concurso y se encargó a los ganadores de dicho concurso la elaboración de un Plan Especial para la zona del conjunto monumental. Dicho Plan Especial fue redactado por los arquitectos Pere Riera i Plañellas, Franc Fernández y Eduardo y Jornet, Llop, Pastor.

Tal como se establecía en los antecedentes de este Plan Especial se hacía necesaria la necesidad de unir y conectar tanto a nivel de red viaria, como a nivel sociocultural y patrimonial. En el caso específico del conjunto de Sant Pere se veía la necesidad de "permitir una confortable apropiación urbana de este espacio natural".

Este plan especial se marcó tres objetivos fundamentales para la ordenación del entorno urbano del barrio de Sant Pere (Riera, 1998):

a) Desarrollar, definir y formalizar las figuras de planeamiento necesarias para llevar a cabo las propuestas del concurso de ideas convocado. Se debe tener en cuenta que las soluciones aportadas en el concurso de ideas debían de poderse realizar urbanísticamente de acuerdo con el planeamiento existente. Además era necesario la participación del desarrollador urbanístico para dar continuidad y lógica a la trama urbana con las modificaciones que se apuntaban en el concurso.
b) En este segundo nivel se debían llevar a cabo todas las labores de conservación y revalorización del conjunto monumental a nivel patrimonial. Para ello era necesario la actualización y definición urbanística del entorno existente. Además se debía dar respuesta a las propuestas de nuevos usos museísticos indicados en el concurso de ideas.
c) Por último y como consecuencia de los dos anteriores se debía atender a las necesidades urbanísticas del barrio de Sant Pere para dar una respuesta adecuada a sus necesidades y conseguir una mejor imbricación en la trama urbana. De

esta forma se daba una respuesta global a todo el barrio de Sant Pere incorporándolo de forma plena en la vida de Terrassa.

En este plan especial se indica como esta periferia ha ido convirtiéndose a medida que el término municipal se expandía en un ámbito de centralidad creciente debido a su situación geográfica. A ello ha ayudado la urbanización de los torrentes que lo rodean y a la ubicación de varios equipamientos municipales y supramunicipales. Sin embargo para apoyar dicho proceso de centralización de esta periferia fue necesaria la realización de este plan especial. De esta forma se detectaron las carencias del entorno a nivel de conectividad con el resto del municipio y de mejora de todo el ámbito para incorporar todo este equipamiento cultural y religioso al ámbito de Terrassa. De esta manera se podrían realizar las operaciones necesarias para poner en valor todo este conjunto.

Este plan especial se centró en el objetivo de mejorar la conectividad del conjunto monumental de Sant Pere con el resto de la ciudad. La conectividad de este conjunto hasta ese momento solamente se garantizaba por un puente del siglo XVI que atravesaba el torrente de Vallparadís. Para mejorar la conectividad se indicó la necesidad de que existiese otro puente que cruzase el torrente de Monner. Todo ello ayudó a poner en valor el parque natural urbano de Vallparadís.

El actual parque natural sigue el recorrido de los dos torrentes (Vallparadís y Monner) que rodean el conjunto monumental y se unen a sus pies. Este parque urbano es fundamental a la hora de entender las actuaciones que se han llevado a cabo en la revalorización del conjunto monumental y su integración en la ciudad. El torrente de Vallparadís durante siglos marcó la barrera de separación entre Terrassa y Sant Pere, de esta forma se ha permitido la pervivencia de todos estos elementos sobrepasando todas las etapas de desarrollo industrial que ha sufrido el municipio.

3. Plan director

El "Plan Director" del conjunto monumental de las iglesias de Sant Pere de Terrassa casi se trazó alternativamente al "Plan Especial" citado anteriormente, si bien su objetivo directo era un estudio y análisis actualizados de los elementos muebles e inmuebles que contenía y adecuarlo para su poder ser visitado y conocido convenientemente que si bien atañen directamente a la conservación, restauración, presentación, comunicación e interpretación del patrimonio (Navarro, 1998). Sin embargo, es importante destacar como ambos proyectos se han interrelacionado y sumado resultados. Las diferentes remodelaciones del puente de Sant Pere; el proyecto del Parque Natural de Vallparadís (33 hectáreas); la construcción de la pasarela que une el barrio de Sant Pere con la ampliación urbana del s. XX, etc. tuvieron en cuenta la cercanía del conjunto monumental realzando en las propuestas su valoración. Y, a su vez, el Plan Director integró entre sus propuestas algunas soluciones, que se vinculaban a la mejora y comunicación de la periferia del barrio de *Sant Pere* con el centro urbano de Terrassa integrando el conjunto en el paisaje urbano.

Tal como se establece en la exposición de motivos de este Plan Director el objetivo principal del mismo se centra en la profundización del conocimiento científico de las iglesias de Sant Pere y adecuarlo para su visita, es decir, procurar la difusión de su conocimiento entre el resto de ciudadanos (Navarro, 1998).

Aunque el objetivo principal de este Plan Director es el patrimonio mueble e inmueble del conjunto monumental es interesante comprobar cómo ha influenciado la ubicación y entorno del conjunto en proyectos de medio

ambiente y urbanismo del Ayuntamiento de Terrassa: la construcción y diferentes remodelaciones del puente de Sant Pere el proyecto del Parque Natural de Vallparadís (33 hectareas) y a su vez como estos proyectos han tenido en cuenta la cercanía del conjunto monumental para realzar su valoración en sus propuestas.

De este modo el Plan Director ha integrado entre sus propuestas algunas soluciones, que si bien atañen directamente a la conservación, restauración, presentación, comunicación e interpretación del patrimonio, se vinculan también con la mejora y comunicación de la periferia con el centro urbano de Terrassa integrando el conjunto en el paisaje urbano.

En el estudio llevado a cabo se hicieron estudios históricos, arqueológicos y constructivos del conjunto para conocer en profundidad los diferentes elementos que lo componen y establecer unas líneas maestras de actuación y conservación. En este plan se propuso la restauración de los edificios, la definición del ámbito de protección del conjunto, el establecimiento de los accesos y la regulación de usos y actuaciones. Como Plan Director se marcaron una serie de etapas y de costes aproximados para llevarlas a cabo, así como pautas para su gestión.

Los estudios arqueológicos desarrollados en este entorno dieron noticia de la existencia de vestigios íberos en este emplazamiento. Posteriormente debió existir un poblado romano entre los siglos I-IV d.C. En los siglos posteriores aparecen restos de una posible primera basílica del siglo V d.C. Las tres iglesias existentes se iniciaron en época prerrománica, desarrollándose y ampliándose durante el siglo XII. A partir de ese momento las iglesias de Sant Pere quedaron definitivamente conformadas sufriendo algunos pequeños cambios a lo largo de los siglos hasta nuestros días.

En este Plan Director se hace también un análisis del estado actual del conjunto. Tal como indica el Plan para describir las iglesias se hace imprescindible entender la relación existente entre el medio natural, la realidad urbana del núcleo poblacional y el mismo recinto sagrado (Navarro, 1998). Cabe destacar que desde sus orígenes las iglesias de Sant Pere se situaban en la cota superior del enclave que domina los torrentes de Vallparadís y Monner. Fue una intervención del arquitecto Josep Puig y Cadafalch que quiso alargar el conjunto monumental hasta los torrentes mediante la creación de una serie de taludes topográficos. Es una zona con una gran humedad lo cual afecta en gran medida a algunos de los bienes existentes en el conjunto y representaba un riesgo para ellos.



Fig. 3 – Vista del conjunto monumental de 1929 desde el torrente de Monner. Fuente: Plan Director del Conjunto Monumental de las iglesias de Sant Pere de Terrassa

El Plan también incide en los usos actuales y futuros del conjunto episcopal. Este conjunto ha mantenido su uso litúrgico hasta la actualidad haciendo las funciones de parroquia. En el Plan se apunta a que el uso litúrgico se realice fundamentalmente en la iglesia de Sant Pere, mientras que las de Sant Miquel y Santa María tengan

un uso litúrgico puntual siendo el uso principal el museístico. La intención que subyace en todo este Plan es la de hacer un conjunto visitable y museizado para el conjunto de la sociedad.

El Plan Director también hace un estudio detallado y una catalogación de los bienes muebles existentes en el conjunto. En este sentido el análisis de estos bienes muebles y su incorporación dentro del Plan Director permitieron su restauración y su conservación en el lugar lo que ha facilitado la museización del conjunto.

En el análisis de los usos y las circulaciones del conjunto de las iglesias el Plan destaca su conectividad con el centro de Terrassa mediante el puente que existe sobre el torrente de Vallparadís, pero sin embargo destaca la difícil conexión que existe con el resto de la ciudad que se encuentra al otro lado del torrente Monner. Por esto se pretende que el conjunto arquitectónico no quede como un enclave aislado situado al final del barrio de Sant Pere sino que se convierta en un núcleo de conectividad y de vitalidad de la ciudad. Además se plantea la creación de itinerarios históricos, culturales y naturales que atraviesen el conjunto monumental convirtiéndose en un centro de referencia para toda la comarca.

Los criterios generales que se marca este Plan Director para realizar sus propuestas son los siguientes (Navarro, 1998):

a) Adecuada presentación, comunicación e interpretación del conjunto monumental.
b) Favorecer la integración urbana.
c) Mantener una coherencia con el Plan Especial.
d) Procurar la compatibilidad entre el uso litúrgico y el cultural.
e) Evitar priorizar una época o estilo determinado.
f) Interpretación de los bienes formando parte de un conjunto y no como elementos aislados.
g) La investigación arqueológica comprende el reestudio arqueológico de los edificios conservados.
h) Los elementos muebles se expondrán en su lugar de origen.

El Plan Director propone en primer lugar mejorar la articulación urbana del conjunto mediante las siguientes soluciones:

- La construcción de una pasarela que uniera las dos orillas, mejorando así la comunicación con la zona urbanizada de la parte oriental de la ciudad.

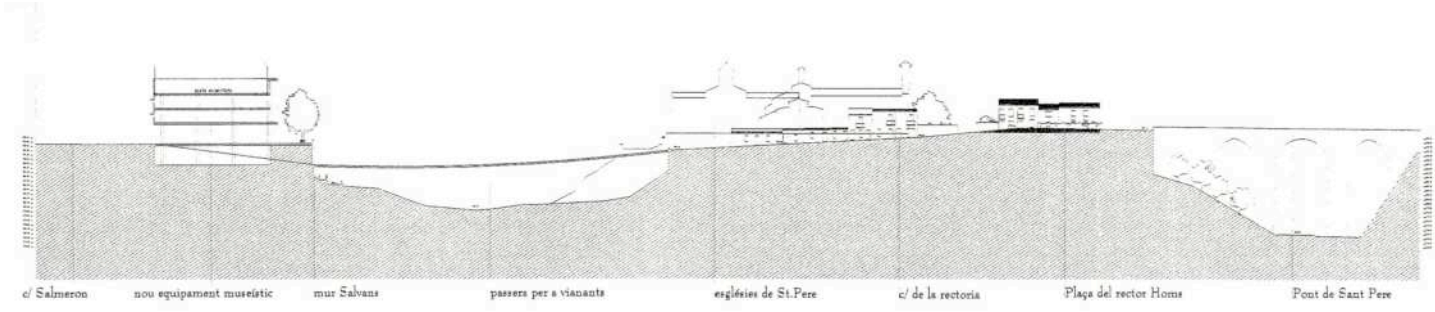


Fig. 4 – Sección transversal, pasarela peatonal y puente de Sant Pere. Plan Director del Conjunto Monumental de las iglesias de Sant Pere de Terrassa

- La reforma de la actual plaza del Dr. Homs, que precede a la entrada al conjunto monumental en el barrio de Sant Pere.
- Las mejoras y restauración del puente de Sant Pere.

De la misma manera también se establece dentro de este Plan un programa de usos y circulaciones para combinar el uso museístico y el litúrgico ya existente. Para ello realiza las siguientes propuestas:

- Ampliar el ámbito del recinto del conjunto monumental extendiéndolo hacia el otro lado del torrente del Monner donde se instalaría un centro museístico vinculado a las iglesias de Sant Pere con aparcamiento.
- La casa rectoral compartirá los usos de recepción de los visitantes y de casa parroquial.

También detalla las necesarias obras de restauración y adecuación del conjunto tanto de los bienes inmuebles como de los muebles. Se puede destacar la combinación de diferentes coloraciones para el pavimento a fin de que el visitante pueda identificar el perímetro de sus etapas constructivas y el diseño de un nuevo muro de cierre del recinto por la parte que da al barrio de Sant Pere (plaza del Dr. Homs)

De entre todas ellas cabe destacar la pasarela que une las dos orillas del torrente Monner que se terminó de construir en mayo de 2004, diseñada por R.G.A. Arquitectes, SA i Enginyeria Reventós y construida por ACSA, AGBAR CONSTRUCCIÓN, SA. Presenta una altura máxima de 11m respecto al parque natural que sobrepasa, con 2'70 m. de anchura y 80 m. de longitud hecho que la convierte en la más larga de España. La pasarela no tiene ningún pilar ni ningún cable colgante visible., se trata de una estructura sustentada mediante tirantes de cable. Para evitar el impacto ambiental i de esta forma integrarse al máximo en el entorno del Parque Natural de Vallparadís en el que se encuentra. Desde su inauguración ha obtenido diversas distinciones la última de carácter internacional "Footbrigde Awards 2005", en la categoría estética de larga dimensión; el resto de premios son de carácter nacional: Premio Nueva realización Industrial dentro de los Premios Bonaplata (Colegio de Ingenieros Industriales); Premio Innovación de Construmat; etc.

Finalmente, propone redactar un nuevo proyecto museológico y museográfico que dé coherencia al potencial cultural del conjunto monumental, destacando la creación de un futuro "Museo de las Iglesias de Sant Pere" que se ubicaría al otro lado del torrente de Monner y que de momento todavía no se ha ejecutado.

4. CONCLUSIONES

El Plan Director del conjunto monumental de las iglesias de Sant Pere de Terrassa supuso un punto de inflexión en el conocimiento y recuperación del conjunto episcopal de Sant Pere. A través de los trabajos de investigación realizados por un equipo pluridisciplinar tanto a nivel arqueológico como arquitectónico se ha llegado a un conocimiento y definición más puntual de las diferentes etapas que configuraron su topografía y resolución hasta la actualidad gracias lo que ha ayudado a su valorización y difusión.

La interacción entre los arqueólogos que han hecho nuevos descubrimientos y los arquitectos que han trabajado en la restauración del conjunto ha permitido diseñar mejores soluciones para mostrarlos al público.

Otro aspecto fundamental a destacar ha sido la interpretación y trabajo conjunto entre patrimonio arquitectónico y paisajismo dando lugar a recuperar o forjar el paisaje cultural en el que se integra el conjunto monumental. El haber tenido en cuenta la situación privilegiada del encla-

ve del monumento (entorno) como premisa importante para su comprensión, no reduciéndolo sólo a la resolución arquitectónica, e integrarlo a la restauración monumental, generando de esta forma un paisaje cultural actualizado. Por otra parte este enfoque ha permitido la creación del parque de Vallparadís, para la ciudad de Terrassa y una nueva relación del monumento con el centro urbano.

Esta mejora en la conectividad de la zona periférica o marginal del conjunto monumental con el centro urbano a través del parque natural de Vallparadís, no sólo es una solución debida a exigencias actuales, sino que también guarda memoria del entorno natural original del monumento y su forma de ser visionado.

Por otra parte, la futura creación del nuevo equipamiento cultural o Museo de las Iglesias de Sant Pere, se ha pensado como una nueva puerta de entrada o acceso al conjunto monumental desde la ampliación urbana (s. XX), que se halla al otro lado del torrente de Monner. Así, a través de la nueva pasarela construida en 2004 se crea conexión entre la nueva realidad de la ampliación urbana del siglo XX con uno de sus núcleos originales. Este gesto produce un enlace de identidad que da arraigo.

Por último cabe destacar en las propuestas de museización del conjunto monumental, la interconexión entre el uso cultual y el de difusión del patrimonio lo que facilita la comprensión y valorización del conjunto por parte del visitante. Ambas utilizaciones del espacio acaban enriqueciéndose mutuamente de las relaciones que se crean entre ellas.

Todo esto ha llevado a que en la actualidad el tratamiento otorgado a este conjunto patrimonial goce de un amplio respeto y reconocimiento en todos los campos, aunque queden labores por realizar y objetivos marcados en el Plan Director por cumplir, pero el conjunto monumental de las iglesias de Sant Pere de Terrassa continúa su camino para ser incorporado en un futuro como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

Bibliografía

Moro, Antonio (1991). "La Vila de Terrassa, en Catalunya Romanica" en *Enciclopedia Catalana*. Vol. XVIII (El Vallés Occidental). Barcelona, pp. 226-228.

— (2006). "La configuració urbana de la vila de Palau de Terrassa. Orígens i constatació arqueológica" en *Revista Terme 21*, pp. 127-154. Terrassa: Centre d'Estudis Històrics-Arxiu Històric Comarcal.

Navarro, Antoni; Pastor, Alfred; Riu Eduard; Sierra, Albert; Ferran, Doménec y Riera, Pere (1998). *Plan Director del Conjunto Monumental de las iglesias de Sant Pere de Terrassa*. Servicio de Patrimonio Arquitectónico. Generalitat de Cataluña.

Riera, Pere; Fernández, Franc y Jornet, Llop, Pastor (1998). *Plan especial del conjunto monumental de les iglesias de Sant Pere de Terrassa y su entorno*. Ayuntamiento de Terrassa.

Sabat, Joan (1904). *Estudio histórico del Municipio de San Pedro de Tarrasa y su supresión.* Terrassa.

Soler Palet, Josep (1912). *El Pont de Sant Pere*. Arxiu del Centre Excursionista de Terrassa, marzo y abril.

Verdaguer Caballé, Joaquim (2007). "Les xacres del Pont de Sant Père" en *Revista Terme*. Nº 22, pp. 169-192.

MANCHESTER Y MADRID A TRAVÉS DE SUS RESPECTIVOS ESPACIOS ESCÉNICOS: PETER STREET-OXFORD STREET Y LA GRAN VÍA

Carlota González Míguez
Universidad Carlos III de Madrid

1. Introducción

> La ciudad es algo más que una combinación de hombres individuales y conveniencias sociales –calles, edificios, farolas, tranvías, teléfonos, etcétera–; algo más, también, que una mera constelación de dispositivos administrativos e instituciones –tribunales, hospitales, escuelas, policía y funcionarios civiles de distinto tipo–. La ciudad es, más bien, un estado de mente, un cuerpo de costumbres y tradiciones, y de actitudes y sentimientos organizados que son inherentes a dichas costumbres y que se transmiten por medio de dicha tradición. En otros términos, la ciudad no es un mero mecanismo físico ni una construcción artificial. Está involucrada en el proceso vital de la gente que la compone: es un producto de la naturaleza, y en particular, de la naturaleza humana. (Park, en Park y Burgess 1967: 1)

No miramos con los mismos ojos a todas las ciudades, en alguna concreta habremos nacido, y otras las asociamos a etapas de nuestra vida, pero algo claro es que todas muestran una evolución a lo largo de la historia que se queda plasmada en su morfología. En este escrito lo que se pretende es establecer dos panoramas como una forma de observar la ciudad, y sus cambios. Para ello, se han escogido dos ciudades diferentes, Madrid y Manchester, y dos áreas concretas de las mismas que en el pasado fueron focos principales de ocio y entretenimiento.

Se está hablando de espacios urbanos donde, en un primer lugar, los teatros, y posteriormente los cines, han conformado centros de entretenimiento donde los ciudadanos podían disfrutar de espacios escénicos.

Las calles, desde la formación de las ciudades, han sido símbolo del movimiento, de la reunión social, algo que el surgimiento de los teatros y posteriormente cines (teniendo en cuenta éstos tanto como edificios que conforman una ciudad, como por la actividad que implican) han fomentado esa relación social entre los individuos, siendo estos centros espacios de reunión. Se constituye una conexión entre calles y edificios, razón suficiente para centrarse no sólo en la vida de las calles sino también en la vida que las calles tienen y fomentan.

A finales del siglo XVIII y el siglo XX, la revolución industrial produjo modificaciones en el estilo de vida de la población, dándose lugar un cambio en los patrones de

diversión y tiempo libre, adaptándose ciertas actividades de ocio al centro urbano. Así, en el siglo XX, la calle pasa a ser un instrumento de movimiento, centro de actividad, comercio, sociabilidad…, donde los teatros y cines desempeñarán un papel fundamental en esta transformación; eran pantallas para la vida.

Las calles de diversas ciudades europeas acogerán aquellas personas que no quieren estar en sus casas, sino seguir la norma de "hacer vida en la calle". El lujo se encuentra en el exterior, un lujo que evolucionará y será más accesible. El placer es caminar por las calles, calles que posiblemente, en la actualidad, como turistas, no nos gustaría atravesar.

Son elementos urbanos que reflejan un cambio en la sociedad, y fueron en su momento, un refugio para la clase trabajadora. Tras la presencia de los teatros[1], éstos serán sustituidos, en muchos casos, por lo cines, apareciendo éstos en todos los espacios dedicados al ocio, popularizándose progresivamente[2]. Acabarán siendo un entretenimiento para las masas[3], por lo que muchos edificios que conservaban los elementos propios de los teatros que existieron previamente, tuvieron que ser modificados para ser exclusivamente cines, siendo dichos edificios grandes focos de información e historia de la época en la que fueron construidos.

Si por ejemplo las primeras salas de cine en las ciudades europeas (en 1903 en España)[4] fueron una vía de construcción de las mentalidades colectivas e individuales, los edificios que acogían dichas salas y que existen en la actualidad, son una forma de generar una idea de su contexto, y para nosotros, de nuestro pasado.

2. Manchester: Peter Street y Oxford Street

> Looping round in one more curve, the roar of the engines steadily increasing, the plane set a course across open country. By now, we should have been able to make out the sprawling mass of Manchester, yet one could see nothing but a faint glimmer, as if from a fire almost suffocated in ash. A blanket of fog that had risen out of the marshy plains that reached as far as the Irish Sea had covered the city, a city spread across a thousand square kilometres, built of countless bricks and inhabited by millions of souls, dead and alive (W.G. Sebald, 2013: 150)[5].

---

[1] En Madrid, teatros como el Romea, el Apolo, el de la Zarzuela y el teatro Novedades, no situados en el centro de la ciudad, fueron los primeros espacios que acogieron a la cinematografía. A continuación fueron los salones de variedades los que añadieron la proyección de películas, comenta Nuria Rodríguez Martín en su escrito "La capital de un sueño" (Rodríguez, 2013: 503).

[2] Nuria Rodríguez Martín en su escrito "La capital de un sueño" hace referencia a que lo que se pretende es hacer el edificio una completa arquitectura del espectáculo. En Madrid, en el cine Callao, en 1926, se instalaron billares, salas de exhibiciones, un bar americano… (Rodríguez, 2013: 506).

[3] En los años 20 se produjo la eclosión del cinematógrafo en Madrid, convirtiéndose en el gran entretenimiento de masas en la ciudad (Rodríguez, 2013: 503).

[4] En los últimos años del siglo XIX llegaron a Madrid las nuevas tecnologías que permitieron ver las primeras imágenes en movimiento (Rodríguez, 2013: 500).

[5] Tomando una curva más, el rugido de los motores en constante aumento, el avión pone rumbo a través de territorio abierto. Por ahora, deberíamos haber sido capaces de distinguir la masa en expansión que es Manchester, sin embargo, uno podía ver nada más que una tenue luz, como si se tratase de un incendio casi sofocado en ceniza. Un manto de niebla que se había levantado de las llanuras pantanosas que llegaban hasta el mar de Irlanda había cubierto la ciudad, una ciudad que se extiende por miles de kilómetros cuadrados, construida de un incontable número de ladrillos y habitada por millones de almas, muertas y vivas. (trad. a.)

La ciudad de Manchester, que es una de las ciudades más pobladas del condado de Greater Manchester, está situada al noroeste de Inglaterra encontrándose su centro en la orilla oriental del río Irwell. Los romanos construyeron un fuerte donde los caminos de York a Chester y de Ribchester a la Muralla de Adriano se cruzaban, eligiendo un sitio al lado del río Irwell y dándole el nombre de *Mamucium*.

Esta ciudad ocupa el puesto de ser la primera ciudad industrial del mundo caracterizada por la presencia de fábricas de algodón a vapor. Visitantes como Alexis de Tocquevillle, escribía en 1835 lo impresionado que estaba ante una ciudad tan industrial como lo era Manchester:

> Thirty or forty factories rise on the tops of the hills... Their six stories tower up... [and] give notice from afar of the centralisation of industry... [The] crunching wheels of machinery, the shriek of steam from boilers, the regular beat of the looms... are the noises from which you can never escape[6] (Tocqueville, 1958: 104-7).

Manchester se hizo conocida como *Cottonopolis,* ya que el comercio textil se convirtió en su principal fuente de ingresos, siendo el clima británico un elemento clave para que se produjera el crecimiento de algodón, pero para que la ciudad de Manchester tuviera éxito era necesario centrarse en el desarrollo del transporte. En primer lugar se remplazaron las vías de caballos de carga por las carreteras de peaje, para que más tarde se introdujeran los estrechos y amplios canales, y en la década de 1840 el ferrocarril. Esto hizo posible que la materia prima se desplazara por el país y que los materiales acabados llegasen a los mercados; sin embargo, la situación sin litoral de la ciudad de Manchester fue vista en el siglo XIX como un impedimento para que desarrollara todo su potencial. La solución fue la construcción de un sistema de navegación capaz de albergar buques oceánicos. Conocido como *The Big Ditch* (La Gran Zanja), el Manchester Ship Canal abrió sus puertas en 1894 y durante gran parte del siglo XX Manchester fue un importante puerto de mar. El canal terminaba en Old Trafford y alrededor de él se desarrolló un extenso muelle que creció en Trafford Park, aprovechando las facilidades que proporcionaba el sistema de transportes industrial.

Hoy, el sector textil y de muchas otras industrias se han trasladado al extranjero; la aparición de contenedores y la creación de puertos enormes de carga hicieron que el puerto de Manchester no fuera productivo y ahora los barcos transoceánicos no surcan el canal. Al igual que el canal fue la clave del éxito de esta ciudad, los cambios que se produjeron alrededor de él son un reflejo de los cambios en la fortuna de la ciudad. Hoy autopistas, ferrocarriles y un aeropuerto internacional son elementos clave en una ciudad que acoge dos grandes universidades, y que se caracteriza por poseer una comunidad financiera importante. Si paseamos por la ciudad podemos percibir las huellas del pasado industrial que caracterizaba esta ciudad, donde actualmente los oficinistas viven en apartamentos en el centro de la ciudad, que en su día era donde se encontraban las fábricas de algodón y almacenes.

Con el paso del tiempo, la ciudad de Manchester también se caracterizaba por su alto nivel de actividad musical y artística. A principios de 1890, había cinco salas de teatros musicales en la ciudad, estando la mayoría de ellas situadas a lo largo de Peter Street (y también Oxford Street-Oxford Road); hay que destacar la relevancia de la primera calle, ya que, de alguna manera, las raíces del ocio comenzaron allí. En el siglo XIX, Peter Street se llegó a denominar como la calle de los teatros, acogiendo esta calle todos los teatros que una ciudad podría desear. Se trataba

[6] Treinta o cuarenta fábricas se levantan en las cimas de las colinas... Sus seis pisos se elevan hasta... [y] dar aviso de lejos de la centralización de la industria... [El] crujido de las ruedas de la maquinaria, el chillido del vapor de las calderas, el ritmo regular de los telares... son los ruidos de los que nunca se puede escapar. (trad. a.)

de una zona que atraía a todos aquellos procedentes de clases medias-altas que se podían permitir este tipo de entretenimiento. Este tipo de tendencias dieron lugar a que se situara una de las estaciones de tren de la ciudad en las cercanías de esta zona de ocio (Central Station), dando lugar a un triángulo de entretenimiento en el que el transporte permitió que la población de ciudades cercanas pudiera acercarse y disfrutar del teatro y los musicales.

El siglo XIX refleja un predominio de un gran número de teatros que muchos de ellos acabarán siendo reemplazados[7] por cines, que aunque la mayoría surgen en el s.XX, el período que abarca desde 1896 hasta 1914 puede caracterizarse por el surgimiento de los primeros. Los primeros espectáculos públicos se dieron lugar en el Y.M.C.A situado en Peter Street (primeras películas en 1896), el Free Trade Hall de 1856, y el St. Jame's Hall de 1881 en Oxford Street (que no era tan usado para espectáculos cinematográficos como el anterior), que incluirá un teatro en 1884 (St. Jame's Theatre), el cual cerrará en 1907 y reabrirá como el Pavilion Picture Theatre en 1908.

Cabe señalar que la mayoría de los teatros del centro de la ciudad eran usados para exponer películas de vez en cuando, siendo las principales salas las siguientes:

a) The Grand Circus (1883) situado en Peter Street, en 1893 se reforma para darle uso como teatro, abriendo como The Temperance Theatre of Varieties, nombre que más tarde se modificaría. En 1916 pasa a ser un cine, al cual se le puso el nombre de The Palladium; sin embargo, en 1924 el teatro pasó a ser una iglesia, y otras zonas como el escenario pasaron a ser oficinas. En 1970, la fachada se demolió, y hasta hace poco aún era posible reconocer algunos restos de lo que en el pasado era un cine.
b) The Palace Theatre que abre en 1891, recibía el nombre de The Palace Theatre of Varieties. En 1896 el teatro fue redecorado y reformado, en 1913 el auditorio fue reconstruido, y en 1953 se cambió el exterior, modernizándolo. A pesar de que estuvo a punto de cerrar en 1979, el teatro sigue en funcionamiento hoy en día en su situación original, Oxford street.
c) El Hippodrome Theatre (1904), el cual estaba situado en Oxford Street, tuvo una vida bastante corta, ya que en 1935 fue demolido, dando paso a otro teatro/cine: The Gaumont Theatre, el cual tuvo mucho éxito hasta su cierre en 1974 (este cierre coincide con la reapertura del cine Odeon, situado justamente enfrente al Gaumont).
d) El Tivoli Theatre que abrió en 1897, estaba situado en Peter Street y durante 1898 y 1899 se proyectaron las primeras películas. En 1921 se reconstruyó y volvió a abrir pasando a ser un cine.
e) El Comedy Theatre abrió en 1884; en 1908 el teatro se vendió a Annie Horniman, y tras atravesar alguna que otra reforma y rediseño, volvió a abrir en 1912 bajo el nombre de Gaiety Theatre operando como teatro, hasta que en 1921 pasa a ser un cine a tiempo completo.

Por otro lado, se pueden destacar edificios más recientes que abren sus puertas como cines:

Market Street Picture House (1914) en Market Street, se reinventará después de 1950, pasando a ser el Manchester Continental Cinema. Un segundo cine a destacar sería The Kinemacolor Palace (1910) en Whithworth Street, el cual cierra en 1933, y pasa a ser el primer Cornerhohuse.

Por último, cabe destacar el último cine que abre sus puertas antes de la Primera Guerra Mundial, el Deansgate Picture House (1914); este se reforma y en 1930

[7] Actualmente siguen abiertos el Palace Theatre y el Opera House en el centro de la ciudad.

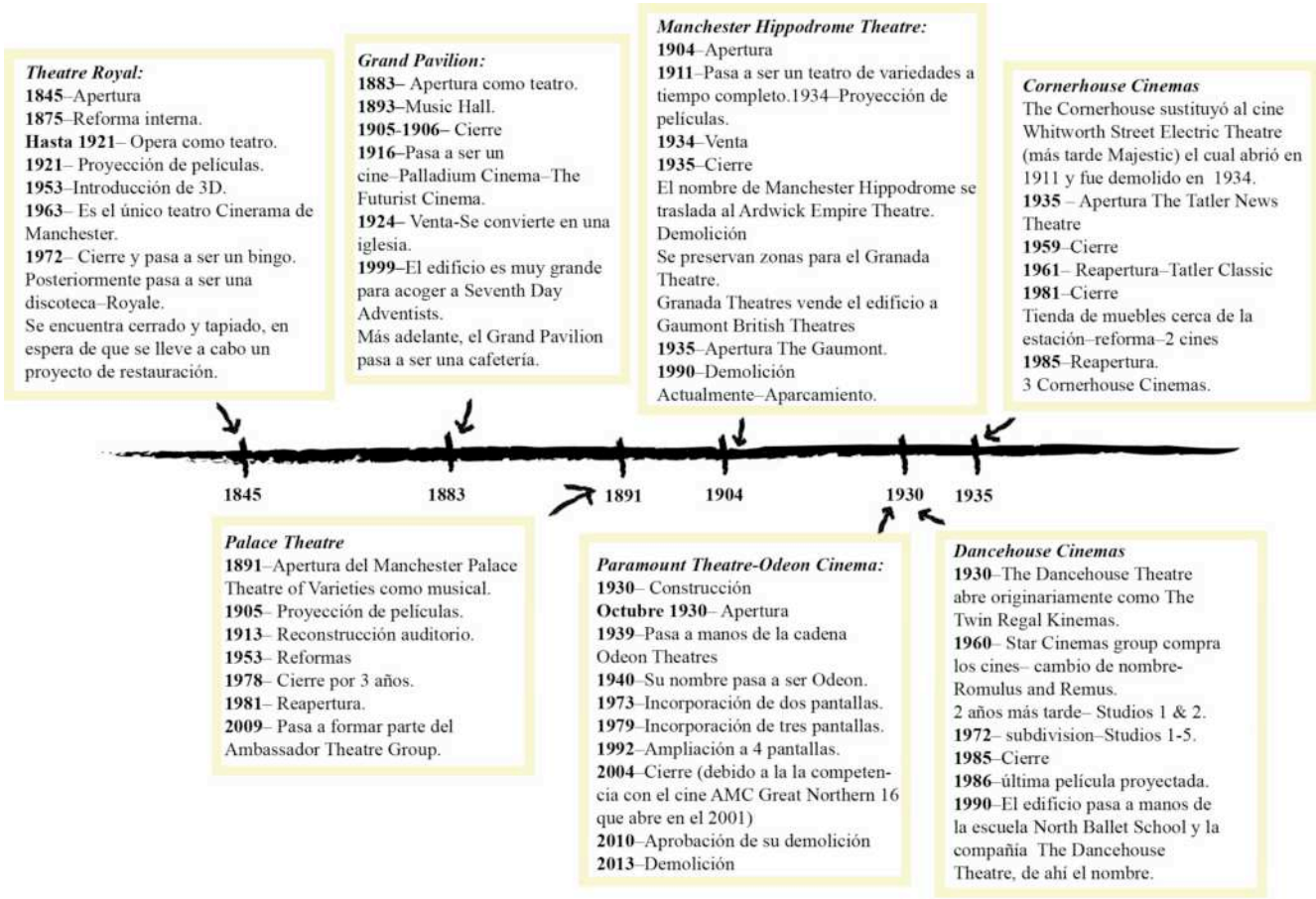


Fig. 1 – Línea de tiempo explicativa. Fuente: C. González

vuelve a abrir. En 1959 la Associated British Cinemas (ABC) pasa a encargarse de este cine, el cual se amplía en 1960. En 1971 se abre un segundo cine, el ABC2. En 1986 ABC es comprada por Cannon, pero en 1990 el cine cerrará sus puertas, pasando a ocupar su lugar un Wetherspoons (cadena de restaurantes).

Tras exponer este pequeño panorama de los primeros espectáculos públicos y cines que conformaban la ciudad, nos centraremos concretamente en dos calles (Peter Street y Oxford Street) las cuales han constituido una de las vías principales de entretenimiento, donde se ubicaron tanto teatros, cines, como discotecas. A continuación, nos centraremos en la segunda categoría[8], prestando atención a aquellos cines que ocuparon un espacio en esta área, y bien hayan sido cerrados o demolidos, y aquellos que aún siguen en funcionamiento, o bien han vuelto a ser teatros, como lo fueran en un principio (fig. 2).

[8] Teniendo en cuenta que la gran mayoría de cines fueron teatros en su día y que incluso hoy en día se realizan tanto representaciones teatrales como proyecciones cinematográficas.

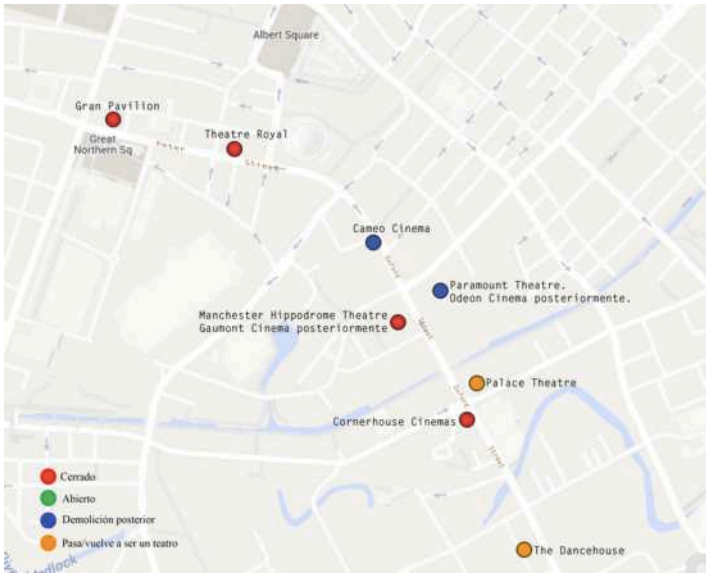


Fig. 2 – Plano Manchester, Peter Street y Oxford Street. Fuente: C. González (empleo de Google Engine)

3. Madrid y la Gran Vía

> Una ciudad moderna, sin embargo, no es solo un lugar, sino que además, mucho antes de ser pintada, constituye por sí misma una serie de imágenes, un circuito de mensajes. Una ciudad enseña y condiciona mediante sus diferentes aspectos, sus fachadas, su trazado (J. Berger, 2001: 100).

Durante los comienzos del siglo XX, la Gran Vía madrileña se caracterizaba por ser la arteria principal de la ciudad, tratándose de un lugar de reunión, de compras y de entretenimiento. Su nacimiento se produce a mediados de 1910 cuando Alfonso XIII da comienzo a las obras de demolición de un gran número de viviendas, locales y calles que ocupaban aquel espacio; su construcción fue un claro símbolo de renovación arquitectónica, que junto con el resto de la ciudad conformaba un claro ejemplo urbanístico a seguir.

La Gran Vía comienza en la calle Alcalá y termina en la Plaza de España, y muestra tres secciones que dividen y conforman su recorrido. La primera, de la calle Alcalá a la Red de San Luis, es el tramo que presenta los edificios más antiguos, de los cuales, muchos reflejan rasgos parisinos; un ejemplo sería el edificio Metrópolis.

En el segundo tramo, abarca desde la Red de San Luis hasta la Plaza de Callao, y fue una sección a la que se llamó el Bulevar desde el inicio de su construcción hasta 1927 (posteriormente se le denominará Avenida Pi y Margall). De este tramo destaca el edificio de la Telefónica, que sobresalía por su fachada y por ser el primer edificio que seguía la idea de rascacielos.

El tercer y último tramo sucede desde la Plaza del Callao a la Plaza de España, sección en la que se ubica el edificio Carrión llamado popularmente Capitol, construido en 1931.

La Gran Vía además de ser la calle principal de comunicación, circulación y de expansión, también es famosa por sus cines, albergando los estrenos cinematográficos más relevantes, y siendo una vía de aproximación del séptimo arte a los habitantes madrileños[9].

Algunas salas de la Gran Vía han sido remodeladas, pasando a acoger títulos del teatro musical, siendo ésta una de las razones por la que el recorrido de la Plaza del Callao a la Plaza de España se le conoce como el Broadway madrileño[10]. A pesar de que la Gran Vía sigue siendo un

[9] Durante los años 20 y 30, no sólo en el centro de Madrid se ubicaban estas salas cinematográficas, sino que progresivamente surgirán en barrios alejados, estando este tipo de entretenimiento al alcance de otros grupos sociales.

[10] La concentración de salas en la Gran Vía y sus aledaños, la convirtieron en la Cinelandia madrileña. En 1930, de los 204 establecimientos comerciales de la Gran Vía, 35 eran locales de espectáculos (Rodríguez, 2013: 507).

escenario clave para el desarrollo cinematográfico, con sus estrenos y producciones tanto nacionales como internacionales, la situación ha cambiado mucho, siendo sólo cinco los que sobreviven en la Gran Vía, tres de los cuales han pasado a ser teatros.



Fig. 3 – Plano Gran Vía madrileña. Fuente: C. González (empleo de Google Engine)

Teatro Fontalba (1924-1954)
Se trata del primer teatro de la Gran Vía, inaugurándose con la representación teatral deuna obra de Jacinto Benavente. Nueve años después de su apertura, se convertirá en una sala con cinematógrafo, siendo una de las salas de proyección cinematográfica más señoriales de Madrid. Su cierre conllevará a su derribo y en la actualidad dicha sala ha pasado a ser un local comercial.

Cine Gran Vía (1944-)
Abrirá en 1913 como teatro, el cual acabará siendo derribado con la construcción de la Gran Vía, inaugurándose en 1944 como cine, siendo en su época uno los locales con mejores instalaciones de Madrid. Actualmente es el Teatro Compac Gran Vía.

Cine Madrid-París – Cine Imperial (1924-2002)
En sus orígenes el cine Imperial no mostraba este nombre, sino el de Cine Madrid-París, en referencia a los grandes almacenes que ocupaban el resto de este gran edificio de la Gran Vía. En 1933 se produce el cierre de estos almacenes, aunque la sala del cinematógrafo continuó con su actividad con el nombre definitivo de Cine Imperial.

Cine Callao (1926-)
Con la apertura de este cine se proyecta la primera película sonora; tras su reforma en 1993, el cine incluirá una sala de fiestas en el sótano, con otro cine de verano en la terraza, hoy sin uso, y oficinas en la parte posterior. El cine Callao sigue funcionando, transformado en dos salas.

Cine Rialto (1930-)
Este edificio se erigió para albergar viviendas en alquiler y una sala de cine. De 1932 a 1934 pasará a ser el denominado Cine Astoria. Fue famoso por el último Cuplé de Sara Montiel, siendo uno de los primeros en ofrecer publicidad al público de la sala. En la última década en uno de los teatros madrileños que alberga espectáculos musicales de primer nivel. En la actualidad se encuentra el teatro de musicales Teatro Rialto Movistar.

Cine Coliseum (1932-)
Desde su inauguración hasta el año 1940 este edificio sólo acogerá representaciones teatrales. Desde esta fecha hasta el año 2000 pasará a ser una sala de cine; tras este período se recuperará la sala de teatro, encontrándonos en la actualidad con el Teatro Coliseum.

Cine Velussia – Cine Azul (1933-2005)
El Cine Velussia pasará a ser en el año 1939 el Cine Azul. En 1974 éste será reinaugurado, siendo considerado por algunos como el cine más cómodo de Madrid. Antes de su cierre en 2005, pasó a ser el primer cine de Madrid en proyectar ciclos de películas de temática Gay. En el año 2008 fue convertido en un restaurante de comida rápida.

Cine Capitol (1933-)
El Cine Capitol se encuentra integrado en el Edificio Carrión, también conocido como Edificio Capitol, una de los edificios más conocidos de la Gran Vía. Tres años después de su inauguración se instala una pantalla magnoscópica. En la actualidad este cine sigue estando en uso, habiendo sido transformado en 3 salas.

Cine Rex (1945-2005)
Comenzó a funcionar con un aforo de 400 butacas en sesión continua, posteriormente pasó a ser una sala de películas de estreno. En la actualidad, este cine se encuentra cerrado, pendiente de que se convierta en una sala multiusos.

Cine Lope de Vega (1949-1997)
Desde su inauguración hasta el año 1954 este edificio desempeñará una función teatral, hasta que pase a ser un cine. Sin embargo, a comienzos del siglo XXI toda la sala fue reformada para convertirse

en el teatro Lope de Vega, dedicado principalmente a espectáculos musicales.
Cine Pompeya (1949-1998) Abrió sus puertas como el decimocuarto cine de la Gran Vía, cerrando en 1998. En la actualidad el edificio ha pasado a ser el Teatro La Chocita del Loro Senator y una cafetería.

Tabla 1 – Tabla cronológica cines Gran Vía. Fuente: C. González

4. CONCLUSIÓN

> Like a piece of architecture, the city is a construction in space, but one of vast scale, a thing perceived only in the course of long spans of time (Lynch, 1960: 1)[11].

Como se puede percibir, sobre todo a partir del panorama que se muestra sobre ambas ciudades, la morfología urbana puede ser estudiada a través de una categoría concreta referente a las edificaciones que conforman una ciudad. Hay vías y calles que son y han sido determinantes en el crecimiento histórico y la transformación del plano; en las ciudades de Manchester y Madrid el paisaje del ocio que se representa a través de los cines, es una manera de observar la evolución histórica, la cultura, las funciones económicas y el bienestar de la población. Hay actividades, como las que implicaba el séptimo arte, que impregnan totalmente la ciudad, marcando ciertas rutinas y comportamientos en los ciudadanos. Así, cuando vamos conociendo ciertas ciudades, tanto hayamos nacido en una de ellas, como hayamos sido meros turistas o habitantes temporales, hay ciertas actividades que asociamos a determinados espacios y recuerdos; son tendencias que acaban marcando el progreso y desarrollo de la ciudades y su proceso de urbanización.

Manchester aparte de ser la primera ciudad industrializada del mundo, se ha caracterizado por ser un área de importancia e interés en cuanto a la música, los medios de comunicación, el mundo del espectáculo y el entretenimiento, por lo que ciertas vías, que conectan las diversas áreas de la ciudad, son escogidas para acoger estas actividades orientadas al entretenimiento. Los habitantes cambian, al igual que sus gustos, su economía; los medios de transporte se amplían y adaptan a la demanda de ciertos servicios, y calles principales como Peter Street y Oxford Street son las encargadas de recoger toda una oferta de ocio para aquel ciudadano, que incluso viaja para poder acudir a espectáculos teatrales, musicales, y posteriormente, cinematográficos. Sin embargo, al igual que esta ciudad muestra una gran riqueza en el panorama cultural centrado en el séptimo arte, el cual también se puede apreciar en la actualidad, la situación ha cambiado mucho y la cantidad de salas en el presente no se puede comparar con el gran número que existía en el pasado.

La situación es similar en el caso madrileño y su Gran Vía, la cual ha sido testigo del paso del tiempo, y donde si en un pasado se encontraban las salas cinematográficas más importantes que eran símbolo de estrenos, desde finales del siglo XX se produce un declive de los cines, dando lugar a la aparición de otro tipo de espectáculos; así, los edificios pasan a desempeñar funciones diferentes, o son reciclados en otras "formas de ocio".

Quizás, las calles que se han estudiado de estas dos ciudades, no vuelvan a reflejar aquella imagen del pasado, pero creo que más importante es que no caigan en la decadencia o que no se preserven ninguna de las estructuras que en un tiempo existieron. En el caso inglés, pese a que también se produjeron muchas demoliciones, existe una tendencia por

[11] Como una pieza de arquitectura, la ciudad es una construcción en el espacio, pero una a gran escala, una cosa percibida sólo en el transcurso de largos períodos de tiempo (trad. a.).

la preservación de edificios históricos o con cierta relevancia urbana, lo cual siempre permite traer al presente la función o funciones que ciertos edificios desempeñaron en un pasado; sin embargo, poco a poco nuevas construcciones, y cada vez de mayor tamaño, le van quitando protagonismo a los vestigios que quedan en el presente. En la Gran Vía madrileña a día de hoy se lucha por la no demolición y desaparición de algunos de los edificios clave de los inicios de la Gran Vía, como es el Palacio de la Música; los usos comerciales, que cada vez van teniendo más peso en la sociedad se acaban plasmando en las estructuras urbanas, que se van homogeneizando, ya que el contacto que tenemos con la ciudad, termina conformando el espacio de la misma.

Como habitantes o visitantes de las ciudades, observamos que en la actualidad la ciudad cambia a pasos agigantados, no siempre hacia mejor, sino hacia lo que se demanda o lo que otros mandan. Los comercios con letreros luminosos inundan el espacio urbano haciendo que muchas veces no pensemos qué es lo que todavía queda del pasado de la ciudad, o qué queremos que continúe en ella. Así, el paso del tiempo afecta de manera positiva y negativa, y hay calles que caen en desuso y ya no reflejan el esplendor que pudieron tener en un pasado. Independientemente de esto, la identidad presente en dichas calles se corresponde con la historia pasada, y aunque la arquitectura y ciertos símbolos presentes en la ciudad reflejan con claridad la situación actual de ciertos edificios, otros han sido ocultados y sustituidos por otras estructuras y símbolos. Por ello, y concretamente hablando de los espacios escénicos, hay que evitar que las señales históricas pasen desapercibidas, preservando la memoria histórica de las calles, impulsando los aspectos positivos de su preservación, al igual que mostrando cómo lo urbano que nos rodea se ve modificado con el transcurso del tiempo.

> Las salas de cine a menudo destruidas y siempre resucitadas, compañeras de la infancia, necesarias para la permanencia de la ilusión (Popeanga, 2010: 186).

Bibliografía

Baker, Edward (2009). *Madrid cosmopolita: la Gran Vía, 1910-1936,* Madrid: Marcial Pons.

Benevolo, Leonardo (2000). *Historia de la arquitectura moderna*. Biblioteca de arquitectura, Gustavo Gili.

Berger, John (2013). *Mirar*. Rústica.

Brook, R. y Dodge, M. (2012). *Infra_MANC: Postwar Infrastructures of Manchester.* Bauprint.

Capel Sáez, Horacio (2002). *La morfología de las ciudades I: Sociedad, cultura y paisaje urbano*. Ediciones del Serbal.

Carter, C.F. (1962). *Manchester and Its Region.* Manchester University Press.

Colección de imágenes de la John Rylands Library. Disponible en http://enriqueta.man.ac.uk/luna/servlet/view/search;jsessionid=5A8DAD428F27A9181AC3685F9ED82A4E?search=Search&q=local+studies+street+map&QuickSearchA=QuickSearchA&pgs=50&res=1&cic=maps2~1~1&sort=Reference_Number%252CReference_Number%252CReference_Number%252CPage (última consulta: 27 de septiembre de 2015).

de la Madrid, Juan Carlos y Gubern, Román (1997). *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Universidad de Oviedo.

Estébanez Alvarez, José (1990). *Madrid, presente y futuro*. Akal.

Green, L. P. (1959). *Provincial Metropolis: The Future of Local Government in South-East Lancashire,* Allen & Unwin.

Hall Blackwell, Peter (1993). *Cities of tomorrow: an intellectual history of urban planning and design in the twentieth century*. Blackwell.

— (1998). *The First Industrial City, Manchester, 1760-1830*, capt. 10, Cities in Civilization. New York: Pantheon Books, pp. 310-347.

In pictures: 200 years of Manchester maps go online. Disponible en http://www.bbc.com/news/uk-england-manchester-20723844 (última consulta: 15 de septiembre de 2015).

Kitchen, T. (1996). *The future of development plans: Reflections on Manchester's experiences 1945–1995*.Town Planning Review, 67(3): 331–53.

Larkham, P. J. y Lilley, K.D. (2001). *Planning the "City of Tomorro": British Reconstruction Planning*, 1939–1952: An Annotated Bibliography, Inch's Books.

López Carcelén, Pedro (2004). *Atlas ilustrado de la historia de Madrid*. 2ª edición. Madrid: Ediciones La Librería.

Lynch, Kevin (1960). *The Image of the City*. Harvard-MIT Joint Center for Urban Studies Series, Joint Centre for Urban studies, Volumen 11 de MIT Press Paperback Series, MIT Press.

Manchester City Council Planning Department (1995). *Manchester: 50 Years of Change. Post-War Planning in Manchester.* HMSO.

Martínez, Josefina (1992). *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid, 1896-1920*. Filmoteca Española.

Página web dedicada a Arthur Lloyd. Disponible en http://www.arthurlloyd.co.uk (última consulta: 5 de octubre de 2015).

Página web que aborda la historia de la ciudad de Manchester. Disponible en http://manchesterhistory.net (última consulta: 26 de octubre de 2015).

Park, Robert E. y Burgess, Ernest W. (1967). *The City*, Heritage of Sociology Series. University of Chicago Press.

Parkinson-Bailey, J.J. (2000). *Manchester: An Architectural History*. Manchester University Press.

Peck, J. y Ward, K. (2002). *City of Revolution: Restructuring Manchester.* Manchester University Press.

Perkins, C. y Dodge, M. (2012): *Mapping the imagined future: The roles of visual representation in the 1945.* City of Manchester Plan, Bulletin of the John Rylands University Library, 89(1), pp. 247-76.

Popeanga, Eugenia y Garrido, Edmundo (2010). *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*. Volumen 2, Perspectivas de la germanística y literatura comparada en España. Peter Lang.

Publicación sobre mapas del centro de Manchester en 1967. Disponible en http://issuu.com/cyberbadger/docs/1967-city-centre-map (última consulta: 15 de octubre de 2015).

Rodríguez Martín, Nuria (2013). "Madrid se divierte: Actividades de ocio en Madrid durante el primer tercio del siglo XX" en *La Capital de un sueño: Madrid 1900-1936: La formación de una metrópoli europea.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en http://eprints.ucm.es/23049/1/T34801.pdf (última consulta: 9 de noviembre 2015).

Sánchez Fernández, David Miguel (2012). *Cines de Madrid.* La Librería.

Sebald, W. G. (2013). *The Emigrants*. Random House.

Simon, A. P. y Redford, L. (1936). *Manchester Made Over.* P.S. King & Son.

Simon, E. D. e Inman, J. (1935). *The Rebuilding of Manchester.* Longmans, Green and Co.

Sorlin, Pierre (2004). *European Cinemas, European Societies*. Routledge.

Tocqueville, Alexis de (1958). *Journeys to England and Ireland*. New Haven, CT: Yale University Press, pp. 104-7.

Vidal Pelaz, José; Rueda, José Carlos y Sorlin, Pierre (2002). *Ver cine: los públicos cinematográficos en el siglo XX*. Libros de cine, Ediciones Rialp.

VV. AA (1984). *Guía de Madrid. Arquitectura y urbanismo.* Tomo I: casco antiguo. Colegio oficial de arquitectos.

White, H. P. (1980). *The Continuing Conurbation: Change and Development in Greater Manchester.* Gower Publishing Company.

Zárate Martín, Antonio (1991). *El espacio interior de la ciudad*. Síntesis.

Zimmermann, Clemens (2012). *La época de las metrópolis. Urbanismo y desarrollo de la gran ciudad*. Siglo XXI.

GÉNOVA, LA VIVIENDA SOCIAL EN LOS AÑOS CINCUENTA: LA CIUDAD CONCENTRADA EN ALTURA

María del Puig Guillem González-Blanch
Universidad Politécnica de Madrid

1. La vivienda social en Italia en la Segunda Posguerra

A lo largo del siglo XX en Italia se registran numerosos cambios en el campo de la vivienda social. La primera intervención a nivel nacional fue el *"Instituto Autónomo per le Case Popolari"* (IACP) en 1904. Durante la guerra se modificó la ley para obligar a las diferentes municipalidades a crear un *"Piano Regolatore Generale Comunale"* (PRGC).

El Parlamento italiano, después de la Segunda Guerra Mundial: el 24 de febrero de 1949, aprueba el *"Progetto di legge per incrementare l'occupazione operaia, agevolando la costruzione di case per i lavoratori"*. La propuesta fue hecha por el Ministro de Trabajo y Seguridad Social Amintore Fanfani, del gobierno demócrata cristiano de De Gaspari; por este motivo se llama comúnmente *"Piano Fanfani"*. El 28 de febrero de 1949 se aprueba definitivamente esta ley nº 43[1] que fue firmada por el Presidente de la República Luigi Einaudi. Este momento de la segunda reconstrucción[2] es relevante y enriquecedor en la historia de la arquitectura y el urbanismo del *"Novecento italiano"*.

El Plan estaba pensado para implantarlo en un periodo de siete años, pero finalmente tardó el doble. Se dividieron las intervenciones en dos septenios. El uno de abril de 1949 comenzó el primer septenio de actividad del Plan INA-Casa (Istituto Nazionale delle Assicurazioni), que duró hasta el año 1963. Se construyen durante los dos septenios más de 20.000 barrios y más de 350.000 *case Fanfani* (Capomolla y Vittorini, 2003: 13). Este periodo entre la segunda posguerra y el boom económico constituye una de las experiencias más significativas en el campo de la construcción de vivienda social en Italia.

[1] Publicada en la Gazzetta Ufficiale nº 54 del 7 marzo 1949.

[2] En realidad, tras la Segunda Guerra Mundial, Italia no sufre destrucciones materiales muy graves (únicamente el 5% de las viviendas quedaron destruidas). Coinciden diversos autores (entre los que destaca Bottoni, 1945) en que la palabra reconstrucción debería sustituirse por nueva construcción.

El Plan INA-Casa consistía en la creación de diferentes poblados o *quartieri* en casi todas las regiones de Italia, pero con una concepción unitaria y gestión centralizada. Se trata de una intervención capilar a nivel nacional, cuyo objetivo principal era mitigar el desempleo[3] de la clase obrera en el sector de la construcción construyendo vivienda social para los trabajadores. Potenciar la economía del país en la posguerra sería la consecuencia directa de este objetivo. Si bien es cierto que hay autores que opinan que otro de los objetivos menos transparentes del Plan INA-Casa fue "utilizar la intervención pública como soporte de la iniciativa privada" (Romero, 2005: 7).

La mano de obra que trabaja en los *quartieri* no estaba cualificada para la construcción. La mayoría de los trabajadores a los que se da empleo son inmigrantes provenientes del campo, que vienen a la ciudad en busca de nuevas oportunidades en la industria emergente "assegna al settore il compito di assorbire la mano d`opera non qualificata in transito dall´agricoltura all´industria" (Poretti, 2003: 10).

La financiación del Plan era compartida: por un lado contribuía el Estado; por otro los constructores o empleadores y por último los trabajadores a través de una reducción del salario mensual. Se entiende por tanto que es un programa de solidaridad nacional hacia los desempleados o, como lo califica Nicoloso, "Un dispositivo cristiano di solidarietà sociale" (Nicoloso, 2001: 48). Todos los trabajadores son llamados a contribuir en la construcción y financiación de un bien primario: la vivienda. La autoconstrucción es una estrategia con el mismo objetivo: contribuir a la financiación y construcción de vivienda social.

La diferencia o el cambio fundamental existente en la elaboración de proyectos públicos es que se comienzan a encargar los proyectos a profesionales libres en lugar de ser diseñados por la oficina técnica pública, como ocurría en la época fascista. Esto implica que, aunque las soluciones construidas estén concebidas y controladas por una estrategia central y unitaria a nivel nacional, existe una riqueza y una variedad indiscutible debido a la cantidad de equipos de arquitectos e ingenieros que trabajan para el INA-Casa.

En el caso de Italia se controlaba la excesiva libertad formal con la mencionada comisión técnica de consultas; se partía de ciertos ejemplos de urbanística orgánica anglosajona y escandinava, pero siempre teniendo en cuenta la adecuación a las exigencias del lugar donde se implantaban las actuaciones.

Al final todos los proyectos tenían que tener la aprobación del gobierno central. Foschini consultaba a arquitectos externos como Vaccaro, De Renzi, Ridolfi, y al director de la oficina de Arquitectura de la Gestión INA-Casa, Libera. Para intentar unificar criterios se redactan también desde la Gestión INA-Casa fascículos con recomendaciones y ejemplos.

Foschini convoca una serie de concursos para conseguir una mayor calidad de los proyectos para la actuación INA-Casa. Al primero en 1949 se presentaron uno de cada diez arquitectos colegiados. El jurado estaba compuesto por profesores universitarios, entre otros Da Marcello Canino, Ponti, Samonà. De los seleccionados, una gran mayoría eran jóvenes recién titulados "il 72%, dei progettisti INA-Casa è formata da giovani laureatisi dopo il 1941. Nei 157 prescelti troviamo Albini, Bottoni, Quaroni. Ponti, nel sottolineare l´imparcialità della giuria, osserva come siano stati scelti architetti di ogni tendenza e di ogni colore político" (Nicoloso, 2001: 93).

[3] Aproximadamente dos millones de desempleados en el país.

Cabe destacar a otros arquitectos más experimentados intervinientes en la actuación INA-Casa, afines a Foschini, como Libera, Ridolfi, De Renzi o Muratori.

Aunque haya libertad y variedad, se observa cierta imparcialidad a la hora de repartir los encargos y clara influencia romana[4] en los barrios proyectados como afirma Nicoloso "il 48% sono stati allievi di Foschini" (Nicoloso, 2001: 93).

2. La arquitectura del INA-Casa

La arquitectura INA-Casa tiene claras influencias nórdicas de los barrios escandinavos: "…di esso vengono ripresi i caratteri di nucleo autónomo e compiuto, la dimensione collettiva di residenza per piccola comunità, il carattere domestico che dalla casa si estende all´intorno, nell´unità di vicinato, vero elemento costitutivo dell´abitare; vengono ripetute…" (Poretti, 2003: 13). Los elementos comunes son la simplicidad constructiva y el lenguaje arquitectónico espontáneo de las repeticiones monótonas, las geometrías abstractas y las combinaciones de edificios evitando la alineación; todo se asemeja al modelo escandinavo.

Existe una diferencia fundamental entre las actuaciones escandinavas e italianas: la forma de desarrollo de la ciudad. En los barrios escandinavos el barrio es la célula que genera la ciudad, es la base o el germen para la planificación del desarrollo y el crecimiento; por el contrario en Italia son núcleos satélite implantados en la periferia, empleando un lenguaje moderno, que, ubicados de forma aislada, intentan ser autónomos. Aquí cabría una reflexión en cuanto a la normativa reguladora de los *quartieri* INA-Casa: las intenciones en el papel son las mejores, pero no se ciñen a la realidad.

El presidente del comité de actuación del *Piano Incremento Occupazione Operaria* establecía que las actuaciones INA Casa debían implantarse orgánicamente en terrenos dentro del nuevo núcleo residencial, según las directrices del *"Piano Regolatore Comunale"*. La ubicación seleccionada para el *quartiere* debía favorecer la relación con el centro de la ciudad y con los lugares de trabajo. Otros autores muestran la intencionalidad de la ubicación lejana de los *quartieri* : "Establecido en áreas lejanas a los centros urbanos donde podían obtenerse terrenos a bajo costo, los vecindarios Ina-Casa fueron creados fuera de las zonas de planeamiento, estimulando operaciones especulativas de bienes raíces que los rodearon lentamente, para beneficiarse de infraestructuras construidas publicitariamente*"* (Romero, 2005: 7).

En algunos casos concretos de la ciudad de Génova, que estudiaremos a continuación, veremos cómo la lejanía al centro de la ciudad y a los lugares de trabajo es un *handicap* que hace que el *quartiere* esté aislado, con mala comunicación y sin apenas conexión con la ciudad (Ej. Quartiere Forte Quezzi). Por el contrario en otros casos (Ej. Quartiere Bernabó Brea, Mura degli Angeli) el desarrollo de la ciudad ha incorporado a los poblados que dejan de ser autónomos y autosuficientes, si es que alguna vez lo fueron, para formar parte de un tejido urbano global.

El lenguaje arquitectónico que se emplea en las intervenciones italianas de INA-Casa es un lenguaje heredado de la modernidad italiana de los años treinta. La arquitectura es homogénea, simple y racional y en muchos casos con grandes similitudes entre las diferentes propuestas, ya que la gestión era central y la estrategia arquitectónica común. De esta línea se desmarcan algunos ejemplos como la arquitectura vernácula de Alberobello o Assisi, el europeís-

[4] El 13% de los proyectos están realizados por exalumnos de la Universidad de Roma frente al 4% de Venezzia (Nicoloso, 2001: 96).

mo de Daneri en Forte Quezzi que estudiaremos con detenimiento, Italsider o QT8 (Poretti, 2003: 14).

INA Casa mantiene un nexo de unión con la tradición. En Italia se emplea una simplicidad artesanal y constructiva que recuerda a lo popular y a lo rural. Por un lado, desde la normativa se incitaba a la prefabricación, pero por otro, la realidad era muy diferente. Aunque la ley Fanfani anunciase un incremento de la producción y el progreso, el sector de la construcción sufre un retraso técnico debido a que se empleaba la mano de obra en la mecanización para generar nuevo empleo, lo que implicaba un retraso del nivel tecnológico del sector. Las intenciones un tanto ambiguas de Fochini (director del órgano de Gestión INA-Casa) están a caballo entre la prefabricación y la construcción tradicional: "asume una posizione intermedia, non esclude lo studio del tipo completamente prefabbricato e, allo stesso tempo, invita a tenere conto delle forme della tradizione locale" (Nicoloso, 2001: 84).

Las políticas de vivienda social de otros países de Europa estaban enfocadas a la industralización de los procesos constructivos; por el contrario, en Italia, el plan Fanfani "tronca definitivamente el dibattito sulla prefabbricazione" (Poretti, 2003: 10). El objetivo fundamental de la ley era crear empleo y por tanto la forma tradicional de construir generaba más puestos de trabajo que la que contemplaba la prefabricación: "(…) implicita nella finalita occupazionale della legge, de evitare l´innovazione e la prefabbricazione (…) l´ideología antindustriale che constituisce il fondamento político del piano, l´empirismo e il professionismo degli architetti italiani, l´artigianalitá del piccolo cantiere" (Poretti, 2003: 14-15).

Como veremos más adelante, no todos los *quartieri* recogen este estancamiento tecnológico antiindustrial del que habla Poretti; algunos, como los de Daneri en Génova, incorporan la prefabricación.

Después de INA Casa, en febrero de 1963 aparece la institución GESCAL, que se hará cargo de la promoción pública de las viviendas haciendo hincapié en el desarrollo tecnológico, la prefabricación y el aumento de la productividad, factores no compatibles con el Plan Fanfani, cuya finalidad última era dar trabajo a los desempleados. Aunque el resultado final estuviera supervisado por el INA-Casa, todos los *quartieri* tienen personalidad propia, debido en parte a la riqueza y variedad que les otorga tener diferentes proyectistas y a su diferente localización geográfica en diferentes puntos del territorio nacional italiano, donde la topografía, el clima y la vegetación no son para nada homogéneos. Entre los muchos ejemplos relevantes construidos de INA-Casa en Italia podemos destacar, aparte de los que se analizan en este artículo sobre Génova, el barrio INA-Casa en Triburtino en Roma o Cesate en Milán, Tuscolano en Roma, etc.

3. INA-Casa en Génova

Génova es el baricentro del Mediterráneo; es una ciudad portuaria bien conectada con el resto de Europa. Es Capital Europea de la Cultura 2004, "Città portuale e comerciale da sempre, città industriale dalla fine dell´Otocento, città metropolitana dal 1926 con l´ampliamento dei propri confini per diventare `Grande Genova´, oggi città del terziario avanzato, delle tecnologie, del turismo, della cultura" (Lagomarsino, 2008: 5).

Génova es una ciudad mediterránea, policéntrica, con una presencia imponente de la montaña y una estrecha relación con el mar. Como dice Manuel Gausa, Génova es una ciudad *"multicapa",* donde la infraestructura adquiere un papel relevante, puesto que convive día a día con el ciudadano.

Un factor común y relevante de los *quartieri* INA-Casa que vamos a estudiar es la abrupta topografía de los te-

rrenos donde se implanta. Génova es una ciudad vertical con distintos niveles y ascensores públicos y privados que los comunican entre sí. Existe una clara necesidad de adaptación de los edificios a la topografía. Los terrenos donde se asientan los *quartieri* están situados en la mayoría de los casos en una colina, exigiendo soluciones que se amolden a la pendiente, respetando el entorno y sin perder la calidad arquitectónica y de accesibilidad.

La vista panorámica privilegiada es, sin duda, una de los mayores atractivos de los *quartieri*; estudiaremos cómo se ha sabido realzar esta característica en las soluciones adoptadas. Todos estos componentes son imprescindibles para entender la ciudad y las distintas actuaciones del INA-Casa que analizaremos a continuación.

El Plan de 1932 es paralelo al largo proceso de reconstrucción de la ciudad y tras él se desarrolla el plan de 1945 y el de 1959. "Verso la metà degli anni trenta, Genova è uno dei centri nazionali dell´architettura di avanguardia" (Lagomarsino, 2008: 6).

El Plan INA-Casa en Génova (1949) aporta la financiación necesaria para desarrollar vivienda social en la periferia de la ciudad. El nuevo *quartiere* de los años 50 en Génova se implanta alejado de la ciudad. Responde a "una domanda in crescita per un saldo demografico attivo a causa degli intensi flussi migratori…" (Cevini, 2004: 93). Se deja de habitar el centro histórico, se abandona y se urbaniza la colina. Jóvenes arquitectos como Grossi Bianchi, Fera o Poleggi de Negri, trabajan con otros más experimentados como Daneri, Fuselli o Labò, para construir y reconstruir la ciudad.

La experiencia INA-Casa de Génova se desmarca del resto de territorios de Italia: mientras que la mayoría de actuaciones del Plan INA-Casa en el país siguen unas pautas marcadas por el gobierno central y se hacen actuaciones a caballo entre la arquitectura moderna con influencias nórdicas y la arquitectura tradicional popular, en Génova se hace algo diferente. La figura de Daneri ayuda a imprimir un sello de identidad en Génova, que, siempre fiel a Le Corbusier, plantea soluciones valientes aunque importadas. Hemos escogido la ciudad de Génova para estudiar un ejemplo de los *quartieri* INA-Casa. Podríamos decir que Daneri mantiene una continuidad con los principios o ideales del movimiento moderno, utiliza la ciudad como campo de experimentación.

Los ejemplos que analizaremos en los siguientes apartados mantienen una continuidad con las experiencias modernas de antes de la guerra, por tanto Daneri[5], aunque es alabado por Zevi por su coherencia en la trayectoria profesional, esta, según Cevini, en cierta medida le enquista y no le permite avanzar, actualizarse (Cevini, 2004: 93). Otros arquitectos que trabajan en la ciudad de Génova en la década estudiada (1950-1960) son BPR, Albini, Michelucci, Gardella (milanés de nacimiento, genovés de familia) o Quaroni.

La revista *Urbanistica* dedica un artículo (Christen, 1958) a los nuevos *quartieri* de Génova. En él se hace una reflexión sobre la lejana ubicación al centro de la ciudad y a los lugares de trabajo mencionados en la ley. También se reflexiona sobre la falta de servicios, su mal dimensionamiento para considerar los núcleos urbanos autosuficientes y los excesivos costes de los trabajos de urbanización.

[5] Daneri, arquitecto desde 1923, construye predominantemente en Génova. Entre otras obras de Daneri cabe destacar: "La Foce" en Génova(1931-60), la colonia Piaggio (1939), casa a gradoni en Quinto (1952), complesso condominale al lido de Génova (1952), Escuela San Silvestro en Génova (1948), los *quartieri* INA-Casa objeto de estudio.

Daneri, en colaboración con otros arquitectos, proyecta en Génova tres *quartieri* Quartiere Bernabò Brea, Quartiere Forte Quezzi, Quartiere Mura degli Angeli, de los cuales se analizarán a continuación los dos primeros.

4. Bernabò Brea

El INA-Casa Bernabó Brea es uno de los barrios más importantes en materia de vivienda social de los años cincuenta en Italia. En una de las monografías de Daneri, lo definen como "piu felici interventi nell campo dell´edilizia sociale" (Patrone, 1982: 107).

Ha sido publicado en numerosas libros y revistas internacionales. El Instituto INACasa encarga a los arquitectos Luigi Carlo Daneri, Giulio Zappa y Luciano Grossi Bianchi el proyecto para la unidad residencial Bernabó Brea en el año 1951, que fue aprobado por el Ministerio en 1957.



Fig. 1 – Fotografía del complejo Bernabó Brea. Fuente: *L´Architettura, cronache e storia*. Nº 56, p. 93

El complejo residencial está situado al este de la ciudad, alejado del casco histórico pero muy integrado en la trama urbana. Comprende 14 edificios con un total de 371 viviendas para 1.800 personas. El terreno donde se asienta el barrio tiene una extensión de 14,5 ha: 0,9 de superficie cubierta y 3,6 de superficie verde, y está ubicado en una colina con una situación panorámica privilegiada "L´impostazione responde a un criterio di coerenza con l´andamento altimétrico del terreno, nel massimo rispetto delle alberature esistenti…" (Selem, 1960: 92).

El proyecto, que combina edificios de diferentes alturas, queda integrado en el entorno, adaptándose a la topografía. Se encuentra cerca de la Via Sturla por la que pasa el tranvía que conecta Bernabó Brea con el centro de la ciudad. Hoy en día es un barrio residencial con gran superficie de zona verde, bien comunicado y muy cotizado. Se diferencia el conjunto residencial por el porcentaje de zona verde que tiene frente a la densidad de la trama urbana circundante.

Un paseo por el complejo residencial Bernabó Brea nos permite constatar que, a día de hoy, es como un parque, con frondosa vegetación donde se dejan entrever las edificaciones y sinuosos caminos diseñados de forma orgánica, que conectan los diferentes bloques. Bernabò Brea es "il primo esempio in Italia di un nuovo realizzato in un parco preexistente" (*GENOVA*, 1955: 44).

Bruno Zevi, en su artículo semanal de L´Espresso, explica cómo en octubre de 1959 Giuseppe Togni anuncia un proyecto de ley por el cual se incluiría en el Plan General la obligación de prever entre 2 y 3 m^2 de zona verde por habitante en los nuevos *quartieri,* e indica que Bernabó Brea "E´una delle rare construzioni in cui e stato risolto il problema dil verde" (Zevi, 1959: 8). Se proyectan multitud de servicios de uso público que hacen que el barrio pueda gestionarse de forma autónoma: centro de asistencia social, ambulatorio médico, escuela elemental (no construida), asilo y escuela materna, biblioteca, zona deportiva, piscina, juegos infantiles, zona comercial (situada en la planta segunda de un edificio al norte del barrio), etc. En la parte central del complejo

existe un edificio con locales comerciales, oficinas y otro tipo de negocios en planta baja.

La tipología de edificios que se proyectan es de vivienda colectiva, no existen viviendas unifamiliares en este barrio. Los bloques son de entre 3 y 5 plantas, excepto uno que es de 9 plantas. Se proyectan 17 tipos diferentes de vivienda, que tienen 2 dormitorios o apartamentos para una persona sola, pero no tienen 3 dormitorios como suelen tener las viviendas de los poblados de Madrid. La longitud de los bloques no es tan grande como en Forte Quezzi o Mura degli Angeli, y tampoco son tan altos como estos, por lo que este barrio se caracteriza por tener una escala más humana que los otros dos. Está proyectado sin duda con una "ragionata composizione elementi modellati a misura dell´uomo e dell´ambiente" (Gentili, 1954: 49).

La prefabricación está presente en el complejo Bernabó Brea. Las revistas internacionales se hacen eco de la actuación de Bernabó Brea y no dejan de destacar el empleo de la prefabricación como símbolo de avance y progreso en la construcción.

Sin duda es ingeniosa la de adaptarse a la topografía sin perder la caligrafía o el lenguaje propio del Movimiento Moderno que singulariza al barrio y da unidad al conjunto. Se libera la planta baja elevando el edificio sobre *pilotis,* marcando los forjados en fachada que imponen un orden en la composición de la misma y vaciando los huecos en toda su altura. Existe una variedad tipológica interesante para adaptarse a las diferentes necesidades de los usuarios, llamando la atención la "Case per persone sole", apartamentos con estar-dormitorio y comedor con cocina integrada donde la única estancia cerrada de la vivienda pasante es el baño.

5. Forte Quezzi

El Instituto INACasa en 1956 encarga el proyecto de Forte Quezzi a 35 profesionales divididos en siete grupos. Los arquitectos principales son Daneri (coordinador), Fuselli (vicecoordinador), Andreani, Morozzo della Rocca, Pateri, Pulitzer y Sibilla.

El INACasa Forte Quezzi se encuentra situado en la falda de la montaña, cerca de la antigua muralla que bordea Génova, al noreste de la ciudad, alejado del centro urbano de la ciudad 6 km, a una altura de 200 m y con pocos medios de transporte a su alcance.

Es conocido por el nombre "Il biscione" que quiere decir "la serpiente" por su forma sinuosa que se adapta a la topografía de la colina donde se asienta.

El proyecto comprende 5 edificios muy largos con un total de 870[6] viviendas para 5000 personas, una ocupa-



Fig. 2 – Vista aérea del Forte Quezzi. Fuente: *Patrone* 1982*:* 136

[6] El número de viviendas varía según las fuentes consultadas: 850 viviendas en el libro *Cento anni di Architetture a Genova, 2004:* 106, 894 viviendas según el libro *Daneri* de Patrone, 1982: 134 y 924 viviendas en la revista *Urbanística* nº 23, 1958: 97.

ción mucho mayor que en el resto de intervenciones (Carini, 1978: 344).

Dos de los edificios tienen seis plantas y tres tienen tres plantas. Aunque el terreno adquirido por el INACasa era mayor (33ha), se ocupó únicamente la zona favorable por su orientación. Todas las viviendas tienen vistas panorámicas hacia el mar y la ciudad de Génova: "(…) si è ottenuto un affacciamento di tutti gli alloggi verso il panorama" (Carini, 1978: 344). Los edificios abrazan la ciudad y la protegen como la antigua muralla.

Fue necesario modificar la normativa para poder acometer esta actuación; estaban previstos bloques convencionales en esta zona según planeamiento. Y, aunque Grossi Bianchi no intervino en la redacción del proyecto de Forte Quezzi, nos explicó en el transcurso de la entrevista que mantuvimos con él, que la planta intermedia libre que definió como *inutile*, es un recurso de Daneri para burlar la normativa que no permitía construir edificios tan altos en esta zona, por lo tanto, construyó dos cuerpos dentro de un mismo edificio: uno encima del otro, que, aunque se lean como uno solo, a efectos normativos no superan la altura máxima permitida. En la actualidad, ni existen negocios ni es un lugar de encuentro entre vecinos, esta planta se encuentra vacía y cerrada para evitar vandalismo.

La solución final es un conjunto de edificios con una escala descomunal, que lejos de crear una estructura urbana acogedora, se entiende como una macro actuación sin infraestructura suficiente, significativa y reconocible desde cualquier punto de la ciudad, pero que no tiene en cuenta la escala humana y la vida cotidiana del que allí reside. En la revista *L´Architettura, cronache e storia* Nº41 se afirma: "il non crea e non costituisce in sé un ambiente urbano, e non diverrà un complesso piacevole e acoggliente, in qui sia gradito resiedere o passare" (Bonelli, 1959: 762). Pero, por el contrario, el profesor Lagomarsino de la Universidad degli Studi di Genova nos ha aportado el dato curioso de que recientes estudios urbanísticos y sociológicos confirman que los residentes de Forte Quezzi están a gusto y conformes con el edificio en que habitan y su forma de vida.

A la crítica de Bonelli responde Bruno Zevi, alegando que el mecanismo de financiación del INACasa, en contraposición a lo que dicta la legislación, obliga a crear los edificios lejos de la ciudad, de los puestos de trabajo y de los servicios comunes (Patrone, 1982: 136), debiendo reforzar por tanto las relaciones internas y los medios de transporte deficientes.

Se entiende la ciudad como un laboratorio, un campo de experimentación en el que Forte Quezzi configura una experiencia que pone de manifiesto las incongruencias entre lo proyectado y lo realmente construido. La plástica del conjunto, que sin duda se adapta a la topografía, responde a una clara influencia de la obra de Le Corbusier. Daneri, como decíamos en apartados anteriores, se mantiene fiel a Le Corbusier, empleando en Forte Quezzi un diseño similar al proyecto de la unidad de habitación de Marsella, o más concretamente de Algeri, de 1931 (no construido). También podemos encontrar similitudes entre la iglesia proyectada por Daneri para Forte Quezzi y la Capilla de Ronchamp de Le Corbusier.

Grossi Bianchi, colaborador de Daneri durante muchos años y, junto con Zappa, coautor del Bernabò Brea, en la entrevista que mantuvimos con él, se pronunció al respecto: "Daneri era molto Corbuseriano". Nos confirmó personalmente la afinidad que Daneri sentía por Le Corbusier y cómo circulaba la revista referente a la nueva capilla de Ronschamp por el estudio, en el momento en el que Daneri proyectó la iglesia del complejo de Quezzi.

Bonelli, en su feroz critica sobre Forte Quezzi, pone en tela de juicio la estética del conjunto: "Le esigenze compositive, hanno dunque prevalso sopra le richieste pratiche e psicologiche. Ciò è dovuto alla ritardata perma-



Fig. 3 – Vista panorámica al Forte Quezzi, 2012. Fuente: M. Guillem

nenza di una rigida concezione racionalistica (…)"(Bonelli, 1959: 762). A esta crítica responde Zevi: "la soluzione continua dell blocco evitava la dispersione delle case affiancate ed uniformi" (Patrone, 1982: 136).

El complejo Forte Quezzi ha sido muy publicado, ha suscitado desde antes de su construcción mucho interés y controversia. Se expuso en la Trienal de Milán y le han dedicado numerosos artículos. Como hemos destacado con anterioridad, Daneri ha sido muy elogiado por la solución habitacional de Bernabó Brea y su acertada relación con el entorno. Por el contrario, el complejo Forte Quezzi ha recibido numerosas críticas negativas por su alta densidad de población, concentrada en un número muy reducido de edificaciones, por la consecuente "mancanza di intimità familiare" (Patrone, 1982: 136) y la carencia de servicios sociales, pues no se construyeron el centro de servicios sociales, las zonas verdes o los juegos de niños. Algunas críticas comentadas en este apartado son rebatidas por el propio Daneri, Fuselli o Zevi, "perché l´edilizia vi si trova concentrata nelle posizioni migliori dal punto di vista igienico e panorámico, e l´architettura che ne resulta è originale e significativa" (Patrone, 1982: 136).

"Il progetto di Genova è coraggioso, bene impostato, giusto… hanno creato un compatto episodio urbano, plásticamente e artísticamente significativo." (Zevi, 1957: 9)

Sin lugar a dudas el edificio A, el más alto y principal proyectado por Daneri, *le case più lunga* de Italia, no deja indiferente.

Bibliografía

Bonelli, R. (1959). "Quartiere residenziale al Forte Quezzi in Genova" en *L´Architettura, cronache e storia.* Nº 41, marzo 1959, pp. 762-763.

Capomolla, Rinaldo y Vittorini, Rosalia (comp.) (2003). *L´architettura INA CASA 1949-1963: Aspetti e problemi di conservazione e recupero.* Col. Architettura e construzione/2. Roma: Gangemi Editore.

Carini, Alessandra, et al. (1978). *Housing in Europa: prima parte 1900-1960*. Bologna: Edizioni Luigi Parma.

Cevini, Paolo (2004). "1945-1959" en Lagomarsino, Luigi (comp.). *Cento anni di Architetture a Genova: 1890-2004.* Genova: De Ferrari & Devega, S.R.L. Editoria e Comunicazione, pp. 93-114.

CHRISTEN, A. (1958). "I nuovi quartieri coordinati a Genova ed il paesaggio ligure" en *Urbanistica*. Nº 23, marzo 1958.

GENTILI, EUGENIO (1954). "Unità Residenziale ´Villa Bernabò Brea` a Genova", *Casabella*. Nº 204, Febrero-Marzo 1954, p. 49.

NICOLOSO, PAOLO (2001). "Gli architetti il rilancio di una professione" en DI BIAGI, PAOLA (comp.), (2001). *La grande recostruzione: Il piano Ina-casa e l´Italia degli anni ´50.* Roma: Donzelli editore, pp. 77-97.

PATRONE, PIETRO D. (1982). *Daneri.* Genova: Sagep Editrice.

PORETTI, SERGIO (2003). "Dal piano al patrimonio INA Casa" en CAPOMOLLA, RINALDO; VITTORINI, ROSALIA (comp.), *L´architettura INA CASA 1949-1963: Aspetti e problemi di conservazione e recupero.* Col. Architettura e construzione/2. Roma: Gangemi Editore, pp. 8-17.

ROMERO, ALICIA y GIMÉNEZ, MARCELO (sel. trad.) (2005). "Arquitectura Italiana de Postguerra" comentario sobre GALLANTI, FABRIZIO, *Cities 1: 1945-1967: Political Architecture in Italy. Part 1 [en línea]*, en ROMERO, ALICIA (dir.), *De Artes y Pasiones*. Buenos Aires: 2005. Disponible en http//www.deartesypasiones.com.ar'.

SELEM, H. (1960). "Opere del´architetto Luigi Carlo Daneri 1931-1960" en *L´Architettura, cronache e storia*. Nº 56, Giugno 1960.

ZEVI, BRUNO (1957). "La polémica contro l´INA-Casa. La risposta degli architetti" en *L´Espresso.* 8 Septiembre 1957 poi su "U.L." 157, Nº 174. Bari: Laterza, 1971.

— (1957). "Case popolari in America, Gli slums del Benessere" en *L´Espresso*. 26 Dicembre, 1957, p.17.

— (1959) "Fondato l´IN-ARCH. Colloquio tra produttori e consumatori" en *L´Espresso.* 8 Noviembre 1959 poi su "U.L." n. 287. Bari: Laterza, 1971.

— (1972). "L.C. Daneri. Unico italiano fedele a Le Corbusier". *L´Espresso.* 8 Octubre 1972 poi su "U.L." n. 275, Nº 941. Bari: Laterza, 1973.

ANTONIO BONET Y EL GRUPO AUSTRAL, EL VALOR DE UN MANIFIESTO

Ricardo Hernández Soriano
Universidad de Granada

1. Formación y ocaso del Grupo Austral

En 1938 se retoma en el estudio de Le Corbusier la vieja idea alumbrada durante su primer viaje a Buenos Aires en 1929 de constituir una delegación en Argentina de los CIAM. Coinciden en el taller del número 35 de rue de Sèvres dos arquitectos argentinos que viajaron a París para trabajar en el Plan Director de Buenos Aires, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, y Antonio Bonet Castellana, un arquitecto de Barcelona que desarrollaba una variante del proyecto para la casa Jaoul. Debido al previsible desenlace de la Guerra Civil, Bonet renuncia volver a España y decide acompañar a los arquitectos argentinos en su regreso para fundar en Argentina un grupo de arquitectura moderna vinculado a los CIAM y al CIRPAC[1]. Así surge el grupo Austral, un movimiento cultural que debe su nombre a una ambiciosa vocación planetaria suscrita por un total de 10 arquitectos (además de los tres citados, Abel López Chas, Ricardo Vera Barros, Simón Ungar, Hilario Zalba, Itala F. Villa, José Alberto Le Pera y Sánchez Bustamante) y cuya pretensión original era la apertura de caminos alternativos para la arquitectura mediante la movilización de la opinión pública, la búsqueda de nuevos programas y una aceleración de los sistemas productivos.

En Argentina consiguieron publicar en 1939 tres separatas en la revista "Nuestra Arquitectura", pionera en la difusión de la arquitectura moderna. En 1940 el grupo Austral alcanza su cénit con la participación de todos sus integrantes, bajo la tutela intelectual de Le Corbusier, en el concurso para la remodelación urbanística de Mendoza con motivo de la entrada el ferrocarril en la ciudad. A pesar de obtener el tercer premio, a finales de 1940 el grupo Austral

[1] Antonio Bonet adquiere una posición intelectual central en el Grupo Austral, siendo tanto arquitecto del edificio Suipacha esquina Paraguay como diseñador del sillón BKF. Nacido y fallecido en Barcelona (1913-1989), su origen europeo le permitió colaborar con Sert y Lacasa en la construcción del pabellón de España para la Exposición Internacional de París de 1937, el aprendizaje en el estudio de Le Corbusier, su presencia en el III CIAM, el contacto en Barcelona con Dalí y Miró y una permanente conexión con las vanguardias artísticas europeas. Es el único arquitecto que Sigfried Giedion incluye en su libro *10 años de arquitectura moderna* simultáneamente en las modalidades de urbanismo, arquitectura y diseño.

inicia una evidente dispersión, aunque sin llegar a disolverse. Sus miembros no dejaron de verse y reunirse, pero empiezan a establecerse profesionalmente por su cuenta; Ferrari y Kurchan se asocian, Bonet lo hace con López Chas y Vera Barros… prima el individualismo de sus componentes y sus aspiraciones de consolidación profesional. En julio de 1941, sin producirse una conclusión formal, el Grupo Austral deja de funcionar como tal, iniciándose una etapa en la que cada arquitecto desarrolla un Austral propio con la conciencia social fundacional del grupo.

2. EL IDEARIO DEL GRUPO AUSTRAL

La constelación La Cruz del Sur constituye el logo del grupo y obedece a su aspiración de universalizar el mundo del arte. Su ideario se difunde en la primera separata publicada en "Nuestra Arquitectura" en junio de 1939 a través del manifiesto "Voluntad y Acción", firmado por Bonet, Ferrari y Kurchan, aunque suscrito por todos sus miembros. La voluntad de integración de todas las artes está en el origen del manifiesto, con una clara adscripción surrealista en la primacía del papel del individuo en la sociedad contemporánea; reconociendo la incapacidad del funcionalismo para resolver los problemas de la arquitectura del momento, el Grupo reclama la capacidad de improvisación y la importancia de la presencia de los sueños en el proceso creativo para alcanzar la libertad que ya había conseguido la pintura. Proponen que la arquitectura se libere de los dogmas morales, sociales y estéticos heredados y que, mediante el conocimiento del individuo, alcance a interpretar la psicología colectiva para humanizarse y completar la unión entre arquitectura, urbanismo y arquitectura interior.

En el segundo número de la separata abordan el problema que se plantea a los campesinos argentinos, que cuentan con la más moderna maquinaria para la explotación agraria pero que continúan habitando en viviendas primarias que no cubren sus mínimas necesidades espirituales. El Grupo Austral propone que sea la gran industria quien se haga cargo de la construcción de la vivienda rural, mediante la introducción de la prefabricación y la producción en cantidad. El número de la revista incluye tanto detalles constructivos como un anteproyecto para casas rurales en diversos contextos climáticos.

El tercer número, última publicación del Grupo Austral de diciembre de 1939, incluye con gran despliegue gráfico una Casa de Estudios para artistas en Buenos Aires explicada a través de sus materiales, plantas, secciones y fotografías, tanto exteriores como interiores, tanto diurnas como nocturnas, para reivindicar el carácter estético de esta singular creación arquitectónica. Siendo tan fugaz la época activa del Grupo Austral, este proyecto que Antonio Bonet Castellana, Ricardo Vera Barros y Abel López Chas construyen en Buenos Aires en la esquina de calles Suipacha y Paraguay se erige en el auténtico manifiesto arquitectónico del Grupo.

3. CASA DE TALLERES PARA ARTISTAS EN BUENOS AIRES

Partiendo de una parcela propiedad de la familia de Vera Barros de dimensiones 19'45 por 9'79 metros ubicada en la esquina de calles Suipacha y Paraguay, se demuele un inmueble del siglo XIX para plantear su sustitución por un edificio que alberga cuatro locales comerciales en planta baja y siete talleres para artistas, tipología que aún no existía en Buenos Aires como alternativa funcional. Siendo la calle Suipacha más ancha y con mayor impacto comercial y considerando que la dimensión mayor de la parcela se ofrece a esta vía, se propone el acceso desde la zona trasera, a través de calle Paraguay, liberando la esquina y el frente de Suipacha para la ubicación de los cuatro locales comerciales. La crítica a la primera generación del funcionalismo aparece mediante la renuncia a la rigidez geométrica y el recurso a la curva para señalar

la presencia de los locales, presentados en piezas escultóricas exentas que se ofrecen como vitrinas independientes que compatibilizan el tránsito del peatón con la exposición y visualización de sus objetos.

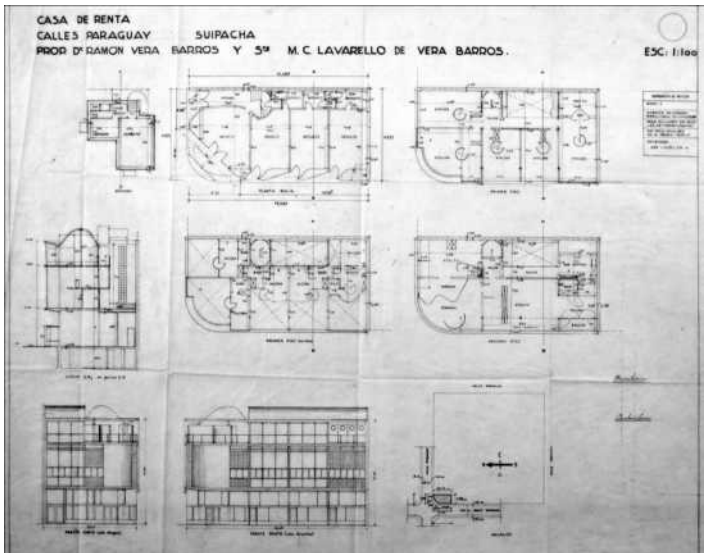


Fig. 1 – Proyecto de edificio Suipacha esquina Paraguay. Bonet, Vera y López Chas. Buenos Aires, 1939. Fuente: http://arquitectobonet.blogspot.com.es/

Desde el acceso en calle Paraguay, el núcleo de escaleras conduce a un sistema de galerías abiertas a un patio trasero que distribuyen cinco estudios en doble altura encajados en la fachada sobre una pantalla curva que ejerce de dosel volado sobre los locales. Los talleres poseen una entreplanta colgada de un tensor de acero a la que se accede desde una escalera de caracol construida en lámina plegada de hormigón de 7 cm; un baño y una zona de descanso se asoman al espacio unitario del atelier mediante una balconada de perfil sinuoso. El núcleo de escaleras principal asciende hasta los otros dos talleres en azotea, enmarcados en una segunda caja sobrepuesta que vacía la esquina para proponer terrazas-jardín vinculadas a los estudios. En uno de estos talleres instaló Antonio Bonet su propio estudio y vivienda, donde habitó hasta 1941.

El edificio se construye mediante losas de hormigón sobre pilares retrasados hacia el interior que garantizan la libertad de tratamiento de las fachadas; los forjados adquieren un importante protagonismo compositivo al volar como impostas para definir las dos cajas que determinan la volumetría del inmueble. Pero ante todo, el edificio plantea un juego de contrastes desde la voluntad de proclamar el incremento de los grados de libertad del arquitecto como creador de una obra de arte total.

3.1. Juego de contrastes

El trazado en planta renuncia al rígido chaflán en ángulo de las esquinas para proponer un juego dinámico de cajas curvas apiladas cuya composición interna, sin embargo, es de estricta geometría ortogonal, matizada y potenciada con una cuidada experimentación matérica. Mientras que la caja inferior traza la curva mediante unas lamas verticales giratorias que contrastan con la horizontalidad buscada por el enmarcado, la caja superior libera la curva para alojar el vacío de las terrazas jardín.

El empleo de materiales novedosos en fachada combina los vidrios curvos de los escaparates en planta baja con la rigurosa trama geométrica de la fachada de la caja inferior. El despiece que filtra las dobles alturas de los talleres hacia la calle alterna chapa doblada y chapa perforada, toldos de tela de algodón y amianto con perfilería de acero y lamas horizontales, vidrios transparentes y traslúcidos, planos y curvos, rellenos de lana de vidrio, piezas de pavés circulares y cuadradas, provocando distintos grados de transparencia y opacidad regulados por el propio usuario para conseguir diferentes niveles de confort y relación visual con el exterior. Los talleres superiores proponen un despiece más liviano, con mayor vinculación paisajística mediante carpintería de acero, ventanas de vidrio triple, antepechos traslúcidos y barandilla de alambre corrida que dibuja el vacío de la curva para

vincular físicamente los dos estudios que cierran las medianeras hacia los edificios adyacentes.

El remate del edificio cubre los talleres mediante orgánicas bóvedas de hormigón que retoman el dinamismo de planta baja; la introducción de la bóveda catalana como sistema constructivo procedente de la cultura popular se combina con elementos provenientes de la industria (perfiles metálicos, chapa, diversos tipos de vidrios), aunando sistemas artesanales con elementos montados en seco. En la curva, las lamas verticales rellenas de corcho activadas a través de un mecanismo electrónico giratorio contrastan con el sinuoso biombo de fibrocemento que divide las terrazas jardín de la azotea. Sin embargo, la ausencia de vidrio tras las lamas móviles permite convertir el salón en una terraza cubierta, disolviendo los límites del espacio público y privado y transformando opacidad en apertura máxima.

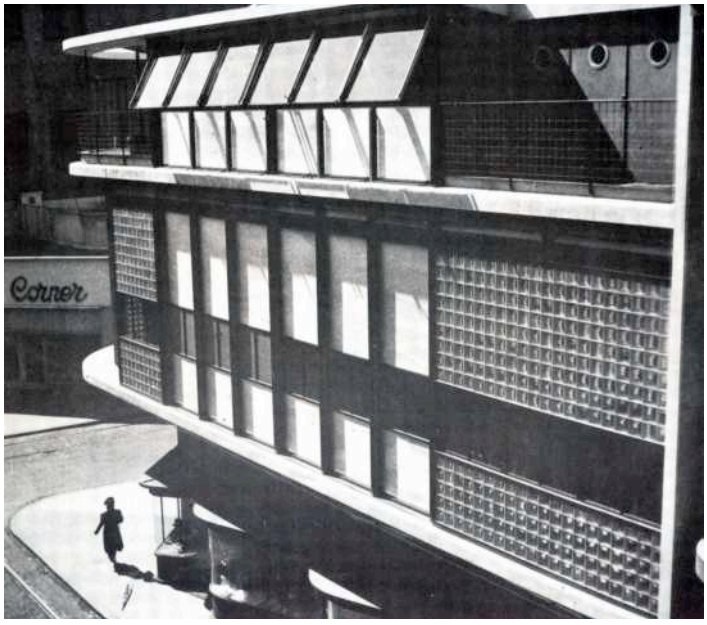


Fig. 2 – Imagen exterior. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, septiembre 1939, Separata Austral 3

En la terraza jardín confluyen los alzados laterales quebrados de los dos talleres superiores, abriéndose al cielo y a la esquina de Suipacha y Paraguay, en privilegiado mirador sobre la escena urbana. Aquí, las fachadas interiores son de revoco rugoso y áspero y el pavimento es mullido y blando, en contraste con la piel vítrea y refinada de las fachadas principales. Los pilares emergen como árboles de un pequeño parterre para sustentar en ménsula la losa de hormigón que traza la curva.

3.2 La razón del edificio-manifiesto

Los cinco estudios en dúplex inferiores con altillos abiertos al espacio unitario mediante un sinuoso voladizo se complementan con los dos superiores cubiertos con pronunciadas bóvedas y vinculados a la azotea, proponiendo a través de la planta y de la sección la liberación psicológica de la servidumbre del ángulo recto. Externamente quedan cobijados en las dos cajas curvas de distinta escala urbana, coronadas por el perfil quebrado de las bóvedas. El tratamiento interior de los estudios contribuye a la definición ésos como células unitarias, donde paredes de corcho pivotantes segregan o unifican como muebles, armarios o vitrinas en los que el uso del color y el estricto equipamiento interior experimentan nuevas formas de entender el hábitat urbano. En la pretensión de satisfacer las exigencias espirituales de la población, el edificio Suipacha esquina Paraguay proclama flexibilidad funcional, nuevos materiales, tecnificación del equipamiento, incorporación del color e introducción del diseño.

El juego de contrastes expresado más arriba propugna la libertad del artista que persigue la estimulación sensorial del individuo para enriquecer su relación con la sociedad. La transformación de la ciudad desde la pequeña escala encuentra reconocimiento en esta esquina en Buenos Aires que propone soluciones y objetos de diseño capaces de satisfacer sus demandas espirituales, mejo-

rando su entorno físico y psicológico. Cuando los ideales de la modernidad parecían haberse diluido, quedando reducidos a un catálogo de soluciones que los dejó convertidos en un "estilo moderno", surge la necesidad de reconstruir la dimensión cultural y ética de la arquitectura para recuperar la vinculación entre Arte y Vida, entre Arquitectura y Sociedad.

Desde la crítica al funcionalismo de primera generación por su incapacidad para enfrentarse a la ciudad contemporánea y sus problemas, el Grupo Austral propone que la forma no sigue la función, sino que es la forma la que debe permitir la función. La forma ya no es la expresión automática de la función; el grupo Austral demuestra que la forma es consecuencia de una toma de posición frente a la cultura, las tradiciones y las utopías de una sociedad sin renunciar a su condición de objeto artístico. El edificio, a través de las curvas de los locales y de sus cajas apiladas, desde su membrana permeable de vidrio y su cubierta ondulada, mediante la experimentación matérica y su relación con la ciudad, debe su forma a una toma de posición global que implica urbanismo, arquitectura y diseño, que vincula lo social, lo territorial y lo técnico y que afecta tanto a la función como a un proceso de exploración estética y plástica (Liernur, 1993: 59-68).

4. El sillón BKF

La identificación de Arte y Vida propugnada por el Grupo Austral se manifiesta a través de la imposibilidad de desligar urbanismo, arquitectura y diseño. Desde una pieza de arquitectura en una esquina de Buenos Aires consiguen construir un manifiesto que, sin embargo, encontrará un inesperado aliado con la excepcional difusión que encontró el sillón BKF (iniciales de sus diseñadores, Antonio Bonet, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan) creado para Suipacha esquina Paraguay y que se convierte en verdadero símbolo de la modernidad: un sillón presentado en una muestra de interiorismo en Buenos Aires en 1940 con armazón de hierro esmaltado y una pieza de cuero y lona para acomodar el cuerpo.



Fig. 3 – El sillón BKF en el interior del edificio Suipacha esquina Paraguay. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, septiembre 1939, Separata Austral 3

Los dos primeros ejemplares que llegaron a Estados Unidos fueron destinados a la casa de la Cascada de Frank Lloyd Wright y al MoMA, llegando a producir hasta tres millones de ejemplares, al margen de las numerosas copias ilegales que la extendieron a un amplio sector de la sociedad. El empleo de la estructura tubular de hierro de 12 mm soldado a tope y pintado al fuego da continuidad al elemento soporte, que curva sus ángulos para provocar ligereza, transparencia y continuidad: dos piezas continuas en forma de V tridimensional con cuatro vértices apoyan cuatro puntos en el suelo, mientras los otros cuatro reciben sendas solapas de las que cuelga la pieza de cuero con forro interior de lona. El diseño ergonómico se debe a la concavidad que produce su división en cuatro partes cosidas según ejes cartesianos y a la gran superficie de contacto que atrapa al usuario. La industria y la artesanía quedan vinculadas a través de la ligereza y transparencia; la silla emplea materiales en estado puro leídos desde la continuidad.

El sillón se convierte en icono de la modernidad a través de una fusión de contrastes conseguida con asombrosa economía de medios. Las posturas recomendadas por los propios autores, informales, de reposo y de lectura identifican la silla con los valores tradicionales desde una concepción no convencional; la ausencia de imágenes reconocibles de alzado frontal, alzado lateral o planta la convierten en una pieza depositada en el espacio de la vivienda, en una escultura contemporánea. Su comunión con cualquier arquitectura moderna certifica desde un objeto de uso cotidiano la fusión de Arte y Vida. El organicismo como respuesta a la rigidez de los dogmas racionalistas, el interés por la línea curva adaptada a un usuario despreocupado concebida desde la utilidad, la abstracción que sugiere Vida a través de su perfil quebrado y continuo (Pschepiurca, 2008): el sillón refleja, en definitiva, la verdadera síntesis de los rasgos culturales y sociales de una época.

5. EL MANIFIESTO EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

"El Arte como concepto unificador de todas las artes se encuentra en el origen del concepto de vanguardia" (Azúa, 1995: 44-47). El edificio que Bonet, Vera Barros y López Chas construyen en la esquina de calles Suipacha y Paraguay es producto de un pensamiento capaz de fusionar todas las manifestaciones artísticas, de tal manera que cada una de ellas se convierte en un eslabón más de la gran cadena del Arte. Es un objeto de Arte inserto en la ciudad contemporánea.

Las fotos actuales que inundan la red de imágenes muestran el edificio de Buenos Aires encajado entre monumentales medianeras que potencian su experimental condición de manifiesto. Sin embargo, las fotos que el propio Grupo Austral difunde a través de "Nuestra Arquitectura" presentan el edificio extraído de su entorno, sin contexto, huyendo de las edificaciones colindantes, subrayando su vocación de pieza escultórica y justificando el carácter reivindicativo de la libertad absoluta en la búsqueda de nuevos modos de estimular la psicología individual. Úni-



Fig. 4 – Ferrari-Hardoy y Kurchan en la terraza-jardín. Fuente: http://arquitectobonet.blogspot.com.es/

camente en una fotografía no publicada tomada desde la cubierta, la terraza parece desafiar a la ciudad mostrando de arriba abajo la curva de la esquina, los pilares que nacen como árboles desde un pavimento mullido y la vegetación recortada sobre el biombo de fibrocemento; los coches alineados en la calle tras la imagen de Ferrari-Hardoy y Kurchan, charlando en posturas desenfadadas, refuerzan su carácter resistente frente a la ciudad, que se nos ofrece como un objeto ajeno, lejano y hostil.

La difusión del sillón BKF contrasta con la soledad urbana y heroica del edificio de Buenos Aires. Junto a la chimenea de la casa Kaufmann de Wright, apropiándose del espacio interior de un módulo de la Unidad de Habitación de Marsella, sobre el puente en la casa de Mar del Plata de Amancio Williams, reflejada en la piscina de la casa Bailey de Richard Neutra, recortada contra el Mediterráneo en la casa Ugalde de Coderch o bajo las bóvedas catalanas de la Ricarda de Bonet… el sillón es el sello común a lo moderno. En la actualidad, viviendas de dos premios Prtizker, Glenn Murcutt y Rem Koolhaas incorporan el BKF a sus dispares universos creativos; la expansión del sillón a través de la introducción de otras pieles, incluso plásticas, y del empleo de estructura tubular coloreada o de acero inoxidable vivifica su diseño, actualizando permanentemente su vocación didáctica.

Bonet expresó en 1950 que solo se logrará la arquitectura de nuestra época si consigue integrarse entre dos extremos: el colectivo, desde el orden de lo básico, y el individual, desde la libertad máxima en el detalle. Lo social y lo humano, el Arte y la Vida. Hoy, los grandes manifiestos de la modernidad se exponen a sí mismos tras rigurosas restauraciones filológicas en las que el uso para el que se concibieron necesita formar parte de su contenido expositivo. Suipacha esquina Paraguay refleja los valores de lo individual, pero para transmitir la experiencia estética sus autores necesitan presentarlo aislado de lo colectivo. El edificio de Buenos Aires parece una escultura depositada en el convulso magma urbano que persigue transmitir una pedagogía de nuevos hábitos de vida sin las interferencias de la ciudad contemporánea.

La incorporación del sillón BKF a cualquier ambiente de arquitectura moderna perteneciente tanto a grupos de élite cultural como a una cultura de masas ilustró la esperanza de inserción del intelectual en la sociedad a través de la síntesis productiva y la experimentación estética. Acaso, después de todo, sea el sillón BKF el manifiesto arquitectónico que el Grupo Austral persiguió: la construcción con dos únicos materiales de todos los ideales capaces de representar la psicología colectiva sin diluir su condición de objeto artístico.

BIBLIOGRAFÍA

Antonio Bonet. Homenaje en el centenario de su nacimiento. Disponible en http://arquitectobonet.blogspot.com.es/ (última consulta: 2 de noviembre de 2015).

BONET, A., FERRARI, J. y KURCHAN, J. (1939). "Voluntad y acción" en *Nuestra Arquitectura*. Septiembre, Separata Austral 1.

LE PERA, J. A. (1985). *El grupo Austral (1938-1941). Reflexiones 1985*. Buenos Aires: Asociación de Becarios de Arquitectura y Urbanismo A.B.A.U.

LIERNUR, P. (1993). "La construcción de una vanguardia. El caso del Grupo Austral (1937-1941)" en *V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte. Facultad de Filosofía y Letras.

AZÚA, F. (1995). *Diccionario de las Artes.* Barcelona: Editorial Planeta.

BONET, A. (1999). "Nuevas precisiones sobre arquitectura y urbanismo (1950)" en ÁLVAREZ, F. y ROIG, J., *Bonet Castellana.* Barcelona: Santa&Cole, CED, Edicions UPC.

ROIG, J. (1999). "Paraguay y Suipacha. Un experimento renovadamente moderno" en Álvarez, F. y Roig, J., *Bonet Castellana.* Barcelona: Santa&Cole, CED, Edicions UPC.

PSCHEPIURCA, P. (2008). "BKF, anuncio de una nueva modernidad" en *ASN/nOISE*. Disponible en http://www.asnnoise.com.ar/?p=974 (última consulta: 10 de noviembre de 2015).

FUZS, G. (2012). *Austral 1938-1944. Lo individual y lo colectivo*. Tesis doctoral. Barcelona: UPC. Disponible en http://www.tdx.cat/handle/10803/109039 (última consulta: 2 de noviembre de 2015).

BARCELONA: ARQUITECTURAS OCULTAS. EL VALOR DE UNA OBRA INÉDITA

Alfons Hosta Mateu
Universidad Ramon Llull Barcelona

1. Preámbulo

El contenido de este texto, surge a raíz de un trabajo profesional, cedido generosamente por otro profesor de nuestra Escuela de Arquitectura LaSalle, arquitecto y amigo, Guillermo Bertólez. La rehabilitación de un céntrico edificio en Barcelona, debía preservar una arquitectura de la década de los sesenta de innegable valor cultural. La rápida gestación del proyecto no impidió sin embargo, acceder a una documentación original, la cual proporcionaría el soporte necesario de partida para afrontar la futura intervención. Analizar la implantación del edificio en un conjunto histórico del patrimonio arquitectónico de la ciudad. Estudiar sus procesos formales, estructurales y constructivos para tratar de comprender mejor la obra y su valor cultural. Todo este trabajo preliminar resultaba un paso previo obligado para poder atender a las estrategias de intervención posterior. Esta investigación previa tendría que ser capaz de asentar las bases de partida para la reforma.

El auténtico valor de aquella obra reside en comprobar su vigente capacidad para construir la totalidad del lugar en el cual se sitúa. Un emplazamiento urbano, excesivamente escondido, aparece entre la urdimbre más densa del centro de la ciudad. Se nos ofrece una obra inédita y de acusado carácter, que irrumpe dentro del tejido compacto de la ciudad. Asimismo, se nos despliegan algunas incertidumbres sobre su capacidad efectiva para hacer ciudad. Encontrar la verdadera naturaleza de esta arquitectura, parafraseando a L. I. Kahn (2002: 45), surge de comprender el sentido más profundo de los condicionantes del lugar. Unos documentos originales, que irán desvelando todos los procedimientos proyectuales y constructivos, a través de los cuales se destila la solidez de la obra analizada.

Únicamente pues, desde un riguroso estudio del edificio original, sobre el que se tenía que intervenir, se puede llegar a conocer la naturaleza de su arquitectura. En consecuencia, este texto, síntesis de un estudio mucho más amplio, más que mostrar una estrategia proyectual, pretende poner en valor aquella arquitectura oculta de partida sobre la cual se sustenta su futura rehabilitación.

2. ANTECEDENTES

El emplazamiento de la obra de investigación pertenece a la Parroquia de Santa Ana ubicada en el centro histórico de Barcelona. Dicho conjunto está constituido por una Iglesia original, fundada por la legendaria Orden de Caballería del Santo Sepulcro de Jerusalén. Su realización abarca desde la época románica del s. XII de su fundación, hasta la época gótica del s. XV de su terminación. Durante el período de consolidación como monasterio del Santo Sepulcro, al templo original se le anexionan el claustro gótico y la sala capitular. A finales del s. XVI, este monumento se convertiría en la colegiata secular de Santa Ana, hasta que a principios del s. XIX se establecería definitivamente, como Parroquia del barrio de Santa Ana.

Su situación limítrofe con las murallas de la ciudad antigua de Barcelona, preservó este conjunto monumental de posibles actuaciones de derribo, tanto en las sucesivas Desamortizaciones españolas de bienes eclesiásticos, como en los tiempos de abertura y expansión de la ciudad extramuros. Esta posición de cierto aislamiento dentro de una trama urbana en crecimiento, permitió a mediados del s. XIX, el inicio de la construcción de un nuevo templo, en el interior de los antiguos huertos monásticos. Dicha actuación pretendía la consolidación de una gran Iglesia Parroquial, la cual se truncó en el período de la Guerra Civil, cuando en el año 1936, los movimientos obreros revolucionarios provocaron su completa destrucción.

Las Nuevas Ordenanzas de posguerra en 1943, preveían en Barcelona operaciones drásticas de vaciado urbano, para proporcionar una malentendida accesibilidad viaria a los barrios más compactos de la ciudad, como Ciutat Vella y Gracia. Así pues, desde la Plaza Cataluña, a extramuros de la vieja ciudad, se dibujaba una nueva calle que pretendía atravesar el barrio de Santa Ana, hasta la plaza Villa de Madrid, que al mismo tiempo, era remodelada con unos nuevos frentes urbanos.

La calle Rivadeneyra aparecía así como un extraño artificio en la trama urbana irregular característica de la ciudad histórica. La discordancia urbanística entre el trazado de este nuevo vial y la reconstrucción del templo destruido era absolutamente irreconciliable. Un vacío urbano en el que se pretende sustituir las ruinas del antiguo templo por unas nuevas edificaciones que conformen la nueva calle. Durante los años cincuenta, aparecen unas alegaciones vecinales, en contra de unas pequeñas construcciones provisionales que habían perdurado en el interior de los jardines de Santa Ana "*cobertizos i barracas para ubicar los pesebres de Navidad*"[1], y que paradójicamente, constituyeron la espoleta para reemprender esta construcción en el corazón de la ciudad.

A partir de este momento, la propiedad eclesiástica decide materializar la edificabilidad permitida por el Plan Urbanístico vigente en la época. Sin embargo, el consistorio había desestimado aquella idea inicial de conexión con la plaza Villa de Madrid, y recuperaba la idea de preservar la fisonomía urbana de la calle Santa Anna y del pasaje Sant Bonaventura[2]. Asimismo, el Ayuntamiento había revocado la alegación para la reconstrucción del templo destruido por discordancia con dicho emplazamiento[3].

---

[1] Documento anexo historial Expediente Obra. 1954. AMC. Archivo Municipal Contemporáneo. Ayuntamiento de Barcelona.

[2] Ordenanzas Municipales de Edificación. 1958. Ayuntamiento de Barcelona

[3] Documento anexo historial Expediente Obra. 1956. AMC.

En cierto modo, se permitiría redistribuir la volumetría inicial prevista, por una ordenación más acorde con el nuevo carácter de la calle-pasaje Rivadeneyra en *"cul de sac"*[4] y su relación con el vacío interior existente frente al monumento histórico del antiguo monasterio.

La densa edificación de los frentes urbanos de la plaza Cataluña, preservaban un interior urbano, que quedaba completamente oculto tras unos límites que ya se habían consolidado. La singularidad de aquel lugar, permitía establecer a priori ciertas reflexiones proyectuales sobre la futura configuración del edificio (fig. 1).

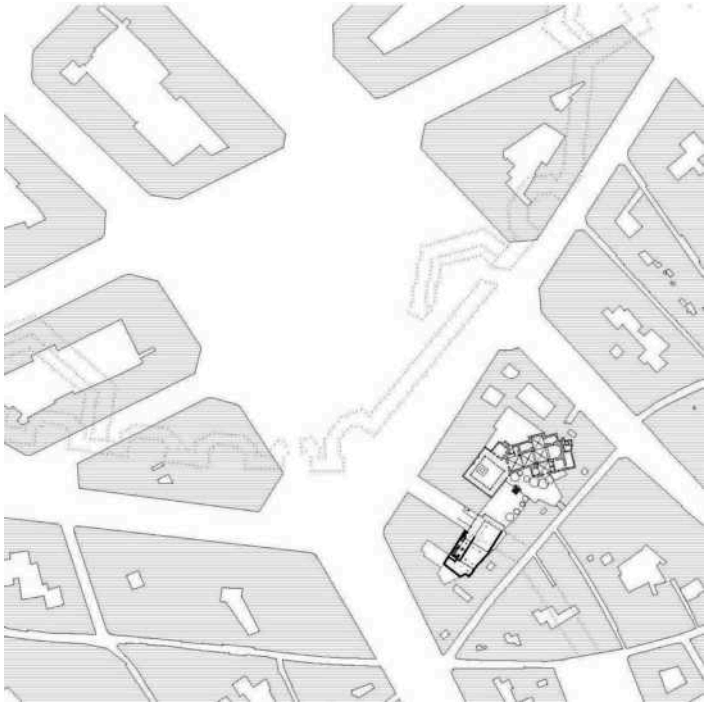


Fig. 1 – Situación de la obra y relación con el contexto histórico. Fuente: A. Hosta

3. PROYECTO

El edificio proyectado estaría destinado a oficinas, un uso muy acorde al de la colindante plaza Catalunya, que tiene una situación muy céntrica en la ciudad. Se añadirá también la necesaria dotación de aparcamiento subterráneo, tan imprescindible en áreas de gran centralidad y concentración urbanas.

El autor de la obra, el arquitecto José Luis Serra de Dalmases, inicia el proyecto en el año 1965. Concibe el edificio como un conjunto que tendrá que estar ligado a su peculiar entorno. La propuesta representa toda una reflexión urbana sobre el emplazamiento que trata de poner en valor la ocupación de un vacío existente en la ciudad. La idea de conciliar el final de una calle cortada con la implantación del edificio en el interior de manzana constituye el principio rector del proyecto. La reordenación que plantea el autor, respecto a unas anacrónicas ordenanzas, establece un diálogo mucho más equilibrado con el conjunto monumental de Santa Anna (fig. 2). De esta forma, a través de las consideraciones del lugar, se establece una estrategia de ordenación más integrada en el contexto urbano. La volumetría prismática y regular del proyecto propone dos cuerpos edificados bien diferenciados:

- Un *"cuerpo bajo"* a modo de zócalo del conjunto, dispone sus fachadas principales abriéndose a la calle Rivadeneyra y a los jardines de la Iglesia de Santa Ana. "La fachada sigue la línea de la cornisa de la Casa Parroquial, quedando así incorporada, más equilibradamente, a la perspectiva desde la calle Rivadeneyra y también desde los jardines de Santa Ana"[5].

[4] Galicismo que en urbanismo significa: callejón sin salida.

[5] Memoria del Proyecto. Archivo J. L. Serra de Dalmases, arquitecto. 1965. ASD.

- Un *"cuerpo alto"* a modo de torre más esbelta, ocupa el fondo del solar, retirándose de la alineación de vial a la calle. Sin sobrepasar la profundidad edificable, este gesto de retrasar la alineación inicial, se compensará en la volumetría de la torre, con tres plantas más alto que el edificio resultante según las Ordenanzas vigentes. "(…) al no serlo en toda la profundidad máxima del solar, las fincas de la calle Santa Ana se liberarán de una masa de mayor extensión"[6].

El resultado organizativo y constructivo del edificio, dispone bajo rasante, un aparcamiento de dos plantas sótanos que ocupa todo el interior existente. Se conserva el carácter de zona verde al construirse un *"techo jardín"*[7] en la parte libre de la edificación principal. Por encima de esta plataforma, y de forma retirada, se dispone de un *"cuerpo bajo"* de planta baja y tres plantas, que constituye el basamento sobre el que emergerá el *"cuerpo alto"*, de la torre de siete plantas.

La implantación arquitectónica del conjunto, permite conservar el derecho de paso original, desde la calle Rivadeneyra hasta la calle Santa Ana, a través de una rica secuencia espacial de sus partes: los porches, la plazoleta interior, los jardines de la Parroquia y la conexión, por debajo de un inmueble, a la calle Santa Ana. La escala del edificio responde a una cierta manera de entender el diálogo entre lo nuevo y lo antiguo, entre el proyecto y el conjunto histórico.

La organización escalonada de las distintas partes del conjunto en relación al interior de manzana, evita la posible sensación de aplastamiento y mejora la diferencia de escala con el viandante. La plaza interior, el cuerpo bajo del zócalo del edificio –con sus porches y terrazas retranqueadas–, y el cuerpo alto de la torre más retrasada, proporcionan una perspectiva serena y armónica con dicho entorno. Esta visión ofrece toda su frontalidad compositiva, desde la nueva plataforma interior generada sobre el aparcamiento subterráneo. El frente de la fachada principal de la torre, presenta un orden de abstracción clásico, con una proporción geométrica rigurosamente cuadrada.

La aprobación municipal de esta singular propuesta, en un contexto cultural de progreso, estaba igualmente reflejada, en otras actuaciones de singularidad urbana y características similares. Eran operaciones de gran protagonismo en zonas muy consolidadas de la ciudad. Así, resulta paradigmática, la obra predecesora de la nueva sede del Colegio de Arquitectos de Cataluña, que pre-

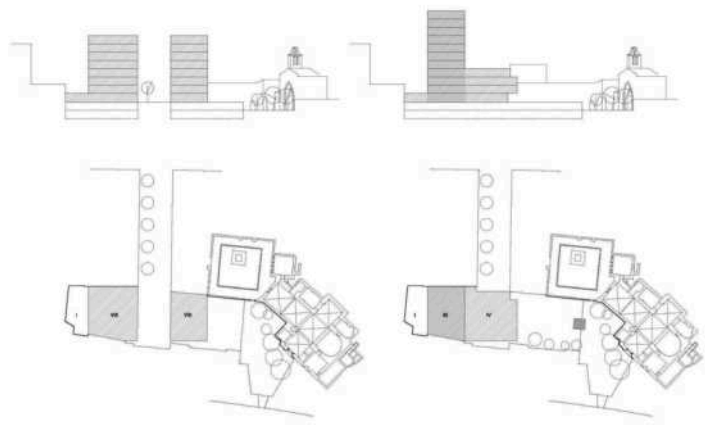


Fig. 2 – Esquema comparativo ordenación volumétrica entre las Ordenanzas y la propuesta construida. Fuente: A. Hosta

[6] Ibídem.

[7] Ibídem.

senta una configuración de cierto paralelismo –zócalo y torre–, en un contexto de renovación urbana en casco antiguo (Hernández, Mora, Pouplana, 1973, 80-81). Esta obra del arquitecto X. Busquets, fue ganadora de un concurso, y finalizó su construcción en el año 1962. Posteriormente, surgirían algunas obras de mucha mayor envergadura, que representarán verdaderos iconos de vanguardia en la incipiente arquitectura internacionalista de Barcelona. Edificios emblemáticos como el antiguo "Banco Atlántico" de F. Mitjans de 1965-71, la "Torre Urquinaona" de A. Bonet Castellana de 1971-75 y el edificio "Atalaya de Barcelona" de F. Correa – A. Milà de 1966-70, constituyen buenos ejemplos de aquel nuevo marco cultural-económico de la época en Barcelona (Hernández, Mora, Pouplana, 1973, 126-211).

4. Construcción

El lenguaje que adopta la formalización arquitectónica del edificio, se entronca con las corrientes de la Arquitectura del Movimiento Moderno, pero dentro del marco de la Arquitectura oficial de la época. Este lenguaje constructivo empleado obedece a una idea abstracta de gran neutralidad compositiva, que no desvirtúa la configuración prismática y pura de los volúmenes del edificio. Una malla cartesiana proporciona el soporte geométrico al entramado modular de sus fachadas. Esta retícula de cerramiento es la expresión de la propia concepción geométrica y constructiva del edificio, de sus mismas proporciones y dimensiones.

Este procedimiento compositivo abstracto herencia del Movimiento Moderno, que ya había estado utilizado anteriormente por arquitectos de nuestro país, toma sus referencias de destacadas figuras contemporáneas como el arquitecto italiano G. Terragni. Edificios como el Ministerio de Sanidad –antigua Casa Sindical– en Madrid de Francisco Cabrero del año 1949, o la Escuela de Estudios Mercantiles en Barcelona de Javier Carvajal de 1956 constituyen claros ejemplos de esta arquitectura de carácter institucional de la época.

El edificio de J. L. Serra de Dalmases muestra este mismo espíritu formal y constructivo, pero su materialización exterior en prefabricado de piedra artificial, quedará a caballo de técnicas constructivas más artesanas –p. ej.: el ladrillo aplantillado como cerramiento de fachada en Cabrero (Climent, 1979: 56-67)– y de técnicas de mayor radicalidad –p. ej.: el uso estructural y de cerramiento del "beton brut" en Carvajal (Carvajal, 2000: 170-175)–. Esta afinidad con la arquitectura oficialista de la época, se distancia sin embargo, en su configuración formal y constructiva, de las nuevas corrientes contemporáneas imperantes en Cataluña, concretamente de la emergente "Escuela de Barcelona" (Moneo, 1969: 60).

Sin embargo, esta obra responde con mayor actualidad al debate arquitectónico que se estaba produciendo en los círculos arquitectónicos internacionales de la época, sobre todo en Norteamérica. Una confrontación en la forma de construcción de los edificios de oficinas, entre los realizados con muro cortina y los ejecutados con elementos de prefabricados. Ello obedecía el eterno dilema plástico entre lo liviano y lo pesado, lo cambiante y dinámico frente lo inmutable y estático. Mientras arquitectos de la talla de J. A. Coderch se erigían en defensores del muro cortina para este tipo de edificios como "la única solución que permite evitar la sensación de aplastamiento y la diferencia de escala en relación con el hombre" (Capitel & Ortega, 1978: 66), J. L. Serra de Dalmases apostaba por una obra de carácter más sólida e inmutable: "(…) la arquitectura de referencia para mi edificio, fue más bien la realizada, en aquellos años, por los arquitectos norteamericanos de SOM"[8].

[8] Conversación del autor con J. L. Serra de Dalmases, arquitecto. Octubre 2013.

El autor atiende así a una cierta virtualidad clasicista, en el sentido del orden estructurador que impone a toda la obra. Un orden muy regular, que como procedimiento proyectual, nace del propio rigor constructivo. El sistema planteado asume con realismo la problemática de accesibilidad y la dificultad intrínseca en la ejecución de este tipo de obra. La utilización de una estructura metálica, mucho más rápida y ligera, resultaba más adecuada para una construcción moderna y eficiente. Los documentos del archivo del arquitecto sobre la estructura metálica, realizados por Torras S.A., una ingeniería muy conocida en aquella época en Barcelona, contemplan todo un sinfín de planos generales y de detalle, que corroboran una alta especialización para su puesta en obra.

Los sistemas constructivos del proyecto contemplaban una cimentación profunda en pilotaje para la estructura de la torre y otra cimentación convencional de zapatas aisladas de hormigón armado y en masa para el resto del edifico[9]. La estructura de las plantas sótanos sería de hormigón armado y la de las plantas sobre rasante de estructura metálica. "Lo más difícil fue salir de los cimientos, ya que topamos con los antiguos cimientos de la Iglesia destruida en la Guerra Civil"[10].

La estructura del edificio de la torre, a base de cinco pórticos metálicos dispuestos paralelamente, establece unas crujías iguales de 5,45 m, con luces muy favorables para la economía de los envigados metálicos. Dichos pórticos disponen de un vano central de 9,70 m de luz, y de voladizos en los extremos, compensando los momentos flectores, de 2,70 m de vuelo. El giro del último pórtico, acepta la irregularidad del límite del solar en este extremo, pero mantiene el ritmo proporcional en la composición de la fachada principal de la torre. El núcleo de comunicaciones del edificio, con la escalera, los ascensores y los aseos, se dispone en el pórtico extremo medianero y peor orientado del cuerpo de la torre. Esta disposición logra liberar al máximo la planta tipo para oficinas y constituye además el elemento de unión del conjunto torre-zócalo. Construido con paredes de ladrillo macizo, actúa como núcleo estabilizador extremo de la torre (fig. 3). En el cuerpo bajo del zócalo, la disposición estructural invierte la dirección principal de los pórticos estructurales respecto a la torre, en el otro sentido perpendicular y con crujías de 5,80 m de luz. La estructura metálica de los pórticos y jácenas principales, se realizó con platabandas de acero, conformando en taller los pilares y las jácenas. El resto de la estructura metálica, se realizó con perfiles normalizados de acero laminado. Los techos inferiores se construirían con viguetas de hormigón y bovedilla cerámica y los techos superiores –sobre rasante– con viguetas metálicas y bovedilla cerámica. Un perfil de borde, a modo de zuncho metálico perimetral, serviría al mismo tiempo, de base de apoyo del entramado de piezas prefabricadas del cerramiento de fachada. En la coronación del edificio-torre, se previó un antepecho de hormigón armado, ligado al forjado y que actuaba de encadenado superior del conjunto, con óptimo comportamiento estructural frente a los esfuerzos horizontales (fig. 4).

Sin embargo, la realidad constructiva de la obra, produjo algunos cambios en la ejecución del proyecto previsto. Las fotografías de archivo, muestran la ejecución de una cimentación tradicional para la torre, de forma que se unificó su criterio para todo el conjunto del edificio. Igualmente, en la estructura de los techos sobre rasante, se dispusieron las viguetas metálicas previstas, pero utilizando revoltón cerámico tradicional de *"volta manual"*[11],

[9] Planos del Proyecto. Archivo J. L. Serra de Dalmases, arquitecto. 1965. ASD.

[10] Conversación del autor con J. L. Serra de Dalmases, arquitecto. Octubre 2013.

[11] Ibídem.



Figs. 3-5 – Fotografías del proceso constructivo de la obra. 1966-68. Fuente: J. L. Serra de Dalmases (Archivo ASD)

en lugar de la bovedilla prefabricada prevista. El sistema prefabricado de las fachadas utiliza la piedra artificial con piezas de pequeño formato, para facilitar y economizar su puesta en obra. De este modo, el entramado que dibujan las fachadas, está formado por diversas piezas prefabricadas ensambladas y con una ligazón al perímetro de la estructura, a base de mortero armado en su interior.

Los paños ciegos de piedra artificial de los testeros, utilizan también un despiece pertinente a los medios disponibles. En ellos, el aplacado de piedra artificial se coloca sobre las paredes cerámicas de ladrillo tosco, que arriostran los pórticos extremos del cuerpo superior de la torre.

Se observa en las fotografías de archivo, el proceso constructivo del entramado de piedra artificial de la fachada. Dicho proceso presenta una coexistencia entre una voluntad de prefabricación y otra de mantener aún ciertos métodos artesanales de ejecución. El hecho de no colocar las carpinterías de acero "a priori", de disponer los tirantes-guía entre las vigas de borde de los forjados, de colocar las piezas ensambladas y extender mortero en su trasdós, hablan de un oficio muy enraizado a procesos constructivos más tradicionales. Las carpinterías a base perfiles de acero "Mondragón", pintados en color negro, se colocan en el interior del grueso de fachada, para tratar de pasar desapercibidas en la sombra que produce el grosor del entramado pétreo. Los cerramientos de estos huecos constituyen así un telón de fondo muy neutro. El resultado constructivo de las fachadas minimiza el uso de materiales y es formalmente muy contenido, lo cual repercute favorablemente en el ambiente sereno que transmite el espacio público del interior de manzana. La apariencia masiva del edificio, es en realidad el resultado de un ensamblaje seriado de piezas prefabricadas menores. Es decir, bajo el aspecto estereotómico y compacto del edificio, se esconde un aspecto tectónico, de incipiente espíritu de modernidad y de cierto afán de superación de la tradición (fig. 5).

5. REFLEXIÓN

Del estudio sintético de esta obra, se desprende pues, que a pesar de la voluntad del proyecto por introducir técnicas constructivas más avanzadas, todavía pesa demasiado la inercia de las técnicas artesanales imperantes.

Unas técnicas que están muy ligadas a la herencia de la tradición constructiva. El anhelo de esta obra hacia una sociedad más industrializada y moderna, se enfrenta con una realidad cultural alejada del progreso económico y tecnológico subyacentes. Sin embargo, el autor J. L. Serra de Dalmases, logra conjugar en esta obra un diálogo equilibrado entre lo antiguo y lo moderno, entre tradición y vanguardia.

Esta obra es capaz de articular la construcción de un "vacío oculto" en la ciudad y constituye todo un ejemplo del valor de aquellas ideas que la generaron. Unas ideas que supieron conjugar el progreso cultural con el respeto a la tradición más viva. Una obra construida que supera falsas tendencias de modernidad y que consigue al mismo tiempo mantener su valor arquitectónico en el patrimonio de la ciudad. Una arquitectura urbana de acusado idealismo abstracto, de clara presencia intemporal, coherente con su época y ante todo, de permanente valor cultural.

BIBLIOGRAFÍA

Archivo Municipal Contemporáneo. Ayuntamiento de Barcelona (AMC).

Archivo J. L. Serra de Dalmases, arquitecto. Barcelona (ASD).

CAPITEL, A y ORTEGA, J. (1978). *J. A. Coderch 1945-1976*. Madrid: Xarait Ediciones.

CARVAJAL, J. (2000). *Javier Carvajal.* Madrid: Munilla-Lería.

CLIMENT, J (1979). *Francisco Cabrero, arquitecto.* Madrid: Xarait Ediciones.

HERNÁNDEZ-CROS, J. E.; MORA, G. y POUPLANA, X. (1973). *Arquitectura de Barcelona.* 2ª edición. Barceona: La Gaya Ciencia, COACB.

KAHN, L. I. (2002). *Louis I. Kahn Conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili.

MONEO, R. (1969). "La llamada Escuela de Barcelona" en *Arquitectura n.121*. Madrid.

DISRUPCIÓN Y SIMPLICIDAD JAPONESA EN EL PAISAJE URBANO DE MADRID

Olga Kolotouchkina
Universidad CEU San Pablo, Madrid

Anna Guseva
National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscú

1. Arquitectos estrella en el paisaje urbano global

Desde finales del s. XX, la globalización económica mundial ejerce un impacto homogeneizador en el paisaje urbano alrededor del mundo a través de la reproducción de formatos y experiencias globales (Sassen, 2001; Castells, 2001, 2005). El fenómeno de *McDonalización* (Pieterse, 1996) hace alusión a la uniformidad precisa de muchas experiencias urbanas de consumo cultural y comercial, restando el valor de lo auténtico que puede ofrece cada destino. En el ámbito de la arquitectura urbana, la fuerte expansión internacional de las empresas industriales y de servicios empresariales vino acompañada por la construcción en muchas ciudades de rascacielos de oficinas con paredes de acero y cristal y uniformes en su aspecto exterior. El arquitecto Robert Adam define este estilo de edificios la "Coca-Cola de la arquitectura" (Adam, R. 2007: 2). Reafirman el carácter global del destino urbano, pero son difíciles de distinguir unos de otros o de ubicarlos claramente en una ciudad concreta. Esta uniformidad se convierte, al mismo tiempo, en un obstáculo para las ciudades que quieren destacar los valores y ventajas únicas de su territorio para atraer turistas, inversores y talento global (Florida, 2008).

En paralelo a la homogeneización arquitectónica urbana desencadenada por la globalización económica mundial, surge el fenómeno de los arquitectos estrella que operan a escala global. Los arquitectos estrella son un reducido grupo de visionarios, con gran reconocimiento internacional por la creación de edificios extraordinarios que suelen convertirse en iconos emblemáticos de sus respectivas ciudades. Frank Gehry, Daniel Libeskind, Jean Nouvel, Rem Koolhaus, Norman Foster, Renso Piano y Zaha Hadid son las principales referentes de este exclusivo grupo (Ponzini, 2014; Nueno y Reutskaya, 2009; Adam, 2007). Desde principios del s.XXI, los edificios firmados por la élite de la arquitectura se han multiplicado alrededor del mundo, contribuyendo a la regeneración de los espacios urbanos y la atracción de nuevos flujos de capital y talento.

La creciente influencia de los arquitectos estrella internacionales en el paisaje urbano a nivel global ha sido objeto de investigación académica desde la perspectiva

de la economía urbana (Nueno y Reutskaya, 2009), el proceso de la globalización (Adam, 2008) y la identidad urbana (Landry, 2003).

El impacto económico, cultural y social del Museo Guggenheim o de la Ópera de Sidney en sus respectivas ciudades, continúa protagonizando debates académicos sobre el uso estratégico de la arquitectura como catalizador de la regeneración urbana (Ponzini, 2010, Knox, 2011).

Desde finales del s.XX, cuando empezaron a circular los conceptos del arquitecto estrella y de la arquitectura espectáculo, Madrid también se ha convertido en el escenario de actuación de arquitectos con gran prestigio internacional (McNeil, 2005).

Entre 1989 y 1996 se levantaron dos edificios de oficinas en la Plaza de Castilla, denominadas Puerta de Europa, diseñados por una pareja de famosos arquitectos americanos de posmodernismo, Philip Johnson y John Burgee. Entre 1997 y 2005 se llevó a cabo la construcción de la cuarta terminal del madrileño aeropuerto Adolfo Suárez-Barajas, liderada por el estudio de Richard Rogers, célebre por su obra del Centro Pompidou de París (1971-1977). La extensión del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2001-2005) fue adjudicada al famoso arquitecto francés Jean Nouvel. Cercano al Museo, el centro cultural Caixa Forum (2001-2007) fue diseñado por el estudio suizo Herzog-Meuron. El rascacielos más alto de España de 250 metros, la Torre Cepsa, inicialmente Torre Repsol y Torre Bankia, fue proyectada por el arquitecto británico Norman Foster. El mismo arquitecto lideró el diseño de los edificios del Tribunal Superior y del Tribunal de Apelaciones en el Campus de la Justicia de Madrid, hasta la paralización de las obras en el 2009.

2. La singularidad de la arquitectura japonesa

Siendo los arquitectos estrella un fenómeno global, su reducido grupo también incluye a los representantes de la arquitectura japonesa. La escuela arquitectónica japonesa se refleja en los proyectos internacionales diseñados por Arata Isozaki, Toyo Ito, Tadao Ando, SANAA, Kengo Kuma y Shigeru Ban (Bognar, 2008).

Aunque en comparación con las escuelas arquitectónicas europea o americana, la japonesa se ha manifestado más tarde, su relevancia se consolida a partir de los años sesenta del s. XX. Los arquitectos metabolistas como Kenzo Tange, Kisho Kurokawa o Kiyonori Kikutake fueron las primeras estrellas de la arquitectura japonesa a escala internacional. Sus ideas sobre la creación de formas y el enfoque conceptual de la arquitectura influenciaron la siguiente generación de los arquitectos como Toyo Ito o Kengo Kuma. La economía de burbuja de los años ochenta del s. XX en Japón facilitó la innovación y la experimentación en la arquitectura japonesa, especialmente en el ámbito de la construcción a gran escala de proyectos públicos y por encargo de grandes corporaciones (Stuart, 1989).

Entre los rasgos característicos de la construcción japonesa destaca el sistema de la organización de la producción desde la fase de diseño hasta la entrega final basado en el principio del trabajo en equipo. A diferencia del sistema europeo o americano de la gestión de los proyectos, el arquitecto japonés se involucra de forma muy activa junto con el contratista, ingenieros y otros especialistas, incluidos los obreros. Esta estrecha colaboración entre especialistas de distintas disciplinas permite contar con una observación experta y modificaciones de mejora durante todo el proceso, logrando la reconocida calidad japonesa (Buntrock, 2001).

La fusión entre el enfoque europeo y el japonés es otro rasgo de la escuela arquitectónica japonesa contemporánea. La influencia de la tradición japonesa se manifiesta más allá del uso de las formas o materiales autóctonos y refleja un enfoque singular en el tratamiento del espacio y la estructura. Los proyectos de Tadao Ando, por ejemplo, destacan por el uso exclusivo de hormigón como material de construcción y, al mismo tiempo, se consideran los proyectos con la esencia más japan-ness (Heneghan, 2009).

Por último, la cultura japonesa se caracteriza por una fuerte conexión con la naturaleza y el medio ambiente (Berque, 1986). En el ámbito de la arquitectura esta conexión se manifiesta en una atención especial al contexto social y medioambiental en el que se proyecta el edificio. Esta característica permite maximizar el impacto positivo de las ventajas de la localización y minimizar el impacto medioambiental del proyecto (Brown, 2013). A través de la configuración espacial de sus proyectos, los arquitectos japoneses ofrecen soluciones a los problemas de la actualidad como la funcionalidad y eficiencia en el uso de los edificios, el ahorro energético tanto en el proceso de la construcción como en sus usos, así como la interrelación entre los espacios privados y públicos (Yamamoto, 2005).

3. Objetivos de la investigación

La investigación pretende contribuir al debate académico y profesional sobre el impacto de los arquitectos estrella y de la arquitectura espectáculo en el paisaje urbano. El análisis de cuatro proyectos desarrollados por arquitectos japoneses de prestigio internacional en Madrid cuenta con el propósito final de ilustrar el impacto del pensamiento creativo japonés en la arquitectura de la capital. El análisis se aborda desde la perspectiva del planteamiento inicial de cada proyecto, su evolución temporal y su impacto final.

4. Metodología de la investigación

Esta investigación ha utilizado técnicas cualitativas como las entrevistas en profundidad y el análisis de contenido, lo que ha posibilitado la recogida de la información para su posterior valoración. La muestra de la investigación se compone de cuatro proyectos desarrollados por tres arquitectos japoneses en Madrid en el período desde 1988 a 2013.

La primera aproximación empírica se llevó a cabo con el análisis de contenido sistemático y objetivo de las principales fuentes de información sobre los proyectos desarrollados por los arquitectos japoneses. La identificación de los núcleos de contenido para el análisis correspondía con los conceptos de la historia y la razón de ser de cada proyecto; el proceso de su realización y, por último, los usos actuales y el impacto del proyecto en el paisaje urbano de Madrid. Para cada uno de los cuatro casos se elaboró una ficha para la recogida sistemática de la información relevante. Una vez recopilados los datos, se elaboró un resumen monográfico de cada uno de los proyectos.

Después de extraer las primeras conclusiones del análisis de contenido de las diferentes fuentes de información, se contrastaron los resultados con las entrevistas en profundidad a los responsables directos de la ejecución de tres proyectos más recientes. Dichas entrevistas se analizaron de forma horizontal, confrontando las respuestas de todos los entrevistados a cada una de las preguntas formuladas. Las conclusiones extraídas de ambos trabajos de campo se plasman en el siguiente apartado.

5. Disrupción y simplicidad japonesa en el paisaje urbano de Madrid

5.1. Minoru Yamasaki

La decisión de la empresa Unión de Explosivos Río Tinto, S.A en 1980 de convocar el concurso arquitectónico para

proyectar el edificio de oficinas más alto de Madrid, fue el origen del primer proyecto de un arquitecto estrella japonés en la capital. Minoru Yamasaki, japonés de origen pero residente en Estados Unidos, había sido el arquitecto de las Torres Gemelas del World Trade Center de Nueva York (1970-1971), y se consideraba el creador del estilo arquitectónico New Formalism (Salomon, 2002). Yamasaki fue un convencido partidario del desarrollo vertical de las ciudades, afirmando que con el alto coste del metro cuadrado urbano, sólo la altura permitiría liberar la superficie para la creación de espacios públicos (Yamasaki, 1979).

Minoru Yamasaki firmó el proyecto de uno de los edificios más emblemáticos de Madrid, la Torre Picasso. Construido en 1988, el edificio con 157 metros de altura, se convirtió en el rascacielos más alto de Madrid durante 14 años. El objetivo del proyecto de Yamasaki fue crear un edificio de oficinas cómodo y respetuoso con el medio ambiente. La estructura del edificio se diseñó para permitir áreas diáfanas hasta 11 metros y medio de altura sin pilares para conseguir el máximo aprovechamiento del espacio. Para la fachada se utilizaron paneles de aluminio con aislamiento de manta de vidrio y vidrios con cámara de aire para aprovechar al máximo la luz natural y reducir el uso de la climatización.

Actualmente, el edificio es la sede de numerosas empresas españolas y multinacionales que valoran su imagen icónica, la comodidad de sus instalaciones, así como su localización óptima en el centro de Madrid.

5.2. Arata Isozaki

Arata Isozaki ocupa un lugar singular en la arquitectura japonesa. Por un lado, siendo discípulo de Kenzo Tange, representa una escuela autóctona japonesa, apoyando sus decisiones arquitectónicas con reflexiones sobre la conexión entre el modernismo y la estética tradicional japonesa (Stuart, 1989). Al mismo tiempo, para Isozaki es de especial relevancia la herencia de la Europa Occidental, principalmente, las épocas de Renacentismo y el Barroco, a la que acude constantemente como teórico y práctico. La combinación de estas dos corrientes de inspiración del Occidente y del Oriente se considera la clave de su éxito fuera del Japón (Yatsuka, 2009).

La presencia de Arata Isozaki en el paisaje urbano de Madrid se manifiesta en dos dimensiones opuestas de alojamiento urbano. El arquitecto diseñó una planta del exclusivo hotel Puerta de América y firmó el proyecto de viviendas sociales en el madrileño barrio de Carabanchel.

5.2.1. Vivienda Social en Carabanchel

La Empresa Municipal de la Vivienda y Suelo de Madrid ha desarrollado una estrecha colaboración con los arquitectos de prestigio internacional para el desarrollo de proyectos singulares de vivienda en la capital de España. David Chipperfield, MVRD, Peter Cook, Alejandro Zaera-Polo, Paolo Caputo, Ove Arup, Thom Mayne, Wiel Arets o José Cruz se encuentran entre los autores de innovadores proyectos de vivienda social en distintos barrios de Madrid. Arata Isozaki fue invitado en 2005 para el diseño de un conjunto de 148 viviendas en el proyecto urbanístico de ensanche del madrileño barrio de Carabanchel.

El estudio de Arata Isozaki desarrolló el concepto arquitectónico inspirado en el modelo de teselación de Penrose, definido por el matemático inglés Roger Penrose para describir reglas de encaje de diferentes elementos geométricos en un espacio. La alteración y conexión de los rombos con una periodicidad cíclica del modelo de Penrose inspiraron la estructura de los cinco edificios interconectados de la promoción de viviendas sociales. Los edificios forman una cadena de rombos, de 12 metros cada lado, que dibujan un biombo en la fachada del conjunto residencial. El diseño interior de las viviendas sigue la periodicidad cíclica, reforzando la idea de la fle-

xibilidad y la modulación del espacio urbano habitable. Cada una de las viviendas de la promoción se abre a dos fachadas del edificio y cuenta con una ventilación cruzada (Arata Isozaki & Asociados, 2015).

La involucración de Arata Isozaki en el proyecto se manifestó sólo en la definición del concepto arquitectónico. La ejecución de la obra fue contratada a una empresa constructora española.

5.2.2. La Décima Planta del Hotel Puerta de América

La impronta singular de Arata Isozaki también se manifiesta en el diseño de la décima planta del Hotel Puerta de América de Madrid. El hotel se edificó en el 2005 con el propósito de convertirse en el escaparate y contenedor único de los diferentes estilos y formas de entender la arquitectura, el arte y el diseño. El proyecto de cada planta del hotel fue encargado a un arquitecto de renombre y gran proyección internacional, entre ellos Zaha Hadid, Jean Nouvel, Ron Arad, Norman Foster, David Chipperfield o John Pawson. Arata Isozaki fue elegido para plasmar el estilo oriental de entender el espacio en la décima planta del hotel.

La planta creada por Arata Isozaki se aleja de las complejas formas futuristas, características de su estilo arquitectónico, y apuesta por la sencillez y el minimalismo en el uso de materiales y formatos, subrayando el estilo japanness de su diseño (Isozaki, 2006). En el lobby y las habitaciones predominan formas geométricas planas, el uso de materiales naturales, una gama de color casi monocromática y una luz suave y difusa que envuelve todo el espacio. La idea del contraste entre espacios de actividad y descanso predomina en el interior a través de la contraposición del color blanco del vestíbulo con colores grises y texturas rugosas en el pasillo y tonos más oscuros en las habitaciones. El interiorismo de las habitaciones está inspirado en el minimalismo y elementos comunes de la decoración de las casas japonesas, como la superficie lacada de los muebles, los paneles shoji de madera y papel en las ventanas que filtran la luz exterior, convirtiéndola en un juego de sombras, y los kimonos que decoran dos habitaciones especiales de la planta. La claridad y calidez en el baño crea otro contraste con los tonos apagados y tranquilos de la habitación, a través del uso de mármol blanco en el suelo y de la fragante y apreciada madera de hinoki, el ciprés japonés, en el baño y la ducha. Según el equipo gestor de la cadena a la que pertenece el hotel, la planta es una de las más demandadas entre los huéspedes en viaje de negocios y, especialmente, entre los clientes de origen asiático (Díaz, 2015).

5.3. Shigeru Ban

A diferencia de Arata Isozaki y Toyo Ito, alumnos de los arquitectos metabolistas japoneses Kenzo Tange y Kiyonori Kikutake, Shigeru Ban no se considera ni partidario ni tampoco opositor de ninguna escuela arquitectónica. Su aparición en el panorama internacional no fue debido a un proyecto espectáculo a gran escala como el Museo del Arte Contemporáneo del Condado de Los Ángeles de Isozaki (1984-1985), sino relacionado con el proyecto de refugios para las víctimas de desastres naturales. Su premio Pritzker en 2014 fue, en gran medida, relacionado con este tipo de proyectos.

La utilización del papel en la construcción es un desafío tanto para la arquitectura occidental como oriental, ya que se trata de un material con fecha de caducidad. El principio de minimizar los costes tanto en el proceso de la construcción como en el mantenimiento de los edificios y en su posible destrucción, adquiere cada vez mayor relevancia en el contexto de la necesidad del ahorro energético y protección del medioambiente. Ban reinventa el papel como material de construcción. Las cons-

trucciones de papel de Ban no sólo se edifican con rapidez, también son totalmente reciclables, igualmente que las casas tradicionales japonesas (Brown, 2009).

Un año antes de recibir el Premio Pritzker en su edición del 2014, Shigeru Ban había presentado el Pabellón Multiusos en la sede de la madrileña escuela de negocios IE Business School. Inicialmente concebido como una estructura efímera para una serie de actos institucionales y sesiones de los programas máster, el Pabellón se ha consolidado como un lugar emblemático para todo tipo de reuniones, eventos singulares, entrega de premios y presentaciones de proyectos académicos y corporativos.

El Pabellón cuenta con una superficie diáfana de 110 m^2 y una zona exterior de 30 m^2. La estructura del pabellón aprovecha la pared en forma de L de uno de los edificios del complejo académico y se compone de seis columnas de tubos de cartón reciclado que soportan el techo formado por cerchas de tubos de cartón y nudos de conexión de madera laminada. Para la edificación del pabellón se utilizaron 173 tubos de cartón de 230 mm de diámetro, fabricados en Zaragoza de papel reciclado. Los criterios de sostenibilidad y eficiencia inspiraron el concepto de diseño y la selección de los materiales de construcción.

En el proceso de la edificación del pabellón, construido en doce semanas, participaron estudiantes de la Escuela de Arquitectura del IE Business School como parte formativa de sus estudios.

6. Conclusiones

La presencia de los arquitectos estrella en Madrid se refleja en dos etapas. En la primera, que coincide con la bonanza económica desde finales de los años noventa del s.XX hasta principios del s.XXI, se invitó a los arquitectos estrella cuyo nombre ya se consideraba una marca de éxito. El ejemplo más representativo es el Hotel Puerta América que congregó a todos los arquitectos estrella del momento, incluido Arata Isozaki como representante de la arquitectura japonesa. Junto con otros arquitectos renombrados, Isozaki tenía que crear un enfoque fácilmente interpretable, en su caso, del estilo japonés con sus características soluciones minimalistas y algunos detalles auténticos. Los nombres de los arquitectos estrella y su estilo se convirtieron en la promoción más eficaz del Hotel. El proyecto de la Vivienda Social en Carabanchel, aunque pertenece a la primera etapa, presenta un concepto más complejo, ya que no constituye un proyecto comercial, sino una apuesta pública por la mejor arquitectura mundial para asegurar el bienestar y una vivienda asequible para determinados segmentos de la población urbana. La forma poco ortodoxa del complejo de los edificios, junto con la inteligente distribución de los espacios en su exterior e interior, enseguida destaca por su singularidad frente a los edificios cercanos. En el momento de la investigación, el complejo se encontraba en la última fase de arreglos y no estaba habitado. Para completar el análisis de este proyecto, se considera muy relevante explorar en un futuro próximo la opinión de los residentes del edificio sobre las soluciones arquitectónicas de habitabilidad y sostenibilidad planteadas por Arata Isozaki.

La segunda etapa de la presencia de los arquitectos estrella de origen japonés está ligada a la situación de la crisis económica mundial a partir del 2008. La invitación de Shigeru Ban es muy característica de este período. La elección no estaba relacionada exclusivamente con la marca del arquitecto japonés, sino teniendo en cuenta la localización y el propósito del proyecto. Por un lado, Shigeru Ban gozaba de prestigio internacional, pero al mismo tiempo, su tratamiento de papel como material de construcción era el más adecuado para los intereses del cliente. El caso de Shigeru Ban sugiere un cierto paralelismo con el proyecto de Minoru Yamasaki, que ya

tenía fama internacional, pero al mismo tiempo era el más reconocido arquitecto de edificios de altura.

El análisis de los proyectos creados por los arquitectos japoneses estrella en el paisaje urbano de Madrid apunta a una presencia muy escasa y fragmentada. La repercusión de su enfoque singular en el tratamiento de espacios y el uso de materiales innovadores es muy baja para el público general. A diferencia de museos o centros culturales, los edificios de las escuelas de negocio o complejos de la vivienda social no suelen figurar en la lista de lugares de vista recomendada para el público general. Sin embargo, aunque el impacto y la visibilidad pública de estos proyectos nicho no es tan fuerte como el de un rascacielos ocupado por oficinas, su significado para la formación de la imagen arquitectónica de Madrid es muy relevante. Como demuestra la imagen de las grandes capitales del mundo, su enfoque multicultural y su apertura a las propuestas más diversas de los arquitectos internacionales permiten encontrar las mejores soluciones a los desafíos del urbanismo contemporáneo, principalmente, en el ámbito de su desarrollo sostenible e inteligente, el equilibrio social, la seguridad y el bienestar de todos sus ciudadanos.

Bibliografía

ABC.es (2013). *Shigeru Ban inaugura en Madrid su pabellón de papel para el IE University* 21.03.2013. Disponible en http://www.abc.es/cultura/arte/20130321/abci-pabelln-papel-shigeru-201303201934.html (última consulta: 5 de noviembre de 2015).

Adam, R. (2015). Globalization and Architecture. Disponible en http://www.adamarchitecture.com/images/PDFs/RA-Globalisation.pdf (última consulta: 10 de septiembre de 2015).

Arata Isozaki & Asociados España (2015). Disponible en http://www.arataisozaki.org/SPANISH/span-current5.html (última consulta: 7 de noviembre de 2015).

Berque, A. (1986). "The sense of nature and its relation to space" en J. Hendry y J. Webber (eds.), *Japan. Interpreting Japanese Society: Anthropological Approaches*. Oxfors: JASO. Pp. 100-110.

Bognar, B. (2008). *Beyond the bubble: The new Japanese architecture*. London: Phaidon Press Ltd.

Brown, A. (2009). *Just Enough: Lessons in living green from traditional Japan*. Tokyo, NY, London: Kodanha International.

Buntrock D. (2001). *Japanese Architecture as a Collaborative Process: Opportunities in a Flexible Construction Culture*. London: Taylor & Francis.

Castells, M. (2001). "Space of Flows, Space of Places: Materials for a Theory of Urbanism in the Information Age" en Le Gates, R.T. y Stout, F. (eds.), *The City Reader*, quinta edición. Londres y Nueva York: Routledge Urban Reader Series. Pp. 572-582

— (2005). Globalización e Identidad. *Cuadernos del Mediterráneo.* Nº 5, pp. 11-20. Disponible en http://www.iade.org.ar/uploads/c87bbfe5-38f7-d1bb.pdf (última consulta: 9 de agosto de 2015).

Construible.es (2010). "La EMVS adjudica cuatro promociones altamente sostenibles, entre las que destaca la diseñada por el arquitecto japonés Arata Isozaki", 6.08.2010. Disponible en https://www.construible.es/noticias/la-emvs-adjudica-cuatro-promociones-altamente-sostenibles# (última consulta: 7 de noviembre de 2015).

Isozaki, A. (2006). *Japan-ness in Architecture*. The MIT Press, Cambridge, MA.

Heneghan T. (2004). "Going ahead of the times, Always presenting a sense of freshness, You have the leading role, Greater Simplicity" en *Architectural Theory Review*. Vol. 9: Iss.2, 86-90, DOI: 10.1080/1 3264820409478519.

Knox, P. (2011). "Starchitects, starchitecture and the symbolic capital of world cities" en B. Derudder et al. (eds.), *International Handbook of Globalization and World Cities*. London: Edward Elgar. Pp. 469-483.

McNeill, D. (2005). "In search of the global architect: the case of Norman Foster (and partners)" en *International journal of urban and regional research*. Vol. 29: Iss. 3, pp. 501-515.

Nueno J. L y Reutskaya E. (2009). "Arquitectos estrella, edificios emblemáticos y sus efectos en las economías urbanas" en *IESE Publishing*. Disponible en http://www.iesep.com/es/arquitectos-estrella-edificios-emblematicos-y-sus-efectos-en-las-economias-urbanas-10980.html (última consulta: 7 de noviembre de 2015).

Ponzini, Davide (2010). "Bilbao effects and narrative defects. A critical re-appraisal of an urban narrative" en *Cahiers de recherché du Programme Villes & Territorires*. Paris, Sciences Po. Pp.1-15.

Ponzini, Davide (2014). "The Values of Starchitecture: Commodification of Architectural Design in Contemporary Cities" en *Organizational Aesthetics*. Vol. 3: Iss. 1, pp.10-18.

Sassen, S. (2001). *The global city.* Nueva York, Londres, Tokio: Princeton University Press.

Shigeru Ban Architects (2015). Disponible en http://www.shigerubanarchitects.com/works/2013_madrid_paper_pavilion/index.html (última consulta: 4 de noviembre de 2015).

Salomon, D. L. (2002). "Divided Responsibilities: Minoru Yamasaki, Architectural Authorship, and the World Trade Center" en *Grey Room*. Pp. 87-95.

Torre Picasso (2015). Disponible en http://torre-picasso.com/es/torre-picasso/historia (última consulta: 8 de noviembre de 2015).

Yamamoto, R. (2005). "Spatial arrangement theory" en T. Ishido y S. Komaki (eds.), *Contemporary Japanese House: 1985–2005*. Tokyo: TOTO Shuppan. Pp. 440-444.

Yamasaki, M. A. (1979). *Life in Architecture*. New York: Weatherhill.

Yatsuka, H. (2009). "Autobiography of a Patricide: Arata Isozaki's Initiation into Postmodernism" en *AA Files*, (58), pp. 68–71.

Entrevistas realizadas

Díaz S. (2015). Directora de Comunicación Hoteles Silken, entrevista personal realizada el 26 de octubre de 2015.

Tange T. (2015). Director Arata Isozaki & Asociados España, entrevista personal realizada el 4 de noviembre de 2015.

ANDALUCÍA TRANSVERSAL. FLUIDOS DE INNOVACIÓN CIUDADANA*

Enrique Larive López
Universidad de Sevilla

1. El espacio público en Andalucía

El espacio público en Andalucía se ha estructurado a lo largo de la historia mediante lógicas y estrategias comunes a las civilizaciones del Mediterráneo. Tomando como punto de partida el análisis de evolución urbana que realiza François Choay podemos distinguir en la ciudad una evolución compleja marcada por la protociudad de las preexistencias fundacionales (lugar y trama), el espacio de contacto medieval (contigüidad y proximidad), el espacio de espectáculo renacentista y barroco (control y representación), el espacio de la industrialización (circulación y producción) y el espacio de la modernidad (desconexión y desagregación) (Choay, 1995). En el espacio público de nuestro tiempo se están produciendo nuevos protoespacios como resultado del cambio de civilización, marcado por la redefinición de las infraestructuras, los sistemas digitales de control de la información, la movilidad, compleja y permanente, y la necesidad de recuperación y reciclaje de las obsolescencias.

Desde el último tercio del siglo XX la sociedad andaluza se adentró en una mutación de grandes proporciones y extraordinarias consecuencias para su ordenación territorial y el sistema de articulación poblacional de su histórica estructura urbana. Las consecuencias más reconocibles de esta transformación consistieron en la aparición de nuevos espacios públicos y, también, de importantes carencias de ellos, siendo este proceso el resultado de los avances producidos en la gestión o a sus desequilibrios ligados a las diferentes estrategias de planeamiento municipal, singularmente a partir de la década de los ochenta del siglo pasado, etapa en la que asistimos a una radical transformación de la sociedad andaluza, en el contexto de transformación histórica desde la Dictadura al sistema democrático y la estructuración del marco jurídico e institucional de la Autonomía andaluza.

* Programa de Investigación de la Agencia de la Obra Pública de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transportes. Junta de Andalucía. Proyecto de investigación financiado por el Plan I+D+i de la Consejería de Fomento y Vivienda de la Junta de Andalucía y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional de la Unión Europea.

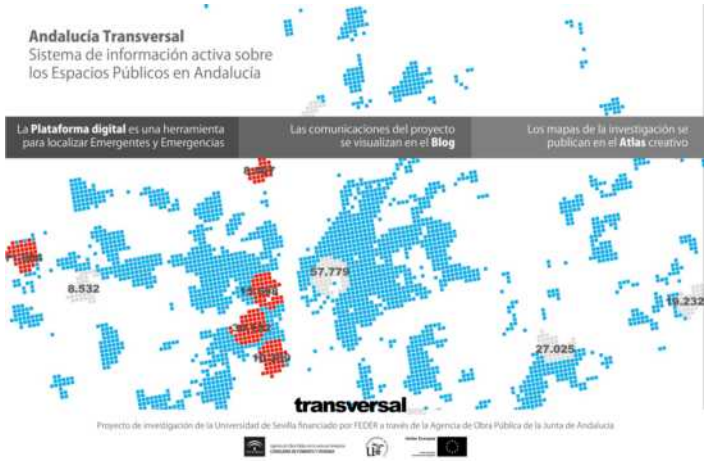


Fig. 1 – Home web Andalucía Transversal, 2015. Fuente: Andalucía Transversal

Los espacios públicos históricos de Andalucía, que constituyen un extraordinario patrimonio cultural, adquieren su plena comprensión a partir de su contextualización cultural diacrónica como paisajes históricos urbanos. Siendo estos espacios, en sus escalas urbanas o rurales, en los que se insertan territorialmente iniciativas de todo orden que conformaron los nuevos espacios públicos de la contemporaneidad como resultado de las diversas funcionalidades (políticas, territoriales, económicas, simbólicas, culturales) y, todo ello, en unos complejos escenarios en los que se pueden observar, como resultado de diferentes procesos de resignificación y de emergencia de nuevos espacios, diversas estratigrafías escalares que se pueden clasificar como las ocho grandes tipologías:

- Espacios públicos en centros históricos.
- Espacios públicos en conjuntos históricos.
- Espacios públicos en bordes históricos.
- Espacios públicos en periferias históricas.
- Espacios públicos en periferias contemporáneas.
- Espacios públicos en zonas naturales protegidas.
- Espacios públicos vinculados a las infraestructuras y las zonas desindustrializadas.

En el Preámbulo del Estatuto de Autonomía de Andalucía[1] se hace la siguiente definición programática de Andalucía como espacio de encuentro: "Un espacio de frontera que ha facilitado contactos y diálogos entre norte y sur, entre los arcos mediterráneo y atlántico, y donde se ha configurado como hecho diferencial un sistema urbano medido en clave humana". Texto que nos sirve para reflexionar sobre conceptos como: frontera, contacto, diálogo, urbano, sistema y humano, que, aplicados al estudio de los espacios públicos emergentes, y descontextualizando su significado del texto de origen, permiten crear una matriz de análisis de gran actualidad y vitalidad. Teniendo en cuenta que el espacio público siempre es contemporáneo, independientemente del marco físico en el que se desarrolle o escenifique, por la sencilla razón, de la propia contemporaneidad de la gente que en él interactúa. Son siempre espacios del presente, aunque contengan pervivencias o engendren latencias.

2. LO PÚBLICO DEL ESPACIO

El espacio público es el territorio ideal para el ejercicio de las libertades. Siempre lo ha sido. Y las libertades nacieron de la política. Del concepto de lo público, como opinión o como presencia. Desde la antigua Atenas, en su ágora, hasta el Movimiento 15M, en la Puerta del Sol. Pero las libertades, paradójicamente, también han sido reprimidas en los espacios públicos, desde la matanza en

[1] Ley Orgánica 2/2007, de 19 de marzo, de Reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía. Publicado en: BOE núm. 68, de 20/03/2007.

la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco en octubre de 1968 hasta la revuelta de Tiananmen de junio de 1989.

Hoy el espacio público forma parte de los derechos del ciudadano. No es simplemente el entorno urbano de lo edificado, sino el núcleo en torno al cual gira la vida urbana. Pero es un derecho mal gestionado y desigualmente distribuido. Entre centro y periferia. Entre metrópolis y villa. Entre residencia y trabajo. Entre propietarios y desposeídos. Entre máquinas y personas. Entre géneros y edades. Entre ocio y negocio.

De modo que cuando hablamos de derechos, del derecho al espacio público, hay que recordar la estrechez legislativa, que se mantiene intacta en los actuales programas políticos y en las permanentes demandas sociales, cuando se nos reconoce exclusivamente el derecho a la vivienda, como espacio de vida fordista y no el derecho a un habitar integral, al territorio humanizado, a la ciudad, en su dimensión bio-socio-diversa.

Definir los espacios públicos de Andalucía no es tarea fácil debido a la dilatada historia de esta región, a su diversidad geográfica, a la multiescalaridad de sus asentamientos, a su diversidad cultural y a su profunda e intensa urbanización. Nos enfrentamos para su caracterización a millares de espacios públicos. Todos ellos relevantes e interesantes. La mayoría como constituyentes nucleares de la vida urbana, ya sea como centro o como periferia. Otros serán de carácter intersticial o articulador, ubicándose entre núcleos poblacionales posicionados a no gran distancia entre sí, a modo de conectores o de infraestructuras espaciales por las que discurrir, mirar, intercambiar o explotar. Y, también los lugares invisibles, los espacios públicos aislados, reservados, privatizados, escondidos, obsoletos o inhibidos, en perfecta latencia y en completa separación de la ciudadanía.

¿En qué factores nos tenemos que fijar para poder componer este retrato multiforme del espacio público andaluz? ¿Cuáles han de ser las variables en las que nos hemos de interesar para conocer su origen, su ciclo de vida y su mantenimiento actual? ¿Por qué aparecen los espacios públicos en un lugar concreto y cuál es su lógica interna? ¿Por qué algunos espacios públicos renacen y se revitalizan mientras otros declinan y son abandonados? ¿Cuáles son las claves del éxito de los espacios públicos: su historia, su diseño, su morfología, su construcción, sus equipamientos o sus usos? ¿O tal vez, la suerte de esos espacios esté en sus usuarios, sus ciudadanos, como dicen en la Casa del Pumarejo? Es decir, ¿Es más importante la dimensión física o la organización social del espacio?

En el espacio público podemos distinguir, con claridad lefevbreriana cómo se organiza la ciudad "la ciudad es un objeto espacial que ocupa un lugar y una situación,..., es una obra, (su) espacio no está únicamente organizado e instituido, sino que también está modelado, configurado por tal o cual grupo de acuerdo con sus exigencias,..., su ideología,...; lo urbano,... no se trata de una esencia,..., no se trata de una sustancia,..., es más bien una forma, la del encuentro y de la reunión de todos los elementos que constituyen la vida social,..." (H. Lefevbre, 1976: 65-68), cómo se lleva a cabo la lucha por el espacio, cuáles son los conflictos que allí se producen y reproducen, así como su origen institucional y el malestar que generan. De modo que pensar el espacio público hoy en Andalucía nos sigue planteando una cuestión que afecta a todos los ámbitos de la era Tecno-Global ¿Las personas o los objetos?

Cuáles son, por tanto, las claves del éxito de los programas institucionales de creación o mantenimiento de los espacios públicos ¿Las emociones o los equipamientos? ¿El espacio como centralidad simbólica o sus bordes de sociabilidad? ¿Sólo el espacio como tal o también sus conexiones? ¿El espacio en un día o en cualquier día, en cualquier mes, en cualquier hora, en cualquier lugar? ¿La

historia de las ciudades en que se encuentran o la vida de las personas que las habitan?

Preguntas, preguntas, preguntas. Que desde los inicios de la sociología y, también desde los inicios de la historia de la arquitectura, han sido respondidas desde múltiples puntos de vista, enfoques metodológicos, posiciones ideológicas, opciones intelectuales, dispositivos creativos y objetivos políticos. Pero, también, desde la lucha por el espacio público, por su carácter social y abierto, como espacio de libertad y mezcla, como lugar desjerarquizado y común, como sustancia urbana de la libre circulación, de ideas y personas, y progresivamente de mercancías, ligado al renacimiento urbano, haciendo bueno el aforismo de *"el aire de la ciudad nos hace libres"*.

3. Fluidos de innovación ciudadana

Partiendo de la multidimensionalidad, tal como describe Lynn A. Staeheli este concepto, "El significado de espacio público se ha convertido en los últimos años y de forma acelerada en un concepto cada vez más complejo, debido a la pluralidad de su investigación basada en diversas perspectivas teóricas y experiencias personales". (Lynn A. Staeheli, 2007: 792-811) de la noción, tanto teórica (filosófica, sociológica, antropológica, medioambiental y urbanística) operativa (geográfica, cultural, arquitectónica, ecológica y política) y simbólica (perceptiva, creativa, apropiadora, interactiva y socializadora) del espacio público, resulta difícil establecer un estado de la cuestión fiable, actualizado y sintético que recoja los enfoques y tendencias tanto epistemológicas como metodológicas sobre la candente cuestión del espacio público en la sociedad del presente. Para ello acotaremos algunas de sus variables al ámbito conceptual que constituye el núcleo operativo del proyecto de investigación "Sistema de información activa de los espacios públicos en Andalucía": las emergencias en el espacio público, en su doble acepción; como lo nuevo, lo naciente, lo embrionario y lo transversal; y también, como lo urgente, lo reclamante, lo necesario y lo equilibrador.



Fig. 2 – Equipo Andalucía Transversal buscando emergentes. Paseos de Jane´s 2015. Charca del Sapo. El Ejido. Almería. Fuente: Andalucía Transversal

Las emergencias que pueden ser definidas, recurriendo a la claridad y sencillez semántica de la RAE[2], en su doble acepción del término:

- Acción y efecto de emerger. Brotar, salir a la superficie del agua u otro líquido.
- Situación de peligro o desastre que requiere una acción inmediata.

Estos procesos nos permiten incorporar tanto el propio acontecimiento de lo nuevo (acepción 1), lo que no existía o estaba oculto, como espacio público, como resultado

[2] RAE, acrónimo de la Real Academia de la Lengua Española.

de cambios no previstos, en las esferas de lo urbanístico, lo arquitectónico, lo cultural, lo social o lo económico, tanto de carácter informal y nómada, como de carácter formal y estable. Y también el espacio público que surge de una demanda de grupos o colectivos (acepción 2), como respuesta urgente a necesidades largamente demandadas por la esfera de lo social. Los espacios públicos definidos por estas acepciones forman parte de la ciudad o del territorio emergente, donde se están produciendo rupturas con modelos anteriores de ordenación, significación o formalización de la producción social del espacio.

La segunda acotación que haremos se refiere al territorio de Andalucía, entendiendo éste desde su globalización: histórica, demográfica, económica y cultural. Aunque las muestras de ensayo utilizadas en nuestros experimentos son el resultado de un registro regional andaluz desde una perspectiva general de procesos que, sobre el espacio público se producen en otras áreas geográficas o culturales.

La primera mirada incluye el concepto de *"lo público"* como aquella esfera del habitar compuesta y formalizada por el espacio donde se produce la libertad de circulación de ideas, personas, mercancías y servicios. La segunda mirada se refiere a *"la participación"* como esfera en la cual se produce la interacción entre dominio y uso. Y la tercera mirada se refiere a la esfera de su interpretación, que aun estando compuesta por una extraordinaria subjetividad, permite objetivar a los actores: sociales, institucionales y profesionales. Estas tres esferas relacionan transversalmente los parámetros constitutivos del espacio público, como son su carácter tangible y su inmaterialidad.

3.1 Los espacios emergentes

Los espacios emergentes son aquellos que brotan en la esfera de lo común, espacios que no existían y surgen para ser compartidos, resultantes de cambios no previstos que suplen vacantes en el espacio de lo cultural, social y económico de una manera temporal o estable, en un lugar determinado o variable, tangible o digital. El escenario activo de nuestra biodiversidad urbana y rural donde se aceleran las rupturas con modelos anteriores de ordenación, significación y formalización de la producción social del espacio común. Los fluidos de innovación ciudadana son estos espacios virtuales y/o físicos donde la ciudadanía interviene de una manera creativa y participativa, de abajo hacia arriba. Las nuevas formas de producción en los espacios emergentes surgen desde una búsqueda a través del conocimiento, la cultura, la justicia social y la economía, interpelando a la ciudadanía en su participación y organización. La innovación en los espacios públicos emergentes es empoderamiento ciudadano, una necesidad de dar voz a los agentes reales y activos del paisaje de lo común.

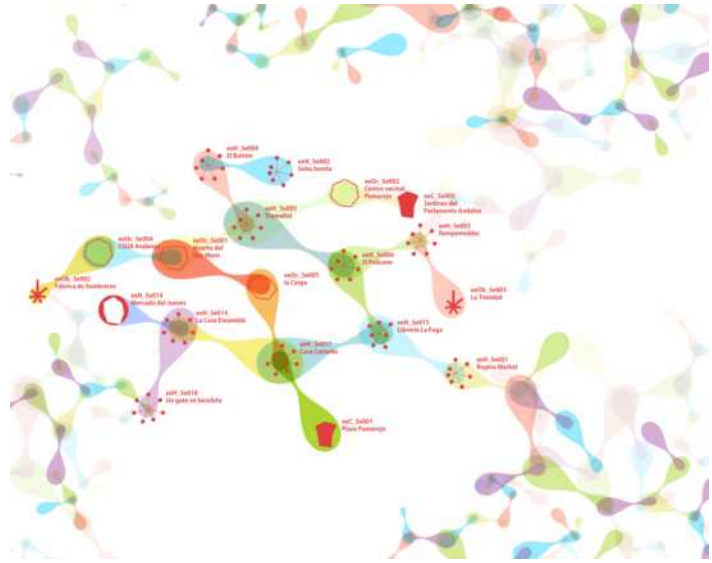


Fig. 3 – Gráfica de emergentes. Molécula Macarena. Sevilla, 2015. Fuente: Alberto López Baena. Andalucía Transversal

Los espacios públicos emergentes son autónomos y establecen redes de relación. El valor de su producción está

en sus mecanismos de funcionamiento que atienden a necesidades reales y actuales, que han sido creados desde su participación rizomática y que se insertan en un meta-mercado. Pueden ser producidos por colectivos muy especializados, con dinámica autónoma, de consumo finalista, en zonas centrales resignificadas o en periferias renominadas y con un bajo nivel de formalización; o pueden ser producidos por colectivos más generalistas, con dinámica interrelacionada y con un nivel medio de formalización. Su gran potencialidad para la detección de problemas, demandas y resignificaciones hacen que esta búsqueda se transforme en un observatorio de emergentes en el espacio público de Andalucía donde: descubrir espacios públicos invisibles o potenciales; recoger nuevas formas de habitar y experimentar los espacios públicos; conocer las opiniones e interactuar con los usuarios de los espacios públicos; y registrar las demandas de la ciudadanía respecto de los espacios públicos.

3.2. Caracterización de los espacios emergentes

Es verdad que un espacio público emergente puede tener muchas capas de significación pero siempre habrá una que pese más para su designación. Aunque en el mapa global de estudio de casos se puede incorporar el resto de significados y esta clasificación, junto con las palabras claves, puede aportar diversidad y creatividad a la hora de filtrar capas de interés (Trachana, 2013: 43-52). Así el proyecto detecta en Andalucía los siguientes emergentes:

a) Espacios Emergentes Híbridos (eeH). Espacios o iniciativas que surgen en los espacios públicos históricos, o de la contemporaneidad urbana consolidada, reciclándose o redefiniéndose constantemente a través de nuevos usos, nuevas miradas o nuevas acciones. El soporte físico de la trama urbana se resignifica producto del dinamismo social.

b) Espacios Emergentes Conscientes (eeC). Espacios que perteneciendo a nuestra vida cotidiana, son transformados en escenarios efímeros para la denuncia, la sensibilización y la reivindicación. Son lugares de concentración política y social donde la voz de la ciudadanía toma fuerza y significado simbólico.

c) Espacios Emergentes Ocupados (eeOc). Espacios abandonados o en desuso que se intentan reactivar con la puesta en marcha de iniciativas sociales o culturales, como espacios alternativos, de convivencia, autogestionados, okupados, y sobre todo participativos. Espacios con ideología que se convierten en lugar de reunión popular.

d) Espacios Emergentes de Obsolescencia (eeOb). Espacios deteriorados, en desuso o en tránsito que son susceptibles de convertirse en áreas de oportunidad para la rehabilitación integral o regeneración de la ciudad. Preferentemente se ubican en zonas desindustrializadas, de periferia, de infraestructuras o intersticiales.

e) Espacios Emergentes Informales (eeI). Espacios centrales, periféricos o intersticiales que acogen actividades lúdicas, culturales o comerciales. Apropiaciones del espacio público que no tienen permanencia, no tienen temporalidad. Se distinguen por su flexibilidad y adaptabilidad. Dependen de iniciativas descentralizadas y de grupos sociales de apropiación urbana de la sociedad de lo común.

f) Espacios Emergentes Nómadas (eeN). Actividades y acciones itinerantes, efímeras, de carácter espontáneo, ya sean culturales, lúdicas, comerciales o de intercambio social, que tienen lugar en el espacio público de forma itinerante y nómada. Su desplazamiento territorial constante es una de sus características singulares

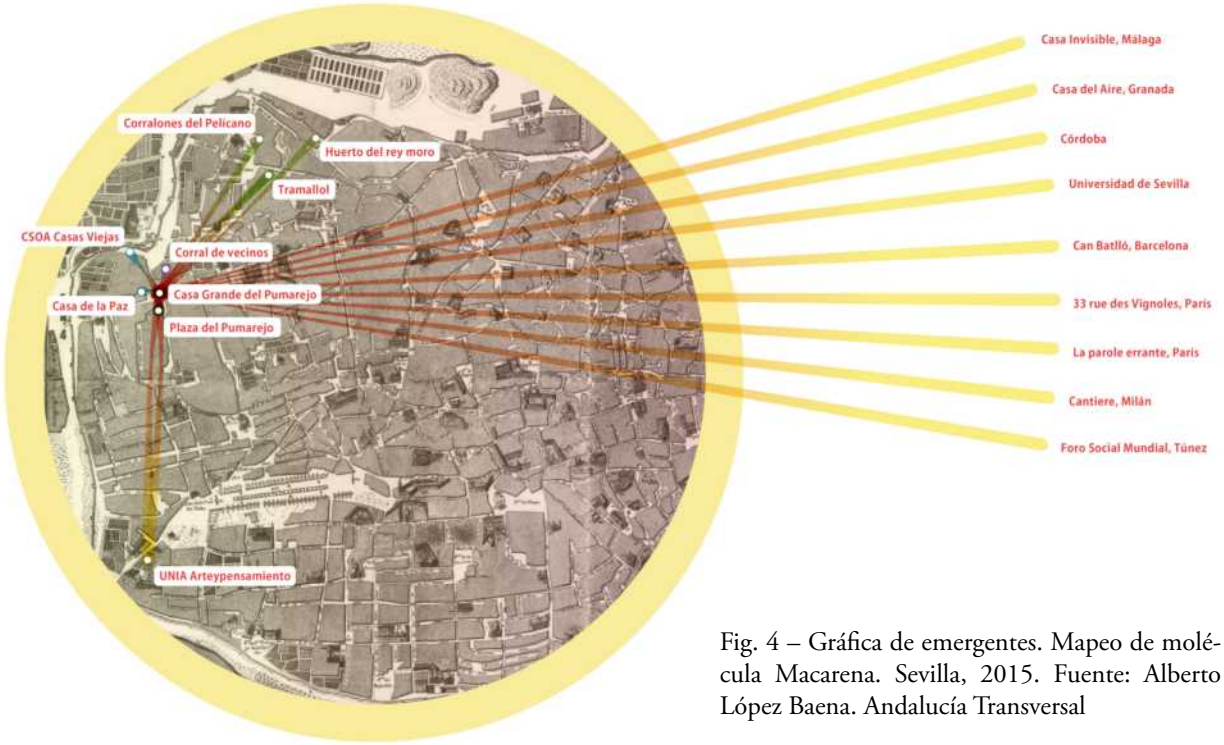


Fig. 4 – Gráfica de emergentes. Mapeo de molécula Macarena. Sevilla, 2015. Fuente: Alberto López Baena. Andalucía Transversal

g) Espacios Emergentes en Red (eeR). Iniciativas que se desarrollan fundamentalmente en la nube y que en ocasiones saltan del espacio virtual al espacio físico generando un espacio compartido, interactivo y transversal. Se distinguen por el empleo de herramientas de geolocalización y de medios TICS.

h) Espacios Emergentes Territorio (eeT). Espacios naturales y paisajes culturales de cualidad híbrida en los que, por sus características y por su escala, pueden ser soporte de varias tipologías de espacios, de forma simultánea y yuxtapuesta. Pueden estar conectados físicamente formando itinerarios lineales o pueden manifestarse de forma desagrupada en formas orgánicas.

4. CONCLUSIONES

Las cartografías emergentes producidas en el proceso investigador avanzan la desconexión existente entre el proyecto de espacio público en Andalucía y la realidad social, urbana y territorial. A partir de este estudio se desencadenan un sinfín de estrategias, gestiones y proyectos para hacer viable que estos lugares se conviertan en soporte activo y sostenible de intervenciones, en escenarios, contenidos y proyectos. Escenarios en los que la investigación propone lugares posibles de los que extraer las pautas de intervención sobre el espacio público andaluz. Contenidos sobre los que detonar la fuerza creadora intrínseca de estos "paisajes en reclamación" resultante de la relación entre las nuevas dinámicas ciu-

dadanas y el lugar. Proyectos, de abajo hacia arriba, reveladores de los procesos creativos y destructivos que la intervención humana genera, como instrumentos que recogen las propuestas pautadas en lugares y por personas que intervienen en distintos tiempos.

La investigación detecta que la utilización de plataformas digitales de participación, donde la ciudadanía mantiene un escenario de intercambio entre la realidad, los proyectos y la investigación, supone un aumento de las capacidades creativas, ejecutivas y un mejor entendimiento de las realidades en las que trabajamos. Esta renovación metodológica viene acompañada por el desarrollo de las nuevas tecnologías de análisis que hacen posible establecer sinergias entre la ciudad y la ciudadanía. Instrumentos como las infraestructuras de datos espaciales o las plataformas cartográficas en código abierto, favorecen los procesos de transversalidad y de producción creativa de conocimiento. Esta fuerza instrumental introduce nuevos escenarios donde representar la complejidad urbana e insertar innovadores mecanismos de gobernanza participativa.

4.1. Hacia una estrategia activa del espacio público en Andalucía

Estas reflexiones previas conducen a la idea de que una estrategia sobre el espacio público en Andalucía debe comenzar a gestarse con el análisis del estado de salud del medio urbano, a fin de identificar y delimitar aquellos espacios en los que, por distintas causas, se detectan condiciones de vulnerabilidad ciudadana, siendo en ellos prioritarios los procesos de regeneración.

Los espacios emergentes y las emergencias constituyen nuestra particular aportación a la identificación de espacios demandantes de intervención para su activación integral. Estas iniciativas espontáneas de la ciudadanía generan, además, vínculos directos, creativos e innovadores entre espacio público, sociedad y cultura.

Como consideraciones generales para la definición de esta estrategia, se propone:

a) Promover la transversalidad en el análisis, la intervención o la creación de espacios públicos de Andalucía, comenzando por fomentar las acciones transversales entre ciudadanía y administraciones responsables.
b) Fundamentar la selección de los espacios públicos demandantes de intervención en un estudio previo de las condiciones socio-económicas locales, priorizando las actuaciones en áreas desfavorecidas o en condiciones de vulnerabilidad, identificando los vacíos urbanos susceptibles de ejercer esa función.
c) Promover la participación activa (de abajo a arriba) de las iniciativas ciudadanas emergentes en el diseño del espacio público, como sus mayores conocedores, aumentando el sentido de pertenencia y la apropiación del lugar por usuarias y usuarios, así como su interrelación en beneficio de la cohesión social local.
d) Integrar la perspectiva de género en todas las etapas del proceso de intervención en el espacio público –diseño, ejecución, seguimiento y evaluación– con el fin de promover la inclusividad e igualdad de oportunidades en el uso de la ciudad para todas las personas, independientemente de su sexo, edad, discapacidad, etc.
e) Vincular las investigaciones multidisciplinares, capaces de adaptar sus objetivos a las necesidades y demandas que en cada momento manifieste la ciudadanía, con las actuaciones sobre espacio público, superando el inmovilismo del planeamiento urbanístico tradicional.

f) Conectar el espacio de los flujos con el espacio de los lugares –conectar lo global con lo local, eliminando la distancia entre lo digital y lo presencial–. El uso innovador de las nuevas tecnologías permitirá amplificar las oportunidades de comunicación, ampliando los límites y la función de los espacios públicos, devolviéndoles la función de experimentar colectivamente y transmitir de manera transparente la información local (Di Siena, 2009)

g) Proteger y poner en valor los referentes simbólicos y de identidad del entorno intervenido evitando los procesos de homogeneización, propiciando con ello el sentido de pertenencia y de apropiación de lugar entre sus habitantes. La experimentación creativa ciudadana en/sobre el espacio público andaluz debe ser un objetivo principal de esta estrategia.

h) Propiciar, con las intervenciones en los espacios públicos de pueblos y ciudades, una movilidad no motorizada, peatonal y ciclista, que favorezca la generación de una red de espacios verdes, con continuidad física o espacial, incremente la biodiversidad y ponga en contacto la trama urbana con un entorno periurbano que todavía mantiene las condiciones naturales del territorio.

i) Potenciar en los espacios públicos el papel infraestructural de los espacios verdes –no cementados–, incrementando con ello los beneficios que generan para la calidad de vida de la ciudadanía –su salud física y mental–, así como su función social y ecológica.

Andalucía Transversal es un laboratorio de investigación activa sobre Espacio Público en Andalucía integrado por un equipo transdisciplinar de profesionales e investigadores pertenecientes al ámbito público y privado.

Agradecimientos

Equipo del proyecto de investigación Andalucía Transversal. "Sistema de Información Activa del Espacio Público en Andalucía": Julián Sobrino Simal, investigador principal; Enrique Larive López; Cristina Gallardo Ramírez; María Victoria Segura Raya; Juan José Gómez Villegas; Alberto López Baena; Dámaris Hermosilla Peiró; Paz Baturone Bey y M. Dolores Guiraúm Monsalve.

Bibliografía

Choay, Françoise (1965). *L'urbanisme, utopies et réalités: Une anthologie, Seul, coll. Points,* París (réimpr. 1er octobre 1979).

Di Siena, D. (2009). "Espacios sensibles. Hibridación físico-digital para la revitalización de los espacios públicos". Disponible en http://urbanohumano.org/es/ (última consulta: 25 de junio de 2014).

Lynn a. Staeheli y Mitcheel, Don (2007). *Locating the Public in Research and Practice*. Progress in Human Geography 31.

Trachana, Angelique (2013). "Procesos Emergentes de transformación del espacio público" en *Revista Bitácora*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

LAS INFRAESTRUCTURAS DE INGENIERÍA COMO GÉNESIS Y EXPRESIÓN DE LA CIUDAD

María Paz Llorente Zurdo
Universidad Politécnica de Madrid

Manuel de Miguel Sánchez
Universidad de Alcalá

1. Las infraestructuras urbanas como generadoras de la ciudad

Los ciudadanos damos por hecho las infraestructuras urbanas y apenas les prestamos atención, sin embargo estas obras crean una suerte de subconsciente colectivo que podría ser el signo más definitorio del carácter de esa ciudad. Como afirma Ortega "esas ideas que son, de verdad, 'creencias' constituyen el continente de nuestra vida y, por ello, no tienen el carácter de contenidos particulares dentro de ésta. Cabe decir que no son ideas que tenemos, sino ideas que somos" (Ortega y Gasset 1986: 2). Precisamente por ser creencias se confunden con la realidad misma, perdiendo la forma de pensamientos propios. De aquí que no podamos vivirlas, simplemente estamos en ellas. Tomamos esta reflexión como analogía entre el papel de la infraestructura urbana como creencia, frente a la construcción edificatoria, más ligada al tener que al ser y con ello a la idea, en la experiencia diaria del ciudadano que las habita.

El diseño de las infraestructuras, en origen, está ligado a las condiciones físicas, como la topografía o la climatología, pero también a las decisiones de sus habitantes y en la medida en que ésto es cierto, se puede afirmar que son expresión de la voluntad colectiva concreta, si bien, modificada a lo largo del tiempo. La presencia de las infraestructuras es tangible en todas las etapas de la formación de una ciudad, desde el establecimiento de los límites: las cercas y murallas, hasta el diseño de sus redes de comunicación: calles, carreteras y ferrocarriles, o sus flujos de abastecimiento: redes de agua, luz o recogida de basuras y en las últimas décadas, no se puede olvidar la notable importancia de las comunicaciones de información.

Las ciudades actuales, son a menudo, objeto de nuestras críticas públicas más feroces, pero no dejan de ser el reflejo de nuestra vida y personalidad. Las infraestructuras urbanas se encuentran repetidas veces en el centro del debate. La fuerza de la controversia deriva del vínculo que aquellas tienen con la sociedad a la que sirven, a muy diferentes niveles. Son reflejo de un concreto estilo de vida y personalidad colectiva. Por tanto, a través de ellas podemos conocer las prioridades de la sociedad, las murallas cuando se busca protección y seguridad, las carreteras en relación el transporte individual, el ferroca-

rril en relación al transporte colectivo y de mercancías, el saneamiento y la salubridad pública, etc.

Los ciudadanos denuncian estar inmersos en ruido, contaminación, delincuencia, insalubridad, velocidad, pobreza, soledad, etc. Sin embargo, persistimos en vivir en las ciudades, al punto de que en 2008, según las Naciones Unidas, y por primera vez en la historia, la mayor parte de la humanidad habitaba en ciudades (Investigación y Ciencia 2011). Habida cuenta de la mejora en las telecomunicaciones la consolidación de esta tendencia se antojaría, en principio, contraria al sentido común.

En cuanto a la eficiencia de las infraestructuras, la ciudad conceptualmente realiza un mejor uso de las mismas, y consigue de esta forma una prosperidad más alta. La dispersión en el territorio es menor, por lo que hay un controlado gasto global energético y una menor huella de carbono. El transporte público se torna más eficiente a medida que se adecúa mejor a las cambiantes necesidades de la población. El mayor dinamismo de la ciudad facilita su puesta al día sucesiva.

Para colectivos vulnerables como las mujeres, la ciudad ha representado un beneficio considerable en su modo de vida, en la medida en que es más fácil la independencia económica, así como la organización de los medios, aún reconociendo la peor posición laboral de éstas. Los ancianos también disfrutan de mayores opciones para mantener un nivel de actividad óptimo del que pueden disfrutar en las zonas rurales.

2. Las infraestructuras como creencias

Diferentes experiencias urbanas se corresponden con distintas configuraciones que conectan lo físico, lo emocional y lo intelectual. En Nueva York somos conscientes de la ciudad por sus rascacielos, por su red de metro o sus infinitos taxis, y por supuesto por sus puentes. La imagen



Fig. 1 – El Loop de Chicago con tren elevado, agosto 2014. Fuente: M. de Miguel

de esta ciudad es la de una modernidad peculiar, rica y compleja, donde lo nuevo está asociado a lo antiguo, en una combinación radical con el pasado, por ello se dice que Nueva York siempre está inacabada (Bender, 2007).

Chicago se asocia con imágenes literarias y cinematográficas relacionadas con el crimen y la corrupción, que en esta ciudad se elevaron al nivel de arte (Sinkevitch, 2014). Aquí la lógica de la urbe impone una infinita retícula lineal sobre la llanura del medio oeste a orillas del lago Michigan. Como si de un plano ideal se tratara, el proyecto fundacional de la ciudad impone se traza de manera inequívoca y se lleva puntualmente a cabo (Rand & McNally 1893). La reflexión intelectual se traslada al plano constructivo sin impedimentos. Es una ciudad que comprueba sucesivamente la validez de su planificación inicial. Puede sorprender la naturalidad con que se inserta el ferrocarril elevado en el llamado Loop, el corazón metropolitano, poniendo en claro contraste la horizontalidad de las vías con la verticalidad de los rascacielos. Pero en realidad es reflejo del mismo planteamiento eficaz y desprejuiciado que ordena el resto del conjunto.

En París, la historia pesa sobre la configuración de las infraestructuras urbanas actuales. Las dos direcciones principales del asentamiento romano aún son legibles. El cardo, de norte a sur, se asocia a los Bulevares Saint Michel y Sebastopol, mientras el decumanos, de oeste a este, se ve reflejado por el eje que une la Rue de Rivoli y los Campos Elíseos. La trama urbana parisina es muy compleja y responde a innumerables tensiones que han permanecido condicionando la forma del parcelario. La presencia del Sena caracteriza buena parte de esa forma urbana, organizando buena parte del espíritu de la ciudad con su poderoso recorrido curvilíneo. Más de treinta puentes y pasarelas, tendidos a su paso por la urbe, tienen relación con diferentes épocas y propósitos.

Centrándonos en Madrid, la capitalidad del Imperio que un día fue, no ha dejado una huella reseñable, más bien al contrario, quedó la impronta de una decisión fortuita, circunstancial, en razón de su posición geográfica, de ninguna manera comparable a otras capitales como París, Roma, Berlín o Moscú. Puede que ello, sin embargo, haga invocar a sus partidarios su carácter amable, una actitud cosmopolita, en cuanto a su capacidad de acogida y apertura de la ciudad. "En Madrid se está y por añadidura se es" (Tierno Galván, 1983: 19). La razón de la pobreza constructiva y monumental de Madrid se achaca a una pícara treta del pueblo madrileño para eludir la carga de la Corte. En función de una norma medieval, los principales de la Villa debían alojar a los funcionarios y servidores de la corte, (la regalía de aposento), por ello éstos levantaron casas baratas y más bien miserables, denominadas "casas a la malicia" (Soria y Puig, 1993: 7).

3. Las Infraestructuras de Madrid como caso de estudio

El scalextric de la Glorieta de Cuatro Caminos, proyectado y dirigido por Javier Manterola, se finalizó en 1969 y fue el proyecto ganador de un concurso, se demolió en 2004 para su sustitución por un túnel. Se situaba en una gran plaza sobre una pequeña colina y en el subsuelo ya existían varias líneas de metro. Entendió Manterola el puente como una separación suave de las vías que llegaban a la plaza (Manterola Armisén, 2010). Se planteó como una cinta delgada tratada como un dintel recto de hormigón pretensado, atenuado en sus bordes que apoyan en una única pila central. Se subrayó sutilmente la sobreelevación y procuró que los obstáculos materiales fuesen los mínimos para favorecer los desplazamientos (Aguiló Alonso, 2004).

Un scalextric es un puente urbano que habla de maquinismo, velocidad y modernidad, además este nombre popular, nos liga a una actividad lúdica y a la infancia. Como puente que era, expresaba su concepción inherente de superar obstáculos elevándose por encima de los mismos, sobrevolándolos, superándolos, y en definitiva, trascendiéndolos.

En continuidad con el puente de Manterola, tristemente desmantelado, aparece otro de los puentes urbanos que



Fig. 2 – Javier Manterola, 1969, Puente de Cuatro Caminos, Madrid (demolido en 2004) y sustituido por un paso subterráneo (Manterola Armisén 2008)

también son representativos de la modernidad de Madrid, el puente de Raimundo Fernández Villaverde. Su perfil configura la esencia de las rondas de Madrid. frente a los edificios de Azca, y en especial del Edificio del Banco de Bilbao, de Saenz de Oiza. Ello le confiere a la ciudad un espíritu de progreso, en esta zona Norte Madrileña, que se acentuará aún más posteriormente con la construcción de las cuatro torres de la Castellana, que se han adueñado sin lugar a dudas del perfil de la ciudad (Aguiló Alonso, 2013).

Conforma otro ejemplo elegante el puente de Juan Bravo con Eduardo Dato sobre la castellana, de 1971, también resultado de un concurso público, en el que además ya se comienza a tomar conciencia sobre la consideración de las infraestructuras como obra artística. Conecta las colinas de los distritos de Salamanca y Chamberí. Los ingenieros de la obra eran José Antonio Fernández Ordóñez, Julio Martínez Calzón y Alberto Corral, y utilizan el acero cor-ten y el hormigón blanco. Bajo el puente se ubicó, gracias a la promoción de José Antonio Fernández Ordóñez, el actual Museo de Escultura Abstracta española, generando unos ámbitos bajo dicho puente que buscaban ser un museo urbano al aire libre, y tiene numerosos detalles estéticos en el propio puente, como las barandillas del escultor Eusebio Sempere. Destaca entre las esculturas que se exponen la sirena varada de Eduardo Chillida (Collell Mundet, 2005)

Cabe señalar que si bien los dos representan unas magníficas obras de ingeniería, el puente de Cuatro Caminos debido a la sección longitudinal del mismo respondía de una forma más viva, o kinestésica, a las características de unas vías que se elevan para dominar la ciudad y hacía del mismo, un tránsito muy particular en la ciudad. Todo ello, por supuesto, desde el punto de vista del automovilista, y no del peatón.

Queda alguna muestra de estos puentes scalextric urbanos, como soluciones excepcionales, como el existente junto al puente de los franceses de Madrid, puente de entrada a Madrid, también de Javier Manterola de 1998. Se trata de un dintel mixto que se bifurca hacia la Ciudad Universitaria y hacia el parque del Oeste y que apoya sobre trípodes metálicos (Aguiló Alonso, 2013).

La ciudad de Madrid dispone también de pasarelas peatonales como las de la M-30 que ofrecían al viandante y al ciclista la posibilidad de superar las vías rápidas. Entre ellas, puede destacar la Pasarela de la Paz, también de Javier Manterola de 1976, primera obra atirantada que serviría de preludio a la realización de obras tan importantes como el puente de Barrios de Luna, de 1983, o el casi recién inaugurado puente de la Constitución de 1812 o puente de la Pepa en Cádiz. La pasarela tiene 86 m de luz y dispone de dos pilas abiertas por las cuales pasa el tablero. Los puentes arrancan de un único punto en cada estribo. Es reseñable la pasarela en el nudo de la Paloma, también sobre la M-30 de Tanner & Bellod, de 2010, con varios tramos rectos y un tramo central curvo con un radio de 68 m, conformado por varios vanos. Está constituida por celosías, con diagonales y cordones, de sección en forma de C, todo ello en acero estructural (Aguiló Alonso, 2013).

Este tipo de viaductos para peatones y ciclistas está intentando en los últimos años volver a prosperar, ante propuestas más “blandas” como las encaminadas al tráfico ciclista, inseguro, junto con el tráfico automovilista e incómodo para el tráfico peatonal. Ante estos viaductos los urbanistas se echan nuevamente las manos a la cabeza como una vuelta al pasado, por la creación de nuevas barreras urbanas (Alvarez Palau & Hernández, 2015). ¿No será que nos encanta observar la ciudad desde los puentes?

El puente se contrapone conceptualmente en el modo de superar los obstáculos al túnel, que consigue su objetivo atravesando los obstáculos, mezclándose con ellos,

adentrándose en sus entrañas. La experiencia que ofrece el paso por uno u otro es también muy diferente (Aguiló Alonso, 2010).

Jane Jacobs, dio un vuelco a los conceptos que se habían estado manejando desde el urbanismo al introducir conceptos generadores como el de seguridad para la planificación urbana. Los túneles son, cuanto menos, perturbadores psicológicamente. En la construcción del túnel de Laerdal, Noruega, el más largo del mundo para automóviles se colaboró con un equipo de psicólogos para la introducción de diversos elementos que mejoraran el viaje de los pasajeros y redujesen la aparición de angustia debido a la sensación claustrofóbica (Redes, 2013).

Los túneles nos llevan a una compresión topológica de la ciudad, en tanto que conectan diferentes puntos de la misma mediante elementos iguales o con un carácter muy similar, de tal forma que el espacio entre los mismos deja de ser continuo y el valor entre ambos es básicamente temporal. Así la experiencia de pasar de un punto a otro de la ciudad apenas presenta hitos relevantes con los que pueda el automovilista tener una imagen del espacio por el que va transitando.

Por otra parte, Jung relaciona los descensos a túneles como un alejamiento de la realidad externa para comenzar un proceso de introspección, que se asocia a un sufrimiento y un cambio en el nivel de conciencia al volver a ascender a la superficie (Jung, 2001). Si extrapolamos la experiencia personal al inconsciente colectivo habríamos de preguntarnos por el afán de realizar túneles de la actual sociedad madrileña.

Originalmente, la primera infraestructura en enterrarse ha sido el alcantarillado, en Madrid, se constata por parte del Ingeniero de Caminos Municipal de 1945, José Paz Maroto, la existencia de galerías de aguas residuales del antiguo Alcázar y barrios circundantes. Durante el reinado de Carlos III empieza a dotarse a las calles de la ciudad de galerías de saneamiento. Los ingenieros del Canal de Isabel II construyeron posteriormente varios kilómetros de alcantarillado en el casco de Madrid. En los años cuarenta del pasado siglo había unos 180 km de alcantarillado antiguo y 300 Km de saneamiento moderno, con una red de canalizaciones visitables y redes de alcantarillado tubular. Constata la necesidad de abordar el saneamiento, no sólo en relación a la evacuación de aguas residuales, sino:

> en cuanto a la maraña de tuberías, canalizaciones, cables y galerías de todo género que en él se autorizaron. La endemia grave de las calas ha de desaparecer, si de verdad queremos hacer un Madrid, cómodo, habitable y progresivo. Por ello, y con un entusiasmo que podríamos llamar "suicida" por parte de todos los compañeros, nos hemos lanzado a acometer el Plan de Galerías de Servicios, que alojen en su interior todas estas canalizaciones, y saneen de verdad dicho subsuelo (Paz Maroto 1945: 45).



Fig. 3 – Tubos de circulación subterránea de la Calle 30. 2005-2007 (Aguiló Alonso 2013)

Se ve que la actitud de enterrar-esconder las instalaciones "incómodas" va acompañada por una cierta actitud de despreocupación, muy en consonancia con el dicho

popular "ojos que no ven…" Todo ello provoca que se esté zanjeando permanentemente la ciudad de Madrid. El mismo ingeniero, José Paz Maroto, veinte años después del artículo citado continúa su particular lucha contra las mismas:

> Uno de los problemas más acuciantes era el resolver los hundimientos y consiguientes aperturas de "calas" (zanjas en calles) que, en unión de las múltiples que había que realizar para la renovación de tuberías y canalizaciones, determinaban una endemia terrible de levantes de pavimentos, alteración del tráfico, y un gasto extraordinario: tanto para las Empresas como para el Ayuntamiento (Paz Maroto & Paz Casañé 1965: 811)

En 1965, se constata que ya es muy difícil encontrar sitio para nuevos servicios sin tropezar con los anteriores, que además no están reglamentados y su colocación no observa "un mínimo de condiciones". En las actividades subterráneas además, como también observa Paz Maroto, falta la "conciencia ciudadana", incluso en los técnicos urbanistas (Paz Maroto & Paz Casañé, 1965: 811).

Además del enterrar gran parte de la vía de circunvalación M-30, la red de metro de Madrid ha vivido una expansión sin precedentes en el periodo 1996-2011 gracias a las mejoras de las tuneladoras. En España se construyeron un total de 405 Km, de los cuales 130 Km eran de la red de Metro de Madrid y 10 Km eran de la "Calle 30" (Mendaña Saavedra, 2012).

La red de metro de Madrid, es la segunda de Europa en extensión, por detrás de la de Londres y la octava del mundo, tras Shanghái, Pekín, Londres, Nueva York, Seúl, Moscú y Tokio, expandiéndose a una gran velocidad desde 1995. De 1985 a 1995 se construyeron 15,9 Km de la red de Metro, entre 1995 y 1999 se construyeron 56 Km y 37 estaciones. De 1999 a 2003 se construyeron 75 Km nuevos de los cuales 40,5 Km eran de la línea de metro Sur. Todo este esfuerzo estuvo liderado por el ingeniero de caminos Manuel Melis. Es en esta etapa cuando se comienza a considerar como solución genérica la supresión de los pasos elevados y su sustitución por pasos soterrados (Melis, 1996).

Siguiendo esa euforia tuneladora, el Alcalde de Madrid en 2004, Alberto Ruiz Gallardón, propone al Ministerio de Fomento que le transfiera las competencias relativas a la vía de circunvalación M-30 para convertirla en una calle municipal y así poder proceder a su soterramiento con fondos municipales. En 2007 se inauguraron los primeros tramos de esta obra, el túnel del Manzanares tiene una longitud de casi 25 Km, los By-Pass, Norte y Sur, 9 y 7,8 Km, respectivamente, y el túnel de la Avenida de Portugal tiene una longitud de 1,3 Km.

La M-30 original, creada en una época de penuria económica fue construida con una incorporaciones y enlaces que no respetaban las exigencias de una autopista. Cuando la vía fue traspasada al Ayuntamiento de Madrid se cambió su denominación a Calle 30, con el fin de evitar trámites de impacto ambiental y allanar el camino al proyecto de reforma del año 2000. Los ahorros iniciales de la vieja M-30, provocaron muchos puntos conflictivos y hicieron que de los 99 km de longitud se acabaran proponiendo 56 km de túneles. Es decir, se hizo todo nuevo con un coste muy superior al que hubiese costado si se hubiese planteado bien desde el principio (Aguiló Alonso, 2013).

Ahora cuando bordeamos Madrid por su M-30 soterrada percibimos una realidad muy distinta a la anterior, la operación Madrid-Río ha dado una nueva expresión a la ciudad, cuyas consecuencias conoceremos en años venideros. Revisando la operación desde el punto de vista de 50 hectáreas de áreas peatonales ganadas, parece que así es, pero desde la experiencia del automovilista que hacía suya la ciudad también a través de la experiencia visual cotidiana la transformación ha perdido interés.



Fig. 4 – Túnel de la Calle 30. Disponible en http://noticias.coches.com última consulta 23 de diciembre de 2013

La ciudad propone sobre el mismo área, dos posibles experiencias muy diferentes, según se viva el recorrido por la parte inferior (los túneles) o por la superior (el parque). Se antoja semejante a la ciudad de Eusapia, de Italo Calvino, donde los habitantes habían construido una copia idéntica bajo tierra.

> Dicen que cada vez que descienden encuentran algo cambiado en la Eusapia de abajo; los muertos introducen innovaciones en su ciudad; no muchas, pero sí fruto de reflexión ponderada, no de caprichos pasajeros. De un año a otro, dicen, la Eusapia de los muertos es irreconocible. Y los vivos, para no ser menos, todo lo que los encapuchados cuentan de las novedades de los muertos también quieren hacerlo. Así la Eusapia de los vivos se ha puesto a copiar su copia subterránea (Calvino 1972: 48).

Y cómo no, puede dar lugar a la esquizofrenia que nos brinda Sábato, en su obra El túnel

> (…) Y era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos el uno al lado del otro, como almas semejantes en tiempos semejantes, para encontrarnos al fin de esos pasadizos, delante de una escena pintada por mí, como clave destinada a ella sola, como un secreto anuncio de que ya estaba yo allí y que los pasadizos se habían por fin unido y que la hora del encuentro había llegado. (…)
>
> Y entonces, mientras yo avanzaba siempre por mi pasadizo, ella vivía afuera su vida normal, la vida agitada que llevan esas gentes que viven afuera, esa vida curiosa y absurda en que hay bailes y fiestas y alegría y frivolidad (Sábato 2007: 62).

4. Conclusiones

Las infraestructuras urbanas son decisivas configuraciones transformadoras que sufren y disfrutan a diario los habitantes de la ciudad. A veces injustamente tratadas, pocas alcanzan el carácter monumental de una obra que habla de la memoria tanto como lo puede hacer un edificio de equivalente valor histórico. Por esa razón a menudo se ven desprotegidas. Frecuentemente son víctimas de las remodelaciones, reformas o demoliciones que, justificados por una necesidad convenientemente perentoria, se proyectan hacia una nueva configuración que las sustituya. Unas veces el cambio es para mejor y otras no tanto, en cualquier caso serán elementos perdidos en su carácter original.

Destaca sobre otras transformaciones la tendencia a poner en práctica el soterramiento, como solución genérica a problemas de densidad de circulación muy distintos y en contextos diferentes, lo cual indica que no siempre es la mejor opción.

Hemos vivido el soterramiento de buena parte de la M-30 y hay voces que reclaman la extensión de esta idea a otras zonas de la misma vía, así como a zonas muy diferentes de la villa. La experiencia de la ciudad en movimiento, el sueño del maquinismo moderno, parece haber perdido definitivamente la batalla frente a la recuperación de una ciudad peatonal y más humana. La forma en que esto se lleva a cabo, requiere sin embargo un modo de proceder que tiene más de subterfugio que de asimilación de los problemas a resolver.

Hay algo atávico en querer enterrar los conflictos para que sea la Madre Tierra la que los resuelva, pero también es una forma de huir de la responsabilidad de solventar esos problemas. La ciudad tiene que desarrollarse en todas sus partes y funciones y éstas deben ser compatibles entre sí. La ciudad es espacio complejo y controvertido, saturado e inacabado, la solución se puede encontrar en capas superpuestas, no necesariamente en capas excluyentes*.

Bibliografía

Aguiló Alonso, M. (2010). *Forma y Tipo en el arte de construir puentes*. Madrid: Abada editores, SL.

— (2004). *Javier Manterola Armisén. Pensamiento y obra* F. Esteyco, ed., Fundación Esteyco.

— (2013). *La construcción del actual Madrid*. Madrid: ACS Actividades de Construcción y Servicios.

Alvarez Palau, E.J. y Hernández, M. (2015). La ciudad desde las alturas. Bicicletas y grandes viaductos. *Blog Ciudad y Urbanismo. Universidad Oberta de Catalunya*, pp. 1–9.

Calvino, I. (1972). *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Ediciones Minotauro.

Collell Mundet, G. (2005). *Relación entre la obra de José Antonio Fernández Ordoñez y de Eduardo Chillida Juantegui*. Universitat Politécnica de Catalunya.

Investigación y Ciencia, editorial (2011). "El saber urbano. La ciudad como clave para afrontar los problemas de nuestro tiempo" en *Investigación y Ciencia.* Noviembre, pp. 17-19.

Jung, C.G. (2001). *Recuerdos, Sueños, Pensamiento.* Seix Barral, ed.

Manterola Armisén, J. (2010). *La obra de ingeniería como obra de arte*. Pamplona: Editorial Laetoli.

— (2008). "Tendiendo puentes" en *Revista Internacional de Estudios vascos*, (53), pp. 153-182. Disponible en http://www.euskomedia.or g/PDFAnlt/riev/53/53153182.pdf.

Melis, M. J. (1996). "Reflexiones sobre la construcción de los túneles de metro de Madrid" en *Revista de Obras Publicas*. Noviembre.

Mendaña Saavedra, F. (2012). "1996-2011: El periodo cumbre de la construcción especializada de túneles en España. Últimos avances en tuneladoras" en *Revista de Obras Publicas*. 159(3535), pp. 7-40.

Ortega y Gasset, J. (1986). *Ideas y Creencias*. Alianza Editorial.

Paz Maroto, J. (1945). "Alcantarillado de Madrid" en *Revista de Obras Publicas*.

Paz Maroto, J. y Paz Casañé, J.M. (1965). "Urbanismo Subterráneo en Madrid" en *Revista de Obras Publicas*. Octubre.

Rand, W. y McNally, A. (1893). *Bird's-Eye Views and Guide to Chicago*. Chicago: Rand, McNally and Company.

Redes, editorial A. (2013). "Los diez túneles más largos e impresionantes del mundo" en ABC.es., pp. 17–18. Disponible en http://www.abc.es/tecnologia/ redes/20131104/abci-diez-tuneles-largos-mundo-20 1311040910.html.

Sábato, E. (2007). *El túnel*. Seix Barral.

Sinkevitch, A. (2014). *AIA Guide to Chicago* A. Sinchevitch, ed., Chicago: University of Illinois Press.

Soria y Puig, A. (1993). "Madrid: Siempre mañana y nunca mañanamos" en *Revista de Obras Publicas*, 3326 novie.

Tierno Galván, E. (1983). "Madrid: Madrid villa y comunidad" en *Revista de Occidente*, (27-28), pp. 19-23.

* Este estudio ha contado con la colaboración de: Pilar Chías Navarro, Tomás Abad Balboa, Jesús Anaya Díaz y Vanessa Antigüedad.

LA ACTIVIDAD ARTESANAL COMO PATRIMONIO CULTURAL EN EL CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE SEVILLA

Nieves Martínez Roldán
Universidad de Sevilla

1. Introducción. la ciudad de las tradiciones

En "Ispal" se han sucedido numerosos pueblos y etnias que han estado ocupando la ciudad de manera continuada: fenicios, cartagineses, romanos, suevos, vándalos, visigodos, godos, musulmanes y castellanos entre otros, y al mismo tiempo otros lo hicieron de forma temporal aprovechando la excelente situación geográfica fluvial de la ciudad: extremeños, judíos, genoveses, franceses… e incluso tras el descubrimiento del nuevo mundo también habitaron nativos americanos y esclavos. Sevilla y su provincia fue una de las beneficiadas por las leyes de repoblamiento establecidas por los reyes castellanos tras la reconquista, lo que dio lugar a que en la segunda mitad del siglo XVI tuviera una población muy superior a Madrid o Barcelona.

Pero de todos ellos, el más influyente en la trama de la ciudad fue el musulmán; el dilatado tiempo que dicho pueblo ocupó la ciudad y el modo en que se realizó la reconquista cristiana (Fernando III) produjo que los modos de vida[1] y ocupación de los espacios y organización de la trama urbana, prácticamente se mantuvieran inalterables. Del dominio musulmán destacan los edificios que hoy día conforman la denominada "marca Sevilla", la muralla que limitó la ciudad hasta el siglo XIX con sus torres defensivas y puertas, calles y plazas que aún mantienen sus nombres y funciones asociadas a la misma, y las costumbres, arraigadas en mucho de nuestros barrios.

El inicio de la época de esplendor, lo marca la instauración en Sevilla de la Casa de Contratación (1505) a raíz del descubrimiento del Nuevo Mundo, cuando la ciudad abre sus puertas al intercambio del comercio entre América y Europa y comienzan a residir en la ciudad comerciantes europeos, los cuales, tras adquirir suelo para edificar una vivienda, residir diez años en la ciudad y con-

[1] "…la actividad en la ciudad se organiza en torno a manifestaciones del poder califal… hasta la época tardía no comienzan a aparecer edificios públicos… no existen alcaldes, ni ayuntamientos, pero si gobernadores, jueces… responsables para los distintos aspectos de la vida ciudadana…" (Montero, 1996).

traer matrimonio, se les concede la nacionalidad española[2] y con ella todos los privilegios de un castellano.

En doscientos años, Sevilla, pasa de ser la ciudad más grande de Europa a estar en declive, el traslado de la Casa de Contratación (1717), el terremoto de Lisboa (1755), la revolución francesa (1788-1798) y la revolución industrial[3], produjeron cambios tecnológicos - económicos - sociales - culturales, los cuales a pesar de ser causas de grandes avances, no produjo en la ciudad los cambios deseados, entre otras causas porque Sevilla, como "ente", se negaba a perder sus potencialidades y costumbres enraizadas desde tanto tiempo atrás.

2. La estructura de la ciudad; de lo más antiguo a lo más nuevo

El primer asentamiento de la ciudad estaba localizado en la cota más alta reservada de las crecidas del río Guadalquivir, que entonces a su paso por Sevilla lo hacía en forma de una extensa vega y del que se bifurcaban diferentes brazos que entraban en el núcleo urbano. Esa primera zona ocupada, estaba sobre un brazo de río conformando un eje que hoy día forma una de las principales arterias interiores de la ciudad (Alameda de Hércules, Sierpes y Avenida de la Constitución), ocupada posteriormente por los romanos, invadida por los árabes que ubicaron en ellas sus principales calles y reparto de oficios, y posteriormente entregada en el reparto a las familias que ayudaron a la reconquista de la ciudad. En la actualidad y a pesar del paso de los siglos, es la que aglutina un mayor patrimonio cultural y etnológico, el lugar donde se demostrará se mantienen las tradiciones a través de la toponimia y usos desde la época medieval.

En el siglo VIII la Sevilla musulmana es la Sevilla por excelencia: la medina y la mezquita (Catedral) forman la ciudad civil y al sur se localiza la alcazaba (Alcázar) que forma la ciudad militar, y dentro de esa medina se proyecta el zoco (Gradas), como lugar donde los comerciantes y artesanos se agrupan, pero "sin llegar a constituirse en asociaciones gremiales" (González-1, 1991), en calles de forma sinuosa que generan manzanas de grandes dimensiones y que dan lugar a los adarves, aún existentes en la ciudad hispalense y que son objeto de disputa por su propiedad.

Y rodeando a todo el conjunto, la muralla que como elemento defensivo limita el espacio urbano al mismo tiempo que también produce una continuidad entre el exterior y el interior, a través de sus puertas y caminos; en Sevilla la naturaleza se adueña del espacio intramuros y en los grandes vacíos urbanos destacan las huertas y los elementos naturales, tanto en una posición periférica como central respecto al núcleo: árboles autóctonos, huertas y arroyos, e incluso la topografía del terreno se mantiene inalterable.

Es entorno a esa muralla almorávide (1123) donde se comienzan a realizar las gestiones comerciales; en Sevilla las puertas[4] comunican lugares singulares dentro de la

[2] "… los flamencos consiguieron introducirse en el comercio americano a través de la adquisición de la nacionalidad castellana, consistente en residir diez años en el país con casa abierta y haberse casado con una castellana…" (VII Coloquio de historia Canario-Americano, 1986).

[3] Entre 1840-50 Andalucía se mantuvo en cabeza del proceso industrializador, debido entre otras, a la vinculación de la región con el Reino Unido a través de Gibraltar estableciéndose un importante comercio con Málaga y Cádiz y por ende con Sevilla quien propició el asentamiento de muchos industriales británicos en la ciudad.

[4] Bab al-Qatai (Escuadra, Azacanes, Oro, Carbón), Bab al-Ramla (Arenal), Bab Tiryana (Triana), Bab al-Kuhl (Alcohol, Goles, Real), San Antonio, San Juan (Ingenio), Bib Ragel (bib Arragel, Peones, Barqueta, Almenilla), Feria (Basura), Bab Magarana (Macarena), Bab al-Hadid

traza urbana con caminos vecinales, que dan lugar a la aparición de una red de calles que se formalizan en tridentes focalizados en las propias puertas, y donde la artesanía y el comercio comienzan a surgir con gran fuerza. Sin embargo la parte norte-oeste de la ciudad está prácticamente vacía: ni mezquitas ni restos de trazado urbano, lo que llevará a que tras la Reconquista cristiana se localicen en esa área de la ciudad los conventos religiosos con sus propias huertas, muchos de los cuales se conservan aún y sus huertas se han convertido en plazas urbanas.

Tras la reconquista cristiana de Sevilla[5], y para evitar la recuperación de los territorios conquistados a los musulmanes, el rey castellano reparte el suelo[6] entre sus familiares, conocidos y participantes de las revueltas, concediéndoles privilegios a sus habitantes y a cualquier familia que mantuviese los predios defendidos. Se le abren las puertas de la ciudad a extremeños, judíos, franceses, genoveses y alemanes entre otros… y por supuesto a las órdenes militares y monásticas.

Todos ellos se implantan tanto a intramuros como extramuros, surgiendo barrios y collaciones[7] con normas de convivencia y ordenanzas particulares, caso de las morerías, juderías, barrios de mercaderes y barrios de artesanos, dando lugar a la aparición de la figura del "mercado" junto a las iglesias parroquiales y cementerios como espacios reguladores. El intercambio comercial comienza a realizarse en lugares públicos heredados de los musulmanes y que han perdido su uso principal: gradas de las mezquitas menor y mayor, alcázar, atarazanas, aduana… proyectándose finalmente una la lonja para los mercaderes y dejando el uso de la calle para los artesanos.

Los primeros datos referentes a censos o padrones poblacionales en estos momentos están rescatados del Libro de Repartimiento de la tierras sevillanas; en 1384 se realiza el primer conteo oficial de población recogiéndose datos como la edad, sexo, y nivel social, pero ninguna referencia a la actividad a la que se dedican, ni datos sobre la población judía o morisca; en 1591[8] y 1712[9] se vuelven a realizar nuevos empadronamientos sin datos sobre artesanos y se excluye a judíos-moriscos-esclavos-mujeres, y ya en el siglo XVII aparecen datos porcentuales de población activa frente a población total, específicamente en 1749[10] se tienen datos sobre el pago de impuestos por cada oficio.

En los siglos sucesivos, XVII y XVIII, se crean barrios en las afueras de la muralla por cuestiones funcionales (Ca-

(Hierro, bab Qurtuba, Córdoba), Sol, Bab al-Magbara (al-Magabir, Cementerio, Osario), Bab Qarmuna (Carmona), Jerez, San Fernando, Alcazar, Jabón, Nueva.

[5] Realizada en 1248 por el rey Fernando III – San Fernando.

[6] "….el proceso del repartimiento de Sevilla fue largo y se puede distinguir en él tres momentos: en el primero se incluye el reparto general acometido desde 1248 por el propio Fernando III y concluido en 1253 reinando ya Alfonso X; en el segundo se complementan los heredamientos (fincas rústicas y urbanas) abandonados por sus dueños entre 1255 y 1257; el tercero en 1263, sin duda más restringido y accesorio, se dedica a redistribuir las casas descuidadas y yermas…" (González-2, 1951).

[7] Distrito eclesiástico con una iglesia cristiana sobre una antigua mezquita; terminarán llamándose "barrios".

[8] Censo de los Millones; en este censo se incluyó a toda la población residente en Sevilla pues fue creado para el pago de impuestos con que sufragar los gastos de la armada.

[9] Censo de Campoflorido.

[10] Memoria de Gremios Sevillanos.

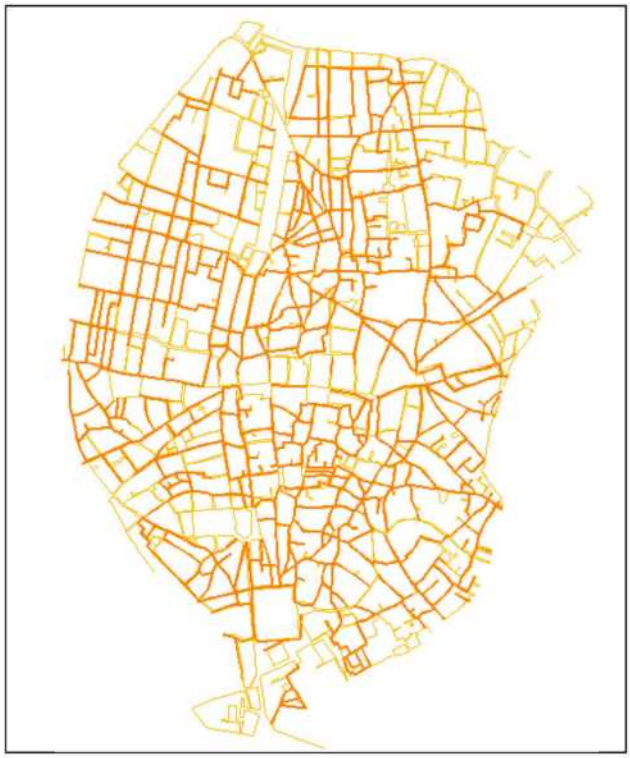


Fig. 1 – Calles existentes en el CH de Sevilla desde 1771 sobre el parcelario de 2015. Inalteradas salvo por modificaciones en las Ordenanzas del Centro Histórico. Fuentes: Olavide, P (1771): Planimetría. Elaboración: Martínez, N (2015)

rretería, Cestería, Humeros, Macarena, San Bernardo y San Roque) y se trasladan allí los cementerios, hospitales, fábrica de cañones y pólvora. En el interior de la ciudad el principal interés radica en ensanchar algunas calles y crear plazas. En el siglo XVIII, el Asistente[11] de la Ciudad de Sevilla, Pablo de Olvide, hace un levantamiento planimétrico (1771) de la ciudad, en el que se observan que a pesar de que las construcciones han comenzado a invadir el extramuros conviviendo con las zonas de huertas, aún queda espacio en el interior del recinto amurallado en la zona norte-este, por lo que para colmatar el espacio decide trazar de nuevo conocidos barrios numerándolos al igual que las manzanas (ver fig. 1).

3. La población. localización y actividad en el centro histórico

La población en la ciudad de Sevilla[12], en el periodo de la época medieval, momento de auge del comercio y artesanía para la ciudad, está conformada por grupos diferentes aparte de los cristianos:

Judíos. Antes de la reconquista no hay constancia exacta de su existencia en Sevilla[13], pero en escritos de la época sí se recoge que los almohades en la toma de la ciudad habían expulsado a cristianos y judíos, apareciendo los primeros datos tras la reconquista sobre 1248; vivían en un recinto murado denominado Judería – Aljama, donde realizaban labores comerciales y artesanales: mercaderes, vendedores, arrendadores, tundidores, sastres, zapateros, curtidores, sederos, herrero, buhoneros…. En 1391 se produjo la aniquilación del recinto y la expulsión definitiva de los judíos de la ciudad en 1483.

[11] Es muy importante para la ciudad la figura de Olavide; proclama la libertad de comercio e intenta destruir el monopolio de los gremios y artesanos, otras acciones curiosas son la regulación de los baños en el río y la limpieza de la ciudad en el sector de los artesanos.

[12] Datos Instituto Nacional de Estadística. Datos García-Baquero + Collantes de Terán + Bernal (2008), González Jiménez (1980).
Estimados: año-1253 (4.800 vec.), año-1384 (2.613 vec.= 15.000 h), año-1435 (5.000 vec.= 25.000 h), año-1485 (7.000 vec.= 40.000 h), año-1500 (60.000 h), año-1534 (55.000), año-1565 (109.000 hab), año-1588 (129.400 h), año-1591 (115.800 h), año-1597 (121.000 h).
Reales: año-1787 (80.915 h), año-1842 (100.498 h), año-1857 (112.529), año-1860 (118.298), año-1877 (134.318 h), año-1887(143.182), año-1897 (146.205), año-1900 (148.315 h)… año-2011 (703.021 h).

[13] Sí había referencias en los escritos de la época en las ciudades de Córdoba y Granada.

Mudéjares. Aparecen tras la toma de la ciudad de manos del rey cristiano y ocuparon el mismo recinto que lo habían hecho los judíos, denominado en este caso Morería – Aljama, pero ocupando además otras áreas próximas a la Puerta de Córdoba (1412) y el Adarvejo (1483). Se dedicaban a actividades artesanales destacando los alarifes, carpinteros, vidrieros y en general cualquier trabajo relacionado con la actividad constructiva del momento. Su expulsión definitiva se realiza en 1610.

Esclavos blancos y negros. Formados los primeros por el grupo de los moriscos y musulmanes procedentes del norte de África, dedicados a la artesanía del trabajo de la seda; los segundos, según un escrito de la época de Luis de Peraza aparecen en el primer tercio del siglo XVI procedentes de Etiopía y Guinea, entraban en la península vía Portugal, dedicados a la artesanía del trabajo del cuero y espartería.

Gitanos. Comienzan a aparecer en el siglo XVI, dedicados principalmente a la cestería, carnicería, hospedaje y herrería, en general los trabajos menos nobles, localizándose a extramuros junto a las puertas de la Macarena y al oeste, pasando el río, en Triana.

Durante la época islámica es lógico que la ubicación de los artesanos se realizara en el zoco o en sus inmediaciones, agrupándose por familias o etnias diferentes pues así lo realizaban en sus países de origen. Sin embargo, los artesanos de trabajos más nobles como orfebres, vendedores de tejidos y artesanos de la seda, se localizaban en la zona de la Alcaicería. La relación de artesanos que disfrutaban del permiso correspondiente para ejercer su profesión se recoge en los tratados de Hisba[14] andalusíes.

En el tratado de Ibn Abdun aparecen los siguientes grupos de artesanos: Construcción (albañiles, yeseros…), Vestidos (tejedores, tintoreros…), Calzados (alcorqueros, zapateros…), Alimentación (panaderos, pescaderos…), Madera (carpinteros, aserradores…), Salud (médicos, boticarios…), Utensilios (esparteros, caldereros…). Y aaunque la idea de que los gremios o agrupaciones artesanas islámicas fueron las precursores de los cristianos (González-3, 1991) - (García, 1997) - (Seco, 1942), numerosos investigadores han demostrado que fue "poco probable" (Collantes, 1980), entre otras causas porque tras la reconquista de la ciudad sevillana se exigió que fuera entregada a los cristianos prácticamente vacía, reuniéndose los pocos moriscos que quedaron en el barrio de la Morería.

En el siglo XV, la mayoría de los oficios ya aparecían regulados de formal general para la totalidad de las profesiones y de manera específica para cada una de ellas y en 1526 los Reyes Católicos recopilan las Ordenanzas de la ciudad de Sevilla[15]; se regulan 141 gremios para 80 oficios, repartidos en Textil, Piel-Cuero, Metal, Construcción-Madera, Barro y Artesanía y dentro de este "… se consideran los orfebres, plateros y pintores" (García-Collantes-Bernal, 2008), existiendo datos porcentuales de la evolución de estos gremios-oficios[16].

---

[14] Manuales para el buen funcionamiento del zoco en el mundo árabe-islámico: Tratado de Hisba Ibn Umar (siglos III-IX), Tratado de Hisba Ibn Abd Al-Raiuf (siglos IV-X), Tratado de Hisba Ibn Abdun (siglos V-XI) y Tratado de Hisba Ibn Al-Saqati (siglos VII-XIII).

[15] Datos generales, Modo de acceso al gremio, Régimen laboral, Suministro de materia prima, Control en la producción, Control en las normas de convivencia, Labor asistencial a viudas-huérfanos-parroquia, Religión que se practica…

[16] (%: Textil-Piel-Metal-Construcción-Barro-Artesanos-Otros)
S. XIV: 33,87%-18,01%-13,86%-08,11%-02,77%-07,52%-16,83%
S. XV: 44,92%-24,01%-10,00%-03,03%-02,62%-06,00%-06,00%
S. XVI: 42,58%-17,92%-10,97%-07,24%-03,81%-10,67%-06,77%

Del análisis de las ordenanzas se observan tres grupos definidos: Oficios que satisfacen las necesidades primarias (textil, piel y cuero); son los que tienen un mayor número de artesanos: tejedores, sastres, alfayates, sederos (siendo estos un grupo muy numeroso), manteros, tundidores, calceteros, pellejeros, curtidores, boteros, odreros, zapateros, etc…, Oficios que satisfacen las necesidades secundarias, conformado por los artesanos de utensilios para la casa (metal, madera, barro y los artesanos dedicados a la construcción): alfareros, alcuceros, caldereros, olleros, refinadores, bancaleros, carpinteros, listoneros, etc…, y Oficios artísticos (confitería, armas, ceras, orfebres y especias entre otros).

Curiosamente, los oficios artísticos son los segundos en importancia en estos tres grupos, teniendo una mayor incidencia en la ciudad tanto en número de artesanos como en el discurrir de los siglos, produciéndose un aumento consecutivo desde 1483 hasta 1760, posteriormente en 1817 las asociaciones gremiales dejan de tener la capacidad de auto-gobernarse pasando dicha función a la Junta Suprema de Comercio y Moneda hasta que en 1836 desaparecen finalmente los gremios en sí.

En 1771 el Centro Histórico de Sevilla se encuentra diseminado de calles cuya toponimia refiere la actividad artesanal y mercantil que allí se realiza (ver fig. 2):

A) Calle Aceite - Mercaderes Aceite. Calle Acetres - Artesanos de Acetres y Calderetas. Calle Agujas - Artesanos Cordones Seda. Calle Alcaicería de la Loza – Artesanos Juguetes Barro. Calle Alcaicería de la Seda - Artesanos Hiladores de la Seda. Calle Alcuceros - Mercaderes y Artesanos Orfebres. Calle Alfayates - Artesanos Sastres. Calle Alfolí de la Sal - Mercaderes de la Sal. Calle Amor de Dios - Artesanos Curtidores de Pellejos. Calle Ángel - Mercaderes Yeseros. Calle Aposentadores - Mercaderes Hospedaje. Calle Arbolarios - Mercaderes Especieros. Calle Archero - Artesanos Arqueros. Calle Arfe - Artesanos Orfebres (Alemania). Calle Armas - Artesanos Armeros. Calle Arquillo Chapineros - Artesanos Chapineros. Calle Avería - Mercaderes Lienzos. Calle Azacanes - Mercaderes Aguadores. Calle Azafrán - Mercaderes Azafrán. Calle Azuica - Mercaderes del Zoco.

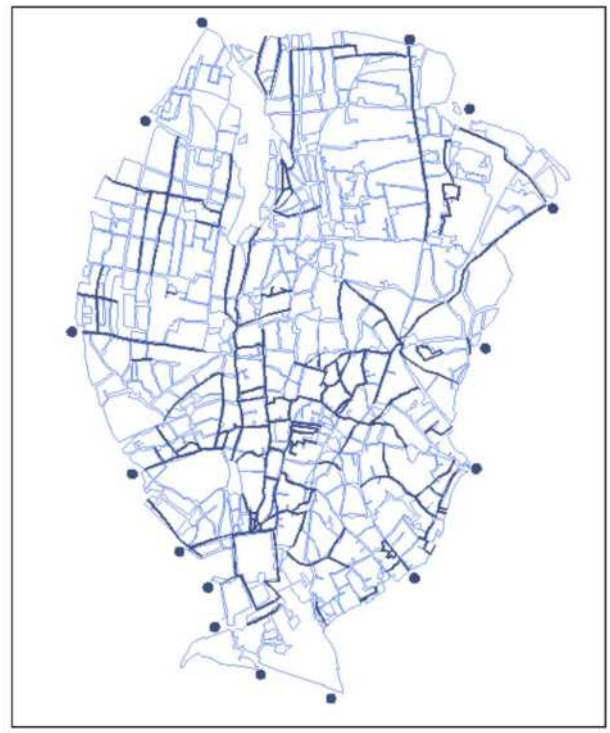


Fig. 2 – Calles destinadas a alguna actividad comercial-artesanal en el CH de Sevilla en 1771, sobre parcelario de 1771. Fuentes: Olavide, P (1771): Planimetría. Elaboración: Martínez, N (2015)

S XVII: 45,68%-19,77%-13,11%-06,34%-00,62%-10,71%-03,74%

S XVIII: 42,12%-14,46%-09,36%-05,61%-13,87%-10,06%-04,48%

B) Calle Baena - Artesanos Panaderos. Calle Ballestilla - Mercaderes Carniceros. Calle Bancaleros - Artesanos Carpinteros Bancales. Calle Batihojas - Artesanos Doradores de Madera. Calle Bodegones - Mercaderes de Vinos. Calle Borseguinería - Artesanos Zapateros-Borceguies. Calle Boteros - Artesanos Boteros Vino-Aceite. Calle Boticas de las Aguas - Artesanos de Perfumes. Calle Burro - Mercaderes Hospedaje.

C) Calle Caldereros - Artesanos Caldereros. Calle Caldería San Lorenzo y San Vicente -Artesanos Tuberos y Chapas. Calle Calería - Mercaderes de la Cal. Calle Campana - Artesanos Confiteros. Calle Cañavería -Mercaderes Cañas. Calle Caño Quebrado - Artesanos Carpinteros. Calle Carpintería - Artesanos Carpinteros Guitarras. Calle Carpinteros - Artesanos Carpinteros. Calle Catalanes - Mercaderes y Carniceros. Calle Caza - Mercaderes Cazería. Calle Cedaceros - Artesanos Cedaceros, Tamiceros. Calle Cerrajería - Artesanos Cerrajeros. Calle Chicarreros - Artesanos Joyeros, Plateros. Calle Colcheros - Artesanos Colchoneros. Calle Confitería - Artesanos Confiteros. Calle Conteros - Artesanos Latoneros. Calle Corral del Agua - Mercaderes Aguadores. Calle Corral Gallinas - Mercaderes Lácteos. Calle Correduría – Mercaderes. Calle Costales - Mercaderes Costales Grano. Calle Curtidurías - Artesanos Curtidores de Pellejos.

E) Calle Ensaladeros - Mercaderes Verdulerías. Calle Escarpín - Artesanos Calceteros. Calle Escobas - Mercaderes de Utensilios. Calle Escoberos - Artesanos Escoberos. Calle Especiería Hombres - Mercaderes de Carne y Confiteros.

F) Calle Feria - Mercaderes. Pintores finos. Calle Francos - Mercaderes Franquicia.

G) Calle Génova - Mercaderes (Génova). Calle Gradas Boneteros - Mercaderes (Alemania)

H) Calle Harinas - Mercaderes Harinas. Calle Horno de la Cal - Mercaderes Tratantes de Cal. Calle Horno de las Brujas - Artesanos Horneros Bizcochos. Calle Horno de las Tortas - Artesanos Horneros de Pan. Calle Horno S Buenaventura - Artesanos Horneros de Pan. Calle Hortelanos - Mercaderes Agricultores. Calle Hospital del Yeso - Mercaderes de Yeso. Calle Huevos - Mercaderes Huevos

J) Calle Jamardana - Mercaderes de Tripas. Calle Joyeras - Mercaderes de Ropas-Camisones.

L. Calle Laneros - Mercaderes. Fabricantes de Tejido. Calle Lechera - Mercaderes Leche. Calle Lenceros - Artesanos Calzado Infantil. Calle Lineros - Mercaderes Lienzos. Zapateros. Calle Listoneros - Artesanos Listoneros. Calle Lizos - Artesanos Tejedores. Calle Lonja - Artesanos Mercaderes. Calle Lonja del Río - Mercaderes del Pescado.

M) Calle Manteros - Artesanos Tejedores de Mantas. Calle Mar - Artesanos Botineros de Piel. Calle Marktand – Mercaderes. Calle Matahacas - Mercaderes Carne Caballo. Calle Mercaderes - Mercaderes Textil. Calle Molino de Yeso - Artesanos Yeseros y Plateros. Calle Morería - Mercaderes Moros y Judíos.

O) Calle Odrería - Artesanos Curtidores Pellejos. Calle Ollería - Artesanos de Ollas y Vasijas. Calle Ostias - Artesanos de Ostias-iglesias.

P) Calle Pajaritos - Artesanos Imprenta. Calle Papeleos - Artesanos Joyeros. Calle Pasteleros - Artesanos Pasteleros. Calle Peladero - Mercaderes Carnicerías Ave-Caza. Calle Pergaminería de San Pedro - Artesanos Pergamineros. Calle Perlera - Artesanos Perleros. Calle Pescaderos - Mercaderes Pescaderías. Calle Peso del Carbón - Mercaderes Carbón. Calle Placentines – Mercaderes. Calle Plata - Artesanos Plateros. Calle Pósito de Trigo - Mercaderes Trigo-Pan.

Q) Calle Quesos. Artesanos del Queso.

R) Calle Rascaviejas - Artesanos Cuchilleros y Espaderos. Calle Real – Mercaderes. Calle Real de la Ces-

tería - Artesanos Cesteros. Calle Red del Pescado - Mercaderes Subastadores Pescado.

S) Calle San Rafael - Mercaderes Ganado Cerda y Milicias. Calle Sierpes – Mercaderes. Calle Sitio de las Aneas - Mercaderes de Ropa y Calzado. Calle Sol – Mercaderes. Calle Sombrereros - Artesanos Collares y Rosarios.

T) Calle Tiendas – Mercaderes. Calle Tintes - Artesanos Tintadores. Calle Tiro - Artesanos Alfareros. Calle Trasbola - Artesanos Refinadores Metales. Calle Triperas - Mercaderes de Tripa. Calle Tundidores - Artesanos Tundidores.

V) Calle Valladares - Artesanos Pasteleros. Calle Vidrio - Artesanos Vidrieros. Calle Vinatería - Mercaderes Tratantes de Vinos. Calle Vizcaínos - Mercaderes de Hierro (Vizcaya).

Este reparto de artesanos provoca que las parroquias del interior de la muralla no tengan todas igual proporción de vecinos, ajustándose este número a la actividad a la que se dedican: Sagrario –centro religioso, político y económico–, Salvador, Omnium Sanctorum –artesanos–, Magdalena –mercaderes y marineros–, San Vicente –marineros, artesanos y nobles–… La parroquia de San Lorenzo es la que se encuentra más densa de vecinos y edificación, y San Bernardo, San Roque, San Ildefonso o San Román se encuentran entre las más vacías de población.

4. La calle artesanal como patrimonio cultural

Desde la ocupación en la ciudad tanto de almorávides (1091) como de almohades (1147), se van creando plazas y calles para artesanos y comerciantes que se mantienen desde la época cristiana hasta nuestros días. Tras la conquista de Sevilla, Fernando III dispuso que los hombres de la misma actividad fuese de mercadería o artesanal se establecieran en zonas específicas[17] y que las calles donde residían llevaran el nombre de dicha actividad, y hasta hoy día algunas de estas calles han perdurado.

Para detectar aquellas calles que forman parte de nuestro patrimonio cultural, se ha realizado, primero, un estricto análisis de la "Planimetría" elaborada por encargo de Pablo de Olavide en 1771 para la ciudad de Sevilla, que evidentemente coincide con el límite del propio centro histórico, segundo, se ha estudiado el libro denominado "El origen de los nombres; calles de la Ciudad de Sevilla" elaborado por Félix González de León en 1839 en el que se describe cada una de las calles de la ciudad atendiendo a su morfología y actividad que se realiza en ellas, incluso se recogen nombres antiguos o acontecimientos que sucedieron antaño, tercero, se han obtenido datos del "Diccionario geográfico-estadístico-histórico" de Pascual Madoz realizado en 1846 y finalmente se ha accedido a los datos del Catastro a través del Ministerio de Hacienda, base de datos de 2015.

Las actividades que se han determinado como artesanales (ver fig. 3) son: Alfarería, Confitería-Panadería, fabricación de alimentos, fabricación de Armas, fabricación de Útiles (cestos, escobas, colchones, cera), fabricación de Seda, Madera, Orfebrería, Piel, Tela, Especias, Tijeras, Metal, Imprenta-Papel y Vidrio. Estas actividades se realizan en 49, 60 y 29 calles en 1771[18], 1839 y 2015 respectivamente según conteo realizado y se denominan según artesanía allí practicada.

[17] En la realidad, la asignación no fue tan directa, sino que hubo otros condicionantes cuya justificación habría que explicar en otra investigación.

[18] A partir de principios del siglo XIX se comienzan a modificar el nombre de algunas calles, priorizándose las toponimias relacionadas con los oficios que allí se siguen practicando.

- Artesanos de la Alfarería. Calle Alcaicería de la Loza (1771-1839-2015). Calle Tiro (1771-1839).
- Artesanos de la Confitería. Calle Benera (1771-1839-2015). Calle Campana (1771-1839-2015). Calle Confiteras (1771-1839). Calle Horno de la Brujas (1771-1839). Calle Horno de las Tortas (1839). Horno Parra (1771). Calle Horno San Buenaventura (1771-1839-2015). Calle Panecitos (1771). Calle Pasteleros (1839). Calle Horno (1771). Plaza del Pan (1771-1839-2015).

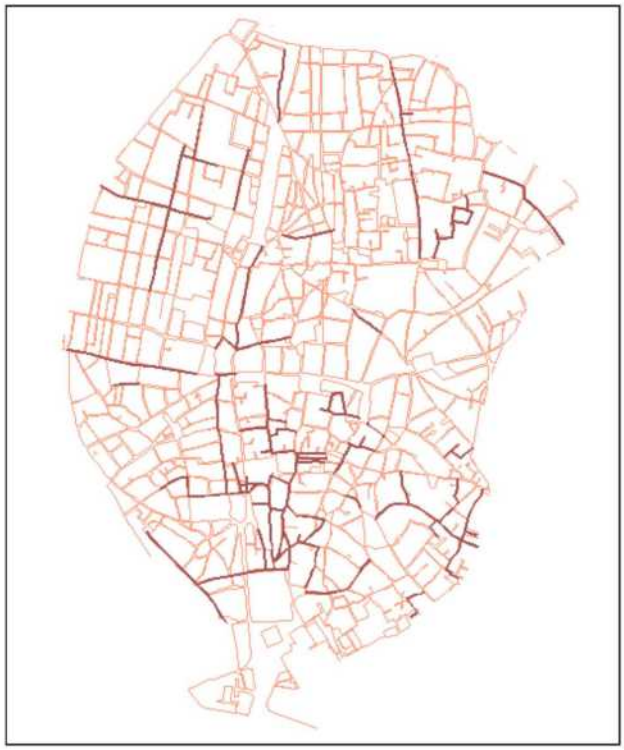


Fig. 3 – Sobre Plano de Sevilla de 2015, señalización de las calles con actividad artesanal en el CH de Sevilla entre 1771 y 1839. Fuentes: Olavide, P (1771): Planimetría. González de León, F (1839): El Origen de los Nombres. Calles de la Ciudad de Sevilla. Madoz, P (1846): Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico. Elaboración: Martínez, N (2015)

- Artesanos de la Fabricación de Alimentos. Calle Quesos (1839). Calle Triperas (1839).
- Artesanos de la Fabricación de Armas. Calle Archeros (1771-1839-2015). Calle Armas (1771-1839). Calle Escuderos (1771).
- Artesanos de la Cera. Calle Lagar de la Cera (1771).
- Artesanos de los Útiles. Calle Real de la Cestería (1839). Calle Escoberos (1771-1839-2015). Calle Colcheros (1839-2015).
- Artesanos de la Seda. Calle Agujas (1771-1839). Calle Alcaicería de la Seda (1839-2015).
- Artesanos de los Zapatos. Calle Chapineros (1771-1839-2015). Calle Borseguinería (1839-2015). Calle Lenceros (1839). Calle Chicarreros (1771-1839-2015).
- Artesanos de la Madera. Calle Bancaleros (1839). Calle Batiojas (1839). Calle Caño Quebrado (1839). Calle Carpintería (1839). Calle Listoneros/Lineros (1839-2015).
- Artesanos de la Orfebrería. Calle Arfe (1839-2015). Calle Plata (1771-1839). Calle Perlera/Perla (1839-2015).
- Artesanos de la Piel. Calle Amor de Dios (1771-1839-2015). Calle Boteros (1771-1839-2015). Calle Curtidores (1771-1839-2015). Calle Curtidurías (1771-1839-2015). Calle Mar (1771-1839). Calle Odrería/Odreros (1839-2015).
- Artesanos de la Tela. Calle Polaineros (1771). Calle Alfayates (1839). Calle Escarpín (1839-2015). Calle Lizos (1839). Calle Manteros (1771-1839). Calle Tintes (1771-1839-2015). Calle Toqueros (1771).
- Artesanos del Manejo de las Tijeras. Calle Tundidores (1771-1839).
- Artesanos de las Especias. Calle Arbolarios/Herbolarios (1771-1839-2015).

- Artesanos del Metal. Calle Zurridores/Zurradores (1771-1839-2015). Calle Acetres (1839-2015). Calle Alcuceros (1771). Calle Calderería (1771). Calle Caldereros (1771-1839). Calle Calería (1771-1839-2015). Calle Cedaceros (1839-2015). Calle Cerrajería (1771-1839-2015). Calle Conteros (1839-2015). Calle Ollería (1839). Calle Rascaviejas (1771-1839). Calle Refinadores (1771-1839-2015). Calle Rejas (1771). Calle Trasbola (1839). Artesanos del Papel. Calle Campanas (1771). Calle Pajaritos (1771-1839-2015). Calle Papeleros (1771). Calle Pergaminería S Pedro (1839).
- Artesanos del Vidrio. Calle Vidrio (1839-2015).

En las ordenanzas de la época, se incluían reglamentaciones tanto sobre el lugar de trabajo como la calle en que debía de realizarse; se obligaba a trabajar de cara al público y nunca podían usarse ni utensilios ni maquinarias que no se ubicaran dentro del taller del artesano. Las ventas debían hacerse en la propia calle, frente a la fachada del taller-domicilio del artesano, y curiosamente en la planimetría original de Olavide puede observarse que algunas calles disponían de anchos variables en función del espacio que el artesano necesitaba para la exposición de sus productos (piel, metal, zapatos…).

Curiosamente, no todos los artesanos tenían el mismo poder adquisitivo ya que especializarse en un oficio no condicionaba el estatus social y la diferencia entre el artesano y el propio comerciante era muy fluctuante. Esto, de forma indirecta, incidía también en el modo de vida y en cómo se proyectaban las viviendas y las calles; los talleres podían ser en régimen de alquiler e independientes a las viviendas o estar ubicados en los propios corrales. El escaso tiempo libre de que disponían debido a la producción artesanal, hacía que los aprendices procedieran de la misma collación que el maestro artesano o de las inmediatas, y que las viviendas una vez contraído matrimonio[19], se localizaran o bien en la propia casa paterna mediante la elevación de una planta o un nuevo módulo en el corral, donde ya estaba ubicado el taller[20] o en las proximidades.

Es significativo y forma parte de nuestra identidad patrimonial que en 2015, aún se conserve el nombre de las siguientes calles (ver fig. 4):

Calle Alcaicería de la Loza (alfarería), Calle Benera (confitería y panadería), Calle Campana (confitería y panadería), Calle San Buenaventura (confitería y panadería), Plaza del Pan (confitería y panadería), Archeros (armas), Escoberos (útiles), Chapineros (zapatos), Listoneros (madera), Arfe (orfebrería), Chicarreros (orfebrería), Perla (orfebrería), Amor de Dios (piel), Boteros (piel), Curtidores (piel), Curtidurías (piel), Odrero (piel), Escarpín (tela), Tintes (tela), Herbolario (especias), Tundidores (tijeras), Acetres (metal), Calería (metal), Cedaceros (metal), Cerrajería (metal), Conteros (metal), Refinadores (metal), Pajaritos (papel) y Vidrio (vidrio).

Pero aún es más singular que se mantenga la misma actividad artesanal productiva en:

Calle Alcaicería de la Loza (tiendas de decoración con objetos para la casa, realizados en barro y cerámica), Calles Campana - S Buenaventura - Plaza del Pan (hornos de pan de gran importancia para la ciudad y artesanos confiteros), Calle Amor de Dios (tiendas de artesanía de objetos de piel y artesanos del cuero), Calle Herbolario (tien-

[19] Normalmente concertado entre dos artesanos de un mismo oficio.

[20] Hay que tener en cuenta que el oficio de artesano suele heredarse de padres a hijos.

das de venta de especias) y Calle Pajaritos (aún se mantiene el edificio de la imprenta de los Cromberger donde se editó el primer gran libro de geografía de la historia)…

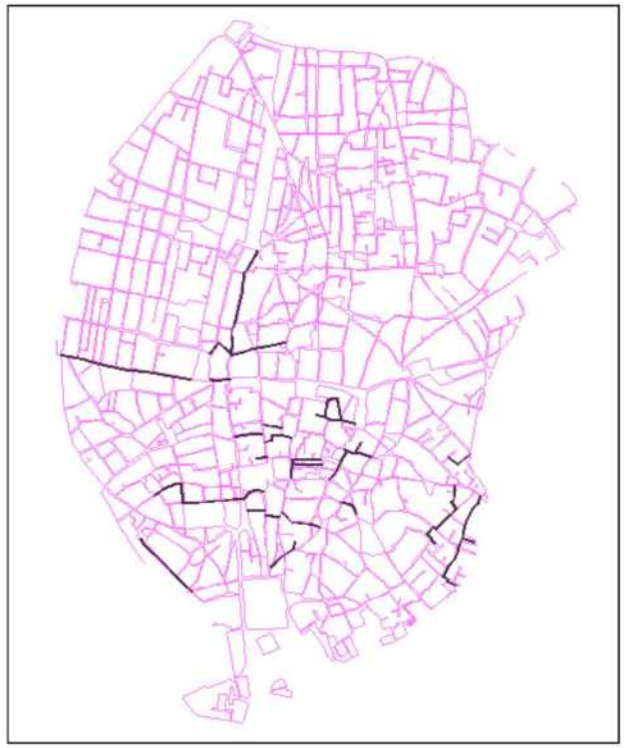


Fig. 4 – Sobre Plano de Sevilla de 2015, señalización de las calles del CH de Sevilla que en 2015 mantienen la toponimia de 1771 y/ó 1836. Fuentes: Ministerio Hacienda (2015): Oficina del Catastro. Elaboración: Martínez, N (2015)

5. Conclusiones

Sevilla ha evolucionado mucho en el último siglo. Su centro histórico ha tenido que adaptarse, sus calles se han transformado conforme a nuevas necesidades y funciones, pero muchos de sus edificios, aún cuando han sido rehabilitados, mantienen aún la magia de lo que debió ser el trabajo del artesano en la ciudad histórica: existe un buen número de artesanías que al pasar el tiempo se han conservado, mayormente las relacionadas con la religiosidad en esta ciudad, resguardadas del paso del tiempo en los templos cristianos: terciopelos, sedas, linos, bordados, encajes, orfebrería, candelabros, bambalinas, varales, dorados….

En 1428, tras la expulsión de los árabes, la ciudad se queda vacía, y a pesar de los daños ocasionados en el patrimonio edilicio, quedan edificaciones en buen estado en la zona de la Catedral y el Salvador, justo en la zona más antigua, en la zona elegida por los romanos quince siglos atrás para construir su primer asentamiento. Los francos, genoveses, placentines y judíos, apoyo principal para la toma de la ciudad, son recompensados con propiedades a intramuros, asentándose allí donde hay edificios habitables, en las proximidades de la Alcaicería, heredada de los Almohades. Desde ahí Sevilla comienza a organizarse, las gradas de la Catedral sirven para las actividades comerciales, y el puerto fluvial a escasos metros es el mejor medio para el intercambio comercial de productos artesanales.

Es justo en esa área más antigua, en el origen de la ciudad de Sevilla, donde en 2015 nos encontramos con la mayor cantidad de patrimonio cultural – social – etnológico, recuerdos contemporáneos de una época artesanal que no ha desaparecido, sólo se ha transformado.

El artesano de hoy, sigue produciendo sus objetos como lo hacía antaño, es una persona instruida en el oficio por buenos maestros que han estudiado y practican las técnicas exactas que se usaban siete siglos atrás. Sus productos no son objetos de primera necesidad, son objetos de arte, apreciados no sólo por su estado estético, sino porque recuerdan modos de vida y tradiciones de nuestros antepasados. Son objetos codiciados que no tienen el valor de lo material, sino que forman parte de nuestra cultura y de nosotros mismos.

Para la consideración de una Actividad como Patrimonio Cultural, hay que constatar que los bienes inmuebles o muebles forman parte indisoluble de una cultura, de un sistema de vida, de un paisaje, de un grupo humano identificado con un sistema de producción y de una casuística que por cuestiones históricas se dio en ese lugar y no en otro. El hombre se adaptó al medio, y allí creo sus ordenanzas y sus leyes de convivencia; al transcurrir los siglos aún queda su impronta a través de su memoria histórica, de sus recuerdos, de sus objetos tangibles protegidos o incluso en ciertas toponimias y oficios de las que son dueñas sus calles y sus plazas.

Bibliografía

AA.VV (1986). *VII Coloquio de historia Canario-Americano*. Gran Canaria: Ed Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.

Aguilar, F. (1975). *La industria sevillana en 1775*. Sevilla: Exma Diputación.

Almuedo, J. (1996). *Ciudad e industria en Sevilla 1850-1930*. Sevilla: Exma Diputación.

Bernal, A.; Collantes de Teran, A. y Garcia-Baquero, A. (2008). *De los gremios a la industrialización.* <*Sevilla*>. Sevilla: Universidad Publicaciones.

Chueca, F. (2005). *Historia de la Arquitectura Occidental*. Madrid: Dossat.

Collantes de Teran, A. (1980). *La formación de los gremios sevillanos a propósito de un documento sobre los tejedores*. Madrid: La España Medieval.

Dominguez, A. (1974). *Orto y Ocaso de Sevilla*. 2ª edición. Sevilla: Publicaciones Universidad.

Garcia, A. (1997). *La Organización de los Oficios en Al-Andalus a través de los Manuales de Hisba.* Sevilla: Publicaciones Universidad.

García-Baquero, A. (1997). *La organización de los oficios en Al-Andalus a través de los manuales de Hisba*.

Gonzalez-1, J. D. (1991). *La España medieval*. <*Sobre el origen de los gremios sevillanos*>.

González-2, J. D. (1951). *Repartimiento de Sevilla*. Madrid: CSIC.

Gonzalez-3, J. D. (1991). *Sobre el origen de los gremios sevillanos*. Madrid: La España Medieval 14.

Montero, M (1996). *Historia del Urbanismo en España.* Madrid: Cátedra.

Morales, F. y Blanco, A. (1992). *Historia de Sevilla*. Sevilla: Publicaciones Universidad.

Morell, B. (1986). *Mercaderes y artesanos*. Sevilla: Exma Diputación.

— (1986). *Mercaderes y Artesanos en la Sevilla del descubrimiento*. Sevilla: Exma Diputación

Sarabia, J. (1998). *Collaciones históricas de Sevilla*. Sevilla: Sarabia.

Seco, L. (1942). *Origen islámico de los gremios*. Editorial Cahen. Revista Trabajo 34.

EXPRESIONES SOCIALES Y CULTURALES EN LA FACHADA PORTUARIA DE CARTAGENA: UN CONJUNTO DE IDENTIDADES ENTRE PESCADORES, MARINEROS, MILITARES Y CIUDADANOS*

Práxedes Muñoz Sánchez
Universidad Católica San Antonio de Murcia

1. Introducción

En este espacio creado para un encuentro entre el arte y la ciudad, me permito realizar una reflexión que parte de diversos escenarios que subyacen en una ciudad portuaria, donde el arte, las personas, su historia y su actual realidad, confluyen en saberes necesarios de visibilizar, aspectos a valorar para alcanzar un patrimonio que sea acorde con realidades, en este caso en torno al puerto de Cartagena, sus significados y resignificados.

Para ello la perspectiva de la globalidad será entendida como la transversalidad de cada participante en el escenario de la ciudad, además del reconocimiento de lo local en el sistema mundo, en este caso, cómo se crean identidades que se forjan en la ciudad portuaria como núcleo de un sistema de vida, vidas que se entrecruza en la fachada del puerto, y en un ir y venir histórico como puerto al Mediterráneo, en momentos pletóricos, de éxito, y otros de huida y lejanía de población subalterna.

El objetivo de este trabajo está en proceso de análisis a partir de etnografía reflexiva que desde espacios de encuentro con participantes de esta ciudad, nos puede conducir a estructuras del espacio cultural y admitir nuevas patrimonialidades necesarias, que puedan alejarse de políticas conducidas con intereses de proyectos externos, que no esperan un desarrollo sustentable.

Esta etnografía está acompañada por un trabajo colaborativo de investigación-acción con especialistas y sujetos de cada sector de estudio. En este caso se presentan planteamientos sobre las voces de diversos patrimonios a partir de sus protagonistas.

* Proyecto CIMAR I+D+I. Título del proyecto: "La Ciudad y el Mar. La Patrimonialización de las Ciudades Portuarias" HAR2013-48498-P Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia. Ministerio de Economía y Competitividad. Disponible en http://icrpc.cat/es/proyectos/la-ciudad-y-el-mar-la-patrimonializacion-de-las-ciudades-portuarias-cimar.html#sthash.LD8VP7SP.dpuf

2. Metodología

Para entrelazar estas identidades marcadas por un puerto, se ha abierto una posibilidad real de crear un espacio de diálogo democrático que cuestione los patrimonialismos y reconozca en la profundidad de las razones identitarias que reconducen sus realidades.

A partir de realizar jornadas sobre exposiciones de realidades en los diferentes sectores, se propone crear un espacio intersectorial que aporte posibilidades de visibilizar y de desubalternizar, a partir de reconocer los significados de hallazgos con metodologías que descolonialicen aspectos de la identidad desde el poder que conduce la globalización.

Para identificar qué es colonial es necesario visibilizar los procesos individuales y colectivos que se producen y están en relación con la convivencia en un barrio o comunidad, donde converge lo diverso y diferentes culturas, prácticas religiosas, formas de entender la vida múltiple y en este caso desde la trastienda de la frontera, o cómo se reconoce en la transnacionalidad, entendida como un nuevo paradigma sobre cómo analizar desde la heterogeneidad un marco de la globalidad[1]. El trasnacionalismo puede favorecer la integración social (Ruiz, 2009) y abarcar múltiples aspectos, que pueden percibirse desde el ámbito sociocultural (mezquita, ceremonia del té, gastronomía, bailes, otros), en identidades de resistencia y en identidades estructuradas de tipo oficialistas, como podría entenderse las identidades creadas por un partido político con carácter independentista, o más bien de "derecho al pataleo", de colectivos con ganas de construir su propio patrimonio, donde poder sentir y dejar creer y crear en función de su historia.

El proceso de estar de intercambio y de encuentro de identidades con conciencia de la hetereogeneidad, o como nos descifra Braidotti Rosi (2013) en perspectivas del ser nómada, favorece una inclusión, pero si se rompen estructuras que no incluyan lo diferente se fomenta un multiculturalismo, reacio al entendimiento.

Se requiere una doble reflexión que permita entender qué existe en cada acción colectiva, en su historia y en su proceso desde cada lógica diversa, desconocidas para la academia y más aún por el propio gobierno. Pero en cambio, cercano al gobierno local, municipal, solo que en este caso se debería de apoyar una autonomía de los derechos propios como ciudadanos, población local y la que converge.

3. Protagonistas en escena: *¿educar en cultura o educar en la participación?*

Entender y reconocer a cada participante que interviene en la realidad es un objetivo de un patrimonio crítico, ante lo que nos dice Modesto García (2010: 337) sobre "el peligro de que todo es patrimonio", así como reflexionar sobre su apuesta por estrategias de estructuras de sistema o con intenciones ideológicas. A esto la impresión de quiénes son los protagonistas responde a motivaciones de crear personajes de interés, muchos no participantes, solo conservados en la memoria, o que responden a mercados con un interés competitivo, que es "no por agotamiento u obsolescencia, sino por imposibilidad de ubicarse en la normativa que rige la actividad empresarial (García, 2010: 351).

Delimitar los protagonistas están en relación con interés sociales y políticos, donde puede añadirse el reconoci-

[1] Este cambio metodológico plantea distintos aspectos como revisar estudios que cuestionan el Estado nación, la visión que hasta ahora ha existido de un inmigrante casi estático, donde no se cuestionaba todo el trasiego, el país emisor y el receptor y ahí se quedaba todo.

miento de la dimensión social, cuestionando el subsidio programático del propio Estado y de lo que dictaminan las políticas europeas sobre el patrimonio, donde este debe permanecer tangible para perpetuarse en la historia, o como designa García (2010: 352): "sí cabe su naturaleza procesual".

En este estudio se perfilan algunos participantes (pescadores, marineros, militares y ciudadanos), pero no quiero obviar a muchos que han podido quedar subalternizados, como las mujeres de pescadores, sus hijos, las mujeres de marineros y militares, los servicios municipales, los comercios, bares y restaurantes, las prostitutas, entre otras que puedo pecar de olvido o de un análisis no pormenorizado.

¿Qué es de interés para patrimonializar, sus procesos sociales, sus identidades, sus culturas y creencias, su mercantilismo en el reconocimiento de lo tangible e intangible, en la medición de más patrimonio?, no desde un postmodernismo acusado de hedonismo, si no de entender este patrimonio desde lo que quiere estar presente en cada participante y lo que no, evitando una necesidad de la globalización, si no, de identidades complejas que son percibidas por cada quien en un proceso activo de patrimonialización.

En este aspecto, reconozco el afán de quienes relatan la historia y el patrimonio, partícipe también de procesos patrimoniales, porque así se justifica cómo el Estado se ha posicionado al margen de muchas realidades. Es muy probable que porque desconoce las repercusiones que pueden tener un mal uso de la cultura, de la educación, del patrimonio, de las capacidades y saberes de las personas, y porque no es algo que esté incorporado en la educación básica ni se le presta atención suficiente. Es importante entender la necesidad de una reflexión en colabor de cada sector afectado, para poder gestionar un buen uso, o al menos, no entorpecer al desarrollo de las comunidades del área de estudio.

4. Marco de la representación identitaria como paisaje artístico

Para analizar las identidades que están convergiendo, es necesario identificar estructuras y herencias coloniales aprehendidas de sistemas de poder, que provienen de un periodo histórico, pero que en momentos postcoloniales aún son fructíferos de pensamientos y hechos, y como Liliana Suárez (2008: 31) nos invita a "reconsiderar la herencia del colonialismo en nosotras mismas y en nuestro entorno", por lo que si yo soy y parto de ser de este mismo espacio, en este caso vecina del campo de Cartagena, que iba desde niña a pasear por el puerto y ver el *submarino de Peral*, como a participar de actividades políticas centralizadas (hacer una denuncia, hacer el examen del coche, la selectividad, a comprar ropa para ir de fiesta, etc.). En este caso, desde el espacio rural se siente una situación en los márgenes de la economía y de la globalización, que actualmente son añadidas las múltiples discriminaciones desde el racismo y la pobreza, en otros momentos la subalternidad de la persona del campo, minero y más adelante, hijo de parado tras la crisis económica que asoló la década de los 90 en el S. XX .

Esto favorece la construcción del discurso de la descolonialidad para un diálogo de saberes (Dietz, 2003) y la ecología de saberes de Soussa De Santos (2014: 51-52), donde su trabajo despierta una inmensidad de conocimientos que resume en tres dimensiones: 1. Cuestiones ignoradas por las epistemologías del Norte global (identificar diferentes saberes, occidentales y no occidentales, híbridos e identidades propias); 2. Enfocada a la investigación (traducciones, colonialidad, imperialismo, relaciones entre saberes, traductores, otros) y; 3. El proceso de las intervenciones del mundo real (perspectivas, resistencias y búsqueda de alternativas), representaciones de acciones contra formas de dominación y opresión, así como su impacto en instituciones locales, donde convergen cofradías, asociaciones, manifestaciones, reunio-

nes en las plazas y parques, pláticas en el propio puerto así como en un bar local.

4.1. Representaciones sociales

Cuando decidí reconducir los estudios de antropología desde una perspectiva conservadora y tangible, lo primero que entendí es la necesidad de que perduren las identidades (deseadas y/o dirigidas), asimilé que esto podía proceder en un funcionalismo para el Estado u otra institución local o global, micro o macro que tuviera un interés compartido, como puede ocurrir con comunidades indígenas o comunidades de pescadores, el sector de la prostitución en el puerto y la presencia de museos representativos o no de estos patrimonios.

Sobre las identidades territoriales, la comunidad local surge a partir de crear comunidades o nuevas pequeñas sociedades. El principio de una Identidad territorial, existe desde un principio que ayuda a la unificación porque favorece su resistencia o propia organización, donde la gente se socializa y crea sus redes sociales entre sus vecinos sea el lugar que sea.

Las redes sociales sirven como transmisoras de su historia, mediante el intercambio de información accediendo a nuevos recursos y espacios (Hannerz 1986). Castells (1998) observa que los autores comunalistas tienden a resistirse al proceso de individualización y favorecen estas organizaciones territoriales que van creando pertenencia e incluso una identidad comunal y cultural, compartiendo, en cierta medida, la vida, produciendo así un nuevo sentido:

> (…) la gente se resiste al proceso de individualización y atomización social, y tiende a agruparse en organizaciones territoriales que, con el tiempo, generan un sentimiento de pertenencia y, en última instancia, en muchos casos, una identidad cultural y comunal (Castells 1998: 83).

¿Y las identidades móviles, activas por mandato universal? En este caso me refiero a migrantes de identidades natales, barrios de pescadores que quedan alejados de un mercado artesanal, prostitutas que son continuamente movilizadas en sus prácticas o lugar de su oficio, "dislocamientos contemporáneos"(García Canclini, 2014: 49-50) que van marcando estas realidades y "lugares extraños", "la extranjería como conciencia de un desajuste, pérdida de la identidad en la que antes nos reconocíamos".

Ante este dislocamiento, ¿cómo encontramos estas representaciones en el lugar de estudio, el puerto de Cartagena?:

4.1.1. Sector pesquero

En primer lugar quiero contar como ha sido el encuentro del intermediario, en este caso una antropóloga con el sector pesquero. Se resumen identidades encontradas posibles de representar así como de hacer tangible a ojos de espectadores o ciudadanos con perfil de políticas o estares inclusivos del otro o de solo espectadores de realidades.

Un señor que es hijo de pescadores, que abandonó esta actividad por acoger una actividad más acorde con la "modernidad", la minería en Escombreras, ahora mantiene un barco de recreo que le permite pescar y pasear, y en sus propios días festivos se permite faenar y recrearse en identidades que creía haber perdido: "yo todavía me siento pescador, soy administrativo pero es mi vida el mar" (hijo de pescador, 05/15).

Frente a un pescador líder y subastador que entiende la pesca solo a su manera, el único representante social con afán de venta ya no de capturas. Pescadores que conservan sus artes de pesca desde una actividad artesanal frente a quienes son jornaleros de la pesca a mayor escala, o donde se unen sectores más subalternos tanto autóctonos como de origen extranjero.

A esto añadimos una disminución de la flota cartagenera, pero por la escasa oferta laboral de empleos así como crisis del sector urbanístico en Murcia, donde se ha ido acrecentando quienes buscan un oficio en la pesca.

Un estudio realizado sobre la pesca en Cartagena, localiza como una de sus debilidades es que las políticas europeas y estatales[2] están alejadas de la realidad del sector pesquero, una identidad que se puede igualar a otros continentes, pero que coincide también con el fuerte deterioro en la sociedad de la figura del pescador.

Pero ¿que podríamos repensar sobre qué se está o debe patrimonializarse?, haciendo un recuerdo del estudio realizado por Gabriel Lopez (2015), la visión teórica de los sistemas de vida (Højrub, 2003), la organización en torno a la pesca, las diferentes modalidades de capturas (arrastre, cerco, palangre y artes menores), posibilitan organizaciones sociales específicas, además de las figuras de cómo se es pescador: asalariado, inversor y pescador autónomo.

En esta ciudad se percibe una subalternización de este sector, ¿por conveniencia estatal?, ¿por abandono productivo?, ¿queda solo un kiosko donde comer caldero de pescadores y un barco a modo de pivote en una redonda?, ¿qué museo en Cartagena tiene localizado la etnología del sector?, hasta ahora hay pecios romanos de la historia antigua frente a un barrio de pescadores, Santa Lucía, abandonado.

4.1.2. Sector marítimo

No es el sector de la pesca, es otra categoría creada, como Armadores, capitanes, navegantes, aficionados, pueden identificarse desde una página web[3] llamada: Yacht portcartagena.

Existe una relación con la pesca, el puerto, la cultura marinera, la vestimenta y los usos cotidianos, la mayoría para espacios de hobbies. Todos seguidores de la Virgen del Carmen, no salen a faenar salvo días festivos, y su actividad principal no es la pesca, la mayoría alejadas de profesiones relacionadas.

Tienen posibilidades económicas y valoran la cultura marítima, así como las embarcaciones de astilleros. Sus actividades más políticas es la gestión óptima de los clubes náuticos.

4.1.3. Militares

Sector de gran importancia en Cartagena, monumento del marinero, los Héroes de Cavite, las colonias surgidas como elementos del poder y militares, la presencia durante la Guerra Civil y la II Guerra Mundial como lugar estratégico.

Mayor presencia en el puerto de militares que de ciudadanos. Existencia del museo naval y avenidas que permiten un encuentro de la ciudad con la marina, principal elemento defensor de la ciudad.

Aquí debemos dejar un espacio clave en la perspectiva de la comunicación marítima, destacando su historia desde el siglo XVII en adelante, con mayor historia a partir del S. XVIII. Todavía faltaría una presencia mayor en la ciudad de Cartagena de esta historia, y más si nos vamos a una necesidad de la presencia de salidas de flotas para Cádiz y después América.

Pero sí existe mayor presencia patrimonial de la industria de barcos de guerra, que mantenía una dirección constante con el puerto de Barcelona.

---

[2] La PPC (Política Pesquera Común) y el MAGRAMA (Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente).

[3] http://www.yachtportcartagena.com/

Su presencia está en el museo naval de Cartagena, así como en las propia organización urbana de la ciudad. Sus calles han sido construidas paralelas al Arsenal, con un material tangible desde el navío *Septentrión*, del siglo XVIII, y la amplia colección de herramientas de carpintería de ribera utilizadas en la construcción naval durante los siglos XVIII y XIX. A todas las acciones relacionadas con la marina y la defensa del puerto.

En esta sección además de la de ciudadanos, podríamos añadir el museo del refugio de la Guerra civil, pero desde mi propio historicismo, me permito designarlo como una organización de la ciudadanía en procesos de resistencia.

También es propio del sector las procesiones de Semana Santa, ¿convertidas en representaciones artísticas patrimoniales o en potencial identitario de poderes fácticos?.

4.1.4. Ciudadanos/as

Del significado de ciudadano parten ideas muy complejas sobre quién es y cómo…, imposible de aterrizar en este pequeño espacio de expresión, sería la caja de pandora de todo aquél que se presenta en el puerto, en un ir y venir y en diferentes sectores o en ninguno.

Su representación artística es múltiple: fotografías, grafitis, deportes visuales, paseos andantes, usuarios del Puerto de Culturas[4], la prostitución como inspiradoras de arte, personas con historia (refugios de la guerra civil e historia arqueológica), el desarrollo de la industria en Cartagena, las herencias de la minería en Cartagena, las asociaciones de vecinos, las cofradías, los jóvenes (skate, patinadores, otros).

Las fiestas reinventadas como cartagineses y romanos y los conciertos del Parque Torres, estos últimos como un encuentro étnico global en la diversidad musical y artística, desde un bucólico espacio de creación cultural.

A esto se le añade los espacios también creados de comida entre club naútico y cofradía de pescadores, donde sí existe una valoración gastronómica alejada de una relación directa con la captura de las especies. Pero sí un arte de mantener la pesca como un escenario abierto de arte.

5. Reflexión: modelos de gestión del patrimonio que sean representativos de identidades

El antropólogo como intermediario está elaborado a partir de la experiencia y del papel que se ha forjado como agente en acción, y en el patrimonio como responsables de visibilizar y conservar las culturas, las vivencias, las identidades deseadas, que como son llamadas por Amin Maalouf (2014): *Identidades asesinas*, a veces eliminadores de valores más naturalizados. Algunas identidades están enmarcadas en la diferencia al otro, y en la cotidianidad, se destacan grupos subalternos donde se tiende a pasar desapercibido, *si no existo no soy diferente*, no me manifiesto para no crear polémica, acciones que pueden verse diariamente en un mercado, en la escuela, en la calle, en un banco o en un restaurante. Cóboz de Guzman (2010) discute sobre la necesidad de visibilizar

[4] "Donde le Mediterráneo escribe su historia". LA MARCA TURÍSTICA DE LA CIUDAD fruto del desarrollo de un ambicioso plan de actuaciones concluidas en el estudio sobre el desarrollo del producto cultural de Cartagena. Para la ejecución de dichas actuaciones la Comunidad Autónoma y el Ayuntamiento de Cartagena promovieron la creación del consorcio y la sociedad Cartagena Puerto de Culturas, de los que forman parte además, Cámara de Comercio COEC, Autoridad Portuaria y Universidad Politécnica, iniciando su andadura en el año 2001. A lo largo de estos años se ha realizado la recuperación de recursos patrimoniales, infraestructuras, señalización accesos y transportes a través de actuaciones arqueológicas, arquitectónicas y museográficas, lo que ha dado lugar a un producto turístico de ciudad en el que el visitante es el principal protagonista. http://www.cartagenapuertodeculturas.com/

otras dimensiones de expresión, ya sea cultural, artística como etnológica, pero que incorpore representaciones políticas y sus simbologías, que pueden ser reflejo de:

> La antropología es capaz de proponer nuevas funcionalidades, nuevos usos y nuevos espacios que conviertan al patrimonio cultural en un canal de expresión, representación, crítica y diálogo social para los grupos e individuos involucrado en los procesos de patrimonialización (Cobo de Guzmán, 2010: 454)

Los símbolos de la ciudadanía son tan diversos como el propio etnógrafo. La complejidad es de tan emblemático trazado que requiere de múltiples miradas, encajadas en lo *glo-local*, tanto para analizar intereses patrimoniales de otros países y compararlos aquí, como para reconducir estas miradas neopatrimoniales que responden a conjeturas de direcciones estructurales de política europeas o de la propia UNESCO, frente a otras que denomina Modesto García (2010: 355-356): *pro patrimonio* y *crítica,* donde destaco las críticas a las sujetos inactivos en un patrimonio impuesto, o de otra manera, un patrimonio desde arriba o desde abajo.

El objetivo del presente estudio está siendo discutido continuamente entre los propios participantes. De modo que partir de un patrimonio activo, así como político y crítico de sus estructuras, será más óptimo para reconocer las diversas manifestaciones artísticas y auténticas de todos las identidades que convergen en un espacio como el Puerto de Cartagena.

BIBLIOGRAFÍA

BRAIDOTTI, ROSSI (2013). *Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory.* Columbia University Press.

CASTELLS, MANUEL (1998). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura.* Vol. 3. Fin de milenio. Madrid: Alianza.

COBO DE GUZMÁN, FRANCISCO (2010). "La economía política de la patrimonialización y los grupos subalternos. Crítica cultural desde una etnografía plurilocal" en *Sphera Pública. Especial,* pp. 441-457.

DE SOUSA, SANTOS BOUAVENTURA (2014). "Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes" en DE SOUSA SANTOS, BOAVENTURA y PAULA MENESES, MARÍA (eds.) *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*, pp. 21-107, Madrid: Akal.

DIETZ, GUNTHER (2003). *Multiculturalismo, Interculturalidad y Educación: Una aproximación antropológica*. Granada: Universidad de Granada, CIESAS.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (2014). *El mundo entero como lugar extraño.* Barcelona: Gedisa.

GARCÍA, MODESTO (2010). "Patrimonio y herencia cultural: ¿escenarios de divergencia?" en *Sphera Pública. Especial,* pp. 337-372.

HANNERZ, U. (1986). *La exploración de la ciudad*. México: Fondo de Cultura Económica.

HØJRUB, TOMAS (2003). *State, Culture and Life-Modes. The Foundations of Life-Mode Analysis.* Londres: Ashgate Publishing.

LÓPEZ, GABRIEL (2015). "La etnografía y análisis de la cultura del trabajo de los pescadores de la región de Murcia: tres casos de estudio" en VILLERÍAS, S.; FRAGA, J. y ARCE, A. M., *La pesca y la división social del trabajo en México y España,* (171-189). Guerrero: UAM, CINVESTAV, ECOSUR, Juan Pablo.

MAALOUF, AMIN (1999). *Identidades asesinas*. Madrid: Alianza editorial.

RUIZ, ANDREA (2009). "La perspectiva transnacional de las migraciones: desafíos e implicaciones prácticas" en *Cuadernos Bakeaz, 93*, pp. 1-12.

SUÁREZ, LILIANA (2008). "Colonialismo, gobernabilidad y feminismos poscoloniales" en SUÁREZ, L. y HERNÁNDEZ, A., *Descolonizando el feminismo. Teoría y prácticas desde los márgenes*, pp. 31-73. Madrid: Ediciones Cátedra.

LO SUBLIME POLÍTICO EN LA CIUDAD TOTALITARIA

David Navarro Martínez
Universidad Complutense de Madrid

1. Introducción: Significado e implicaciones del totalitarismo en la arquitectura urbana

Cualquier régimen político, social o económico desea dejar una impronta sensible e identificativa de sí mismo. Dado su carácter utilitario, la arquitectura se presenta ante esta aspiración como uno de los mayores iconos de cualquier civilización. Todas las sociedades, en cualquier momento de su historia, se han visto obligadas a construir para alojar personas o instituciones. La arquitectura se diferencia así de otras artes en que su esencia, a priori, no es solo contemplativa (como la pintura, la escultura o la música), sino que conlleva una dimensión vital (necesaria para la vida de las personas) y otra sociopolítica (que compromete a la acción del sistema).

Es fácil entender, por tanto, que la arquitectura puede ser un instrumento al servicio de la ideología dominante de los estados, "un medio de contar una historia sobre los que la construyen (…), seducir, impresionar e intimidar" (Sudjic, 2007: 6). En el caso de los estados totalitarios del siglo XX que nos conciernen a nosotros, es decir, la Alemania del Tercer Reich y la Unión Soviética, la carrera arquitectónica cobra un papel principal en la lucha de ideologías. Ambos regímenes se preocuparon extraordinariamente de que su arquitectura urbana prevaleciese por encima de la del otro, proyectando así obras faraónicas que, en ocasiones, ni siquiera pudieron llegar a construirse.

Como ejemplo representativo de estas aspiraciones, no podemos dejar pasar el proyecto del Palacio de los Soviets en Moscú, que Stalin recupera en 1931, año clave en la configuración del Eje Alemania-Italia-Japón y en pleno apogeo del partido nacionalsocialista de Hitler:

> [Stalin] quiere un palacio de 420 metros de altura, una estatua de Lenin de 100 metros y una gran sala de reunión de 21.000 plazas. A fin de obtener el espacio necesario para el grandioso edificio, Stalin hace volar la catedral del Santo Salvador, pero, símbolo de un gigantismo artificial, el palacio de los Soviets en el que veía 'el triunfo de una democracia de millones de hombres' no superará el estado de las maquetas y del enorme agujero abierto por la antigua catedral (Marie, 2003: 409).

En su célebre ensayo *La obra de arte en el contexto de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin señala que la



Fig. 1 – Postal representativa de la carrera arquitectónica entre Alemania y la Unión Soviética en la Exposición Universal de París de 1937. A la izquierda, el pabellón alemán; a la derecha, el pabellón soviético. Fuente: taringa.net

arquitectura puede ser recibida por el uso (táctilmente) o por la contemplación (ópticamente). La diferencia entre cada uno de los tipos de recepción llega más allá del plano meramente estético, ya que "la recepción táctil no sucede tanto por la vía de la atención como de la costumbre" (Benjamin, 1989: 18).

En líneas generales, y no exclusivamente, la alta proletarización de la Unión Soviética de Stalin dará lugar a la recepción táctil de los espacios arquitectónicos, mientras que el régimen nazi optará por la opción contemplativa. Así, si indagamos entre los edificios más representativos de la arquitectura estalinista encontramos grandes construcciones utilizadas como viviendas del estado, algunos de cuyos ejemplos más representativos se encuentran en Babruisk (Bielorrusia), Kiev, San Petersburgo y la antigua Yugoslavia. Cafeterías, hoteles, academias, embajadas, estaciones de radio y un larguísimo etcétera conforman la arquitectura estalinista, edificios que en su momento tuvieron en común la recepción táctil de sus habitantes, trabajadores y usuarios. Esta es la "politización del arte" sobre la cual habla Benjamin (1989: 20).

Por su parte, veremos cómo la arquitectura nazi, con el arquitecto Albert Speer al frente de los proyectos más importantes, aprovecha su dimensión más contemplativa. Como el gran admirador del imperio romano que era, Hitler buscaba la perdurabilidad temporal de sus construcciones para dejar una huella imborrable en el mundo, al mismo estilo que las civilizaciones de la cultura clásica:

> Hitler tenía para Berlín unos planes de construcción propios de un megalómano (…) Se reorganizaría Berlín a lo largo de un bulevar central de cinco kilómetros. En el extremo Norte [sic], Speer pensó en un edificio con una enorme cúpula, dieciséis veces más grande que la cúpula de San Pedro de Roma. En el extremo sur del bulevar había un arco semejante al Arco de Triunfo de París, aunque mucho más grande: 120 metros de alto. Cuando Hitler se enteró de que en Moscú se planeaba construir un edificio mayor en honor a Lenin, se enfureció de tal forma que sólo pudo ser calmado cuando se estudió que el edificio soviético tendría 20 metros menos" (Lozano, 2011: 141-143).

En contraposición a la politización del arte por parte del comunismo, Benjamin relaciona el fascismo con el "esteticismo de la política" (1989: 20). La política se vuelve una acción eminentemente estética en el momento en que se busca la expresión de las masas pero se intenta evitar la rebelión contra el sistema económico y social. Las masas se expresan sirviéndose de la tecnología y los medios de producción que tienen a su alcance, pero sin la posibilidad de cambiar el orden imperante. Dichos esfuerzos culminan, según Benjamin, en la guerra mecanizada, que a su vez es el acto estético más reivindicado por el movimiento futurista de Marinetti.

Poniendo nuestra atención en la arquitectura nazi, podemos añadir una nueva acepción a este esteticismo de la política. Mediante su trabajo en el carácter contemplativo de la arquitectura, Hitler y Speers buscaron que sus obras mostrasen la grandiosidad del Tercer Reich a lo

largo del tiempo, pensando en el espectador del futuro más que en el pragmatismo inminente de sus proyectos, tal y como planteaba la arquitectura soviética.

2. Hacia la categoría estética de lo sublime político

La indagación sobre lo sublime parte de la concepción retórica del lenguaje. Hasta Longino, se hablaba de lo sublime como cierta característica del lenguaje que lo hacía capaz de convencer a auditorios enteros. El crítico del siglo I Longino concebía lo sublime como "el entusiasmo, una mezcla de placer, emoción y sorpresa (…) que se impone, como el brillo del relámpago que todo lo eclipsa, sobre el espíritu del oyente" (Cruz, 2006: 135).

A principios del siglo XVIII se produce un giro del concepto, que abandona por completo su dimensión retórica. Partiendo de una nueva concepción del mundo marcada por el desarrollo de la ciencia moderna, en especial la física y la geología, Edmund Burke relaciona lo sublime con la precipitación del hombre en el "vértigo ante la enormidad del espacio y del tiempo" (2006: 136), de donde nace el terror a la destrucción del individuo. No obstante, lo sublime se sitúa entre este terror y la seguridad que da el hecho de contemplar los fenómenos destructivos a distancia, que lleva al deleite. Este terror que atrae hacia el objeto inconmensurable paraliza el ánimo del sujeto y lo sitúa en el asombro (*astonishment*): "En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe" (Burke, 1987: 42).

Kant ensaya sobre el sentimiento de lo sublime frente a las distintas disposiciones de la mente en el ejercicio de sus facultades. El fracaso de la razón para abarcar lo que es absolutamente grande (sublime matemático) o absolutamente poderoso (sublime dinámico) deja paso a la imaginación, que con su propio fracaso nos resitúa no solamente en nuestra propia finitud sino también en nuestra completa ignorancia. Este sentimiento, que rebasa nuestra experiencia, nuestro conocimiento empírico del cosmos, nos lleva a enfrentarnos con la hostilidad del universo, pero al mismo tiempo nos lleva a complacernos con el ejercicio lúdico de nuestra imaginación:

> Desde que el ánimo no es sólo atraído por el objeto, sino alternativamente, una y otra vez repelido también, la complacencia en lo sublime contiene menos un placer positivo que una admiración o respeto, esto es, algo que merece ser denominado placer negativo (Kant, 1992: 171).

La experiencia de lo sublime es, en definitiva, un estado mental hacia lo inconmensurable, que aúna la amenaza de lo absolutamente grande o poderoso con la actividad re-creativa de la imaginación, y que desemboca en la absorción de los sentidos y la parálisis del ánimo, produciendo en el sujeto un sentimiento de placer por el ejercicio de su imaginación y de terror hacia su propia finitud. Empieza, por tanto, a ser relativamente sencillo reconocer que existe una relación entre los efectos de la exposición a estas fuentes de lo sublime y los efectos que los regímenes totalitarios aspiraron a imbuir en la mente de los ciudadanos. Tomando prestado el concepto de lo "sublime político" de Arthur C. Danto, podemos definir la categoría estética a la cual aspiraron, cada uno a su manera, los sistemas políticos que aquí nos ocupan.

3. Albert Speer y el valor estético de la ruina

Albert Speer (1905-1981) ha llegado a nuestros días como el representante fundamental de la arquitectura nazi. Hombre de confianza de Hitler desde su ingreso en el partido en 1931, su formación como arquitecto le permitió su acceso al círculo más cercano al Führer. De su competencia fueron proyectos tan importantes como la Cancillería del Reich y el Campo Zeppelin de Núremberg.

Tal vez sea este último proyecto en el que se aplicó con más rigurosidad la llamada "teoría del valor de la ruina". En sus *Memorias*, señala Speer:



Fig. 2 – Campo Zeppelin de Núremberg, obra del arquitecto Albert Speer. Fuente: wikipedia.org

> Pasé ante el amasijo que formaban los restos de hormigón armado del hangar tras su voladura, las barras de hierro asomaban por doquier y habían comenzado a oxidarse. Era fácil imaginar su ulterior descomposición. Aquella desoladora imagen me llevó a una reflexión que expuse a Hitler bajo el título algo pretencioso de 'teoría del valor como ruina' de una construcción. Su punto de partida era que las construcciones modernas no eran muy apropiadas para constituir el 'puente de tradición' hacia futuras generaciones: resultaba inimaginable que unos escombros oxidados transmitieran el espíritu heroico de los monumentos del pasado. Mi 'teoría' tenía por objeto resolver este dilema: el empleo de materiales especiales, así como la consideración de ciertas leyes naturales específicas, debía permitir la construcción de edificios que, cuando llegaran a la decadencia, al cabo de cientos o miles de años (así calculábamos nosotros), pudieran asemejarse un poco a sus modelos romanos (Speer, 2002: 404).

En este párrafo de las *Memorias* de Speer encontramos todos los elementos que caracterizan al sublime político en la arquitectura de la Alemania de Hitler. Como punto de partida, observamos cómo Speer utiliza la expresión "espíritu heroico" para referirse al sentimiento de lo sublime que su arquitectura aspiraba a transmitir: esa huella de amenaza y poder que tendría que ser visible *a posteriori*, mediante la recepción óptica que formula Benajmin, a través de la atención y a lo largo de la coordenada temporal, en el futuro. Para ello, no solamente sería necesario construir un complejo inmenso, que aspirase a lo *inconmensurable*, sino también renunciar todo lo posible a materiales como el acero o el hormigón armado, que no permiten ese "deterioro heroico".

Por otra parte, Speer se refiere al "puente de tradición", que en este caso es el mecanismo por el que una realidad tangible pasa a formar parte de la cultura de las civilizaciones futuras (a "cientos o miles de años" de distancia). Para su diseño del Campo Zeppelin, Speer se inspiró en la antigua arquitectura dórica del Altar de Pérgano en Turquía, un retorno a la arquitectura clásica, pero no con pretensión neo-clásica, sino con la mirada puesta en lo que significa para el hombre contemporáneo la admiración de las ruinas del mundo antiguo. Hablamos del sentimiento de lo sublime provocado, por ejemplo, por las ruinas de Machu Picchu, las pirámides de Egipto o las grandes construcciones romanas a las que Speer hace referencia. El hombre del siglo XX, al contemplar tales hazañas arquitectónicas, no puede más que pensar en el poder que emana de esas ruinas, y relaciona la esencia de la ruina con la capacidad de la civilización constructora de cambiar el mundo para siempre. Speer se dio cuenta de que este sentimiento de lo sublime solamente podría ser despertado por cierto tipo de ruina, que a su vez solamente puede derivarse de cierta metodología arquitectónica:

> Los muros, incluso los de gran altura, debían seguir resistiendo la presión del viento cuando ya no tuvieran

> tejados o techos que los apuntalaran. Su estructura se calculaba en función de ello. Para ilustrar mis ideas, hice dibujar una imagen romántica del aspecto que tendría el Zeppelinfeld después de varias generaciones de descuido: cubierta de hiedra, con los pilares derruidos y los muros rotos por aquí y por allá, pero todavía claramente reconocible (Speer, 2002: 405).

El Campo Zeppelin ha llegado hasta nuestros días como el ejemplo más paradigmático de esta arquitectura. El edificio tenía que estar preparado para la celebración de los más multitudinarios congresos del Partido Nazi (podía albergar a más de 240.000 personas). La mayoría de los edificios proyectados por Speer y su equipo siguiendo este principio nunca llegaron a construirse, o no sobrevivieron a la Segunda Guerra Mundial.

4. Stalin y el Plan General de Reconstrucción de Moscú de 1935

De forma prácticamente paralela a los proyectos de Speer en Alemania, Stalin sanciona el Plan de Moscú. Aunque hay que esperar hasta la segunda postguerra para observar el desarrollo urbanístico definitivo de la capital soviética, este plan lleva a la práctica la transformación de la ciudad en capital-símbolo del socialismo realizado. La redacción del Plan de Moscú pone en evidencia la repulsa que el régimen tiene hacia la tradición; así, se prevé la demolición de un 40 por ciento de todo lo existente y la creación de una ciudad compacta, rentable económicamente en cuanto a las operaciones de canalización de aguas, iluminación, etcétera.

Al margen de la pragmática, "siguen indicaciones de naturaleza estética sobre la necesidad de la 'belleza' de los edificios y sobre la edificación de monumentos urbanos colectivos como exigencia ineludible de la 'cultura proletaria'" (Benedetto, 1998: 279). El comunismo exige la construcción de complejos utilitarios por parte del estado. En contraposición al régimen nazi, que materializaba su meta arquitectónica en la supremacía de la civilización a lo largo de la historia, el debate soviético se centró en la comunicación de la ideología del régimen a través de su urbanismo. Es decir, mientras Hitler y Speer se afanaban por hacer de Alemania un referente histórico de la civilización, Stalin centraba su interés en mostrar Moscú *en cuanto* centro neurálgico de la revolución proletaria. Buscaba así un proceso de recepción que diese preferencia a la coordenada espacial, y no tanto a la temporal: "El Plan añadía a su fin de mejora de la vida urbana una finalidad propagandística, de reflejo de la grandeza y la belleza del socialismo" (Llorente, 2008: 391).

Tal vez el proyecto más representativo de la arquitectura estalinista es el de los siete rascacielos terminados justo después de la interrupción de las obras impuesta por la guerra, denominadas en ocasiones las *siete torres hermanas*: la Universidad Estatal de Moscú, el hotel Leningrado, el hotel Ucrania, el Ministerio de Asuntos Exteriores de Rusia, el edificio administrativo de la Plaza de la Puerta Roja, el edificio de viviendas en Kótelnicheskaya Náberezhnaya y el edificio de viviendas en Plaza Kúdrinskaya.

Para contrastar contra los incipientes rascacielos norteamericanos, Stalin optó por un estilo anacrónico, con elementos góticos y barrocos. Es de resaltar el uso pretendido para estos edificios: dos hoteles, dos edificios destinados a la administración del estado, dos edificios de viviendas y una universidad. Encontramos aquí la recepción táctil del espacio arquitectónico soviético, en cuanto las construcciones gozan de un claro propósito pragmático para las masas obreras y la burocracia. Está claro, sin embargo, que también se tuvo en cuenta la dimensión contemplativa del espacio: así, el Plan de Moscú preveía hacer de ciertos lugares de la ciudad una mega-instalación artística mediante procesos como la proyección de grandes espacios abiertos entre los edificios que resaltaran su *esencia estética*, tal y como en los museos de escultura las dife-

rentes piezas se sitúan a una distancia suficiente como para permitir su contemplación como obras de arte individuales. El carácter sublime *en acto* de estas construcciones (en contraposición con el sublime *en potencia* speeriano), de entre 133 y 240 metros de alto y con sus agujas apuntando al cielo, no se le escapa al observador.



Fig. 3 – Edificio de viviendas en la Plaza Kúdrinskaya, Moscú. Fuente: blogspot.com

5. Conclusión: La política es un acto estético

Vemos cómo ambos regímenes totalitarios compartieron el gusto por la arquitectura que apela al sentimiento de lo sublime en el espectador, que no es ni más ni menos que la apelación directa a la emoción, el cauce por el que circula el caudal de la pasión, y que cuando resulta invadido de manera efectiva es fácilmente manipulable. Ya fuesen proyectados para reuniones políticas o tareas administrativas de distinta clase, o para alojar instituciones o personas, el edificio deja el mensaje de sí mismo, de cosa que compromete la emoción, que es lo que al final guiará el comportamiento de las personas. La política es meramente estética, al igual que aspiran a serlo los representantes que le dan la forma y los discursos que le otorgan su contenido.

Un estudio sobre la efectividad de los totalitarismos debe pasar, sin ninguna duda, por el estudio de sus moldes, y por cómo la razón queda desbordada y el hombre se acerca, con igual recelo que atracción vertiginosa, hacia el precipicio sublime de su destrucción individual y colectiva.

Bibliografía

Benjamin, Walter (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Tamus.

Burke, Edmond (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos.

Cruz, Francisco (2006). "Estética de lo sublime" en *Analecta: revista de humanidades*. Nº 1, 2006, pp. 135-142.

Gravagnuolo, Benedetto (1998). *Historia del urbanismo en Europa*. Madrid: Akal.

Kant, Emmanuel (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila.

Llorente, Ángel (2008). "¿Por qué a los dictadores les gusta el arte clásico? Arte y política en los totalitarismos europeos del siglo XX" en Cabañas Bravo, M.; López-Yarto Elizalde, A. y Rincón García, W. (ed.), *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Lozano, Álvaro (2011). *La Alemania nazi*. 2ª edición. Madrid: Marcial Pons Historia.

Marie, Jean-Jacques (2003). *Stalin*. Madrid: Palabra.

Speer, Albert (2002). *Memorias*. Barcelona: Acantilado.

Sudjic, Deyan (2010). *La arquitectura del poder*. Barcelona: Ariel.

EL CASO DE EDOM, CENTRO NEGRA Y EL DISTRITO ARTÍSTICO DE BLANCA

Enrique Nieto Fernández
Universidad de Alicante

1. Introducción: Blanca, Distrito Artístico

Blanca es un pueblo de menos de 10.000 habitantes situado en el interior de la Región de Murcia, a orillas del río Segura. Ocupa el centro del Valle de Ricote, conocido por su alta preservación ambiental y presenta una amable fisionomía característica. Como muchos otros pueblos del interior de la franja mediterránea, se encuentra sometida a un paulatino envejecimiento de su población, ante las dificultades para vincularse a las nuevas actividades productivas. Sin embargo, algunas experiencias recientes muestran que sus peculiaridades sociomateriales no deben ser descartadas a la hora de imaginar un futuro ilusionante, a la luz de las últimas aportaciones de las ciencias sociales, la arquitectura y las prácticas artísticas contemporáneas.

Impulsada por una corporación municipal estable, Blanca inició hace unos años un camino de redescripción de su identidad a partir de la implementación de distintas instituciones dedicadas a la creación artística contemporánea, algunas de las cuales comenzaron a utilizar el patrimonio urbano como un material primigenio contra el cual confrontar la acción artística. En la actualidad, instituciones ya consolidadas como la residencia de artistas *Centro Negra*, el *Centro de VideoArte Edom*, el *Museo y Centro de Arte de Blanca*, o la *Fundación Pedro Cano*, junto con otra serie de acciones y eventos como la *Ruta del Arte*, *Villa del Libro* o *Inocentes de Blanca*, atestiguan una vocación ya consolidada en el panorama cultural de la Región de Murcia.

Esta puesta en valor de su patrimonio material a partir de la implementación de actividades culturales comenzó en 1999, cuando durante 9 años tuvieron lugar unas *Jornadas Internacionales de Paisaje*. Concebidas como un lugar de encuentro para la experimentación del arte contemporáneo, los participantes exploraban libremente las relaciones entre el paisaje de Blanca y cualquiera de los posibles discursos artísticos. De la mano de estas Jornadas, artistas como Joan Fontcuberta, Eva Lootz o Lara Almárcegui ayudaron a entender la dimensión creativa del paisaje y las construcciones materiales de Blanca. Sin embargo, todavía hoy una parte importante de su patrimonio construido se encuentra en un estado avanzado de degradación y de abandono, ante la imposibilidad de vincularlo a dinámicas socioeconómicas productivas. Se trata de un

problema común para muchos centros históricos, cuyo valor por sí mismo no es suficiente para movilizar las sinergias necesarias para su preservación y actualización.

De hecho, después de 15 años de esfuerzos continuados, los efectos de esta reconversión a partir de las industrias creativas han sido desiguales. Por un lado es cierto que dentro de los límites de la Región de Murcia Blanca es ya observada como un lugar privilegiado para este tipo de apariciones, pero por otro se puede constatar que a efectos locales el arte contemporáneo en Blanca sigue teniendo la consideración de un alien importado, con poca penetración en el tejido local y con escasa capacidad para transformar las tendencias económicas locales. Para superar esta contradicción, de las instituciones mencionadas más arriba, la residencia de artistas *Centro Negra*, gestionada por la plataforma de artistas *Aktuelle Architektur Der Kultur* (AADK Spain), ha centrado paulatinamente su programación en la observación e interacción con este patrimonio y las gentes que lo habitan a partir de la detección de áreas de oportunidad.

Este trabajo explora el esfuerzo concebido en 2015 por *AADK Spain* y realizado en colaboración con un grupo de profesores de la *Universidad de Alicante* por imaginar un futuro para Blanca que consolide su vocación contemporánea a partir del reconocimiento de su patrimonio sociourbano. Se trata del proyecto *Blanca, Distrito Artístico*, que aspira a expandir los alcances de *Centro Negra* y el resto de instituciones artísticas, iniciando un proceso de regeneración urbana altamente cualificado desde una perspectiva ecosistémica. Este proyecto propone una serie de talleres, acciones, participaciones en proyectos de investigación o en iniciativas sectoriales europeas que organicen en el tiempo las interacciones entre arte y patrimonio, ayudando a consolidar dinámicas de regeneración urbana más sostenibles e integradoras, a la vez que cuestionan los límites y alcances de las prácticas artísticas contemporáneas.



Fig. 1 – Blanca, vista aérea. Fuente: Ángel Ríos

2. En torno a los barrios artísticos. Caracterización de Blanca

Aunque existen distintas denominaciones en torno a los *Barrios/Distritos Artísticos/Culturales*, de manera general se refieren a un trozo de ciudad en el que hay una alta concentración de actividad artística, bien sea por una gran afluencia de artistas, por la abundancia de arte en el espacio público, por una presencia considerable de instituciones artísticas, o por cualquier combinación de estos tres aspectos (Lorente, 2010: 15). También podemos constatar que los *Barrios Artísticos* constituyen en la actualidad una de las herramientas de creación urbana más novedosas para promover la revitalización de áreas degradadas, en un contexto en que la exclusiva preservación integral de los cascos históricos ha mostrado una gran debilidad a la hora de activar economías de futuro y mejoras sociales constatables. Frente a ello, parecería que las dinámicas de consumo y producción de prácticas artísticas contemporáneas estarían proporcionando una gran diversidad de activismos capaces de poner en valor el patrimonio sociomaterial a partir de la proyección de una

nueva identidad con la intención de reintegrarlo en unas dinámicas socioeconómicas acordes con algunas tendencias contemporáneas, como las derivadas de las industrias creativas. Ejemplos de *Barrios Artísticos* en proceso los podemos encontrar en ciudades tan diversas como Barcelona, Logroño, Bilbao o Vigo. En cualquier caso es fácil imaginar el papel que pueden jugar este tipo de barrios especializados en la configuración de la imagen de la ciudad y en la redescripción del espacio urbano. Pero también lo es anticipar los peligros de una visión excesivamente determinista sobre una producción tan híbrida y sensible como es la ciudad. Para superar estas dificultades parece importante por un lado incorporar a sus procesos la perspectiva multidisciplinar que aportan la arquitectura, la comunicación, la antropología sociocultural o las prácticas artísticas contemporáneas. Pero por otro, se deberán incorporar informaciones relacionadas con la preservación del patrimonio cultural, la mejora de la calidad de vida o la recuperación de su memoria histórica.

La influencia de los *Barrios Artísticos* en la configuración de la ciudad contemporánea está aún en una fase temprana de reflexión, e incluso su caracterización es aún objeto de amplios debates. Sin embargo, atendiendo a sus elementos constitutivos básicos podemos definir unos rasgos comunes a todos ellos (Rius Uldemollins, 2008: 180): a) Poseer un patrimonio simbólico-arquitectónico relevante; b) Contar con una alta densidad de creadores (en la calle, en talleres o residencias, en cafés y locales de ocio), pero también de todo tipo de profesionales derivados de la producción artística; c) Forma parte de un mundo cultural más amplio con el cual se relaciona; d) Abundancia de arte en el espacio público (murales, monumentos escultóricos, arte urbano); e) La potencia simbólica y figurativa de este patrimonio debe cristalizar en la formación de una etiqueta de estilo y la proyección exterior de ésta; f) El barrio es objeto de políticas culturales específicas, y sobre él repercuten especialmente las políticas culturales.

Respecto del caso de Blanca y a los efectos de este trabajo, podemos caracterizar su relación con cada uno de estos ítems señalados:

a) El Casco Histórico de Blanca presenta un patrimonio simbólico-arquitectónico de valor y tamaño medio que necesita ser activado y repensado desde una visión sostenible y progresista. Además, Blanca es una puerta de entrada al Valle de Ricote, comarca reconocida por sus valores ambientales y antropológicos.
b) El Centro Negra ha consolidado su papel como residencia de artistas de orden nacional e internacional. En la actualidad, más de 30 artistas realizan períodos de residencia de distinta duración cada año, y hasta un centenar de ellos participan de las distintas actividades del centro.
c) El marco de referencia de la actividad artística de Blanca no es su territorio municipal, sino la propia Región de Murcia. De hecho *Blanca Distrito Artístico* se propone como una intervención pionera hacia un deseable proyecto de descentralización artística de la Región de Murcia, del cual el *Centro de Arte La Conservera* de Ceutí constituye un antecedente importante.
d) Blanca presenta numerosas intervenciones de arte público que configuran la identidad urbana de sus barrios. Las obras de Bernardí Roig, Antonio Campillo, Lido Rico, Enrique Marty o Juan Asensio, entre otros, constituyen lo que ha venido en llamarse la Vía del Arte de Blanca.
e) Blanca presenta desde hace más de 15 años una vocación artística contemporánea que se reconoce en numerosas intervenciones culturales: *Centro Negra, Espacio Doméstico, Fundación Pedro Cano, Villa del Libro, Río de Letras, Inocentes de Blanca, Vía del Arte*, etc. Estas intervenciones han crecido de manera aislada y poco coordinadas, con una cierta falta de vinculación y retroalimentación entre ellas, pero en su conjunto constituyen ya un patrimonio social colectivo y una seña de identidad.

f) Para un deseable crecimiento y una articulación sostenible con la población con la que convive, Blanca, Distrito Artístico se constituye en un objetivo específico de la política cultural urbana y en él repercuten las transformaciones de esta última, con el apoyo explícito de las corporaciones de gobierno locales y regionales.

Hay que señalar que esta caracterización no pretende fijar una realidad estática, sino abrir una reflexión sobre la pertinencia o no de cada uno de los ítems, así como de la necesidad de implementar herramientas específicas para su desarrollo. Lo que sí es cierto es que en estos momentos, las actividades y redes de contactos de *AADK Spain* ya han conseguido proyectar la imagen exterior de Blanca hacia ámbitos de creación artística internacionales. Igualmente, el *Centro de VideoArte Edom* ya es reconocido a nivel nacional como el primer centro de videoarte de España, y el *MUCAB* ha conseguido fijar exitosamente una presencia constante de artes plásticas en Blanca.

3. Algunas anomalías. ¿Progreso o Involución?

Junto a sus ventajas incuestionables, los procesos de puesta en práctica de este tipo de proyectos han sido cuestionados desde distintos ámbitos porque remite nuevamente a formas excesivamente autoritarias de pensar el futuro de la ciudad, asignando identidades indiscriminadamente. Este tipo de procesos nos remiten a los modos de urbanización que se configuraron en Europa a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, según un modelo de planificación preocupado por adaptar los entornos urbanos existentes a los modos de producción industrial, para los que la ciudad sería uno más de sus productos. Estos modos de hacer se nutren del paradigma de la especialización funcional, que si bien en la industria adoptaron la forma del taylorismo, en el urbanismo fue la zonificación llevada al límite por le Corbusier y la *Carta de Atenas* la que ejerció un papel decisivo. No es difícil imaginar así una debilidad estructural en la idea de *Distrito Artístico* como proceso unitario donde podrían aparecer fuertemente normativizadas herramientas como la zonificación monofuncional, las estructuras jerarquizadas, la confianza en los expertos, etc., herramientas todas ellas orientadas a la fabricación rigurosa de una imagen final y exitosa de Blanca.

La primera cuestión crítica se deriva de los modos de pensar los hechos urbanos. Para algunos autores, cualquier aproximación a la comprensión de la ciudad pasa por asumir un cambio epocal que nos habría instalado en una tercera modernidad caracterizada por fenómenos dispares como una mayor reflexividad, nuevos tipos de relaciones sociales, estructuración e incidencia de las redes, el capitalismo cognitivo, o el papel de las tecnologías de la información. Estos cambios harían inviable un proyecto unificado de ciudad, apuntando al estudio de la misma en su condición laboratorial, donde inciden de manera relacional una multiplicidad heterogénea de informaciones capaces de formar consistencias urbanas poco amigas de ser normalizadas ni por las instituciones públicas ni por las fuerzas privadas. De hecho, algunos de los recientes avances metodológicos de análisis emanados de las ciencias sociales parecen cuestionar las aproximaciones a la ciudad en su consideración de hecho aislado reducible a unidades elementales, aportando herramientas de diagnóstico actualizadas que exploran el hecho urbano desde perspectivas más abiertas. En general apuntan a una imposibilidad ontológica de pensar los hechos urbanos desconectados de las múltiples redes sociotécnicas que los atraviesan, y que están permanentemente implicadas en la formación de colectivos híbridos. Desde esta óptica, una precisa aproximación descriptiva al centro histórico de Blanca nos permitiría por ejemplo detectar sus economías de escala, las prácticas domésticas, su papel como lugares de socialización alternativa, su papel en la formación de identidades disidentes, etc.

Si esta primera cuestión crítica atiende a los modos de pensar la ciudad, la segunda abordaría los modos de producirla. En estos momentos, y todavía bajo la herencia de una modernidad que habría asignado valor visual a las distintas unidades funcionales que la componen, parece que hacer ciudad alude a cuestiones de organización formal y de gestión del crecimiento. Sin embargo, estos últimos años han aparecido cuestiones importantes en torno a las nuevas formas de gobernanza que introducen dudas sobre las formas de justicia inherentes a determinados modos de hacer ciudad de manera centralizada, proponiendo alternativas que contemplan el horizonte de los hechos urbanos más abiertos a participaciones heterogéneas en los que el ciudadano tomara una parte más activa en la definición material de sus entornos. Encontramos sin embargo que si bien modelos como el de las *Smart City* parecen continuar los modelos de gestión autónoma y centralizada, los modelos participados parecen ignorar el papel de los expertos. Lo que está claro es que afirmar la condición común de la ciudad demandaría una mayor reflexividad y riesgo, para poner al servicio de la ciudad los nuevos sistemas de análisis y de gestión de la información, teniendo como condición previa la preservación de unos sistemas de garantías que aseguren una mejor democratización de la ciudad.

Somos conscientes de que la identidad urbana y la fijación de las comunidades a sus lugares propios, son esenciales para la sostenibilidad del conjunto. Sabemos también que las ciudades están hoy en día impulsadas a especializarse y competir unas con otras para ser más atractivas a turistas y a los flujos del capital. Mientras que esta competición implica la recuperación de cascos históricos degradados, la revitalización de lugares industriales obsoletos o el impulso de áreas de uso cultural, a menudo también conducen a la reificación y estandarización de las ciudades, con el consiguiente declinar de la calidad de vida para sus habitantes. ¿Cuál es, en este marco, la oportunidad para Blanca? ¿Cuál es el lugar de su singularidad, en donde reside?

4. EL CASO DEL CENTRO NEGRA

El *Centro Negra*, dedicado a la intervención artística contemporánea, se halla instalado desde el 2012 sobre unos antiguos corrales para animales situados en la cornisa superior de Blanca, ya muy próxima al Castillo que corona el pueblo. En origen, el centro se llamó *Museo y Centro para Artistas*, y fue la primera fase de un proyecto más ambicioso titulado *Blanca, Encuentro de Artistas*, que englobaba una serie de ambiciosas actuaciones que perseguían la creación de un conjunto de infraestructuras que permitieran promover el desarrollo del arte, ayudando a los artistas aficionados y profesionales en sus labores creativas (Ayala, 2009).

Esta intervención arquitectónica constituye la primera transformación material para consolidar la vocación artística de Blanca. Aunque no aparezca como manifestación expresa, la dimensión emergente de la intervención y su papel como revitalizador de la cornisa superior del Centro Histórico están presentes en los modos de intervención arquitectónica. El edificio cuenta desde el principio con un conjunto de salas-talleres conectadas y unos apartamentos para residencias de artistas. Junto con el resto de corrales existentes, el conjunto forma una unidad morfológica donde ensayar nuevas formas de pensar y actuar críticamente en el espacio rural/urbano desde sus ecologías específicas y los nuevos paradigmas de acción conjunta en el medio físico. Después de unas intervenciones puntuales inaugurales, el Centro estuvo en desuso durante dos años por la ausencia de un plan de gestión integral, hasta que en 2012 se instalan allí algunos integrantes de la plataforma de artistas *Aktuelle Architektur Der Kultur* (*AADK Spain)*, cofundada y codirigida por Abraham

Hurtado, y que cuenta con miembros de Portugal, Lisboa, Alemania y España (http://aadk.es/).

Fundada en 2007, *AADK* está interesada en proyectos de investigación que exploran el cuerpo, el espacio y el territorio, como explican en su página web y en sus pequeños escritos de presentación. En su conjunto, apoyan intervenciones culturales de descentralización y el desarrollo rural a través de la producción artística, de la formación y de la programación cultural con fuertes lazos sociales. Forman parte de una red de artistas y espacios culturales de otras zonas de Europa que les permiten promover el intercambio de sus artistas invitados a nivel nacional e internacional. La visión anti-sistema de *AADK*, en constante ajuste y la formación, pretende interactuar con el tejido sociohumano próximo a Blanca, y privilegia un enfoque intuitivo y crítico sobre las prácticas que decide activar, ocupar, utilizar, diseccionar, transformar o fracturar. Sus fundadores asumen que la creación artística es peculiar de cada artista individual, pero señalan que los ajustes y estrategias para su realización deben tener un interés discursivo y social. Con su programa de investigación contemporánea, *AADK* ha tratado de que sean las comunidades y el territorio en el que se inserta el material con el que trabajen los artistas e investigadores que pasan por *Centro Negra*.

El trabajo de los artistas en residencia se organiza en torno a las llamadas *Intervenciones*, de las cuales se han desarrollado 8 a los largo de estos tres años. Estas acciones articulan la producción en torno a unas temáticas comunes, como puede ser especular sobre el futuro de Blanca para los próximos 10 años (*VII Intervención*). Para la *VIII Intervención*, la última hasta la fecha, se invitó a cuatro artistas a trabajar bajo el epígrafe *ANTEpasados*, lo que supone colocar en el punto de mira del artista la genealogía de un pueblo, crear una cartografía de la memoria donde se puedan incorporar las distorsiones que provocan las distintas subjetividades. Para esta serie de acciones, los habitantes de Blanca trabajaron con los artistas compartiendo sus historias, recuerdos, objetos y espacios, creando un viaje entre la historia y la ficción. Por otro lado, los artistas aceptaron el cometido de transformar los sistemas de referencia, actualizando e incorporando a nuestro tiempo con un lenguaje propio, el conocimiento y experiencias de unas personas que conforman el paisaje vivo de Blanca.



Fig. 2 – Centro Negra, entorno. Fuente: AADK

5. El caso de EDOM

Si *Centro Negra* aparece en este trabajo como el ejemplo de una programación específicamente orientada a vincular producción artística y ciudadanía a partir de un conjunto de prácticas que interaccionan y que promueven el empoderamiento de las poblaciones y economías locales, el caso de EDOM aparece por su condición de propuesta material que opera sobre la figuración, la tecnología y la intervención sobre las obras de de videoarte para mantenerlas en un perfil doméstico accesible.

El *Centro de VideoArte Espacio Doméstico* (EDOM) arranca a partir de una iniciativa municipal de dedicar dos ca-

sas populares sin gran valor patrimonial a una posible práctica cultural. Desde el principio se contó con la participación de Pedro Alberto Cruz, comisario y crítico de arte contemporáneo, quien focalizó el ámbito del vídeoarte como lugar privilegiado desde el cual observar las transformaciones de la cultura contemporánea. Posteriormente se incorporó al equipo el arquitecto Enrique Nieto, autor de este artículo. Juntos diseñaron el conjunto de estrategias materiales y expositivas que permitieron que EDOM se inaugurara en noviembre de 2014. En la actualidad es el único centro en España dedicado en exclusividad a la exhibición de videoarte. El origen de EDOM no aparece vinculado a ninguna estrategia específica respecto del barrio donde se inserta, sino que pertenece, como ya se ha mencionado, a un interés mantenido en el tiempo por parte de la corporación municipal dpor asignar un lugar privilegiado a la cultura desde las políticas municipales.

Nuestra intervención pretende convertir el disfrute del videoarte en un acontecimiento radicado en un contexto de presencias heterogéneas que reestablecen una cierta simetría entre lo doméstico-local y lo cultural-global. Para ello se opera desde un antroponocentrismo que reconoce la intensidad fundacional de los entornos domésticos para instituirse como frágil disputa material entre vecindades y propuesta de seducción alternativa a los discursos normativos institucionales. Además, se establece una serie de reapropiaciones de lo existente, superponiendo tatuajes, redes de cables y pequeñas decoraciones ambiguas que dignifican lo encontrado. Estrategias que aspiran a redistribuciones del valor simbólico que mejoren el caudal de subjetivación de los nuevos habitantes ocasionales. La intervención se concentra exclusivamente sobre algunos dispositivos domésticos –trazados de cables, proyecciones, luces, etc.–, y se hacen visibles en un esfuerzo por descajanegrizar las tecnologías básicas que construyen nuestras experiencias cotidianas. Coexisten así el deterioro de manchas y grietas con el glamour del flúor y los metacrilatos. En su conjunto, [EDOM] se ofrece como un episodio donde laboratorizar el juego del arte contemporáneo mediante su inserción en redes sociotécnicas especializadas y domésticas a la vez, en un equilibrio frágil que garantice su deseable resiliencia. Para su realización hemos confiado en las asociaciones de mujeres y artesanas del esparto, como forma de empoderamiento de las economías locales. Se trata también de reclamar para las instituciones culturales una necesaria vocación por la solidaridad.

Ver los vídeos tumbados en una cama, encerrados en una mínima alacena, instalados en un baño donde el ruido del agua está siempre presente, o sentados en una cuna. *Espacio Doméstico* [EDOM] propone una experiencia singular que incorpore al visitante al juego del arte contemporáneo: Se ha ido la luz eléctrica y entramos a las viviendas. Casi nada es reconocible. Estamos invadiendo un espacio privado. Echamos de menos bata y zapatillas. De repente nos invade la luz de pantallas y proyecciones. El edificio se activa y se transforma. También nos transformamos nosotros. Ahora somos habitantes de la casa y consumimos videoarte.

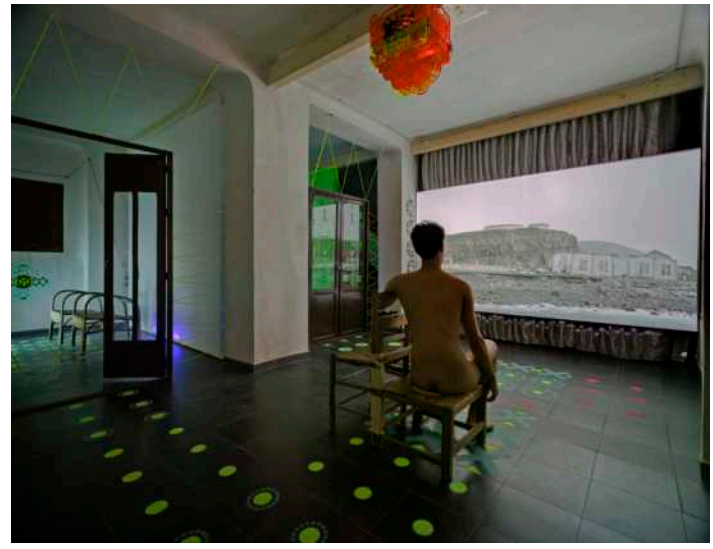


Fig. 3 – Espacio Doméstico [EDOM]. Fuente: David Frutos

6. Reensamblando las comunidades locales a través de las prácticas del arte, ¿o hablamos de empoderar?

El ámbito de la cultura ha probado en numerosas ocasiones su capacidad para movilizar todo un ecosistema de gran complejidad que, además de mercancías, produce una profunda red de experiencias artísticas y creativas, conocimientos científicos y humanísticos, recursos simbólicos y un extenso campo sensible para la experimentación, la curiosidad y la imaginación. Además de bienes comunes, relaciones sociales, intercambio de saberes, protocolos populares, pautas de comportamiento y, sobre todo, herramientas de producción conceptual y tecnológicas para su transformación. No podemos olvidar que la cultura, además de ser lo que nos constituye, es un medio para abrir procesos sociales renovadores e instituyentes, y por lo tanto de gran calado político. Es en este contexto que aparece el proyecto *Blanca, Distrito Artístico*, impulsado por *AADK Spain*, con el objetivo de promover y consolidar las interacciones del arte con los distintos agentes que operan en un pueblo como el de Blanca, incluyendo a sus habitante y a su patrimonio sociomaterial.

Se cuenta para este proyecto con 15 años de iniciativas artísticas excesivamente desarticuladas que no han modificado sustancialmente la percepción del arte por parte de sus habitantes, aunque sí han conseguido situar las industrias del arte como uno de los vectores económicos relevantes de Blanca. En este sentido, todo el proceso de reflexión e intervención de *Blanca, Distrito Artístico*, comenzado en 2015, deberá ir marcado por una perspectiva ecosistémica integradora de todos aquellos asuntos heterogéneos que sean de interés por parte de cualquiera de los colectivos interesados. Solo a partir de una perspectiva integradora que evite los peligros que incorpora la gentrificación, como son el mantenimiento de una visión unitaria y autoritaria sobre los procesos de producción de ciudad, podremos hablar de una efectiva dimensión sostenible de *Blanca, Distrito Artístico*.

Para la plataforma de artistas *AADK Spain*, los objetivos finales del proyecto se pueden resumir en las siguientes líneas estratégicas: Generar una actividad social y cultural en un área degradada del pueblo, promover intervenciones artísticas en el espacio público, promover el pensamiento crítico en los habitantes de Blanca, recuperar un patrimonio heredado dotándolo de nuevos usos, promover una nueva economía a través de las industrias culturales, reforzar la economía local a partir de recursos propios, generar actividades y espacio para la cooperación y el intercambio de conocimiento entre diferentes comunidades, desarrollar herramientas de trabajo entre los sectores público y privado que eviten los efectos indeseables de la gentrificación.

Las estrategias que el proyecto promueve implicarán distintos tipos de agentes y recursos, además de proponer distintos alcances y formatos:

- Estrategias estructurales
  a) Delimitación y caracterización de *Blanca, Distrito Artístico*. Esto implica la descripción del estado de los corrales, sus títulos de propiedad, el estado de las calles, los accesos, estudios morfológicos, análisis de la población, estudio de actividades deseables. También un trabajo conjunto con los vecinos para detectar carencias, perspectivas económicas, relaciones sociales, etc.
  b) Localización de programas de financiación y ayudas institucionales, que fomenten el intercambio de experiencia y/o conocimientos.
  c) Creación y/o participación en redes transnacionales y/o proyectos de investigación, como por ejemplo la creación de una red de Barrios Artísticos bajo los auspicios del *Programa URBACT*, instrumento de cooperación europea territorial orientado a

impulsar desarrollos integrados urbanos en ciudades europeas. Otro ejemplo sería la participación en *Creative Europe*, programa europeo de cooepración entre prácticas e instituciones creativas y colaborativas. O también la inclusión en el proyecto i+d Barrios Artísticos de la Universidad Complutense de Madrid.

- Estrategias dinamizadoras
  a) Investigación, orientada a producir un conocimiento propio a partir de las experiencias realizadas en Blanca, y a producir intercambios especializados con grupos de acción afines.
  b) Talleres: 4 talleres de pensamiento-acción organizados según las temáticas de movilidad y accesibilidad, vida no-humana y éticas de los cuidados, ensamblajes materiales y adaptación, diseño cosmopolítico.
  c) Pilotos: Intervenciones artísticas.
  d) Documentación y Publicaciones.



Fig. 4 – Intervención artística en Centra Negra. Fuente: AADK Spain

BIBLIOGRAFÍA

AADK, Página oficial. Disponible en http://www.aadk.org/?page_id=7 (última consulta: 20 de octubre de 2015).

Ayuntamiento de Blanca, Página oficial. Noticias: Novena edición de los talleres internacionales de paisaje, (2008). Disponible en http://blanca.es/prensa/95/novena-edicion-de-los-talleres-internacionales-de-paisajes (último acceso: 15 de octubre de 2015).

AYALA, TOMÁS (2009). "Memoria de Proyecto para Museo y centro para Artistas". Sin publicar.

BELLIDO GANT, MARÍA LUISA (2011). "Buenos Aires y la creación de un corredor cultural. Museos y espacios artísticos" en *Atrio.* Nº 17, pp.47-58.

Centro Negra. Página oficial. Disponible en http://blanca.es/centro-negra (última consulta: 20 de octubre de 2015).

LORENTE, JUAN PEDRO (2010). "¿Qué es y cómo evoluciona un barrio artístico? Modelos internacionales en los procesos de regeneración urbana impulsados por las artes" en FERNÁNDEZ, B. y LORENTE, J.P. (2010), *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

RIUS ULDEMOLLINS, JOAQUÍM (2008). "Los barrios artísticos como base local de la cultura global. El caso del Raval de Barcelona" en *Revista internacional de Sociología*. Nº 51, pp. 179–205.

EL REUSO DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO COMO ESPACIO OPERÍSTICO. ESCENARIOS DE LOS FESTIVALES EUROPEOS DE ÓPERA*

Milagros Palma Crespo
Universidad de Granada

1. Desarrollo teórico

> Un teatro é un'architettura della memoria (...) i teatri sono dei posti dove il passato é presente, un dialogo diretto con la storia (Mattioli, 2012: 45).

El surgimiento de festivales de música clásica y ópera, en fechas cercanas a la Primera Guerra Mundial, "fue uno de los logros de la cultura centroeuropea del siglo XX" (Batta, 2000: 616), que unido al auge de los espectáculos para "masas"[1] marcan el principio de una nueva concepción en la representación operística, que se integra en ámbitos diversos, permitiendo el acceso al gran público, aunando los intereses sociales, culturales, y económicos del entorno en que tienen lugar. Su creación ha estado siempre ligada a ciudades o lugares con un importante patrimonio monumental, surgiendo, muchos de ellos, como reafirmación de la identidad nacional, caso del *Festival de Ópera de Savonlinna*[2], en 1912, o el *Festival de Ópera de la Arena*, en 1913, para ensalzar la unidad cultural y política italiana (Sforza, 1993)[3]; por lo que los

* 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*.

[1] La creación de los festivales irá unida al auge de la cultura de masas que "acabarán imponiendo sus leyes y estilos en la sociedad contemporánea", teniendo en las exposiciones universales "su gloria y consagración" (González Alcantud, 2009: 97).

[2] Ligado al nacimiento de la nacionalidad finlandesa y la independencia del país, la soprano finlandesa Aino Ackté, organizó, en 1912, el primero de cinco festivales, para la representación de obras de autores finlandeses, predecesor del actual *Festival de Ópera de Savonlinna*, que se reanuda en 1967, en el Castillo medieval de Olavilinna, que entonces se encontraba en ruinas.

[3] La Arena de Verona se inaugura como espacio operístico con *Aida* el 10 de agosto de 1913, para celebrar el centenario del nacimiento de Giuseppe Verdi, promovida por el tenor veronés Giovanni Zenatello, que antes hizo una prueba para probar su acústica. "Al di lá delle sue intenzioni, in questa idea si combinano due elementi del costume culturale fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo: lo spettacolo per le 'masse' e la funzione culturalmente unificante, risorgimentale, attribuita alla dramaturgia verdiana" (Sforza, 1993).

lugares elegidos debían ser significativos, además de atractivos para el turismo, eligiéndose el Castillo de Olavilinna, símbolo de la defensa del país, en el primero, y la Arena de Verona, representante de la arquitectura clásica italiana, en el segundo. Otros festivales, surgirán unidos a referentes de la cultura patria, como Mozart en Salzburgo (1920), o por el interés operístico de personajes locales influyentes, como el de Macerata[4].

El renacer artístico producido después de la Segunda Guerra Mundial, coincide con la revitalización del género lírico, creándose nuevos festivales de ópera, con el deseo de recuperar el prestigio cultural, poniendo en valor ciudades o zonas patrimoniales, caso del *Festival Internacional de Arte Lírico de Aix-en-Provence*, creado en 1948, o el *Festival Internacional de Edimburgo*, en 1946. En ambos casos, la elección de la sede fue posterior al deseo de celebración del evento[5]. El primer director del Festival de Edimburgo, Rudolf Bing,

> estaba convencido de que había que rechazar la idea de celebrar acontecimientos musicales y operísticos en centros que no reunieran las condiciones adecuadas (…). Por supuesto se requerían ciertas condiciones previas para la elección del lugar adecuado (…). Debería tener, como Salzburgo, un considerable atractivo estético, estando además situada en un marco paisajístico agradable (...). Y sobre todo habría de tratarse de una ciudad capaz de hacer del festival su mayor preocupación (Pérez Adrián, 1986: 65).

Al contrario, en otros casos, el ambiente del lugar propició la creación del festival, caso del *Festival de Ópera de Glyndebourne*, en el que su fundador, John Christie, "deseaba hacer representaciones de ópera en un ambiente idílico", en el valle de Sussex (Villalba, 1985: 57). En las últimas décadas del siglo XX, habrá otro gran auge, creándose entre otros el *Festival Internacional de Ópera Barroca de Beaune* (1982) y el *Festival della Valle d'Itria* (1975)[6], ambos con el objeto de recuperar repertorios olvidados.

Los lugares elegidos como sede operística, cobran nueva vida y significado, llegando a ser tan relevantes, que en la mayoría de los casos el festival toma su nombre de los mismos, atrayendo al espectador tanto por la calidad de los espectáculos que se ofrecen, como por su particularidad y singularidad espacial y arquitectónica.

En una época en la que arquitectos como Giovannoni en Italia y Torres Balbás en España, comienzan a plantear el uso adecuado de los monumentos para conseguir su conservación, el reuso tendente a conseguir la funcionalidad del edificio histórico como sede operística, surgió como la solución más apropiada para su salvaguarda. El uso teatral, en la mayor parte de los casos, compatible con el edificio elegido, ha permitido mantener los rasgos tipológicos, respetando el carácter histórico y artístico del monumento y, cumpliendo de este modo con el presupuesto indispensable del reuso, según Dezzi Bardeschi

---

[4] En Salzburgo, de la mano de Max Reinhardt, Richard Strauss y Hugo von Hoffmannsthal, entre otros, se comenzará en 1914, a pensar en crear un festival de verano, que recogiera la herencia del festival dedicado a Mozart entre 1877 y 1910. Fue pospuesto hasta la finalización de la guerra en 1920, haciéndose las primeras representaciones de ópera en 1922. En Macerata, el festival de ópera se crea por iniciativa del conde Pier Alberto Conti, representándose por primera vez una ópera, *Aida* de Verdi, en 1921.

[5] El Festival de Aix-en-Provence fue creado por Gabriel Dussurget, que con el deseo de crear un festival de música en la Provenza buscó por toda la región, hasta elegir el patio del Palacio del Arzobispo, que en ese momento describía como "(...) leprous walls, a fountain without any water of course and a tree that reached like a hand towards the sky" www.festival-aix.com/en/node/190.

[6] El *Festival della Valle d'Itria* se funda en 1975, por Paolo Grassi, que quería establecer un festival que recuperara obras del belcanto italiano del siglo XIX.

(1991: 375) "per poter ri-usare cioè bisogna conservare, anzi dimostrare di saper conservare".

Las tipologías arquitectónicas elegidas, de usos muy diversos, son generalmente espacios al aire libre, que cuentan con un tamaño suficiente para albergar un gran número de espectadores y un espacio escénico. Muchos de estos edificios, obsoletos en su función, se decidieron utilizar al carecer de una utilidad práctica, caso de patios de armas de castillos, que habían perdido su función defensiva, como el Castillo de Olavilinna; patios como el del Palacio Arzobispal de Aix-en-Provence, o el Palacio Ducal y claustro del Convento de San Domenico, ambos en Martina Franca; o bien antiguas escuelas militares como el Felsenreitschule de Salzburgo.

En otros casos se eligieron construcciones que se conservaban con un uso parecido, al haber sido diseñadas para albergar otro tipo de espectáculo, y que ahora se podían reutilizar para la representación operística, asegurando de este modo el respeto a su carácter histórico y artístico[7]. Caso de la Arena de Verona, anfiteatro romano, que ha conservado siempre su uso ligado "a la evolución social y cultural de los espectáculos públicos, función básica para la que había sido construida por los romanos" (González Alcantud, 2009: 95); o bien edificios concebidos para espectáculos deportivos, cuya actividad había decaído, como el Sferisterio de Macerata construido para el juego del "pallone col bracciale".

En algunas ocasiones, la ópera, no hace sino regresar a sus escenarios originarios en salas y teatros de palacios, que mantienen sus funciones, mas ahora abiertos al gran público, como la Rittersaal de la Residencia en Salzburgo, o el teatro del Palacio de Schwentzigen, donde tiene lugar el festival del mismo nombre. Igualmente sucede en los teatros clásicos, algunos en ruinas, que se verán recuperados en su misma función, así como en su simbolismo e historia, caso del Teatro Antiguo de Orange, Taormina, Siracusa o el de Aspendos[8].

Con la asignación del nuevo uso teatral a estas arquitecturas, cumplen una función útil a la sociedad y se favorece su conservación, función que "no puede ni debe alterar la disposición o el decoro de los edificios"[9]. Estos espacios tendrán "una importancia cada vez mayor en el mundo de la ópera. Es un signo de los tiempos. Enriquecedor, desde luego. Y también liberador de modos rutinarios de comportamiento" (Vela del Campo, 2008).

La reconversión del monumento como lugar de representación, ha implicado su acondicionamiento como espacio teatral, lo que ha obligado "a llevar a cabo una renovada reflexión en términos de restauración y conser-

---

[7] La Carta de Atenas (1931) en su artículo II recomienda "mantener cuando sea posible, la ocupación de los monumentos que les aseguren la continuidad vital, siempre y cuando el destino moderno sea tal que se respete el carácter histórico y artístico".

[8] Algunos autores sitúan "los antecedentes de la ópera como género teatral lírico en las fórmulas desarrolladas en la Grecia clásica, ya que entonces el teatro iba siempre acompañado de música". El origen de la ópera se sitúa, durante el Renacimiento, en la experiencia del grupo Camerata Fiorentina en *Dafne* de Jacopo Peri, "obra dramático-musical de características parecidas a lo que creían que fue el teatro clásico". En las cortes italianas, la ópera se representaba en las fiestas celebradas en palacios, hasta finales del siglo XVIII en el que se comienzan a construir, de manera generalizada, los grandes teatros de ópera (Sans Riviere, 2001: 33).

[9] La Carta de Venecia (1964), en su artículo 5, habla sobre la conservación de los monumentos que "se ve siempre favorecida por su utilización en funciones útiles a la sociedad: tal finalidad es deseable, pero no puede ni debe alterar la distribución y el aspecto de los edificios. Las adaptaciones realizadas en función de la evolución de los usos y costumbres deben, pues, contenerse dentro de estos límites".

vación, para intentar compatibilizar el uso moderno con las necesidades patrimoniales" (González Alcantud, 2009: 103). Se instauraran, con ello, "nuevas configuraciones entre actor y espectador", jugando con las características del lugar, muy diferentes de un teatro convencional, para crear un espacio teatral (Mortier, 2010: 21).

En el caso de estructuras creadas para la contemplación de espectáculos, las obras realizadas han sido, generalmente, de conservación, manteniendo la lectura del edificio antiguo, siendo su adaptación a espacio operístico poco traumática, por tener una compatibilidad de uso casi total, como muestra el Sferisterio de Macerata[10]. En él, a excepción de la construcción de un escenario, se conserva totalmente la exedra con gradas para el público, rodeada de una columnata neoclásica en la que se distribuyen los palcos, y el alto muro rectilíneo para el juego de pelota, que ahora forma el fondo del escenario, en el que se abren tres arcos para permitir la salida al mismo. El viejo anfiteatro, con gran visibilidad y una perfecta acústica, se convierte en un espacio teatral extraordinario, como comenta el escenógrafo Josef Svoboda[11].

En la Arena de Verona, edificio que ha llegado prácticamente íntegro hasta nuestros días[12], parte del graderío y la arena, se utilizan como escenario, que se integra en la escena, sirviendo los vomitorios para salida de cantantes y figurantes. Aprovecha de esta forma todas las posibilidades que ofrece el anfiteatro, coincidiendo "la colosalidad de la 'Arena' y el teatro representado en ella" (González Alcantud, 2009: 96).

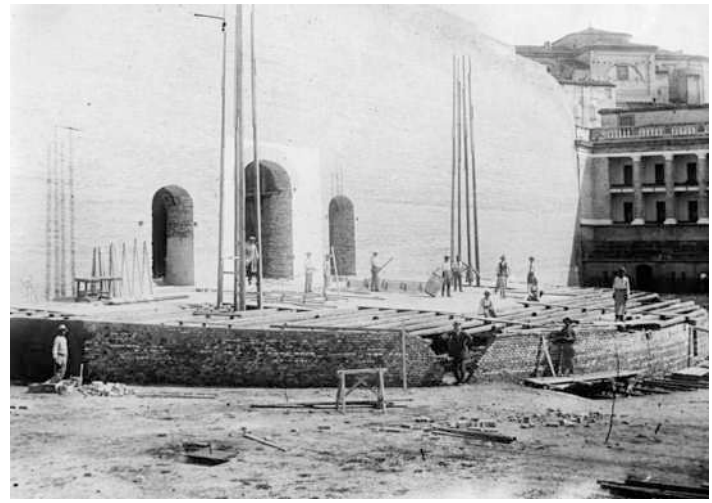


Fig. 1 – Sferisterio de Macerata. Construcción del escenario para la representación de *Aida* (1921). Fuente: http://www.centrostudibaleli.it/cronache-maceratesi-50-stagione-lirica-sferisterio/

[10] El Sferisterio, es un anfiteatro neoclásico construido entre 1820 y 1829, gracias a la iniciativa de los ciudadanos de Macerata, con diseño de Ireneo Aleandri. Se restaura en 1920 tras los destrozos sufridos en la Primera Guerra Mundial, adaptándolo a la representación lírica. Después de la interrupción de la Segunda Guerra Mundial, se reanuda la estación lírica en 1967, construyéndose un nuevo escenario y nuevas instalaciones. En 2006 se "repristina" el escenario parabólico original.

[11] "A Macerata ho incontrato uno spazio teatrale davvero straordinario, penso che esistano pochi posti al mondo capaci, come succede allo Sferisterio di Macerata, di ispirare a prima vista uno scenografo" (Josef Svoboda, 2002). También el tenor Luciano Pavarotti comenta: "Lo Sferisterio è il piu affascinante teatro all'aperto che abbia mai visto" (Luciano Pavarotti, 1971–1975).

[12] La Arena se empieza a conservar ya en el Renacimiento. En el siglo XVI se nombraron conservadores, adoptando el Consejo Municipal acuerdos "respecto a la conservación interior como la no introducción de materiales extraños en él (...)". En 1820 se desalojan buena parte de los negocios que ocupaban los arcos del monumento, realizando en 1921 el arquitecto Giuseppe Barbieri un proyecto para "quitarle a la 'Arena' los edificios que la asfixiaban". Después de un incendio acaecido en 1962, hay una "gran intervención restauradora en el podio y graderíos afectados", aprovechando para adecuar los servicios públicos, y camerinos, teniendo en consideración "factores agresivos al monumento" como las torres de iluminación (González Alcantud, 2009: 93-97 y 103).

Sin embargo algunos edificios, a pesar de haber sido concebidos para contemplar un espectáculo y ser su uso compatible, sufrirán una mayor transformación, convirtiéndose en lo que Gerard Mortier (2010: 22) llama "arquitecturas adaptadas". En algunos habrá un problema de pérdida de significado arquitectónico y de memoria histórica ligada al lugar, por la introducción de elementos, destinados a acoger al público o la escena, que alteran excesivamente el equilibrio tipológico-estructural del edificio, dificultando la lectura y comprensión de las antiguas estructuras.

En Salzburgo se utilizaron los edificios del complejo de las caballerizas de los Príncipes Arzobispos, para construir el conjunto de teatros, sede del festival. Entre ellos, el Felsenreitschule, escuela de equitación de verano[13], que fue adaptada, en 1924, a teatro al aire libre, por sugerencia de Max Reinhardt, inaugurándose como escenario de ópera en 1948. Desde la primera representación en 1926, para la que se colocó una pequeña plataforma elevada y bancos de madera para la audiencia, hasta la remodelación que llevó a cabo Clemens Holzmeister en 1970, construyendo un escenario abierto y una tribuna para los espectadores, se invirtió el sentido del espectáculo, convirtiéndose las arcadas, excavadas en roca, que alojaban los espectadores rodeando el patio central que hoy acoge la tribuna, en el fondo que enmarcaba la acción y que ahora sirve como escenario natural. En el teatro resultante,

> (...) es cierto que la acústica no resulta perfecta, que no todos los lugares ofrecen idéntica visibilidad, pero el efecto de algunas versiones, tal como la que un día conmemoró el bicentenario del nacimiento de Beethoven, con un "Fidelio" escénicamente impresionante, (por purísimo, desprovisto de gangas espectaculares y armatostes en la decoración, basado en el plano y la luz), resulta insuperable (…). La plataforma, que no cerrado escenario, de gran extensión por lo que se refiere a su anchura, de corta profundidad, se ofrecía como desnuda, limpia de cualquier decorado, con sólo unas gradas de distinto tamaño y situación no armónica. Frente a los tres bloques de entradas, tras lo que había de ser el fondo para la representación, los arcos de los viejos claustros, en tres filas, se ocupaban, asimismo, por asistentes que veían de espaldas a los intérpretes. (…). Un medido, perfecto, prodigioso juego de luces bastaba para alcanzar más clima que los más ambiciosos decorados corpóreos. (…) la sensación y el clima deseables se alcanzaron en todo momento (Fernández-Cid, 1977: 65).

En 2011 se inaugura la última reforma, llevada a cabo por los arquitectos Gerhard Sailer y Heinz Lang, que construyeron una nueva tribuna para espectadores, mejorando la visión y acústica, así como una nueva cobertura móvil, traslucida en el escenario, con estructura de

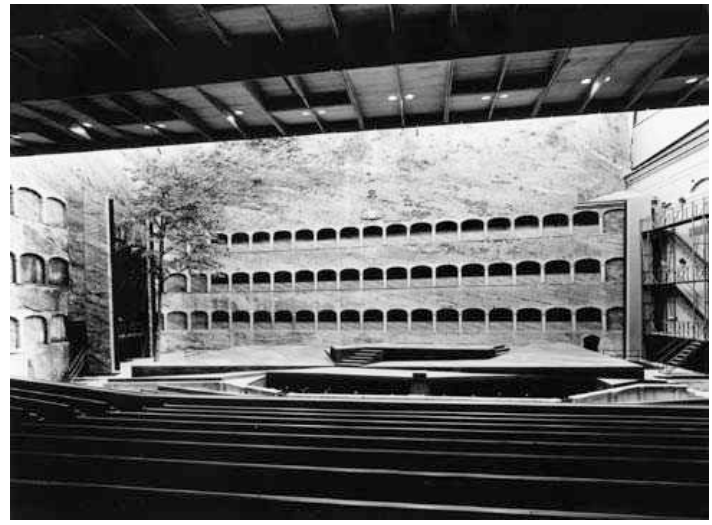


Fig. 2 – El "Felsenreitschule", remodelado por Clemens Holzmeister para el 50 aniversario del Festival (1970). Fuente: http://www.salzburgerfestspiele.at

[13] La Felsenreitschule fue construida en 1693, sobre un diseño de Fischer von Erlach, en el lugar de la cantera de la que se extrajo piedra para la construcción de la Catedral.

aluminio y equipada por un mecanismo hidráulico que permite su extensión y retracción en pocos minutos.

En los edificios cuyo uso era diferente al del espectáculo, como patios de palacios y castillos, la construcción de graderíos y escenarios, implicará la ocultación de las estructuras del espacio, obviando la realidad del lugar, que pasa a ser un simple contenedor, como sucede en el patio del Palacio Arzobispal de Aix-en-Provence, sede del Festival, en el que al construirse un teatro convencional, se ocultan parte de sus fábricas. Georges Wakhévitch, escenógrafo del *Cosí fan tutte* que inaugura el festival en 1948, diseñó un pequeño y rudimentario escenario con una cubierta, que se situó en una esquina. Para los espectadores se dispusieron bancos en el patio y algunas gradas apenas elevadas. Para dar al escenario un fondo, Wakhévitch pinto él mismo las paredes[14]. Al año siguiente, se diseña un pequeño teatro permanente.

> Perfección, sí, por el marco mismo, el patio del Palacio arzobispal, en que se instala un teatro tan completo como cualquiera cerrado y en el que las piedras naturales, los complementos –boca, laterales de la escena–, las luces, la paz misma del ambiente, preparan al espíritu para gustar el milagro de la música (...) (Fernández-Cid, 1977: 103).

En 1985 se inaugura un nuevo teatro al aire libre con una capacidad superior, mediante la construcción de una platea elevada, una escena más profunda, que se adapta a los estándares de los teatros tradicionales, y un equipamiento modernizado, diseñado por el arquitecto Bernard Guillamot, que utiliza los recursos y elementos de la arquitectura actual. El escenario se construye con la fachada principal al fondo del mismo, lo que permite que se deje vista, integrándose en la escenografía. El teatro aumentó su tamaño perdiendo la intimidad de antaño, "(…) ha sido esa preocupación por la taquilla la que ha destruido el placer incomparable del patio del palacio arzobispal de Aix-en-Provence a través de las diferentes reconstrucciones, más conseguidas hoy que antes, pero cuyo resultado sigue siendo decepcionante"(Mortier: 2010: 21). Como comenta Antoni González, citando a Martorell, "en muchos casos hay que compaginar la conservación con el uso, aunque ello suponga alterar por añadidura (...)", ya que "los monumentos además de documentos históricos son arquitectura viva al servicio de la gente" (González Moreno-Navarro, 1993: 403).

Sin embargo en muchos otros espacios, habrá un respeto a la lectura del edificio, buscando el equilibrio entre uso y valor histórico-artístico, recurriendo para ello a estructuras desmontables, tanto para el escenario como para albergar los espectadores, que no afectan al edificio originario y permiten que la acción sea reversible, evitando transformaciones innecesarias en la construcción, como recomienda la Carta de Venecia, y permitiendo la visita turística en otras épocas del año. Son casos como el patio del Palacio Ducal o el claustro del Convento de San Domenico, en Martina Franca, en los que se celebra el *Festival della Valle d'Itria*, o el patio central del Hôtel-Dieu de Beaune, donde se celebra el *Festival Internacional de Ópera Barroca y Romántica*, creado en 1982, permitiendo una espectacular vista de los tejados.

En zonas donde la climatología no es muy propicia, se plantea además la construcción de una cobertura desmontable, que generalmente se diferencia del construido original, como recogen todas las legislaciones internacio-

[14] Gabriel Dussurget evoca sus modestos comienzos: "Georges Wakhévitch (...) agreed to design a canopy and some feathers (…) all in a small set, so that we could mount the show. We put some benches in the courtyard and some barely elevated tiers, and the set was positioned in a corner of the old warehouse that served as wings (...). To give the stage a backdrop, Wakhévitch himself painted the walls". http://www.festival-aix.com.

nales[15]. En el caso del Castillo de Olavilinna[16], en el año 2000, se convocó un concurso de arquitectura para construir la nueva cubrición, que sustituiría a la levantada en 1970, y un auditorium más confortable, mejorando la visibilidad y adaptado a normativas de accesibilidad y evacuación. La solución de la cubierta se basa en una membrana textil tensada, de color gris claro, que mezcla su color con los toscos muros de piedra, dialogando de este modo con la vieja arquitectura, y se extiende desde un marco de cables y varillas de acero, sostenido por cuatro mástiles. El conjunto se apoya en la estructura de hormigón que sostienen las pasarelas de madera, construidas en los años 1940 y 1970, no tocando en ningún punto las estructuras históricas del castillo, condición establecida por la Junta Nacional de Antigüedades. Las nuevas instalaciones, cubierta, escenario y graderío para el público, se erigen cada primavera en el patio principal de la fortaleza, y se desmontan pasado el festival.

En el caso del *Festival de Glyndebourne*, se construye un teatro de nueva factura, que sustituye al primitivo, adyacente a la casa de campo de estilo eduardiano, propiedad del fundador del festival. Según describen sus arquitectos, la nueva instalación, que se inaugura en 1994, es un edificio moderno que se integra con sensibilidad con las edificaciones históricas, ocupando el mismo lugar que el antiguo, pero girado 180º para permitir las vistas sobre los jardines. Esta reorientación disfraza la mayor parte del edificio, que se oculta en la ladera excavada. El auditorio en forma de herradura y la torre del escenario, de mayor altura, se colocan en el centro, dejando el foyer, estudios, oficinas y camerinos alrededor, en tres niveles, dando proporción a la fachada. El edificio establece un diálogo con la antigua arquitectura a través de los materiales, combinando los tradicionales muros de carga de ladrillo, igual que la casa adyacente, con un acabado de paneles prefabricados de hormigón y paneles de plomo en cubiertas.

Por otro lado, los antiguos teatros clásicos han sido recuperados para la función que fueron concebidos, generalmente con actuaciones de conservación que no modifican su imagen de ruina y muestran una continuidad, "tratando de evitar que se produzca una fractura entre un ciclo de utilización y otro" (Rivera Blanco, 1997: 270). El festival de ópera *Les Chorégies d'Orange*[17], se celebra en el Teatro Antiguo, edificación que ha conservado el muro



Fig. 3 – Cubrición del patio del Castillo de Savonlinna. Fuente: http://www.e-architect.co.uk

[15] La Carta de Cracovia (2000), en el apartado 4, recomienda que 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.

[16] El castillo es un conjunto de fortificaciones de distintas épocas, la primera de ellas de 1475. Se acometió una restauración "estilística" entre los años 1961 y 1975 para llevarlo a su aspecto original, después de la devastación sufrida por dos incendios a finales del siglo XIX.

[17] La primera representación de una ópera en el Teatro Antiguo de Orange, *José* de Mehul, tuvo lugar en 1869, estableciéndose el festival a partir de 1971.

de escena, el graderío y la cávea. En época romana contaba con una cubierta de madera sobre la escena, de la que todavía es posible percibir la traza en algunos muros. Para proteger la antigua fachada de las agresiones climáticas, el arquitecto jefe de los Monumentos Históricos, Didier Repellin, "repristinó" la cubierta, mas con materiales contemporáneos, vidrio y acero, integrando en ella la maquinaria necesaria para espectáculos. Para preservar el monumento, no se apoya en las antiguas fábricas, sino en una viga transversal de gran longitud. En el caso de arquitecturas muertas o ruinas, el respeto al valor histórico no ha permitido, a veces, ningún tipo de actuación, permaneciendo algunas construcciones, de manera simbólica, como telón de fondo, caso de las Termas de Caracalla, en las que se celebra ópera desde 1937.

Las escenografías producidas para los "nuevos" teatros supusieron el comienzo de un cambio, por las sugerencias que éstos aportaron y la integración del espacio circundante en la escena, produciéndose una fuerte "interferencia entre la arquitectura y la estética de los espectáculos" (Mortier, 2010: 19). El estreno de la ópera *Aida*[18] en la Arena de Verona en 1913 "segnò la nascita di un nuovo stile scenografico" (Morini, s.f.), ya que se integraron los graderíos en escena, y se adoptaron por vez primera los elementos tridimensionales, valorando los planos volumétricos y, abandonando las escenas pintadas típicas de los teatros tradicionales.

El espacio juega "como elemento escenográfico e impulsor de atmósferas" (Vela del Campo, 2008), aprovechando las escenografías las peculiaridades y características del lugar. En 1933, el arquitecto Clemens Holzmeister construyó, en la Felsenreitschule, la "ciudad de Fausto" para la



Fig. 4 – Arena de Verona. Representación de *Aida* de G. Verdi (1913). Fuente: "L'Arena e Verona - 140 anni di storia". https://it.wikipedia.org/wiki/File:Arena1913.jpg

legendaria producción de Reinhardt de *Fausto* de Goethe, considerada todavía como una de las transformaciones más importantes de este lugar, por la total integración de las arcadas en la escena. De este modo los distintos elementos que componen el espacio se hacen presentes, integrándose en la escena, por ejemplo, a través de las texturas de las superficies murarias, como sucede en el Castillo de Savonlinna y el Sferisterio de Macerata; o los huecos que las horadan, en el Felsenreitschule de Salzburgo, o el patio del Palacio Arzobispal de Aix-en-Provence. Se ponen en valor, de este modo, los materiales y formas del espacio, permitiendo su apreciación y disfrute.

Se crean, así, representaciones y puestas en escena excepcionales que absorben las singularidades del espacio, su forma, disposición, acústica, luz, temperatura y atmósfe-

[18] Se eligió *Aida* por ser una ópera "perfettamente in sintonia con la colossale architettura dell'Arena (...) lo spettacolo doveva dare l'idea del grandioso, del mai visto prima, del colossale". La escenografía fue realizada por un joven arquitecto italiano, Ettore Fagiuoli. Los periódicos comentaron la espectacularidad de la puesta en escena: "francamente siamo convinti che mai si sia raggiunta, in nessun teatro al mondo, la meravigliosa potenza d'effeti che ottene iersera nella nostra Arena" (Morini, s.f.).

ra, estableciéndose, de este modo, un maridaje entre las distintas artes que influyen en la percepción del espectador, creando una sensación única e irrepetible.

Bibliografía

Batta, András (2000). *Ópera: compositores, obras, intérpretes*. Colonia: Könemann.

Dezzi Bardeschi, Marco (1991). *Restauro: Punto e da capo*. Milano: Franco Angeli.

Fernández-Cid, Antonio (1977). *Festivales de música en el mundo*. Madrid: Real Musical.

González Alcantud, José Antonio (2009). "Colosidad, ópera y espíritu del lugar: una impresión antropológica de la arena de Verona" en *Música oral del Sur: revista internacional*. Nº 8, 2009, pp. 85-109.

González Moreno-Navarro, Antoni (1993). *Los clarines del miedo (cada monumento tiene su lidia)*. Barcelona: Diputación de Barcelona.

Kaisa Litti (2000). "Savonlinna opera-goers can stretch out" en *Helsingin sanomat*, *international edition*, 4 julio 2000. Disponible en http://www2.hs.fi/english//archive/news.asp?id=20000704xx6 (última consulta: 3 de noviembre de 2015).

Mattioli, Alberto (2012). *Anche stasera. Come l'opera ti cambia la vita*. Milano: Mondadori.

Morini, Micaela (s.f.). *10 agosto 1913: storia di un sucesso*. Disponible en http://www.linkiesta.it/it/blogpost/2013/05/03/10-agosto-1913-storia-di-un-success o/16257/ (última consulta: 21 de octubre de 2015).

Mortier, Gerard (2010). *Dramaturgia de una pasión*. Madrid: Akal.

Página oficial del Festival de Salzburgo. Disponible en http://www.salzburgerfestspiele.at (última consulta: 3 de noviembre de 2015).

Página oficial del Festival de Ópera de Macerata. Disponible en http://www.sferisterio.it (última consulta: 3 de noviembre de 2015).

Página oficial del Festival de Ópera de Glyndebourne. Disponible en http://www.glyndebourne.com (última consulta: 13 de noviembre de 2015).

Página oficial del Festival de Ópera de Les Choregies d'Orange. Disponible en http://www.choregies.fr/theatre -antique-national.html (última consulta: 10 de noviembre de 2015).

Página oficial del Festival de Ópera de Savonlinna. Disponible en http://www.operafestival.fi (última consulta: 25 de octubre de 2015).

Página oficial del Festival de Ópera de la Arena. Disponible en http://www.arena.it (última consulta: 26 de octubre de 2015).

Página oficial del Festival de Aix-en-Provence. Disponible en http://www.festival-aix.com (última consulta: 26 de octubre de 2015).

Pérez Adrián, Enrique (1986). "Edimburgo" en *Scherzo*. Nº 5, 1986, pp. 65-67.

Rivera Blanco, Javier (1997). "El debate sobre la pertenencia de los nuevos usos en la reciente historia de la restauración" en *Actas de los VII cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico*, Santander: Universidad de Cantabria, pp. 270-276.

Sans Riviere, Fernando (2001). "400 años de ópera en el mundo" en *Ópera Actual*. Nº 43, 2001, pp. 33-35.

Sforza, Francesco (1993). "Il pubblico e il suo doppio" en *Grandi teatri italiani*. Roma: Editalia. Disponible en http:/web.mclink.it/MC9628/GTI/GTI Verona.htlm (última consulta 2 de noviembre de 2015).

Vela del Campo, Juan Ángel (2008). "Ópera de siempre, ópera de hoy" en *El País*. 5 agosto 2008. Disponible en http://elpais.com/diario/2008/08/25/opinion/1219615213_850215.html (última consulta 3 de noviembre de 2015).

Villalba, F. J. (1986). "Glyndebourne" en *Scherzo.* Nº 5, 1986, pp. 65-67.

A RECUPERAÇÃO DO PATRIMÓNIO E MEMÓRIA COLECTIVA: O LEGADO INDUSTRIAL DE MADRID E OS ESPAÇOS PARA AS ARTES

Júlia Cristina Pereira de Faria
Universidad de Alcalá

1. Introdução

A cidade de Madrid experimenta um desenvolvimento industrial já a partir do século XVIII através de políticas de mercantilismo, que pretendiam impulsionar a produção de bens a nível nacional, com a finalidade de reduzir a dependência económica internacional. Deste modo, o Estado espanhol inicia uma serie de empreendimentos industriais através da criação e construção de espaços industriais financiados diretamente pelo mesmo, como é o caso das denominadas Reais Fábricas (Rabanal Yus, 1984), sendo a Real de Fábrica de Tabacos de Madrid um exemplo[1].

Já no século XIX, com a introdução da via férrea na cidade e com a necessidade de implementação de novos espaços industriais, como o caso das centrais de produção de energia, o tecido urbano da cidade sofre alterações com a proliferação de indústrias, que se vai intensificando até meados do século XX. No entanto, é de salientar que, comparativamente a outras regiões espanholas, como Astúrias ou o País Basco, a cidade de Madrid apresenta um desenvolvimento industrial menos notável.

É precisamente a partir de meados do século XX, na década de 1960, que a cidade se redefine como um centro de produção industrial importante e relevante no contexto nacional. Este facto deve-se às políticas implementadas pelo regime franquista, que pretendia transformar a capital num dos motores mais importantes do sector secundário (Pardo Abad, 2004).

Inicia-se, desta forma, um grande desenvolvimento industrial não só no centro urbano, mas também muito significativamente na periferia, centrando-se em locais que já contavam com importantes vias de comunicação, tanto a nível viário como ferroviário, como o caso do eixo Madrid-Barcelona (Layuno, 2012).

Já na década de 1970, o fenómeno de redistribuição espacial das indústrias de localização central para a periferia provoca grandes alterações no tecido urbano da cida-

[1] Espaço industrial analisado neste texto.

de, originando uma quantidade significativa de espaços industriais obsoletos, ameaçados pela especulação imobiliária, tanto residencial como comercial e administrativa (Pardo Abad, 2004). Neste sentido, inicia-se uma destruição em grande escala do legado industrial da cidade, que se agravará nas décadas de 1980 e 1990, com a requalificação dos usos do solo, cuja destruição de espaços industrias não apresenta quaisquer critérios. Não apresenta igualmente critérios a política patrimonial, das décadas referidas anteriormente, de preservação de elementos isolados e espaços industrias considerados singulares, em vez de uma preservação íntegra tanto dos espaços arquitetónicos como da maquinaria e dos arquivos.

Contrariamente ao caso espanhol, no contexto europeu a sensibilização no sentido da proteção do legado industrial começa a desenvolver-se já na década de 1960, com significativas iniciativas de conservação e valorização dos espaços industriais obsoletos[2].

Uma das iniciativas é o desenvolvimento de uma tipologia de conservação "in situ", denominada "eco-museu", cujos primeiros exemplos localizam-se em França (Davis, 1999). Outra das iniciativas é a criação de espaços museológicos com um programa baseado no estudo antropológico e popular, tipologia desenvolvida em grande parte pelos países nórdicos (Sabaté, 2004).

Desta forma, a sensibilização académica para a proteção, preservação e valorização do legado industrial espanhol materializa-se tardiamente na década de 1980 (Benito y Sabaté, 2010), cujas primeiras iniciativas partem de contextos onde a produção industrial teve mais impacto, tanto a nível económico como social, em regiões como a Catalunha ou Astúrias. São exemplo deste facto os primeiros congressos realizados em Espanha sobre a temática do legado industrial: o primeiro congresso[3] realiza-se em Bilbau, no País Basco, em 1982, e o segundo[4] em Barcelona, na Catalunha, em 1985.

Por fim, deve salientar-se que no caso espanhol a sensibilização para a preservação dos espaços industrias carece de caráter cívico significativo. As ações desenvolvidas neste sentido partem, na sua grande maioria, do meio académico, questionando-se a importância e pertinência da memoria do trabalho como fator complementário nas intervenções patrimoniais dos espaços industriais da cidade de Madrid.

2. Espaços industriais: memória do trabalho ou consumo cultural?

Pode considerar-se que a origem do conceito de património industrial e o desenvolvimento de uma disciplina que se dedica ao estudo do legado industrial se situa na segunda metade do século XX, começando por denominar-se "arqueologia industrial" (Santos, Ribeiro y Matos, 2003). Um acontecimento relevante que vai desencadear reações sobre esta temática, no contexto da sociedade inglesa, é a destruição de uma parte significativa da "Euston Station", situada em Londres, em 1962. Mas para além deste debate, e como comentam Santos, Ribeiro y Matos:

> As raízes deste movimento encontram-se ainda na década da na década de 50, com Michael Rix a utilizar a expres-

[2] Os espaços industriais obsoletos experimentaram, sensivelmente também a partir da década de 1960, diversas tipologias de ocupação e apropriação para além da visão patrimonial apresentada anteriormente. São exemplos o conceito de "anti-museu" (Layuno, 2004) e a apropriação do espaço industrial como espaço de criação e produção artística de arte contemporânea vanguardista.

[3] I Jornadas sobre la Protección y Revalorización del Patrimonio Industrial.

[4] II Jornadas sobre la Protección y Revalorización del Patrimonio Industrial.

> são 'arqueologia industrial' num artigo publicado em 1955, com a criação do *Industrial Archaeology Research Committee* em 1958, a realização em Inglaterra da 1ª Conferência Nacional sobre Arqueologia Industrial e a definição do conceito de 'monumento industrial' pelo *Council for British Archaeology*, em 1959 (2003: 24).

Neste sentido, inicia-se, primeiramente no contexto inglês, o interesse pelo património industrial, com ações de catalogação, criação de associações civis de proteção do património e intervenções arquitetónicas nos espaços industriais obsoletos.

É importante referir que, paralelamente, é também na década de 1960 que começa a construção de uma visão capitalista sobre o património, em que qualquer lugar tem, hipoteticamente, um passado passível de ser explorado como produto cultural, podendo gerar benefícios económicos (Ashworth, 1995).

Além deste facto, como consequência da mudança, na sociedade ocidental, de uma economia produtiva para uma economia de serviços, o "património" passa a transformar-se num dos sectores económicos e de ócio mais importantes da sociedade contemporânea, influenciando diretamente os critérios de preservação dos bens e os respetivos programas de intervenção patrimonial.

Respetivamente a esta temática, alguns autores (Samuel, 1994; Graves-Brown, 2015) também consideram que a omnipresença do património como bem de consumo cultural na sociedade contemporânea deve-se a uma determinada incerteza e pouca esperança no futuro, tendo redirecionado a perspetiva sobre o conceito de passado e presente.

Este fenómeno tem conduzido a sociedade contemporânea, ou pós-moderna, a enfrentar-se a uma problemática pertinente: uma "crise de acumulação" de bens ou de lugares patrimoniais (Harrison, 2013). Convive-se, assim, com uma grande multiplicidade e heterogeneidade de diferentes momentos do passado e do presente.

Este facto demonstra uma dificuldade, por parte da sociedade atual, em selecionar o que deve ser preservado ou destruído devido a uma mudança de paradigma respetivamente ao conceito de património. Este deixou de ser entendido como um processo que define a construção de uma identidade, identidade esta que é transmitida entre diferentes gerações e onde existe uma seleção dos valores a perpetuar ou a esquecer (Smith, 2006), através de mecanismos como a memória coletiva, por exemplo. Se se entender o património não como um bem ou uma prática cultural, mas como um processo inerente à construção de uma identidade, então significa que o passado tem implicações e uma ligação direta ao presente e ao futuro, levando à sua sustentabilidade.

De outra forma, qualquer critério de intervenção num espaço arquitetónico obsoleto pode caminhar para a arbitrariedade, pois não existem elementos que justifiquem uma intervenção para além de revitalização de um espaço com utilidade para a sociedade, e que passa invariavelmente por um programa de entretenimento com uma perspetiva económica, onde o património industrial não é exceção.

Pilar Biel (2014) afirma, relativamente ao património industrial espanhol, que na década de 1990 se assistiu a uma proliferação de museus e centros de arte contemporânea instalados em espaços industriais obsoletos. Afirma também que simultaneamente, e não com menos pertinência, uma parte significativa de bens industriais são reconvertidos em espaços de ócio e entretenimento, factos que expressam os valores de uma sociedade neoliberal, identificadas com o consumismo.

Tal pertinência neste tipo de programas na reutilização de espaços industriais deve-se simultaneamente a outro fator decisivo. Estes espaços, concebidos para uma fun-

ção produtiva que determina a organização espacial dos mesmos, dificultam "a priori" uma amplitude de opções programáticas quanto à sua adaptação e revalorização.

No caso de uma tipologia museológica que contempla uma conservação íntegra de um espaço industrial, a mesma pode ser determinada pela impossibilidade de instalação de outro programa, pela imposição económica de rentabilidade para uma comunidade onde o bem se insere ou a preservação da memória coletiva e do trabalho. No caso de outras tipologias, como os centros de arte ou a instalação de museus em espaços industriais onde já não existe maquinaria ou outro tipo de vestígios da atividade da mesma, a fábrica, como espaço arquitetónico, constitui uma espécie de cápsula vazia. Como comenta Ascensión Hernández:

> una circunstancia añadida ha hecho de esta tipología (o património industrial) una de las preferidas por los arquitectos contemporáneos: su amplitud espacial y una estética brutalista en la que domina un tratamiento sincero y expresivo de los materiales, ha conducido a seleccionar muchos edificios industriales para adaptarlos a museos y centros culturales, generalmente dedicándolos a la cultura y al arte contemporáneo, considerando que el espacio diáfano y fluido de estas construcciones se adecuaba perfectamente a la exhibición de obras de arte actuales (2007: 30).

Esta visão restrita sobre o património industrial, por parte dos arquitetos, que no caso da cidade de Madrid tem particular relevância, resume-se a interpretar um espaço industrial como um pretexto para afirmar a autoria e deixar uma marca. Esta questão é visível, por exemplo, em processos de revitalização urbana conseguidos através de projetos culturais mediatizados, concebidos por arquitetos com relevância internacional (Hernández, 2007).

Neste sentido, dado que a singularidade do património industrial reside na importância não só da memória do trabalho e da técnica, mas também da memória coletiva dos trabalhadores e empresários e das relações sociais entre os mesmos, paradoxalmente é a vertente que menos tem sido focado na intervenção patrimonial dos espaços industriais da cidade de Madrid.

O património industrial, como se sabe, necessita de uma abordagem multidisciplinar que deve ser contemplada sempre que há a possibilidade de intervenção no mesmo: como referido anteriormente, a importância de conservar um legado industrial ultrapassa os limites da relevância histórico-artística e tecnológica. Do ponto de vista académico, as metodologias usadas na interpretação do legado industrial apenas nos anos mais recentes têm incluído uma abordagem sociológica, que passa pelo contacto e interação com antigos trabalhadores ou comunidades ligadas a um determinado espaço produtivo.

Ainda assim, deve salientar-se que a iniciativa face à preservação dos espaços industriais parte, na maioria dos casos, do meio académico. Não é considerado que, após o estudo sociológico referido anteriormente, as conclusões possam elucidar a pouca relevância para a memória individual e coletiva do bem ou lugar que se pretende preservar. Este facto poderia assim comprometer o seu valor patrimonial enquanto espaço de trabalho, que pode ser independente da valorização histórico-artística ou tecnológica.

3. Os centros culturais em Madrid: memória e transformação espacial

Nas décadas mais recentes foram realizadas diversas intervenções patrimoniais em espaços industriais obsoletos da cidade de Madrid, com programas que contemplam centros culturais e de exposição, bem como espaços de criação artística.

Estes espaços têm uma localização central no tecido urbano da cidade, sendo que duas das intervenções estão loca-



Fig. 1 – Entrada do centro cultural Caixa Forum, 2015. Fonte: J. Faria



Fig. 2 – Interior do espaço cultural Medialab, 2015. Fonte: J. Faria



Fig. 3 – Interior do Depósito Elevado do Canal Isabel II, 2015. Fonte: J. Faria

lizadas no chamado "Paseo del Prado", onde se situam importantes centros culturais e museológicos, como são exemplos o Museu de Arte Contemporânea Reina Sofia, o Museu do Prado e também o Museu Thyssen-Bornemisza.

Neste sentido, para além dos espaços referidos constituírem já importantes centros culturais da cidade, com uma oferta cultural significativa, paradoxalmente a situação privilegiada dos espaços industriais reabilitados que se situam junto aos mesmos é premissa justificativa para uma intervenção.

O primeiro projeto a ser realizado foi a adaptação do Depósito Elevado do Canal Isabel II[5] a Sala de Exposições, em 1986, projeto da autoria dos arquitetos Alau Massa e Antonio Lopera, uma iniciativa precoce se comparada com os restantes projetos que se iriam posteriormente desenvolver.

Este projeto parte de um conceito de intervenção mínima e reversível, onde a autoria é delegada para segundo plano para dar protagonismo à pré-existência. É um espaço que aproveita a estética industrial como geradora de um espaço de exposições alternativo. Contudo, não existem elementos diretamente ligados à preservação da memória histórica ou coletiva, apenas se faz notar a preservação de alguns elementos móveis pré-existentes, que podem ser interpretados como opção estética de todo o conjunto[6].

As intervenções que se seguem são já efetuadas no século XXI, à exceção do matadouro municipal[7], cuja intervenção patrimonial inicia-se ainda na década de 1980

[5] Atualmente é uma empresa municipal de gestão de abastecimento de água. Este depósito foi o primeiro a ser construído na cidade, começando a funcionar em 1911 (Aguiló, 1986).

[6] A Fundação Canal Isabel II tem promovido o estudo do Depósito Elevado e publicado sobre o mesmo, o que constitui uma contribuição para a memória do espaço.

[7] O matadouro municipal de Madrid foi inaugurado em 1911 e é um projeto da autoria do arquiteto Luis Bellido, tendo funcionado como

em apenas alguns dos edifícios[8], mas com uma programação distinta, baseada na criação de espaços de apoio social e comunitário.

A intervenção neste espaço, sensivelmente compreendida entre 2006 e 2011, com o objetivo de implementar um centro cultural, sendo este denominado "El Matadero", foi efetuada nas distintas naves que fazem parte de todo o conjunto do antigo matadouro municipal, ou seja, nos edifícios que não tinham sido objeto de intervenção na primeira fase, na década de 1980. O conjunto arquitetónico, para a implementação do centro cultural "El Matadero", foi objeto de intervenções em diferentes fases e com diferentes arquitetos[9]. Apesar das diferentes preocupações estéticas e programáticas de cada um dos projetos, foi dada alguma atenção, no conjunto global, à preservação da memória do lugar através da conservação de diversos elementos pré-existentes. São exemplos um depósito que se encontra numa das entradas do espaço cultural, as sinalizações existentes no complexo industrial, um legado que ajuda a interpretar os circuitos efetuados nas diferentes funções do complexo, ou mesmo os sinais de um incêndio, visíveis nas Naves que tiveram a intervenção do arquiteto Arturo Franco. Para o estudo da memória deste espaço é necessário assinalar toda a investigação teórica efetuada pelo "Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid".

Contudo, é notável a predominância da criação arquitetónica que engloba a expressividade dos materiais que constituem os diferentes lugares do complexo industrial.

Outro dos projetos, concluído em 2008, e que constitui uma das duas intervenções situadas no "Paseo del Prado", denomina-se "Caixa Forum". Esta intervenção, de



Fig. 4 – Interior do espaço Intermediae, um dos espaços do centro cultural "El Matadero", 2015. Fonte: J. Faria

tal até finais da década de 1970 (Esparraguera Calvo y Rojas Cero, 2006).

[8] São exemplos a "Casa del Reloj", adaptada a lar de terceira idade, a "Nave de Patatas", atualmente um espaço de plantas exóticas, ou os antigos estábulos, adaptados para sala de ensaios da "Compañía Nacional de Bailado".

[9] Os espaços denominados "Vestíbulo", "Intermediae", "Taller" e as Naves 8 y 9 foram projetadas pelo arquiteto Arturo Franco. A "Casa del Lector" e o "Auditório" por Antón García Abril e o projeto efémero "Red Bull Music Academy", na Nave 15, por Victor Navarro e María Langarita. O espaço "Cineteca" e "Cantina" foi projetado por José María Churtichaga e Cayetana de la Quadra Salcedo, as "Naves del Español" por Mario Gas, Jean Guy Lecat, Francisco Fontanals e Emilio Esteras, a "Central de Diseño" por José Antonio García Roldán e, finalmente, a Nave 16 por Alejandro Vírseda, José Ignacio Carnicero e Ignacio Vila.

iniciativa privada, é caracterizada pela construção de um centro cultural, da autoria dos arquitetos Jacques Herzog e Pierre de Meuron, nas antigas instalações da central elétrica Mediodía[10].

Este projeto é paradigmático quando à problemática da inserção de obra nova em espaços pré-existentes, com a escolha de arquitetos mediáticos como forma primeira de promoção. Neste projeto há um processo inverso que teoricamente estaria no limite do que se pode considerar uma conservação patrimonial – o objetivo é a construção de um centro cultural como obra nova, agregando elementos da pré-existência sem que esta seja a condicionante e o ponto de partida.

Neste sentido, o que apenas resta da estação elétrica são as fachadas parcialmente conservadas, englobadas no projeto como de um material de revestimento se tratasse. Neste caso, a memória do lugar é claramente um conceito inexistente.

Mais recentemente, frente ao centro cultural referido anteriormente, situam-se as antigas "Serrerías Belgas"[11], um espaço industrial obsoleto reconvertido em espaço cultural, chamado "MediaLab", no qual se promove a participação dos cidadãos na produção, investigação e difusão de projetos culturais. Este projeto é da autoria dos arquitetos Victor Navarro e María Langarita.

Esta adaptação apresenta uma abordagem mais sóbria na reflexão sobre a problemática da intervenção no património industrial. A pré-existência é conservada em todos os seus elementos, cujos novos espaços apresentam uma linguagem totalmente contemporânea e consequentemente contrastante com a pré-existência, de carácter reversível. Contrariamente ao centro cultural "Caixa Forum", foi elaborado um trabalho de investigação no sentido de recuperar a memoria histórica. São igualmente organizadas visitas guiadas com o objetivo de divulgar a história do edifício pré-existente e explicar a intervenção patrimonial.

Por último, é necessário referir o espaço expositivo existente na antiga Real Fábrica de Tabacos, um edifício do século XVIII que apresenta distintas características espaciais se comparado com os anteriores edifícios industriais analisados. Atualmente o edifício está parcialmente adaptado a um espaço para exposições com uma intervenção arquitetónica mínima. Alberga igualmente um centro social autogerido. Para este espaço está prevista a instalação de um centro nacional de artes visuais, da autoria de Enrique Sobejano e Fuensanta Nieto.

Quanto ao centro de exposições atualmente existente, assume-se com a intervenção arquitetónica mínima um espaço alternativo que promove uma reação ao academicismo, promovendo exposições de carácter vanguardista e contemporâneo. Contudo, e à semelhança de alguns dos casos referidos anteriormente, neste caso não são igualmente contempladas metodologias ou abordagens para a recuperação da memória coletiva inerente a este espaço produtivo.

4. CONCLUSÃO

Para o estudo do património industrial é necessário ter em conta a pertinência de uma abordagem multidisciplinar para a sua interpretação e posterior elaboração de

[10] A central elétrica Mediodía foi inaugurada no início do século XX, tendo sido a principal fonte de distribuição de energia do sector sul da cidade.

[11] As "Serrerías Belgas" foram um espaço industrial do sector da indústria madeireira criado no início do século XX. É um dos poucos exemplos de um espaço industrial com estrutura em betão armado construído em Madrid, no período referido anteriormente.

critérios de intervenção, caso se justifique intervir. Neste sentido, deve ser ultrapassada a visão estética dos espaços industriais para que estes possam ser objeto de estudo sob um novo paradigma: a sua conservação como espaços de memória coletiva e do trabalho.

Sendo que na contemporaneidade se tenham superado critérios dogmáticos de intervenção no património, existindo uma maior liberdade interpretativa e programática por parte dos arquitetos, são necessárias ações de divulgação e formação quando existe a possibilidade de intervir num espaço industrial.

No caso específico da cidade de Madrid, através da análise dos diferentes espaços culturais é notável a ausência de metodologias e mecanismos que possibilitem a recuperação da memória coletiva e do trabalho. Separado do seu contexto histórico, geográfico e social, o património industrial de Madrid transformou-se numa atrativa oportunidade para desenvolver projetos de obra nova ligados a uma cultura artística alternativa. Como comenta Hernández (2007), os centros de arte contemporânea passaram a constituir-se como símbolos de distinção e modernidade para as cidades, o que pode justificar, sob certo ponto de vista, a criação de tantos espaços culturais na cidade de Madrid, nos anos mais recentes.

Bibliografia

AA.VV. (1984). *I Jornadas sobre la Protección y Revalorización del Patrimonio Industrial.* Victoria: Gobierno Vasco, Generalitat de Catalunya.

AA.VV. (1988). *II Jornadas sobre la Protección y Revalorización del Patrimonio Industrial.* Barcelona: Generalitat de Cataluña.

AA.VV. (2005). *Memoria histórica para el proyecto de rehabilitación del antiguo matadero muncipal de Madrid*. Madrid: COAM. Consultado en: http://212.145.146.10/ejercicio/concursos/concursos_ocam/130606_ecotop/documentacion/matadero_madrid_memoria_historica.pdf.

Aguiló, M. (1986). *La reconversión del Depósito Elevado*. Madrid: Canal Isabel II.

Alau, J. y Lopera, A. (1987). "Reconversión del Depósito elevado del CYII" en *Arquitectura - Revista del Colegios Oficial de Arquitectos de Madrid.* Nº 267, julio-agosto 1987, p. 13.

Ashworth, G. (1995). "Heritage, Tourism and Europe: an European future for an European past?" en Herbert, D. (ed.), *Heritage, Tourism and Society*. Londres: Pinter.

Benito, P. y Sabaté, J. (2010). "Paisajes culturales, industria y territorio: la reciente experiencia española" en *Registros*. Año 7, nº 7, diciembre 2010, pp. 18-30.

Biel Ibáñez, P. (2015). "La memoria de la industria y su inclusión en la ciudad posmoderna" en Cabañas, M. y Rincón, W. (eds.), *El arte español y la recuperación del pasado reciente*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

"Caixa Forum Madrid" en *El Croquis. Herzog & de Meuron 2002-2006.* Nº 129-130, 2006, pp. 90-113.

"Culturas populares – Rehabilitación del Matadero de Madrid" en *Arquitetcura Viva*. Nº 140, 2011, pp. 80-101.

Davis, P. (1999). *Ecomuseums: a sense of place*. London: Leicester University Press.

Esparraguera Calvo, G. y Rojas Cero, C. (coords.), (2006). *El Matadero Municipal de Madrid: la recuperación de la memoria*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Graves-Brown, P. (2015). "Reanimation or *Danse Macabre*? Discussing the Future of Industrial Spaces" en Orange, H. (ed.), *Reanimating Industrial Spaces: Conducting Memory Work in Post-industrial Socities.* California: Left Coast Press.

Harrison, R. (2013). *Heritage: critical appproaches*. Oxon: Routledge

Hernández Martínez, A. (2007). "El reciclaje de la arquitectura industrial", en Biel Ibañez, M. (coord.), *Actas del Seminario de Patrimonio Industrial y de la Obra Pública.* Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte.

Langarita y Navarro (2013). "Medialab, Madrid" en *Arquitetcura Viva*. Nº 148, 2013, pp. 28-29.

Layuno Rosas, A. (2004). *Museos de Arte Contemporáneo en España. Del Palacio de las Artes a la Arquitectura como Arte.* Trea: Gijón.

— (2012). "Fábricas modernas y paisajes de la industria en la periferia de Madrid: del desarrollismo a la recuperación patrimonial" en ÁLVAREZ, M. (ed.), *Paisajes culturales. Patrimonio industrial y Desarrollo Regional. Los Ojos de la Memoria*. Gijón: CICEES.

Pardo Abad, C. (2004). *Vaciado industrial y nuevo paisaje urbano en Madrid – antiguas fábricas y renovación de la ciudad*. Madrid: Ediciones La Librería.

Rabanal Yus, A. (1984). "En torno a la introducción y localización de las Reales Fabricas en el Madrid del siglo XVIII" en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños.* Nº 21, 1984, pp. 69-89.

Sabaté, J. (2004). "De la preservación del patrimonio a la ordenación del paisaje", en *Urbano*. Vol. 7, nº 10, noviembre 2004, pp. 42-49.

Samuel, R. (1994). *Theatres of Memory. Past and Present in Contemporary Culture.* Londres: Verso.

Santos, M.; Ribeiro, I. y Matos, A. (2003). "Intervir no Património Industrial: das experiências realizadas às novas perspectivas de valorização" en Sampaio, M. (ed.), *Actas do Colóquio de Museologia Industrial -Reconversão e Musealização de Espaços Industriais.* Porto: Museu da Indústria.

Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. Oxon: Routledge.

Tellería Bartolomé, A. (1991). "Depósito del Canal de Isabel II", en *Diseño Interior*. Nº1, febrero 1991, pp. 46-47.

ANÁLISIS SOBRE LA EVOLUCIÓN DE LA DOCUMENTACIÓN GRÁFICA DE LOS PROYECTOS DE OBRA EN LA CONSTRUCCIÓN DE BENALÚA DE ALICANTE (1883-1956)

Raquel Pérez-delHoyo
María Elia Gutiérrez-Mozo
Irene Sentana-Gadea
Universidad de Alicante

1. Introducción Normativa

Al tiempo que las exigencias o tolerancias Normativas condicionan los tipos edificatorios y la composición urbana, también determinan el carácter de los documentos, en su origen gráficos, que anticipan las formas construidas. Si bien, con independencia de las Normas, las propuestas más avanzadas suelen expresarse siempre a través de los proyectos más elaborados superando con creces cualquier requerimiento legal (Pérez-delHoyo, 2010).

Este hecho se constata en la figura del arquitecto José Guardiola Picó cuando, en 1883, concibe y proyecta el barrio de Benalúa en el ámbito de aplicación de la *Ordenanza de Policía Urbana y Rural para la Ciudad de Alicante y su término* de 1850 (Ayuntamiento de Alicante, 1893), con la única exigencia de presentar una instancia de solicitud y un plano firmado por facultativo competente sin regular formas ni contenidos específicos. El proyecto del barrio de Benalúa (Archivo Histórico Municipal de Alicante, 1884) constó de tres planos: plano de planta general, a escala *1 por 1000* (1/1.000); plano de alzado de una casa, a escala *0,01 por metro* (1/100), de plantas de vivienda, a escala *0,005 por metro* (1/200), y detalles constructivos, a escala *0,10 por metro* (1/10); y plano de fachadas de una manzana, alzados de las calles de primer y segundo orden, a escala *4 milímetros por metro* (1/250). De este modo, el proyecto del barrio de Benalúa constituye uno de los primeros casos en la ciudad de Alicante que documenta un proyecto completo del edificio, además de la propuesta de construcción seriada del edificio para conformar la manzana y de la correspondiente planificación y ordenación urbana.

El procedimiento de petición de licencias para construir comenzó a concretarse en Alicante con la aprobación del proyecto de Ensanche, afectando a Benalúa desde que el Ayuntamiento asumiera, en 1896, la responsabilidad de autorizar, o no, su edificación. Las *Ordenanzas de Policía Urbana para las Edificaciones de la Zona de Ensanche* de 1888 (Ayuntamiento de Alicante, 1897), establecieron la necesidad de presentar una instancia explicativa de la construcción y su emplazamiento, acompañada de los planos, por duplicado, de distribución de plantas y alzados, debidamente rotulados, en papel tela, a escala *1 por 100* (1/100), firmados por el arquitecto responsable y el

mismo propietario. Fueron las primeras directrices que sirvieron como base para establecer los criterios que definitivamente se emplearían en el transcurso de las cuatro primeras décadas del siglo XX, determinados en las *Ordenanzas Municipales de la Muy Ilustre Siempre Fiel y Heroica Ciudad de Alicante* de 1898 (Ayuntamiento de Alicante, 1898). Con las Ordenanzas generales de la ciudad, a la regulación del Ensanche se sumarían las exigencias de adjuntar una memoria de las obras y emplear un código de colores en la representación de los documentos gráficos: las construcciones existentes en tinta negra, las obras nuevas proyectadas en carmín, los hierros en azul y las maderas en amarillo (Martínez-Ivars, 2009).

2. DOCUMENTACIÓN GRÁFICA DE LOS PROYECTOS DE OBRA EN LA CONSTRUCCIÓN DE BENALÚA DE ALICANTE

2.1. (1900-1925)

Respecto a los criterios expuestos, excepto algunos dibujos del maestro de obras Nadal Cantó (Archivo Histórico Municipal de Alicante, 1899), los planos no cumplieron de forma exhaustiva estas pautas. Sí se representaron en papel tela y a escala 1/100, en su mayoría rotulados, aunque no siempre incluyeron todas las plantas de piso ni respondieron al código de colores establecido. Ni siquiera muchos de los dibujos del entonces arquitecto municipal de Alicante Francisco Fajardo Guardiola atendieron las Normas, llegando a trabajar con copias en ferroprusiato (Archivo Histórico Municipal de Alicante, 1910). Incluso, al margen de las exigencias, se establecieron como habituales otras prácticas de representación: el relleno en color rojo o negro de las secciones producidas (Archivo Histórico Municipal de Alicante, 1905) o el empleo del mismo color rojo para diferenciar materiales como el ladrillo en los edificios industriales (Archivo Histórico Municipal de Alicante, 1919). Por lo general, los colores se emplearon siempre con mayor rigor en los proyectos de reforma, en la mayoría de los casos, por la necesidad de diferenciar la obra nueva de la existente (Archivo Histórico Municipal de Alicante, 1900).

Las primeras representaciones de carpinterías con mayor grado de detalle, así como la referencia a ciertos recursos de acotación, aparecieron con la intervención puntual del arquitecto Julio Egea López, mediada la segunda década del siglo, anticipándose al resto de planos de obra que no comenzaron a contener estos elementos hasta mediar los años veinte. Los dibujos de Julio Egea introdujeron además la utilización de una técnica precisa de rotulación y la intención de representar los edificios sobre el terreno,

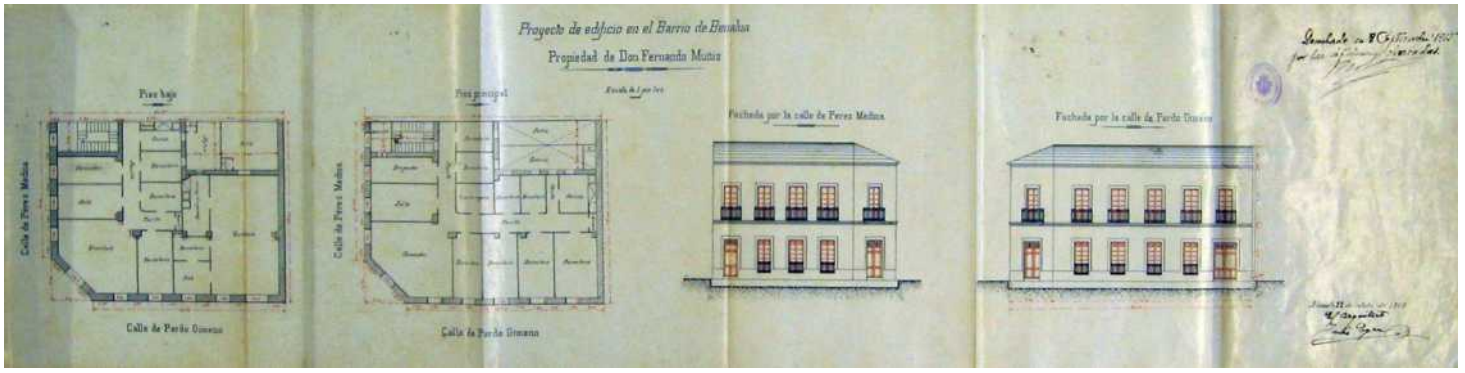


Fig. 1 – *Proyecto de edificio en el Barrio de Benalua. Propiedad de Don Fernando Muñiz. Escala de 1 por 100.* Fuente: Archivo Histórico Municipal de Alicante (1915)

como sólo antes había planteado el Maestro de obras Nadal Cantó en alguna construcción exenta, incorporando ahora el dibujo o referencia de la cimentación, de algún modo antecedente de las vistas de sección, aunque el corte se produzca en la calle y no en el edificio (fig. 1) (Archivo Histórico Municipal de Alicante, 1915).

2.2. (1925-1930)

Alcanzado el cuarto de siglo, la Corporación Municipal comenzó a exigir que los proyectos incorporaran un plano de emplazamiento, requisito que volverá a incumplirse de forma sistemática hasta entrar los años cuarenta. Desde finales de la década de los veinte, la calidad gráfica y el detalle con que se definieron los diferentes proyectos fue enriqueciéndose de forma individual, dependiendo exclusivamente de su autor. Los primeros dibujos "personales" reconocibles por su exquisito cuidado y expresividad, destacando sobre cualquier otra representación del momento que por regla general no solían reflejar el estado acabado de los edificios, fueron los correspondientes a las arquitecturas más distinguidas de Juan Vidal Ramos (Alonso-Vera, 1986) independientemente de su destino residencial o industrial (Archivo Histórico Municipal de Alicante, 1929). Precisamente, en los dibujos de alzado de edificios de almacén, el Arquitecto introdujo importantes innovaciones como la utilización del lápiz terminando las fachadas completamente coloreadas, o la referencia de la escala humana con la representación de figuras junto a los inmuebles (fig. 2) (Archivo Histórico Municipal de Alicante, 1926).

Fue Juan Vidal quien se anticipó, además, diferenciando en la planta los pavimentos de terrazas y zonas húmedas del resto de las zonas de estar, o incorporando al dibujo algunos muebles –camas– para destacar el uso y tamaño de las estancias de dormitorio en los programas específicos de alquiler de habitaciones –hotel–, cuando lo habitual era incluir únicamente sanitarios y cocinas. En estos programas muy puntuales que ni siquiera llegaron a construirse, el Arquitecto llegó a incorporar cuartos de aseo, además de retretes, en el interior de las habitaciones, distinguiéndolas con mayor privilegio por su comodidad. En casos singulares como el del "Chalet de Magro" (1930), Vidal representó totalmente amueblada la planta de la vivienda (Martínez-Medina, 1998).

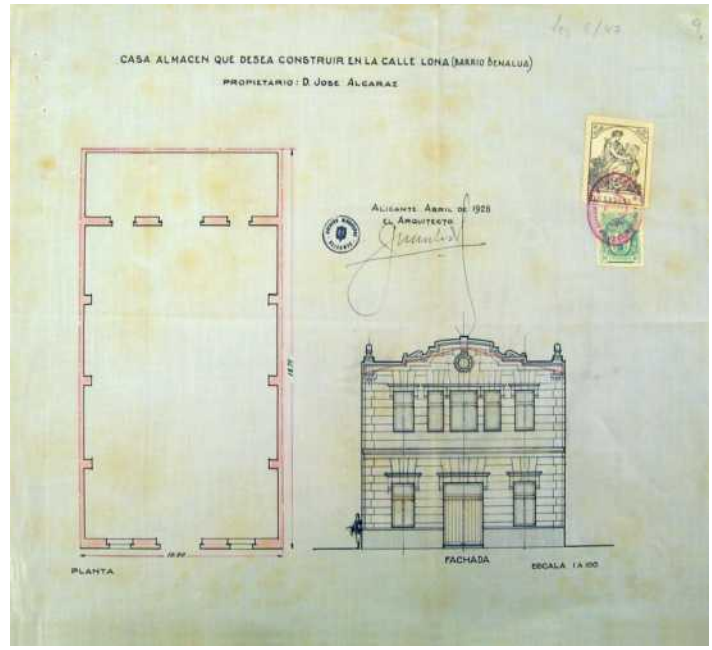


Fig. 2 – *Casa Almacén que desea construir en la calle Alona (Barrio Benalúa). Propietario: D. José Alcaraz. Escala 1 a 100.* Fuente: Archivo Histórico Municipal de Alicante (1926)

2.3. (1930-1940)

Coincidiendo con el comienzo de los años treinta y la obligación de obtener el visado por el *Colegio de Arquitectos de la Zona de Valencia Delegación de Alicante*, desde 1931, se incorporarán nuevos elementos al plano. Los dibujos de los arquitectos Francisco Fajardo Guardiola y

Emilio Herrero Serra se distinguirán por representar los revestimientos interiores de las diferentes estancias (Archivo Histórico Municipal de Alicante, 1933) y, mediada la década, las propuestas de Gabriel Penalva Asensi y Miguel López González, atendiendo a las exigencias de la *Ley de Previsión contra el Paro* (Ministerio de Trabajo, Sanidad y Previsión, 1935), comenzarán a indicar –rotular– en el plano las superficies construidas, cubierta, descubierta y total (Archivo Histórico Municipal de Alicante, 1935). Requisitos que se establecerán como obligatorios con el inicio de la Guerra Civil al modificar la *Circular de la Fiscalía de la Vivienda*, en 1937 (Fiscalía Superior de la Vivienda, 1937), los procedimientos para otorgar licencias de obra. Las nuevas exigencias de ámbito estatal para tramitar proyectos supusieron un avance abismal tanto en la redacción de memorias, incluyendo presupuestos, materiales, condiciones de los suelos e instalaciones, como en la elaboración de planos.

2.4. (1940-1956)

Cuando comienza la década de los cuarenta, en la escala conveniente, el "plano del edificio" venía obligado a contener: la superficie total de construcción; distribución interior de todas las piezas –rotulación–, cubicación y superficie de iluminación; revestimientos interiores y pavimentos; acometidas de agua y saneamiento; emplazamiento, situación y orientación, además de plantas, alzados y secciones.

Lógicamente, en la medida que aumentan las condiciones exigibles en las viviendas también se incrementan las explicaciones que han de contener los proyectos para garantizar su cumplimiento. Si bien, del modo habitual, terminará incumpliéndose la Norma y omitiéndose alguna información. Por lo general, los planos incluyeron vistas de planta rotuladas, alzado y sección, croquis de emplazamiento y, en algunos casos, diferentes texturas de pavimentos. La representación de revestimientos y acometidas fue perdiéndose al igual que las acotaciones o cuadros de superficies que terminaron por incorporarse únicamente en las memorias.

En los primeros años de posguerra, el papel tela fue sustituido por el papel vegetal, utilizado previamente en el sector de la ingeniería o en planos complementarios al proyecto de arquitectura, de estructura en edificios singulares o industriales de cierta entidad. La utilización del papel vegetal conllevó en pocos años la posibilidad de obtener copias de forma mecánica en papel azográfico, suponiendo el abandono del calcado manual y con ello del empleo de diferentes tintas, más o menos de acuerdo a las Ordenanzas Municipales que venían aplicándose casi medio siglo.



Fig. 3 – Perspectiva del *Proyecto de aumento de dos pisos y reforma del primero a la casa nº16 de la calle de Foglietti ángulo a la calle de García Andreu nº43, propietario D. Vicente Pascual Llinares.* Fuente: Archivo Histórico Municipal de Alicante (1949)

Comenzaron a ser otros los mecanismos expresivos del plano, diferentes texturas de relleno, rayados o sólidos, en plantas y alzados; representación de sombras, propias y

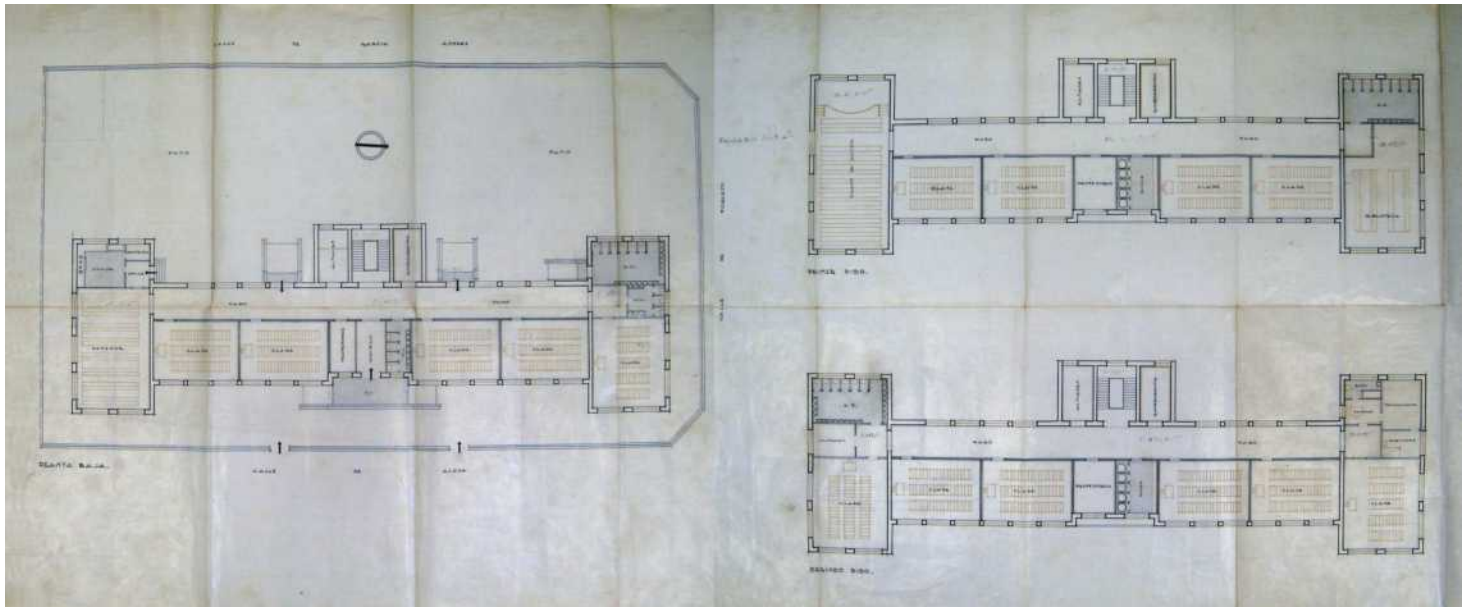


Fig. 4 – *Proyecto de Grupo Escolar de quince grados en el Barrio de Benalúa. Excmo. Ayuntamiento de Alicante. Escala 1:100.* Fuente: Archivo Histórico Municipal de Alicante (1933-1935)

arrojadas, en las fachadas; destacando sobre cualquier otro trabajo las aportaciones de Miguel López (Archivo Histórico Municipal de Alicante, 1955) (Martínez-Medina y Oliva-Meyer, 1987; 2008), empleando incluso la imagen del automóvil como referencia de modernidad; y de Francisco Muñoz (Navas, 2002), llegando a realizar dibujos en perspectiva (fig. 3) (Archivo Histórico Municipal de Alicante, 1949). Vuelven a equipararse, por tanto, la calidad gráfica y la calidad del diseño, con los autores más relevantes y en las propuestas más interesantes del periodo, constatando en definitiva la calidad del proyecto.

Por último, en relación a la inclusión de los muebles, dormitorios o salones, en el dibujo de la vivienda, transcurridas dos décadas desde que Juan Vidal esbozara puntualmente su representación, comenzaron a aparecer, por iniciativa de Miguel López, de acuerdo a las nuevas condiciones higiénicas mínimas impuestas desde el Estado, en 1944 (Ministerio de la Gobernación, 1944).

Si bien la Normativa no especificaba la obligación de representar las plantas amuebladas, sí establecía parámetros muy precisos, como superficies de dormitorios dobles o sencillos, salones o cocinas, por lo que distribuir los muebles permitía indicar, por un lado, el uso concreto de la estancia, diferenciando por ejemplo si se trataba de un dormitorio doble o sencillo de acuerdo a la Norma; y, por otro, que la forma de la dependencia era adecuada para desarrollar su función. En definitiva, que al igual que la vivienda respondía a un esquema funcional eficaz, las habitaciones también atendían a su uso. Sin duda, dibujar los muebles supuso un avance espectacular en la representación de la distribución de la vivienda que hasta entonces se había entendido como mera rotulación (Archivo Histórico Municipal de Alicante, 1950-1951). El mecanismo de representar la distribución del mobiliario reflejando el funcionamiento de las diferentes salas y con ello el carácter funcional del edificio ya había sido empleado previamente por Miguel López en los proyec-

tos de edificación singular, como en el Grupo Escolar proyectado en 1933 (Pérez-delHoyo y Ferreiro-Prieto, 2012), utilizando en el dibujo para diferenciar estos elementos el color que correspondía a las maderas de acuerdo al código Normativo (fig. 4) (Archivo Histórico Municipal de Alicante, 1933-1935).

Fueron proyectos por lo general muy completos que anticiparon asimismo los contenidos que con posterioridad se irían incorporando en los proyectos de viviendas, nos referimos a presupuestos, mediciones o instalaciones, tanto en los casos de edificios públicos, Mercado o Cuartel de Policía; como de carácter privado, Colegios o Cinematógrafos.

3. Conclusiones

Del análisis expuesto se concluye la influencia que la evolución normativa ha venido teniendo en la representación gráfica de los proyectos de obra, aunque de forma reiterada haya sido incumplida. Si bien, con independencia de las regulaciones legales, las propuestas más avanzadas se han expresado siempre a través de los proyectos más elaborados. Y es precisamente esta documentación gráfica –y muy especialmente de estos valiosos proyectos– la que, cuando la arquitectura desaparece, se convierte en sí misma en patrimonio y memoria.

Conviene completar la exposición de las conclusiones de este estudio aclarando el estado en que se encuentra el repertorio documental a que es posible tener acceso:

Centrándonos en el volumen de expedientes de obra conservados en el Archivo Histórico Municipal de Alicante, sin tener en cuenta los que se refieren a edificios singulares –de los que se ha tratado separadamente– ni otros muchos que documentan actuaciones puntuales de obra menor, con emplazamiento en el barrio de Benalúa y que contengan información gráfica hemos podido recopilar un total de ciento setenta y tres. De estos expedientes, varios pueden referirse a una misma construcción, por lo que el número de edificaciones documentadas se reduce sensiblemente. En total, se ha obtenido información sobre ciento veintiséis edificios construidos de nueva planta o modificados en el periodo de estudio (1900-1956), lo que supone abarcar aproximadamente el treinta y cinco por ciento del suelo ocupado, coincidiendo con la redacción del primer Plan General de Alicante (1956).

Además de estos edificios documentados en el Archivo Histórico Municipal de Alicante, en el estudio se han incluido otros referidos en la bibliografía. De este modo, el muestreo ha podido ampliarse en cincuenta y ocho edificaciones, hasta alcanzar el total de ciento ochenta y cuatro, lo que supone abarcar aproximadamente el cincuenta por ciento del suelo construido en el transcurso del periodo de estudio (1900-1956).

Respecto a las edificaciones singulares, el vacío documental en el Archivo Histórico Municipal de Alicante resulta alarmante. Si bien se conservan algunos proyectos –con su memoria, planos, pliego de condiciones, mediciones y presupuesto–, por lo general, se desconoce el paradero de los expedientes completos que se refieren a estos edificios. La carencia de documentación original convierte en relevante la aportación bibliográfica, en algunos casos abundante y en otros sucinta. La diversidad de las fuentes y materiales disponibles, en ocasiones sólo fotografías o breves descripciones, imposibilitan el seguimiento de una metodología de trabajo preconcebida.

En cuanto a la Normativa, en las Secciones de "Ordenanzas", "Obras Particulares" y "Obras Municipales" del Archivo Histórico Municipal de Alicante se han podido consultar las Normas que afectan al Municipio desde el comienzo de la ejecución del Ensanche hasta la redacción definitiva del Plan General (1956) por parte de los Arqui-

tectos Miguel López González y Francisco Muñoz Llorens. La documentación original conservada es abundante –aunque dispersa– y permite reconstruir con detalle la evolución Normativa de carácter Municipal. En cuanto a las disposiciones de ámbito Estatal que a partir de los años veinte comienzan a influir de forma determinante en el sector libre de la construcción de viviendas, pueden estudiarse sus publicaciones en la Gaceta de Madrid o en el Boletín Oficial del Estado según las diferentes etapas.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO-VERA, MARÍA DOLORES (1986). *Juan Vidal Ramos, Arquitecto*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE ALICANTE (1884). "Expediente de edificación en barrio de Benalúa". Obras Particulares, signatura 9999-12-42.

— (1899). "Expediente de aumento de un piso en casa Dr. Just nº12, barrio de Benalúa". Obras Particulares, signatura 9999-28-05.

— (1900). "Expediente de construcción casa en c/ Pérez Medina nº38". Obras Particulares, signatura 9999-89-07.

— (1905). "Expediente de construcción casa planta baja en c/ Illice nº5". Obras Particulares, signatura 9999-18-03.

— (1910). "Expediente de unificación de la casa calle Guardiola nº 17 con el solar que forma ángulo con la Plaza Navarro Rodrigo propiedad de José Mollá". Obras Particulares, signatura 9999-02-54.

— (1915). "Expediente de casa en c/ Pardo Gimeno". Obras Particulares, signatura 9999-87-35.

— (1919). "Expediente de construcción almacén en c/ Doctor Just y Carratalá". Obras Particulares, signatura 9999-28-27.

— (1926). "Expediente de construcción casa almacén en la calle de Alona del barrio de Benalúa propiedad de José Alcaraz Orts". Obras Particulares, signatura 9999-05-47.

— (1929). "Expediente de construcción casa planta baja, y dos pisos en solar c/ Dr. Just esquina a Pardo Gimeno (Benalúa)". Obras Particulares, signatura 9999-28-49.

— (1933). "Expediente sobre construcción planta baja y piso en c/ Capitán Dema nº13". Obras Particulares, signatura 9999-18-69.

— (1933-1935). "Expediente sobre Proyecto de construcción del grupo escolar Francisco Franco en el barrio de Benalúa". Obras Particulares, signatura 9999-196-1.

— (1935). "Expediente de construcción casa planta baja y dos pisos en la calle de Alona acogiéndose a los beneficios de la Ley de 25 de junio último, propiedad de Mariano Soriano". Obras Particulares, signatura 9999-05-84.

— (1949). "Expediente sobre proyecto de aumento de dos pisos y reforma del primero a la casa nº16 de la calle de Foglietti ángulo a la de García Andreu nº 43, en Alicante". Obras Particulares, signatura 9999-198-18.

— (1950-1951). "Expediente sobre construir un edificio de planta baja y dos pisos en c/ Alona, nº 6". Obras Particulares, signatura 9999-181-30.

— (1955). "Expediente sobre construcción de planta baja y 3 pisos en el nº24 de la calle Dr. Just". Obras Particulares, signatura 9999-236-17.

AYUNTAMIENTO DE ALICANTE (1893). *Ordenanza de Policía Urbana y Rural para la Ciudad de Alicante y su término.* 1850. Alicante: Establecimiento Tipográfico de Costa y Mira.

— (1897). *Ordenanzas de Policía Urbana, para las Edificaciones de la Zona de Ensanche.* 1888. Alicante: Imprenta de Costa y Mira.

— (1898). *Ordenanzas Municipales de la Muy Ilustre Siempre Fiel y Heroica Ciudad de Alicante.* Alicante: Imprenta de la Viuda de Rafael Jordá, a cargo de Adelardo Rodríguez.

Fiscalía Superior de la Vivienda (1937). "Circular de 28 de abril" en *Boletín Oficial del Estado.* Nº 193, Año II, 1 de mayo de 1937, pp. 205-206.

Martínez-Ivars, Carlos Salvador (2009). *El dibujo arquitectónico en la construcción de la ciudad de Alicante: del derribo de las murallas a los años treinta.* Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Martínez-Medina, Andrés (1998). *La Arquitectura de la ciudad de Alicante (1923-1943), la aventura de la modernidad.* Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Colegio de Arquitectos de Alicante.

Martínez-Medina, Andrés y Oliva-Meyer, Justo (1987). *Miguel López González. Treinta años de su arquitectura: 1932-1962.* Alicante: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

— (2008). *Dibujos y arquitectura de Miguel López González (1932-1968).* Alicante: Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante.

Ministerio de la Gobernación (1944). "Orden de 29 de febrero, por la que se determinan las condiciones higiénicas mínimas que han de reunir las viviendas" en *Boletín Oficial del Estado*. Nº 61, Año IX, 1 de marzo de 1944, pp. 1833-1834.

Ministerio de Trabajo, Sanidad y Previsión (1935). Ley de Previsión contra el Paro, de 25 de junio, para el fomento de la vivienda en alquiler" en *Gaceta de Madrid.*

Navas, Jordi (2002). "Francisco Muñoz Llorens" en *VIA arquitectura*. Número especial Premios Prizes 1999-2000, mayo 2002, pp. 120-129.

Pérez-delHoyo, Raquel (2010). "El Barrio Benalúa de Alicante: análisis de su formación, consolidación y transformación a partir del estudio de su documentación gráfica (1883-1956)". Universidad de Alicante. Tesis doctoral en arquitectura.

Pérez-delHoyo, Raquel y Ferreiro-Prieto, Juan Ignacio (2012). "Construcción, reconstrucción y consolidación del desaparecido Grupo Escolar "Francisco Giner de los Ríos" de Alicante (España)" en *Informes de la Construcción.* Volumen 64, nº 528, octubre-diciembre 2012, pp. 471-485. Disponible en http://dx.doi.org/10.3989/ic.11.056 (última consulta: 1 de octubre de 2015).

UNA NUEVA IMAGEN CONTEMPORÁNEA DEL AYUNTAMIENTO DE SEVILLA PARA UNA NUEVA SOCIEDAD

Rocío Plaza Orellana
Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla

Los distintos avatares históricos por los que transitó el edificio del Ayuntamiento de Sevilla desde su construcción en el siglo XVI, cuando se edificaron y labraron una nuevas casas en la plaza de san Francisco, hizo que éste llegase al siglo XIX en una situación comprometida, tanto como lo fue la propia transformación de la sociedad española y los cambios políticos que la nueva centuria traería, en las que las Casas Consistoriales se transformarían como un nuevo lugar, pues ya no representaban el mundo renacentista para el que fueron edificadas como un símbolo de la justicia y del poder civil de la ciudad. El edificio tenía una estrecha relación con su proyección pública en la plaza de san Francisco donde se habían celebrado proclamaciones reales, juras de reyes y príncipes, recibimientos reales, lecturas de bandos, edictos de muerte o corridas de toros convirtiéndose en el espacio urbano por antonomasia –y casi exclusivo junto a la Alameda de Hércules de la ciudad–. La incorporación plena del Ayuntamiento a la iconografía de la ciudad se produjo en las décadas centrales del siglo XIX, coincidiendo con la demanda de repertorios visuales de la ciudad, con cambios urbanísticos que remodelaron este espacio del centro histórico y la construcción de las nuevas dependencias municipales. En 1865 Vicente Gómez Zarzuela edita su primera guía de la ciudad de Sevilla. Un ejemplar que continuaría publicándose en el tiempo, año tras año, dando cuenta a sus lectores de todo aquello que se consideraba de interés para quienes debían habitar la ciudad. Treinta y tres años separan su primer ejemplar de otra guía, la que editara José Herrera Dávila en 1832, apoyada por el asistente José Manuel de Arjona. A lo largo del arco temporal que separa estas dos publicaciones, se enmarca un nuevo proyecto de ciudad, que en su inicio no es más que el esbozo de un proyecto soñado durante los últimos años del gobierno fernandino, auspiciado por el asistente Arjona sobre un Ayuntamiento empobrecido, que logra inaugurar tres paseos (Duque, Delicias y Cristina); pavimentar un tercio de las calles, crear el cuerpo de bomberos, reconstruir el mercado de la Encarnación… entre otros muchos proyectos que no pasaron del papel ante la escasez de financiación y apoyos internos. Sin embargo, tal y como expresó Herrera Dávila: "con ellas, las mejoras urbanas, el templado y saludable clima del que goza (…), llegará un día en que Sevilla pueda citarse entre las ciudades de Europa más dignas de ser visitadas para admirar su belleza,

y los grandiosos monumentos artísticos que la decoran" (Herrera Dávila, 1832: 2).

Uno de aquellos monumentos eran las Casas Capitulares. La ciudad se convirtió en una temática principal en la representación no solo de la pintura romántica sevillana, sino también en la producción de aquellos artistas que llegaron a este inmenso estudio al aire libre que era Sevilla (Plaza Orellana, 2012). El conjunto de vocablos que puede albergar la definición de una ciudad moderna para un europeo que vivió en aquel tiempo la resumió el escritor Théophile Gautier cuando visitó Andalucía en 1840, aterrado ante la posibilidad de que algún día aquello llamado "civilización" llegara hasta Andalucía. Enfadado porque comenzaba a asomar la modernidad por estas ciudades legendarias escribió: "Es un espectáculo doloroso para el poeta, el artista y el filósofo ver cómo desaparecen del mundo las formas y los colores, cómo se mezclan las líneas, cómo se confunden los tonos y cómo la uniformidad más desesperante invade el universo bajo no sé qué pretexto de progreso. Cuando todo sea igual, los viajes resultarán completamente inútiles; y será precisamente entonces cuando, feliz coincidencia, los ferrocarriles estarán en plena actividad. ¿Para qué ir a ver lejos, a razón de diez leguas a la hora, calles como la rue de la Paix, de París, iluminadas con gas llenas de burgueses confortables?" (Gautier, 1998: 244). Aquel "espectáculo doloroso" también afectaría al propio edificio del Ayuntamiento, sobre el que los diferentes ediles municipales y alcaldes albergaron una idea bien distinta, pues si bien, su proyecto respondía a su idea de progreso, los extranjeros que lo escogieron para plasmarlo en las colecciones de estampas o de fotografía, consideraban que para potenciar su interés para el público europeo era necesario rodearlo de un mundo pintoresco, donde no faltasen personajes de las clases populares, vestidos con sus atuendos locales, cantando, paseando, llenando sus cántaros de agua en la fuente de la plaza, o incluso, participando en festejos religiosos que tenían lugar allí. Por otra parte, este paisaje urbano singular suscitó el interés de compradores extranjeros, difundiéndose litografías con la fábrica renacentista al fondo, como la que Nicolás Chapuy y Philippe Benoist abrieron en 1842. El mismo ambiente popular se observa en las litografías que nos muestran el Ayuntamiento desde otra perspectiva con la fachada del edificio que daba a la calle Génova, como atrapó Thomas Robert Macquoid en 1850, incluyendo una escena pintoresca de niños jugando, aguadores y mujeres junto a la fuente, dejando al fondo que paseen la burguesía y el clero por el paisaje urbano.



Fig. 1 – Daguerrotipo del *Ayuntamiento de Sevilla*. Fuente: The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles. Hacia 1843

A partir de 1860, el visitante apreciaba las diferencias que separaban una plaza de otra, la de san Francisco respecto a la Nueva. En una se abrían ventas y negocios de toda la vida, fondas y comedores, mientras que en la nueva se situarían edificios homogéneos de la burguesía y modernos hoteles para ilustres visitantes. El cambio de acceso al Ayuntamiento motivó que en la de san Fran-

cisco se instalasen los carruajes y que perdiese protagonismo, quedando como elemento residual que recuperaría ocasionalmente su papel con motivo de las fiestas del calendario religioso. Será por entonces cuando las litografías vayan dejando atrás su dimensión romántica para ofrecer al espectador una visión más documental e historicista. La revitalización de la Semana Santa en el siglo XIX llevó al Ayuntamiento a sufragar las salidas de las cofradías a partir de 1850, a colocar sillas primero en el andén y, posteriormente, palcos en la plaza de san Francisco para verlas. Esto hizo que apareciese una nueva iconografía que ensalzaba la construcción burguesa de la fiesta en su tránsito por la plaza de san Francisco con el Ayuntamiento al fondo, como hicieron Alfred Dehodencq en 1851; Joaquín Domínguez Bécquer en 1853; Manuel Cabral Bejarano en 1855; el anónimo *Procesión de Semana Santa*, hacia 1850-60 o la litografía francesa del *Paso de Nuestra Señora de Montserrat ante el Ayuntamiento en construcción*, de hacia 1855-60. Imágenes que luego la fotografía consagraría.

Por lo tanto, la plaza de san Francisco quedaría como el marco de escenas costumbristas. Así, la plasma Gustave Doré en el grabado del ayuntamiento que en 1865 acompañaba al *Viaje por España* del barón Davillier. Una composición que debió basarse en las fotografías de esos años. Este mismo sentido popular anida en el grabado de Thomas Robert Macquoid, publicado en *The Illustrated London News* el 29 de abril de 1871, así como en las postales de los primeros años del siglo XX, pues en todos prima la imagen de una plaza convertida en un mercado poblada de tipos populares. No en vano en la plaza había puestos de agua, los soportales tenían comercios de pañeros, abaceros, ebanistas, marcos y molduras, confiteros, hospedajes, sastres como Manuel Piquet, procuradores, dentistas como José Centeno, escribanos como Félix Sánchez Herrera, a los que acudían los sevillanos, además de existir una fonda sin hospedaje, donde solo se servían comidas caseras, propiedad de Manuel de la Fuente en el número 25.

La llegada de la fotografía permitió incluir nuevos registros que estuvieron entre lo documental y lo pintoresco. Cuando Arago presentó el daguerrotipo en la Academia de Ciencias en 1839, España ya era un destino de viaje para los franceses y sus principales monumentos formaban parte del imaginario romántico europeo, difundidos a través de litografías, dibujos o descripciones literarias. A estos se añadieron viajeros que portaban las primeras máquinas para hacer daguerrotipos y que eran fotógrafos aficionados como Eugène Piot (1812-1890) y Théophile Gautier (1811-1872), que en 1840 viajaron a España, despertando la curiosidad de los aduaneros de Vitoria al viajar con una cámara de daguerrotipar, que habían adquirido en París en la tienda de Susse Frères. El Museo J. Paul Getty de Los Ángeles conserva seis daguerrotipos, que se han relacionado con el coleccionista Eugène Piot y Théophile Gautier. Lo que sí parece claro es que la plaza se había convertido en un espacio idóneo para tomar las primeras imágenes fotográficas por cuanto permitía un espacio abierto para poder encuadrar el edificio renacentista. En su *Viaje por España* hace alusión a las dificultades que encontraron por el clima y el urbanismo para conseguir hacer otros daguerrotipos que no se han conservado: "Por una feliz casualidad la fachada de san Pablo [de Valladolid] está situada en una plaza y se puede tomar una vista al daguerrotipo, algo muy difícil con los edificios de la Edad Media, que suelen estar encajonados entre multitud de casas y tiendas horribles; pero la lluvia, que no dejó de caer durante todo el tiempo que estuvimos en Valladolid, no nos permitió tomar una sola imagen. Veinte minutos de sol, a través de las oleadas de lluvia de Burgos, nos habían dejado reproducir con absoluta nitidez las dos flechas de la catedral y un fragmento grande del pórtico; pero en Valladolid no tuvimos ni esos veinte minutos…" (Gautier, 1998: 69).

El hecho de que se incluyese en los primeros repertorios fotográficos se debe primero a la cercanía de su alojamiento en la calle Sierpes, y sobre todo a que era uno de los escasos espacios abiertos en el centro de la ciudad, sin obstáculos de otros edificios que lo encajonasen. De otro daguerrotipo del Ayuntamiento se conserva tan solo la litografía, pues su imposibilidad de reproducción obligó a que A. Martí abriese una xilografía de la Plaza de la Constitución en 1849 a partir del daguerrotipo de Francisco de Leygonier. Está tomada desde un punto elevado, quizás una azotea, como fue habitual en los primeros daguerrotipos, como la casa Xifré en Barcelona. La elección de esta vista consagró una de las perspectivas más utilizadas a lo largo del siglo XIX para encuadrar el edificio del Ayuntamiento con la fuente de Mercurio en un lateral. La imagen tiene la particularidad de representar con fidelidad el segundo arco de acceso al atrio del convento de san Francisco, cuyo derribo había fotografiado el propio Leygonier en 1841.

Las primeras imágenes de la plaza no siguieron esta composición, sino que partieron de los modelos que los artistas románticos habían consagrado de la plaza desde el ángulo norte, esquina con Sierpes, con la Giralda al fondo de la escena, como hicieron Frederick Lewis o David Roberts en la década de 1830. La primera fotografía que se conserva de la plaza fue el calotipo de Pablo Marés en 1848. Un año más tarde, Claudius Galen Wheelhouse, un médico inglés que en primavera llegó a Sevilla, calotipó el Ayuntamiento y la plaza de san Francisco, que confundió con un mercado, con una cámara fotográfica de madera de gran formato y un trípode (Yáñez Polo, 2002: 24-25). Se alojó en la fonda situada en el nº 40 de la plaza de san Francisco, como muchos de los primeros fotógrafos extranjeros en Sevilla, que utilizaron su azotea para tomar sus fotografías y el luminoso patio, que convirtieron en un improvisado estudio. Desde este momento, el Ayuntamiento se convirtió en uno de los monumentos más fotografiados, a la vez que las primeras guías de la ciudad alababan su fábrica y recomendaban su visita. En 1851 el vizconde de Vigier tomó un conjunto de calotipos de la ciudad que reunió en un álbum, donde incluyó en una imagen la perspectiva de la plaza con la Giralda al fondo, mientras que en la otra reproducía el edificio del Ayuntamiento. Un año más tarde, en 1852, Francisco de Leygonier volvió a realizar una fotografía con la misma perspectiva que primaba la imagen monumental de las Casas Capitulares y consagrará un modelo que repetirán los fotógrafos posteriores con un punto de vista menos alto, enfocando desde la Pila del Pato al monumento que aparece desplegado en diagonal. La otra vista que la fotografía consolidó fue la que representaba la otra fachada que daba a la calle Génova, como hizo en 1853 el fotógrafo Georges incluida en *Voyage pour l'Espagne* publicado en París, siendo especialmente indicada para un enfoque estereoscópico.

Estos dos encuadres son los que consagran las vistas del Ayuntamiento en esta década. Hacia 1854, el fotógrafo francés Alphonse de Launay, discípulo de Gustave Le Gray, realiza un conjunto de imágenes al colodión húmedo sobre soporte de cristal que permitía un tiempo de exposición más corto, y positivos mucho más nítidos y cálidos a la albúmina. La primera fotografía que toma es una vista general desde el ángulo de la plaza, la mejor para captar la volumetría del edificio, con el segundo arco de entrada al atrio, el balcón corrido y la galería renacentista. Algunos cambios son perceptibles, como la ausencia de las garitas y la presencia de un vástago sobre la galería donde ondearía la bandera.

Hasta ahora se ha pensado que el material de Launay había quedado reducido al ámbito familiar, pero la localización de imágenes suyas en un portafolio de fotografías de Charles Clifford indica que tuvieron una difusión pública y que fueron utilizadas por los pintores. El más

evidente fue Achille Zo (1826-1901) quien empleó fotografías para captar una vista del Ayuntamiento y la plaza de san Francisco. Este artista se formó en la Escuela de Diseño de Bayona, dirigida por Jean-Baptiste Gallian. En 1846 marcha a París y entra en el taller de Paul Couture. Dos años más tarde se encuentra en Burdeos y entra a trabajar en un taller de decorados teatrales, que será fundamental para entender las particularidades de su pintura. Vuelve a París para debutar en el Salón de 1852, donde encuentra el éxito necesario para emprender inmediatamente un largo viaje a España hasta su regreso a París en 1856. No será la última vez que recorra España, pues en 1860 lo encontramos en Madrid, desde donde parte hacia Andalucía, visitando Sevilla, Córdoba, Málaga y Cádiz. Durante sus viajes toma bocetos y estudios que le servirán para sus composiciones pictóricas. Su éxito en el Salón le confirma como artista. Las dos versiones que Zo hizo del Ayuntamiento y Plaza Nueva se localizan una en una colección privada (70x194 cm), tras ser vendida en Marsella el 20 de diciembre de 2009 y fechada hacia 1852. Otra versión de tamaño más reducido (73x96 cm) forma parte de las colecciones del Museo de Bellas Artes de Marsella, firmada y fechada por Zo en 1865. Esta obra fue expuesta en el Salón de Artistas Franceses ese mismo año y fue adquirida en 1867 (Augé, 1997: 159). No es casual que Achille Zo presentase esta obra en el Salón de Artistas Franceses, pues esta década fue especialmente importante para la popularización de la moda española en París, que se consolidó con la boda de Eugenia de Montijo con el emperador, los temas españoles de Manet entre 1861 y 1864, la difusión de las obras de Goya y Velázquez, además de la presencia de los bailes españoles en la capital parisina (Plaza Orellana, 2013: 99-149), que transforman la pintura francesa y que hacen que temas españoles se presenten a los salones. Achille Zo ofrece en los lienzos que representan el Consistorio, un novedoso punto de vista traduciendo a pintura la vista fotográfica de Launay, con un encuadre fotográfico de gran realismo formal. El formato horizontal muy alargado del lienzo permite al artista presentar de modo muy hábil y muy aéreo los principales ejes de la composición oblicua con contrastes lumínicos muy acentuados, que están tomados de las fotografías de Launay. Esto le permite además



Fig. 2 – Achille Zo. *El Ayuntamiento y la plaza de san Francisco*, 1865. Fuente Colección privada, Francia

desarrollar una amplia variedad de escenas y de tipos populares, que suponen una nueva forma de aproximación al paisaje urbano, casi un retrato al corazón del poder municipal, que a la vez que exhibe una moderna imagen del futuro de la ciudad y, por ende, del país, no renuncia a poblar la escena de tipos populares que recuerdan el atractivo que despertó Sevilla en Europa (Plaza Orellana, 2010).

El registro fotográfico fue utilizado en estos años como herramienta documental por artistas como Alfred Guesdon con sus litografías de Toledo, sacadas de una fotografía de Clifford; Francisco Javier Parcerisa, basándose en daguerrotipos; Fortuny en la Alhambra a partir de fotografías de J.H. Mann y el pintor sueco Egron Lundgren, quien adquirió en Sevilla fotografías para utilizarlas en sus composiciones (Plaza Orellana, 2012). La inclusión de personajes característicos de Sevilla en estos lienzos guarda similitudes con el pintor Jules Worms, con el que Zo coincidió en España. La producción de estos dos artistas acentúa el lado pintoresco y picaresco de las producciones que salen del cliché turístico.

La imagen del Ayuntamiento como monumento había quedado fotográficamente consolidada con las imágenes de Clifford, Masson y Napper. Sin embargo, el proceso de reforma emprendido con nuevas restauraciones, el añadido de pisos y el derribo de la galería de Hernán Ruiz harán que otras fotografías definan iconográficamente el conjunto del nuevo edificio que daba a la plaza de san Francisco, que volvió a rotularse como plaza de la Constitución con la caída de la monarquía isabelina en 1868. El fotógrafo Jean Laurent fotografió desde 1865 continuamente el Ayuntamiento con vistas generales y detalles del edificio, que fueron muy difundidas. En estas imágenes son visibles las transformaciones llevadas a cabo con la altura de un nuevo cuerpo sobre el arquillo, la construcción de una balaustrada en el piso superior y la construcción de todo el sector de la galería por Demetrio de los Ríos, reformada a partir de 1866-68, que también recoge el fotógrafo Alejandro Massari en 1870 (Gestoso, 1897: 260-261). A partir de entonces la fotografía se populariza y aumentan los registros documentales que divulgan el ambiente popular de las gentes que transitan por este espacio, antes de que la llegada del siglo XX cambiase por completo la fisonomía de la plaza y de sus calles adyacentes.

La nueva imagen del Ayuntamiento

En los *Anales* escritos por Gómez Zarzuela podemos encontrar la dirección trazada de futuro bajo el consistorio de García de Vinuesa. Una ciudad en la que ya se habían materializado proyectos como el del puente de hierro de Isabel II, el cementerio y teatro de San Fernando, la instalación de la iluminación por gas en numerosas calles de la ciudad, la demolición de las primeras puertas y lienzos de la muralla, la reforma de antiguos paseos, la creación de nuevas plazas o la proyección de nuevos monumentos. Con todo esto, junto con los anuncios de modernas propuestas, Gómez Zarzuela respaldaba en sus páginas los logros conseguidos por una ciudad cada vez más cercana. Y entre ellas asomaba también otra transformación, que renovaría la imagen exterior del antiguo Ayuntamiento: su nueva fachada y dependencias. Una información que volcaba en los siguientes términos: "Actualmente se ejecutan las obras para levantar a la espalda de este edificio una gran fachada por la parte que corresponde a la plaza de la Infanta Isabel y que será toda de piedra: en el ángulo opuesto al que existe en la actual entrada se va a construir otro pabellón igual a aquel de cuya descripción nos hemos ocupado en primer término. Una vez concluida la obra será difícil hallar otras casas consistoriales que aventajen en magnificencia y riqueza artística á las de Sevilla" (Gómez Zarzuela, 1865: 111).

Estas novísimas dependencias municipales planificadas por los sucesivos consistorios, la dotarían de otra silueta en la ciudad, en las que encontraría despacho y acomodo otra forma de gobernar, en ocasiones por personas ajenas hasta el momento a los círculos sociales de los que se nutría el poder municipal. Este siglo XIX, que cimbreó sin descanso los cimientos políticos de la nación, trayendo el desmoronamiento definitivo de su imperio, vería ocupando el sillón de los antiguos asistentes a alcaldes procedentes de la próspera clase burguesa y a ediles de extracción social humilde. Resultado de esta situación que se iría hilvanando progresivamente con el devenir de los acontecimientos, sería la que se fue perfilando desde que se abatiera el viejo convento de San Francisco en 1840. Una demolición que originaría no sólo la posibilidad de ampliación de las Casas Consistoriales, sino la construcción de una plaza con dotaciones de paseo, cuyas obras darían inicio el 25 de abril de 1852.

Por entonces, el Ayuntamiento aún no había acordado la construcción del edificio en este lugar, por lo que encomendó al arquitecto municipal Balbino Marrón un proyecto para acometerlo, aunque sería rechazado, planteando otro diferente. Las obras, en cualquier caso, no comenzaron hasta 1858, siguiendo en parte el proyecto inicial que entregó Marrón en su propuesta de ensamblaje del antiguo edificio renacentista con las nuevas dependencias. El diseño de la fachada hacia esa plaza, que había comenzado ya su construcción, reclamada desde la prensa como paseo para la ciudad, constaría de dos plantas con un cuerpo central porticado donde ubicar una galería de proclamaciones abierta hacia el salón de gala, y dos alas laterales con ventanas y balcones. Coronaba esta fachada, un frontón, donde inicialmente iría el escudo de la ciudad. Marrón diseñó un edificio desprovisto de cualquier otra ornamentación que no fueran las molduras de las cornisas y los remates de los balcones. Este aspecto desplegaba el que sería el telón de fondo de un proscenio que marcaba la plaza, diseñada para la diversión y el ocio de la sociedad burguesa sevillana que fue despuntando con el reinado isabelino.

La plaza que presidiría al Ayuntamiento se planteaba tibiamente como la alternativa de paseo interior de uso diario de los sevillanos al tradicional de la plaza del Duque, por entonces pequeño y con permanentes desperfectos. Si bien el Paseo de las Delicias recorre las memorias de los viajeros extranjeros durante los atardeceres de la primavera y las mañanas de invierno, los sevillanos acostumbraban a circular con más asiduidad por los paseos interiores, ubicados en entornos mejor iluminados durante el anochecer y en zonas tranquilas. Prueba de estas costumbres y de cómo desde la prensa se reclamaba un paseo que sustituyera al del Duque para diversión cotidiana de los sevillanos fue el escrito que publicó *El Porvenir* del 9 de agosto de 1853.

Todo esto nos habla de un proyecto que se acometería desde el Ayuntamiento para hacer de Sevilla una ciudad moderna, de su tiempo, en el que se incluía la renovación de parte de sus casas consistoriales. Se trata de una fachada sin programa iconográfico, tan sólo la bandera, el escudo de la ciudad y el reloj, que permitía crear junto con la luz de gas un paseo nocturno con quiosco de música en una plaza moderna de edificios homogéneos y hoteles. En agosto de 1853, desde el diario de *El Porvenir* se recogían las quejas de los sevillanos sobre la necesidad de crear un amplio paseo para refrescarse en las noches de estío, pues todavía no existía ningún lugar que permitiese este descanso con seguridad y confort. Cuatro años después del comienzo de las obras, en 1857, Leygonier había captado en una fotografía, tomada desde una posición elevada, algunos de los nuevos y uniformados edificios que harían de aquel lugar uno de los espacios más modernos de la ciudad. En la década de 1860, este espacio ya albergaba a la Fonda de Londres,

que se anunciaba entre las mejores de la ciudad con habitaciones independientes, suscripción a prensa internacional, intérpretes de inglés, francés e italiano. Y anunciaba entre sus huéspedes famosos a la emperatriz de Austria (Sissi), el príncipe ruso Constantino, el general Prim, el príncipe belga de Arambery, la emperatriz de Francia, la princesa Clotilde… quienes desde la perspectiva que se apreciaba desde sus balcones y terrazas, disfrutarían de una de las imágenes más representada del consistorio decimonónico, gracias a la fotografía.

Mientras sobre el solar del viejo convento se daba forma a la plaza en estos años, sembrándose de naranjos, "la fachada de las casas consistoriales que han de dar frente a la plaza nueva" (*El Porvenir*, 14 de febrero de 1854: 3), continuaba en 1854 sin concluir, empantanada entre obstáculos de presupuestos, a la espera de conseguir que se libraran los veinticuatro mil duros que precisaba su edificación. Si bien la plaza se dispuso al servicio de los sevillanos con anterioridad, no se inauguraría oficialmente hasta 1862. Una situación que se produjo con motivo de la visita que realizó la reina Isabel II a la ciudad. Por entonces, además de la fachada, el antiguo Ayuntamiento se deshizo de esas dependencias laterales que le unían a la calle Granada desde la plaza de san Francisco a través de unas casas. Una demolición que arrastró a su vez a las galerías renacentistas, que terminarían desapareciendo de la antigua fachada.

En la primera guía de Manuel Gómez Zarzuela, editada en 1865, se daba cuenta de las dos plazas que flanqueaban las dos fachadas consistoriales: la antigua con su plaza de San Francisco, y la moderna con su nueva plaza. A un lado, la Plaza Nueva o de la Infanta Isabel, con sus tres filas de asientos de mármol con espaldares de hierro, solería de losas de Tarifa, naranjos, faroles de gas distribuidos en dos grandes candelabros centrales y ocho pequeños en los ángulos. Una plaza que se complementaba con un conjunto de casas conformadas simétricamente en sus costados, a las que abrían ventanas de estilo inglés. Mientras que de aquella antigua plaza de San Francisco, con su fachada renacentista, recordaría el cronista las viejas fiestas aristocráticas como torneos, cañas, toros o autos de fe, recordando la última ejecución de la Inquisición que se vinculó a aquel lugar, explicando a sus lectores que se trataban de "actos vergonzosos":

> *Plaza de la Constitución ó* de San *Francisco.* Es cuadrilonga y por los lados N. y O tiene portales sostenidos por columnas los del último y por arcos romanos los del primero mandados construir por el asistente Arjona en 1833(…) era el lugar donde se celebraban los torneos, cañas, máscaras y funciones de toros así como los inolvidables autos de fe. Estos se hacían con el mayor aparato y suntuosidad. Traían la víspera en procesión solemne la Santa Cruz, que por lo regular era una del claustro de San Pablo pintada de verde que se colocaba en un altar ricamente adornado y aquella noche hacía la guarda y vela la comunidad del convento de San Pablo (…). Al comediar la noche se cantaban los maitines y a la mañana siguiente la misa. Seguidamente se venía el tribunal con los reos, se leían las causas y se cumplían las condenas con arreglos a sus inhumanos fallos. El último de estos vergonzosos actos se verificó el 3 de abril de 1660. En esta plaza se celebraban antes las justicias, primero en un pilar de mármol junto a una ventana de la Audiencia, después en las horcas levantadas, en el centro de la plaza (Gómez Zarzuela, 1865: 73-74).

Aunque la fachada del Ayuntamiento no la terminará Balbino Marrón hasta 1861, la plaza estaba en pleno uso público. La visita de la reina Isabel II en 1862 permitió la preparación de la plaza, haciendo de los festejos y celebraciones que organizó el Ayuntamiento, una presentación de la imagen de los nuevos tiempos. El viaje de la reina Isabel por Andalucía se había planificado para dulcificar los ecos producidos por los levantamientos anarquistas del campo que se venían sucediendo desde 1857, cuyos ejes principales se centraron en Sevilla, y final-

mente en Loja en 1861. La agenda del primer día en la capital hispalense tenía como evento destacado la construcción de una arquitectura efímera en el centro de la plaza Nueva. Un obelisco y un espectáculo de bailes populares constituidos por boleros, jotas, gallegada y un fandango, que se ejecutaron sobre dos tablados dispuestos entre el templete y la galería municipal. Una celebración de la que nos quedaría la estampa de Mariani editada en *Las Novedades*, a partir de un colodión de Charles Clifford del obelisco (Tubino, 1999: 195-197).

Los bailes y la música no desaparecieron de la plaza con la marcha de la reina, ya que durante las noches de verano de fines de siglo se ofrecieron músicas a través de un quiosco que se colocó en su zona central, derribado a comienzos del siglo XX para construir el monumento a san Fernando. Y que pueblan las pesadillas del escritor Edmundo de Amicis en sus intentos por conciliar el sueño durante el verano de 1872, cuando viene como corresponsal de *La Nazione*: "A medianoche la ciudad no había cambiado de aspecto. Todo estaba todavía muy concurrido e iluminado. Regresé a la fonda y me encerré en la habitación con la intención de ir a la cama. De mal en peor. Las ventanas de mi habitación daban a una plaza en donde una infinidad de gente se apiñaba alrededor de una banda de música de guitarras, los gritos de los aguadores, los cantos, las risas. Toda la noche fue una algazara capaz de despertar a los lirones" (Amicis, 2000: 254). Aquella gente disfrutaba de las noches del verano, acompañados de un reloj de esfera transparente que el Ayuntamiento había colocado sobre su fachada precisamente para que paseantes y transeúntes pudieran ver la hora durante la noche. De esta forma en los primeros años de 1870, se dispone el segundo reloj transparente que hay en toda la ciudad, el otro se encontraba en la fachada del palacio de San Telmo (Gómez Zarzuela, 1873: 123). Las guías de Gómez Zarzuela nos van dejando información de todo ese proceso de edificación del Ayuntamiento y la fachada, con bandera y reloj. La aparición del alumbrado público de gas, extendido en este entorno desde la plaza Nueva en su primer momento, abre la posibilidad de disfrutar de este espacio hasta altas horas de la noche. Pronto se convertirá en uno de los paseos burgueses favoritos de los sevillanos.

La plaza Nueva se convirtió desde su inauguración en uno de los puntos más fotografiados, permitiendo estudiar sus cambios temporales de mobiliario, flora, edificios y comercio. Las estampas de la plaza desde 1857 permiten ver que la arboleda era de naranjos. No sería hasta la década de 1880 cuando se sembrarán palmeras venidas de Elche, como se ven en numerosas imágenes anónimas o en las de Lucien Levy. Esa mezcla de naranjos y palmeras, característica del norte de África y Oriente Medio, se impuso en la arboleda de esta nueva plaza que se diseñó siguiendo unas nuevas inquietudes festivas y lúdicas. Una arboleda que se plantaría definitivamente, anudando la palmera y el naranjo como flora característica de la ciu-



Fig. 3 – León Levy. Plaza Nueva. Hacia 1880. Fuente: colección particular



Fig. 4 – Estampa publicitaria del Hotel Cécil Oriente. Fuente: colección particular

dad. Una imagen que los extranjeros identificaban indiscutiblemente con su ancestral naturaleza oriental.

A comienzos del siglo XX, las guías de turismo nos hablan de las dos plazas y de la distinta construcción del nuevo palacio municipal "de severa y elegante construcción", llena de vida y ejemplo burgués, donde se sitúan los principales hoteles, y donde los visitantes toman sus coches para recorrer la ciudad, haciendo parada en el Ayuntamiento, una de las primeras visitas por la cercanía de estos establecimientos. La histórica plaza de san Francisco aparecía ante ellos: "con los restos de sus vetustos portales y con la fría fachada del edificio de la Audiencia aún recuerda los tristes días de las frecuentes ejecuciones y de los autos de fe, hoy punto predilecto de reposo para la contemplación do nuestras imponderables Cofradías que desfilan ante artístico altar de plata, cuajado de luces y flores, y que son presenciadas por selecto público desde vistosos palcos y filas de butacas y sillas, amén del pueblo apiñado en el centro y en las calles afluentes" (*Las Fiestas de Sevilla,* 1899: 20). En este espacio se abrirán nuevos establecimientos hoteleros que anuncian sus instalaciones con los transportes y las comodidades que se le ofrecen a un turista pudiente (Martínez García, 1897). Así, se observa en la etiqueta del Hotel Cecil Orient, con la imagen de la plaza Nueva o de san Fernando, la fachada del hotel, el ómnibus, un coche de caballos y el zepelín en el cielo de Sevilla, junto con los jardines, las farolas y un avión, que permitía la conexión de la ciudad con las principales capitales. Una imagen publicitaria que simbolizaba el progreso de una plaza moderna y de una nueva sociedad, abriendo a ella los principales hoteles a los que llegaban los viajeros, como símbolo de su porvenir y futuro.

BIBLIOGRAFÍA

AMICIS, EDMUNDO DE (2000). *España. Diario de viaje de un turista escritor*. Madrid: Cátedra.

ANTÓN RODRÍGUEZ, EDUARDO (1864). *Guía del viajero por el ferrocarril de Sevilla a Cádiz*. Sevilla: Imprenta Novedades.

AUGÉ, JEAN LOUIS; TRENC BALLESTER, ELISEO y FRETET, HÉLENE (1997). *Catálogo de la exposición "Les peintres français et l'Espagne: de Delacroix à Manet"*. Castres: Museo Goya.

BUENO FIDEL, MARÍA JOSÉ (1987). *Arquitectura y nacionalismo. Pabellones españoles en las Exposiciones Universales del siglo XIX*. Málaga.

Catálogo de la exposición "España a través de la fotografía 1839-2010" (2013). Madrid: Fundación Mapfre. Taurus.

CLIFFORD, CHARLES (2007). *Álbum de Andalucía y Murcia. Viaje de S.M. la reina Isabel II de Borbón y la Familia Real en 1862*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Descripción de la decoración y ornato de la gran fuente de la plaza de san Francisco de Sevilla, en el día 18 de febrero de 1796, en que hicieron su entrada en esta ciudad los

Reyes nuestros Señores. Adornóse a expensas del Colegio y Arte de la Platería (1796). Sevilla: Imprenta Mayor.

Garófano Sánchez, Rafael (2002). *Andaluces y Marroquíes en la colección fotográfica Lévy (1888-1889)*. Sevilla: Caja San Fernando.

Gautier, Thèophile (1998). *Viaje a España*. Madrid: Cátedra.

Gestoso y Pérez, José (1842). *Principales monumentos artísticos de Sevilla*. Sevilla: Imprenta sevillano.

— (1889-1892). *Sevilla, monumental y artística*. Sevilla: Imp. Oficina Tipográfica de El Conservador.

— (1897). *Guía de Sevilla. Historia y descripción de sus principales monumentos religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artísticas*. Sevilla: La Andalucía Moderna.

Gómez Zarzuela, Manuel (1865). *Guía de Sevilla. Su provincia, Arzobispado, Capitanía General, Tercio Naval, Audiencia territorial y distrito universitario para 1865*. Año 1, Sevilla: Imprenta de La Andalucía.

— (1873). *Guía de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Imprenta de La Andalucía.

Guinard, Paul (1962). "Romantiques français en Espagne" en *Art de France*. Nº 2, 1962, pp. 179-206.

Herrera Dávila, José (1832). *Guía de la ciudad de Sevilla.* Sevilla.

La Andalucía, 14 de septiembre de 1862.

Las Fiestas de Sevilla: primavera de 1899 (1899). Sevilla: La Andalucía Moderna.

López Mondéjar, Publio (1989). *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX.* Barcelona: Lunwerg.

Martínez García, Ramón (1897). *Una excursión en diez y seis jornadas por Córdoba, Sevilla, Cádiz, Tánger, Cabo Espartel, Gibraltar, Algeciras, Ronda, Bobadilla, Málaga, Granada y a casa*. Madrid: Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello.

Méndez Rodríguez, Luis (2012). *El Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento.

Navarrete Prieto, Benito y Pérez Sánchez, Alfonso E. (2009). *Álbum Alcubierre. Dibujos. De la Sevilla Ilustrada del Conde del Águila a la Colección Abelló.* Madrid: Fundación de Arte Hispánico.

Plaza, Rocío (1999). *El Flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*. Sevilla: Bienal de Sevilla.

Plaza, Rocío; Méndez, Luis y Zoido, Antonio (2010). *Viaje a un Oriente europeo. Patrimonio y turismo en Andalucía (1800-1929).* Sevilla: Centro de Estudios Andaluces. Junta de Andalucía.

Plaza Orellana, Rocío (2012). *Egron Lundgren. Un pintor sueco en Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

— (2013). *Los bailes españoles en Europa. El espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX*. Sevilla: Almuzara.

Tubino, Francisco María (1999). "Crónica del viaje de SS. MM. y AA. RR. a las provincias andaluzas. Reedición facsímil. Sevilla: Colegio de Aparejadores y arquitectos técnicos de Sevilla.

Velázquez y Sánchez, José (1872). *Anales de Sevilla: reseña histórica de los sucesos políticos, hechos notables y particulares intereses de la tercera capital de la monarquía, metrópoli andaluza: de 1800 a 1850.* Sevilla: Imprenta y Librería de Hijos de Fé.

Wallis, Severn Teackle (1849). *Glimpses of Spain; or Notes of an Unfinished Tour in 1847.* New York.

Yáñez Polo, Miguel Ángel (2002). *Historia de la fotografía documental en Sevilla.* Sevilla: ABC.

ZACATECAS, MÉXICO. EL PATRIMONIO EN EL ESPACIO PÚBLICO

Rocío Ramírez Villalpando
Universidad Autónoma de Aguascalientes

1. Introducción

México es un país con gran riqueza, partiendo de la clasificación realizada por la United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), la diversidad comienza con zonas de tesoros naturales al norte del país en el estado de Sonora, y avanza de manera importante a lo largo del territorio nacional en el golfo de las californias y entidades federativas como Chihuahua, Zacatecas, Puebla, Distrito Federal, Querétaro, Jalisco, Oaxaca, Michoacán, Veracruz y Yucatán, tanto en lo clasificado como patrimonio mundial intangible, así como el natural y cultural[1]. Esto, partiendo del parámetro de una institución mundialmente reconocida, sin mencionar todos aquellos sitios que pese a su importancia están fuera de esta clasificación.

Para conocer los orígenes de la conformación de las ciudades y los sitios, espacios o diversas expresiones que las componen, resulta imprescindible remontarse a su historia, misma que de forma paulatina va revelando la identidad de un pueblo y lo que a este caracteriza. La amplia gama arquitectónica y urbana mexicana abarca épocas, estilos o movimientos diversos y de vital importancia para comprender el desarrollo del país. Zacatecas, ciudad provincial, es sin duda muestra de ello pues desde el siglo XVI, hasta el presente siglo XXI, ha ido plasmando entre avenidas, calles, callejones, plazas, plazuelas, espacios públicos así como en sus monumentales edificaciones, lo que identifica a su sociedad.

La ciudad de Zacatecas aunque acompasadamente, ha crecido, sin embargo, en ese crecimiento, el espacio público de la entidad ha mantenido sus proporciones, en estas zonas se ha buscado desde diversas perspectivas la evolución y con ella se han dado transformaciones, en muchos casos, se ha olvidado entre las diversas adaptaciones e intervenciones la salvaguarda de este como patrimonio, teniendo en cuenta que "(…) al espacio público se le ha adicionado un conjunto de significados y expectativas –sobre su funcionalidad y potencialidad– hasta volverlo un objeto altamente investido" (Makowski, 2003: 91).

[1] Para más información http://whc.unesco.org/en/statesparties/mx.

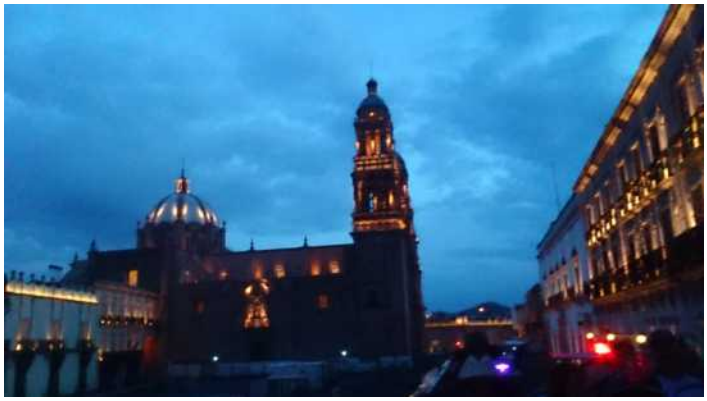


Fig. 1 – Centro Histórico de Zacatecas. Fuente: Archivo Personal R. Ramírez (2015)

Diversos son los espacios públicos con los que cuentan los zacatecanos, plazas como la de Armas, plazuelas como la Miguel Auza, además de la alameda Trinidad García de la Cadena, son recintos que con el paso de los años han formado parte de la sociedad que los habita y visita, y es en estos, en donde pueden coexistir diversos estratos sociales, edades, etcétera. Sin embargo, al ser modificados pierden mucho más que la materia tangible, que el trazo o la estructura, pues se ve agredida la memoria de la población, misma que podemos ubicar como un patrimonio intangible que es mermado con las transformaciones que los espacios sufren, pues se deja de pensar en la ciudadanía, y son otros los factores que median en las modificaciones que se realizan, cabría en este punto comentar que

> Cuando nuestros arquitectos, planificadores, urbanistas y administradores, escudados tras las teorías del Movimiento Moderno, mal digeridas en la mayoría de los casos, dejan de llamar calle a la calle para llamarla vía, sea vehicular, peatonal o mixta, cuando parques, plazas, andenes y zonas verdes se convierten en parqueaderos cuando 'Sacrificamos, sin darnos cuenta todos los especiales valores de la ciudad en función del transporte motorizado, así como en el siglo XIX fueron sacrificados al ferrocarril y la fábrica.' (Mumford, 1966:24), se está gestando el más grande atentado contra el espacio público que se haya dado en la historia de la cuidad (Escobar Ángel, 2000: 69-70).

Aunque es cierto que en el caso zacatecano, estas áreas han sido intervenidas no para darle prioridad al automóvil, la cita puede ser enfocada como una analogía y llevarnos a visualizar las obras realizadas desde otro punto de vista, en el que los nombres de las calles cambiados y las zonas verdes modificadas entre muchas otras cosas con la finalidad de satisfacer a otra cuestión que lo aleja a de su finalidad principal, el disfrute de este por la población, por quienes deben el ente principal de las áreas arquitectónico-urbanas.

Es pues, necesario al intervenir de forma adecuada los inmuebles, ya sean públicos o privados, las vialidades y estructuras urbanas, el contemplar y tener en una perspectiva adecuada de las áreas de convivencia pública, que forman parte de quien en ellas vive su cotidianeidad, algún hecho importante o cualquier expresión que convierte al sitio en cuestión en un área que el individuo acoge como propia.

2. Espacio público zacatecano

Zacatecas ciudad capital, cuenta con varios espacios públicos, algún incluso desconocidos para los propios habitantes pues la topografía que la conforma permite que entre sus estrechas calles, se abra un área que comúnmente conforma un pequeño espacio público que da servicio a la población a diferente escala. Esto sumado a los jardines plazas y plazuelas de más importancia entre los que se encuentran los tres ejemplos que en las siguientes líneas se comentarán.

La Plaza de Armas, La alameda Trinidad García de la Cadena, y la Plazuela Miguel Auza, son tres escalas dife-

rentes de espacio público presente en la capital zacatecana, estos, de gran envergadura por la importancia que tiene para la sociedad que los habita, han sido intervenidos en el presente siglo XXI, y que han dejado polaridad en la opinión pública, pues los resultados en algunos casos no ha sido satisfactorios para la sociedad.

2.1. La Plaza de Armas

La plaza ubicada en la calle Hidalgo del centro histórico de la ciudad, fue conformada con el transcurso de los siglos, de inicio en el siglo XVI conformada como un espacio que fungía como antesala a lo que era la casa del maestre de campo denominándola como "Plazuela del Maestre de Campo", llevando este nombre durante más de dos siglos, en el trascurso del s. XVIII llevo el nombre de "Plazuela de la Pirámide" y a mediados del siglo XIX "Plaza del Estado" y es hasta casi a final de este siglo, cuando la plaza se transforma en el "Jardín Hidalgo", mismo que sufrió trasformaciones durante los tres primeros tercios del siglo XX, hasta que durante el último tercio, fue trasformada en la Plaza de Armas existente hasta el pasado mes de abril del año 2015[2].

La memoria colectiva de los zacatecanos fue trastocada con la intervención llevada a cabo desde el mes de abril con la presentación del plan maestro ante la ciudadanía, hasta el mes de septiembre de 2015 cuando fue reinaugurada la Plaza de Armas, tras mucha controversia, un espacio territorial emblemático sufrió una transformación que modificó nuevamente de forma sustancial su conformación. La población zacatecana, quedó inconforme, asegurando que se mutilaba el patrimonio.

Haciendo un recuento y visualizando la evolución histórica de este espacio público que comenzó como una plazuela y permaneció como tal por dos siglos, se podría entender esta fase de su historia como una la primer pérdida patrimonial al de a poco, convertirla en el Jardín Hidalgo, sin embargo, esta primera gran intervención,



Fig. 2 – Plaza de Armas. Fuente: Archivo Personal R. Ramírez (2015)

[2] Para profundizar en el tema ver Ramírez Villalpando, R. (2015). Paisaje Urbano y Cultural: La Plaza de Armas de Zacatecas. en González Milea A. y Rodríguez Sosa M. (Coord.), *Patrimonio arquitectónico y urbano. Paisaje cultural y diseño urbano*. Ciudad Juárez, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

permitió que en esta zona de la ciudad capital confluyeran sus pobladores, y que entre bancas y árboles, fuera un área viva, lo que sin duda, es uno de los objetivos de estos espacios urbanos.

Sin embargo, fue la trasformación realizada de jardín a plaza de armas, lo que se trastoco de manera trascendental lo que la sociedad había ya asumido como suyo, pues de una zona arbolada y de dispersión social a una plancha de servicio cívico ocasional, existe una gran diferencia. Nombremos esta, la segunda pérdida patrimonial del pueblo zacatecano en un mismo espacio público.

Es entonces, cuando lo llevado a cabo en 2015, y que gracias a la posibilidad actual de que la población "tenga voz" a través de los medios de comunicación, fue posible, hacer manifiesto y dejar constancia sobre falta de aceptación de una obra que se publicitó como una emulación al Jardín Hidalgo y que terminó siendo solamente otra plancha de concreto, siendo esta, la tercera pérdida patrimonial.

Grandes trasformaciones que aunque realizadas en diferentes momentos, han impactado la evocación que la sociedad tenía de estas prohibiendo la permanencia del apego a un espacio público de gran importancia.

2.2 Alameda "Trinidad García de la Cadena"

La Alameda de Zacatecas tiene sus orígenes desde finales del siglo XVIII principios del XIX como un pequeño jardín, sin embargo es hasta 1831 cuando el entonces gobernador Francisco García Salinas, dispuso la construcción de un lugar de recreación digno de la población que él gobernaba. Aunque durante el gobierno del Lic. Santiago Villegas cuando se realizaron gran parte de las obras (Ramos 1985: 92).

Durante el siglo XX se le hicieron un sinfín de intervenciones con la finalidad de mejorar su aspecto, una de las



Fig. 3 – Alameda Trinidad García de la Cadena. Fuente: Archivo personal R. Ramírez (2015)

más significativas fue llevada a cabo por el arquitecto Roberto Álvarez Espinosa en 1940, remodelación que impactaba en una mejora evidente en este espacio de esparcimiento social. En el último cuarto del siglo XX se le agrego espacio a la explanada frontal así como la estatua de Francisco García Salinas.

Con el paso de los años, y a lo largo de todo el siglo XX, la alameda fue recorrida por niños paseados por una chiva arrastrando un pequeño carrito, por habitantes de la tercera edad que se reunían a conversar viendo el paisaje de su ciudad viva y diversos ciudadanos que veían el lugar como el sitio óptimo para la recreación. En los últimos años de este siglo causo impacto la colocación de luces y sonido en esta área de convergencia social, aceptado por la población pues daba un toque de calidez y permitía sumado a los anteriores, otro tipo de disfrute, en un espacio que consideraban propio.

Durante el último trimestre del 2014, comenzó una nueva remodelación en la emblemática alameda, esto, a

pesar de la poca aceptación por parte de la ciudadanía, así como de la cuestionada preparación de los encargados de la obra. Sin embargo, se otorgó la autorización correspondiente por las autoridades gubernamentales y la obra fue iniciada, con un "(…) proyecto integral de restauración de la alameda [que] consta de cinco etapas, la rehabilitación de infraestructura, la integración y equipamiento urbano, la restauración de los elementos históricos, la regeneración del medio ambiental, así como la cultural…" (Zacatecas Express: 2014), así como Centro de Interpretación en el que se harán proyecciones de las distintas etapas que ha vivido La Alameda a lo largo de su historia, y un mural a cargo del artista zacatecano Manuel Felguérez. Con el trascurrir de los meses, se presentaron diversos contratiempos, sin embargo, pese al retraso, la obra fue entregada, aunque sin concluir[3].

La remodelada alameda fue inaugurada el 6 de septiembre de 2015, inacabada y con la opinión de la sociedad zacatecana en contra misma que presentó diversas manifestaciones de desagrado pues, los recuerdos de su infancia habían sido borrados de tajo, y aunque surgirían otros, la nostalgia y el apego a un espacio apropiado, había sido arrebatado, el patrimonio presente en este espacio urbano se cuestionaba, pues todo un siglo, había sido borrado y tendrá ahora que gestarse una nueva relación entre usuario-espacio para contar nuevamente con un patrimonio en el espacio público que salvaguardar.

2.3 Plazuela de Miguel Auza

A fines del siglo XVI, se comenzó a conformar la Plazuela que inicialmente pertenecía a los frailes agustinos y que por ende se le conocía como Plaza de San Agustín, tres siglos después, a inicios del siglo XX es inaugurado un busto a la memoria de quien fuera gobernador del estado de Zacatecas, y combatiente durante la revolución mexicana General Miguel Auza Arrenechea, a manera de homenaje, misma que fue colocada en la plazuela antes mencionada y que desde entonces hasta hoy día su nombre.

> …la plaza Miguel Auza, sorprendente en el espacio urbano de Zacatecas porque conjuga la diversidad bilógica –con singulares árboles, traídos de algunos otros países- y la arquitectura que reclama del transeúnte una pausa e invita a la fiesta, casi siempre acompañada de música de tambora. Minúscula región donde el estilo del siglo XVIII convive con las huellas del siglo siguiente, en este sitio, como en muchos otros de la ciudad, adecuar el espacio a las necesidades actuales preservando el carácter histórico del monumento fue resultado de una profunda y consciente valoración… (Román Gutiérrez, 1998: 34-35).

Esta plazuela tenía pocos metros cuadrados, sin embargo durante la primera década del siglo XXI, fue remodelada



Fig. 4 – Plazuela Miguel Auza. Fuente: Archivo Personal R. Ramírez (2015)

[3] Más información en http://ntrzacatecas.com/2015/09/06/entre-manifestaciones-entregan-plaza-de-armas-y-alameda/

y se cerró la vialidad que la delimitaba para transformarla en un espacio peatonal, lo que permitió se extendiera pudiendo hoy día, disfrutar en ella de una diversidad de actividades constantes, en las que el espacio público permanece vivo.

Es cierto en este caso que la trasformación ha sido significativamente positiva, pues con ella la memoria colectiva que hemos mencionado, llevara a recordar más que al automóvil, las acciones ahí realizadas, que sin duda tendrán conexión directa con el ser humano y la ciudad, entendiéndose esto como el espacio público y la arquitectura que enriquecen su identidad.

Los bailes con tambora en los recorridos de las tradicionales callejoneadas zacatecanas con burritos cargados de mezcal, los conciertos con mariachis o grupos de jazz que adornan el lugar de forma constante, las expresiones artísticas con óperas callejeras serán sin duda, parte del espacio público que nos regala la Plazuela Miguel Auza en Zacatecas.

3. Reflexiones

En las líneas previas se han bosquejado sintéticamente, la historia de tres espacios públicos en la Ciudad de Zacatecas, México, Se mencionó las diversas intervenciones realizadas en las zonas en comento, y como es que estas impactaron en la sociedad. Si bien es complejo la salvaguarda de la memoria colectiva vista como un patrimonio intangible, se requiere tomar en cuenta que para que tras las intervenciones realizadas en los diversos espacios públicos, se requiere inevitablemente de tiempo para cultivar esa apropiación del espacio en las nuevas generaciones, pues las pasadas estaremos remembrando siempre, lo que ya no está.

Haciendo eco de la época que se vive, es importante realizar intervenciones que den respuesta al momento, al contexto generalizado en que se proyectan y sobre todo se realizan, sin embargo, también resulta imprescindible, que tales acciones tengan en perspectiva que lo realizado terminará con una época y aunque dará paso otra, esto no puede darse sin visualizar objetivamente lo que se pierde.

Es crucial que las intervenciones sean realizadas por profesionales, expertos que puedan dar solución especializada, pues esto asegura en gran medida que las áreas patrimoniales sean abordadas de la manera más digna y que los resultados obtenidos estén lo más cercano posible a los positivo, a lo que tendrá como consecuencia el uso del espacio, y que este forme parte del entorno que le otorga identidad a una sociedad.

Son los espacios públicos áreas relevantes en las estructuras urbanas, que relacionan de diversa manera a los ciudadanos, por ello la importancia de conservarlos y hacer esto con dignidad, de igual manera las intervenciones que se realicen, pues inciden de manera puntual en la calidad de vida y la interacción de los habitantes.

Bibliografía

Escobar Ángel, J. F. (2000). *De la Ciudad y su Espacio Público*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia Sede Manizales.

Makowski, S. (2003). "Alteridad, exclusión y ciudadanía. Notas para una reescritura del espacio público" en Ramírez Kuri, P. (coord.), *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*. México: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales- Porrúa.

Página del periódico NTR Zacatecas. Disponible en http://ntrzacatecas.com/2015/09/06/entre-manifestaciones-entregan-plaza-de-armas-y-alameda/ (última consulta: 15 de octubre de 2015).

Página del periódico NTR Zacatecas. Disponible en http://ntrzacatecas.com/2015/09/06/entre-manifesta

ciones-entregan-plaza-de-armas-y-alameda/ (última consulta: 17 de octubre de 2015).

Página del sitio Express Zacatecas. Disponible en http://www.expresszacatecas.com/politica/gobierno/19942-supervisan-avances-de-trabajos-en-la-alameda (última consulta: 6 de noviembre de 2015).

Página oficial de UNESCO México. Disponible en http://whc.unesco.org/en/statesparties/mx (última consulta: 15 de noviembre de 2015).

Ramírez Villalpando, R. (2015). "Paisaje Urbano y Cultural: La Plaza de Armas de Zacatecas" en González Milea A. y Rodríguez Sosa M. (coord.), *Patrimonio arquitectónico y urbano. Paisaje cultural y diseño urbano*. Ciudad Juárez, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Ramos Dávila, Roberto (1985). *"Plazas, Plazuelas y Jardines de Zacatecas"*. Zacatecas, México: Publicaciones del H. Ayuntamiento 1982-1985.

Román Gutiérrez, José Francisco (1998). *Zacatecas, un pasado con mucho presente*. Zacatecas, México: Pinacoteca Editores.

URBE ELEMENTAL: VALORES DEL PLA CERDÀ EN LA BARCELONA ACTUAL. EL CASO DE LA FÁBRICA LEHMANN

Júlia Ribera Marsal
Alba Torras Virgili
Universitat de Barcelona

Con la Revolución Industrial del siglo XIX las ciudades empezaron a quedarse pequeñas. Barcelona fue una de las muchas que sufrió un aumento demográfico importante, llegando a una densidad de población mayor que París o Londres. Las ciudades necesitaron expandirse por dos razones principales: el aumento de población y el aumento de actividad industrial. La falta de superficie hábil y de salubridad eran extremas, acentuándose durante esos años. Así nacieron los ensanches, amplificaciones que servían para unir el centro de la ciudad con las poblaciones vecinas y las zonas industriales de trabajo. Esta necesidad de acomodar mejor a los habitantes y hacer de la ciudad un espacio práctico fue la que dio lugar al Eixample barcelonés, plan urbanístico proyectado por Ildefons Cerdà bajo principios de igualdad, salud y cohesión social, reservando los corazones de las manzanas como espacios comunes para los vecinos o jardines. Pero el Pla Cerdà no se llevó a cabo como inicialmente proyectó el urbanista, y muchos de los interiores de manzana se ocuparon con fábricas y talleres familiares. En uno de estos patios se encuentra la Fábrica Lehmann, el ítem que hemos elegido para nuestro estudio de caso. En ese punto del Eixample barcelonés, de la calle Consell de Cent número 159, entran en conflicto varios valores: por una parte, tenemos un espacio que tendría que estar destinado a los vecinos y que no cumple esa función (como pasa en muchos otros núcleos de la ciudad); y por la otra, un edificio fabril que, pese a ser aún bastante desconocido y no estar calificado como patrimonio, debería también protegerse. ¿Son compatibles los valores inherentes al Pla Cerdà con este nuevo uso del patio interior? Nuestra investigación alrededor de esta cuestión se contextualiza en el marco de la Barcelona actual y en su situación económica, cultural y social. Hace años empezaron a recuperarse algunas de las ideas del proyecto de Ildefons Cerdà y se aplicó su plan de urbanización de la ciudad en zonas donde hasta entonces no se había llevado a cabo. Pese a esos intentos, los nuevos valores aplicados a la urbanización no coinciden con los del plan original, y se entra en el ya conocido conflicto entre pasado y presente: ¿pesa más el valor de unas líneas trazadas hace décadas o su actualización para con la contemporaneidad?

1. EL PLA CERDÀ Y SU EVOLUCIÓN HASTA LA ACTUALIDAD

Ildefons Cerdà (1815-1876) fue uno de los arquitectos que propuso un nuevo espacio urbano para Barcelona: una urbe humana elemental que garantizara calidad de vida para sus habitantes. Su plan de renovación se basaba en la igualdad y la no diferenciación de clases. En su proyección inicial todas las calles eran iguales, como también la altura de los edificios (nunca superior a la anchura de la calle), con tal que todas las viviendas tuvieran las mismas condiciones. Cerdà también planteó espacios comunes en cada bloque, dando especial importancia al ocio y concediendo la misma relevancia a la micro y la macro organización de la ciudad; una ciudad pensada para las personas, para la salud física y mental, para la cohesión social. Ildefons Cerdà hablaba de vivienda rural, ya que pretendía trasladar los valores del campo a la ciudad (tanto por lo que respeta a calidad de vida dentro del edificio como a habilitar espacios verdes en zonas públicas o comunitarias). Pese a todas las mejoras propuestas por Cerdà, su plan no fue aceptado por la ciudad en un inicio, aunque finalmente se pudo llevar a cabo debido a que se trataba de una competencia ligada al Gobierno central, que aceptó el proyecto en el año 1860 con algunos cambios. Si bien es cierto que se mantuvieron las ideas principales del proyecto, a la hora de aplicarlo no se conservaron todos los puntos. Se trataba de un modelo de planificación urbana con gran capacidad de adaptación al momento histórico y al cambio social (Francesc Muñoz, 2009: 46), pero las transformaciones que se realizaron se desviaban de la esencia del plan. En el momento de ejecución, el proyecto tuvo que enfrentarse a la voluntad de maximizar el aprovechamiento del espacio para fines privados e industriales, por lo que finalmente se optó por cerrar las manzanas y se ocupó gran parte de sus interiores, y no se preservó la idea de habilitar la zona central como espacio verde y comunitario, de ocio y descanso y destinado a las relaciones vecinales.

Los cambios posteriores que se han llevado a cabo en la ciudad de Barcelona han intentado mantener los principios de Cerdà, vigentes aún en la renovación urbana actual. Se ha querido tener en cuenta elementos como las necesidades de la población, la sostenibilidad ambiental, el pensar la ciudad en términos globales de ocio y salud y el dar importancia a los barrios como unidades autosuficientes. Entre algunos de los proyectos que han seguido una línea similar al Pla Cerdà destacan el Regional Planning (1953), que quería regular el caos urbanístico y proteger los espacios naturales y vacíos de Barcelona; el Pla General Metropolità de Barcelona (1974-76)[1], proyecto que quiso recuperar varios espacios de la ciudad (algunos de ellos patios interiores de manzana); y



Fig. 1 – Plan de ensanche proyectado por Cerdà en 1859. Fuente: Teoría General de la Urbanización. Ildefons Cerdà

[1] Siguiendo las directrices del Pla Cerdà en lo referente a cohesión y salud sociales, se aumentó el número de parques urbanos en un 500% y el de equipamientos en un 250%. A partir de 1985, la recuperación de los interiores de manzana de Cerdà se llevó a cabo de forma estricta; mu-

ProEixample[2], empresa de inspiración municipal que tiene como objetivo recuperar los interiores de manzana para así mejorar la calidad de vida del Eixample (Consell Econòmic i Social de Barcelona, 2009). Lluís Permanyer (2007) describe de la siguiente forma la actividad de esta agrupación:

> Una tasca apasionante que ha permitido respetar el legado Cerdà y devolver a su proyecto aquello que se le había arrebatado: el corazón de las manzanas. Los vecinos del Ensanche disfrutamos ahora de una mayor calidad de vida (…) Los interiores de manzana son espacios sostenibles, pequeños oasis en medio de la ciudad, que configuran un espacio más amable, donde los vecinos, sobre todo los de la misma manzana y los de las más próximas, encuentran un excelente espacio de convivencia y ocio (Permanyer, 2007)[3].

El ejemplo contemporáneo de la aplicación del Pla Cerdà en la Barcelona contemporánea podría ser el 22@, antigua zona industrial donde la rehabilitación llevada a cabo ha transformado las fábricas en centros destinados a profesiones creativas; esto es, enmarcadas en un modelo económico globalizado que prioriza dinámicas como la sostenibilidad y la competitividad.

En el mismo barrio, recientemente se ha recuperado la Plaça de les Glòries Catalanes, centro neurálgico del Pla



Fig. 2 – El barrio del Poblenou a principios del siglo XX. Pese a su utilización como zona industrial, se construyó siguiendo la estructura propuesta por Cerdà. Fuente: Adolfo Zerkowitz

Cerdà original y uno de los pulmones de Barcelona. Es necesario comentar que la actual reurbanización de un barrio abandonado durante muchos años ha chocado con la oposición de los vecinos, que están sufriendo el proceso de gentrificación. Los valores que está promoviendo la administración con la urbanización actual se confrontan con los valores genuinos de Cerdà: se están siguiendo los parámetros establecidos en el proyecto y se está recuperando gran cantidad de espacios proyectados en el plan inicial, pero con unos valores completamente opuestos, más

chos espacios se habían ocupado con otros usos, y se decidió devolverles el uso inicial de espacio público de ocio. El primer patio recuperado fue el de la Torre de les Aigües, el año 1987, conocido como "la playa del Ensanche". En el año 2009 se habían recuperado más de 40 patios.

[2] Propone recuperar una manzana de cada nueve. Su director es Jordi Villaroya y Tarrés. Su objetivo es aumentar el potencial de atracción y calidad de vida del Eixample, invirtiendo capital social de la empresa en suelo, recuperando la inversión posteriormente. Como no hay capital para recuperar todo lo que se querría, se escogen los proyectos más atractivos, priorizando las zonas con falta de espacios verdes, la medida de la superficie a recuperar, el número de propietarios (ya que a menudo son uno de los problemas principales) y la edificación o no de los interiores de manzana entre otros criterios similares.

[3] Permanyer, Lluís (2007). *Els interiors d'illa de l'Eixample*. Una tasca apassionant que ha permès respectar el llegat Cerdà i restituir-li al seu projecte allò que li havia estat arrabassat: el cor de les mansanes. Els veïns de l'Eixample gaudim ara d'una major qualitat de vida (...) Els interiors d'illa són espais sostenibles, petits oasis enmig de la ciutat, que configuren un espai més amable, on els veïns, sobretot els de la mateixa illa i els de les més properes, troben un excel·lent espai de convivència i lleure. Traducción de las autoras.

cercanos al modelo-marca Barcelona, a posicionar una imagen de la ciudad a nivel mundial, que no dirigidos a los propios habitantes. Y ¿cuál es la imagen que Barcelona transmite al mundo? Según Marc Puig, ahora exdirector de comunicación del Ayuntamiento de Barcelona, después de analizar una serie de estudios del consistorio, concluye que la marca Barcelona es la de una ciudad comprometida con la cultura de la felicidad (calidad de vida, buen clima, modernidad, entretenimiento, cultura) y la cultura de la innovación (talento, trabajo, dinamismo), de aquí la elección del lema de la ciudad: "Barcelona es una ciudad que inspira" (Tintoré, 2015). Por otra parte, según Pilar Balibrea (2004) la cultura es el eje transversal que recorre y da sentido a las transformaciones urbanísticas que han constituido este modelo-marca, utilizándola como herramienta política. La necesidad de construir una Marca Barcelona para ser exportada provoca que las intervenciones que se realizan en la ciudad sea concebidas como un elemento "especular y espectacular" (Balibrea, 2004), es decir, que la ciudad se piensa más para ser vista o visitada que para ser vivida. Este hecho lleva a lo que se denomina festivalización de las ciudades, parquetematización, ciudad-evento o economía de la experiencia. Esto se evidencia en Barcelona con iniciativas como la de los Juegos Olímpicos o el Foro de las Culturas –un intento de repetir el éxito de la celebración de los Juegos de 1992– y festivales multitudinarios como el Sónar y el Primavera Sound, ambos de una gran fama internacional.

2. EL CASO DE LA FÁBRICA LEHMANN

La nueva economía terciarizada de la que hablamos ha dejado obsoletas las infraestructuras que sostuvieron las ciudades durante la época industrial, y la mayoría de las instituciones han preferido pulir y mejorar su patrimonio cultural para así integrarse en esta nueva dinámica económica. Los edificios industriales situados en el centro de las ciudades son derruidos, ya que el suelo en estos emplazamientos cada vez tiene más valor, y sustituidos por otros de más rentables como oficinas, centros comerciales y viviendas. Sin embargo, al mismo tiempo los edificios fabriles, testimonios de una historia en minúsculas, cotidiana y obrera, que históricamente no habían despertado el interés de las instituciones y tampoco el del público, se han convertido en un capital importante para las ciudades, pues la variedad y la amplitud de los espacios que contiene un edificio industrial permite completar la oferta de una ciudad, tanto en el plano productivo como en el cultural y el de la vivienda. Muchas antiguas fábricas han sido reconvertidas, puesto que la mejor forma de conservar un edificio de un modo efectivo consiste en "transformarlo y re inyectarle una vida y una función útiles para la sociedad" (González de Durana Isusi, 1984). No se ha de pensar que necesariamente todo edificio que se quiere proteger se ha de dedicar a albergar un museo o una galería de arte sino que "hay otras necesidades que no son públicas pero sí populares" (González de Durana Isusi, 1984). Como ejemplo de esto se pueden incluir los talleres artesanales; es el caso de la Fàbrica Lehmann[4]. Cabe añadir que plantearse la cuestión de la utilización de una instalación en desuso conduce a una reflexión profunda sobre el urbanismo y las funciones colectivas. A lo largo de los años se ha demostrado que la rehabilitación de un edificio industrial concierne a todos los miembros de una comunidad ya que, en principio, el proyecto es elaborado en estrecha relación con las posibilidades y necesidades locales (Huertas, 1984).

[4] Nota de las autoras: el concepto Fàbrica Lehmann (en su nombre original en catalán y mayúsculas) se refiere a la identidad del conjunto de artistas y talleres y al uso actual del espacio. Escrito en minúsculas, se refiere al edificio como tal.

El edifico de la fábrica Lehmann, cuyo arquitecto se desconoce, se encuentra en la calle Consell de cent número 159, en lo que se conoce como "nova esquerra de l'Eixample". Construida en 1903 para albergar una fábrica de juguetes y muñecas de porcelana, ha servido para distintos propósitos hasta llegar al actual: acoger un conjunto de talleres de profesiones creativas –un total de 15–, como por ejemplo estudios de diseño, arquitectura y audiovisuales (Capellà Simó, 2013).



Fig. 3 – El patio interior de manzana donde se hallaba la fábrica Lehmann. De ella queda la chimenea y la estructura con altillo que rodea el patio a modo de claustro. Fuente: Editorial Comanegra

En el año 2000 se recuperaron los vestigios de la fábrica Lehmann, y no fue hasta el año 2003 cuando se empezaron a instalar artistas y artesanos en las distintas naves que el propietario alquila. Los esfuerzos de los inquilinos para impulsar un proyecto conjunto dieron sus frutos en 2011, cuando se empiezan a organizar tres jornadas de puertas abiertas al año: una que coincide con Navidad, la otra con la primavera y la última dentro de la programación del festival de arquitectura 48h Open House Barcelona. En las sesiones de Navidad se aprovecha para hacer un mercado, vendiendo productos propios de algunos artistas residentes y otras marcas y creadores invitados. La edición de puertas abiertas de primavera está más encarada a la organización de conciertos, proyecciones y actividades para los asistentes. Aun así, por lo general, los inquilinos del espacio no lo abren a la comunidad, iniciativa que debería tomarse a raíz de los valores inherentes de la fábrica como patrimonio industrial y como patio interior de manzana del Pla Cerdà. A pesar de que la Lehmann no sigue el modelo de fábricas de creación implantado desde la administración y surge de las necesidades concretas de un colectivo, hemos observado que la tendencia de uso de ese tipo de edificaciones es el mismo pese a haber surgido desde iniciativas distintas. Aunque no hay comparación entre el ítem que estamos estudiando y otros recintos industriales, vemos que el modelo de la Fàbrica Lehmann tiende a la ensimismación y no deja lugar para el disfrute de los vecinos del espacio que ocupa (como Cerdà había teorizado en su plan) más allá de la visita del patio central. Cabe añadir, además, que pocos habitantes del barrio saben de la existencia de la Fàbrica Lehmann ¿Cómo se pueden recuperar los valores inherentes al patio interior junto con los valores patrimoniales que representa la fábrica? Es necesario repensar el modelo de uso de ésta, y una de las herramientas es la programación cultural; entendiendo la cultura como elemento de cohesión social, medida de encuentro entre vecinos y vehículo de relaciones humanas entre habitantes.

Se ha demostrado que la calidad de vida de un lugar está profundamente ligada a las políticas culturales y a su capacidad para desarrollar un sentido de pertenencia, capital social y de respeto ante la diversidad de actores y subculturas. De aquí que la cultura pueda formar parte de una estrategia central en el proceso de regeneración del entorno, no sólo generando beneficios económicos, sino que puede modificar patrones de comportamiento a

nivel comunitario generando cohesión social como herramienta para el estímulo de las aspiraciones colectivas e individuales (Rish Lerner, 2005).

> Al comienzo del siglo XXI, el mundo está regresando a unos de sus fundamentales e inconclusos debates: las cuestiones relativas a la libertad, igualdad, las responsabilidades colectivas, y el rol de los gobiernos en pro de la democracia y la justicia social y económica. Las políticas culturales tendrán un impacto positivo como estrategia para el estímulo de apertura de nuevos espacios para la interactividad y la negociación en estas áreas (UNESCO, 2006)[5].

La cultura, dentro del contexto modelo-marca Barcelona, ha sido instrumentalizada como un motor de crecimiento económico (Balibrea, 2004) pero ésta también puede ser un elemento de empoderamiento colectivo en un proceso de acción social que promueve la participación de la población e involucra a la comunidad. Empoderamiento no es ejercer el poder comunitario en forma de dominio, sino que se refiere a la utilización del "poder" como agente de cambio social a partir de una acción colectiva organizada, cohesionada y participativa (Rish Lerner, 2005).

Históricamente, la iniciativa a la hora de organizar actividades culturales y de ocio venía de los vecinos del barrio correspondiente; era una iniciativa de naturaleza espontánea que surgía del impulso de autogestión de las asociaciones y los barrios. Pero a partir de los años 80 –cuando empezamos a hablar de la terciarización de la economía y de la ciudad-evento– esta tendencia cambia y se empieza a monitorizar, con grupos a menudo escogidos por la administración que se dedican a gestionar, producir y programar (Antebi y González, 2015). En cuanto al tiempo de ocio y a la asistencia a actividades, la relación entre actores y espectadores ha pasado de ser participativa por parte de los dos agentes a ser una simple experiencia de consumo más, que desaparece una vez acaba, sin dejar rastro en el imaginario colectivo. Para escapar de este modelo cultural, hace falta ver la cultura no como un elemento de consumo más, sino como una herramienta de participación ciudadana:

> La participación activa de la comunidad en programas o eventos culturales es un elemento clave para una sociedad prospera y sustentable. Esto permitirá el desarrollo de valores como la identidad y la cohesión social, hecho que, a su vez, facilita la participación y el respeto hacia el entorno (Rish Lerner, 2005).

Esto es especialmente significativo para un barrio como el Eixample. Es interesante ver como en el Ensanche, que Cerdà concibió como un lugar donde dejar atrás la alienación típica de la vida obrera mediante el ocio compartido, es uno de los barrios con menos actividad asociativa de la ciudad. Tal vez sea por el buen nivel adquisitivo medio del barrio, por la proliferación de hoteles y pisos turísticos o porque, a diferencia de otros núcleos de la ciudad nunca fue un pueblo independiente con su propio Ayuntamiento. Lo cierto es que el Eixample nunca ha tenido una identidad como barrio arraigada como pueden ser los casos de Gràcia o Sants. Como afirma el antropólogo Manuel Delgado: "Todo barrio es un vecindario, pero no todo vecindario es un barrio, de la misma forma que todo hogar es una casa, pero no toda casa es un hogar" (Delgado, 2015a)[6]. Pensamos, pues, que la Fàbrica Lehmann contiene las potencialidades para que pueda ejercer de espacio relacional del barrio, tal como Cerdà lo planteó; sería interesante replantear su uso actual y combinar los talleres de creativos con otros elementos destinados al vecindario.

---

[5] Esta cita aparece en el trabajo de Rish Lerner (2005) referenciado anteriormente.

[6] "Tot barri és un veïnat, però no tot veïnat és un barri, de la mateixa manera que no tota llar és una casa, però no tota casa és una llar."

3. URBE ELEMENTAL

"La dualidad es un componente presente en toda la obra de Cerdà: acción y descanso, espacio público y espacio privado, vías e intervías, calles y casas" (Grau, 2009: 49). Así, se puede afirmar que la ciudad de Cerdà es una que se desarrolla en dos planos; uno, siguiendo la calle, el público, y otro que tiene que ver con los usos residenciales y la actividad productiva, un mundo interior de naturaleza doméstica. Los patios de manzana son ciudades dentro de la ciudad (Busquets, 2009: 84); de hecho, Ildefons Cerdà, en su *Teoría General de la urbanización* (1867), se refiere a los patios interiores como urbe elemental: "En cada uno de estos espacios, aislados por las vías urbanas, existe un pequeño mundo, una pequeña ciudad o urbe elemental". Urbe en el sentido de microcosmos, de ágora, de punto de encuentro e intercambio, que prioriza el respeto y las relaciones interpersonales. Elemental, en el sentido de elemento primigenio, de núcleo alrededor del cual se articula la vida. Entendemos la urbe elemental como un espacio autosuficiente, un ecosistema que tiene sentido por sí mismo y que se encuentra en un estado de equilibrio entre las personas que conviven en él y con toda la ciudad. Esos valores conforman una identidad que impregna el espacio, por ello conforman un patrimonio, más inmaterial que material, entendiendo patrimonio con su significado original, como una herencia que se transmite de generación en generación. Como expone el antropólogo Manuel Delgado (2006):

> El patrimonio sirve esencialmente para que los seres humanos tengan un cierto sentido de la continuidad, que entiendan que no acaban en sí mismos, que continúan en todos y cada uno de los demás con quienes conviven, y que antes que ellos hubo otros que les precedieron, y que después habrá otros que les van a suceder. En este sentido, el patrimonio ya no es solamente el pasado de ese grupo humano que tal grupo reclama como propio; también es el futuro. El futuro también se hereda. Así, tanto en la dimensión pre figurativa como la post figurativa, el patrimonio no puede ser sino usado, es su uso y no otra cosa que su uso.

Partiendo de la filosofía de Cerdà surge la idea de la Fàbrica Lehmann como urbe elemental. Como hemos apuntado se trata de un elemento industrial con validez patrimonial en las dos acepciones aquí explicitadas, poco conocido por los habitantes del barrio y la ciudad. Su uso actual no cumple con su papel como herencia de y para la ciudadanía y, como muchos otros patios interiores de Barcelona, no es el espacio de encuentro que Cerdà ideó en un inicio. Por este motivo creemos importante recuperar este ítem para que entre a formar parte de la ciudad, entendida ésta no sólo como infraestructuras sino como espacio para la sociedad. Un buen sistema para recuperar el uso como espacio público de la Fàbrica Lehmann es promoviendo la organización de actividades desde la iniciativa popular, con la cultura como herramienta principal. Así este ítem podrá volver a la población como patrimonio (material e inmaterial) que es, otorgando también poder al barrio, y haciendo de aglutinante de éste. Hemos querido poner énfasis en el elemento de la proximidad, en los vecindarios y los núcleos pequeños para huir de la masificación que caracteriza la oferta cultural barcelonesa. Se trata de dinamizar y de hacerlo de una forma concreta: aportando sentido al patrimonio, realizando una tarea didáctica e incluyendo un elemento, la Fàbrica Lehmann en este caso, en la memoria colectiva de la ciudadanía. Pensamos las posibles acciones culturales que se llevarían a cabo en la Lehmann como un punto de inflexión que lleve a una serie de consecuencias, primordialmente al cambio de modelo (de consumo cultural a la participación cultural) del que hemos estado hablando.

Para que este patrimonio, el legado de Cerdà, perviva más allá del mero trazado ortogonal del ensanche de la ciudad, necesita estar vivo. Cuando se interviene en un ítem

patrimonial se hace un uso del espacio público, dándole un nuevo sentido a ése. Se crea un diálogo entre la gente y los lugares, y por esta razón la elección de un espacio nunca es arbitraria: la localización y la actividad se influyen mutuamente, y también a los participantes. Así, una propuesta de intervención de la Fábrica Lehmann debería recuperar estos interiores de manzana y hacer de ellos el espacio sostenible, de ocio e igualitario que deberían ser. Siguiendo con el espíritu del Pla Cerdà, es necesario ofrecer a los ciudadanos algo diferente al espacio público de la calle y las plazas abiertas. En el caso concreto de la Fábrica Lehmann, hay que sumar también el divulgar el patrimonio industrial y devolverlo a la ciudadanía, originando un cambio de percepción e inculcando el respeto hacia todo este patrimonio que nos pertenece, desde los patios interiores hasta los edificios fabriles.

BIBLIOGRAFÍA

ANTEBI, ANDRÉS y GONZÁLEZ, PABLO. *Carrer, festa i poder* (conferencia). Barcelona, 20 de abril de 2015.

AZQUETA, FLORO; PERMANYER, LLUÍS y PORTAVELLA, JESÚS (2007). *Els interiors d'illa de l'Eixample*. Barcelona: Lunwerg/ProEixample, ISBN 9788497853927.

BALIBREA, M. PAZ (2004). "Barcelona: del modelo a la marca. Caso de estudio". Disponible en http://public.citymined.org/KRAX_CARGO/teoria/modelo_barcelona/Barcelona,%20del%20modelo%20a%20la%20marca,%20desacuerdos.pdf (última consulta: 20 de mayo de 2015).

BASIANA, XAVIER (2000). *Barcelona, ciutat de fàbriques*. Barcelona: Nau Ivanow. ISBN 8492264640.

BUSQUETS, JOAN (2009). "Un projecte innovador convertit en gran realitat" en *Barcelona Metropolis.* Número 76, otoño de 2009, pp. 81-87. Disponible en http://www.anycerda.org/congres/documentacio/postmetropolis/docs/A/A20.pdf (última consulta: 20 de octubre de 2015).

CAPEL, HORACIO (1996*). La rehabilitación y el uso del patrimonio histórico industrial*. Documents d'anàlisi geográfica, nº 29, pp. 19-50. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament de Geografia. ISSN 02121573.

CERDÀ, ILDEFONS (1967). *Teoría general de la urbanización.* Disponible en http://www.anycerda.org/web/es/arxiu-cerda/fitxa/teoria-general-de-la-urbanizacion/115 (última consulta: 4 de abril de 2015).

CIRICI PELLICER, ALEXANDRE (2012). *Barcelona pam a pam*. 2ª edición revisada. Barcelona: Comanegra. ISBN 9788415097716.

CHECA ARTASU, MARTÍ (1998). "Ciutat i fàbrica. Un recorregut pel patrimoni industrial de Barcelona" en *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*. Disponible en http://www.coac.net/COAC/exposicions/BCN/1998/ciutatifabrica/presenta.htm (última consulta: 20 de marzo de 2015).

CONSELL ECONÒMIC I SOCIAL DE BARCELONA (2009). *Barcelona: la reinvenció com a estratègia. Del Pla Cerdà a la societat creativa.* Barcelona: Consell Econòmic i Social de Barcelona.

DELGADO, MANUEL (2015a). "Què és un barri?" en *El cor de les aparences. Bloc de Manuel Delgado*. Disponible en http://manueldelgadoruiz.blogspot.com.es/2015/04/que-es-un-barri.html (última consulta: 27 de abril de 2015).

— (2015b). "El espacio no se detiene; el espacio tampoco" en *El cor de les aparences. Bloc de Manuel Delgado*. Disponible en http://manueldelgadoruiz.blogspot.com.es/2013/08/fragmento-de-el-espacio-social-como.html (última consulta: 27 de abril de 2015).

EUSKO JAURLARITZA. KULTUR SAILA; GENERALITAT DE CATALUNYA. DEPARTAMENT DE CULTURA (1984). *Ondare Industrialaren Babes eta Birbalorapenari Buruzko I. JardunaldiakI = Jornades sobre la Protecció i Revalorització del Patrimoni Industrial = I Jornadas sobre la Protección y Revalorización del Patrimonio*

Industrial. Bilbao: Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. ISBN 8475421016.

Font, Dani (2015). "Barcelona, una rentabilización del pasado" en *Combate*. Disponible en http://revistacombate.com/sticazzi/barcelona-una-rentabilizacion-del-pasado/ (última consulta: 30 de abril de 2015).

Font, Marc (2015). "Manuel Delgado: És inacceptable que responsables del Model Barcelona formin part de Barcelona en Comú" en *Crític*. Disponible en http://www.elcritic.cat/entrevistes/manuel-delgado-es-inacceptable-que-responsables-del-model-barcelona-formin-part-de-barcelona-en-comu-3942 (última consulta: 15 de mayo de 2015).

Godoy, Marcelo y Poblete, Francisca (2006). "Manuel Delgado: Sobre antropología, patrimonio y espacio público" en *Revista austral de ciencias sociales*. Nº 10, 2006, pp. 49-66. Disponible en http://mingaonline.uach.cl/pdf/racs/n10/art04.pdf (última consulta: 10 de mayo de 2015).

Grau, Ramon (2009). "Un saintsimonià per a la Barcelona del vuit-cents" en *Barcelona Metropolis.* Nº 76, otoño de 2009, pp. 49-53. Disponible en http://www.anycerda.org/congres/documentacio/postmetropolis/docs/A/A20.pdf (última consulta: 20 de octubre de 2015).

Martí-Costa, Marc (2012). "Gentrificació(I)" en *La trama urbana*. Disponible en http://latramaurbana.net/2012/10/09/gentrificacio-i/ (última consulta: 10 de abril de 2015).

Muñoz, Francesc (2009). "L'any Cerdà: passat i futur de la Barcelona territori" en *Barcelona Metropolis.* Nº 76, otoño de 2009, pp. 46-47. Disponible en: http://www.anycerda.org/congres/documentacio/postmetropolis/docs/A/A20.pdf (última consulta: 20 de octubre de 2015).

Pardo Abad, Carlos J. (2010). *El patrimonio industrial en España: análisis turístico y significado territorial de algunos proyectos de recuperación*. Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles. Madrid: Asociación de Geógrafos Españoles, 2010. ISSN 02129426.

Página oficial de 48h Open House Barcelona-Antiga fàbrica Lehmann. Disponible en http://www.48hopenhousebarcelona.org/index.php/blog/item/337-antiga-fabrica-lehman (última consulta: 4 de mayo de 2015).

Permanyer, Lluís (2008). *L'Eixample. 150 anys d'història.* Barcelona: Viena Edicions i Ajuntament de Barcelona. ISBN 9788483305089.

— (2014). *Barcelona 1900*. Barcelona: Efados. ISBN 9788415232742.

Pont, Ferran i Llordés, Teresa (2014). *Espais recobrats: els nous usos del patrimoni industrial català.* Barcelona: Ara Llibres. ISBN 9788461701605.

Rish Lerner, Erik M (2006). "El valor de la cultura en los procesos de desarrollo urbano sustentable" en *Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya*. Disponible en http://cultura.gencat.cat/web/.content/sscc/gt/arxius_gt/desarrollo_urbano_sustentable.pdf (última consulta: 02 de mayo de 2015).

Tintoré, Enric (2015). "Mantener la potencia de la marca Barcelona, clave para el futuro" en *La Vanguardia*. Disponible en http://www.lavanguardia.com/barcelona/elmirador/20150219/54427389559/mantener-potencia-marca-barcelona-clave-futuro.html (última consulta: 25 de marzo de 2015).

ANTONI GAUDÍ Y LA GEOMETRÍA ESTÉTICA EN LA CASA BELLESGUARD

Carles Rius Santamaria
Universidad de Barcelona

Desde su creación, la Casa Bellesguard ha sido considerada una obra secundaria en el repertorio artístico de Antoni Gaudí. A mi modo de ver, eso tenía sus ventajas: situada en la parte alta de la ciudad de Barcelona, cualquier persona podía pasearse tranquilamente por los jardines de la finca, escuchar el canto de pájaros risueños posados en frondosos árboles centenarios, oler el perfume de rosas estacionales pero generosas… Todo ello sin tener que abrirse paso entre la muchedumbre que hoy llena cualquier espacio gaudiniano, sin tener que preocuparse por caminar y no estropear la foto de un turista que por fin ha decidido apretar el botón de su móvil; y eso, una y otra vez y en todos lados. Fue en esas propicias condiciones que yo pude visitar esa casa en una primera ocasión. Y al acercarme serenamente a su fachada principal, me llamó la atención una estrella de ocho puntas hecha de vitrales multicolores que sobresalía en una ventana. La observé atentamente; tuve la sensación de estar contemplando algo extraño pero al mismo tiempo remotamente familiar; estuve pensando… y, de pronto, sentí un impulso que emergía en mi interior: un deseo ardiente de conocer el significado de esa estrella. Esa primera impresión –a mi juicio, una experiencia estética en el sentido que esta expresión ha tenido durante siglos y que ahora parece estar desapareciendo rápidamente de la sensibilidad humana para quedar sepultada quien sabe durante cuánto tiempo…– fue el inicio de mi trabajo de investigación. Sin esa primera impresión, nunca habría podido descubrir lo que ahora les voy a intentar explicar en pocas palabras.

1. Un primer estudio de la Casa Bellesguard

Para entender lo que Antoni Gaudí hizo en la Casa Bellesguard, primeramente hay que saber que el lugar dónde se construyó este edificio tiene un significado especial en la historia de Cataluña, pues a finales de la Edad Media, en ese sitio, entonces situado a las afueras de la ciudad, una figura relevante, el rey Martín I el Humano, tuvo una residencia real que apreciaba particularmente por su clima y su vista. Y allí, en unos pocos meses transcurridos entre los años 1409 y 1410, sucedieron una serie de acontecimientos importantes: en Bellesguard, recibió el rey la noticia de que su hijo, Martín el Joven, había conseguido vencer la rebelión de las sardos en la batalla de

Sanluri, en Cerdeña; pero pocos días después le notificaron la muerte de este hijo, el único que le quedaba, de malaria. Al quedar el trono sin sucesión, las Cortes Catalanas rápidamente organizaron unas nuevas nupcias para el rey. En la capilla de Bellesguard, el Papa Benedicto XIII, conocido como el Papa Luna, casó el rey Martín el Humano, entonces ya mayor y achacoso, con la joven y bella Margarita de Prades; y en ese paraje los reyes intentaron durante un año engendrar un nuevo heredero, pero sin éxito. El 31 de mayo del 1410, murió sin sucesor el rey Martín el Humano, terminándose la Casa de Barcelona, una dinastía de reyes catalanes que había durado más de cinco siglos. Y dos años después, en 1412, tuvo lugar el Compromiso de Caspe, que proclamaba como nuevo rey de Cataluña y Aragón a Fernando de Antequera, regente de Castilla. A partir de entonces, el castillo de Martín el Humano pasó por diversas manos, hasta que con el tiempo se convirtió en unas ruinas. Sin embargo, Bellesguard no ha dejado de simbolizar para los catalanes un lugar donde se concentran las más grandes expectativas de soberanía nacional y, al mismo tiempo, la más profunda decepción. Así, a finales del siglo XIX, cuando en Cataluña se extendía la *Renaixença* –un movimiento inspirado en el Romanticismo alemán que reivindicaba el renacer de la lengua y la cultura catalanas, recordando la grandeza que la nación había vivido en la Edad Media–, Bellesguard era visitado por los arqueólogos y cantado por los poetas. Antoni Gaudí se relacionó estrechamente con algunos de estos promotores de la *Renaixença*; y no puede haber la menor duda que cuando decidió construir un edificio en Bellesguard, él era completamente consciente de la importancia que este lugar había tenido en la historia de su país.

Al visitar hoy los terrenos donde se halla la Casa Bellesguard, entrando a mano izquierda uno encuentra las ruinas del castillo del rey Martín el Humano tal como fueron sobriamente restauradas por Gaudí; y pocos metros más allá, la casa que el arquitecto levantó y que contrasta por la rica textura en la disposición de piedra pizarra oscura y por los vivos colores de algunos elementos exteriores tales como la ventana con la estrella mencionada. Se trata de una casa a los cuatro vientos, de estilo neo-gótico y que tiene una verticalidad imponente que transmite la impresión de una energía que brota de su interior hacia arriba, culminando en un radiante pináculo de *trencadís* gaudiniano formado por tres partes: una bandera catalana en forma helicoidal, una corona blanca y una cruz de cuatro brazos blanca también pero con los bordes de color rojo. Cuando se entra en la casa para intentar entender lo que ha producido esa sensación, cruzando una maciza puerta de hierro donde figura con letras grandes la salutación *Ave Maria Puríssima, sens pecat fou concebuda*… se puede verificar que en el interior la tendencia vertical continua por medio de tramos de escaleras zigzagueantes, arcos estilizados y techos elevados; pero uno se queda sorprendido por la intensa luz blanca que llena el espacio y la austeridad que prevalece, y no puede dejar de sentirse confuso y decepcionado a la vez porque no ha podido encontrar nada que indique el origen y el sentido de aquella fuerza emergente y estimulante que había percibido desde el exterior.

Si uno recurre a la documentación que existe sobre esta obra, de entrada podrá comprobar que se conocen muy pocas cosas sobre la misma más allá del hecho de que fue encargada al arquitecto catalán por una tal Maria Sagués, que era viuda de un tal Jaume Figueras y que tenía tres hijos. Entre los datos, empero, yo he encontrado un par de anécdotas que me han llamado la atención: el hecho de que en esta obra, de manera excepcional, Gaudí no quiso que ninguno de sus colaboradores habituales lo ayudase; y también que, una vez terminada, algunos arquitectos se preguntaron reiteradamente cómo Gaudí había conseguido hacer que el desván de esta casa se

aguante. Y al analizar los planos del edificio, se pueden encontrar los siguientes aspectos a destacar:

a) En la sección horizontal predomina una planta cuadrada que se identifica claramente en el trazado del desván.
b) Las diagonales de esta planta cuadrada están orientadas hacia los cuatro puntos cardinales, igual que lo están los cuatros brazos de la cruz que corona el pináculo.
c) En la planta cuadrada hay una serie de figuras concéntricas en las cuales se pueden identificar tres formas geométricas: el cuadrado, la circunferencia y el triángulo.
d) Al superponer los planos de los dos apartamentos principales de la casa, se entrevé también la forma de una cruz griega en el interior del cuadrado de la planta.

Con otras palabras, esta construcción de Gaudí está levantada sobre una planta cuadrada en la cual se identifican las formas básicas de la geometría euclidiana: el cuadrado, la circunferencia, el triángulo, la cruz griega y las diagonales. Y todas estas figuras tienen el mismo punto central, que corresponde a un eje vertical. Este punto central-eje indica el centro geométrico de tota la obra, el árbol por donde transita justamente esa fuerza emergente presentida desde el principio. Sin embargo, no hay ningún elemento funcional o decorativo en el interior o en el exterior de la casa que coincida con este punto central-eje y que, por lo tanto, nos permita entender por qué expresa esa fuerza, y el sentido de la misma.

Así pues, al final de un primer estudio de la Casa Bellesguard, uno deviene consciente que todos los elementos de esta obra –la distribución en el espacio, la geometría y las formas decorativas– están organizados de manera que señalan hacia un punto central-eje cuyo significado, empero, no parece hallarse en Bellesguard, sino en otro sitio que tiene que ser buscado. Pero la pregunta es: ¿hacia dónde hay que empezar a explorar…?

2. La búsqueda de un segundo lugar

Para averiguar dónde podría estar ese otro paraje que dé sentido a la Casa Bellesguard, lo que yo he hecho ha sido volver a analizar sus planos y formas, y en ellos he encontrado un ángulo saliente de 90º que he interpretado como una señal, una flecha que apuntaría en la dirección nordeste. Y después de estudiar la biografía de Antoni Gaudí y de establecer ciertas conexiones a partir de la misma –las cuales aquí no puedo detallar–, he determinado en ese rumbo el lugar concreto que estaba buscando: un monasterio situado a las afueras de la ciudad de Praga, el convento de San Gabriel, dónde, a finales del siglo XIX, un artista alemán y monje de la congregación benedictina de Beuron, Peter Lenz, dirigió la decoración del convento. Las pinturas que él y su equipo realizaron en la iglesia de éste cenobio fueron terminadas en 1898, dos años antes que empezara a ser construida la Casa Bellesguard.

Al comparar los dos edificios, la Casa Bellesguard y el convento de San Gabriel, se pueden constatar algunas coincidencias sorprendentes. La más llamativa de estas concordancias es el hecho de que en las dos pinturas principales de la iglesia, conocidas con los títulos de *Mater Dei-Isis* y *Pieta*, y situadas una enfrente de la otra, la primera en el altar mayor y la segunda en el coro de la iglesia, predominan unas formas geométricas muy parecidas a las observadas en la Casa Bellesguard; y que también en este caso estas formas geométricas tienen un punto central común. Ahora bien, allí el punto central coincide con una representación: el vientre de la Virgen María, la cual es, al mismo tiempo, la diosa egipcia Isis. Pero entonces, inevitablemente, surgen muchas preguntas: ¿qué significado puede tener convertir el vientre de la Virgen María en el centro de la disposición geométri-

ca de una obra? ¿Qué relación puede tener ese vientre con el de la diosa Isis? ¿Y cómo puede relacionarse todo ello con la Casa Bellesguard? ¿Por qué Gaudí podría haber apuntado a una obra situada a más de mil quilómetros de distancia? Y si lo hizo, ¿por qué hasta ahora ningún estudioso de la arquitectura de Gaudí ha vinculado su obra con la de este monje alemán?

Si uno lee todo lo que se ha publicado sobre la obra del tal Peter Lenz, podrá comprobar que los expertos reconocen el gran valor de estas pinturas, pero también la gran dificultad para entenderlas, para descifrar un sentido enigmático que parece vinculado a una parte teórica que este monje desarrolló durante años: la conocida como "geometría estética", una geometría con un complejo sentido filosófico y religioso. Llegados a este punto, parece claro que si uno quiere entender el significado de las pinturas que se hallan en el convento de San Gabriel, es necesario estudiar a fondo quién fue este artista alemán llamado Peter Lenz y qué quiso expresar con su arte. Todo ello, con el objetivo de conocer el sentido del punto central-eje de la Casa Bellesguard.

3. La vida y la obra de Peter Lenz

La biografía de Peter Lenz (1832-1928) muestra que desde muy joven este artista se propuso promover un arte que rejuveneciera los que para él eran los verdaderos sentimientos religiosos, teniendo como un referente en esta empresa el trabajo realizado unos años antes por el grupo de artistas alemanes conocido como la Hermandad de San Lucas (*Lukasbrüder*) o los Nazarenos. Y sus biógrafos coinciden en señalar como un momento importante en la vida de Peter Lenz el año 1864, cuando en una estancia que estaba haciendo en la ciudad de Roma, hojeando los libros de Richard Lepsius se dio cuenta de cómo los antiguos egipcios habían usado las leyes de la proporción para construir sus templos. Este conocimiento le causó una fuerte impresión, de manera que pasó dos años en los Alpes estudiando los libros de ese egiptólogo y observando la naturaleza, y después partió hacia el monasterio benedictino de Beuron con la intención de formar allí una escuela dónde pudiera enseñar esas leyes y luego aplicarlas en obras que pudieran ser consideradas como propias del arte cristiano. En 1869, el abad del monasterio de Beuron encargó a Peter Lenz una primera obra, la capilla de San Mauro (*Mauruskapelle*), a la cual posteriormente sucedieron otras. Sin embargo, no fue hasta 1895 que Lenz consiguió oficialmente realizar su anhelado proyecto de formar una academia, la Escuela de Arte de Beuron, cuyo primer proyecto fue justamente la decoración del convento de San Gabriel.

Referente a la parte teórica que Lenz enseñaba a sus alumnos, la llamada "geometría estética", él explica en sus escritos que ésta consiste en redescubrir el lenguaje con el cual Dios creó el universo, incluyendo el primer hombre y la primera mujer, Adam y Eva, conocido en este caso como "el canon". Según Lenz, con la Caída y la expulsión del Paraíso la presencia y el conocimiento de esa armonía geométrica casi se perdió. Pero el hombre, y de manera especial el artista, puede reencontrarla estudiando la naturaleza y también el arte de algunas culturas antiguas como son la egipcia y la griega, el cual revela cierto conocimiento de esa geometría divina. Así, en sus textos –por cierto, escritos en un estilo más bien oscuro–, Lenz presenta algunas figuras de esa geometría, las cuales están dispuestas de manera que parecen sugerir un orden que va desde formas simples (el cuadrado, el circulo y el triángulo) hasta la forma más compleja: la esfera de los cinco cuerpos regulares, una figura con una larga historia en el pensamiento y el arte occidentales, pero que Lenz presenta en una peculiar ordenación que podría haber inferido del arte egipcio. Ahora bien, en opinión de Lenz, en la historia hubo un momento en el cual esas leyes de la proporción se manifestaron a la per-

fección: en la concepción de la Virgen María y también en la de Jesús, la Encarnación; unos acontecimientos que Lenz vincula a una figura concreta, la llamada "la quinta llave" (*Quintenschlüssel*), la cual está formada a base de hexagramas concéntricos. Paradójicamente, empero, con el inicio de la era cristiana el estudio de la geometría estética declinó, y éste sólo conoció cierto renacer relevante en el arte germánico que se produjo entre 1800 y 1850. En realidad, Lenz no precisa demasiado en quién y en qué obras ese renacer habría tenido lugar; sólo alude a un miembro del grupo de los Nazarenos a quien él conoció personalmente y la obra del cual admiraba de manera especial: Peter von Cornelius (1783-1867). En cualquier caso, Lenz considera que los avances que se hicieron en esos años fueron claramente insuficientes, y que sólo su propio trabajo los superará. Lo que está claro es que Peter Lenz dedicó mucho tiempo y esfuerzo a trabajar esa geometría. Y según algunos estudiosos de ahora, la obra de Lenz todavía no ha encontrado el lugar que le corresponde en la historia del arte; por ejemplo, puede ser considerada precursora de movimientos vanguardistas como es el arte abstracto.

En resumen, algunos elementos del arte de Peter Lenz son explicados por él mismo en sus escritos. Otros aspectos del mismo pueden ser entendidos por medio de estudios recientes hechos por historiadores del arte. Y, sin embargo, la verdad es que las obras de Peter Lenz son tan crípticas, podríamos decir herméticas, que hasta ahora no está claro cómo él entendía exactamente el proceso geométrico que va de las figuras más simples a la más compleja, y cómo él lo aplicó en sus creaciones, de manera especial en la obra que todos coinciden en señalar como aquella que expresa de manera más completa todo su pensamiento, esto es: las pinturas del convento de San Gabriel. Por lo tanto, para avanzar en esta investigación hace falta profundizar más en el estudio de lo que Peter Lenz mismo sugirió como los antecedentes históricos más recientes de su arte.

4. Una nueva propuesta de comprensión

Para conocer mejor estos precedentes, empezaré presentando una breve genealogía del pensamiento que predominó en la cultura germánica desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX. Se trata de una larga evolución que tiene sus raíces en filósofos de la antigua Grecia tales como Pitágoras, Empédocles y Platón, y que incluye movimientos y pensadores a lo largo de la historia tan distintos en algunos aspectos como son el gnosticismo, la cábala judía, y el pensamiento alquímico de Paracelso y Jakob Böhme. En pocas palabras, esta teoría intenta explicar el origen y el desarrollo del mundo por medio de la lucha entre dos principios o fuerzas contrapuestas, la ira y el amor, que son caracterizadas por dos movimientos: la ira como expansión y el amor como contracción. Según estos pensadores, en ese largo proceso de enfrentamientos, también ha habido momentos de reconciliación, apareciendo entonces una tercera fuerza relacionada con el espíritu, y que es caracterizada por una síntesis de los dos movimientos anteriores: la expansión, pero como expresión del amor. Tales estados de equilibrio han existido al principio del proceso –la creación del Paraíso–, y en momentos puntuales a lo largo de la historia de la humanidad –en acontecimientos especiales, humanos o divinos; y volverá a suceder al final de los tiempos, en la otra vida después de la muerte. Pues bien, fue en los últimos años del siglo XVIII, durante el primer Romanticismo alemán (*Frühromantik*) –en realidad, una mezcla de elementos clásicos y románticos–, cuando este pensamiento dinámico fue recuperado y desarrollado extensamente por filósofos y escritores alemanes como son: Herder, Goethe, Novalis, Friedrich Schlegel y Schelling. Y uno de los aspectos de esta narración que estos autores más desarrollaron fue la idea de que es justamente el artista-filósofo –un artista reflexivo, un filósofo con imaginación– el sujeto más capacitado para captar y entender este proceso que se ha descrito, y

para materializarlo en obras objetivas: obras de arte que posteriormente puedan ser observadas, pensadas y comentadas, de manera que entonces el artista y el intérprete se conviertan en buscadores y reconstructores de un sentido absoluto.

Por otro lado, ya desde los pitagóricos este tipo de pensamiento fue expresado también por medio de relaciones numéricas y geométricas, lo que se conoce como "geometría mística". Y fue precisamente también en ese período mencionado de la cultura germánica cuando esta expresión geométrica se acentuó, apareciendo entonces la demanda de una representación figurativa de este pensamiento. Este requerimiento fue escuchado y ejecutado por el artista Philipp Otto Runge (1777-1810), y, como muestro en mi trabajo, de manera especialmente exitosa en una pintura que realizó en 1808 titulada "La pequeña mañana" (*Der kleine Morgen*), donde la representación de una aurora, una mujer y un bebé alude a la Virgen María y el nacimiento del niño Jesús, los cuales, al mismo tiempo, significan la diosa Venus y el nacimiento de su hijo Eros. Así, en un análisis en profundidad de esta pintura se puede ver que partiendo de un punto central de este cuadro, el cual justamente coincide con el vientre de la Virgen María –que a la vez lo es de la diosa Venus–, se puede inferir una serie de figuras geométricas hasta que se consigue una que es idéntica a la figura que Peter Lenz vinculó a la Encarnación, esto es, "la quinta llave" (*Quintenschlüssel*).

Y algo similar sucede con una pintura terminada en 1840 por otro artista, Johann Friedrich Overbeck (1789-1869): "El triunfo de la religión en las artes" (*Der Triumph der Religion in den Künsten*). Overbeck, que se consideraba a sí mismo como un seguidor de Runge, fue precisamente uno de los miembros fundadores de la Hermandad de San Lucas (*Lukasbrüder*) o los Nazarenos, y un compañero de Peter von Cornelius, el artista que Peter Lenz menciona en sus escritos como su mentor.

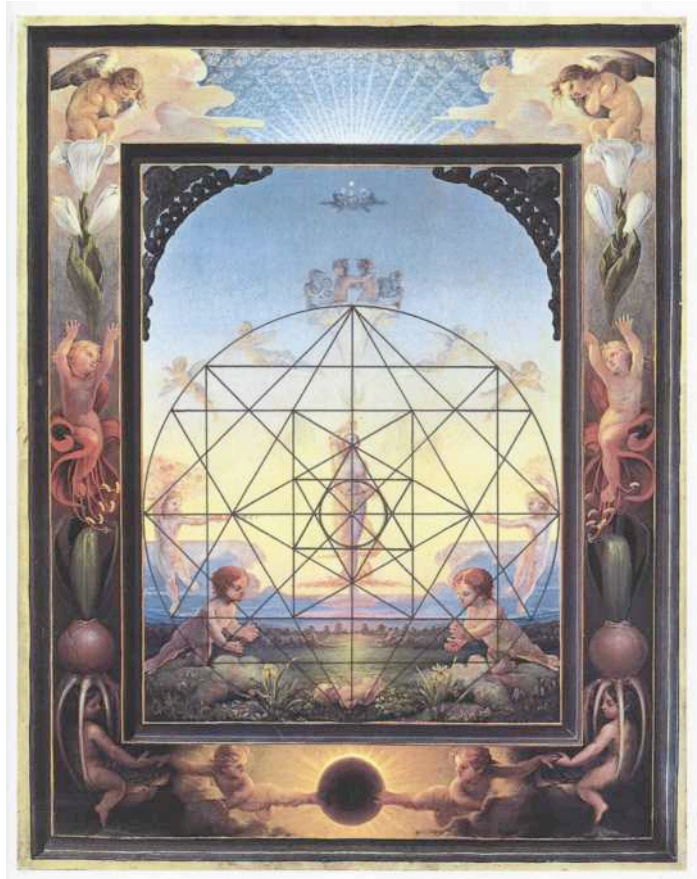


Fig. 1 – Interpretación de la geometría presente en el cuadro "La pequeña mañana" (*Der kleine Morgen*), de Philipp Otto Runge. Fuente: C. Rius (2014)

Consiguientemente, como resultado de estos análisis de los cuadro de Runge y de Overbeck, pintados entre 1808 y 1840 –justamente el período señalado por Peter Lenz mismo como aquel en el cual se había dado cierto renacer de la geometría estética–, se puede reconstruir un proceso que expresaría geométricamente el mismo pensamiento dinámico que los filósofos mencionados habían desarrollado conceptualmente: un proceso geométrico en el cual aparecen ordenadas en una secuencia algunas de las figuras principales de la geometría estética que Peter Lenz presenta en sus escritos. Y una vez hemos

conseguido reconstruir este proceso geométrico, podemos intentar descifrar las pinturas que Lenz hizo en el convento de San Gabriel.

5. La interpretación de las pinturas de San Gabriel

En el caso del cuadro *Mater Dei-Isis* –que, recordemos, está situado en el altar mayor de la iglesia y representa la Virgen María con el niño Jesús sentado en su regazo, y, a la vez, la diosa Isis con su hijo Horus–, un análisis de sus líneas generales nos permite desarrollar a partir de su punto central, que coindice con el vientre de la figura femenina, el mismo proceso geométrico inferido de la pintura de Runge, aquel que nos ha llevado hasta la forma de la "la quinta llave" (*Quintenschlüssel*), pero aquí con la posibilidad de avanzar unos pasos más hasta conseguir una estrella de cinco puntas: una de las expresiones geométricas de la sección áurea, tan valorada por filósofos y artistas de todos los tiempos. Y el hecho es que, al final de este proceso geométrico que ahora es completo y en el cual se obtiene la conocida como "divina proporción", el intérprete experimenta una luminosidad interior que pone de manifiesto el sentido latente de esta pintura: la comprensión de la Encarnación cristiana por medio de la geometría estética.

Por lo respecta a la otra pintura importante del convento de San Gabriel, esto es, el fresco de la *Pieta* –el cual, como hemos dicho, está ubicado en el coro de la iglesia y representa la Virgen María con el cuerpo muerto de su hijo Jesucristo yacente en su regazo, y, a la vez, la diosa Isis con el cuerpo de su hermano-marido Osiris–, partiendo de su punto central, que aquí igualmente coincide con el vientre de la figura femenina, es posible desarrollar no solamente el mismo proceso geométrico inferido en el cuadro *Mater Dei-Isis*, sino también la relación entre la sección áurea en dos dimensiones y la sección áurea en tres dimensiones, es decir, la esfera de los cincos cuerpos regulares tal como era concebida por Peter Lenz. Y al terminar este otro proceso de interpretación, podemos entender el sentido implícito de este fresco: la comprensión de la resurrección de Jesucristo por medio de la geometría estética, y, de modo más preciso, mediante la invocación de la esfera de los cinco cuerpos regulares; aquella esfera que ya había sido el instrumento para la creación del mundo y que estuvo presente en la Encarnación, lo cual convierte esta resurrección en un renacer del primer hombre.

En definitiva, de esta manera queda demostrado que el modo apropiado de entender la geometría estética de

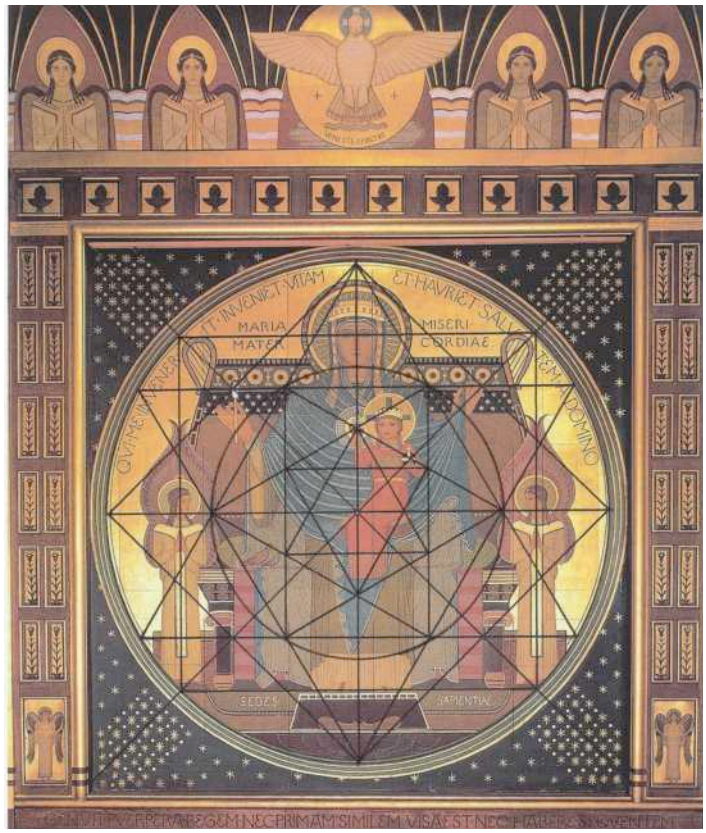


Fig. 2 – Aplicación de la geometría estética al cuadro *Mater Dei* de Peter Lenz. Fuente: Fotografía, Michal Seba; dibujo, C. Rius (2014)

Peter Lenz y el uso que él hizo de la misma en sus obras, consiste en estudiar y comprender la tradición filosófica y artística de la cual proviene. Y ahora que hemos logrado penetrar el significado de las pinturas que Peter Lenz hizo en el convento de San Gabriel, considero que es el momento de volver a la Casa Bellesguard y ver si con este conocimiento que hemos adquirido se puede comprender mejor esta obra de Antoni Gaudí tan enigmática y fascinante al mismo tiempo.

6. Retorno a la Casa Bellesguard

Situados otra vez a la Casa Bellesguard, para empezar podemos verificar que a la planta cuadrada de este edificio se le puede aplicar el mismo proceso geométrico reconstruido con las pinturas del convento de San Gabriel, de manera que aquí este proceso explica las líneas principales de la sección horizontal. Además, las distancias entre los pisos de la Casa Bellesguard tal como se distinguen en la sección vertical, también coinciden con relaciones existentes entre líneas de una de las figuras de la geometría estética de Peter Lenz. Y asimismo, en las líneas que constituyen el desván de la Casa Bellesguard están implícitas las proporciones existentes entre los diferentes cuerpos que forman la esfera de los cinco solidos regulares de Peter Lenz, con que estas proporciones tienen que ser las que descifren el principal misterio que siempre ha acompañado esta obra de Gaudí, esto es: cómo se explica que el desván se aguante.

Y en estos momentos, también estamos en condiciones de resolver la cuestión que nos hizo partir de la Casa Bellesguard: su punto central-eje, el centro al cual señalan todos los elementos, formas y figuras de esta obra, alude a los efectos causados por la reproducción artística de la geometría estética, es decir, el surgimiento de una chispa que produce un movimiento luminoso centrípeto y helicoidal, el cual, a la manera de los románticos, quiere significar un proceso de espiritualización de la materia, manteniendo, al mismo tiempo, su extracto. Estos efectos vivificantes de la geometría estética, producidos en un lugar como es Bellesguard y en el contexto de la llamada *Renaixença*, estaban pensados para promover un renacer de la cultura catalana.

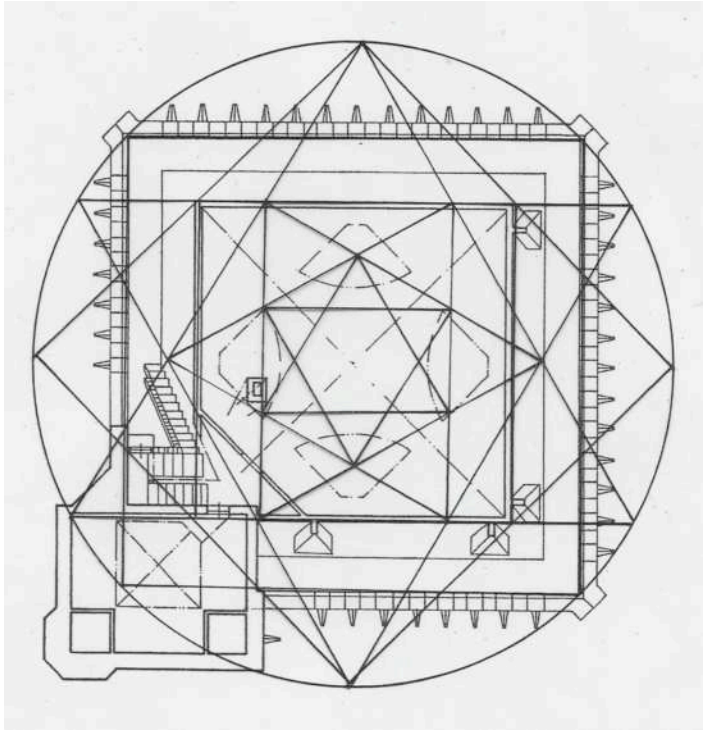


Fig. 3 – Aplicación de la geometría estética a la planta cuadrada de la Casa Bellesguard. Fuente: Plano, Jan Molema (2009); dibujo, C. Rius (2014)

Con esta interpretación, podemos darnos cuenta que si bien Peter Lenz reconstruyó una geometría mística milenaria, la amplió y la aplicó a la pintura, Antoni Gaudí la desarrolló todavía más y consiguió emplearla en la arquitectura. Y llegados a este punto, es ineludible preguntarse: ¿no podría ser que Gaudí hubiese usado la geometría estética en la Casa Bellesguard pensado también en utilizarla en su obra religiosa por excelencia, esto es, el Templo de la Sagrada Familia?

7. El proyecto de un gran templo

En cuanto a la posibilidad de usar la geometría estética en un edificio religioso, hay que tener presente que también Peter Lenz elaboró un proyecto para construir un gran templo sacro; un proyecto monumental que persiguió toda su vida, realizando diferentes planos del mismo, pero que nunca consiguió llevar a término: la conocida como "Iglesia ideal". Cuando uno contrasta este propósito de Lenz con el proyecto de la Sagrada Familia de Gaudí, ciertamente se observan diferencias remarcables: en el templo de Lenz, se habría entrado sólo por un extremo, y a partir de ahí el visitante habría transitado por espacios dispuestos en una secuencia horizontal, hasta llegar a un recinto final que habría albergado el Santo Sacramento, una rotonda sólo accesible a una élite de sacerdotes; en cambio, en el templo de Antoni Gaudí, el área principal está situada en el centro, el crucero, un espacio abierto, accesible a todo el mundo desde tres lados distintos, y dónde se concentra la disposición vertical que predomina en el conjunto de la obra. Con todo, los dos proyectos concuerdan en un aspecto relacionado justamente con el posible uso de la geometría estética. Pues hay indicios que el espacio principal de la "Iglesia ideal" de Lenz, la rotonda, estaba proyectado mediante figuras de la geometría estética; y si consideramos la posibilidad que Gaudí hubiera pensado en usar esta geometría también en el Templo de la Sagrada Familia, podemos suponer que habría sido sobre todo en su espacio central, esto es, el crucero. De hecho, al comparar la Sagrada Familia con la Casa Bellesguard uno puede advertir una serie de coincidencias que son cuando menos sorprendentes: la planta cuadrada de la Casa Bellesguard tiene unas dimensiones muy similares a las del crucero de la Sagrada Familia; y en los dos casos las diagonales del cuadrado están orientadas hacia los cuatro puntos cardinales –en el caso de la Sagrada Familia, esos cuatro puntos cardinales coinciden con la situación de las torres de los cuatro evangelistas.

Por consiguiente, la idea que yo defiendo consiste en que, de manera parecida a como en la Casa Bellesguard la esfera de los cinco cuerpos regulares tiene que explicar cómo se aguanta el desván, en el crucero de la Sagrada Familia son las proporciones de esta esfera las que tendrían que hacer posible levantar la torre de Jesucristo, la torre más alta del templo, la cual, por cierto, tiene que ser rematada con una cruz de cuatro brazos como la que

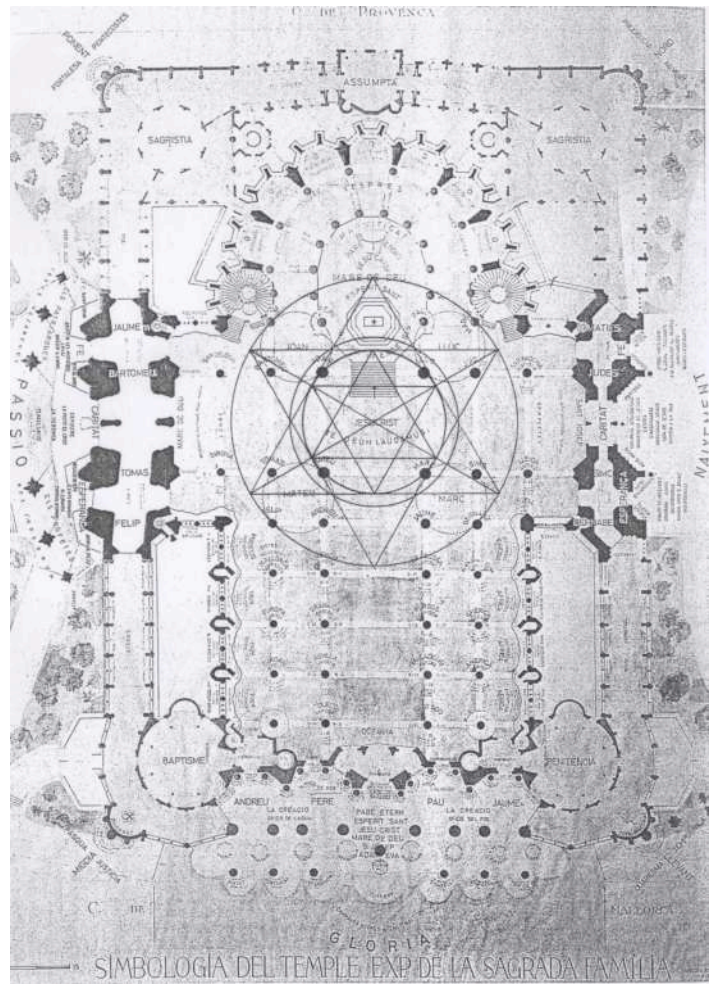


Fig. 4 – Aplicación de la geometría estética al Templo de la Sagrada Familia. Fuente: C. Rius (2014)

corona el pináculo de la Casa Bellesguard, pero mucho más grande y pesada; una cruz de cuatro brazos que, a mi juicio, también aquí tendría que ser orientada hacia los cuatro puntos cardinales.

En resumidas cuentas, Antoni Gaudí construyó la Casa Bellesguard por medio de la geometría estética de Peter Lenz con la intención principal de dejar un legado a las futuras generaciones para que supieran cómo él había pensado que el Templo de la Sagrada Familia debería ser terminado.

8. Aspectos historiográficos

La última parte de esta investigación trata algunos elementos más historiográficos; a saber: averiguar de qué manera Antoni Gaudí podría haber conocido la obra de Peter Lenz, considerando que muy probablemente él nunca viajó al centro de Europa. En relación con esta cuestión, primeramente hay que recordar que Gaudí tuvo relación personal con algunos de los protagonistas de la *Renaixença* catalana, la cual, como se sabe, estuvo influida de manera importante por las ideas del Romanticismo alemán y de los pintores Nazarenos. Por lo tanto, no sería de extrañar que Gaudí pudiera haber conocido la obra que se hacía en la Escuela de Arte de Beuron simplemente por el ambiente cultural de la época. De momento, empero, los documentos que yo he encontrado que muestran que en Cataluña había un conocimiento de ese arte, son publicaciones aparecidas a partir de 1913, y con menciones que denotan una noción muy superficial del mismo; y eso era cuando la Casa Bellesguard ya estaba terminada. En segundo lugar, se sabe que en 1898, justo cuando Peter Lenz estaba terminando las pinturas en el convento de San Gabriel, Antoni Gaudí entró a formar parte de dos agrupaciones culturales y religiosas en Cataluña que precisamente seguían explícitamente el ejemplo de grupos europeos como son la Hermandad de San Lucas (*Lukasbrüder*), la cual, como hemos visto, había sido el modelo de la Escuela de Arte de Beuron; esas agrupaciones eran el *Cercle Artístic de Sant Lluc*, y la *Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat*. En tercer lugar, en mi investigación he descubierto que los hijos de la mujer que aparentemente encargó a Antoni Gaudí la construcción de la Casa Bellesguard, los hermanos Joan, Jaume y Francesc Figueras, fueron también miembros fundadores de estos dos círculos que acabo de mencionar y tuvieron estrechos vínculos con Antoni Gaudí. Y, finalmente, he encontrado claros indicios que estos tres hermanos conocían la obra que se hacía en la Escuela de Arte de Beuron, e incluso que alguno de ellos viajó al monasterio beuronense. Así que, muy probablemente los hermanos Figueras proporcionaron a Antoni Gaudí información y material de la obra de Peter Lenz que permitió a éste construir la Casa Bellesguard.

9. Consideraciones finales

A mi juicio, una vez descubierto lo que estaba por desvelar en la Casa Bellesguard, esto es, su relación con la geometría estética de Peter Lenz, se abren nuevas perspectivas en el estudio de la obra de Antoni Gaudí. Pues, por un lado, podremos comprender bien el conjunto de esta construcción: desde la disposición general de sus componentes a lo largo de la finca hasta los más mínimos detalles decorativos, pasando por las soluciones estructurales, las formas geométricas y el significado de sus símbolos. Por otro lado, podremos formar-nos una idea más precisa de cómo Gaudí pensó en terminar el Templo de la Sagrada Familia. Pero, además, actualmente estoy comprobando que las figuras de la geometría estética están presentes en otras obras construidas por Gaudí antes y después del año 1900. En mi opinión, pues, con la geometría estética podríamos haber encontrado la llave maestra del simbolismo gaudiniano: la clave que nos permita identificar un lenguaje común y sus variaciones, en distintos espacios

creados por Antoni Gaudí. Con ello, seguramente tendremos que hacer una recomposición de la vida y de la obra de este artista; pero también podremos ganar una visión más coherente de las mismas, poniendo de manifiesto algunas deformaciones que se han dado.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, THEODOR W. (1998). *Ästhetische Theorie*. 14ª edición. Fráncfort del Meno: Suhrkamp Verlag.

BASSEGODA NONELL, JOAN (1989). *El gran Gaudí.* Sabadell (Barcelona): Ausa.

CIZINSKÁ, HELENA (1999). *Die Beuroner Kunstschule in der Abtei Sankt Gabriel in Prag*. Praga: Ars Bohemica.

DREESBACH, MARTHA (1957). *Pater Desiderius Lenz OSB, Theorie und Werk*, en *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige*. Volumen 68. Múnich: Verlag der Bayerischen Benediktinerakademie.

EUCLIDES (1991-1996). *Elementos*. 5 volúmenes. Madrid: Editorial Gredos.

FREUD, SIGMUND (1997). *Der Dichter und das Phantasieren*, en *Studienausgabe. Bildende Kunst und Literatur*. Volumen X. 10ª edición. Fráncfort del Meno: S. Fischer Verlag.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG (1977). *Italianische Reise*, en *Sämtliche Werke*. Volumen 11. 3ª edición. Zúrich: Artemis Verlag.

HENSBERGEN, GIJS VAN (2001). *Antoni Gaudí*. Barcelona: Plaza y Janés Editores S.A.

HERDER, JOHANN GOTTFRIED (1982). *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*, en *Werken in zwei Bänden*. Volumen II. Múnich y Viena: Carl Hanser Verlag.

KIRK, G. S. y RAVEN, J. E. (1987). *Los filósofos presocráticos*. 2ª edición. Madrid: Editorial Gredos.

KRINS, HUBERT (1998). *Die Kunst der Beuroner Schule. Wie ein Lichtblick vom Himmel*. Beuron: Beuroner Kunstverlag.

LENZ, DESIDERIUS (2002). *The Aesthetic of Beuron and other Writings*. Londres: Francis Boutle Publishers.

MAHNKE, DIETRICH (1966). *Unendliche Sphäre und Allmittelpunkt*. Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Frommann Verlag.

MATAMALA FLOTATS, JOAN (1999). *Antoni Gaudí. Mi itinerario con el arquitecto*. Barcelona: Editorial Claret.

MOLEMA, JAN (2009). *Gaudí. The Construction of Dreams*. Róterdam: Episode Publishers.

NIETZSCHE, FRIEDRICH (1999). *Menschliches, Allzumenschliches I und II*, en *Kritische Studienausgabe*. Volumen 2. Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter.

NOVALIS (1982). *Heinrich von Ofterdingen*, en *Werken in einem Band*. Múnich y Viena: Carl Hanser Verlag.

PACIOLI, LUCA (2008). *La divina proporción*. Madrid: Akal.

PLATÓ (2000). *Timeu. Críties, Diàlegs*. Volum XVIII. Barcelona: Fundació Bernat Metge.

RIUS SANTAMARIA, CARLES (2011). "La funció de l'artista en el pensament romàntic alemany" en *Comprendre. Revista catalana de filosofia*. Vol. 13/2, pp. 105-131.

— (2011). *Schelling esencial. "El arte es la única y eterna revelación"*. Mataró (Barcelona): Montesinos.

— (2011). *Gaudí i la quinta potència. La filosofia d'un art*. Barcelona: Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Barcelona.

— (2014). *Antoni Gaudí: Casa Bellesguard as the Key to His Symbolism*. Barcelona: Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Barcelona.

RUNGE, PHILIPP OTTO (1981). *Briefe und Schriften*. Berlín: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

SCHELLING, F. W. J. (1968). *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur*, en *Schellings Werke*. Volu-

men III suplementario. 3ª edición. Múnich: C.H. Beck/R. Oldenbourg.

Schiller, Friedrich (1975). *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, en *Sämtliche Werke*. Volumen IV. Múnich: Winkler Verlag.

Schleger, Friedrich (1967). *Gespräche über die Poesie*. *Charakteristiken und Kritiken I: 1796-1801*, en *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Volumen 2. Múnich: Ferdinand Schöningh; Zúrich: Thomas.

Siebenmorgen, Harald (1983). *Die Anfänge der "Beuroner Kunstschule". Peter Lenz und Jakob Wüger 1850-1875*. Sigmaringa: Jan Thorbecke Verlag.

Siebenmorgen, Harald y zu Stolberg, Anna (eds.) (2007). *Ägypten, die Moderne, die "Beuroner Kunstschule"*. Karlsruhe: Badisches Landesmuseum.

Soldevila, Ferran (1962). *Història de Catalunya*. 3 volúmenes. Barcelona: Editorial Alpha.

PLAN MUSEOLÓGICO PARA EL CONJUNTO EN RUINAS ARQUITECTÓNICAS DE "SAN ANTONIO DE MUCUÑO DE LAS ACEQUIAS", ESTADO MÉRIDA, VENEZUELA

María Angélica Rivas C
Universidad de Los Andes, Venezuela

1. Introducción

Hablar de las ruinas arquitectónicas o restos físicos pertenecientes a los inicios de la época de la colonia y que permanecen hoy en día en la región andina de Mérida como parte del paisaje, significa acercarnos al conocimiento de la cultura del hombre en su interacción con el entorno natural, al momento del contacto entre los antiguos pobladores y los nuevos colonos europeos a su llegada a la cordillera de los Andes. Estos vestigios dejados evidencian como fue su adaptación al medio ambiente, sus técnicas, su modo de vida y su supervivencia, dando origen a lo que no es más que el desarrollo de una nueva cultura propia producto del proceso colonizador.

Las ruinas arquitectónicas de "San Antonio de Mucuño", así como la zona donde se ubican, son testigos fieles de la cultura hispánica asentada en la región, que por su gran valor testimonial han sido declaradas Monumento Histórico Nacional[1]. San Antonio de Mucuño fue un pueblo de doctrina, fundado en el año de 1620. Este poblado sufrió las consecuencias de diversos fenómenos naturales como las cárcavas, deslizamientos y los movimientos sísmicos, que causó las mudanzas a las que fueron sometidos sus pobladores.

Las mudanzas hicieron que los dos asentamientos (1620 y 1692) fueran abandonados. Los restos de Mucuño representan el área arqueológica colonial más importante de Venezuela[2].

La presente propuesta museológica para las "Ruinas de San Antonio de Mucuño", ubicadas en el valle de Acequias en los pueblos del Sur del Estado Mérida, no es más que la toma de conciencia del valor histórico y artístico de tan importantes vestigios, impidiendo que dicho legado cultural permanezca en el olvido, y sometido al deterioro de sus restos con el paso del tiempo. El plan general incluye un edificio como umbral al complejo en

[1] Según Gaceta Oficial. No. 34.645 de fecha 15 de Enero de 1991, No. 19.

[2] Afirmación del investigador Christian Páez en el primer informe de avance del proyecto pluridisciplinario San Antonio de Mucuño del Museo Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez de la Universidad de Los Andes.

ruinas, y por medio de un guión museográfico se abordará los distintos recorridos a seguir, para propiciar la correcta relación entre el visitante, las ruinas y el contexto de permanencia. A los fines del presente trabajo solamente se tratará una parte del complejo en ruinas, como son aquellas pertenecientes al poblado de 1620, y que están ubicadas en la parte superior del área arqueológica correspondiente a la Mesa Llana de Chaquentá.

2. Contexto histórico de las ruinas

2.1. Historia y fundación del pueblo

La etapa fundacional del pueblo de Mucuño se inicia en 1619, cuando la Real Audiencia de Santa Fe ordenó la expedición de visitas extraordinarias a todas las provincias de su jurisdicción, siendo Mérida una de éstas. Se da inicio a las visitas de los repartimientos ubicados al sur de Mérida, en el valle de las Acequias con el fin de organizar las poblaciones que allí habrá que establecer para reunir a los indígenas hasta la fecha dispersos en la zona, y así poder organizar y fundar los nuevos pueblos de indios.

Luego de realizado los recorridos selectivos en el Valle de Acequias, se escoge a Mucuño como el lugar más adecuado para ser poblado, pues se trataba fundamentalmente de ubicar un lugar abastecido de agua y con tierras de consecuencias fértiles y que fueran del gusto de los indígenas, de manera de ser poblado, entendiéndose que "poblar según los conquistadores significaba, fundar uno o más pueblos, y ocupar con gente un sitio para que se habite y se trabaje en él" (Páez, 1997: 89).

En el año 1620 se da inicio a la construcción del pueblo de San Antonio de Mucuño, con los materiales presentes en la zona como lo eran la madera, caña, bejuco, paja y piedra. Se realizó el trazado de las calles y casas de los indígenas alrededor de la iglesia, la casa cural y la de los caciques o principales y todo a su vez frente a la plaza central. Se conformó entonces la estructura espacial del pueblo, que a su vez debía ser dividida en barrios conformados cada uno por una encomienda particular.

2.2. El proceso de evangelización

En el proceso poblador español es necesario hablar de los pueblos de indios fundados en los Andes venezolanos a partir del siglo XVII, donde las comunidades indígenas permanecían bajo las costumbres religiosas ancestrales y se mantenían lejos de los pueblos organizados por los encomenderos, es decir los indios no habían sido adoctrinados, no tenían iglesias ni daban cristiana sepultura a sus muertos. A la llegada de los frailes agustinos y dominicos a los pueblos del sur del estado Mérida, comienza la verdadera conquista de los andinos, pasando la población indígena a ocupar definitivamente los nuevos poblados.

Las ruinas de San Antonio de Mucuño corresponden a un "pueblo de doctrina", donde los indígenas de la época fueron sometidos por los colonizadores a un proceso de evangelización, repartidos estos en encomiendas se veían obligados a seguir fielmente las leyes impuestas a fin de ser adoctrinados.

2.3. El proceso de formación de los poblados

Los resultados de las investigaciones sobre la morfología urbana del pueblo de las Acequias de Mucuño, definen al conjunto arqueológico en ruinas como los restos de dos procesos de poblamiento estrechamente relacionados en el espacio geográfico y en el tiempo histórico. Morfología urbana que se aleja del común modelo hispánico, y puede responder, en este contexto de poblados de evangelización, a indicaciones indígenas y persistencias de un orden de poblamiento que tiene que ver más con la adecuación a la topografía y la forma orgánica de

poblar que tenían los indígenas, que con la imposición de una forma urbana pre establecida[3].

Los estudios realizados por los distintos especialistas de disciplinas afines y el análisis de la documentación histórica referente a Mucuño así como el estudio de las ruinas con profunda atención, puede demostrar que en realidad se trata de dos asentamientos distintos. El primer Mucuño de 1620 fundado en la mesa superior del cerro (desde la cota 1960 a la cota 2020), y el segundo mudado en 1692, a la loma inferior del mismo lugar, a poca distancia el uno del otro (desde la cota 1920 a la cota 1950); y en el año 1847 se produce la segunda y última mudanza que hoy en día corresponde al pueblo de San Antonio de Acequias.

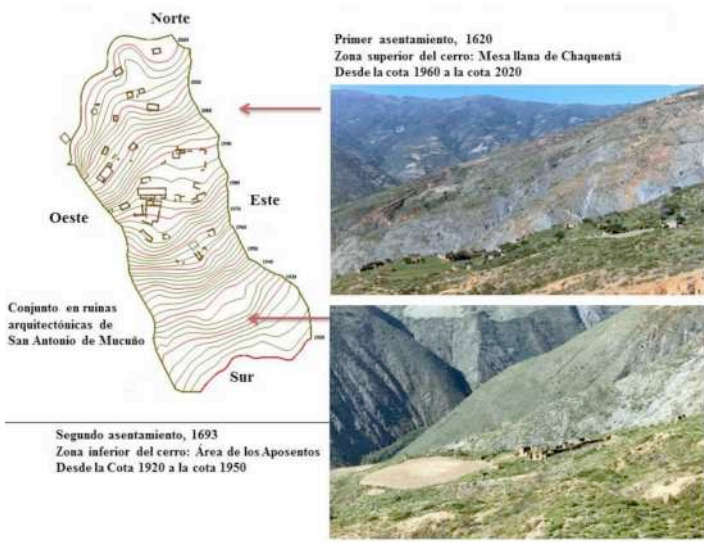


Fig. 1– Área arqueológica (población de 1620, población de 1692), octubre 2014. Fuente: M. Rivas

En consecuencia, la zona es considerada el área arqueológica colonial más importante de Venezuela, ya que conserva la forma "urbis" original de los pueblos de indios del siglo XVII, sin haber sufrido las adiciones y modificaciones naturales que han vivido todos los pueblos andinos y venezolanos en general en el transcurrir del tiempo, sobre todo sin las severas intervenciones del siglo XX[4].

2.4. El proceso que da origen al conjunto arqueológico

Una vez revisado brevemente la historia y fundación del pueblo así como el proceso de evangelización y de formación de los dos poblados podemos resaltar el hecho de las mudanzas sufridas.

Como ya se argumentó en los puntos anteriores, el proceso de poblamiento comenzó en la meseta superior del cerro de Mucuño, pero es después de 50 años de vida urbana, que el pueblo se ve en la necesidad de cambiar de lugar debido a la inestabilidad del terreno, como terremotos y deslizamientos que produjeron la destrucción de los sistemas de riego y de muchas de las viviendas de los indígenas. Se vieron entonces obligados a solicitar un traslado del pueblo.

La selección del lugar donde se poblaría de nuevo, no siguió la práctica que establecía la legislación indiana en el sentido de permitir a los aborígenes escoger el mejor y más adecuado lugar para poblar. Por el contrario, estos se vieron forzados a ubicarse a poca distancia del primer pueblo en el mismo cerro que querían abandonar por la manifiesta inestabilidad del terreno.

[3] Sobre el estudio de la Morfología Urbana y de la documentación histórica del pueblo de Mucuño, en el Proyecto Pluridisciplinario San Antonio de Mucuño. Museo arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez ULA.

[4] Revisión de la documentación referida a la primera mudanza del pueblo de Mucuño en 1692, en Informe Final Proyecto Mucuño. IPC-ULA.

> La elección del sitio se debió más a los intereses particulares de encomenderos y demás autoridades eclesiásticas y civiles que se vieron involucradas en el asunto, que a la opinión de los indígenas del lugar que conocían muy bien (desde tiempos antiguos) la calidad y características de este terreno. Para el siglo XIX los fenómenos naturales que habían destruido el pueblo de 1620 se repiten y de nuevo deberán abandonar la población asentada en el cerro de Mucuño. Este pueblo, a diferencia de los demás pueblos de indios fundados por Vásquez de Cisneros en 1620, no sobrevivió y de esta manera el lugar se constituyó en el área arqueológica, compuesta por los restos de dos poblaciones que hoy estudiamos (Páez, 2000:30).

3. Plan museológico de las ruinas arquitectónicas de "San Antonio de Mucuño" de las Acequias

3.1 El contexto de las ruinas como patrimonio museable

Las ruinas arquitectónicas de San Antonio de Mucuño, así como la zona donde se ubican, constituyen testimonio de la cultura hispánica asentada en la región, como se mencionó con anterioridad, estas por su gran valor testimonial han sido declaradas Monumento Histórico Nacional.

El interés de la museología se centra en el estudio de la relación del hombre con su realidad por eso se hace importante reflexionar sobre la relación del hombre con su universo patrimonial:

> De esta forma es viable considerar que cabe a la museología, la experimentación, la comprensión, la sistematización y teorización de la relación museal, entendida como eje de un proceso de comunicación entre el hombre (público/comunidad) y el objeto (colección/referencia patrimonial) en un escenario (museo/territorio de intervención (Oliveira, 1994: 45).

Las acciones museológicas a implementarse deberán contribuir con reducir la velocidad con que las acciones del tiempo y del hombre deterioran los valores patrimoniales declarados como tal, "y no solo deben permanecer como teorías que nos permitan responder a objetivos y programas estratégicos que inciten a conservar, preservar y difundir los bienes y valores culturales" (Scheiner, 1997: 49).

Se entiende a la museología como la disciplina que estudia el fenómeno museo y las posibles aplicaciones a nuestra realidad, para lograr un mejor entendimiento de las relaciones entre el hombre y su patrimonio, donde este sepa mirar el pasado para mejor comprender el presente y construir el futuro. El contexto/espacio físico de las ruinas como patrimonio museable debe llevarnos a consolidar procesos que permitan abordar el entorno físico donde el hombre interáctua, así como la cultura que habla de sus pobladores; esto evidenciará como el hombre se adaptó al medio ambiente y fue capaz de desarrollar un medio de vida y una cultura propia. Sobre esta base se sustenta el valor de las ruinas como legado cultural, al demostrarse la existencia de un puente entre el pasado y el presente a través de su integración dentro del contexto actual de permanencia.

Cualquier monumento antiguo desenterrado mediante la excavación o habiendo permanecido en la superficie, está en la mayor parte de los casos en estado de ruinas musealizadas, por tanto tomará más valor si se profundiza al máximo en las capacidades de información que ofrecen esas "cosas reales" y su entorno, "por lo que pasa a ser un bien museal inmueble que es un bien que no puede ser desplazado, pues constituye un monumento. Ese bien inmueble puede acceder a la calidad de bien musealizable" (Riviere, 1989: 309).

4. Definición del plan museológico

El presente plan museológico comprende la implantación de un programa que incluye un edificio como umbral al complejo en ruinas, específicamente en el área del conjunto superior (desde la cota1960 a la cota 2020), el cual permitirá delimitar el acceso y la salida al área arqueológica. El mismo incluye recorridos partiendo desde el edificio, recorridos dentro de las ruinas y recorridos fuera del circuito interno de las ruinas, como se verá más adelante en la parte correspondiente al proyecto de musealización.

El edificio a proyectarse, al menos en su ubicación, será el elemento articulador entre el visitante (el público) y los objetos a exponer (las ruinas). Se trata de un contenedor que no estará limitado al espacio del inmueble sino que podrá extenderse o integrarse a los espacios exteriores en función museística con los objetos a percibir (las ruinas), y su contexto actual de permanencia.

El nuevo edificio dentro del complejo en ruinas, permitirá dar acogida al público (visitante), donde a través de técnicas museográficas actuales el público obtendrá la información necesaria, con el fin de dar inicio al recorrido. La arquitectura como contenedor no necesariamente está limitada al espacio del inmueble, sino extensiva a un conjunto de edificaciones y espacios exteriores en función museística de un sistema también espacial, de presentación museográfica. Arquitectura y museografía contenedores a su vez como un andamiaje espacial se plantea dinámico y pluralista, "en la medida que se propone imprimir nueva vida a los objetos y establecer un acercamiento plural de éstos con el público en marcos de referencia contextual" (Linares, 1997: 60).

El alcance del presente plan museológico, solo determinará el concepto formal del nuevo edificio, acompañado de un proyecto de musealización, lo que permitirá poner en evidencia el valor de las ruinas de San Antonio de Mucuño como un patrimonio tangible, cargado de un gran significado y legado de nuestros antepasados, donde la relación entre el nuevo edificio y él público visitante hará que los mismos puedan asociar e identificar al hombre con su cultura.

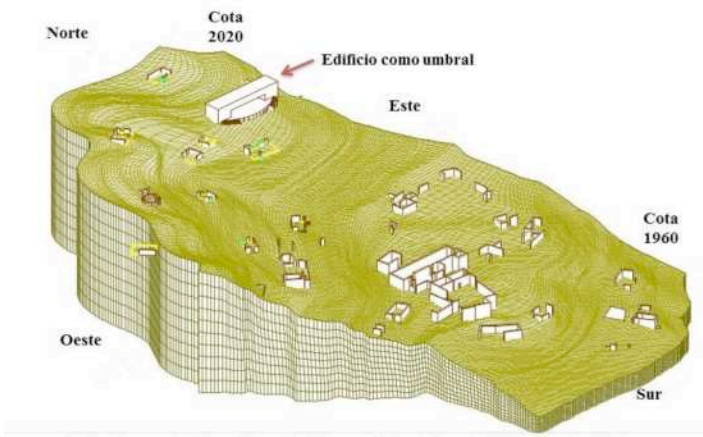


Fig. 2 – El edificio como umbral. Mayo, 2000. Fuente: M. Rivas

4.1. Objetivos

El presente trabajo permitirá garantizar la protección y conservación del patrimonio cultural constituido por las ruinas arquitectónicas de "San Antonio de Mucuño", ubicadas en los pueblos del sur del Estado Mérida, por medio de un plan museológico que incluye un edificio y recorridos dentro del área superior del complejo arqueológico, con el fin de convertir a estos objetos ilegibles (ruinas) y su contexto de permanencia, en objetos legibles, a través de la relación entre el público visitante y el edificio (museo). El plan museológico contribuirá con el rescate y difusión del legado artístico cultural constituido por las ruinas en pro de su conservación.

4.2. Proyecto de musealización

4.2.1. Primera parte: el sitio

Con respecto a la ubicación geográfica del lugar, San Antonio de Mucuño está situado a 30 Km. Al sur de Mérida en el área denominada los Pueblos del Sur, en uno de los ramales de los Andes Merideños, en la parte central de la Sierra Nevada, a 5 Km. aproximadamente sobre el eje longitudinal del poblado de Acequias y a unos Km. al sudoeste del poblado de El Morro.

San Antonio de Mucuño, enmarca el final del recorrido de un camino que atraviesa la naturaleza entre montañas. Camino este, limitado por estrechos senderos, entre alturas vertiginosas, que nos conduce al encuentro de un gran valle para colocarnos delante de las ruinas. El entorno de este poblado es de una gran riqueza natural que hace del mismo un contexto museable, desde las cárcavas aledañas a las ruinas, que forman unas pendientes tan pronunciadas y donde afloran rocas pertenecientes a la formación Mucuchachí del Paleozoico Superior y depósitos coluviales cuaternarios, lo que las carga de valor y significado.

Al recorrer estos senderos, el visitante podrá comprender de una manera más vivencial la historia y la cultura de la naturaleza humanizada, donde los colores, olores, ruidos como el silbido del viento, y la rugosidad de la montaña, se perciben en su verdad. Con estos recorridos el visitante podrá culminar su visita a las ruinas. La interpretación museológica, en este caso de las ruinas y su contexto, busca llegar a un receptor o público, por lo que el diseño museológico permite conceptuar, crear, modificar, y cargar de significado un determinado ambiente que permita al hombre vivenciar una experiencia cultural determinada.

4.2.2. Los objetos

Los objetos están conformados por el conjunto en ruinas correspondientes a los restos del primer pueblo ubicado en la parte superior del cerro (mesa de Chaquentá), entendidas estas como objetos reales "in situ" dentro de un contexto. Contexto preciso y conocido ya que los objetos ruinas están acompañados de documentos como producto de las investigaciones realizadas, convirtiéndolas en objetos reales y legibles en tanto que son capaces de ofrecer información. Estos objetos reales (ruinas), transmiten un valor, siendo fuente de distintas interpretaciones, por lo tanto tienen un valor de testimonio real. Pudiéramos decir que los objetos se encuentran ubicados dentro de un contexto espacial real.

Los investigadores han estudiado cada una de las piezas (objetos) que forman parte del recorrido, por lo que se mostrará la ficha de las mismas, para dar a conocer medidas generales y particulares, la composición material de cada una de las partes y toda información que ayude a comprender y dar significado a éstos restos arquitectónicos.

Entre el año 1997 y marzo del 2000, se han realizado trabajos de campo donde se ha estudiado cada objeto existente (ruinas) en la entera área arqueológica, estos han servido de gran ayuda para completar los levantamientos planialtimétrico y levantamientos topográficos ya existentes.

Para el presente trabajo se procedió a realizar la digitalización de los planos en planta del área arqueológica, desde la cota 2020 a la cota 1960, correspondiente a nuestra área de estudio, insertando cada objeto (ruinas), según la ubicación real dentro del complejo; basándose en el plano levantado en sitio por el equipo de trabajo del prof. Ch. Páez.

Se incluyen algunas partes del catálogo, con la finalidad de enumerar a cada objeto (ruinas), con una enumeración que es arbitraria y solo percibe identificar las ruinas, a fin de determinar el recorrido de musealización. De igual manera se incluyen fotos y plantas correspondientes a cada objeto, se trata, pues, de un pequeño catalogo de las ruinas arquitectónicas ubicadas en la parte superior del cerro (mesa Llana de Chaquentá).

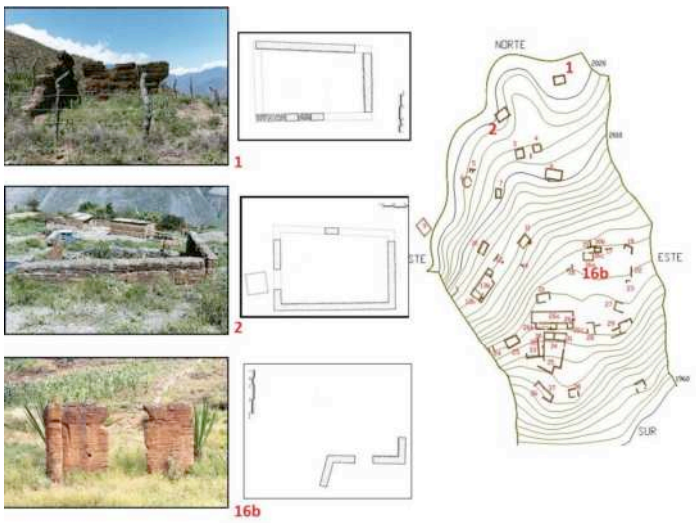


Fig. 3 – Parte del catálogo de las ruinas arquitectónicas (cota 2020 a la cota 1960). Octubre 2015. Fuente: M. Rivas.

4.3.3. Segunda parte: guión museográfico, primer espacio el ascenso al lugar

La vivencia de la visita a las ruinas de San Antonio de Mucuño, se inicia por una de las vías de acceso que conduce a la zona de los vestigios arqueológicos. La primera parte del ascenso comienza desde el caserío de las González donde se cruza el río Chama a través de un puente, hito este de los aventureros que van hacía Tierra Negra para emprender el lanzamiento en sus ícaros. Una vez ubicados en el sector conocido como Tierra Negra, se toma el camino que se abre hacia el Este, para a partir de allí dar inicio al recorrido.

Comienza el ascenso adentrándonos en la montaña, por el camino hacía los Pueblos del Sur, ruta esta cargada de significado, donde a medida que ascendemos, nos envuelve el paisaje natural de la montaña, vía pedregosa y angosta con sus pendientes vertiginosas que se abren hacía vistas impresionantemente majestuosas. La montaña y sus visuales nos transportan hacia una experiencia única. Este recorrido permitirá abstraerse de la realidad cotidiana, y nos invita a introducirnos en un silencio transcendental, interrumpido quizás por los bruscos cambios en la topografía del camino. Seguimos el serpenteo de la vía, donde las hermosas vistas hacia el valle que va quedando atrás, nos bañan de una sensación de energía plena de tranquilidad y paz hacia un paraje desconocido.

Percibimos la brisa, el brillo del día, el claroscuro de la vegetación, el vértigo de la altura. Pero es el silencio de la montaña tan rico en visuales y a su vez tan solo, que el individuo en su relación con el paisaje apreciará la magnificencia de la montaña y la grandeza del recorrido.

El paisaje de este recorrido servirá para reflexionar e interpretar un espacio existencial misterioso, impresionantemente íntimo, sirviendo de vestíbulo al encuentro con el sitio: Las ruinas arquitectónicas de San Antonio de Mucuño.

4.3.4. El descenso al lugar

La montaña de ascenso queda atrás, donde luego de aproximadamente dos horas y media de camino nos encontramos al poblado de San Antonio de Acequias, poblado este que nos invita al descanso y anima a seguir hacia el encuentro del lugar. Desde san Antonio de Acequias, se recorre otro camino similar al anterior, que

nos conduce en un recorrido de aproximadamente 5 Km. Llegamos al lugar, en medio del espectacular cañón del río Nuestra Señora: Y allí, Las Ruinas de San Antonio de Mucuño. Lugar cargado de significado histórico y arqueológico, donde el hombre construyó y dinamizó una zona, restos de historia, restos de cultura, vestigios de un pasado.

Comienza el descenso al lugar, ya sobre la cota 2020 del área arqueológica, el aire se torna más cálido y tranquilo, la vegetación más árida y el paisaje es el contexto. Llegamos al lugar, al evento. Allí frente a nosotros están las ruinas arquitectónicas de san Antonio de Mucuño, el espacio a intervenir, el espacio a museografiar.

4.3.5. Tercera parte. Segundo espacio: el lugar, el encuentro

Como punto de encuentro estará el nuevo edificio propuesto en el plan museológico, al que desde este momento denominaremos Museo de las Ruinas. El edificio estará definido por una forma geométrica pura, de planta rectangular, el cual no es notable desde el punto de vista arquitectónico, aunque configurará literalmente un pórtico, el mismo culmina en una terraza abierta a manera de patio hacía la entera área arqueológica. La disposición espacial del edificio se establece sobre la base longitudinal del pórtico. El edificio está emplazado entre la cota 2010 y 2020 de la parte superior del cerro (mesa Llana de Chaquentá) y con una orientación en el sentido longitudinal del pórtico en una dirección Este-Oeste, que permite la completa apreciación del espacio a museografiar. Se selecciona esta cota dentro del complejo arqueológico por corresponder a un área sin valor de subsuelo así como también por ser el sitio más elevado que permite un gran ángulo visual sobre el primer pueblo en ruinas.

El edificio marcará el umbral de acceso a la entera área museística, extendida ésta tanto al conjunto en ruinas, como a los recorridos extra ruinas. Aunque no se trata de un proyecto de arquitectura, podemos decir que el edificio (pórtico) en sus llenos y vacíos determinará los espacios de arquitectura interna, donde el vacío será destinado a las áreas públicas (exposición) y los llenos a los demás servicios de museos. La implantación del nuevo edificio se hará con la intensión de no romper el contexto del sitio, es decir, bajo el concepto de la mimesis, pero dejando claro que no se trata de negar la forma del edificio, sino con la clara intensión de insertarlo con una imagen acorde al ritmo y sincronía del paisaje. Como se mencionó con anterioridad, se trata de manejar el concepto formal del edificio, ya que el desarrollo de un proyecto de arquitectura quedará para una acción futura. Para el desarrollo del presente trabajo, y como apoyo al guión museográfico, se realizó el levantamiento del plano en imágenes 3D con la inserción del nuevo edificio del museo, para mostrar las distintas vistas tanto aéreas como en maqueta de la zona en estudio (ver fig. 2).

4.3.6. El museo de las ruinas como espacio de acogida

La función de este edificio será la de recibir al público visitante. La primera impresión será la de informar y divulgar el significado del objeto a museografiar (las ruinas) y su contexto actual de permanencia. Además de servir de umbral, se dará a conocer el grupo humano que dinamizó la zona, sus costumbres, sus técnicas y su adaptación al medio ambiente, para así hacer de estas ruinas objetos legibles en tanto que nos permitirán comprender mejor el legado cultural transmitido por nuestros antepasados.

El edificio del museo dará inicio a un acto museal, donde el objeto de interpretación serán las ruinas, su contexto urbano y su enlace con el entorno natural. Esta propuesta, deliberadamente remota podrá ser apreciada por el público visitante, quien tendrá que emprender un camino

entre montañas, de recorridos sinuosos, para esforzarse a llegar al lugar. La distribución de los espacios del nuevo edificio del museo, estaría determinada por circuitos de recorrido interno, que se convertirán en el escenario del público visitante, ya que los objetos del museo permanecen in situ dentro de su contexto original de permanencia. Estos espacios se transformarán en un espacio expositivo, donde el visitante una vez traspasada la entrada tendrá una orientación clara acompañada de un discurso como introducción, que especificará cada recorrido, tanto su conceptualización como la finalidad del mismo.

Los temas a manejarse dentro del espacio expositivo abordarán la información histórica como apoyo a los visitantes, para comprender:

- La historia y fundación de Mucuño.
- El hombre que dinamizó la zona, sus costumbres y técnicas.
- La tipología arquitectónica y la morfología urbana.
- Los senderos o caminos que relacionan a san Antonio de Mucuño con el resto de los poblados del valle de Acequias. (ir de excursión).
- La Geografía y el ambiente.

Este recorrido se realizará con el empleo de presentaciones museales simples, desde una lectura introductoria hasta una introducción con técnicas más actuales. El uso de elementos interactivos también permitirá al visitante conocer más sobre el objeto (ruinas) y su entorno, a través del despliegue en pantalla de los trabajos de investigación realizados por los distintos especialistas. La inclusión de las técnicas museales de presentación dará flexibilidad al recorrido para permitirle al visitante una circulación libre dentro del espacio expositivo, para que sea este quien tenga la elección de abordar el tema que más le interesa y que le ayudará a comprender el legado cultural de las ruinas de San Antonio de Mucuño.

4.3.7. Cuarta parte. Tercer espacio. El recorrido visual desde el edificio

El primer recorrido visual dentro del museo se hará desde la terraza de observación del pórtico, donde el visitante se aproxima a la contemplación de los objetos (ruinas). En este primer recorrido el visitante aprecia los objetos (ruinas) desde el museo hacía el exterior del gran complejo arqueológico. El contexto de los objetos dentro de su espacio de naturaleza envolvente nos seduce a realizar un recorrido visual del exterior, pero determinando el museo un límite entre el objeto (ruinas) y el visitante. Este límite del museo permitirá despertar sensaciones que evocan un puente entre una realidad (pasado) articulada con otra (presente). El visitante tendrá la oportunidad de recreación hacia los distintos lugares de observación. Cada lugar una distinta locación, cargada de magia y de significado, La terraza del pórtico permitirá articular el interior del museo hacía el exterior, sirviendo esta de umbral o puerta como abertura que nos invita a adentrarnos en el recorrido.

4.3.8. El recorrido dentro del complejo en ruinas

Este recorrido estará enmarcado dentro de una distancia espacial comprendida desde la cota 2020 a la cota 1960, entendida esta como la distancia museográfica, dentro de la cual se contemplarán las ideas del discurso a presentar.

El guión museográfico y museológico estará apoyado en un itinerario de visitas, a través de un discurso oral, mediante una guía humana; esto permitirá que el visitante siga en concreto los pasos ideados dentro del recorrido. A su vez se insertarán paneles que contengan la información sobre cada objeto (ruina), para dar libertad al visitante de seguir el recorrido por su propia cuenta. La idea es la de permitir el mejor acceso posible a las ruinas, creando una apreciación y una lectura sensible hacía estos objetos, con el fin de comprender el sentido patri-

monial que representan y poder despertar mayor interés en pro de su conservación.

El recorrido estará determinado en torno a una circulación clara, traducida en el detenimiento frente a cada objeto (ruinas) en un orden de secuencia, según la enumeración establecida a cada una de las mismas. Cada objeto (ruinas), transmite y manifiesta el valor que representa, en cuanto a uso, forma, y función. Así el visitante tendrá una lectura clara frente al objeto, mediante la introducción dada por el guía o simplemente al leer el panel informativo.



Fig.4 – El recorrido dentro de las ruinas arquitectónicas. Mayo, 2000. Fuente: M. Rivas

La secuencia del recorrido vendrá dada por las facilidades de acceso que permita la topografía, a manera de suavizar el recorrido de acuerdo a la pendiente, debido a la diferencia de cota de aproximadamente 60 Mts. El recorrido no cansará al visitante, ya que tanto el paisaje como la brisa, las visuales imponentes del entorno, permitirán intercalar momentos de reposo y reflexión tanto para el espíritu como para la sensibilidad. El paisaje majestuoso sobre el valle de las ruinas permite al visitante evadirse del universo museal y entrar en contacto con la naturaleza.

Los objetos expuestos (ruinas) son los únicos con derecho a la palabra, es únicamente el paisaje la barrera que se interpone entre ellos y el visitante, por lo tanto adquieren un valor real dentro de su contexto, donde la luz natural recrea su propio escenario, el sonido del viento, la textura y color de la tapia, acompañado de los colores de la vegetación, crean un cromatismo entre los objetos y el entorno.

La adopción de un recorrido dentro del conjunto en ruinas permitirá:

- Conceptualizar una lectura general del área arqueológica, donde los objetos ruinas representan los vestigios de un pasado cargado de significado.
- Cada objeto (ruina) será enumerado, de esta manera el visitante podrá hacer una lectura del significado de cada objeto.
- El recorrido dentro de las ruinas permite un acercamiento vivencial y real de los restos arquitectónicos de Mucuño.
- Por ser una extensa área de recorrido se pueden plantear diversos guiones museográficos, en el tiempo, a manera de dinamizar el carácter estático de los objetos in situ.

Cabe mencionar como ejemplo de guión museográfico, la posibilidad de una iluminación escénica nocturna, que se apreciaría desde la terraza del pórtico. Una iluminación de este tipo seria determinante dentro del guión museográfico, donde penumbra y luz crearían la atmósfera de acercamiento entre el visitante y los restos arquitectónicos de San Antonio de Mucuño.

5. Consideraciones finales

Esta trabajo generó el plan museológico de las ruinas arquitectónicas de San Antonio de Mucuño como una iniciativa que permita el desarrollo de futuras investigaciones en pro de acrecentar conciencia de equipos multidisciplinarios en el área arquitectónico y patrimonial, para el rescate y valoración histórico - artístico de tan importantes vestigios, impidiendo que dicho legado cultural permanezca en el olvido, y sometido al deterioro de sus restos con el paso del tiempo, ya que constituyen el testimonio de la cultura hispánica asentada en la región, y que por su gran valor testimonial han sido declaradas Monumento Histórico Nacional. El contexto/espacio físico de las ruinas debe llevarnos a consolidar procesos que permitan la existencia humana a partir del encuentro con su propia realidad, por lo que se hace necesario entender el entorno físico donde el hombre interactúa, así como la cultura que habla de sus pobladores. Solo a través de una relación más más dinámica y dialéctica entre el hombre y sus obras, se podrá garantizar el vínculo entre el pasado y el futuro, por tanto el plan museológico generará acciones a futuro en pro de su conservación, permitirá hacer de la tradición el sustento de nuevas creaciones.

Bibliografía

Linares, José (1994). *Museo, Arquitectura y Museografía. Fondo de desarrollo de la cultura, dirección de patrimonio cultural*. Cuba: Ministerio de Cultura. Copyright, VEGAP, Madrid.

Oliveira, María (1998). *Dimensión y Alcance de la Museología en el desarrollo cultural.* Brasil. Ponencia. Documento de trabajo.

Paez, Christian (2000). *Informe Final. Proyecto Mucuño*. Mérida: Departamento de Historia, facultad de Arquitectura y Arte. Universidad de los Andes.

— (1997). *Estudio de la Morfología Urbana y estudio de la Documentación Histórica de San Antonio de Mucuño*. Proyecto Pluridisciplinario San Antonio de Mucuño, primer informe de avance. Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez, ULA.

Riviere, Henri (1989). *La Museología. Curso de Museología/Textos y testimonios*. Ediciones Akal, S.A.

Scheiner, Tereza (1998). *Museo e Identidades. Curso bases teóricas de la Museología*. Documento de trabajo. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad central de Venezuela.

LA POLÉMICA DEL REVOCO DE LA BASÍLICA DEL BUEN JESÚS EN GOA VIEJA (INDIA) Y SU INFLUENCIA EN LA IMAGEN DEL MONUMENTO Y DE LA CIUDAD*

JOAQUIM RODRIGUES DOS SANTOS
ARTIS – Instituto de Historia del Arte. Universidad de Lisboa

1. INTRODUCCIÓN

La Basílica del Buen Jesús en Goa Vieja (India), donde se encuentra la tumba de San Francisco Javier (1506-1552) –santo de origen navarro que recibió el nombre de Apóstol de la India–, se considera generalmente el símbolo de Goa, un antiguo territorio que estuvo bajo administración portuguesa entre 1510 y 1961. Goa, antes conocida como "Goa Dorada" o "Roma del Oriente", fue la capital del Imperio Portugués del Oriente hasta 1843, cuando Panaji se convirtió oficialmente en el centro administrativo de la India portuguesa. La ciudad estaba en proceso de decadencia desde el siglo XVII que y, a pesar de los intentos de Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), 1º Marqués de Pombal, de restablecerla en la segunda mitad del siglo XVIII, continuó su inexorable proceso de convertirse en una ciudad en ruinas, que se acentuó con las demoliciones de edificios derruidos que se realizaron durante el siglo XIX.

A mediados del siglo XX, el régimen dictatorial portugués del Estado Novo (1933-1974), ideológicamente nacionalista, imperialista, conservador y católico, consideró la independencia de la India como una amenaza directa al Estado da India portuguesa (los territorios de Goa, Daman y Diu). Para entorpecer la integración de la colonia portuguesa en la Unión Indiana, ejecutó un plan para demostrar al Mundo que el Estado da India era muy diferente de la Unión Indiana, puesto que era parte de Portugal como nación pluricontinental indivisible. Entre las acciones que se desarrollaron, la restauración del patrimonio arquitectónico se utilizó como instrumento ideológico muy poderoso, del mismo modo que cuando el régimen dictatorial necesitó afirmarse sobre el pueblo portugués. La restauración de la Basíli-

* Este estudio se desarrolló como parte de la investigación de pos doctorado titulada "Salvaguardia del Patrimonio Arquitectónico de Influencia Portuguesa en India: Contextualización y Crítica", financiada por una beca de investigación (referencia SFRH/BPD/96087/2013) de la Fundación para la Ciencia y la Tecnología (FCT) en Portugal.

ca del Buen Jesús en Goa Vieja, realizada por el arquitecto Baltazar da Silva Castro (1891-1967) a principios de la década de 1950, tuvo un fuerte impacto sobre la imagen del templo y de la propia ciudad, que inició una polémica que persiste hasta nuestros días.

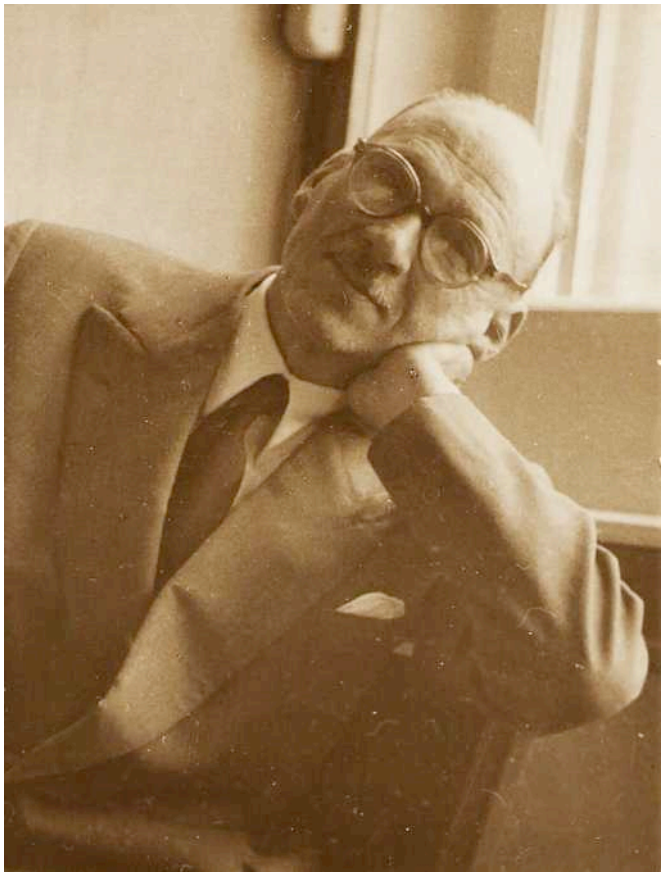


Fig. 1 – Baltazar da Silva Castro. Fuente: Ivete Ferreira <http://tempohistorias.blogspot.pt>

2. La construcción de la Iglesia del Buen Jesús en Goa

La llegada de los jesuitas a Goa sucedió en 1542, cuando San Francisco Javier y sus dos compañeros desembarcaron en esta ciudad después de un largo viaje de más de un año desde Lisboa. En 1548 el Colegio de San Pablo se cedió a la Compañía de Jesús, pero después fue demolido para erigir el nuevo Colegio de San Pablo Viejo (más tarde Colegio de San Pablo de los Arcos) y Seminario de la Santa Fe, las primeras construcciones jesuitas en la ciudad de Goa. Después hubo otras –la mayoría ya desaparecida–, como la Iglesia de Nuestra Señora de Consolación, la Capilla de San Francisco Javier o el Colegio de San Roque (también llamado Colegio de San Pablo Nuevo) y Noviciado de Nuestra Señora de la Concepción.

A finales de 1585 o principios de 1586 los jesuitas iniciaron la construcción de la Casa Profesa del Buen Jesús[1], dentro del perímetro de la ciudad de Goa y junto a la Plaza de los Gallos[2]. La ola de protestas por parte de agustinos, franciscanos y la Misericordia contra la construcción de otro edificio jesuita precipitó la rápida realización de esta obra. El proyecto fue elaborado por el jesuita provincial Alessandro Valignano (1539-1606), con la probable colaboración del arquitecto de la Compañía de Jesús en Goa, Domingos Fernandes (fl.1578-1597), del ingeniero-mayor del Estado da Índia, Júlio Simão (fl.1596-1625), y de los maestros de obras jesuitas Luís Castanho y Francisco Domingues[3]. Pedro Dias afirma que Alessandro Valignano se inspiró en grabados de edificios europeos que le había proporcionado Giovanni

[1] Sobre el complejo jesuita de la Basílica y Casa Profesa del Buen Jesús en Goa, ver entre otros: (Gomes, 2011; Pereira, 2010: 254-256; Pereira, 2005; Dias, 1999: 287-297; Dias, 1998; Catão, 1964: 234-252; Chicó, 1956: 257-275; Albuquerque, 1890).

[2] El Colegio de San Pablo estaba más alejado del centro de la ciudad de Goa, en un área considerada poco saludable.

[3] Pedro Dias también menciona Giovanni de Manolis (1542-1587) como uno de los responsables de las obras de carpintería, y a Diego Ferrán como responsable de las pedreras en Taná, de donde procedía la piedra granítica para la fachada de la iglesia (DIAS, 1999: 290-291).

Battista Cairatti (†1596), antecesor de Júlio Simão como ingeniero-mayor del Estado da Índia (DIAS, 1998: 85). En 1593 la casa profesa estaba casi terminada, porque los jesuitas preparaban la construcción de un templo asociado a ella (sin embargo, algunos trabajos menores continuaron realizándose en los años siguientes).

Hasta 1594 no se empezó la edificación de la iglesia del complejo en el ángulo nordeste de la casa profesa. Constaba de una sola nave sin capillas laterales, con falso transepto saliente, capilla-mayor rectangular abovedada, coro alto sobre la entrada y una torre del campanario contigua al lado sur de la capilla-mayor. La fachada principal comenzó a construirse en 1597, después de una resolución que determinó la utilización de piedra granítica traída de la región de Baçaim, la capital de la Provincia del Norte del Estado da Índia. Al contrario que el resto del edificio, construido con laterita, la fachada se realizó con granito (excepto las pilastras, con lo que se mantuvo una coherencia con el material predominante del edificio). António Nunes Pereira identifica la probable autoría de las partes de la iglesia: como autor del proyecto señala a Domingos Fernandes, pero la fachada, empezada en 1597, podría haber sido construida por otro arquitecto –Júlio Simão, que en ese año había llegado a Goa desde Portugal–, puesto que es mucho más compleja y densa figurativamente (Nunes, 2005: 228-229). La iglesia fue consagrada en 1605 por fray Aleixo de Meneses (1559-1617), arzobispo de Goa, cuando aún no estaba completamente terminada.

La construcción de la iglesia finalizó en 1624, cuando se trasladó allí el cuerpo de San Francisco Javier. De hecho, se consideró que el Colegio de San Pablo no poseía condiciones para albergar el cuerpo del jesuita, que había sido canonizado dos años antes, por lo que se decidió trasladarlo a la nueva Iglesia del Buen Jesús, más cerca de la ciudad y, por tanto, más cerca de los devotos. La Iglesia del Buen Jesús sufrió su primera grande alteración en 1659: se ampliaron los extremos del falso transepto de la iglesia, en simetría, con una sección más para poder acomodar la Capilla de San Francisco Javier (sur), que podría así albergar el cuerpo del santo, y la Capilla del Santísimo Sacramento (norte)[4]. Un siglo después, en 1759, se decretó la desaparición de la Compañía de Jesús y la expulsión de sus miembros de todos los territorios bajo dominio portugués, incluyendo del Estado da Índia. El complejo jesuita fue cedido a otras instituciones, manteniendo así una función que impidió su decaimiento y ruina.

En 1862 la cubierta de la Iglesia del Buen Jesús se sustituyó por un techo de *masseira* (madera). Debido al riesgo de colapso, se añadieron en ese mismo año tres grandes contrafuertes de piedra en la pared norte, para consolidar la estructura. Los contrafuertes de piedra con arcos, que se yerguen adosados exteriormente a las iglesias, son elementos estructurales visibles en varios edificios de Goa, sobre todo en los más grandes. La explicación es que la piedra existente en la región de Goa era la laterita, y por eso se usaba en la construcción de edificios; sin embargo, el agua disminuye la consistencia de la laterita. En un clima de monzones como el de Goa, la arquitectura de raíz europea construida por los portugueses resultaba inadecuada, por lo que los edificios empezaban a presentar problemas estructurales de manera gradual, a menudo resueltos con el recurso de los contrafuertes exteriores. Por ejemplo, al primer edificio jesuita en Goa también se le aplicaron contrafuertes con arcos para intentar contener los problemas estructurales, y por ello se le conocía como Colegio de San Pablo de los Arcos.

[4] Se había empezado a construir una nueva sacristía abovedada en 1652, en sustitución de otra más antigua, que se consagró dos años después. En 1663 se realizaron obras en la Casa Profesa del Buen Jesús, después de un violento incendio que destruyó partes del complejo jesuita.

En 1931 fue reconstruido una vez más el techo de la Iglesia del Buen Jesús, con ocasión de la exposición del cuerpo de San Francisco Javier[5]. Al año siguiente, la iglesia fue declarada monumento nacional, y en 1946 le fue concedido el título de Basílica Menor por el Papa, reconociéndose de ese modo el papel fundamental de esta iglesia en la evangelización del Oriente. Por esa razón empezó a llamarse Basílica del Buen Jesús.

3. Contexto político y patrimonial en Portugal y Goa

A mediados del siglo XX, Portugal vivía bajo el régimen dictatorial del Estado Novo, caracterizado por ser nacionalista, imperialista, conservador y católico[6]. El régimen consideraba los monumentos arquitectónicos como elementos simbólicos de la identidad nacional e hitos de identificación y control territorial, por lo que también se entendían como portadores de sus mensajes ideológicos. La Dirección-General de Edificios y Monumentos Nacionales (DGEMN) era la entidad estatal responsable de proyectar, ejecutar y mantener las obras públicas en Portugal (no actuaba, sin embargo, en las colonias portuguesas)[7]. La DGEMN se responsabilizó del programa ideológico del régimen para los monumentos en Portugal, en su empeño para recuperar su forma prístina y rescatarlos de sus precarias condiciones de conservación. Con eso se recuperaría también, bajo la dirección del Estado Novo, el Pasado glorioso de la nación, simbolizando al mismo tiempo un nuevo período de prosperidad que se recuperaría también con el régimen dictatorial.

Los tipos de intervención patrimonial realizadas por la DGEMN en los monumentos arquitectónicos portugueses iban desde los más minimalistas hasta los más radicales (solamente en casos muy específicos), de acuerdo con las circunstancias existentes. Los monumentos de la época medieval fueron los preferidos para las intervenciones llevadas a cabo por la DGEMN, por su relación con la época de la fundación y formación de Portugal. Aunque las restauraciones poseyeran un doble carácter deductivo (interpretación de vestigios) e inductivo (analogías tipológicas), en muchos casos las directrices de intervención se rigieron por imágenes culturales, que muchas veces no corresponderían a la realidad del Pasado. Uno de los casos más paradigmáticos fue la remoción de las tallas doradas, azulejos y otros elementos artísticos añadidos posteriormente en los templos medievales, pero también el propio revoco (interior y exterior), que dio como resultado monumentos con la piedra desnuda y visible. De ese modo, las capillas e iglesias medievales solían adquirir una imagen austera, sencilla, sobria, fuerte y con énfasis en la volumetría y materiales de construcción.

Respecto al Estado da Índia, desde la independencia de la Unión Indiana en 1947, el territorio bajo administración portuguesa vivía una situación delicada: el nuevo estado independiente desde luego exigió la integración en su seno de los territorios en el subcontinente bajo administración extranjera (el Estado da Índia portuguesa y los Comptoirs de l'Inde franceses)[8]. Además, la presión internacional, sobre todo de países recién-liberados del dominio colonial, motivaron un cambio en la política colonial del Estado Novo: las antiguas colonias se con-

[5] Las exposiciones del cuerpo de San Francisco Javier empezaron en el siglo XVII, pero a partir de mediados del siglo XIX se volvieron más comunes.

[6] Sobre la ideología del Estado Novo, ver entre otros: (Melo, 2001; Cunha, 2001; Ó, 1999; Medina, 1993: 11-142; Pinto, 1987).

[7] Sobre la actividad de la DGEMN durante el Estado Novo, ver entre otros: (Santos, 2012; Custódio, 2010; Tomé, 2002; Neto, 2002; Rodrigues, 1999: 69-82).

[8] Sobre el período final de la administración portuguesa en India, ver entre otros: (Avelar, 2012; Stocker, 2011; Bègue, 2007; Couto, 2006).

virtieron en provincias ultramarinas, y el régimen dictatorial empezó una extensa propaganda que defendía Portugal como una nación pluricontinental, justificando así el mantenimiento de la unión entre Portugal y los territorios ultramarinos bajo su administración.

Además de una política de desarrollo agrícola, industrial, tecnológico, urbano y otros de las provincias ultramarinas, el régimen implementó diversas acciones de índole histórica y sociocultural para justificar las pretensiones de mantener aquellos territorios bajo administración portuguesa[9]. En el Estado da Índia, había que mostrar al Mundo la centenaria historia común entre portugueses e indios en el territorio, que originó una cultura indo-portuguesa paradigmática de un "lusotropicalismo" publicitado por el régimen. La especificidad de este territorio lo acercaba más a Portugal que a la India, y por eso debía mantenerse como territorio portugués. Además, las celebraciones conmemorativas de personajes o eventos históricos, profusamente explotados por el Estado Novo, contribuían a fomentar la unidad alrededor de una identidad común.

Para el régimen dictatorial portugués, uno de los ejemplos más grandes de la distinción entre el Estado da Índia y los restantes territorios del subcontinente indio era precisamente la religión: presuntamente de mayoría católica en la India portuguesa, en oposición a la India restante con mayoría de hindús, musulmanes, jainistas, sijes, budistas y otras religiones. El paisaje del Estado da Índia se caracterizaría así, para el Estado Novo, por estar salpicado de iglesias y capillas católicas, frecuentadas por una población de fervorosos devotos; en los centros urbanos más grandes, como Panaji, Margao, Damán o Diu, donde existían varias iglesias de dimensión superior; mientras que en Goa Vieja, la antigua capital del Imperio Portugués del Oriente, subsistían todavía los templos católicos mayores, resquicios de su gran importancia dentro del Patronato Portugués en el Oriente.

Quizá la iglesia de mayor importancia –y uno del los símbolos de Goa– sería la Basílica del Buen Jesús en Goa Vieja, puesto que albergaba el cuerpo del Apóstol del Oriente y, por eso, era punto de peregrinación por parte de católicos de todo el Oriente y lugar de ardientes manifestaciones devocionales católicas (e incluso la visitaban creyentes de otras religiones). En 1952 se conmemoró precisamente el Cuarto Centenario de la Muerte de San Francisco Javier, y el régimen dictatorial inmediatamente aprovechó para transformar el evento en una manifestación propagandística, para mostrar la "lusitanización" existente en el Estado da Índia.

Además de las numerosas celebraciones religiosas y peregrinaciones a la Basílica del Buen Jesús para visitar el mausoleo del santo y ver su cuerpo, se consideró también fundamental la ejecución de un ambicioso programa de restauración de los monumentos arquitectónicos de Goa Vieja. El objetivo fue el mismo que persiguieron las restauraciones realizadas por la DGEMN en Portugal: instrumentalizar el patrimonio para la propaganda ideológica del régimen. Al ser la Basílica del Buen Jesús uno de los monumentos más simbólicos de Goa Vieja, también se llevaron a cabo trabajos de restauración en ella, bajo la dirección del arquitecto Baltazar Castro.

4. La restauración de la Basílica del Buen Jesús en Goa

Baltazar Castro había entrado a formar parte de la DGEMN en 1929, exactamente en su Dirección de Monumentos (Norte). Su meteórica ascensión lo llevó a

[9] Sobre la ideología colonial del Estado Novo, ver entre otros: (Garcia, 2011; Medina, 2000: 48-61; Castelo, 1999; Venâncio, 1996).

director de la Sección de Monumentos en 1936, en la sede en Lisboa. Junto con el director-general de la DGEMN, Henrique Gomes da Silva (1890-1960), Baltazar Castro se convirtió en el principal responsable de las orientaciones técnicas (y, de algún modo, teóricas) en las intervenciones realizadas en el patrimonio arquitectónico portugués durante el llamado "período heroico" de la DGEMN. Sin embargo, a mediados de la década de 1940 la acción de la DGEMN empezó a ser cada vez más criticada, y Baltazar Castro, tal vez su principal mentor después de Gomes da Silva, fue siendo relagado progresivamente. En 1949 salió de la DGEMN para ingresar en el Ministerio de las Colonias como inspector-jefe de las obras públicas en los territorios ultramarinos portugueses.

Fue probablemente en 1951 cuando Baltazar Castro fue enviado en comisión de servicio para colaborar en las obras públicas del Estado da Índia y, de manera más específica, en las acciones sobre el patrimonio que se pretendían efectuar en Goa Vieja, con ocasión de las celebraciones del Cuarto Centenario de la Muerte de San Francisco Javier que se iban a realizar el año siguiente. El periódico *Diário da Noite*, en su edición de 26 de Junio de 1952, publicó una de las escasas entrevistas concedidas por Baltazar Castro, donde afirmó su desolación por las condiciones en las que se encontraba el patrimonio arquitectónico del Estado da Índia. Su objetivo en Goa era consolidar los monumentos de Goa Vieja y restituirlos a su forma original, después de eliminar los elementos que se habían añadido al edificio primitivo. El foco principal de su acción serían los monumentos de Goa Vieja relacionados con las celebraciones javieranas, con especial interés en la Basilica del Buen Jesús (Almeida, 1952: 1).

Es curioso que, junto a la entrevista a Baltazar Castro, había un artículo de Redondo Junior que destacaba los esfuerzos del arquitecto en Goa Vieja y defendía la reintegración de la vieja ciudad con su pureza arquitectónica mediante la remoción del revoco en algunos monumentos para restituirlos a su (presunta) imagen original (Júnior, 1952: 1). Baltazar Castro, recibido en el Estado da Índia como un afamado restaurador, repitió en Goa Vieja el sistema de intervención patrimonial por el que se había regido durante su permanencia en la DGEMN, a pesar de las críticas a su trabajo existentes en Portugal. Los monumentos que se restauraron bajo la dirección de Baltazar Castro fueron innumerables: la Sé Catedral, el Convento de San Francisco de Asís, el Arco de los Virreyes, el Convento de Santa Mónica, el Convento de San Juan de Dios, la Capilla de Santa Catarina, las ruinas del Colegio de San Pablo de los Arcos, etc. Y también la Basílica y Casa Profesa del Buen Jesús.

La primera noticia sobre la intervención de Baltazar Castro en la Basílica del Buen Jesús es un telegrama del 13 de Octubre de 1951, del Gobierno-General del Estado da Índia, que pedía al arquitecto instrucciones para completar los trabajos ya empezados. El documento estaba acompañado de una fotografía que mostraba la excavación ordenada por el arquitecto en la parte inferior de las paredes de la basílica, con la intención de recuperar el nivel inicial del piso[10]. Las acciones siguientes pasaron por renovar las infraestructuras sanitarias, arreglar las cubiertas, reparar y pintar partes del interior del edificio, consolidar la torre del campanario, sustituir su tejado por una terraza y construir un nuevo crucero en la parte exterior trasera de la basílica. Pero la operación más impactante fue la remoción del revoco de las fachadas exteriores de la basílica, dejando la pie-

[10] Notificación oficial (tipografiada) del Archivo Histórico Ultramarino, fondo del antiguo Ministerio del Ultramar, colección 'Estado da Índia', fichero Nº 63202.



Fig. 2 – Basílica del Buen Jesús en Goa Vieja con el revoco, finales del siglo XIX. Fuente: Souza & Paul (Goa State Central Library)



Fig. 3 – Basílica del Buen Jesús en Goa Vieja sin el revoco, 2006. Fuente: J. R. Santos

dra de laterita expuesta a los efectos climáticos, y al mismo tiempo, cambiando drásticamente su imagen (Costa, 1954: 17-18; Neves, 1953: 1 y 4; Central de Estatística e Informação, 1952: 122).

La Basílica del Buen Jesús no fue el único monumento de Goa Vieja donde fue retirado el revoco: también se llevó a cabo esta obra en el crucero del Convento de San Francisco de Asís, en el exterior y interior de la capilla-mayor y partes de la fachada principal de la Capilla de Santa Catarina, en el Arco de los Virreyes y en el interior de la Capilla de Nuestra Señora de la Candelaria (en el Convento de Santa Mónica). Para compensar la remoción del revoco respecto a los efectos climáticos, Baltazar Castro mandó aplicar un producto químico en la piedra y así proteger la laterita[11].

Sin embargo, solo unas semanas después de terminada la restauración del Arco de los Virreyes, el monumento se derrumbó el 2 de Agosto de 1953, durante una tempestad lluviosa causada por el monzón. Sin la protección del revoco, las aguas se infiltraron en la laterita, provocando el derrumbe. Este acontecimiento fue un golpe muy duro para la propaganda del régimen dictatorial portugués, a pesar de la rápida reconstrucción del monumento. Las restauraciones de Baltazar Castro empezaron a ser cada vez más criticadas, especialmente la valorización de la perspectiva estética en desfavor de la histórica, donde la recreación de una imagen idealizada de algunos monumentos dio lugar a su alteración, ya que adquirieron una imagen que nunca habían poseído antes. El arquitecto, que había regresado a Portugal, no volvió nunca más a Goa.

[11] Información relatada personalmente por Don Rafael Viegas, un joven funcionario que se incorporó a las obras públicas del Estado da Índia poco después del regreso de Baltazar Castro a Portugal.

5. Conclusión

El 18 de Diciembre de 1961 fuerzas militares indias invadieron el Estado da Índia en el ámbito de la Operación Vijay, terminando así abruptamente 450 años de dominio portugués. Entre los diversos cambios motivados por la inserción en la India del antiguo territorio portugués, se decidió que sus monumentos clasificados quedarían bajo la administración del Archaeological Survey of India (ASI), aunque la Iglesia podría mantener la utilización de los templos religiosos, como la Basílica del Buen Jesús. Algunos de estos monumentos –donde una vez más se incluía la Basílica del Buen Jesús– integraron el conjunto de monumentos clasificados por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad. Entretanto, parte de la casa profesa fue cedida a los jesuitas, que casi dos siglos y medio después volvieron para habitarla, y pudo retomar así, aunque parcialmente, su función original.

Sin embargo, la restauración de la Basílica del Buen Jesús en Goa –y, más específicamente, la remoción del revoco exterior– nunca fue pacífica, y generó una creciente polémica sobre mantener o no las fachadas despojadas del revoco. Después de la controversia inicial, que aumentó con el derrumbe del Arco de los Virreyes, la problemática sobre la posibilidad de volver a revocar las fachadas de la basílica tuvo un nuevo episodio en 1957, cuando el Gobierno-General del Estado da Índia, en una notificación oficial, pidió con insistencia a Baltazar Castro consejos sobre la cuestión del revoco de la Basílica del Buen Jesús, sugiriendo su aplicación para proteger la laterita de las lluvias del monzón. Pero el jefe de Baltazar Castro, el ingeniero Eugénio Sanches da Gama (1892-1964), manifestó su desacuerdo con la sugerencia, abogando por la conservación de la piedra sin revoco por razones estéticas[12].

En 1961 la problemática del revoco de la Basílica del Buen Jesús volvió a surgir en el contexto del plan para la musealización de Goa Vieja. Con el patrocinio del gobernador-general Manuel António Vassalo e Silva (1899-1985), en 1959 se constituyó una comisión encabezada por José António Ismael Gracias Jr. (1903-1993), cuyo objetivo era proponer un ambicioso plan para la "Reintegración de la Ciudad de Goa Vieja en su Ambiente Histórico, Arqueológico y Religioso" que, supuestamente, unía los deseos del pueblo de Goa con las intenciones propagandísticas del régimen portugués. Entre otros propósitos, se pretendía la restauración de varios monumentos de Goa Vieja, pero desde el principio surgieron profundas divergencias entre los agentes de Goa y los técnicos de Portugal, que propiciaron el envío a Goa, en 1961, del arquitecto Luís Benavente (1902-1993), técnico de la DGEMN en comisión de servicio en el Ministerio del Ultramar, para coordinar las intervenciones patrimoniales en los territorios ultramarinos. En 12 de Noviembre de 1961 Luís Benavente elaboró un informe sobre el revoco de la Basílica del Buen Jesús, en el que se mostraba muy crítico respecto a la liviana retirada del revoco de las fachadas exteriores sin ningún criterio justificable, que daría como resultado una de las más grandes depreciaciones del patrimonio portugués. Para corregir ese error lo más rápido posible, Luís Benavente determinó la restituición del revoco exterior de la Basílica del Buen Jesús como algo absolutamente necesario para recuperar la expresión primitiva del monumento, pero, sobre todo, para salvaguardar la durabilidad de la construcción[13].

---

[12] Notificación oficial (tipografiada) del Archivo Histórico Ultramarino, fondo del antiguo Ministerio del Ultramar, colección 'Estado da Índia', fichero Nº 63202.

[13] Luís Benavente, informe oficial (tipografiado) del Archivo Nacional de la Torre del Tombo, fondo 'Luís Benavente', colección 'Estado da Índia', caja Nº79 'Índia (Diversos)', fichero Nº548, documento 10 "Acerca dos Paramentos Exteriores da Basilica do bom Jesus em Velha Goa", 1961.

Durante la década de 1990 se recrudeció el debate sobre la pertinencia de volver a revocar las fachadas de la Basílica del Buen Jesús, ante su evidente degradación debido a las condiciones climáticas. Las partes superiores (e inferiores) de las paredes sufren de una manifiesta erosión, visible también en los capiteles de las pilastras, en los entablamentos superiores y en los frontones de las ventanas, cuyo desgaste hace que parezca que van a derretirse poco a poco. La acción prolongada de las aguas pluviales de los monzones, año tras año, degrada de forma inconmensurable la laterita, una piedra relativamente resistente cuando está seca, pero muy frágil cuando está mojada. A lo largo del tiempo, la laterita solía ser revocada para evitar su deterioro, siendo reparada y pintada todos los años entre los monzones.

En la actualidad, esta polémica sigue siendo debatida con fervor: si los partidarios del rescate del revoco argumentan su aplicación para preservar el monumento de manera más eficaz y para recuperar su autenticidad histórica, por otro lado los que defienden prescindir del revoco lo relacionan con su deseo de mantener la imagen actual, fuertemente arraigada en la sociedad durante el último medio siglo. La Basílica del Buen Jesús se convirtió en el símbolo tal vez más importante de Goa, y su imagen sencilla, sobria y robusta, resultante de la piedra vista, es comprendida y reconocida por la gente, produciendo además un fuerte impacto visual en la propia ciudad de Vieja Goa.

El ASI se ha visto envuelto en el debate, puesto que sus intenciones de devolver el revoco al monumento han sido duramente criticadas por vastos segmentos de la población. Se han sugerido y estudiado varias hipótesis para impedir la continua degradación de las fachadas de la Basílica del Buen Jesús: la aplicación en la piedra de productos químicos más eficaces para mantenerla sin revoco; la reparación de partes de elementos pétreos mediante su reemplazo por otros similares; la aplicación de revoco de cal con fragmentos de laterita, de modo que se pueda mantener el aspecto visual; la aplicación de revoco de cal con pigmento colorido, también con el objetivo de mantener su aspecto visual; la aplicación de revoco de cal después de encalada, recuperando la imagen original del monumento; o la aplicación de revoco de cemento con productos químicos más modernos. Pero no es fácil cambiar los hábitos visuales de la comunidad actual, que siempre conoció el monumento con la piedra desnuda.

Quizá esta polémica no habría existido si la India hubiera invadido el territorio unos meses más tarde, por



Fig. 4 – Basílica del Buen Jesús en Goa Vieja, elementos arquitectónicos sin revoco a degradarse poco a poco, 2015. Fuente: J. R. Santos

que sería probable que la Basílica del Buen Jesús estuviera ya revocada. Y mientras sigue el debate, sigue también la erosión del vetusto monumento…

Bibliografía

Albuquerque, Viriato António Brás de (1890). *Casa Professa e Igreja do Bom Jesus onde se Venera o Corpo do Glorioso Apostolo das Indias S. Francisco Xavier*. Nova Goa: Imprensa Nacional.

Almeida, A. Pinto (1952). "É Necessária uma Secção Encarregada dos Monumentos Nacionais na India Portuguesa - Diz o Arquitecto Baltazar de Castro" en *Diário da Noite*. Nº 10252, 26 de Junio 1952, p. 1.

Avelar, Pedro (2012). *História de Goa: De Afonso de Albuquerque a Vassalo e Silva*. Lisboa: Texto Editores.

Bègue, Sandrine (2007). *La Fin de Goa et de l'Estado Português da Índia*. Lisboa: Instituto Diplomático.

Castelo, Cláudia (1999). *O Modo Português de Estar no Mundo: O Luso-Tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa (1933-1961)*. Oporto: Edições Afrontamento.

Catão, Francisco Xavier Gomes (1964). "Documentos para a História da Basílica do Bom Jesus" en *Boletim Eclesiástico da Arquidiocese de Goa*. Nº 9 (serie II), pp. 234-252.

Central de Estatística e Informação (1952). *Velha-Goa: Guia Histórico*. Goa: Imprensa Nacional.

Chicó, Mário (1956). "Algumas Observações Acerca da Arquitectura da Companhia de Jesus no Distrito de Goa" en *García de Orta*. Nº especial, pp. 257-275.

Costa, Francisco Xavier da (1954). *Resumo Histórico da Exposição das Sagradas Relíquias de S. Francisco Xavier em 1952*. Bastorá: Tipografia Rangel .

Couto, Francisco Cabral (2006). *O Fim do Estado Português da Índia - 1961*. Lisboa: Tribuna da História.

Cunha, Luís (2001). *A Nação nas Malhas da sua Identidade: O Estado Novo e a Construção da Identidade Nacional*. Oporto: Edições Afrontamento.

Custódio, José (coord.) (2010). *100 Anos de Património: Memória e Identidade (Portugal 1910-2010)*. Lisboa: Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico.

Tomé, Miguel (2002). *Património e Restauro em Portugal (1920-1995)*. Oporto: FAUP Publicações.

Dias, Pedro (1999). "A Construção da Casa Professa da Companhia de Jesus em Goa" en Barroca, Mário (coord.), *Carlos Alberto Ferreira de Almeida: In Memoriam*. Oporto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Vol. 1, pp. 287-297.

— (1998). *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822): O Espaço do Índico*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Garcia, José Luís (2011). *Ideologia e Propaganda Colonial no Estado Novo: Da Agência Geral das Colónias à Agência Geral do Ultramar (1924-1974)*. Coimbra: Texto Policopiado (Disertación de Doctorado en la Universidad de Coimbra).

Gomes, Paulo Varela (2011). *Whitewash, Red Stone: A History of Church Architecture in Goa*. Nueva Delhi: Yoda Press.

Grilo, Maria Teles (coord.). *Caminhos do Património*. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - Livros Horizonte, pp. 69-82.

Junior, Redondo (1952). "É Preciso Reintegrar os Monumentos da Velha Goa na sua Pureza Arquitectónica" en *Diário da Noite*. Nº 10252, 26 de Junio 1952, p. 1.

Medina, João (2000). "Gilberto Freyre Contestado: O Lusotropicalismo Criticado nas Colónias Portuguesas como Álibi Colonial do Salazarismo" en *Revista USP*. Nº 45, pp. 48-61.

— (1993). "Deus, Pátria, Família: Ideologia e Mentalidade do Salazarismo" en Medina, João (dir.), *História de Portugal: Dos Tempos Pré-Históricos aos Nossos Dias*. Volumen 13. Amadora: Ediclube, pp. 11-142.

Melo, Daniel (2001). *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

Neto, Maria João (2002). *Memória, Propaganda e Poder: O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*. Oporto: FAUP Publicações.

Neves, Mário (1953). "A Queda do Arco dos Vice-Reis Constituirá um Aviso a Considerar nas Obras da Velha Goa?" en *Diário da Noite*. Nº 10576, 13 de agosto 1953, pp. 1 y 4.

Ó, Jorge Ramos Do (1999). *Os Anos de Ferro: O Dispositivo Cultural durante a 'Política do Espírito' (1933-1949)*. Lisboa: Editorial Estampa.

Pereira, António Nunes (2010). "Igreja e Casa Professa do Bom Jesus" en Mattoso, José (dir.) y Rossa, Walter (coord.), *Património de Origem Portuguesa no Mundo – Ásia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 254-256.

— (2005). *A Arquitectura Religiosa Cristã de Velha Goa: Segunda Metade do Século XVI - Primeiras Décadas do Século XVII*. Lisboa: Fundação Oriente

Pinto, António Costa (org.) (1987), *O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarcia*. Lisboa: Editorial Fragmentos.

Rodrigues, Jorge (1999). "A Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e o Restauro dos Monumentos Medievais Durante o Estado Novo" en Alçada, Margarida y Grilo, Maria Teles (coord.). *Caminhos do Patrimóni*o. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - Livros Horizonte, pp. 69-82.

Santos, Joaquim Rodrigues (2012). *Anamnesis del Castillo Como Bien Patrimonial: Construcción de la Imagen, Forma y (Re)Funcionalización en la Rehabilitación de Fortificaciones Medievales en Portugal*. Alcalá de Henares: Texto Policopiado (Disertación de Doctorado en la Universidad de Alcalá).

Stocker, Maria Manuel (2011). *Xeque-Mate a Goa: O Princípio do Fim do Império Português*. Alfragide: Texto Editores.

Venâncio, José Carlos (1996). *Colonialismo, Antropologia e Lusofonias - Repensando a Presença Portuguesa nos Trópicos*. Lisboa: Veja.

“GANARÁ MUCHO EN VISUALIDAD (…) DESDE PUNTOS ALEJADOS”. LA IMPORTANCIA DE LAS VISUALES DE LA CIUDAD EN LA RESTAURACIÓN MONUMENTAL DURANTE EL PERIODO FRANQUISTA EN ARAGÓN

Irene Ruiz Bazán
Universidad de Zaragoza

1. El contexto. La restauración monumental durante el Franquismo

Después de la guerra civil española, en un primer momento después del conflicto, la enorme tarea de recuperación de nuestro patrimonio fue dirigida por Regiones Devastadas, organismo que tenía una fuerte implicación política con las ideas del régimen y cuya labor era entendida como “un ejemplo evidente de recuperación física y moral del país” (Hernández, 2010: 43). Si bien, cabe señalar como principal institución encargada de recuperar el patrimonio monumental en Aragón a la Dirección General de Bellas Artes. Ya en abril de 1938 se había creado el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, con la finalidad de organizar las tareas de recuperación y defensa del patrimonio, que dependía directamente de la Jefatura Nacional de Bellas Artes. En esta primera división, se recuperaron las comisarías de zona (Chapapría, 2008: 21-70) siete en total, que según el Reglamento de la Ley del Tesoro Artístico de 1936 se debían extinguir, quedando las tres provincias aragonesas englobadas en la Zona de Levante junto con Tarragona, Lérida, Castellón y Valencia. Se designaba como centro Zaragoza y como Comisario al arquitecto Jose María Muguruza. Esta división respondía a la realidad de la situación política en ese momento ya que quedaban fuera los territorios en poder de la República. En marzo de 1940, se produjo la distribución definitiva en diez zonas, designándose como comisario de la Zona tercera, cuya capital era Zaragoza y que incluía además las provincias de Huesca, Teruel, Navarra, Logroño, Álava, Guipúzcoa y Vizcaya, a Manuel Chamoso Lamas (sustituido por José Galiay Sarañana en 1945), como arquitecto conservador a Manuel Lorente Junquera y como arquitecto ayudante a Arístides Fernández Vallespín, quien al fallecer en 1949, fue sustituido por su hermano Ricardo. Fernando Chueca Goitia se incorporó en 1952. Son pues estos los nombres que trazaron.

En este periodo inicial todavía no se advierte una clara intención normativa de trabajo en el conjunto de la ciudad, como antecedente podemos citar el hecho de que si bien la teoría jurídica decimonónica sobre el patrimonio histórico-artístico se basaba en el concepto de protección y defensa del Monumento en sí mismo, ya en el reglamento del Ministerio dictado por el Ministe-

rio de Fomento el 19 de Febrero de 1877 para ejecución de la Ley de ensanches de las poblaciones exigía la audiencia previa de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para dichos proyectos. Será en 1963, durante el último período de la dictadura franquista cuando el Consejo de Europa convoque una conferencia europea para la salvaguardia y la puesta en valor de los sitios y de los conjuntos histórico-artísticos. En 1966 se acuerda la necesidad de redactar el *Inventario de Protección del Patrimonio Cultural Europeo (IPCE)* que valora la indivisibilidad del monumento sea con su paisaje urbano o natural como con el resto de las artes que lo componen. Con este marco de referencia en 1967 la Dirección General de Bellas Artes publica un primer inventario de los conjuntos histórico-artísticos y sitios mixtos urbanos-rurales registrados hasta ese momento en España. En Aragón, hasta ese momento se señalan cinco conjuntos histórico-artísticos de primer orden, diecisiete de segundo orden y sesenta y cinco sitios mixtos urbano-rurales como afirman e ilustran en su artículo *Patrimonio monumental y turismo. La ordenación de conjuntos monumentales en Aragón: el caso de Sos del rey Católico (Zaragoza)* (Hernández y Castro, 2013: 5-6) según señalan las investigadoras "a partir de entonces, en los conjuntos y sitios se llevan a cabo intervenciones historicistas, grandilocuentes, folclorísticas y ordenaciones escenográficas". No obstante, en intervenciones cuyo objetivo principal no era la puesta en valor de un conjunto, como fue el caso de Sos del rey Católico, si no realmente intervenir en el propio monumento, que en muchas ocasiones se encontraba en estado ruinoso, encontramos también este criterio como línea guía de muchas intervenciones. Esta preocupación por mejorar las visuales del monumento parece ser un argumento utilizado en repetidas ocasiones en las restauraciones realizadas en aquellos años, sobre este mismo tema en otras localidades de España cabe señalar las investigaciones de la profesora Pilar García Cuetos, que en sus diferentes estudios realizados sobre la restauración del prerrománico asturiano encuentra esta misma situación en la mayor parte de las restauraciones realizadas por Luis Menéndez Pidal como en la reconstrucción de Santa María de Bendones (García, 199: 230).

Así, si bien esta tendencia tendría preponderancia durante el último período de la dictadura y sería puesta en práctica sobre todo por la Dirección General de Arquitectura y su Servicio de Ciudades Históricas, dependiente del Ministerio de Vivienda, encontramos en el estudio de las restauraciones realizadas en Aragón por la Dirección General de Bellas Artes, importantes cambios introducidos en los monumentos para mejorar las visuales que este ofrecía desligados a una actuación en el conjunto de la ciudad. Sobre el monumento, lejos de primar una actuación que favoreciese su conservación como proponía Carta de Venecia (firmada en 1964) tratando buscar un uso compatible con el edificio primaba la idea de recuperar o crear una idea monumentalidad que confiriese a la ciudad unas mejores vistas.

2. La actuación de Manuel Lorente Junquera en el cimborrio de la catedral de Teruel

En 1950 después de haber comenzado con sus intervenciones en la Catedral de Teruel en 1943 con la torre, Manuel Lorente Junquera redacta el *Proyecto de restauración de las capillas y coro de la Catedral de Teruel* que fue aprobado el 14 noviembre 1950. El proyecto incluía la memoria, 3 fotos (2 exteriores y 1 interior de la catedral), pliego de condiciones, presupuesto (283.500,63 pesetas) y 4 planos firmados en junio de 1950. En el plano de alzado norte de este proyecto que se conserva en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, encontramos una raya de lápiz rojo sobre la cubierta a la altura del cimborrio.

En la memoria del proyecto podemos encontrar la siguiente indicación

> En el coro, o cabecera de la catedral, los destrozos producidos en las cubiertas, son muy considerables, pero al proceder a la reconstrucción, es del mayor interés hacer descender el nivel de los puntos más altos, de los caballetes y limas. Con ello el interesante cimborrio del crucero, ganará mucho en visualidad, al contemplar la Catedral por la parte de la cabecera, desde puntos de vista alejados (Lorente, 1950: 2).

El propio arquitecto afirma a continuación que:

> Adjuntamos un plano (nº 2), en el que aparece calculada la superficie total o area horizontal de la cabecera de la Catedral cuyas cubiertas han de reconstruirse y para hallar el área real de tales cubiertas nos ha bastado dividir el área horizontal por el coseno de 30º, que es el ángulo de inclinación. Se puede comprobar en consecuencia, como las dos cifras que figuran en las mediciones, 655 m^2 y 525 m^2, multiplicadas por cos 30º = 0'866 y sumadas, nos dan los 1.022 m^2, que es la superficie en planta que figura en el plano (Lorente, 1950: 2-3)

A pesar de carecer el proyecto de planos del estado actual, del trazado realizado a mano sobre los planos de proyecto y de la comparación fotografías del cimborrio que hemos podido analizar anteriores a su intervención (una que se incluye en el propio proyecto y otra realizada por Otto Wunderlich entre 1917 y 1919 que se conserva en la Fototeca de Patrimonio Histórico con número de inventario W-00544) con el estado actual de la catedral podemos afirmar que este descenso de las partes altas del tejado fue de unos 40 cm., llevando la cumbrera que llegaba al alféizar de las ventanas hasta un nivel inferior que implicó la aparición de unos nuevos tejadillos en los anteriores alféizares.

Así, no sólo se cambió la configuración de las cubiertas si no que, movido por la intención de mejorar la visual del cimborrio, el arquitecto cambió también su apariencia estética.

De otra parte, respecto a la afirmación hecha sobre la inclinación, que según el arquitecto no varía, resulta obvio que bajar la línea de cumbrera los 40 cm. indicados horizontal y no habiendo variado la línea del alero, disminuye considerablemente la pendiente del tejado.

3. Las Puertas Baja y Alta de Daroca. La preponderancia de la visualidad frente al estado de conservación

En este caso se presenta un claro ejemplo de cómo el mismo arquitecto, Manuel Lorente Junquera, a la hora de organizar la prioridad de los trabajos de restauración llevados a cabo por la Dirección General de Bellas Artes en la localidad de Daroca expone claramente en las memorias de sus proyectos que el orden de ejecución viene dado por el valor monumental y la posible vista que de estas dos puertas se tenga al llegar a la ciudad. Es decir, no solamente modifica aspectos del proyecto de restauración si no que decide la precedencia de unas actuaciones que podríamos considerar como superfluas (antes de afrontar la restauración de la Puerta Alta decide reconstruir las almenas de la Puerta Baja) frente a la recuperación de un bien en peligro de desaparición como él mismo manifiesta en las memorias de sus proyectos.

En este punto cabe recordar la enorme autonomía con la que actuaban los arquitectos de zona durante este período (Chapapría, 2008: 21-70), confirmada en una entrevista personal mantenida por la autora de esta comunicación con otro de los arquitectos que durante el mismo período intervino en Daroca, Víctor Caballero Ungría, este al servicio de la Dirección General de Arquitectura, que manifiesta la efectiva libertad de elección a la hora de actuar sobre los distintos monumentos, cuya única limitación eran las partidas presupuestarias anuales concedidas.

Daroca fue declarada conjunto histórico artístico nacional en 1967 y de las muchas restauraciones que se realizaron en esta localidad durante el período franquista nos ocupamos de los trabajos realizados en sus dos puertas monumentales de acceso, situadas en ambos extremos de la calle Mayor. Las intervenciones en la Puerta Baja habían comenzado ya en 1958, nueve años antes de que fuese declarada conjunto histórico artístico y se fueron sucediendo, como se ha explicado, en diferentes proyectos redactados con cadencia anual. Los últimos se realizaron en el período comprendido entre 1966 y 1968 justificados por el hallazgo de un grabado que permitía conocer como habían sido las almenas que coronaban la puerta, posibilitando su reconstrucción, ya que esta se consideraba fundamental para devolver la idea de monumentalidad.

Así, en el primer proyecto de restauración de la Puerta Alta, redactado en 1969 y acometido en 1970 se señala que :

> De las dos puertas mencionadas en la anterior descripción se debe precisar que la Puerta Alta carece del acusado valor monumental que posee la Puerta Baja. Por lo mismo, esta última ha sido atendida preferentemente en los años pasados, en los que sus exteriores han sido restaurados y puestos en valor. Ambas puertas limitan y son los extremos de la calle Mayor, que es la vía principal de Daroca (…)Por todo esto y porque además la Puerta Alta es el acceso obligado desde Zaragoza, nos parece de verdadero interés realizar su restauración, ya que su estado actual es verdaderamente lamentable, como se ve en las fotos 1 y 2. Los arcos de las dos fachadas de la puerta están casi obstruidos por un piso de madera, que además está apeado y cuya desaparición es de verdadera urgencia. (Lorente, 1969: 1)

Es decir, el propio arquitecto afirma que la restauración que él mismo califica como urgente, ha sido postergada a la finalización de las obras en la Puerta Baja por ser esta última más monumental. Las últimas obras llevadas con precedencia en la Puerta Baja podrían considerarse "cosméticas" o "decorativas" puesto básicamente consistieron en la reconstrucción de las almenas y otros elementos pétreos. La partida presupuestaria para esta intervención, la reconstrucción de almenas, dividida en dos proyectos, fue de 875.436,34 pesetas cifra muy similar a las 878.690 pesetas que se preveían para la restauración de la Puerta Alta. Además en el mismo párrafo el arquitecto señala que son precisamente los exteriores los que se restauran y se ponen en valor, es decir, nuevamente encontramos la preocupación por las vista que de estos monumentos se tiene, afirman esta idea otras consideraciones realizadas en los sucesivos proyectos entre las que podemos citar

> Resulta urgente la restauración de los frentes o fachadas de esta puerta de Daroca cuyo valor monumental es indudable. Como el frente exterior tiene mayor importancia, nos parece lógico comenzar por él, dejando para más adelante la restauración de la fachada interior (Lorente, 1959: 2) o
>
> Desgraciadamente, esta fachada interior de la Puerta Baja, está muy afeada por las casuchas, que envuelven más de la mitad inferior de las grandes torres de piedra. Por ello estas casuchas deberán expropiarse y ser derribadas en su día, para que entonces la fachada interior sea tan monumental como ya lo es la fachada exterior, que es la que se ve en las fotografías adjuntas (Lorente, 1966: 2).

En el último proyecto de ejecución, redactado en 1968 el arquitecto concluye diciendo que "con estas obras, la restauración de los exteriores de la Puerta baja de Daroca quedará completamente terminada" (Lorente, 1968: 2), es decir, Manuel Lorente Junquera considera finalizada la restauración de los exteriores, y con ello finalizado el expediente de las obras en la Puerta, puesto que no sugiere, como en otros proyectos, más trabajos a realizar. En la actualidad la Puerta, después de una restauración realizada por la Escuela Taller entre 1987 y 1988 alberga el Centro de Estudios Darocenses.

4. ACTUACIONES EN LA CIUDAD DE ZARAGOZA

En las restauraciones realizadas durante este período en Zaragoza encontramos nuevos ejemplos de lo descrito anteriormente. Cabe citar la motivación que justifica la reconstrucción del Torreón de la Zuda "Las reformas que lleva a cabo en la Plaza del Pilar el Ayuntamiento de la ciudad, ha dejado como fondo de dicha plaza las ruinas citadas, abandonadas desde hace mucho tiempo y en peligro de desaparecer" (Lorente y Fernández, 1943: 2), es decir, esta intervención queda englobada en el plan de urbanización que comprende la nueva plaza del Pilar en el que los restos de la muralla romana y Torreón de la Zuda pasan a tener un papel "como fondo" de la intervención.

En la misma área de intervención, encontramos la iglesia de San Juan de los Panetes, cuya restauración fue motivada precisamente por encontrarse contigua a la Plaza del Pilar que en 1939 fue objeto del *Plan de Reforma interior* que planteaba la reforma global del casco histórico de Zaragoza (Yeste, 1995: 131). En este caso, al quedar a la vista la iglesia barroca, como se indica en el proyecto de Manuel Lorente Junquera, el municipio pide al Estado que se ocupe de su restauración, de la que en un primer momento, en el año 1941 se excluye explícitamente de las obras de restauración el interior de la iglesia por deberse acometer otras más urgentes, como también sucederá en el siguiente proyecto de 1947, no abordándose estas hasta 1950. Se continúan las obras en 1955 y en un proyecto sucesivo de 1956 podemos encontrar la siguiente afirmación del arquitecto, que se repetirá con idénticas palabras en el proyecto de 1958:

> La extremidad occidental de la Plaza del Pilar, o de las Catedrales de Zaragoza, la forman varios monumentos de verdadero interés que producen además un importante conjunto urbanístico. Dichos monumentos son: la Muralla Romana, el Torreón de la Zuda y la iglesia de San Juan de los Panetes. En los dos primeros de estos tres Monumentos Nacionales, se han realizado en estos años posteriores a la Guerra Civil, importantes trabajos de restauración que han dado como resultado principal un gran aspecto monumental que se observa desde el exterior de la Muralla Romana, o sea desde el Paseo del Ebro y desde la Calle Imperial, antes de Antonio Pérez. (Lorente, 1958: 2)

Nuevamente es el propio arquitecto quién remarca que el principal resultado de las restauraciones realizadas es el aspecto monumental que se observa en este caso desde el exterior de la muralla romana.

Como actuación que cierra el ciclo de intervenciones realizadas en la iglesia de San Juan de los Panetes durante este periodo, en 1969 encontramos el proyecto de reparación parcial, cuya memoria consiste en el siguiente párrafo:

> Aunque actualmente el estado general de conservación es bueno, hace poco se ha manifestado un desperfecto que es urgente remediar. Consiste en la dobladura que se ha producido en el remate metálico de la bola que corona el chapitel del cimborrio central de la iglesia. Tal dobladura, aparte de ser un peligro, resulta del peor efecto, incluso para quienes contemplan Zaragoza desde la vía férrea (Lorente, 1969b: 1).

Sin duda, esta apreciación sobre la vista de Zaragoza desde la vía férrea constituye un excelente colofón que sintetiza parte de las ideas que fomentaron el importante auge de la restauración monumental durante la dictadura franquista, especialmente durante su último período, sin el cual gran parte de estos monumentos no hubiesen llegado hasta nosotros: mejorar la vista de la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

CHAPAPRÍA, J. E. (2008). "El primer franquismo. ¿La ruptura de un proceso en la intervención sobre el Patrimonio?" en CASAR PINAZO, J. A. y CHAPAPRÍA, J. E. (coords.), *Bajo el signo d ela victoria. La conser-*

vación del patrimoninio durante el primer franquismo (1936-1958). Valencia: Pentragraf Editorial.

Hernandez, A. y Castro B. M. (2013). "Patrimonio monumental y turismo. La ordenación de conjuntos monumentales en Aragón: el caso de Sos del rey Católico (Zaragoza)" en *e-rph Revista de Patrimonio Histórico* 13, diciembre de 2013.

García Cuetos, M. P (1999). *El prerrrománico astuirano. HIstiora de la Arquitectura y Restauración (1844-1976).* Oviedo: Editorial Sueve.

Lorente Junquera, M. y Fernández Vallespín, A. (1943) *Proyecto de* restauración del Torreón de la Zuda (Zaragoza), 1943. Madrid: Archivo General de la Administración, AGA, signatura 71.096

Lorente Junquera, M. (1950). *Proyecto de restauración de las capillas y coro de la Catedral de Teruel, 1958.* Madrid: Archivo General de la Administración, AGA. Signatura 71089.

— (1958). *Proyecto de Restauración de la Iglesia de San Juan de los Panete*s, 1958, Madrid, Archivo General de la Administración, AGA, signatura 70.932

— (1966). *Proyecto de restauración de la Puerta Baja de Daroca, 1966.* Madrid: Archivo General de la Administración, AGA. Signatura 26/214.

— (1968a). *Proyecto de restauración de la Puerta Baja de Daroca, 1968.* Madrid: Archivo General de la Administración, AGA. Signatura 26/134.

— (1968b). *Proyecto de restauración de la Puerta Baja de Daroca, 1968.* Madrid: Archivo General de la Administración, AGA. Signatura 71096.

— (1969a). *Proyecto de restauración de la Puerta Alta de Daroca, 1969.* Madrid: Archivo General de la Administración, AGA. Signatura 26/134.

— (1969b). *Proyecto de Restauración de la Iglesia de San Juan de los Panetes*, 1969. Madrid: Archivo General de la Administración, AGA, signatura 70.871.

Yeste, I. (1995). "El problema del tráfico en la reforma interior de la ciudad de Zaragoza contemporánea" en *Ciudades: Revista del instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid.* Nº 2, 1995, pp. 129-139.

EL ESTILO INGLÉS CONFIGURADOR DE LA IMAGEN DEL BARRIO OBRERO EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA. LA HERENCIA BRITÁNICA COMO PATRIMONIO EN HUELVA Y VIZCAYA (1890-1936)

Ariadna Ruiz Gómez
Ministerio de Educación, Ciencia y Deporte

Ana Julia Gómez Gómez
Francisco Javier Ruiz San Miguel
Universidad de Málaga

1. La arquitectura victoriana

La arquitectura victoriana se desarrolló en Inglaterra entre los años 1837 y 1901, coincidió con el periodo de regencia de la reina Victoria. En honor a ella se le dio el nombre, ya que actuó en muchos aspectos como promotora y propagadora del nuevo estilo arquitectónico. Fue la época del notable desarrollo industrial del Reino Unido, que conllevó a importantes cambios culturales, científicos, políticos y de expansión colonial.

En ese escenario aparece en Gran Bretaña una clase media burguesa, que incrementó su poder de forma asombrosa, beneficiándose de las consecuencias de la revolución industrial.

Esta burguesía afanosa y creativa deseaba mostrar a través de signos externos su excelente situación económica y social. Lo hizo a través de sus nuevas viviendas que debían cumplir los modernos conceptos como eran el confort, la calidad, la comodidad, el intimismo familiar. Todo ello valores de una vida saludable, en base a nuevos postulados higiénicos.

Si hablamos del periodo victoriano en arquitectura, observamos tres claras etapas: la Victoriana Temprana (1837-1855); la Victoriana Media (1855-1875) y la Victoriana Tardía (1875-1901). Es en el período Victoriano Tardío en el que recae nuestra atención. A finales del periodo victoriano medio, se produce un rechazo de lo foráneo y una apreciación de lo genuinamente inglés, con un especial interés por la casa de campo (Bartsford Harry & Fry, Charles, 1938). Es entonces cuando las tendencias nacionalistas se arraigan en Gran Bretaña, y las obras de Walter Pater (1910) y las ideas de Warrington Taylor[1] indujeron a los arquitectos a observar las tradiciones domésticas y vernáculas inglesas, y a reutilizarlas. Un grupo de arquitectos, dirigidos en la década de 1850 por Richard Norman Shaw[2]

[1] Warrington Taylor trabajó con el diseñador y artista William Morris, que ahondaba en las tradiciones británicas. Taylor fue su gerente administrativo e hizo encumbrar los trabajos de Morris.

[2] El arquitecto Norman Shaw fue un entusiasta defensor de la arquitectura autóctona inglesa y fue uno de los principales representantes del

(1831-1912) y William Eden Nesfield[3] (1835-1888), pusieron de moda las salidas al campo, las excursiones y viajes por la geografía inglesa con el objetivo de conocer a fondo la arquitectura popular. Realizaron dibujos de las casas y los *cottages* que encontraron en la campiña inglesa.

El fin era encontrar la esencia de la arquitectura popular sencilla y sin artificios, y propugnaron un cambio del diseño arquitectónico. Esta evolución se debió, en gran medida, a la existencia de todo un conjunto filosófico bien argumentado y difundido. Se gestó desde el comienzo del siglo XIX, y los promotores más entusiastas fueron A. W. N. Pugin (1812-1852), John Ruskin (1819-1900) y William Morris (1834-1896). Estos artistas y autores de transcendentes textos, mostraron la necesidad del cambio del diseño. Aunque esa transformación la formularon observando y elogiando las formas góticas, sus sugerencias se encaminaron de manera indirecta y sin pretenderlo hacia la reclamación de un cambio político, social y económico, totalmente necesario para un diseño nuevo.

Pugin fue el primero en plantear el funcionalismo arquitectónico: "El gran criterio de la belleza arquitectónica es la adaptación de la forma a la función" (Ragon, Michael, 1979). Además, estaba convencido que el temperamento de un pueblo o nación se expresaba a través de la arquitectura y las artes aplicadas. Es precisamente en este contexto en el que se desarrolla el *Estilo Victoriano Tardío* (1875-1901), y en el que se produce los estilos *Old English* y *Queen Ann.*

Ambos lenguajes tendrán una interesante presencia en España, desde finales del siglo XIX a principios del siglo XX. Destacamos la construcción de dos residencias reales en la cornisa Cantábrica, mientras que en Vizcaya y en Huelva se proyectaron casas burguesas con esa tipología pero, como veremos, también se utilizó para casas del proletariado, aunque habrá que esperar a la década de 1910 para que se construyan las primeras.

1.1. Características de los estilos *Old English* y *Queen Ann*

El *Old English* se caracteriza por su imagen pintoresca y popular, inspirada en las antiguas casas de campo inglesas, los *cottage*. La entrada a la vivienda se hace a través de un porche, pero el elemento protagonista de la fachada sin lugar a dudas es el hastial. El hastial se puede presentar de diferentes formas y tamaños y se decora con entramados de madera. Las cubiertas de doble vertiente tienen teja plana; las chimenea sobresalen de la cumbrera y pueden ser de ladrillo visto o con revoco blanco. Un rasgo particular de este estilo es el uso de ventanas de diferentes tamaños y formas de apertura, normalmente las presentan con los cristales divididos por baquetillas de madera, pintadas de alegres colores. En la fachada principal incluyen un mirador: oriel window, bow window o bay window. Tanto el *Old English* como el *Queen Ann* van a jugar con diferentes volúmenes, huyendo de la simetría pero dando siempre un resultado armónico.

Por su parte, el estilo *Queen Ann* se caracterizó por una adaptación de fórmulas más acordes para la edificación urbana que el *Old English*. Destacó la sencillez, el refinamiento y delicadeza, alejándose de la rusticidad del *Old English*, inspirado en los *cottage*. Las casas de Richard

periodo Victoriano tardío. Realizó la ciudad jardín de *Bedford Park,* que sirvió de inspiración a arquitectos vascos como fue el caso de Manuel María de Smith.

[3] William Eden Nesfield trabajó con Norman Shaw y ambos son considerados como los promotores de la arquitectura Victoriana.

Norman Shaw, en Chelsea, son un claro ejemplo en el que se acumulan el conjunto de características que se irán repitiendo en el estilo *Reina Ana*. Fue el estilo urbano elegido por la clase media, aunque también pueden observarse ejemplos de su aplicación a conjuntos destinados a obreros, como son la *ciudad jardín* de *Letchwod* (1903), o la de *Welwyn* (1909), en Inglaterra. En este punto no debemos de olvidar el mencionar al creador de la ciudad jardín Ebenezer Howard (1850-1928), que partiendo de los utópicos socialistas, como Fourier, realizó las dos urbanizaciones mencionadas. Howard recopiló sus ideas en varios libros (Howard, E. 1902) y dio conferencias con gran repercusión por diferentes países, también en España. En las siguientes décadas hubo arquitectos españoles que proyectaron muchas de las colonias para obreros, basándose en la ciudad Jardín de Howard. Además atendieron 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.

2. Influencia Inglesa en España y los baños de mar

Ya hemos indicado que en España el estilo inglés tuvo una interesante presencia, desde finales del siglo XIX y hasta las primeras décadas del siglo XX. Por un lado, la corte española eligió la tipología inglesa para construir sus palacios de descanso estival en la cornisa cantábrica. La monarquía española puso de moda los baños de mar y los paseos marítimos a partir de 1845, cuando la reina regente María Cristina de Borbón-Nápoles (1806-1878) pasó el verano en la costa donostiarra junto con su hija Isabel II (1830-1904); posteriormente, en 1888, María Cristina de Habsburgo-Lorena viuda de Alfonso XII también eligió las costas vascas y cántabras para pasar los meses de estío. La costumbre de veranear en el cantábrico la siguieron, Alfonso XIII y su esposa doña Victoria Eugenia de Battenberg. Pero, no era un hecho aislado de la monarquía española el disfrutar de las costas marítimas. En realidad, era una práctica que las diferentes casas reales europeas realizaban, en mayor o menor medida, siguiendo los postulados de los más reputados higienistas europeos. En esta cuestión, tuvo destacada importancia el médico inglés Henry Bennett[4]. Él encontró en los baños de mar y en el descanso a sus orillas, todo tipo de posibilidades salutíferas, especialmente para la entonces incurable tuberculosis[5].

Siguiendo esa idea, se consideró que las costas españolas poseían propiedades saludables. Por lo que, uno de los motivos que arguyeron la reina regente María Cristina y sus hijas, para pasar el verano en el Cantábrico, fue la suave temperatura del estío, pero también, el poder curar la enfermedad cutánea que padecía la joven Isabel II[6].

---

[4] Henry Bennet llevaba 25 años ejerciendo la profesión de médico cuando se le diagnosticó tuberculosis. Marchó a la costa mediterránea francesa y se instaló en Mentone, en donde se curó y se afincó durante diez años, desde 1859 a 1869. Defensor de los efectos climatológicos para la salud, decidió dedicarse a viajar por las costas del Mediterráneo con la intención de encontrar el clima más favorable para los enfermos. Escribió varios libros, véase (Bennet, J. Henry, 1870).

[5] La aristocracia y los más ricos empresarios ingleses fueron los primeros en disfrutar de la costa mediterránea. Concretamente, de la Riviera francesa, pero enseguida los más altos potentados europeos acudieron a ella con el fin de curar sus dolencias. A estos les siguieron artistas e intelectuales enfermos. Eentre otros muchos, podemos destacar a Alfred Novel o a Friedrich Nietzshe. Véase: (Gómez, Ana Julia, 2002).

[6] Según los cronistas de la época, la niña heredó de su padre el rey don Fernando VII, un problema de herpes, que arrastró toda su vida. En 1840 la reina Regente ya había ido con su hija Isabel II a Cataluña al balneario de Caldas, para tomar las aguas medicinales con el fin de curar la citada enfermedad (González-Doria, 1978, 450-466).

2. 1. Las Residencias reales de estilo inglés. Palacio Miramar. Palacio de los Hornillos y Palacio de la Magdalena

En las costas del Cantábrico se edificaron el palacio de Miramar (1888-1893), en San Sebastián, y el palacio de La Magdalena (1909-1911), en Santander, ambos palacios reales de verano. En el aspecto arquitectónico los dos se proyectaron con clara fisonomía inglesa. El primero, fue un encargo de la reina regente María Cristina de Habsburgo, y se bosquejó en 1888 por el arquitecto inglés Ralph Selden Wornum (1847-1910). Quién eligió profusión de entramados de madera para los hastiales, aleros sobresalientes, balaustres de balcones de madera, conjunción de diferentes volúmenes… en general, todo ello es mezcla de elementos arquitectónicos extraídos de los repertorios de los estilo *Queen Ann* y del *Old English.*

Este mismo arquitecto edificó poco después, entre 1899 y 1904, el palacio de los Hornillos, en el municipio de Las Fraguas, en Cantabria. Fue un encargo de Mariano Fernández de Henestrosa, duque de Santo Mauro, era amigo personal del rey[7]. El palacio es un suntuoso edificio, de estilo inglés, rodeado de amplios jardines. La edificación se divide en dos construcciones bien diferenciadas. La que corresponde a la vivienda es de estilo *Queen Ann*, mientras que la adjunta destinada para servicios, establos, caballeriza, garajes… se desarrolla en el estilo *Old English*. Los dos edificios están rodeados de amplias zonas verdes, en una mezcla de jardín formal y naturaleza autóctona de la zona, logrando una magnífica simbiosis de carácter pintoresco. En este palacio fueron invitados a pasar días de verano Alfonso XIII y su esposa Victoria Eugenia.

Pero el palacio más suntuoso va a ser el de la Magdalena. Al igual que los dos anteriores, juega con un lenguaje victoriano, mezclando las dos tendencias, *Queen Ann* y *Old* English. En esta ocasión, el proyecto ganador no recayó en el arquitecto británico Wornum, sino que correspondió a un proyecto firmado, en pareja, por los jóvenes Javier Gonzalo de Riancho y Gonzalo Bringas. Aunque no se escapa a la vista que la Magdalena tiene muchas semejanzas estilísticas y arquitectónicas con Hornillos. Observamos que en los dos edificios, las zonas nobles están realizados en el estilo Reina Ana, mientras que, las zonas de servicio, como las caballerizas, almacenes o garajes, se hicieron en clara inspiración de los *cottage* en estilo inglés *Old English.*

3. El estilo inglés y la clase burguesa vizcaína

En aquel momento, en Vizcaya se vivía una época de gran explendor económico y de admiración por lo británico. Sin duda se debió a los negocios que surgieron entre vizcaínos e ingleses. Éstos necesitaban el hierro vizcaíno para la fabricación de su acero con el nuevo sistema Bessemer. Se trataba de un hierro libre de hematites que en Vizcaya abundaba, su extracción era fácil y el trasporte a Inglaterra resultaba muy cómodo por la cercanía de las minas al mar. De manera que empresarios ingleses invirtieron grandes sumas de capital en la explotación de la cuenca minera vizcaína, y se crearon importantes empresas como la *Orconera Iron Ore*, *The Bilbao River and the Cantabrian Railway*, *Luchana Mining* y *Dícido Iron Ore*.

Esta circunstancia hizo que los empresarios vascos viajaran a Inglaterra asiduamente, por cuestión de negocios. Allí

[7] Entre otros cargos ostentó el de jefe de palacio de Alfonso XIII. Posteriormente fue alcalde de Madrid. Hemos de indicar que el duque le proporcionó a Worum otro encargo similiar al de los Hornillos, una residencia para su amigo Carlos Larios en el Campo de Gibraltar, véase: (Aranda Bernal, 2007: 63-75).

apreciaron el nivel de modernidad, comodidad, confort y elegancia en el que vivían los burgueses británicos. El ciudadano vizcaíno, que disfrutaba de una situación de prosperidad, quiso construir sus nuevas residencias emulando la arquitectura inglesa porque, se identificó rápidamente con el refinado lenguaje británico. La estética sobria, sin estridencias, basada en la utilidad y desarrollada armónicamente, con miras en el progreso pero con reminiscencias ancestrales, coincidía con el sentir del nuevo burgués vizcaíno. Por ello, compró mobiliario inglés y los modernos e higiénicos sanitarios para el baño... pero también, vajillas, juegos de té, el menaje de cocina y los elementos de decoración para su nuevo hogar. Esta anglofilia la adoptó incluso en la moda en la forma de vestir. Por ejemplo, los trajes de marineros de los niños se importaban de Londres y el camisero de la Familia Real inglesa se trasladaba a Bilbao regularmente para surtir de camisas a los bilbaínos adinerados (Ybarra, Enrique, 1984). Así mismo, comenzó a ejercitar deportes británicos: tenis, foot-ball, polo, golf, billar…y a reunirse en el club. Todo ello se mostraba como signo de elegancia y de su nuevo estatus social.

3.1. La Orconera

La influencia británica se acentuó en Vizcaya cuando los empresarios ingleses necesitaron instalarse en la capital vasca, para el correcto seguimiento de sus operaciones. Era más cómodo y eficaz vivir cerca de sus negocios que el realizar visitas periódicas. Fue el caso de Joseph MacLennan, Sir Charles Palmer, Windsor Richards o de William Gill entre otros. Se desplazaron con sus esposas e hijos y con ellos viajaron los sirvientes, añas e institutrices.

De manera que, desde finales del siglo XIX, en Bilbao, Luchana, Portugalete, Las Arenas..., se fue estableciendo una pequeña comunidad inglesa compuesta por inversores, accionistas, industriales, ingenieros, técnicos... que necesitaron construir sus casas y lo hicieron siguiendo los cánones formales del estilo inglés.

Un excelente ejemplo fue el barrio de chalets La Orconera[8] (1891) ubicado en el término municipal de Baracaldo-Luchana (Vizcaya). Podemos considerar que es la primera urbanización de tipo *garden city* que se edifica en el País Vasco. Se trata de un conjunto residencial diseñado por el maestro de obras Manuel de Otaduy y por su hijo, el arquitecto Emilio de Otaduy. Fue un encargo del director gerente de la compañía *Orconera Iron Ore*[9] el ingeniero inglés William Gill (1844-1901), para el que trabajaron asiduamente[10]. El conjunto urbano debía dar alojamiento a diez altos cargos de la empresa. El planteamiento constructivo, como hemos indicado, fue de tipología inglesa, tanto en su concepción urbana, como en el diseño y reparto del espacio interior de las viviendas. Se trataba de hermosas casas exentas, rodea-

[8] El derribo de la urbanización de La Orconera comenzó en el año 2007, el último chalét que quedaba fue derribado en abril de 2010, actualmente no queda ningún vestigio, a excepción de imagen gráfica. (Gómez; Ruiz y Ruiz, 2010b: 164).

[9] *La Orconera Iron Ore Company* se fundó en Londres el 17 de julio de 1873. El día uno de ese mes, su representante había celebrado dos contratos con la sociedad *Ybarra Hermanos y Compañía*, para el arrendamiento de una concesión de ferrocarril minero y de varias importantes explotaciones, que fueron ratificados en Bilbao ante el notario Serapio Urquijo el 23 de septiembre de 1874.

[10] Los dos Otaduy trabajaron como técnicos de la empres la Oconera. El hijo, Emilio Otaduy fue arquitecto municipal de Santurce, Ortuella y Sopuerta, pero lo que nos interesa es que fue arquitecto de cuatro de las empresas extranjeras más fuertes. Durante su vida profesional mantuvo relación directa con el mundo anglosajon, siendo el que diseñó el cementerio inglés de Lujua, para la comunidad anglicana, viviendas, escuelas, iglesias, siempre a través de las empresas: *La Franco Belga*; *Luchana Mining* o *La Orconera Iron Ore.*

das de jardín y servicios comunitarios para recreo y ocio. Contaban con canchas de tenis y espacio para diferentes deportes, un gran parque en cuyo centro se levantaba un elegante edificio destinado a club social. En él, se realizaban reuniones culturales y lúdicas, destacando las representaciones teatrales y proyecciones cinematográficas[11]. El conjunto urbano estaba formado por cinco casas bifamiliares, cuatro de dos alturas y una de tres pisos, todas con cubierta a doble vertiente de teja plana y altas chimeneas. Las cuatro primeras las proyectó Manuel de Otaduy entre 1891 y 1901, y la cuarta fue proyectada por su hijo quién la firmó en 1903. Las cinco edificaciones mantenían una unidad estilística, los exteriores poseían una marcada personalidad inglesa al incorporar volúmenes perpendiculares a la fachada principal, los vanos tenían contraventanas de lamas pintadas de alegres colores. El interior se resolvía en planta baja con salón, cocina, despensa y W.C., y la planta alta albergaba los dormitorios.

Esta colonia inglesa va a tener una gran importancia, por su influencia en posteriores proyectos como Peñota, Neguri,...

3.2. Peñota

A principios del siglo XX fueron numerosos los arquitectos vascos que trabajaron con el lenguaje arquitectónico inglés: Emiliano Amann, Ricardo Bastida, José María Basterra, Diego Basterra, Tomás Bilbao, Pedro Ispizua, Teodoro Anasagasti, Ismael Gorostiza o Santos Zunzunegui. Pero sin duda, se considera a Manuel María de Smith Ibarra (Paliza Monduate, Maite, 1988) el introductor y el máximo impulsor de este estilo en Vizcaya, en especial de las variaciones *Old English* y *Queen Ann*.

Smith proyecta, en 1911, una elegante urbanización destinadas a la clase media, fundamentalmente altos cargos de Altos Hornos de Vizcaya. La ubicación era excelente, en la zona denominada Peñota, en Santurce, en una hermosa parcela entre el mar y la carretera de Portugalete a Santurce. La urbanización se desarrolla en dos hileras de viviendas, la de la izquierda son casas adosadas, y la de la derecha son dos casas bifamiliares y dos unifamiliares, con jardines individuales y otros comunitarios. El conjunto se cierra sobre si mismo con muros y cancela de entrada, con la vivienda para el conserje. Como veremos más adelante, se trata de una solución similar a las utilizadas en Riotinto y en Huelva.



Fig. 1 – Peñota en Santurce. Vizcaya. Arquitecto Manuel María de Smith. Estilo inglés. Fuente: J. Ruiz

El arquitecto elige el estilo *Queen Ann* para sus fachadas, con destacada presencia de entramados de pies derechos y juego de volúmenes y hastiales, proporcionando a todo el proyecto de gran personalidad y belleza.

[11] Las películas llegaban a Luchana semanalmente, gracias a los barcos que viajaban a Inglaterra para llevar el mineral de hierro y regresaban transportando diferentes encargos.

4. Casas para obreros en Vizcaya de estilo inglés: *Obreros Altos Hornos de Vizcaya*

Pero sin duda, lo que más sorprende en Vizcaya fue el barrio realizado para los obreros de *Altos Hornos de Vizcaya* (AHV), en estilo inglés. Fue un proyecto de 96 viviendas construidas entre 1916 y 1918 en Baracaldo, por Manuel María de Smith. El estilo fue el *Old English* con el que consigue un exquisito conjunto de carácter británico. Juega con las fachadas asimetrícas y retranqueadas. Con variación de tamaños y formas de los hastiales, así como con una rica decoración a base de entramados ficticios. Algunas viviendas cuentan con jardincillo delantero y patio trasero, y toda la urbanización está ubicada en un parque de carácter público.



Fig. 2 – Casas barats de Altos Hornos de Vizcaya. Arquitecto: Manuel María de Smith. Baracaldo. Vizcaya. Estilo inglés. Fuente: J. Ruiz

Vemos en estas casas clara semejanza con las realizadas por William Seyden en Aintree (1888) cerca de Liverpool, también con las de Thornton Hough (1893) construidas por Douglas y Fordham. Es factible pensar en una cierta atracción de Smith por el estudio de las soluciones arquitectónicas de ese entorno geográfico, porque también encontramos semejanza entre el club (1904) de ese municipio realizado por los arquitectos Grayson y Ould y algunas casas de la ciudad jardín de Neguri (Vizcaya) proyectadas por Smith.

Volviendo al barrio de AHV, el arquitecto proyectó viviendas dúplex (80m^2 a 100m^2) y en pisos (56 m^2). Todas tenían las comodidades del momento: agua corriente, luz, retrete, cocina económica… Además, la urbanización de Smith en principio iba a tener un precioso edificio de baños y gimnasio, aunque nunca se construyó.

El promotor de las casas fue la empresa AHV, las construyó para darlas en alquiler y supo rentabilizar su inversión: 1º- Se acogió a la ayuda económica que el gobierno daba a través de la 1ª Ley de Casas Baratas (1911) para la construcción de vivienda obrera. 2º- Contentó a los obreros dotándoles de buena vivienda y les mantuvo fieles a la empresa.

5. Huelva y Vizcaya dos situaciones mineras diferentes

Al mismo tiempo que los ingleses se asentaban en Vizcaya, al final del siglo XIX, otros británicos lo hacían en el sur de España. Concretamente en la cuenca minera de Huelva, rica en cobre y pirita.

Pero el comportamiento de la explotación minera difería de un lugar a otro. Mientras en Vizcaya los extranjeros tuvieron muchas dificultades para adueñarse de las concesiones mineras, en Huelva no ocurrió lo mismo.

Hemos de recordar, cual fue la situación de partida de cada uno de los lugares para poder entender el proceso. En Vizcaya, el Fuero Foral había protegido históricamente la explotación del mineral de hierro, reservándola solo para los vizcaínos. Pero, en el último tercio del siglo XIX, concretamente el 21 de julio de 1876 se deroga dicha ley y se abrirán las puertas a la extracción y exportación masivas. El Registro de la Propiedad permitirá la

concentración de las explotaciones en manos de comerciantes, clases liberales y sociedades con capital autóctono o foráneo, que no tardarán en asociarse entre sí. De cualquiera de las maneras, las principales y más ricas minas fueron registradas por autóctonos. Quedaron libres las peores y más alejadas, por lo que la mayoría de las sociedades extranjeras interesadas en el hierro tuvieron que asociarse con propietarios vizcaínos[12].

En cambio, en Huelva el caso fue bien distinto. La producción minera sufría desde el siglo XVII una tasa de impuestos abusiva, que llegó al 50% del producto bruto del mineral que extraían. De manera que, esas condiciones hacían que los onubenses no mostraran interés por la explotación minera. Es a mediados el siglo XIX cuando el desarrollo industrial europeo se interesa por el cobre y azufre de Huelva, para elaborar ácido sulfúrico. Va a ser la difícil situación política española la que aprovechen los inversionistas extranjeros para hacerse con la minería onubense. En 1873, el gobierno de la 1ª República Española vendió, directamente y sin subasta pública, las minas de Riotinto a una compañía inglesa por 92.756.592 pesetas, pagaderas en nueve años. Fue el presidente de la República Estanislao Figueras quién firmó la venta, justo tres días después de tomar posesión de su cargo.

Pero el año que duró la República fue convulso y al año siguiente se impuso el gobierno de Restauración. La crisis económica que arrastraba España, continuaba tan grave como años anteriores y la necesidad de dinero persistía. Por lo que la compañía inglesa *The Rio Tinto Company Limited*, dirigida por el banquero Mathenson, vio una buena oportunidad para rebajar el precio acordado. Ofreció pagar toda la cuantía de la deuda en el plazo de tres años y no de 9, con una buena reducción de los pagarés (González Vílchez, 2000: 20).

De esta forma, *The Rio Tinto Company* se hizo con la propiedad y explotación de las minas y también, de gran cantidad de suelo en la capital. Lo necesitaban para la construcción del muelle, el cargadero de mineral, para talleres y almacenes, así como, para el ferrocarril que transportaría el mineral desde Riotinto. González Vílchez indica, que poseían una cantidad de suelo en la ciudad de Huelva de extensión equivalente al tamaño de su casco urbano.

Las minas de Riotinto atrajeron a gentes de toda España en busca de un jornal. Llegaron andaluces, extremeños, gallegos y asturianos. De Portugal llegaron más de 2.000 peones (Cobos Wilkins, 2005: 32). En España fue la empresa que empleó más mano de obra. El aumento demográfico en Riotinto fue brutal, sirva de ejemplo el indicar que en 1873, la población era de 1.976 habitantes y en 1900 se llegó a los 11.816. Además, en cinco años se pasó de un solo núcleo urbano a siete más.

6. La vivienda Obrera en Riotinto

La compañía inglesa tuvo que buscar solución para alojar a tal cantidad de obreros, porque protestaban por sus pésimas condiciones de vida. Se eligió la construcción de barracones de una sola planta en hileras paralelas. Eran edificios sencillos e iguales, sin ningún tipo de decoración, ni encanto arquitectónico. El tejado a dos aguas corría lo largo de la fachada principal. Los paramentos de cada vivienda estaban encalados en blanco, con dos ventanas, una a cada lado de la puerta. Los materiales eran baratos y la construcción muy básica. El

[12] Fueron pocas las sociedades de capital únicamente extranjero, alguna como la inglesa *The Cantabrian* que puso fábrica en Sestao para producir lingotes preparados para exportar. Pero, fracasó y vendió la factoría al vizcaíno Martínez de la Rivas.

tamaño variaba entre 2 habitaciones y 5. La compañía inglesa las alquilaba a su obreros.

Cada uno de los 8 poblados que se formaron tenían las calles rectas, con aprovechamiento máximo del espacio. Cada uno de los núcleos urbanos tenían escuela, iglesia, una plazoleta, mercado, un lugar de reunión, y un economato que pertenecía a la compañía.

6.1. Bella Vista un enclave inglés para los directivos ingleses en Riotinto

Pero a pocos kilómetros de los núcleos descritos, se edificó un precioso poblado de casas victorianas de gran calidad constructiva y con estampa de *garden city*. Sus destinatarios fueron los cincuenta altos cargos de *The Rio Tinto Company*. Se comenzó la construcción de viviendas cuando llegó, en 1880, el nuevo director de las minas Mr. Charles Prebble. En 1886 ya estaban construidas 20 casas mas la del director. La urbanización se planteó rodeada de un muro con dos puertas de entrada y guardeses que protegían la finca. Así mismo, el perímetro de la urbanización tiene un recoleto camino lleno de vegetación y de arbolado proporcionando un aspecto pintoresco y acogedor. La urbanización fue magnífica con todas las necesidades y lujos del momento. Tenían piscina, canchas de tenis, zonas recreativas de paseo, campos para deporte (foot-ball, cricket…), también contaron con un soberbio club social[13] con salón de actos, biblioteca, sala de billar… No olvidaron la construcción de una preciosa iglesia presbiteriana, ni el cementerio…

En cuanto a las viviendas las proyectaron en hileras, el exterior original fue sobrio sin adornos. En un principio únicamente podemos destacar el hastial y el remarco de los vanos y la carpintería de las ventanas y puertas que se pintaban de un alegre color verde. Pero enseguida enriquecieron las fachadas con los miradores ingleses, los *oriel-windows*, así como con los porches de madera, dotando a las fachadas de un especial encanto victoriano.



Fig. 3 – Bella Vista Rio Tinto. Huelva. Estilo inglés. Fuente: J. Ruiz

Desconocemos el arquitecto que proyectó Bella Vista, no se ha encontrado documentación al respecto, pero el proyecto urbano y habitacional fue de lujo. Las viviendas rondan los 580 metros cuadrados, cuya disposición es en la planta baja de un hermoso hall, comedor, salón, ambos con chimenea; cocina, despensa y patio con un retrete y carbonera. La magnífica escalera que parte del hall, llega al primer piso, donde hay dos dormitorios, un despacho, un baño y una habitación para el bebé. En el segundo piso, bajo cubierta, hay habitaciones para el servicio, un trastero y una habitación de juegos para los niños. Los suelos estaban entarimados con excelente madera, mientras en la cocina y baños estaban embaldosados. La decoración interior era plenamente británica,

[13] Hubo un primer edificio de madera presentado en la exposición de Barcelona (1883), que fue sustituido en 1903 por uno de mampostería con toda la calidad y elegancia de un club londinese.

el mobiliario se traía de Inglaterra, al igual que los elementos de menaje, las telas para cortinas y tapicería etc.

Consiguieron construir un reducto inglés lleno de encanto y del austero lujo victoriano, que permitió vivir a la colonia de extranjeros de Riotinto al modo británico.

7. El caso de Huelva. El Barrio Obrero Reina Victoria

A finales del siglo XIX Huelva era una ciudad pequeña y no se había previsto el alojamiento para la nueva población obrera. Las presiones de los trabajadores hacia sus patronos solicitando vivienda digna fueron muy fuertes (huelgas, paros, algaradas). De manera que, en 1916 la *Riotinto Company* se vio en la necesidad de construirles alojamiento. Eligieron una estratégica colina de su propiedad, denominada el Cabezo[14] de San Cristóbal. Era un paraje hermoso, bien orientado, aireado y con unas magníficas vistas.

A pesar que en España ya estaba en vigor la 1ª Ley de Casas Baratas (1911), la promoción fue costeada íntegramente por la compañía inglesa. La *Riotinto Company* no se acogió a los beneficios económicos españoles, como hizo en Vizcaya la empresa Altos Hornos.

El encargo constructivo (1916) recayó en los arquitectos municipales José María Pérez Carasa y Gonzalo Aguado. Contaban con ocho hectáreas de terreno para construir 232 viviendas[15]. Se decantaron por proyectar un conjunto urbano de baja densidad, tipo *city-garden*, imitando al elegante barrio de Bella Vista. Al igual que él contó con un paseo perimetral que cerraba la urbanización sobre si misma, con dos accesos de entrada a través de cancelas. El diseño interno fue de nueve calles paralelas y dos perpendiculares, en los cruces había plazas ajardinadas y en todas las calles se plantaron árboles.



Fig. 4 – Barrio Obrero Reina Victoria. Huelva. (1916-1926) Estilo inglés. Fuente: J. Ruiz

En cuanto al proyecto de las casas, los arquitectos lo resolvieron con viviendas unifamiliares de una sola altura, agrupadas de tres en tres, formando edificios exentos con una planta en T. La calidad constructiva era deficiente. Los alzados eran pobres, sin decoración, no existía atisbo del estilo británico. La similitud del barrio, con la tipología inglesa solo se veía en el trazado urbano, y en la elección de casas de baja densidad con jardín en la fachada principal. Pero esto cambió un año después (1917), con la llegada a Huelva del arquitecto inglés Morgan, responsable del departamento de construcción de la *Riotinto Company.* En 1918, Morgan modificó la planta y los exteriores del proyecto de los arquitectos

[14] Los cabezos son una serie de colinas que hay en Huelva capital y que algunos llegan a los sesenta metros de altura.

[15] Según reza en la petición realizada el 22 de diciembre de 1916, por el abogado de la empresa inglesa, don José Sánchez Mora y Estrada. Véase: Legajo del ayuntamiento de Huelva del día 22 del 12 de 1916, y con número de entrada 1148.

onubenses e hizo mejoras constructivas[16]. No pudo dotarlas del carácter inglés pero si las personalizó con sencillos cambios decorativos[17].

En 1922, el director general de la *Riotinto Company*, Walter Browning, pide a Morgan que proyecte los servicios comunitarios: plaza pública, bar, kiosco para música, biblioteca, zona para cine al aire libre, piscina, vestuarios, lavadero y un club o casino. Morgan realizó unos preciosos diseños pero solo se hizo la plaza[18]. En 1923, construyó el decorativo arco de acceso al barrio, con el nombre de *Barrio de Reina Victoria*[19].

Poco después, se pide al arquitecto una ampliación de la urbanización[20]. Es en ese momento cuando el barrio adquiere su imagen inglesa. Se trata de tres casas exentas de cuatro viviendas dúplex cada una. El interior lo resuelve en hall, cocina, retrete, comedor y en la planta superior tres dormitorios. El exterior de clara estética inglesa, tiene elementos del *Old English,* con frontones ricamente decorados, con entramados de madera, unos de pies derechos y otros curvos pintados a juego de la carpintería de los vanos. Las cubiertas a dos y cuatro aguas, gustan de tener mansardas creando diferentes volúmenes. Las chimeneas son de ladrillo y la teja es la plana típicamente inglesa y no la árabe de Andalucía. Hay aleros que se apoyan en tornapuntas que sujetan canecillos de madera. Las fachadas incluyen marquesinas protegiendo la puerta y miradores de tipo inglés, en este caso de planta triangular.

En 1926, el barrio gana aún más en estilo inglés y belleza, cuando Morgan realiza otros dos edificios[21]. Pero aún se le solicitó una tercera y última ampliación del barrio, con once casas mas. Se trata de unos elegantes edificios, que dotan al barrio de la pintoresca imagen de las *garden city* inglesas. Todas las casas de la segunda y tercera etapa van a estar estratégicamente colocadas, ocupando el perímetro del barrio, cuya visibilidad desde el exterior es excelente.

Todo ello creó una estampa nueva y atípica dentro de las construcciones onubenses, además su ubicación y elevación sobre el cabezo enfatiza aún más la imagen de las casas, que se pueden contemplar desde las calles y paseos que circundan la urbanización.

En Huelva este barrio, está considerado como patrimonio de la ciudad hasta el punto que en el año 2002 fue declarado por la Junta de Andalucía Bien de Interés Cul-

---

16 Incluyendo en los muros de carga cámara de aire y aislamiento antihumedad, además de que amplió el tamaño de los pilares.

17 Dibujó veinte proyectos diferentes de las fachadas con variación en: los remarcos y dinteles de las vanos; en los frontones (dentados, con cola de milano, rectos, curvos…) que los decoró con adornos geométricos, (rombos, elementos zigzagueantes, estrellados, solares…). En este punto, la solución fue similar a la que hemos encontrado en otras zonas tanto europeas, como españolas. Sirvan de ejemplo la cooperativa de casas baratas belga denominada *Zodiaque*, del arquitecto Joseph Diondre, en el barrio de Molenbeek de Bruselas. (Gómez; Ruiz y Ruiz, 2010b: 138). Y en España, en Bilbao las Casas Baratas La Popular de los arquitectos Camiñas y Basterra (Gómez; Ruiz y Ruiz, 2010a: 100-101). Ambas son de 1924, posteriores a la de Morgan en Huelva.

18 Suponemos que una de las causas fue la necesidad de ocupar parte del terreno para construir más viviendas, ya que se debía dar respuesta a la petición de cien nuevos alojamientos.

19 En honor a la esposa del rey Alfonso XIII aunque se ha tendido a equivocar a quién hacía referencia el honor de tal nomenclatura. Por se tocayas la reina Inglesa y su nieta Victoria Eugenia de Batterbeng, desposada con el el rey español Alfonso XIII.

20 Los arquitectos onubenses aparecen como firmantes en los planos de Morgan porque, aún no tenía reconocido el título en España.

21 Esta vez los planos ya aparecen firmados por él solo.

tural (BIC), con ello se le concedió una especial protección para favorecer su cuidado y mantenimiento, preservando su fisionomía primitiva.

8. Conclusiones

Los dos barrios obreros *Altos Hornos de Vizcaya* en Baracaldo (Vizcaya) y el *Reina Victoria* (Huelva) fueron coetáneos. Se realizaron en estilo inglés y ambas urbanizaciones se hicieron por la patronal para darlas en alquiler a sus obreros. Tanto *Altos Hornos de Vizcaya* como *The Riotinto Company Limited* se decantaron por seguir los consejos higienistas del momento y construyeron en baja densidad, imitando la *garden city*.

La ubicación para la construcción de los barrios en Baracaldo y Huelva, fue elegida con gran acierto. Tuvieron en cuenta que quedara cerca del lugar de trabajo para que los obreros pudieran ir caminando, aunque en los dos casos, estaban en las afueras del núcleo urbano. La patronal justificaba la elección del lugar, no por la baratura del terreno, si no por la benevolencia de la zona aireada y soleada, con una amplia franja de suelo para arbolado y jardín. Podemos preguntarnos ¿por qué no emplearon la alta densidad?, ¿por qué se utilizó el estilo inglés, con adornos superfluos que encarecía la construcción y el mantenimiento?, ¿por qué contemplaron zonas ajardinadas y de ocio que inducían a la vida burguesa?, sin duda las casas de pisos hubiera sido mas baratas y el continuar construyendo hileras de barracones sencillos, también.

Seguramente, porque en ambos casos Baracaldo y Huelva, estas construcciones estaban cargadas de significado. No solo como elementos habitables, sino como elementos generadores de la imagen de la ciudad. Se utilizaron como muestra y demostración de una realidad que se deseaba constatar: la riqueza, el progreso, la pacificación social entre empresarios y proletariado. Los arquitectos de estos barrios conocían bien su profesión y supieron utilizar con maestría las diferentes funciones que ofrece la arquitectura. En primer lugar proporcionaron unas viviendas de calidad a los obreros, con agua corriente, luz eléctrica, cocina económica, el higiénico retrete y suficientes dormitorios para una familia. Por otro lado, el arquitecto como autor, deseaba que sus casas fueran reconocida por el espectador.

Ambos barrios, tienen una estética y calidad singular que aún, hoy en día, se admira como patrimonio del municipio. Pero en las dos barriadas fue una petición explícita de los promotores, o sea los directores de Altos Hornos de Vizcaya y *The Rio Tinto Company*, que deseaban que sus barrios formaran parte de la imagen de riqueza y prosperidad de cada una de la empresas. Por eso, los dos arquitectos, Morgan en Huelva y Smith en Baracaldo, tuvieron muy en cuenta la imagen que se les solicitaba, porque sabían que formarían parte de la estampa de la ciudad, y de su sociedad. Una de sus funciones era vender una atractiva imagen del barrio, y hemos visto que ambos barrios obreros se habían hecho a imitación de los barrios para la burguesía, incluso, en el mismo estilo que se utilizaba para los palacios reales.

Con estos barrios se cumplía esa función, indicando que los obreros de dichas compañías disfrutaban de una buena calidad calidad de vida, reflejo de la que disfrutaban sus promotores.

Bibliografía

Aranda Bernal, A. M. (2007). *La arquitectura inglesa en el campo de Gibraltar*. Cádiz: Diputación de Cádiz, Servicio de Publicaciones.

Bartsford Harry y Fry, Charles (1938). *The English Cottage*. Edinburgh: B.T. Batsford LTD.

Bennet, J. Henry (1870). *Winter and Spring on the*

Shores of the Mediterranean: or, the Riviera, Mentone, Italy, Corsica, Sicily, Algeria, Spain, and Biarritz, as Winter Climates. Fourth Edition. 4ª edición. London: M.D. John Churchill & Sons.

Cobos Wilkins, J. (2005). *La Huelva británica*. 1ª edición. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Gómez Gómez Ana Julia (2002). *Galdakao: Alfred Nobel, la dinamita, Tximelarre.* Bilbao. BBK.

Gómez Gómez Ana Julia; Ruiz San Migule, Javier; Ruiz Gómez LoreaA (2010a). *Bizkaia, la imagen de sus casas baratas.* Bilbao. Diputación Foral de Bizkaia.

— (2010b). *Casas baratas de Bizkaia, 1911-1936. Nueva Imagen de la ciudad. Bizkaiko Etxe Merkeak, 1911-1936 Hiriaren Irudi Berria.* Bilbao. Diputación Foral de Bizkaia.

González Vílchez, M. (2000). *Historia de la arquitectura inglesa en Huelva*. (Sevilla); (Huelva): Universidad de Sevilla; Diputación de Huelva.

González-Doria, F. (1978). *Las reinas de España*. Madrid: Alce.

Paliza, Maite (1988). *Manuel María de Smith Ibarra, arquitecto*. Bilbao: Diputación de Vizcaya.

Pater, Walter Horatio (1910). *Essays from The Guardian* (Macmillan). London: Macmillan.

Ragon, Michael. (1979). *Historia Mundial de la Arquitectura y el Urbanismo modernos. Ideologías y Pioneros 1800-1910*. Vol. 1. Barcelona: Destino.

Ybarra, Enrique (1984, de enero). "New and Lingwood" el camisero inglés de Bilbao en *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, p. 52. Bilbao.

LA CIUDAD COMO EL TERRITORIO DE LA ARQUITECTURA Y LA REVISTA COMO EL ESPACIO IMPRESO PARA UNA NUEVA TEORÍA URBANA: MANUEL DE SOLÀ-MORALES Y *ARQUITECTURAS BIS* (1974-1985)

Alejandro Valdivieso
Universidad Politécnica de Madrid – Harvard University Graduate School of Design

1. La vanguardia teórica como forma de práctica: convergencias entre texto y proyecto. *Arquitecturas Bis. Información Gráfica de Actualidad* (1974-1985)

El primer número de la revista *Arquitecturas Bis: información gráfica de actualidad*[1], aparece publicado en Barcelona en mayo de 1974. El formato y el soporte de la nueva revista –altura de los pliegos, columnas de texto, única tipografía, etcétera[2]–, y sobre todo, el mensaje que traslada su contenido, contrasta de manera radical con las publicaciones existentes en ese momento, y con las que le preceden inmediatamente, no solo en España sino también en el extranjero. En el caso de España habría que señalar el caso de la revista *Nueva Forma*, editada en Madrid por Juan Daniel Fullaondo[3] o las revistas colegiales e institu-

[1] La revista *Arquitecturas Bis; información gráfica de actualidad* se edita en Barcelona entre los años 1974 y 1985 por la editorial La Gaya Ciencia, dirigida por Rosa Regàs, generando un total de 52 números (algunos de ellos dobles y conjuntos). El término actualidad que aparece en el subtítulo no resulta casual. De hecho, el índice temático de la misma se organiza en torno a varios epígrafes, siendo uno de ellos el de *actualidad*, apartado que cobra una significativa importancia a lo largo de todos los números. Pueden consultarse los índices publicados en el número 52 (Regàs, ed., 1985).

[2] "La costumbre de disponer de un papel excelente, de una reproducción fotomecánica perfecta y de una impresión impecable para representar con la mayor dignidad posible las fotografías (espléndidas y progresivamente en color) de las obras de arquitectura contemporánea, era otra de las supuestas ventajas formales a las que *Arquitecturas Bis* debía forzosamente renuncia. Impulsados por la voluntad de desmarcar nuestro Proyecto de todo lo establecido (y muy especialmente de las que habían acentuado la anchura del formato) decidimos explorar una segunda dimensión inédita en las revistas de arquitectura: la altura. La verticalidad, un ritmo compositivo fundamental en arquitectura, ofrecía posibilidades ignotas para caracterizar visualmente *Arquitecturas Bis*. Hay por lo tanto en esta decisión, tomada como consecuencia de unas primeras constricciones, el firme propósito de asociar la revista a una imagen fuertemente característica que le permitiera además diferenciarse del resto de revistas. El formato y el soporte se convirtieron, en cierto modo, en la verdadera y característica imagen de identidad del producto, articulando desde sus espontáneas connotaciones «periodísticas» el resto de elementos del diseño". (Satué, 1985: 2).

[3] El arquitecto y profesor Juan Daniel Fullaondo edita y dirge en Madrid entre 1967 y 1975 la revista *Nueva Forma* (antes *El Inmueble* y

cionales como *Arquitectura* –en origen *Revista Nacional de Arquitectura*[4]– u *Hogar y Arquitectura*[5], editada por la Obra Sindical del Hogar). No casualmente, su deliberada vocación internacional le permitirá compartir intereses cruzados y amistad con publicaciones extranjeras, como la neoyorquina *Oppositions*[6] o la milanesa *Lotus*[7], entre otras, generando un grupo de publicaciones concretas que vinieron a ejemplificar de una manera precisa y particular el vínculo entre la tardo-modernidad y las revistas especializadas: si el Movimiento Moderno fue capaz de 'construir' su ideología a través de su compromiso con los medios, como bien ha sido investigado desde distintas perspectivas[8], se trataría ahora de plantear como dicha ideología fue tenazmente 'deconstruida' a través de un conjunto preciso de revistas europeas y estadounidenses capaces de gestar y difundir una profunda reconsideración de la Historia, cimentando las bases de lo que hoy entendemos por teoría de la arquitectura, entre las cuales *Arquitecturas Bis*, y las citadas *Oppositions* y *Lotus*, principalmente[9], jugaron un papel decisivo a uno y otro lado del atlántico.

En el caso de España, todas aquellas revistas que precedieron a *Arquitecturas Bis* respondían, por un lado, a una caracterización y una línea editorial derivada de la personalidad y la figura de sus directores –el ya citado Juan Daniel Fullaondo en *Nueva Forma*, bajo la protección del mecenazgo que amparó a la revista, así como Carlos de Miguel en la *Revista Nacional de Arquitectura*, luego *Arquitectura*, y Carlos Flores en *Hogar y Arquitectura*–. Por otro lado, estás dos últimas eran revistas longevas, nacidas al amparo de instituciones públicas y organismos colegiales-profesionales que en el año 1974 se encuentran inmersos en profundos procesos de transformación debido a la coyuntura política española. Por el contrario *Arquitecturas Bis* se postula ya desde su primer número como una revista de cambio, que nace de manera paralela a la construcción de la nueva y joven democracia española a través de un posicionamiento internacional importador y exportador, funcionando como un vehículo en dos direcciones, en un periodo convulso no sólo a nivel nacional sino internacional con mayo del 68

Forma Nueva). Como precedente inmediato a *Arquitecturas Bis* (ambas revistas se editaron simultáneamente durante un año), sería importante considerar la importancia de *Nueva Forma* (Madrid), y estudiar el índice de sus últimos números en relación a los contenidos publicados a la par en *Arquitectura Bis* (Barcelona).

[4] La *Revista Nacional de Arquitectura* se publica entre 1941 y 1958 por parte de la Dirección General de Arquitectura. Desde entonces se publica bajo el nombre de *Arquitectura* y es editada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Índices: http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=8774; http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=2753

[5] La revista *Hogar y Arquitectura* se publica entre 1951 y 1977 desde Madrid. Índices: http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=8833

[6] La revista *Oppositions* se publica entre 1973 y 1984 en Nueva York. (Véase: Hays, 1998).

[7] La revista *Lotus* se publica desde 1964 en Milán. Su nombre ha ido variando (*Lotus*, *Lotus International*.) Índices completos: http://www.editorialelotus.it/web/library.php

[8] (Colomina, Buckley y Grau, 2010: 14-15). Véase también la ponencia inaugural del congreso *Las revistas de arquitectura (1900-1975) crónicas, manifiestos, propaganda* (Colomina, 20112: 13-20).

[9] Cabría mencionar también revistas como *Controspazio* (publicada entre 1969-1983 y refundada en 1988) o *Contropiano; materiali marxisti* (publicada entre 1968-1971) o su predecesora *Angelus Novus: trimestrale di estetica e critica* (publicada entre 1964-1974), *Architese* (publicada desde 1971 y transformada a partir de 1972) en Suiza, o la vanguardistas *L´Architecture d´Ajourd´hui* (publicada desde 1930) o *Casabella* (publicada desde 1928).

en el espejo retrovisor y sobre todo la crisis del petróleo de 1973 y sus consecuencias presentes.

El citado primer número de *Arquitecturas Bis* hace las veces de acta fundacional iniciando una aventura que durará exactamente 52 números, hasta diciembre de 1985 –*fin de la primera serie*–. El consejo de redacción de la revista no variará salvo por la incorporación del arquitecto vasco Luís Peña Gancheguí a partir del número doble 17-18, publicado en julio y septiembre de 1977. Este lo componen, además de Peña Ganchegui a partir del citado número, los arquitectos Oriol Bohigas, Federico Correa, Lluis Domenech, Rafael Moneo, Helio Piñón, Manuel de Solà-Morales, el filósofo Tomás Llorens, y el diseñador gráfico Enric Satué, que será el encargado del diseño de la revista. A partir del reconocido número 22, publicado en mayo de 1978, se incorpora a la revista como Secretario del Consejo de Redacción el arquitecto Fernando Villavecchia. Los miembros del Consejo de Redacción de la revista formaron una eficaz y dinámica estructura interna bajo la dirección de Regàs y la inestimable contribución de Villavecchia como Secretario de redacción. Ellos serán los encargados de producir más del treinta por ciento del contenido de la revista; entre artículos, comentarios de textos, reseñas, etcétera. En sus 52 números publicados entre 1974 y 1985 convergen de una parte tres cuestiones que destacan sobre manera y que marcan una diferencia sustancial con respecto a otras publicaciones, tanto precedentes como contemporáneas. Por un lado, la estructura interna organizada en torno a su Consejo de Redacción; por otro, la aparentemente inexistente línea editorial y su abierta actitud hacía lo heterogéneo de los discursos arquitectónicos del momento, reflejo de la intensa crisis disciplinar a la que se enfrenta la arquitectura y el maniqueísmo implícito en sus interpretaciones, y por último, la singularidad sin precedentes de su diseño y formato, donde forma y contenido convergen en un todo.

Cronológicamente, el nacimiento de la revista *Arquitecturas Bis* es tardío en relación al conjunto de las llamadas "Little magazines" que conforman el panorama de revistas de arquitectura en los años 60 y 70, y que como se ha citado, ha sido ampliamente estudiado como un conjunto de publicaciones surgidas como respuesta al agotamiento en la difusión de los valores arquitectónicos de la *modernidad* y la búsqueda de nuevos espacios y plataformas de crítica y discusión. En este dinámico contexto, y coincidiendo con el auge de la sociedad de la información, las revistas de arquitectura jugarán un papel capital como catalizadores del pensamiento arquitectónico, centrado el debate en la dialéctica establecida entre aquellas posturas que insisten en la arquitectura moderna como un proyecto aún por completar, u aquellas otras que se saben ya "después de la arquitectura moderna", por emplear de nuevo algunos de los términos que aparecen en la revista. En concreto, aparecerán por ejemplo interpretaciones en relación a la doctrina funcionalista como valor de la arquitectura moderna –la función y la primacía del programa y los objetos sociales sobre el desarrollo del proyecto arquitectónico, la función en el proyecto como representación del contexto, etcétera– como bien se refleja en muchos de los contenidos publicados en *Arquitecturas Bis*. Las revistas trasladan su papel de meros elementos descriptores de una realidad que se torna cada día más confusa, a convertirse en espacios donde dicha realidad se discute con el fin de poder ser transformada. Son además el vehículo a través del cual se generará la necesidad de una nueva consideración del arquitecto –*el arquitecto crítico*–, como escritor, como teórico, a través de sus textos y de su actividad docente, y como autor de edificios, enfrentando las disciplinas que tan tenazmente la academia había mantenido separadas y disolviendo los límites entre la teoría y la práctica, hasta suavizar su dialéctica al estado en que se encuentra en la actualidad, donde se percibe ya como debate superado.

Más específicamente, estas publicaciones recogen de manera singular la nueva forma de abordar el estudio y análisis de la arquitectura, que pasa de ser una investigación exclusivamente historiográfica –la historiografía de la arquitectura moderna (muchos de ellos generados como un discurso propio del Movimiento Moderno)–, una historia escrita *per se*, a convertirse en una *historia crítica*. Estas transformaciones y estas nuevas maneras de entender la realidad arquitectónica tienen en las revistas de arquitectura de aquel momento su escenario de acción, más democrático, accesible y, sobre todo, autocrítico. En este sentido, *Arquitecturas Bis* trabajó y funcionó a lo largo de sus casi diez años de existencia como un importante vehículo de transmisión de la crítica arquitectónica más allá de España; a través de ella se filtran importantes discursos arquitectónicos trasladados por ejemplo desde los Estados Unidos o Italia. *Arquitecturas Bis* recoge en su forma, en sus contenidos y en la figura de los miembros de su estructura interna, en un caso sin precedentes en España, la nueva formar de abordar el estudio de la arquitectura, en su sentido más amplio y menos específico, en tanto en cuanto es capaz no solo de atender a las visiones menos locales, haciendo converger de manera intencionada los discursos heredados con los nuevos planteamientos, con la puesta en funcionamiento de esas visiones a través de proyectos construidos y por construir, es decir, sin renunciar a la realidad de la arquitectura, el objeto construido del proyecto arquitectónico y sus implicaciones sociales, culturales y económicas.

2. Manuel de Solà-Morales: ¿"Cómo dibujar un país?"

2.1. El Consejo de Redacción de *Arquitecturas Bis*

Una de las formas posibles de abordar el estudio de la revista, entendida en los términos anteriormente reflejados, es a través de los miembros de su Consejo de Redacción. Se trataría por tanto de considerar de la revista como el espacio donde convergen los universos particulares de cada uno de sus miembros, encargados de producir un tercio del contenido de la revista, como ya se ha mencionado: sus trabajos profesionales, su labor docente, sus conexiones, tanto las que establecen en España como fuera del país y en definitiva, sus 'afiliaciones teóricas' y las líneas de pensamiento desarrolladas a partir de las mismas, transmitidas y capaces todas ellas de convivir en el marco de la revista, sirviendo como espejo de la heterogeneidad de discursos y teorías arquitectónicas que florecen desde finales de los años 60.

El estudio de cada uno de dichos personajes establece un nuevo dibujo de la revista –una revista de la revista desde las ópticas de cada uno de ellos– que posibilita un entendimiento y aproximación no solo a los contenidos sino también a los distintos focos geográficos que se manifiestan a lo largo de sus números. En este sentido, el acercamiento a los miembros de su Consejo de Redacción no es sino una forma de abordar el 'movimiento del conocimiento' –la condición epistemológica de le revista: como vehículo de traslado y producción de conocimiento– y la forma en la que la revista, a través de sus editores y de sus contenidos, es capaz, en un viaje transatlántico de ida y vuelta, no solo de contribuir a la construcción de una nueva cultura arquitectónica en Cataluña y España –coincidiendo con el nuevo estado democrático y la construcción de las autonomías– sino de funcionar como transmisora de arquitecturas –teorías, obras, libros, etcétera– entre los principales paisajes teórico-críticos de aquel momento, evidenciando la labor "exportadora" de la arquitectura catalana y española durante los años 70 y 80, en un contexto de irrupción de una nueva conciencia histórica y filosófica, así como de renacimiento de nuevas teorías e historias de la arquitectura moderna, también en España.

Si bien es fácilmente constatable el papel de *Arquitecturas Bis* como vehículo de transmisión de contenidos de los Estados Unidos a España, y por ende a Europa –sirvan de ejemplo las distintas editoriales de la revista neoyorquina *Oppositions* traducidas *ad hoc* en el número 22 de la revista, publicado en mayo de 1978–, seria propicio incidir por el contrario no tanto en la capacidad importadora de la revista como en su valor exportador y de filtro, tanto a nivel colectivo, como a nivel individual –el de los miembros del consejo de redacción–. La revista sirvió como plataforma para el trabajo de cada uno de ellos, a la vez que su trabajo, como miembros del consejo, y como arquitectos y profesores en ejercicio, sirvió para apuntalar y prestigiar el proyecto editorial más allá de España: *Arquitecturas Bis* como filtro y vehículo de transmisión de conocimiento entre Europa y los Estados Unidos.

2.2. Barcelona, Roma, Cambridge y vuelta a Barcelona: un viaje intelectual de ida y vuelta

Manuel de Solà-Morales (Vitoria, 1939 – Barcelona, 2012) fue uno de los miembros fundadores del Consejo de Redacción de la revista. Solà-Morales estudió Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña en Barcelona. Comenzó sus estudios de arquitectura en 1953 y se licenció como arquitecto en 1963. Una vez acabó sus estudios en Barcelona se trasladó a Italia, donde se unió a la oficina de Ludovico Quaroni en Roma, donde ya trabajaba por aquel entonces un joven Manfredo Tafuri. Después de este periodo de entrenamiento Solà-Morales viaja a los Estados Unidos, donde se convirtió en uno de los primeros estudiantes españoles de Josep Lluis Sert en la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard, donde completaría un Master en planeamiento urbano en 1965. Solà-Morales regresa a Barcelona con un importante bagaje académico e intelectual que continuó desarrollando a su vuelta. Atraído por la sociología y la economía, se matriculó en la Facultad de Económicas de la Universidad de Barcelona, graduándose en ciencias económicas en 1966, inmediatamente después de haberse doctorado en la UPC[10]. Poco después obtendría la catedra de urbanismo en la escuela y fundaría el Laboratorio de Urbanismo de Barcelona (LUB), una plataforma académica de investigación estrechamente relacionada con su trabajo como urbanista, así como con su labor investigadora desarrollada fuera de la universidad, y vinculada a distintos proyectos editoriales, como es el caso de la revista *Arquitecturas Bis*.

La contribución de Solà-Morales a la revista está intensamente relacionada con su trabajo como catedrático de urbanismo en Barcelona y por ende con el ya mencionado Laboratorio de Urbanismo que había fundado 5 años antes de la publicación del primer número de la revista. En mayo de 1978 Solà-Morales ya había desarrollado una sólida bibliografía y era un reconocido teórico, profesor y urbanista. Durante la vida de la revista, su trabajo en la universidad se intensificó. Hay sin duda una propicia conexión entre la escuela y el terreno intelectual de experimentación y crítica que supone la revista; un campo de pruebas que propició un debate continúo entre diferentes personajes y paisajes críticos, y que de alguna manera sirvió para poder ver reflejado las líneas de investigación desarrolladas en el Laboratorio de Urbanismo, así como desde la práctica profesional dirigida en paralelo. Exactamente dos años antes de la publicación del último número de la revista, el número 52, en diciembre de 1985, Solà-Morales se convierte en director del Departamento de Urbanismo y Ordenación del Territorio de la ETSAB en Barcelona.

[10] "The very young Manuel de Solà-Morales returned to Barcelona with an academic baggage provided to him by Rome and Cambridge, and his intellectual restlessness led him, attracted to sociology, to enroll the Faculty of Economics, graduating in 1966" (Moneo, 2013: 5-10).

La estrecha vinculación de los miembros del Consejo de Redacción de la revista con la investigación y con la universidad, ejemplificada aquí en Manuel de Solà-Morales, no hace sino resaltar el papel de la revista también como una plataforma didáctica, como prueba no solo su contenido sino también su formato –alejado de revistas académicas y "journals" más convencionales en forma (por ejemplo la ya citada *Oppositions*, editada en Nueva York entre 1973 y 1984)–. La revista se convirtió también en un espacio para la colaboración y el desarrollo conjunto de proyectos, como prueban aquellos desarrollados en colaboración por Solà-Morales y Rafael Moneo, que ya habían trabajado juntos en la propuesta ganadora presentada al concurso para la remodelación del Centro Histórico de Zaragoza en 1969 y 1970. Durante el periodo de edición de *Arquitecturas Bis*, Solà-Morales y Moneo firman conjuntamente la propuesta ganadora para el Actur de Lacua en Vitoria (1976-1980) y el proyecto del Plan Especial de Aranjuez (1979-1981).

2.3. Una nueva teoría urbana como forma de práctica para la ciudad y el territorio

Solà-Morales participó de los debates que promulgaron un nuevo acercamiento y entendimiento de la teoría de la arquitectura desde finales de los años 60 en relación al fenómeno urbano y la reinterpretación de la forma de abordar el estudio de las ciudades. Se trataba de expandir el conocimiento urbanístico con el fin de consolidar una disciplina propia, la del diseño urbano, herededa de alguna manera de sus primeras experiencias italianas y norteamericanas después. Además de su trabajo en *Arquitecturas Bis*, también participó como redactor en otras revistas, desde la catalana *Cuadernos de Arquitectura* (desde 1982 *Quaderns d´arquitectura i urbanisme*) o la madrileña *Arquitectura*. Fuera de España, sus textos y trabajos fueron publicados entre otras revistas como *Casabella* o *Lotus International* (nótese aquí la importante conexión entre el foco que representaba *Arquitecturas Bis* y la arquitectura catalana con aquel italiano[11]). Pero más importante si cabe fue su estrecha colaboración con la editorial Gustavo Gili, donde fue responsable de la colección "Ciencia Urbanística"[12], entre 1967 y 1980, así como de la colección "Materiales de la Ciudad"[13], entre 1974 y 1976[14].

La labor de Solà-Morales, como profesor y teórico insiste en dos cuestiones: de una parte, la singular condición histórica de 'crisis' disciplinar que la enmarca, aquella en la que no solo arquitectos y teóricos de la arquitectura comenzaron a estar más atentos y receptivos a un mayor dominio de la Teoría de la Cultura, sino que a su vez, antropólogos, filósofos, sociólogos –como en el caso del propio Solá-Morales con sus estudios en Económicas y Sociolo-

[11] Véase por ejemplo el número 23 de *Lotus International*, publicado en 1979, y dedicado enteramente a Cataluña, con artículos de varios de los miembros del Consejo de Redacción de *Arquitecturas Bis* como por ejemplo Bohigas, Piñón, Moneo o Llorens.

[12] La colección "Ciencía Urbanística" publica un total de 21 libros entre 1967 y 1980. Se trata de traducciones al castellano de algunos de los textos internacionales más importantes sobre urbanismo y diseño urbano.

[13] La colección "Materiales de la Ciudad" publica un total de 7 libros entre 1974 and 1976. Se trata de monografías y estudios sobre importantes ciudades.

[14] "Manuel de Solà-Morales assumed leadership in the teaching of urban planning in Spain by accepting publisher Gustavo Gili´s offer to take him as an advisor; a role through which we would put in the hands of students and professionals all the texts by colleagues of his abroad that drew his attention, and naturally also the work of the LUB, well documented by books like the Forms of Urban Growth" (Moneo, 2013: 5-10).

gía– y tantos otros comenzaron a estar fuertemente comprometidos con cuestiones relacionadas con la arquitectura y la construcción del espacio arquitectónico y de la ciudad[15]. De otra parte, el importante papel desarrollado por estas publicaciones y medios impresos, entendidos como el espacio donde había de producirse la recepción cultural de la arquitectura y más específicamente el debate sobre la transformación de la ciudad. En este sentido, el espacio editado de la revista se convirtió también en el espacio de acción donde poder discutir, proyectar y transformar la ciudad contemporánea. *Arquitecturas Bis* promovió la creación de historias coherentes y colectivas de las transformaciones urbanas contemporáneas que le eran más familiares señalando el camino para la consideración de nuevos determinantes sociales, políticos y económicos, tal y como ocurrió durante los procesos de regeneración urbana de Barcelona, culminando con la celebración de los Juegos Olímpicos en 1992[16]. Precisamente también en Barcelona, y no por casualidad, otras revistas tendrán en la ciudad su objeto de estudio y análisis, marcando su línea editorial. Es el caso por ejemplo de la revista profesional *CAU Construcción Arquitectura Urbanismo*[17], u otras publicaciones independientes como *2C Construcción de la Ciudad*[18] o *Carrer de la Ciutat*[19], además de la colegial *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*[20].

El entendimiento de la labor de Solà-Morales como miembro de *Arquitecturas Bis* se enmarca en la dialéctica establecida entre aquel discurso que entiende la ciudad exclusivamente en términos formales o aquel en el que subyace un firme convencimiento de la validez de otras disciplinas capaces de repensar el discurso arquitectónico sobre la ciudad. Frente a la batería de instrumentos no propios que de alguna manera pretenden excusar la propia incapacidad de la arquitectura de encontrar en su propia autonomía la razón del proyecto, del proyecto de la ciudad, Solà-Morales propuso una nueva visión de la ciudad como territorio y soporte de la arquitectura y la revista le sirvió, como ocurrió con en Laboratorio de Urbanismo, como un medio capaz de transmitir un renovado discurso arquitectónico sobre la misma. En este sentido, y como ya se ha mencionado, la revista transformó su papel de mera herramienta descriptora de una realidad, en este caso la de la ciudad, que se torna cada vez más difusa, a convertirse en una herramienta de transformación, precisamente a través de nuevo enfoques de estudio y análisis en torno a

---

[15] "Not only architects and architectural theorists become more and more receptive to the whole domain of cultural theory, but cultural theorists, philosophers, sociologists and many others were to be found increasingly engaged with questions of architecture and the built environment" (Leach, 1997: prefacio).

[16] Véase la tesis doctoral "*Arquitecturas Bis (1974-195): From Publication to Public Action"* escrita por el arquitecto y profesor Joaquim Moreno, donde se argumenta sobre el importante papel jugado por la revista en las transformaciones urbanas desarrolladas en Barcelona entre los años 70 y los 90 (Moreno, 2011).

[17] La revista *CAU —Construcción Arquitetcura Urbanismo*— publica un total de 82 números entre 1970 y 1982. Publicada por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cataluña y Baleares. Índices: http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=8891

[18] La revista *2C Construcción de la Ciudad* publica un total de 22 números entre 1972 y 1985. Editada y dirigida por los arquitectos y profesores Salvador Tarragó y Carlos Martí Arís. Índices completos: http://upcommons.upc.edu/revistes/handle/2099/4803

[19] La revista *Carrer de la Ciutat* publica un total de 12 números entre 1977 y 1980. Editada y dirigida por el arquitecto y Profesora Beatriz Colomina. Índices completos: http://upcommons.upc.edu/revistes/handle/2099/199

[20] *Cuadernos de arquitectura y urbanismo* se publica por el Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya y Baleares entre 1971 y 1980. Entre 1944 y 1970 se publica bajo el nombre de *Cuadernos de Arquitectura* y a partir de 1981 bajo el nombre de *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*.

la representación y el dibujo, propiciando una renovada convergencia entre texto e imagen –y proyecto–. La revista se convierte por tanto en el espacio impreso donde esta realidad 'urbana' podía ser discutida con el fin de poder ser transformada, cómo el propio Solà-Morales se encargó de explicar (Moreno, 2010: 505-506)[21].

2.4. Episodios 'urbanos' impresos: *the culture of description*[22]

De entre los miembros del Consejo de Redacción de *Arquitecturas Bis* Solà-Morales fue responsable de una importante cantidad de contenido, aquel directamente firmado por él, aquel producido a través del LUB y también aquel de aquellos autores que le deben su presencia en la revista. Aunque prácticamente todo el contenido está dedicado al urbanismo –teorías urbanas, historia, diseño urbano y prácticas contemporáneas–, gran cantidad del mismo tenía en la ciudad de Barcelona, como espacio de conocimiento y aplicación, y en Cataluña, su objeto de estudio[23]. La mayor parte de estos trabajos pueden verse publicados en los números de la revista editados entre 1975 y 1978.

El primero de ellos, publicado en el número 8 (julio de 1978) (Esteban y Solà-Morales, 1978: 1-5), bajo el título: "Nuevas ciudades en el siglo XIX. Notas de investigación sobre los 'Ensanches' de las ciudades menores del Área de Barcelona, o el sempiterno lamento de que cualquier tiempo trazado fue mejor" es un buen ejemplo, uno de muchos, que ilustra las consideraciones anteriormente enunciadas sobre su trabajo como miembro del Consejo de Redacción de la revista. Su contenido formaba parte de una investigación desarrollada en el Laboratorio de Urbanismo y aparece firmado conjuntamente con el arquitecto Julio Esteban. Se trata de una descripción detallada de los ensanches construidos en las ciudades que rodean la metrópolis de Barcelona, como por ejemplo, Tarrasa, Sabadell, Badalona, Vilanova I la Geltru y Mataró. La investigación publicada ejemplifica en estos municipios el fenómeno urbano del ensanche decimonónico, su aplicación y su validez contemporánea. El contenido enfatiza la importancia del ensanche como la fábrica urbana característica de las ciudades mediterráneas europeas del siglo XIX. El texto, en conjunción con una serie de diagramas y dibujos, no es solo una descripción de ciertas cualidades urbanas que pudieron caracterizar dichas ciudades, pero también una reivindicación 'didáctica' de la Historia del Urbanismo del siglo XIX. Como el propio autor afirma, se trata además de, mediante el uso y descripción de ejemplos contemporáneos válidos, insistir en la importancia de una aproximación historiográfica a la Historia del Urbanismo en claro contraste con aquellas historias y teorías operativas desarrolladas por historiadores como Mumford, Benevolo, Giedion, Zevi, o Chueca

---

[21] "The magazine, and the discussion within the magazine, became a catalyst for a number of ideas that it later communicated to others, and it might have turned out differentially if we hadn´t had the platform for communication. The power of the magazine as a space for the convergence of so many things is beyond discussion. And that was what the publication saw: it ended up expressing the result of that process" (Ibidem).

[22] (Solà-Morales, 1989: 16-25).

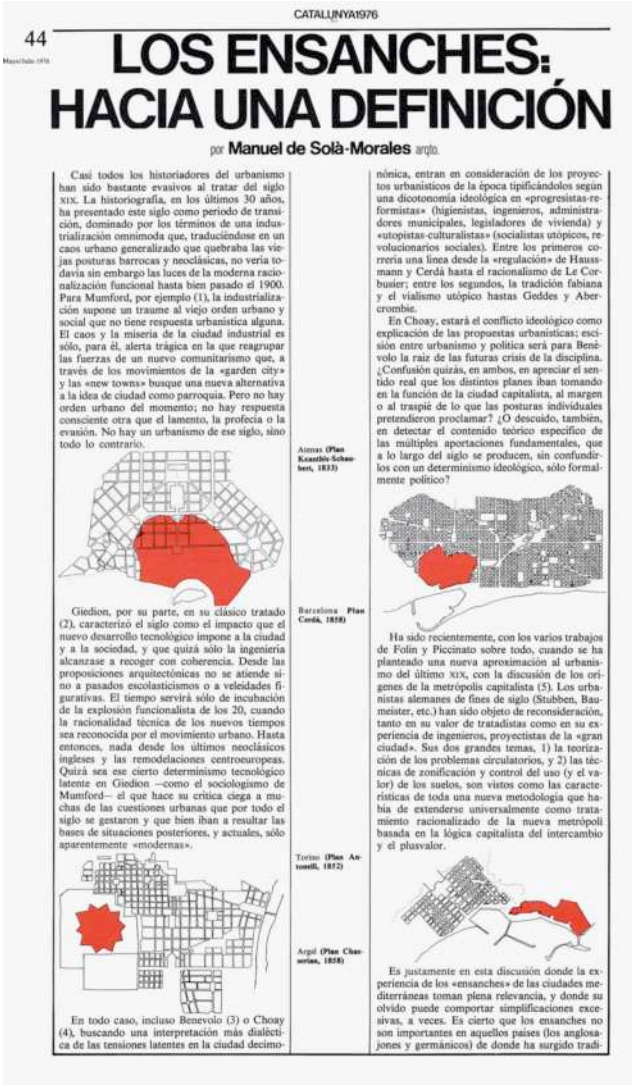
[23] "Barcelona for Manuel de Solà-Morales and the LUB [Laboratorio de Urbanismo] was a space for experimentation and the point of reference for the comparative study of other examples. The city became a great real-life workshop and testing ground to experiment with these glimpses of new urban theory. The principles were the combination of multiple scales, recourse to both perspective and history, and the combination of instruments to rehabilitate and enhance with tools to transform and create, turning these experiences into applied research projects. For example, Manuel de Solà-Morales´ intuition when reconstituting the seafront informed his project for the Moll de la Fusta wharf in Barcelona, as well as the capacity to rework the overall face of the city with his proposal for rescaling its heavy road infrastructures" (Busquets, 2013: 11-18).

en España, obviaron importantes aspectos y consideraciones históricas del pasado inmediato. Uno de ellos fue sin duda el ensanche que como modelo urbano había sido un fenómeno incomprensiblemente rechazado por la historiografía oficial del urbanismo moderno.

Otros ejemplos son aquellos publicados de manera consecutiva en el número doble 13-14 (Solà-Morales, 1976: 44), publicado en mayo-junio de 1976 y en el número 15 (Solà-Morales, 1976: 26-31), publicado en septiembre de 1978, respectivamente titulados "Los ensanches: hacia una definición" y "Gracia: diseño de suelo y forma urbana en los orígenes de la Barcelona moderna". El primero de ellos estaba dedicado al ensanche, como fenómeno decimonónico de crecimiento de la ciudad. El estudio del mismo –enmarcando por un lado su condición en la historia del urbanismo del siglo XIX y reivindicando por otro la recuperación de la Historia como material para el diseño la ciudad contemporánea– era similar al ya citado y publicado en el número 8 de la revista. La diferencia estribaba en los ejemplos descritos por Solà-Morales en esta ocasión –Atenas, Turín, Barcelona, Argel, San Sebastian, Lisboa y Bari–, insistiendo de nuevo a través de ellos en la manera en la que estas 'ampliaciones' de la ciudad habían sido estudiadas e interpretadas en la reciente historia del urbanismo contemporáneo. Los dibujos, diagramas y esquemas que acompañan al texto insisten en la importancia que el arquitecto y urbanista daba a la representación gráfica como medio no solo de descripción, sino de análisis y transformación. En colores rojo y negro –la revista únicamente empleó, a excepción de algunas portadas de los últimos números, el blanco y negro junto con el color rojo como marca de identidad y diseño (Satué, Op. cit.)–, y en consonancia con las fórmulas gráficas desarrolladas por Satuè, los diagramas muestran la relación entre la ciudad antigua y los ensanches; comparando a su vez los centros históricos de cada una de ellas y sus ampliaciones, dispuestos todos ellos a la misma escala. El segundo de los ejemplos, publicado en el número 15, desarrollado junto con los arquitectos Eduard Bru y Enric Serra, estaba enteramente dedicado al barrio viejo de Gracia en Barcelona. Una vez más, los pliegos de la revista se completan con diagramas junto con dibujos históricos de las trazas clásicas de la ciudad, interconectados todos ellos con el texto, que queda a su vez distribuido en diferentes secciones, cada una de ellas representando un objeto y escala de estudio del fenómeno urbano, como "La Forma de la Ciudad", "La Residencia", "El Suelo", "La Ordenación Urbanística", "La Parcela" o "Los Tipos de Edificación", para el estudio de la ciudad.

En la penúltima página del número 19 de la revista, publicado en noviembre de 1977 (Solà-Morales, 1977: 30), Solà-Morales publica un breve texto junto con un gran dibujo en formato vertical que ocupa la mayor parte de la página. Este breve texto resulta propicio no solo para entender la manera en la que su trabajo es filtrado a través de la revista, con un especial énfasis en el dibujo y la representación gráfica de la ciudad y el territorio, sino para comprobar los métodos de estudio y análisis empleados en el LUB y en su propio ejercicio profesional. Una versión extendida de dicho artículo aparece publicada años más tarde, en 1989, en *Perspecta*, la revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Yale (Solà-Morales, 1989: 16-25). Tanto la versión original publicada en *Arquitecturas Bis*, como aquella publicada en *Perspecta*, comenzaban empleando las mismas palabras: "¿Cómo dibujar un país? ¿Cuál sería la expresión arquitectónica de un territorio, buscando definir su identidad?"[24]. El breve

[24] "Is it possible to draw a country? What would be the architectural expression of a territory? And how would one draw that image?" (Solà-Morales, 1989: 16-25).



CATALUNYA1976

44

LOS ENSANCHES: HACIA UNA DEFINICIÓN

por Manuel de Solà-Morales arqto.

Casi todos los historiadores del urbanismo han sido bastante evasivos al tratar del siglo XIX. La historiografía, en los últimos 30 años, ha presentado este siglo como periodo de transición, dominado por los términos de una industrialización omnímoda que, traduciéndose en un caos urbano generalizado que quebraba las viejas posturas barrocas y neoclásicas, no veía todavía sin embargo las luces de la moderna racionalización funcional hasta bien pasado el 1900. Para Mumford, por ejemplo (1), la industrialización supone un traume al viejo orden urbano y social que no tiene respuesta urbanística alguna. El caos y la miseria de la ciudad industrial es sólo, para él, alerta trágica en la que reagrupar las fuerzas de un nuevo comunitarismo que, a través de los movimientos de la «garden city» y las «new towns» busque una nueva alternativa a la idea de ciudad como parroquia. Pero no hay orden urbano del momento; no hay respuesta consciente otra que el lamento, la profecía o la evasión. No hay un urbanismo de ese siglo, sino todo lo contrario.

Amas (Plan Kraetzlin-Schoubert, 1833)

Giedion, por su parte, en su clásico tratado (2), caracterizó el siglo como el impacto que el nuevo desarrollo tecnológico impone a la ciudad y a la sociedad, y que quizá sólo la ingeniería alcanzase a recoger con coherencia. Desde las proposiciones arquitectónicas no se atiende sino a pasados escolasticismos o a veleidades figurativas. El tiempo servirá sólo de incubación de la explosión funcionalista de los 20, cuando la racionalidad técnica de los nuevos tiempos sea reconocida por el movimiento urbano. Hasta entonces, nada desde los últimos neoclásicos ingleses y las remodelaciones centroeuropeas. Quizá sea ese cierto determinismo tecnológico latente en Giedion —como el sociologismo de Mumford— el que hace su crítica ciega a muchas de las cuestiones urbanas que por todo el siglo se gestaron y que bien iban a resultar las bases de situaciones posteriores, y actuales, sólo aparentemente «modernas».

Barcelona Plan Cerdá, 1858)

Ha sido recientemente, con los varios trabajos de Folin y Piccinato sobre todo, cuando se ha planteado una nueva aproximación al urbanismo del último XIX, con la discusión de los orígenes de la metrópolis capitalista (5). Los urbanistas alemanes de fines de siglo (Stubben, Baumeister, etc.) han sido objeto de reconsideración, tanto en su valor de tratadistas como en su experiencia de ingenieros, proyectistas de la «gran ciudad». Sus dos grandes temas, 1) la teorización de los problemas circulatorios, y 2) las técnicas de zonificación y control del uso (y el valor) de los suelos, son vistos como las características de toda una nueva metodología que había de extenderse universalmente como tratamiento racionalizado de la nueva metrópoli basada en la lógica capitalista del intercambio y el plusvalor.

Turino (Plan Antonelli, 1852)

Argel (Plan Chassérias, 1858)

En todo caso, incluso Benevolo (3) o Choay (4), buscando una interpretación más dialéctica de las tensiones latentes en la ciudad decimonónica, entran en consideración de los proyectos urbanísticos de la época tipificándolos según una dicotonomía ideológica en «progresistas-reformistas» (higienistas, ingenieros, administradores municipales, legisladores de vivienda) y «utopistas-culturalistas» (socialistas utópicos, revolucionarios sociales). Entre los primeros correría una línea desde la «regulación» de Haussmann y Cerdá hasta el racionalismo de Le Corbusier; entre los segundos, la tradición fabiana y el vialismo utópico hastas Geddes y Abercrombie.

En Choay, estará el conflicto ideológico como explicación de las propuestas urbanísticas; escisión entre urbanismo y política será para Benèvolo la raiz de las futuras crisis de la disciplina. ¿Confusión quizás, en ambos, en apreciar el sentido real que los distintos planes iban tomando en la función de la ciudad capitalista, al margen o al traspié de lo que las posturas individuales pretendieron proclamar? ¿O descuido, también, en detectar el contenido teórico específico de las múltiples aportaciones fundamentales, que a lo largo del siglo se producen, sin confundirlos con un determinismo ideológico, sólo formalmente político?

Es justamente en esta discusión donde la experiencia de los «ensanches» de las ciudades mediterráneas toman plena relevancia, y donde su olvido puede comportar simplificaciones excesivas, a veces. Es cierto que los ensanches no son importantes en aquellos paises (los anglosajones y germánicos) de donde ha surgido tradi-

Fig. 1 – Página 74 del número doble 13 y 14 de *Arquitecturas Bis*, mayo y julio de 1974



AROVITECTVRAS

26

GRACIA

DISEÑO DEL SUELO Y FORMA URBANA EN LOS ORÍGENES DE LA BARCELONA MODERNA

por Manuel de Solà-Morales Eduard Brú Enric Serra arqtos.

LA FORMA DE LA CIUDAD

1847

Por todo el siglo XVIII Barcelona seguía construyéndose al modo tradicional de la ciudad gótica, y según mecanismos de crecimiento medievales. Si exceptuamos la apertura del Carrer Nou (abierto por el Conde del Asalto para llegar a la puerta de St. Pau) y que organizó la nueva construcción según frentes de fachada alineados, toda la construcción del Raval (el Arrabal), a poniente de las Ramblas, se ocupa segun el esquema de caminos que desde las puertas de la muralla salían al territorio. Sta. Ana (Talleres), Porta Ferrissa (Carmen), Boqueria (Hospital, Sant Pau), pasarán a la ciudad construida la forma rural del campo extra-muros. La propia urbanización de las Ramblas se formará como secuencia de las grandes construcciones emergentes (los conventos), y hasta el siglo XVIII no será tratada en si misma como paseo urbano ordenado (Cermeño, 1776). En Barcelona no existe el trazado urbano barroco y la invención artificial del espacio no llega hasta el neoclásico, débil, ya entrados en el siglo XIX: aperturas (Fernando, Princesa), Plazas (Real, Medinaceli, Palau), Paseos exteriores (Explanada del General, Paseo del Mar, Ramblas, Paseo de Gracia). Serán los espacios públicos y los edificios los que compondrán la ciudad. Los edictos regulan alturas y buena construcción, y las reconstrucciones de fachadas igualan la edad de los edificios. Pero la topografía arquitectónica de la ciudad amurallada permanece en su lógica monumental de palacios y huertos, luego de fachadas. El suelo es sólo el soporte de la arquitectura, un precinto o un accidente.

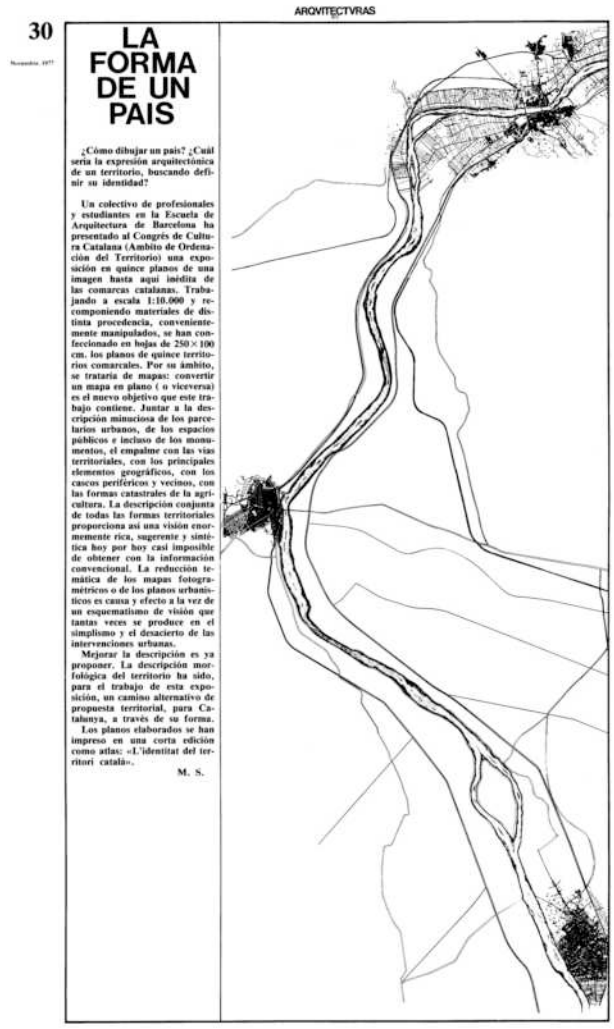
Fig. 2 – Página 26 del número 15 de *Arquitecturas Bis*, septiembre de 1976

texto, titulado "La forma de un Pais" apareció publicado como nota explicativa de una exposición celebrada en Barcelona y que mostraba parte del trabajo desarrollado en el LUB. La versión extendida y publicada cuatro años más tarde en *Perspecta*, titulada "The Culture of Description", amplia lo dicho en aquella nota y resume los principios en los que el autor había estado trabajando y que fielmente aparecen representados en *Arquitecturas Bis*. En búsqueda de una definición del territorio como forma y como "representación cultural", Solà-Morales insiste en el dibujo y en la representación no como una mera herramienta descriptora, sino como una herramienta que

permita entender el territorio y la ciudad como "creaciones ideológicas"[25].

Subyace en sus palabras la relación entre el espacio urbano y el espacio cartográfico, con el fin de insistir en la 'construcción' del espacio cartográfico como una forma de práctica capaz no solo de "reconstruir únicamente la apariencia física y formal de una ciudad sino también su vida social, política, comercial y religiosa" (Cosgrove, 2008: 169). Se trata de una forma de reconocer la ciudad y sus condiciones urbanas, haciendo de la idea de legibilidad un asunto trascendental para la teoría urbana contemporánea, como bien se encarga el propio Solà-Morales de recalcar, no solo a través de sus textos sino, sobre todo, a través de los contenidos gráficos que publica en la revista. Solà-Morales entendió la condición urbana no exclusivamente en términos arquitectónicos, sino defendiendo una visión holística de la ciudad, como argumentaría Josep Lluis Sert, con quien se formó en Harvard, en donde el arquitecto o el "town planner" ha de ser un gestor de procesos, un 'facilitador', que atienda a las consideraciones políticas, sociales y culturales que construyen también la forma de la ciudad, como parte del ejercicio de diseño que acaba definiéndola en todas sus posibles capas históricas y estratos.

Otros contenidos publicados en la revista a finales de los años 70 y principios de los 80 prueban de nuevo el ejercicio de representación de la ciudad como herramienta capaz de entender y explicar los distintos ámbitos de la historia de la ciudad y la comprensión de sus trazas como material de proyecto. Tal es el caso por ejemplo de la


30

ARQVITECTVRAS

LA FORMA DE UN PAIS

¿Cómo dibujar un país? ¿Cuál sería la expresión arquitectónica de un territorio, buscando definir su identidad?

Un colectivo de profesionales y estudiantes en la Escuela de Arquitectura de Barcelona ha presentado al Congrés de Cultura Catalana (Ambito de Ordenación del Territorio) una exposición en quince planos de una imagen hasta aquí inédita de las comarcas catalanas. Trabajando a escala 1:10.000 y recomponiendo materiales de distinta procedencia, convenientemente manipulados, se han confeccionado en hojas de 250×100 cm. los planos de quince territorios comarcales. Por su ámbito, se trataría de mapas: convertir un mapa en plano (o viceversa) es el nuevo objetivo que este trabajo contiene. Juntar a la descripción minuciosa de los parcelarios urbanos, de los espacios públicos e incluso de los monumentos, el empalme con las vías territoriales, con los principales elementos geográficos, con los cascos periféricos y vecinos, con las formas catastrales de la agricultura. La descripción conjunta de todas las formas territoriales proporciona así una visión enormemente rica, sugerente y sintética hoy por hoy casi imposible de obtener con la información convencional. La reducción temática de los mapas fotogramétricos o de los planos urbanísticos es causa y efecto a la vez de un esquematismo de visión que tantas veces se produce en el simplismo y el desacierto de las intervenciones urbanas.

Mejorar la descripción es ya proponer. La descripción morfológica del territorio ha sido, para el trabajo de esta exposición, un camino alternativo de propuesta territorial, para Catalunya, a través de su forma.

Los planos elaborados se han impreso en una corta edición como atlas: «L'identitat del territori català».

M. S.

Fig. 3 – Página 30 del número 19 de *Arquitecturas Bis,* noviembre de 1977

[25] "It has been well-known since the beginning of history that the tracing of maps is a mythic act which is only superficially testimonial. The Assyrian and Pharaonic maps and the medieval maritime charts have great documentary value but they are more than merely informational guides, outlining the location of lands and fields. They are in fact authentic ideological creations, acts of possession and knowledge. Indeed, it was probably during the Renaissance that cartography reached its most highly theoretical moment, when plans of continents and cities more than just described reality; they defined it and were capable of inventing and proposing the universe in the very act of reproducing" (Ibidem).

"carta" que escribe, a través de la revista, a Leon Krier –"Querido Leon, ¿por qué 22 x 22"?, publicada en el número 20 en enero de 1978 (Solà-Morales, 1978: 7-12). Krier era en aquel momento profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Princeton y en Inglaterra. Sus estudiantes del Royal College of Art londinense (Institute of Environmental Design dirigido por John Miller) habían desarrollado un proyecto de investigación sobre las manzanas y las tipologías edificatorias del ensanche de Cerdá en Barcelona. Estos trabajos fueron publicados junto con un texto del propio Krier y las respuestas por parte de Solà-Morales, que incluían unos diagramas comparando la retícula y la trama urbana de dieciocho ciudades diferentes en respuesta a las interpretaciónes de Krier y sus alumnos y la manera en la que habían abordado el estudio del ensanche barcelonés. La revista funcionaba también como un espacio de discusión internacional a través de los distintos ejercicios pedagógicos desarrollados en varias universidades, y la herramienta gráfica, característica fundamental de la producción editorial de *Arquitecturas Bis*, cumplía aquí una doble función: la de incidir de nuevo en su capacidad como método de análisis de la ciudad –y de la arquitectura– y herramienta para la crítica, así como nuevo formato para trasladar contenidos de una manera crítica no únicamente a través del texto, sino también visualmente, a través de la imagen y de la representación.

El último párrafo del texto publicado en *Perspecta* viene a reafirmar una convergencia práctica y real entre texto y proyecto –entre texto y representación, aquella que no casualmente se produce en la propia *Arquitecturas Bis*–, mediante el uso de dibujos y diagramas como herramientas y elementos de descripción, análisis y transformación[26]. Los dibujos publicados introducen en el planeamiento urbano cualidades inexploradas hasta el momento en el estudio de las ciudades, fusionando ideología y representación, empleando palabras del propio Solà-Morales, una "cultura de la descripción" que permite un nuevo acercamiento al estudio de las ciudades y que habilita a entender el dibujo en sí mismo, o el diagrama, como la representación gráfica de un movimiento, o de un proceso dinámico sintetizado mediante compresión, abstracción y simulación (Abrams y Hall, 2006). Dibujar, diagramar –describir el territorio y la ciudad en definitiva– desempeñan un doble rol: por un lado, es una forma de anotar, registrar, escribir –o como diría Perec, de "tratar meticulosamente de retener algo, de hacer que algo de todo esto sobreviva"[27], lo que prueba su función como herramienta de análisis, examen y reflexión. Por otro lado, es también una "máquina de acción", como aquella maquina abstracta que describía Deleuze referenciando a Foucault (Deleuze, 1986: 34-35): generativa, sintética y productiva, donde el diagnóstico y la respuesta aparecen gráficamente representados. Finalmente, esta "cultura de la descripción" hace referencia también a las implicaciones sociales y políticas que generan la ciudad y que posibilitan que entendamos su descripción a través del dibujo y el diagrama también

[26] "This creative component of description constitutes the great political and theoretical power of the cartographic image. Through the power of definition, history is created. The is an entire social history written in the layouts of routes, in the points of crossing and interchange, in the plowing of farmland, in the construction of canals or the irrigation of cultivated land and in the shape of property ownership. It is written in the placement of industries, in the growth of cities and the occupation of their surroundings, and in the often violent and contradictory impacts of great infrastructures. Each territory is a unique mix of all these components and only through a description of these components can one begin to synthesize an alternative" (Solà-Morales, Op. cit.).

[27] "Ecrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes Georges Perec, Espèces d'espaces" (Perec, 1974).

como un instrumento de acción política[28]. Prueba de ello es la implicación de Solà-Morales en la construcción social y política del territorio, en este caso del territorio catalán, como parte de un proceso de transformación democrática después del fin de la dictadura franquista y que permitió el desarrollo del dibujo de un nuevo país, una nueva autonomía y una nueva identidad, así como el establecimiento de unas nuevas políticas urbanas y democráticas para las futuras intervenciones en el territorio y las ciudades.

Bibliografía

Abrams, Janet y Hall, Peter (2006) (eds). *Else/Where: Mapping – New Cartographies of Networks and Territories*. Minneapolis: University of Minnesota Design Institute.

Busquets, Joan (2013). "Manuel de Solà-Morales, building and Urban Theory for the LUB" en *The Vision of Manuel de Solà-Morales. Roots for a Twenty First Century Urbanism*. Octubre de 2013, pp. 11-18.

Colomina, Beatriz (2012). "Little Magazines. Small Utopia" en *Las revistas de arquitectura (1900-1975) crónicas, manifiestos, propaganda*. Pamplona: T6) Ediciones y Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Conferencia inaugural, pp. 13-20.

Colomina, Beatriz, Buckley, Craig y Grau, Urtzi (2010) (eds.). *Clip/Stamp/Fold; the radical architecture of little magazines, 196X to 197X*. M+M Books, Media and Modernity Program, Princeton University. Barcelona: Actar.

Cosgrove, Denis (2008). "Carto-city" en *Geography & Vision – Seeing, Imagining and Representing the World*. Londres: Tauris.

Deleuze, Gilles (1986). *Foucault*. Paris: Editions de Minuit. Minneapolis: University of Minnesota Press. Edición Española de 1987. Paidos: Barcelona.

Hays, K. Michael (1998). *Oppositions Reader. Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture.* Nueva York: Princeton Architectural Press.

Jameson, Fredric (2004). "Symptons of Theory or Symptons for Theory?" en *Critical Inquiry*. Vol. 30, nº 2, Invierno de 2004, pp. 406.

Leach, Neil (1997) (ed.). *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*. Oxon and New York: Routledge.

Moneo, Rafael (2013). "From Ideas to Urban Projects" en *The Vision of Manuel de Solà-Morales. Roots for a Twenty First Century Urbanism*. Octubre de 2013, pp. 5-10.

Moreno, Joaquim (2011). *Arquitecturas Bis (1974-195): From Publication to Public Action.* New Jersey: The School of Architecture. Princeton University.

Perec, Georges (1974). Espèces d´Espaces. Paris: Gallimard. Edición española de 1999. *Especies de Espacios*. Madrid: Montesinos

Satué, Enric (1985). "Arquitecturas Bis: un formato" en *Arquitecturas Bis*. Nº 52, diciembre de 1985, p. 2.

Solà-Morales, Manuel de (1974a). "Montblanc y los fantasmas de la murralla" en *Arquitecturas Bis*. Nº 1, mayo de 1974, pp. 22.

— (1974b). "Los nuevos Geómetras. La escuela de Cambridge" en *Arquitecturas Bis*. Nº 4, noviembre de 1974, p. 23.

[28] "Thinking politically means turning representation into diagrams, making visible the vectors of force as they oppose and crisscross each other, rewriting reality as a graph of power centers, movements, and velocities. Such diagrams are the last avatar of those visual aids that mesmerized the first structuralisms; they are the latest way to get out of ideas and into a new form of materialization" (Jameson, 2004: 406).

— (1974c). "Nuevas ciudades en el siglo XIX. Notas de investigación sobre los 'Ensanches' de las ciudades menores del Área de Barcelona, o el sempiterno lamento de que cualquier tiempo trazado fue mejor" en *Arquitecturas Bis*. Nº 8, julio de 1978, pp. 1-5.
— (1976a). "Los ensanches: hacia una definición" en *Arquitecturas Bis*. Nº doble 13-14, mayo y junio de 1976, p. 44.
— (1976b). "Gracia: diseño de suelo y forma urbana en los orígenes de la Barcelona moderna" en *Arquitecturas Bis*. Nº 15, septiembre de 1976, p. 26.
— (1977a). "La forma de un país" en *Arquitecturas Bis*. Nº 19, noviembre de 1977, p. 30.
— (1977b). "El urbanismo hace historia" en *Arquitecturas Bis.* Nº 19, noviembre de 1977, p. 32.
— (1978). "Querido Leon, ¿por qué 22 x 22?" en *Arquitecturas Bis*. Nº 20, enero de 1978, p. 7.
— (1979a). "Encuesta" en *Arquitecturas Bis.* Nº doble 28-29, julio y agosto de 1979, pp. 3.
— (1979b). "Acto de Fe" en *Arquitecturas Bis.* Nº doble 28-29, julio y agosto de 1979, pp. 24.
— (1981). "Prerafaelismo en las ciudades" en *Arquitecturas Bis.* Nº doble 38-39, julio y octubre de 1981, p. 30.
— (1982). "Las plazas ochocentistas vistas en los 80" en *Arquitecturas Bis*. Nº 40, noviembre y diciembre de 1982, p. 1.
— (1985a). "Barcelona: ancho es el ensanche" en *Arquitecturas Bis.* Nº 49, marzo de 1985, p. 15.
— (1985b) "Barcelona: la ciudad y el puerto: la historia continua" en *Arquitecturas Bis*. Nº 50, junio de 1985, p. 8.
— (1985c) "Sobre el pensamiento urbanístico" en *Arquitecturas Bis.* Nº 52, diciembre de 1985, p. 26.

LA HUELLA DEL LÍMITE HISTÓRICO EN LAS CIUDADES MEDIAS ESPAÑOLAS

Irene Zúñiga Sagredo
Universidad Politécnica de Madrid

1. La disolución del límite de la ciudad

Durante décadas hemos asistido a un cambio radical entre la relación de la ciudad con el campo, con lo que es no ciudad. Tradicionalmente y hasta hace bastante poco, en el territorio español, y a excepción de las singularidades territoriales, era clara la identificación entre ciudad y no ciudad y la concepción espacial aún se asemejaba a la visión de ciudad amurallada. Sin embargo, hoy en día, hablar de procesos de dispersión y fragmentación territorial es también hablar de nuestro territorio. Si bien es cierto que ha surgido primero en los grandes entornos metropolitanos, como es el caso de Madrid y Barcelona, es incipiente en otras ciudades.

Este fenómeno y sus problemas de identidad y eficiencia ya está generando reacciones de planificadores y pensadores. Marot expresa la sensación que produce la percepción del paisaje de la periferia, donde las relaciones entre los diferentes espacios todavía están por inventar, no existen, y por lo tanto, aún no se ha formado una identidad clara de este espacio.

> (…) esta periferia es un texto sin sujeto, una representación sin referente. Entre estos agujeros y estos vacíos que son sus paradójicos monumentos, la visita, que no se enmarca en una historia construida, no se desarrolla de forma continua, sino que, de repente, oscila de un plano a otro sin una auténtica transición, como si se tratara no sólo de espacios distintos, sino también de unos 'niveles de realidad distintos', cuyas relaciones entre ellos quedarían todavía por descifrar o inventar (…) (Marot, 2006: 80).

Al mismo tiempo, este espacio de límite, franja de borde que se ensancha y comienza a abarcar el mundo rural, se apropia de la identidad del campo, la va debilitando, hasta que ésta se pierde por completo dando lugar a una nueva identidad, o falta de ella, de este nuevo espacio. Y es más, por contraposición a la identidad rural ésta aparece más agresiva y con atributos negativos de su percepción:

> (…) infraestructuras de transporte y energía junto con desarrollos comerciales de gran escala, como son los centros comerciales fuera de la ciudad y parques tecnológicos, han tenido un gran impacto en el paisaje de borde contempo-

> ráneo, contribuyendo a un sentimiento anónimo que se aproxima a la noción de Marc Augé de no-lugar. En los 'No Lugares' Augé argumenta que la 'super-modernidad' está caracterizada por un tipo de lugar que no puede ser definido como espacio de relación, histórico o interesado por la identidad (Galent; Andersson y Bianconi, 2006: 17).

La ciudad difusa se ha diseminado, sus partes se han separado. Por lo tanto, ahora tenemos un paisaje urbano que se presenta por medio de piezas deslavazadas, discontinuas, laxamente dispuestas. Sus habitantes se ven obligados a vivir alejados y a moverse mediante transporte motorizado privado. Su capacidad de relación es escasa y cuando lo hace se produce entre iguales. No existe sentimiento de comunidad, puesto que no hay un espacio físico para que ésta se desarrolle.

> (…) estamos ante un paisaje que representa uno de los peores males de los países industrializados, los usos que aquí se localizan introducen graves problemas medioambientales y al presentarse de manera discontinua y deslavazada en el territorio la cueca visual que abarca es enorme configurando un territorio metropolitano casi totalmente edificado (Folch, 2003).

Abarca y Campos hablan del paisaje desde el límite de lo urbano como utopía necesaria. Ahora la ciudad pasa a definir su identidad a través de su periferia, pero ésta ya no le pertenece, y por lo tanto se generan nuevas identidades, o se pierden. Estos autores afirman que:

> (…) emerge un interés sobre los bordes urbanos como constructores del concepto de paisaje, el cual se conformará como suma e imaginario colectivo, lugar común de todos, desde donde elaborar la nueva utopía ciudad-campo. Y si hay indiferencia, no hay idea de paisaje (Abarca y Campos, 2013: 75).

Pero mientras se configura la utopía que anuncian, las periferias siguen ajenas al sentimiento de comunidad que caracteriza a la ciudad que conocíamos hasta ahora.

2. El límite de lo común

Esta investigación trata de profundizar sobre ciudades que todavía no hayan perdido la definición de sus bordes, o donde el fenómeno de desaparición del límite pueda ser incipiente, con la finalidad de esclarecer en qué medida estas ciudades tienen una capacidad mayor para mostrar una identidad propia y una relación más equilibrada con su entorno natural.

El muestreo se realiza sobre un total de seis capitales de provincia con una población entre 100.000 y 300.000 habitantes: Burgos, Lérida, Logroño, Pamplona, Valladolid y Vitoria-Gasteiz.

El primer paso de la metodología consiste en representar gráficamente el límite como una línea que separa aquellos espacios de ciudad y de no ciudad, previamente definidos e identificados. Además se contemplan aquellas barreras tanto naturales como de infraestructuras que también conforman el borde urbano.

En el siguiente paso se representan los usos y tipologías de los espacios localizados a ambos lados de este límite con la finalidad de obtener sus mediciones y relaciones, qué usos de ciudad limitan con qué usos de no ciudad y en cuánta longitud.

De los datos extraídos se obtienen unos primeros resultados, que son aquellos usos que más aparecen a lo largo del límite, y en qué medida éstos se repiten sistemáticamente en cada ciudad configurando un Límite de lo Común. Además no sólo se reproduce esta similitud en cuanto a usos sino también en cuanto a imagen.

Para apoyar estos resultados se realiza un levantamiento fotográfico de ambos lados del borde urbano y se representa el alzado correspondiente al porcentaje común de usos en todas las ciudades. El alzado de los usos urbanos comunes supone casi el 70% de la longitud total del límite de cada ciudad. En cuanto a los usos de no ciudad

el límite constante en todas las ciudades asciende a un 60% de la longitud total.

La imagen de la periferia se identifica común a las ciudades estudiadas, sin embargo, se localizan elementos relacionados con el patrimonio histórico-artístico de cada ciudad que aportan características singulares propias que se definen en este estudio como la Huella del Límite histórico. ¿Es posible por lo tanto, apoyarse en esta huella de la historia para configurar esta utopía de una nueva relación ciudad-campo?

3. EL LÍMITE DE LA CIUDAD HISTÓRICA

Cuando se trata el tema del límite es frecuente evocar a las ciudades del pasado ante una situación idílica de ciudad limitada por medio de una muralla y por lo tanto diferenciada del campo.

Esta separación entre ciudad y naturaleza implicaba la dualidad seguridad - inseguridad, surgiría con los orígenes de la propia ciudad y se mantendría más allá de la ciudad medieval. La muralla limitaba para separar y proteger. Es más, "la seguridad física y la continuidad social –afirma Lewis Mumford (1956) fueron las dos grandes contribuciones de la ciudad". La ciudad tenía un límite porque separaba características, tipos de vida, y privilegios. Para que esas características se entendieran el límite debía ser claro y preciso.

En determinados momentos el límite era superado por el crecimiento de la ciudad y quedaba en su interior, no se difuminaba ni desaparecía, sino que por el contrario dejaba una huella en el tejido urbano que vendría a formar un borde urbano.

El ciudadano ha ido modificando a lo largo de la historia las pautas de relación entre la ciudad y el campo según sus propias necesidades; desde la separación que se produce en los orígenes hasta la voluntad de conexión con la apertura de la ciudad ilustrada. Lo que subyace en estos tipos de relación es la identificación clara de la ciudad frente lo que no es, y como esta identidad en un momento histórico determinado ya no se resuelve con una separación física abrupta.

En este estudio se distinguen cuatro fases para los límites históricos desde la fundación de la ciudad hasta la 2ª mitad del siglo XIX, momento en el cual las pautas de crecimiento de la ciudad romperán con la línea histórica precedente, con la aparición del ferrocarril, la ciudad industrial, los importantes procesos de inmigración y los ensanches.

Las cuatro fases que se analizan se enuncian de la siguiente manera:

- Fase I: el asentamiento primigenio de la ciudad se produce sobre elementos naturales que configuran los límites.
- Fase II: La ciudad consolida su límite natural por medio de construcciones.
- Fase III: La ciudad ilustrada abre sus murallas a su entorno rural. Aparecen los paseos arbolados y a través de ellos el espacio donde la ciudad se relaciona con la naturaleza. El límite se expande y se convierte en una zona más allá de las murallas.
- Fase IV: La imagen del límite expandido se introduce en la ciudad por medio de la unificación del lenguaje arquitectónico. Es en este espacio donde aparecen en un primer momento los edificios públicos con nuevos usos y un cambio de imagen, que se introduce a la ciudad histórica por la sustitución de edificaciones debido a las nuevas alineaciones.

A lo largo de estas cuatro fases se destaca el papel del límite, primero como espacio que se define y se diseña, y más tarde como pieza singular que cose y unifica tejidos de periodos históricos diferentes ante el crecimiento de



Fig. 1 – Burgos siglo XVII. Los paseos arbolados se prolongan entre los campos de cultivo como espacio de relación entre el urbanita y el campesino. Fuente: autor Mathaus Merian, colección Carmelo Martín, en Estébanez (2002)

la ciudad. Por medio del límite fase I quedan definidos los elementos naturales que configuran el primer asentamiento y condicionan sus sucesivos crecimientos. En la fase III aparece un primer tratamiento urbano como lugar público de esparcimiento y en la fase IV estos espacios se complementan con un tratamiento de imagen de las nuevas edificaciones.

La historia con estas fases muestra un ejemplo de tratamiento de borde. Orden y planeamiento en el límite generarían posteriormente un efecto positivo en el tejido urbano una vez que éste fue absorbido por la ciudad: parques, paseos fluviales, plazas públicas, avenidas con un paisaje urbano de calidad histórico-artística, etc.

4. La Huella del límite histórico

De este modo, en el límite de la ciudad del siglo XXI se localizan elementos relacionados con estas fases históricas generando un paisaje relacionado con el patrimonio histórico-artístico y creando espacios urbanos identitarios y de calidad para los habitantes.

El límite a lo largo de la historia ha ido transformándose dejando una huella en cada una de las fases. Cuando la huella afecta al límite de la ciudad de comienzos del siglo XXI, se generan espacios urbanos de calidad, relacionan el espacio con la historia y tiene capacidad de dotar de identidad propia a este tramo de la ciudad.

La imagen relacionada con la ciudad histórica se refleja al exterior de diferentes maneras:

- El límite histórico sigue presente en el límite de la ciudad actual.
- El límite histórico se percibe desde la ciudad o desde el propio límite.
- La ciudad histórica se percibe desde el límite.
- La ciudad ha creado piezas de conexión que permiten unir el límite de la ciudad con el centro histórico.

4.1. El límite histórico en el límite de la ciudad actual

Este caso se produce en las ciudades de Burgos, Lleida y Pamplona. Las tres presentan su límite en la Fase II, con restos de sus murallas, a lo largo de su límite actual.



Fig. 2 – Tramos de muralla localizados en el límite actual. Pamplona, 2015. Fuente: I. Zúñiga

4.2. La presencia del límite histórico desde la ciudad

En Burgos, Lleida y Pamplona se percibe su límite histórico desde la ciudad, ya sea en sus fases I –barrera natural–, en su Fase II –murallas– o en su Fase III y IV –paseos y lenguaje arquitectónico propios del siglo XIX y comienzos s. XX. Esto genera un paisaje de fondo escénico desde la ciudad que facilita la orientación y la relación con su historia, así como con su espacio exterior.

4.3. La presencia de la ciudad histórica desde el límite

Este caso recuerda o se asemeja a las visiones de los viajeros del s. SXVI, un perfil característico de la mayoría de las ciudades de la época, pero que la ciudad de comienzos del siglo XXI ha modificado sustancialmente.

La paulatina lejanía del límite respecto al centro ha provocado la pérdida definitiva de este perfil desde las entradas a la ciudad.

Sólo Lleida, gracias a la situación estratégica de su asentamiento histórico sobre un cerro elevado, ha mantenido este Paisaje. Vitoria que también tiene su centro histórico sobre una colina, hasta hace poco también se reconocía desde el exterior, pero los recientes crecimientos urbanos han alejado demasiado este perfil hasta perderlo por completo.

4.4. Piezas de conexión del límite con el centro

Estas piezas urbanas son el resultado y prolongación del límite en su fase III, cuando los caminos que salían de la ciudad se convirtieron en paseos arbolados.

Hoy en día estos paseos además de perdurar a lo largo de las orillas de los ríos se han prolongado según ha ido creciendo la ciudad, dando continuidad a los diferentes desarrollos. También aparecen otros paseos que continúan más allá del límite de las ciudades, como es el caso de los Caminos de Santiago o las Cañadas Reales.

Pero no todas las ciudades han dado el mismo tratamiento a estos espacios. Algunos aparecen muy cuidados, con tratamientos de espacio público, otros sin embargo están en desuso o abandonados.



Fig. 3 – La Cañada Real en continuidad con el centro histórico de Valladolid a través del Canal de Castilla como pieza de conexión, 2015. Fuente: Ortofoto de Google maps con tratamiento de I. Zúñiga

5. Cuantificación de la imagen histórica en el límite

Para medir el impacto de la huella del límite histórico en las ciudades medias españolas, sobre el límite representado se han seleccionado los elementos que identifican el límite histórico en cada una de las fases estudiadas y de la siguiente manera:

- Las barreras naturales; accidentes topográficos y elementos de agua que conformaría la fase I.
- Los límites construidos que constituían la fase II; restos de muralla. fundamentalmente y ligados a los elementos naturales de la fase I.

- Los elementos que conformaban la fase III: paseos históricos.
- Los elementos que conformaban la fase IV: aquellas edificaciones asociadas a un momento y lenguaje arquitectónico específico y que acompañan el paisaje de los paseos y zonas verdes de la fase III.

Con la identificación de estos elementos se lleva a cabo la cuantificación de su presencia en el límite y su relación porcentual con el resto del límite de la ciudad.

5.1. La ciudad de Burgos

A lo largo del límite de Burgos aparece un porcentaje del 2,3% relacionado con el límite histórico en su fase I, el río Arlanzón y el Cerro del Castillo aparecen hoy en día presentes de la misma manera que lo hicieron con los primeros asentamientos. Si bien su identificación histórica no aparece en toda su longitud, pues tan sólo un 1,4% de este límite aporta elementos de paisaje relacionados con el patrimonio histórico: la muralla y el paseo junto al río.

BURGOS	Límite fase I	accidente topográfico	3.745m	
		río	2.190m	2,3%
	Límite fase I y II	accidente topográfico + muralla	1.237m	0,5%
	Límite Fase I, III y IV	río+ paseo histórico	2.190m	0,9%
	Total imagen identidad histórica		3.427m	**1,4%**

Tabla 1 – Cuantificación y porcentajes de los espacios relacionados con la identidad histórica en el límite

5.1.1. Límite Fase I y II. El límite actual se superpone con el límite histórico

En Burgos el tratamiento de este tramo del límite está muy cuidado. Zonas ajardinadas rodean los elementos históricos, el pavimento de las calles es de alta calidad y los monumentos históricos están restaurados. Además este tramo de límite coincide con el Camino de Santiago y se hace presente la Catedral.

5.1.2. Límite Fase I y III. El paseo histórico se prolonga hasta el límite

El Paseo que comunicaba históricamente el centro de la ciudad con su límite a través del río Arlanzón se ha mantenido hasta la actualidad, comunicando espacios históricos como son la Catedral con la Cartuja de Miraflores.

5.2. La ciudad de Lleida

En la ciudad de Lleida la imagen histórica que se proyecta sobre su límite supone un 1,3% sobre la longitud total del borde urbano, una cifra similar a la que se produce en Burgos.

LLEIDA	Límite fase I	accidente topográfico	4.994m	
		río	1.785m	4,5%
	Límite fase I y II	accidente topográfico+ + muralla	1.483m	1%
	Límite fase I y III	río + paseo arbolado	500m	0,3%
	Total imagen identidad histórica		1.983m	**1,3%**

Tabla 2 – Cuantificación y porcentajes de los espacios relacionados con la identidad histórica en el límite

5.2.1. Límite Fase I y II. El límite actual se superpone con el límite histórico

En Lleida el paisaje que proyecta la fortaleza de Gardeny se hace presente en el límite, está localizada sobre una me-

seta configurando un fondo escénico de gran potencialidad. Las laderas del promontorio donde se asienta se mantienen sin tratamiento urbano, con vegetación salvaje potenciando el paisaje de límite y evidenciando la relación del límite de la ciudad con su historia y su papel defensor.

5.2.2. Límite Fase I y III. se prolonga en el límite sobre un paseo a orillas del río Segre.

La ciudad histórica se prolonga a lo largo del paseo fluvial manteniendo una relación muy directa con su límite.

5.3. La ciudad de Logroño

Logroño presenta en el límite un paisaje histórico de muy poca envergadura, con un porcentaje que no llega al 1% sobre la longitud del límite de la ciudad. Es gracias al río Ebro y mediante un paseo fluvial, que se consigue dar continuidad al borde urbano poniéndolo en relación con el centro histórico. El río sin embargo, en la medida que pertenece al límite histórico en su fase I cuenta con una mayor presencia, de un 2,1%, en el límite de la ciudad.

LOGROÑO	Límite fase I	río	3.100m	2,1%
	Límite Fase I y III	río + paseo	592m	0,4%
	Total imagen identidad histórica		592m	**0,4%**

Tabla 3 – Cuantificación y porcentajes de los espacios relacionados con la identidad histórica en el límite

5.3.1. Límite Fase I y III. El paseo histórico, Camino de Santiago, se prolonga hasta el límite

En Logroño se ha mantenido el paseo a la entrada de la ciudad junto al río, con un tratamiento de parque que recoge la llegada del Camino de Santiago. Sin embargo la percepción paisajística en relación con la ciudad histórica no se hace presente hasta casi la entrada al Puente de Piedra.

5.4. La ciudad de Pamplona

El río Arga, el gran desnivel con la meseta donde se asienta la ciudad y la ciudadela siguen formalizando en la actualidad el límite de la ciudad en su cara Este, entrada histórica del Camino de Santiago.

PAMPLONA	Límite fase I	accidente topográfico	2.769m	2,4%
		río	3.271m	
	Límite fase I, II y III	accidente topográfico+ río + muralla	960m	0,4%
	Total imagen identidad histórica		960m	**0,4%**

Tabla 4 – Cuantificación y porcentajes de los espacios relacionados con la identidad histórica en el límite

5.4.1. Límite Fase I, II y III. El límite se superpone con el límite histórico

En Pamplona se repite el mismo tratamiento cuidado que se percibe en Burgos. Este tramo de límite se caracteriza por sus zonas de Parques y tratamientos ajardinados. La presencia del Camino de Santiago y la Ciudadela son los protagonistas como elementos patrimoniales relacionados con la historia. Las edificaciones residenciales que se localizan junto a este límite son de carácter señorial y muestran un lenguaje arquitectónico de principios del siglo XX.

A pesar de la pequeña presencia de este paisaje sobre el total del límite urbano, su carácter de espacio público de

calidad, con capacidad de comunicarse y prolongarse a lo largo de las orillas del río Arga, lo convierten en espacio identitario de la ciudad de Pamplona.

5.5. La ciudad de Valladolid

Se podría afirmar que a lo largo del límite de la ciudad de Valladolid no aparece ningún espacio relacionado con el límite histórico. Sin embargo elementos relacionados con un paseo de la fase III posibilitan su recuperación y aportar identidad histórica en un punto de acceso emblemático para la ciudad.

VALLADOLID	Límite fase III	paseo	564m	0,1%
	Total imagen identidad histórica		-	-

Tabla 5 – Cuantificación y porcentajes de los espacios relacionados con la identidad histórica en el límite

5.5.1. Límite Fase III. El límite tiene continuidad con el límite histórico –centro histórico–

Valladolid es una ciudad que aunque cuenta con posibilidades de tener una comunicación real entre el límite y el centro de la ciudad, no tiene acondicionados ni diseñados los espacios como para que realicen adecuadamente su función de conectores.

Un letrero sobre la Cañada trata de evitar que utilicen este espacio como vertedero, y las edificaciones asociadas a este espacio son propias de autoconstrucción.

Aunque este espacio si se considera huella del límite histórico, en la medida que pertenece a uno de los caminos primigenios de la ciudad, no proyecta ninguna imagen relacionada con el patrimonio construido.

5.6. La ciudad de Vitoria-Gasteiz

Vitoria cuenta con un paseo emblemático que comunica tradicionalmente el centro con su límite hacia el Suroeste. A pesar de su gran potencial histórico-artístico y paisajístico no aparece cuantitativamente relevante respecto al total de la longitud del límite.

VITORIA	Límite fase III y IV	paseo	837m	0,4%
	Total imagen identidad histórica		55m	-

Tabla 6 – Cuantificación y porcentajes de los espacios relacionados con la identidad histórica en el límite

5.6.1. Límite Fase III. El límite tiene continuidad con el límite histórico –centro histórico-

El Paseo de La Senda y el de Cervantes es uno de los escenarios más característicos de la ciudad, salen del centro y comunican con el límite en el núcleo rural de Armentia (ya incluido en la trama urbana de la ciudad). Este paseo corresponde al Camino de Santiago y coincide con uno de los paseos arbolados históricos de su fase III y IV.

Aunque su presencia en el límite es mínima en términos cuantitativos, la calidad de su espacio, la representatividad de sus edificaciones y tratamientos cuidados de su espacio público, proyectan su identidad histórica más allá del límite.

6. Conclusiones

En la medida que los límites naturales condicionaron el asentamiento y generaron las pautas de crecimiento de la ciudad, la ciudad histórica y la del siglo XXI comparten límites comunes. Y estos límites están relacionados con una calidad cultural en la medida que perduran elemen-

tos del patrimonio histórico artístico. A esto hay que añadir que el límite en su fase I, con sus elementos naturales, aporta otro aspecto, en principio diferenciado de un atributo cultural, y es el ecológico. En la medida que estos elementos perduran hoy en día, en relación directa con el corazón de la ciudad histórica, refuerzan el valor paisajístico del enclave histórico y posibilitan espacios públicos de gran valor ambiental.

Todas las ciudades estudiadas, en mayor o menor medida, tienen todavía la capacidad de favorecer o crear este límite de calidad, bien mediante la creación o potenciación de piezas de conexión como es en Logroño, Valladolid y Vitoria o bien mediante la puesta en valor del patrimonio del límite histórico como han hecho Burgos, Lleida y Pamplona.

El porcentaje de este límite respecto a la longitud total es muy escaso, en torno al 1%, pero al estar relacionado con los límites naturales, que se extienden más a lo largo del límite, su relevancia e importancia medioambiental aumenta. Los paseos fluviales se prolongan más allá de la ciudad como espacios públicos de relación con el campo y los cerros y laderas se prolongan más allá de las murallas históricas, introduciendo desde el campo hacia la ciudad espacios naturales.

Cabe destacar la ejemplaridad como límite diseñado. El límite fue dibujado y previsto hace siglos y la ciudad no ha dejado de crecer por ello. Es más, los límites diseñados entonces perduran en nuestras ciudades como espacios de convivencia de calidad, ya se hayan quedado incorporados al tejido urbano como paseos y parques, o sigan conformando un borde urbano.

Todas las ciudades estudiadas cuentan con límites históricos incorporados a la trama urbana consolidada. Como ejemplos representativos la actuación de los Arquillos en Vitoria, los Paseos del Espolón en Logroño y Burgos, la Taconera en Pamplona y La Ronda Interior en Lleida.

Si la ciudad aprecia y comprende estos espacios como ejemplos, podrá aportar identidad y diseño a los espacios de límite sin suponer un impedimento al crecimiento. Por el contrario se garantiza así una continuidad de tejidos urbanos por medio de estas piezas. Y de otro modo, si la ciudad no necesita crecer, dispondrá de un límite con espacios adecuados de relación con la no ciudad.

Una vez más, tal vez se encuentre en la historia el modelo de utopía que necesitamos para construir el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

ABARCA, FCO. JAVIER y CAMPOS, FCO. SERGIO (2013). "El paisaje desde el límite de lo urbano: una utopía necesaria y educadora" en *Urban NS05 paisajes críticos/critical landscapes*, marzo agosto 2013. Revista del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid.

CALDERÓN, BASILIO; SÁINZ, JOSÉ LUIS y MATA, SALVADOR (1991). *Cartografía histórica de la ciudad de Valladolid.* Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid y Junta de Castilla y León.

CERRILLO, Mª INMACULADA (1993). *La formación de la ciudad contemporánea. Logroño entre 1850 y 1936. Desarrollo urbanístico y tipologías arquitectónicas*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, Gobierno de la Rioja.

ESTÉBANEZ, JUAN CARLOS (coord.) (2002). *Burgos, la ciudad a través de la cartografía histórica.* Burgos: Instituto Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Burgos.

FOLCH, RAMÓN (coord.) (2003). *El territorio como sistema: Conceptos y herramientas de ordenación.* Barcelona: CUIMPB

LÓPEZ DE LUCIO, RAMÓN (ed.) (1994). *Vitoria-Gasteiz: El proyecto de una capital para el País Vasco*. Vitoria-Gasteiz: Georplán oficina de proyectos.

Llop, Carles (coord.) (1995). *Atlas Urbanístic de Lleida 1707-1995.* Lleida: Ajuntament de Lleida y Col-legi d´Arquitectes de Catalunya.

Marot, Sébastien (2006). *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: editorial Gustavo Gili, colección Land&ScapeSeries.

Martinena, Juan José, (1996). "Reseña de la evolución urbana de Pamplona. Desde el siglo XI hasta el derribo de las murallas en 1915" en *Príncipe de Viana*, pp. 143-176. Disponible en http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=16069 (última consulta: 10 de noviembre de 2015)

Mumford, Lewis (1956). "Historia natural de la urbanización", Chicago. Disponible en http://habitat.aq.upm.es/boletin/n21/almum.html, con fecha 15-11-2002 (última consulta: 10 de noviembre de 2015).

Lynch, Kevin (2010). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: editorial GGReprints.

Gallent, Nick; Andersson, Johan y Bianconi, Marco (2006). *Planning on the edge. The context for planning at the rural-urban fringe*. London: Routledge.

Sambricio, Carlos (1959). "El límite de la ciudad ilustrada: la ordenación de un espacio urbano", en *Arquitectura* nº 286-287, pp. 168-175.



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID



