



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

Historia, arte y patrimonio cultural.

Estudios, propuestas,
experiencias educativas y debates
desde la perspectiva interdisciplinar
de las humanidades en la era digital

Coordinador
Rafael Marfil-Carmona

Dykinson, S.L.

HISTORIA, ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL.
ESTUDIOS, PROPUESTAS, EXPERIENCIAS EDUCATIVAS Y
DEBATES DESDE LA PERSPECTIVA INTERDISCIPLINAR DE LAS
HUMANIDADES EN LA ERA DIGITAL

HISTORIA, ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL.
ESTUDIOS, PROPUESTAS, EXPERIENCIAS
EDUCATIVAS Y DEBATES DESDE LA PERSPECTIVA
INTERDISCIPLINAR DE LAS HUMANIDADES
EN LA ERA DIGITAL

Coordinador

Rafael Marfil-Carmona

Dykinson, S.L.

2021

Cómo citar esta obra:

Marfil-Carmona, R. (Coord). Historia, arte y patrimonio cultural. Estudios, propuestas, experiencias educativas y debates desde la perspectiva interdisciplinar de las humanidades en la era digital. Dykinson.

HISTORIA, ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL. ESTUDIOS, PROPUESTAS,
EXPERIENCIAS EDUCATIVAS Y DEBATES DESDE LA PERSPECTIVA
INTERDISCIPLINAR DE LAS HUMANIDADES
EN LA ERA DIGITAL

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2021

N.º 9 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2021

ISBN 978-84-1377-323-0

NOTA EDITORIAL: Las opiniones y contenidos publicados en esta obra son de responsabilidad exclusiva de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de Dykinson S.L ni de los editores o coordinadores de la publicación; asimismo, los autores se responsabilizarán de obtener el permiso correspondiente para incluir material publicado en otro lugar.

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	15
RAFAEL MARFIL-CARMONA	

SECCIÓN I

ARTE, EDUCACIÓN Y MUNDO DIGITAL

1.1. ACCIÓN, REFLEXIÓN Y GESTIÓN CREATIVAS

CAPÍTULO 1. EL CUESTIONAMIENTO DEL DISCURSO ESPACIAL DESDE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS.....	22
OIHANA CORDERO RODRÍGUEZ	
VANESA CINTAS MUÑOZ	
ALFONSO DEL RÍO ALMAGRO	

CAPÍTULO 2. STREET ART Y MURALISMO EN EL CARIBE COLOMBIANO, COMO ESPACIOS DE DIÁLOGOS INTERCULTURAL	38
ANGIE FONTALVO-ORTIZ	
OLGA CARO-PÉREZ	
MARGARITA QUINTERO-LEÓN	
ÁLVARO AVECEDO-MERLANO	

CAPÍTULO 3. MURALISMO MEXICANO HOY. LAS PINTURAS DE ISMAEL RAMOS EN LA PARROQUIA DE SAN FRANCISCO DE ASÍS EN VALLE DE BRAVO	55
CONSUELO VALLEJO DELGADO	

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS RELACIONAL DE LA OBRA DE STEVEN MEISEL COMO DISPOSITIVO ACTIVISTA ANTE UN CONTEXTO DE EMERGENCIA CLIMÁTICA.....	77
MARIA DEL MAR GARCIA-JIMENEZ	

CAPÍTULO 5. REGENERACIÓN URBANA A TRAVÉS DEL ARTE: EL BOSQUE ENCANTADO	100
JOSÉ MARÍA MENÉNDEZ JAMBRINA	

CAPÍTULO 6. DISTRITOS CULTURALES Y PARTICIPACIÓN TURÍSTICO-CIUDADANA: CREANDO EXPERIENCIAS E IDENTIDADES	119
ESTÍBALIZ PÉREZ ASPERILLA	
CAPÍTULO 7. A JUNGIAN SUSAN HILLER: <i>WITNESS</i> AS AN INVITATION TO EXPERIENCE THE ARCHETYPE OF THE SELF.....	142
ANA IRIBAS RUDÍN	
CAPÍTULO 8. FESTIVALES DE CINE UNIVERSITARIOS, ESCENARIOS DE FOMENTO A LA CREACIÓN Y PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL. UN ANÁLISIS DEL IMPACTO SOCIAL Y CULTURAL DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CORTOS UNIVERSITARIOS, CINESTESIA FEST.....	163
CRISTINA VERGARA ÁNGEL MARIO HERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 9. EDUCACIÓN Y EMPLEO EN BELLAS ARTES: UNA REVISIÓN DOCUMENTAL DESDE LA PERSPECTIVA PROFESIONAL	195
BEATRIZ CHAVES BUENO	
CAPÍTULO 10. EL PARQUE EXPLORA DE MEDELLÍN: ANÁLISIS DE IMPACTO Y ESTRATEGIAS COMO EQUIPAMIENTO DEDICADO A LA DIFUSIÓN DEL CONOCIMIENTO.....	220
ANTONIO P. CAMACHO RUIZ	
CAPÍTULO 11. ENTRE EL PLAGIARISMO Y LA POSVERDAD.....	242
ELBA LÓPEZ FERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 12. EL PLAGIO: LA EXPRESIÓN DE LA IDEA, TÉCNICAS Y ESTILOS ARTÍSTICOS.....	265
ELBA LÓPEZ FERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 13. CARACTERÍSTICAS DE LA IDEA DE PROYECTO A PARTIR DE LA TEORÍA DE LA CREATIVIDAD.....	285
ALBERTO NICOLAU CORBACHO AMPARO VERDÚ-VÁZQUEZ M ^a PAZ SÁEZ-PÉREZ TOMAS GIL- LÓPEZ	

I.2. HUMANISMO DIGITAL Y AUDIOVISUAL

CAPÍTULO 14. DISPOSITIVOS DIGITALES PARA UN ARTE ACTUAL Y SOCIAL	318
RAMON BLANCO-BARRERA	
CAPÍTULO 15. INSTAGRAMERS COMO DIFUSORES DEL PATRIMONIO INMATERIAL. CASO NANCY RISOL	340
ERIKA LUCIA GONZÁLEZ CARRIÓN SEBASTIÁN-ALBERTO LONGHI-HEREDIA	
CAPÍTULO 16. PATRIMONIO ANDALUZ Y CULTURAS DIGITALES EN TIEMPOS DEL COVID-19: DIFUSIÓN Y PROMOCIÓN TURÍSTICA PATRIMONIAL EN INSTAGRAM	356
SEBASTIÁN-ALBERTO LONGHI-HEREDIA ERIKA -LUCÍA GONZÁLEZ -CARRIÓN	
CAPÍTULO 17. LAS VENTAJAS DEL FIN DEL MUNDO. ESTRATEGIAS TRANSMEDIA DE LAS REPRESENTACIONES POSAPOCALÍPTICAS AUDIOVISUALES DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS	379
CARMEN SÁEZ-GONZÁLEZ	
CAPÍTULO 18. NUEVAS EXPERIENCIAS EN LA FRUICIÓN DIGITAL DEL PATRIMONIO CULTURAL. <i>EL CASO DE VILLA RUFOLLO EN RAVELLO</i>	396
CARLA FERREYRA	
CAPÍTULO 19. BÚSQUEDA, RECUPERACIÓN Y DIFUSIÓN DOCUMENTAL EN HUMANIDADES DIGITALES: UNA APROXIMACIÓN A LA PROBLEMÁTICA DE ANÁLISIS Y RASTREO DE DATOS SOBRE LA VIDA ESCÉNICA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE GRAFOS DINÁMICOS SOBRE TEATRO DE LA EDAD DE PLATA	415
CONCEPCIÓN M. ^a JIMÉNEZ	
CAPÍTULO 20. FLEABAG Y LA DISLOCACIÓN DEL SUJETO SEXUAL	435
ANA QUIROGA ÁLVAREZ	

1.3. EDUCACIÓN ARTÍSTICA

CAPÍTULO 21. EL DIÁLOGO ARTÍSTICO-VISUAL A/R/TOGRÁFICO COMO ESTRATEGIA DE ENSEÑANZA- APRENDIZAJE EN ARTES.....	458
JAIME MENA	
CAPÍTULO 22. IL PROGETTO “MIRÒ”: UNA RICERCA PER IMMAGINI.....	473
MICHELA FABBROCINO DOLORES ALVAREZ RODRIGUEZ	
CAPÍTULO 23. UNA PROPUESTA A/R/TOGRÁFICA EN LA FORMACIÓN INICIAL DEL PROFESORADO: <i>DESANESTESIA</i>	501
ANDREA RUBIO FERNÁNDEZ INÉS FOMBELLA COTO JUAN CARLOS SAN PEDRO VELEDO	
CAPÍTULO 24. CREACIÓN AUDIOVISUAL EN CONTEXTOS EDUCATIVOS SITUADOS EN BARRIOS PERIFÉRICOS DE GRANADA Y TEGUCIGALPA: A/R/TOGRAFÍA SOCIAL E INCLUSIÓN JUVENIL.....	525
JAVIER VALSECA DELGADO RICARDO MARÍN-VADEL	
CAPÍTULO 25. DEMOCRATIZACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL CINEMATOGRAFICO. ANALOGÍAS ENTRE LAS SESIONES DE CINE DE LAS MISIONES PEDAGÓGICAS Y LAS DEL PROYECTO BOMBEARTE.....	553
ROCÍO LARA-OSUNA JAVIER VALSECA DELGADO JOAQUÍN ROLDÁN	
CAPÍTULO 26. UN RECORRIDO A/R/TOGRÁFICO Y VISUAL COMO ESTRATEGIA PARA LA EDUCACIÓN EN ARQUITECTURA BASADO EN LA FOTOGRAFÍA.....	579
ANTONIO FERNÁNDEZ MORILLAS	

CAPÍTULO 27. COMPONER EL ESPACIO URBANO DESDE LA MIRADA DE DAVID HOCKNEY: UN PROYECTO DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN LA FORMACIÓN DEL PROFESORADO	603
CINTA P. BÁEZ GARCÍA RAFAÉLE GENET VERNEY DOLORES ÁLVAREZ RODRÍGUEZ	
CAPÍTULO 28. DESANESTESIA LOCAL: EL ESPACIO EDUCATIVO COMO ESCENARIO DE APRENDIZAJE.....	618
INÉS FOMBELLA COTO ANDREA RUBIO FERNÁNDEZ JUAN CARLOS SAN PEDRO VELEDO	
CAPÍTULO 29. RECONSTRUYENDO <i>EL STRIP</i> CON ESCOLARES: LA ARQUITECTURA A TRAVÉS DEL LENGUAJE VISUAL DE ED RUSCHA	647
ANTONIO FERNÁNDEZ MORILLAS	
CAPÍTULO 30. EL GRABADO COMO ESTRATEGIA DISCURSIVA Y PRÁCTICA PARA EL DESCUBRIMIENTO Y VALORACIÓN DEL ENTORNO COTIDIANO.....	669
JESSICA CASTILLO INOSTROZA	
CAPÍTULO 31. CONSTRUCCIÓN DEL TRINOMIO <i>DISEÑO, ARTE Y ARTESANÍA</i> . HACIA UN NUEVO ENFOQUE ACADÉMICO- CREATIVO EN LA EDUCACIÓN SUPERIOR.....	693
MANUEL PÉREZ-VALERO ÓSCAR GONZÁLEZ-YEBRA	
CAPÍTULO 32. EL LEGADO SIN NOMBRE DE UN MUSEO DE LA VEGA DE GRANADA: UNA EXPERIENCIA IDENTITARIA DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA.....	720
PEPA MORA SÁNCHEZ	
CAPÍTULO 33. UN NUEVO RECURSO PARA LA EDUCACION PATRIMONIAL: EL MOLINO DE PAPEL DE CARAVACA DE LA CRUZ. LA ICONOGRAFÍA DE LOS ILUSTRADOS APLICADA A LA INTERPRETACIÓN ARQUEOLÓGICA	733
ALFONSO ROBLES FERNÁNDEZ	

CAPÍTULO 34. EL CONOCIMIENTO DE LA ICONOGRAFÍA PRECOLOMBINA POR PARTE DE ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS PERUANOS. ESTUDIO EXPLORATORIO Y PROPUESTA DE LÍNEAS DIDÁCTICAS BASADAS EN LA CREATIVIDAD VISUAL.....	749
SANDRA TINEO-SANGUINETTI RAFAEL MARFIL-CARMONA	
CAPÍTULO 35. EL PODCASTING, UNA ALTERNATIVA DE TRABAJO EN LA DIDÁCTICA DE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA.....	777
INÉS LÓPEZ MANRIQUE	
CAPÍTULO 36. NUEVOS CONTEXTOS EDUCATIVOS: COMUNIDADES DE APRENDIZAJE DIGITALES EN TORNO AL PATRIMONIO ¿RETO, REALIDAD O DEMANDA SOCIAL?	796
MARÍA JOSÉ BARQUIER PÉREZ	
CAPÍTULO 37. LA WEB COMO HERRAMIENTA DIDÁCTICA DURANTE EL CONFINAMIENTO EN 2020. ANÁLISIS DE LA ESTRATEGIA VIRTUAL DE LOS PRINCIPALES MUSEOS DE ESPAÑA	812
JORGE J. TORRADO-SÁNCHEZ RAFAEL MARFIL-CARMONA M. ROSARIO SALAZAR-RUIZ	
CAPÍTULO 38. INSTRUMENTOS ARTÍSTICOS DE LA CULTURA DIGITAL Y VISUAL PARA EL CONOCIMIENTO DEL ALUMNADO ADOLESCENTE EN EL ÁMBITO EDUCATIVO. EL CASO DE 'INKTOBER' Y SU REPERCUSIÓN MEDIÁTICA EN REDES SOCIALES	836
VICTORIA TORIBIO-LAGARDE	
CAPÍTULO 39. PANELES DE PATRIMONIO VISUAL Y MUSICAL DE ADOLESCENTES SEGÚN DOCENTES EN FORMACIÓN	858
INÉS LÓPEZ MANRIQUE	

SECCIÓN II PATRIMONIO CULTURAL

2.1. PAISAJE, PIEDRA Y CIUDAD

- CAPÍTULO 40. EL ENTORNO SALINERO DE LA BAHÍA DE CÁDIZ
COMO PAISAJE BIOCULTURAL: DEFINICIÓN, RIESGOS Y
GESTIÓN 878
ANTONIO-J. SÁNCHEZ-FERNÁNDEZ
- CAPÍTULO 41. EL ISLOTE DE SANCTI PETRI: HACIA UN NUEVO
MODELO DE GESTIÓN EN LA CONFLUENCIA DEL
PATRIMONIO NATURAL Y EL CULTURAL 901
CLARA MOSQUERA PÉREZ
FRANCISCO JAVIER NAVARRO DE PABLOS
- CAPÍTULO 42. EXPERIENCIAS DE PAISAJE COMO PROYECCIÓN
DE LAS FIGURAS DE PROTECCIÓN PATRIMONIAL DE BASE
TERRITORIAL: EL CASO DE LA ENSENADA DE BOLONIA 924
CLARA MOSQUERA PÉREZ
FRANCISCO JAVIER NAVARRO DE PABLOS
- CAPÍTULO 43. EL AGUA. INSTRUMENTO EN LA NATURALEZA
DE LA ARQUITECTURA DE FRANK LLOYD WRIGHT 946
JOSÉ RAMÓN SOLA ALONSO
- CAPÍTULO 44. ESTUDIO ARQUEOLÓGICO DEL COLEGIO
JESUITA DE SAN ESTEBAN, MURCIA. TRANSFORMACIONES EN
LOS ESPACIOS AJARDINADOS RENACENTISTAS Y BARROCOS 972
ALFONSO ROBLES FERNÁNDEZ
- CAPÍTULO 45. VALLADOLID: ORIGEN Y CARÁCTER DE UNA
ARQUITECTURA FERROVIARIA 990
EDUARDO MIGUEL GONZÁLEZ FRAILE
- CAPÍTULO 46. B= A + I. HACIA UNA NUEVA FORMULACIÓN DE
LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EM LOS CENTROS HISTÓRICOS 1020
SARA GONZÁLEZ MORATIEL

CAPÍTULO 47. LA PRÁCTICA ARQUITECTÓNICA EN LOS TRATADOS PORTUGUESES DE <i>ANTÓNIO RODRIGUES</i> Y <i>FILIPPO TERZI</i> EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI.....	1046
TARA TRANCÓN PUJOL MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA	
CAPÍTULO 48. LAS GÁRGOLAS DEL MONASTERIO DE BATALHA. UNA INTERPRETACIÓN, UN CATÁLOGO	1062
PATRÍCIA ALHO DOLORES HERRERO FERRIO	
CAPÍTULO 49. LAS GÁRGOLAS Y SU DESCONTEXTUALIZACIÓN. REPRESENTACIÓN DE OTRAS RAZAS.....	1073
DOLORES HERRERO FERRIO	
CAPÍTULO 50. LOS POSICIONAMIENTOS DE LE CORBUSIER EN SUS INTERVENCIONES SOBRE LA CIUDAD HISTÓRICA. UN ANÁLISIS URBANO-PATRIMONIAL.....	1102
JUAN-ANDRÉS RODRÍGUEZ-LORA DANIEL NAVAS-CARRILLO MARÍA TERESA PÉREZ-CANO	
CAPÍTULO 51. LEONARDO DA VINCI, ¿ARQUITECTO? PROPUESTA DE INTERVENCIÓN EN EL CIMBORRIO DEL DUOMO DE MILÁN	1126
DAVID HIDALGO GARCÍA	
CAPÍTULO 52. LA CIUDAD CONVENTUAL EN EL TERRITORIO DE ANDALUCÍA. PROCESOS DE IMPLANTACIÓN TERRITORIAL MONÁSTICA DE LAS ÓRDENES DE DOMINICOS Y FRANCISCANOS.....	1148
F. JAVIER OSTOS PRIETO JOSÉ-MANUEL ALADRO-PRIETO MARÍA TERESA PÉREZ CANO	
CAPÍTULO 53. EL PATRIMONIO CULTURAL DE LAS NUEVAS POBLACIONES EN EL MUSEO DE LA CAROLINA: ANÁLISIS DEL DISCURSO EXPOSITIVO.....	1172
ANA TIRADO DE LA CHICA FRANCISCO JOSÉ PÉREZ-SCHMID FERNÁNDEZ	

CAPÍTULO 54. AVANCES EN LA INVESTIGACIÓN DE LAS ESCULTURAS DE LA GIPSOTECA DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UCM: ASPECTOS TÉCNICOS DE SU EJECUCIÓN	1197
MONTAÑA GALÁN CABALLERO	
CAPÍTULO 55. EL PATRIMONIO RELIGIOSO DE CULLERA (VALENCIA) COMO OPORTUNIDAD PARA EL TURISMO	1220
MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ	
CAPÍTULO 56. ENTRE LA IDEA DE ARTE Y LA REFORMA DEL ESPACIO LITÚRGICO. ECOS GUARDINIANOS EN LA ARQUITECTURA RELIGIOSA CONTEMPORÁNEA.....	1241
MARÍA DIÉGUEZ MELO	
CAPÍTULO 57. COMPLEJIDAD Y CONTRADICCIÓN ANTE EL TESORO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO	1265
EDUARDO MIGUEL GONZÁLEZ FRAILE JOSÉ RAMÓN SOLA ALONSO	
CAPÍTULO 57. «EL EXTRAÑAMIENTO JESUITA DEL SIGLO XVIII Y LA DEGRADACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL. MATERIALIDAD, PRESERVACIÓN, RUINAS Y ARQUEOLOGÍA EN LA PROVINCIA DE PARACUARIA»	1291
GUSTAVO ADOLFO SABORIDO FORSTER MA MERCEDES PONCE DE INSAGURBE	
CAPÍTULO 58. LA MONTEA PARA LA <i>LIBRERÍA</i> DE LA BIBLIOTECA GENERAL HISTÓRICA DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA.....	1322
ALEXANDRA M. GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 59. LOS PILARES DE AGUA DE LAS CASAS Y PALACIOS SEÑORIALES DE LA GRANADA MODERNA: ARTE, HISTORIA Y TRADICIÓN.....	1349
DANIEL JESÚS QUESADA MORALES	
CAPÍTULO 60. CAMBIOS DERIVADOS POR EL USO DEL GRANITO DE LAS CANTERAS HISTÓRICAS DE CARDEÑOSA Y MINGORRÍA (ÁVILA) EN EL PAISAJE MONUMENTAL DEL CENTRO-SUR DE CASTILLA Y LEÓN DESDE EL MEDIEVO HASTA EL SIGLO XVIII	1377
EDUARDO AZOFRA MIGUEL LÓPEZ-PLAZA	

CAPÍTULO 61. NUEVOS FORMATOS PARA NUEVOS TIEMPOS: LA EXPOSICIÓN VIRTUAL SOBRE EL CAMPUS UNAMUNO DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA 1408
ANA CASTRO SANTAMARÍA

CAPÍTULO 62. LA INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO EN LAS FÁBRICAS DE PIEDRA 1429
EDUARDO MIGUEL GONZÁLEZ FRAILE
JOSÉ RAMÓN SOLA ALONSO

CAPÍTULO 63. AGENTES Y CRITERIOS EN LA DECISIÓN DE CONSERVAR. UN ESTUDIO DE CASO DE ARQUEOLOGÍA URBANA 1456
M^a CARMEN REIMÓNDEZ BECERRA
JOSE MANUEL ALADRO PRIETO

CAPÍTULO 64. INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA Y VISUAL SOBRE *LA DAMA DE ELCHE* Y *LA DAMA DE BAZA* DESDE EL PUNTO DE VISTA DE UNA ARTISTA CONTEMPORÁNEA: FORMAS, COLORES Y SIMBOLISMO 1483
MARÍA DOLORES GALLEGO MARTÍNEZ

CAPÍTULO 65. LA MINGA: ANÁLISIS DE COMPETENCIAS EN LAS CAMPAÑAS DE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO EDIFICADO.. 1513
LORENA VAZQUEZ TORRES
ANGEL TORRES-TOUKOUMIDIS

2.2. LEGADO VISUAL, SONORO E INMATERIAL

CAPÍTULO 66. EL TIEMPO EN JUEGO: GENEALOGÍA Y ANACRONISMO O CÓMO ANTROPOLOGIZAR LAS RESTAURACIONES ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS..... 1534
ANTONIO RONCEL ESPINA

CAPÍTULO 67. LOS MINIADOS DE LA EDAD MEDIA: UNA PRÁCTICA CLÁSICA RENOVADA CON EXIGENCIAS DE RIGUROSIDAD, INVESTIGACIÓN Y NUEVAS TECNOLOGÍAS..... 1552
ANA M^a LÓPEZ MONTES
NATALIA TELLO BURGOS
ANA ISABEL CALERO CASTILLO

CAPÍTULO 68. EL ARCHIVO JALÓN ÁNGEL UN NODO EN LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA	1574
PILAR IRALA HORTAL	
CAPÍTULO 69. UMA ABORDAGEM METODOLÓGICA PARA A PESQUISA HISTÓRICO-BIOGRÁFICA COM BASE NA PRODUÇÃO FONOGRAFICA.....	1596
LUIZ SERGIO RIBEIRO DA SILVA	
CAPÍTULO 70. TRADICIONES CENTROEUROPEAS EN ANDALUCÍA. UN LEGADO CULTURAL DEL SIGLO XVIII EN LAS NUEVAS POBLACIONES DE CARLOS III: SUPERVIVENCIA Y TRANSFORMACIÓN.....	1616
ADOLFO HAMER-FLORES	
CAPÍTULO 71. LOS ENCUADERNADORES Y SU DOCUMENTACIÓN DE ARCHIVO EN LA REAL ACADEMIA DE CIENCIAS EXACTAS, FÍSICA Y NATURALES: GREGORIO UROSA (1850-1869)	1642
ANTONIO CARPALLO BAUTISTA	
CAPÍTULO 72. LA BIBLIOTECA ANIMADA O EL LIBRO HABITADO: A PROPÓSITO DE LA ARQUITECTURA DE LA PALABRA EN EL GENERAL DE TEOLOGÍA (SALA DISPUTATIO) DEL REAL COLEGIO DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS DE SALAMANCA.....	1666
MARIANO CASAS HERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 73. PUBLICITANDO UN PROYECTO ILUSTRADO: LAS NUEVAS POBLACIONES A TRAVÉS DEL <i>VIAJE DE ESPAÑA</i> DE ANTONIO PONZ.....	1683
FRANCISCO JOSÉ PÉREZ-SCHMID FERNÁNDEZ JUAN MANUEL CASTILLO MARTÍNEZ	
CAPÍTULO 74. LA PERSONIFICACIÓN DE SALVADOR DALÍ EN EL MUNDO LITERARIO	1705
SILVIA HERMIDA SÁNCHEZ	
CAPÍTULO 75. EL VALOR INMATERIAL DEL TALLER DE ARTISTA: BASES PARA EL ESTUDIO Y RECONSTRUCCIÓN DEL AMBIENTE DEL TALLER MADRILEÑO DE JULIO ROMERO DE TORRES	1722
MARÍA DOLORES GARCÍA RAMOS	

En los tiempos en los que un tuit o un meme intentan resolver problemáticas sociales, se publican más libros que nunca. Otra cosa es que se lean. Tengo la seguridad de que, en el mundo académico, hay muchos más autores que lectores. Más autoras que lectoras. Tanto es así que, a los que estamos en el fragor de la batalla “productiva”, no nos lee ya ni la familia, que era siempre el filtro más cercano, directo y sincero con el que contábamos. Han desistido por infoxicación. Y no sé si eso es triste o, más bien, es el resultado de haber pasado al siguiente nivel. Digo productiva porque, en el ámbito de las Ciencias Sociales y las Humanidades, hemos implosionado, demostrando nuestra capacidad de trabajo, que es mucha, ajustándonos a los parámetros diseñados por las Ciencias Naturales y de la Salud, que resuelven grandes problemas con artículos científicos de menos de diez páginas. Sin embargo, nosotros y nosotras somos mucho más excesivos. Gente de artes y letras, acostumbrados a convivir con el pensamiento complejo, protegiendo con nuestra propia vida libros de los años 50 del siglo XX, cuya supervivencia se expone siempre en cada mudanza. Estamos seguros de que dos y dos hace muchos siglos que no son exactamente cuatro y, sin embargo, nos esforzamos resumiendo nuestras investigaciones en una extensión comedida. Debo decir, en ese contexto, que hay que hacer una excepción con este volumen. Hay que leerlo. La suma de esos fragmentos vitales ofrece un mosaico de una espectacular riqueza, como demuestra este libro. Está dentro lo académico, pero también lo personal y lo biográfico. No debe intuirse solo el perfil docente o investigador, sino también el humano.

Hay que identificar en estos textos la inquietud que llevó, a cada una de las personas que firman estos magníficos trabajos, a luchar por la dignidad de la vida intelectual, a interesarse por las cosas, por el mundo, por el pasado, por los demás, por el futuro, por las iglesias y por los jóvenes, por el patrimonio y por las ciudades, por la educación y por los problemas sociales. Y eso ha de encontrar, al menos, el reconocimiento a través de nuestro interés y nuestra empatía. Personalmente, al coordinar esta edición, siento solo admiración y agradecimiento, porque algo tan sencillo como un vistazo por los títulos puede reconciliarnos con el mundo y hacer que huyamos por unos instantes del sentimiento nihilista de vacío y de desesperanza en el progreso humano. Si algún día el telediario ofrece señales de desánimo, ruego que se vuelva a este índice y se lea algún texto al azar. Y ese joven investigador que profundizaba en el legado patrimonial de su pueblo, o esa docente que intentaba transformar el mundo a través del arte, pueden convertirse en una tabla de salvación en este naufragio epistemológico que parece el siglo XXI, en un encuentro con lo mejor de lo que somos capaces. Además, aunque las líneas de esta propuesta son variadas y heterogéneas, como la vida académica misma, cada vez más híbrida, debe pensarse que el o la Roland Barthes de nuestros días está por aquí, publicando en una editorial de calidad y prestigio, compartiendo su voz y sus ideas.

Es un trabajo para disfrutar y aprender, una gran miscelánea en la que sumergirse en las aguas de las artes y las humanidades. La persona que lea estas páginas no debe dejarse engañar por la aparente rigidez de las secciones del libro. Como sucede en el conocimiento real, en la propia vida, compartimentar no es más que intentar poner puertas al campo. Por ello, invito a que se explore este contenido en su totalidad, reservando el tiempo y la paciencia tan necesarios como escasos en nuestros días. Puede que se encuentre en un bloque lo que se esperaba que otro pudiera contener. Habría tantos índices posibles como lectores y lectoras, que insisto en que deberían ser multitud. Quizá seguimos siendo estructuralistas: ordenamos y clasificamos. Pido perdón si eso resulta confuso para quien, en otro momento o en otra latitud cultural, perciba que se confunden términos en esta propuesta. Debería de haber un índice para cada persona. La narrativa transmedia y la interactividad lo

permiten hoy día. Es verdad que, en el siglo XXI, todo llega enlazado y remezclado. Estamos acostumbrados al desorden. Nuestro Instagram nos muestra una entrenadora de Fitness para pasar, en el siguiente vídeo, a un reportaje sobre la catedral de Burgos o el hambre en el mundo. Y así discurremos, acomodados en un caos disruptivo y caprichoso. Todo eso no lo puede arreglar un solo libro. Sin embargo, debo pedir que evitemos pensar que todo carece de sentido, que no bajemos los brazos y sigamos remando y nadando contra corriente, porque eso es lo que hacen las personas que firman estos capítulos. Y vale la pena, sin duda. Detrás de tanto ruido, de tanto protocolo universitario o académico, hay un torrente de calidad intelectual sin precedentes.

No voy a desarrollar una guía temática en este prólogo, ya que la amplitud de contenidos y enfoques es tan amplia que siempre dejaría cabos sueltos. Sí voy a explicar, de forma breve, la estructura, insistiendo finalmente en la importancia de dar difusión a esta obra. El esfuerzo realizado lo merece. El libro se divide en dos grandes bloques: “Arte, educación y mundo digital”, por un lado, y “Patrimonio cultural”, por otro. El primero se centra en propuestas artísticas y trabajos vinculados con la propia gestión cultural o museística, además del *artivismo* medioambiental, por lo que el primer subapartado se denomina “Acción, gestión y reflexión creativas”. Se trata de una sección diversa, con aportaciones dispares, tal y como ocurre con la segunda: “Humanismo digital y audiovisual”, que recoge diferentes textos centrados en el nuevo mundo tecnológico y en análisis de contenidos audiovisuales. En algunos casos, su carácter artístico o patrimonial hubiera hecho posible encuadrarlos en otras secciones. Por su parte, el apartado dedicado a la educación artística deja claro el hilo conductor: la enseñanza de las artes visuales y, en menor medida, sonoras, con una preeminencia del enfoque a/r/tográfico y las metodologías artísticas, con experiencias concretas que abordan diversos géneros y contextos empíricos, como es la pedagogía del espacio o lo arquitectónico, la didáctica del cine o la enseñanza del grabado, entre otros ámbitos.

El segundo bloque, por su parte, recoge un alto número de trabajos que evidencian una gran erudición. No hubiera sido necesaria una subdivisión, algo descompensada en cuanto a número de capítulos, pero se ha

organizado para diferenciar el paisaje, la ciudad y el patrimonio arquitectónico de otro tipo de legado patrimonial, como la ilustración, la fotografía o el documento sonoro, incluyendo también las tradiciones inmateriales y la reflexión sobre la restauración contemporánea. En concreto, los dos subapartados se denominan: “Paisaje, piedra y ciudad” y “Legado visual, sonoro e inmaterial”, aunque este último recoge también un trabajo centrado en el universo literario. Es importante dejar claro que el orden no implica, en ningún caso, una jerarquía basada en la importancia o en la calidad, por lo que se anima también a hacer búsquedas basadas en el capricho intuitivo y no en el desarrollo del índice. Especialmente, cuando determinadas obras podrían cruzar transversalmente, por su enfoque o contenido, cada uno de los subapartados.

Con la insistencia en mi admiración por estos trabajos y, más aún, por el potencial que demuestran y la sugerencia de las futuras investigaciones que están por venir, quiero incidir en la comodidad que representa la estructura estandarizada, en gran parte de los casos, según el modelo investigador, de forma que un resumen y un conjunto de palabras clave nos sitúan sobre la esencia de cada trabajo, que podemos recorrer de forma fácil, seleccionando su fundamentación introductoria, sus objetivos o metodología o, si se busca la esencia, consultando directamente resultados y conclusiones. Se ha considerado, espero que acertadamente, que es una manera útil en un mundo en el que se accede de forma apresurada a la información. Deprisa, deprisa, como el título de la película de Carlos Saura, parece sugerirnos una voz interior, mientras consultamos textos para elaborar próximos trabajos.

Por último, finalizo con una llamada a la difusión de estos textos con toda la intensidad posible. Hay que hacerlo por tierra, mar y aire, es decir, por medios digitales o impresos, en el marco del respeto a los derechos de autoría y a lo que estipule la editorial. El conjunto, así como sus partes diferenciadas, en la que también tengo la suerte de colaborar, son merecedores de esa divulgación. Si se hace un libro hay que conseguir que se consulte, que se aprenda, que se trabaje con él, que se discuta. Sabemos por Umberto Eco que el sentido de esa obra abierta está en manos de quienes van a leerla. De otra forma, los libros serán solo un

espacio en nuestra estantería o en nuestro disco duro, pero no estimularán el debate en la comunidad científica y, mucho menos, en la ciudadanía. Además, aunque se cuenta con algún trabajo en portugués, italiano o inglés, la mayor parte de estas investigaciones están escritas en español y, por ello, deben divulgarse en el marco de la comunidad iberoamericana con especial interés. Son trabajos recientes, redactados durante una de las mayores crisis de la humanidad, pero no dejan de ser un instante en el devenir de un gran esfuerzo individual y colectivo, también institucional en el caso de universidades, grupos o proyectos de investigación. Su contenido es testimonio de todo lo bueno de lo que somos capaces. Es la memoria de nuestras inquietudes intelectuales y, por lo tanto, humanas.

RAFAEL MARFIL-CARMONA
Universidad de Granada, España

SECCIÓN I
ARTE, EDUCACIÓN Y MUNDO DIGITAL

1.1. ACCIÓN, REFLEXIÓN Y GESTIÓN CREATIVAS

EL CUESTIONAMIENTO DEL DISCURSO ESPACIAL DESDE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS¹

DRA. OIHANA CORDERO RODRÍGUEZ
Universidad de Granada, España

DRA. VANESA CINTAS MUÑOZ
Universidad de Málaga, España

DR. ALFONSO DEL RÍO ALMAGRO
Universidad de Granada, España

RESUMEN

En el Grupo de Investigación HUM.425 (Universidad de Granada) venimos desarrollando un estudio sobre la capacidad de las prácticas artísticas para visibilizar las exigencias y exclusiones que el discurso espacial genera y, así, denunciar las consecuencias que ello implica en nuestros cuerpos y nuestras vidas.

Dentro de esta línea de trabajo, el objetivo principal de este texto es desarrollar un análisis crítico y comparativo de las propuestas artísticas que han abordado el cuestionamiento y la transformación del discurso espacial, concebido como una tecnología de discriminación y expulsión de las diferencias y generadora de experiencias desiguales.

Para ello, en primer lugar, hemos estudiado las propuestas artísticas más representativas provenientes de la producción de numerosos/as artistas y proyectos expositivos centrados en esta temática, desde la década de los setenta hasta la actualidad. Antes del momento actual, en el que la regulación e intervención con las distintas medidas de control sanitario ha supuesto un nuevo cambio de paradigma en la conceptualización, uso y habitualidad del discurso espacial. En segundo lugar, hemos relacionado y confrontado esta selección de las propuestas artísticas más significativas con las aportaciones de los referentes feministas, transfeministas, *queer* y postcoloniales más relevantes, que se han planteado en estos últimos años. Lo que nos ha posibilitado, posteriormente, detectar las distintas estrategias desarrolladas desde las prácticas artísticas ante

¹ Este capítulo ha sido realizado en el marco del Grupo de Investigación HUM.425 (Universidad de Granada), contando con parte de los recursos financiados por Secretaría General de Universidades, Investigación y Tecnología de la Consejería de Economía y Conocimiento, Junta de Andalucía, España, en la Evaluación de la Actividad Científico-Técnica de los Grupos de Investigación PAIDI

el discurso espacial en cuanto que tecnología de imposición de las ficciones de sexo-género y dispositivo de control y regulación de otros ejes y categorías de opresión. De este modo, este trabajo nos ha permitido comprobar y establecer, a modo de conclusiones: por un lado, la vinculación y las conexiones existentes entre los desarrollos artísticos y los diversos posicionamientos feministas, transfeministas, *queer* y postcoloniales de las últimas décadas. Por otro lado, proponer una clasificación de las distintas perspectivas desarrolladas desde el arte, en las que el discurso espacial se presentaba, por una parte, como generador de las diferencias de sexo-género, derivadas éstas de un discurso binario y esencialista. Y, por otra, como mecanismo de destierro de aquellas identidades que quedan fuera de la norma heteropatriarcal y cisexista, al responder, de forma interseccional, ante otras categorías de discriminación vinculadas con maniobras de control. Estos ejes de segregación no sólo han producido y fijado diferencias, si no que han forzado a una adecuación a los códigos vigentes de la masculinidad y la feminidad heteropatriarcal y han favorecido la expulsión de identidades no normativas.

PALABRAS CLAVE

Arte, Espacio, Sexo, género, Interseccionalidad.

INTRODUCCIÓN

En los últimos años, venimos desarrollando una línea de trabajo sobre las capacidades que las prácticas artísticas han desarrollado para analizar, cuestionar e intervenir el discurso espacial, entendido como tecnología de imposición y verificación (Lauretis, 2000) que regula nuestros cuerpos. Éste, dispuesto como mecanismo de control (Foucault, 1976), ha provocado y consolidado el paradigma de segregación de sexo-género mediante la utilización de estrategias de representación perfectamente disimuladas y camufladas (Lefebvre, 1976), produciendo tanto una discriminación en el uso de los espacios como una exclusión de las identidades disidentes desde el punto de vista de los imperativos heteropatriarcales. Aunque este paradigma, como plantearemos más adelante, no es el único que subyace en el discurso espacial, ni incluso en el arquitectónico (Preciado, 2006), ni tampoco el único que ha propiciado que la interpretación de las diferencias corporales haya derivado en desigualdades sociales, culturales y vitales (Brah, 2004).

Bajo estos planteamientos, el objetivo principal de este texto es presentar, a modo de síntesis de los resultados alcanzados en últimas fases desarrolladas, un análisis crítico y comparativo de una recopilación y selección de las propuestas artísticas más representativas de las distintas estrategias discursivas desarrolladas ante esta problemática en las últimas décadas (Colomina, 2006; Picazo y Perán, 2005), confrontándolas y relacionándolas con los diversos planteamientos conceptuales feministas, *queer* y postcoloniales que han difundido y han convivido en estos últimos años (Gil, 2011).

Una investigación que nos ha permitido, en primer lugar, entender el discurso espacial, por un lado, como un mecanismo productor de experiencias desiguales y de expulsión de identidades no normativas y, por otro, como una prótesis de discriminación que produce y fija las diferencias, respondiendo a otros ejes de opresión más a allá de la categoría binaria de sexo-género. Y, en segundo lugar, dilucidar una clasificación de los diferentes puntos de vista desarrollados al respecto, en la que conviven perspectivas con matices esencialistas y heteronormativos junto a otros enfoques construccionistas e interseccionales.

Para ello, aunque hemos acudido a planteamientos de décadas anteriores para confrontar teorías y prácticas artísticas coetáneas, el marco de esta investigación se ha centrado principalmente en las estrategias artísticas desarrolladas desde la década de los 90. Un momento en el que los movimientos feministas pusieron en crisis su marco epistemológico, surgieron las teorías *queer*, se logró una mayor visibilidad las culturas trans, *drags* y transgénero, convergieron los feminismos negros y postcoloniales y los estudios sobre el discurso espacial y la arquitectura entran en la academia (Agest, 1996; Colomina, 1992; Massey, 1994).

Una diversidad de planteamientos críticos sobre la construcción del sexo-género, la sexualidad, la raza, la clase social, etc. que nos han posibilitado reflexionar sobre cómo nuestros cuerpos y nuestras identidades son las consecuencias de complejas tecnologías biopolíticas que se superponen y ante las cuales el lenguaje artístico se ha ido posicionando como una perfecta herramienta de cuestionamiento (Cabello y Carceller en: Picazo y Peran, 2005; Lord y Meyer, 2013).

En este sentido, la selección de obras de las que ha partido este estudio, provenientes de diversos proyectos expositivos y de la producción de numerosas artistas que han centrado su trabajo en esta problemática, han de entenderse como la consumación de diversas proposiciones dentro de la misma intención: visibilizar el discurso espacial como generador de experiencias desiguales. Pero, de igual modo, también muestran distintas conceptualizaciones a la hora de concebir las imposiciones que imprime el discurso espacial y sus dispositivos arquitectónicos como tecnología de sexo-género (Lauretis, 2000). Pues, lejos de ir sucediéndose y suplantándose unas a otras, han seguido coexistiendo, de tal manera que sus pretensiones se han ido entrelazando en un continuo cuestionamiento. De este modo, la selección de obras artísticas que iremos planteando a lo largo del escrito, tienen distintas consideraciones en común.

1. EL DISCURSO ESPACIAL COMO PRODUCTO CULTURALMENTE CONSTRUIDO

El estudio realizado nos ha permitido constatar cómo una de las estrategias comunes que han planteado las obras seleccionadas se ha centrado en mostrar y visibilizar la laboriosa, disimulada y premeditada construcción del discurso espacial.

Por una parte, todas ellas parten de la conceptualización del espacio como un territorio social y culturalmente construido (MacDowell 1983; Wekerle, 1984), en el que se evidencian sus vestigios, sus exigencias y sus memorias, por muy camuflados y silenciados que se hayan intentado presentar. Pues, el espacio no es un objeto científico separado de la ideología o de la política, es un instrumento político e ideológico intencionalmente manipulado, a pesar de su apariencia neutral y homogénea, como ya nos indicaba H. Lefebvre (1976, p. 31). Si en algún momento el espacio tiene aspecto de indiferencia es justamente porque ya ha sido objeto de multitud de procesos de elaboración y construcción, aunque sus huellas no sean tan evidentes.

Unas consideraciones que podremos encontrar, por un lado, en el proyecto performativo de desactivación de minas antipersonas desarrollado por la artista bosnia Alma Suljevic durante la guerra en Sarajevo 1992-

1995. Una acción artística en la que andaba pausadamente sobre terrenos aparentemente anodinos e inhabitados, creando caminos más seguros para el resto de la población. Y, por toro, en la acción artística *Limpieza* (2009) de la mexicana Teresa Margollés. Una propuesta en la que familiares de las víctimas asesinadas en México limpian y friegan el suelo del espacio expositivo con agua y con la sangre recogida de las calles donde murieron sus allegados, haciendo evidente al olfato que todo aquello que los lugares intentan esconder y olvidar termina surgiendo de forma maloliente.

Por otra parte, todas las propuestas artísticas analizadas cuestionan y denuncian el discurso espacial como un instrumento de vigilancia y consolidación de la división de sexo-género. La posibilidad de la que dispone el discurso espacial de presentarse bajo una supuesta neutralidad y universalidad lo convierte en un aliado y estrategia perfecta para utilizarse como dispositivo de verificación y regulación del sistema, una tecnología clave para la producción y afianzamiento de los discursos identitarios de sexo-género (McDowell, 2000, p. 81). El espacio y el género han estado relacionados constantemente y se han construido mutuamente (Segato, 2016; Rose, 1999). Los espacios han sido construidos y definidos desde una perspectiva heteropatriarcal (Bondi, 2005; Duncan, 1996; Valentine, 1996), sustentada por el antropomorfismo masculino (Agrest, Conway y Weisman, 1996) y donde la adjudicación espacial segregada y discriminatoria se presenta como uno de los principales mecanismos en la instauración de los fundamentos del sistema patriarcal (Segato, 2016). Unas cuestiones que la artista norteamericana Mierle Laderman Ukeles señalaba en la propuesta artística *Washing, Tracks, Maintenance: Outside* (1973), en la que limpia las escaleras exteriores del *Wadsworth Atheneum Museum of Art* en Hartford (EE.UU.), evidenciando cómo las tareas de limpieza e higiene de los espacios, desempeñadas mayoritariamente por mujeres, han sido invisibilizadas y silenciadas, al igual que el resto del trabajo doméstico desempeñado por éstas.

2. EL DISCURSO ESPACIAL GENERADOR DE EXPERIENCIAS DESIGUALES

Otra de las estrategias comunes seguidas desde los planteamientos artísticos en el cuestionamiento del discurso espacial, ha consistido en mostrar cómo esta enmascarada elaboración y presentación neutral, lejos de su apariencia ingenua e inocente, conllevaba una serie de discriminaciones. Es decir, intentaban cuestionar (adentrándose y contaminándose de este enfoque esencialista y heteronormativo) el discurso espacial en cuanto que maniobra generadora de experiencias desiguales y mecanismo de expulsión de identidades no normativas.

La adjudicación y distribución espacial segregada del espacio ha provocado en nuestra sociedad experiencias desiguales dependiendo del sexo-género de las personas que lo utilizaran y ocuparan, discriminado de este modo el uso del espacio y dividiéndolo de manera obstinada e inexorable (Miller, 1995, pp. 70-71). Una construcción binaria y bien diferenciada de la distribución de los espacios masculinos y femeninos que, amparada bajo una supuesta naturalización del sexo-género (Friedan, 2009), no sólo justifica la división entre el espacio privado y público, sino que con ello asigna y establece un lugar a cada persona y obliga a su uso bajo la amenaza de la expulsión. Des esta manera, los cuerpos definidos en la feminidad han quedado ubicados en la reclusión del espacio doméstico, mientras que los cuerpos definidos como masculinos han sido dispuestos para la ocupación y el disfrute del espacio público.

Este confinamiento obligatorio para las mujeres en el espacio doméstico fue abordado en 1965 por B. Friedan, quien evidenció, tras la Segunda Guerra Mundial, cómo el destierro en el espacio doméstico de las mujeres americanas les había conducido a una frustración y a un *malestar sin nombre*, como indicaba el primer capítulo de *La mística de la feminidad* (2009). Una obra que pone en el punto de mira al patriarcado que, a finales de la década de los sesenta, K. Miller definiría, en *Política sexual* (1995), como un sistema de opresión que separa las vidas de las personas y recluye obligatoriamente a las mujeres en el hogar como territorio de sumisión. Esta perspectiva sobre el patriarcado, también fue compartida por otras artistas como la estadounidense M. Rosler en distintas obras

como *Semiotics of the Kitchen* (1975). Una irónica performance que abordaba el papel y las funciones de la mujer en el espacio doméstico, parodiando la estética de los programas de televisión sobre la perfecta ama de casa. En la obra, Rosler iba nombrando uno a uno los utensilios de la cocina, pero con unas expresiones y movimientos nada habituales. Poco a poco, los gestos violentos se acentuaban con determinados instrumentos, en un intento por mostrar la opresión y el abandono que supone para las mujeres su destierro y reclusión en el espacio de lo doméstico en un mundo regido por el patriarcado.

Unas décadas antes, en 1949, S. de Beauvoir (1981) ya explicaba en *El segundo sexo* que no hay razones biológicas que justifiquen la sumisión y subordinación de las mujeres y su destierro al ámbito privado, que “no se nace mujer, se llega a serlo” (1981, p. 13) como consecuencia de toda una serie de enseñanzas predispuestas y moduladas desde el sistema heteropatriarcal que las enclaustran en la más absoluta privacidad. Mientras tanto, el espacio público ha seguido definiéndose como el lugar donde la construcción social y cultural de las relaciones de sexo-género tienen lugar (Burnett, 1973; Segato, 2016) y éste, al plantearse marcado bajo la división del sistema binario de sexo-género, genera y difunde diferencias para poder ser ocupado (Bruegel, 1973), diferenciando completamente sus usos, permitiendo el acceso a unos o favoreciendo la exclusión de otras.

Las demandas de una utilización y una ocupación más igualitarias y la resignificación de los espacios públicos y de sus dispositivos arquitectónicos, ha sido una constante entre las mujeres artistas que han sentido en sus propias carnes cómo les ha sido arrebatado para su uso y disfrute. Unas consideraciones que pudimos observar a finales de la década de los setenta, en la acción *Take back the night* (1978) de las artistas estadounidenses S. Lacy y L. Labowitz. Una acción colectiva en la que se denunciaba la exclusión que padecían las mujeres en los espacios públicos como consecuencia del miedo y de la violencia que padecían al intentar habitar y recorrer las calles en numerosos momentos de sus vidas. Una cuestión que sigue presente en las acciones reivindicativas *Reclamar la noche* (1977-1978) del *Movimiento de Liberación de la Mujer*, desarro-

lladas en distintas ciudades europeas, y que la artista española Alicia Framis también plantea en la serie *Anti_dog* (2002). Una propuesta artística que generó ante las agresiones machistas y las violencias racistas a mujeres migrantes en Berlín por parte de *skinhead*, quienes, acompañados de agresivos perros, amedrentaban, agredían y violentaban a estas mujeres a la salida de sus trabajos. Ante ello, Framis propondrá una serie de vestimentas confeccionadas con un tejido ignífugo y resistente a los mordiscos de estos animales, también usado para la defensa ante ataques de balas y armas blancas.

Pero, lo cierto es que esta conceptualización y producción binaria y enfrentada del espacio, no sólo produce usos diferenciales y jerarquizados según el sexo-género, sino que desaloja, expulsa y proscribe al resto de identidades no normativas. La ideología heteropatriarcal plantea una sociedad que imposibilita o elimina las mismas opciones de habitabilidad y uso de los espacios a aquellas identidades que no se adecuan a la norma binaria, aquellas identidades que discrepan de las maniobras de representación promulgadas respecto a las nociones de masculinidad y feminidad que han sido perfectamente determinadas, estereotipadas y enseñadas a la población. Amparado bajo un aspecto neutral y higienizado, el discurso espacial está capacitado para unificar y, de este modo, resaltar y destacar a los/as diferentes (Delgado, 2011, p. 59), para no hospedar y albergar lo que no se ajusta a sus formas, para desalojar y expulsar lo que genere conflicto, al no adecuarse a las exigencias normativas o quebrantar los mandatos impuestos. Una realidad que la artista española C. García plantearía en el proyecto fotográfico *Chicas deseos y Ficción* (1998). Un trabajo en el que nos ofrece diversas imágenes de mujeres en espacios que habitualmente han omitido tanto el deseo como la sexualidad de éstas. Planteando unas gestos y actitudes seductoras entre mujeres, y a sabiendas de que éstas serán percibidas desde el sistema heteropatriarcal como unos ademanes provocadores y amenazantes al ideal de feminidad, García denuncia la dificultad e imposibilidad del contacto sexual entre mujeres en el espacio público, concebido para el uso y disfrute exclusivamente masculino. Una clara apuesta por la ruptura tanto con el régimen espacial patriarcal, como con los ideales normativos de la heterosexualidad obligatoria y su orden simbólico. Una propuesta que

vendría a evidenciar, a través de la práctica artística, las aportaciones difundidas en 1978 por M. Wittig en *El Pensamiento heterosexual* (2010). Para esta escritora y teórica feminista, concebirse, definirse y decirse mujer implicaba la construcción de una identidad de acuerdo a una imposición masculina y heterosexual, por lo que llegó a plantear, al terminar la presentación del libro en New York en 1978, que "las lesbianas no son mujeres".

3. EL DISCURSO ESPACIAL MÁS ALLÁ DE LAS IMPOSICIONES DE SEXO-GÉNERO

El análisis de las obras seleccionadas nos permite extraer una nueva estrategia que se ha intercalado a la anterior. Ésta consiste en demostrar, desde una perspectiva constructorista e interseccional, que el discurso espacial ha de ser entendido como prótesis de discriminación que provoca y establecen las diferencias, más allá de la categoría binaria de sexo-género, respondiendo a otras categorías de opresión. Como tecnología de sexo-género, el discurso espacial está capacitado para producir y perpetuar las diferencias que sustentan esta segregación y para hacernos aceptar los emplazamientos y los desplazamientos que, agudamente, nos normalizan y disciplinan (McDowell, 2000, p. 15). El discurso espacial es un dispositivo de control y verificación de la adecuación a las ubicaciones asignadas, a sus normas y a sus comportamientos. Unas capacidades que perturban las artistas españolas Cabello/Calceller en la obra fotográfica *Autorretrato como fuente* (2001). En ella nos muestran el uso de unos aseos públicos para hombres por parte de otras identidades, quebrantando las normas de acceso y de parcelación de los espacios atendiendo al sexo-género. Podríamos pensar que se trata de dos personas masculinas, consideración realiza a partir de toda una serie de condicionantes performativos que configuran el discurso corporal. No sólo se trata de la usurpación de un espacio asignado a otros cuerpos e identidades, sino de la constatación de la obligada adecuación de los comportamientos a determinados espacios. Pues, son los propios espacios los que establecen qué aspectos, qué formas de la carne y qué conductas son solicitados para su uso y acceso. De este modo, esta obra subvierte la

adecuación performativa a la diferenciación espacial como procedimiento de segregación de sexo-género.

Desde la teoría de la performatividad del género, planteada por J. Butler en *El género en disputa* (2007), se pone en duda la creencia esencialista de que las identidades de sexo-género son naturales e inalterables y la heterosexualidad obligatoria y normativa. Tanto una como la otra son la consecuencia de una actuación exigida y reiterada. Butler pone en evidencia que las categorías de sexo-género han sido socialmente construidas mediante los discursos, las prácticas y las normas, entre ellas las espaciales (Navarrete y James, 2004, p. 13), contribuyendo a que las disciplinas espaciales planteen el discurso espacial como un elemento esencial en la performatividad del género. Un planteamiento que la artista española Itziar Okariz también pondrá en práctica en *Mear en espacios públicos y privados* (2000-2004). Una serie de acciones en las que subvierte las normas del espacio público, así como sus inercias y sus obligaciones. Pues, en este proyecto, cuestiona la construcción de la masculinidad a través de la reapropiación y resignificación del lugar, retando la diferenciación sexual impuesta espacialmente a las mujeres, así como las conductas que en él se pueden llevar a cabo.

Estas propuestas están relacionadas, a su vez, con las aportaciones de Paul B. Preciado en *Basura y género. Mear/cagar. Masculinofemenino* (2006), en las que plantea cómo los dispositivos arquitectónicos también trabajan sigilosamente como una tecnología de sexo-género, un dispositivo centinela de la segregación de sexo-género y de su acomodamiento a los mandatos de la masculinidad y la feminidad heteronormativas y cissexistas. Pues, la arquitectura dispone fronteras que, bajo la apariencia de su justificación natural, se convierten en unas efectivas herramientas que generan y afianzan las diferencias de sexo-género binarias. Desde este punto de vista constructorista, tanto los cuerpos como sus identidades son comprendidos como la consecuencia de una suma de mecanismos disciplinarios, entre los cuales se situarían el discurso espacial y los dispositivos arquitectónicos. Ambos se presentan como valiosos instrumentos de control y como mecanismos biopolíticos de ordenación,

comprobación y control, dispuestos para demandar la obligatoria adecuación a las exigencias normativas y, así, poder detectar y expulsar las apariencias discordantes, más allá de las diferencias de sexo-género.

T. de Lauretis señalará, en *Diferencias* (2000), cómo esta concurrencia de diferencias ha provocado diversidad de discriminaciones, reflexionando sobre la identidad como un complejo proceso resultado de la confluencia y conexión de una serie de categorías de opresión que nos configuran a lo largo de nuestra vida. La procedencia, la nacionalidad, la raza, la clase social, la situación laboral, la enfermedad, la edad, la diversidad funcional, la religión, etc. se entrelazan tan interiormente en la construcción de nuestras identidades como la diferencia de sexo-género. Ejes de segregación entretejidos que trabajan de forma paralela y discordante, como argumentará Avtar Brah en *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión* (2011), dentro de los planteamientos de la teoría de la interseccionalidad y los estudios postcoloniales. Procedimientos enredados provenientes de múltiples estructuras de opresión que maniobran de forma sincrónica e interrelacionada (Platero, 2012) y que terminan produciendo multitud de divisiones y jerarquías en los espacios, originando experiencias completamente desiguales al amparar a unas personas y al desterrar a otras. Unas formas de opresión que pueden actuar simultáneamente en una misma localización espacial (Duncan, 1996; Lefebvre, 1978), generando una tremenda diversidad de maneras de habitar la disposición y regulación espacial, pues éstos condicionan la experimentación de las disposiciones espaciales, como se ha señalado la geografía feminista (Brown, 2012; McDowell, 2008) o las espacialidades transfronterizas (Anzaldúa, 1987; Brah, 2011; hooks, Brah, Sandoval, Anzaldúa, Levins Morales, Bhavnani, Coulson, Alexander y Talpade Mohanty 2004).

Esta acumulación y multiplicación de categorías de opresión y discriminación que pueden ser experimentadas y padecidas en el espacio público es abordada por la artista estadounidense Amanda Arkansassy Harris en *Femme space a reclamation project* (2015). Una propuesta fotográfica de empoderamiento en la que las personas que son retratadas manifiestan la segregación, la marginación, la repulsa o la exclusión que padecen en determinados espacios públicos, mostrando la misoginia, la transfobia o

el racismo existentes. Un planteamiento que enlaza con la propuesta de la estadounidense Adrian Piper, *Catalisys* (1970), realizada décadas antes, en la que señala el machismo y el racismo que contienen y producen los espacios públicos.

El hecho de plantear un análisis interseccional posibilita un incremento de distintos posicionamientos ante el sistema binario y dicotómico de sexo-género, pues éste ya no es abordado sólo a través de su propio paradigma, sino en la interrelación con las diferencias de clase, de raza, etc. Un cruce que se muestra perfectamente en las propuestas del artista peruano Giuseppe Campuzano al quebrantar distintos discursos con sus planteamientos en los espacios públicos de los museos. En su proyecto del *Museo del Travesti de Perú* (2008), planteado como una arquitectura travestida, propone metáforas y ficciones incluyentes frente a estas otras categorizaciones excluyentes.

Comprender en discurso espacial desde una perspectiva interseccional nos posibilita discernir sobre cómo las estrategias empleadas en las propuestas artísticas anteriormente presentadas, han sido utilizadas por otros grupos identitarios que, de igual manera, han sido censurados, silenciados o expulsados del espacio público por no ajustarse a las normativas existentes. Grupos de personas que terminarán convertidos en sujetos transfronterizos (Anzaldúa, 1987), como señalaban: el artista español Pepe Espaliú con la acción *Carrying* (1992) o el, también español Francis Naranjo en *Custodia* (2006), en torno a la expulsión y confinamiento doméstico de los/as enfermos/as; las artistas, colombiana y española, A. Cuesta y M. Monleón en la obra *Cadenas Mundiales de Afecto*, 2006-2010 del proyecto *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social* (2006) o la artista española Julia Montilla, en la performance colectiva *La Cara B del Turismo en Barcelona* (2017/2019), sobre el aislamiento doméstico y la invisibilidad de las mujeres migrantes empleadas del hogar, cuya precariedad laboral las convierte en ejemplos de una nueva esclavitud postcolonial en nuestros días; o la artista cubano-americana Coco Fusco y el mexicano Guillermo Gómez Peña en la performance *The Year of the White Bear and Two Undiscovered Amerindians Visit the West* (1992) donde manifestaban el coste

que supone habitar ciertos espacios de representación por parte de aquellas identidades que son conceptualizadas fuera del ideal occidental.

4. CONCLUSIONES

El poder realizar este estudio, nos ha permitido trazar una clasificación de las diferentes estrategias seguidas desde el ámbito artístico sobre la visibilización y cuestionamiento de las exigencias y las exclusiones que el discurso espacial genera, relacionándolas con los distintos planteamientos teóricos generados en cada momento y que siguen conviviendo en la actualidad. Y, de este modo, poder manifestar las consecuencias que todo ello conlleva en las vidas de numerosas personas que no se adecuan a estos parámetros.

Este trabajo nos ha posibilitado constatar que el espacio es una construcción definida y marcada desde el sistema heteropatriarcal y cisexista. Éste ha generado una distribución espacial desigual, jerárquica y contrapuesta, que ha ido produciendo experiencias muy distintas entre los hombres y las mujeres. El discurso espacial y sus dispositivos arquitectónicos se nos presentan como mecanismos de afianzamiento y reproducción de las ficciones de sexo-género que destierran y encierran a las mujeres en el ámbito doméstico. A pesar del miedo e inseguridad que conlleva la ocupación del espacio público, las mujeres han exigido poder habitarlo, ocuparlo y resignificarlo como maniobra forzosa y necesaria para su supervivencia, de igual modo que ha sucedido con otras identidades disidentes.

Por un lado, desde las aportaciones feministas de los años setenta y ochenta, como hemos ido comprobando a lo largo del texto, el espacio no sólo es una superficie designada desde la marca de sexo-género, planteado para su ocupación por parte identidades fijas y estables, sino que se nos presenta como un instrumento de control al servicio del pensamiento esencialista dominante para asignar y reproducir las diferencias de la categoría binaria de sexo-género, desterrando al resto de identidades no normativas. Por otra parte, desde el punto de vista constructivista de los planteamientos transfeministas, *queer* y postcoloniales hemos podido desvelar cómo el discurso espacial es entendido como una

prótesis de sexo-género que no sólo genera y fija las diferencias, sino que obliga a un acomodamiento de todas personas a los mandatos vigentes de la masculinidad y la feminidad heteropatriarcal y cisexista.

De este modo, entendemos el discurso espacial como un dispositivo interseccional de vigilancia que obedece e integra otros ejes de opresión que coexisten y que se interrelacionan más allá de las diferencias de sexo-género. La raza, la procedencia, el estatus social, la edad, la situación laboral, la enfermedad, etc. son categorías necesarias para entender la dificultad de acceso y uso de los espacios, así como las distintas formas de poder hacerlo. El discurso espacial se presenta como uno de los instrumentos de regulación más poderosos de los que se vale el sistema de biopoder. Herramientas de comprobación del orden social, cuya inexistente neutralidad alcanza un precio incalculable como maniobra para construir un sistema espacial diferenciado, jerarquizado y segregador que logra que toda discrepancia sea localizada e invalidada.

Verdaderos mecanismos de exigencia identitaria que expulsan cualquier cuerpo que no acate y asuma unas determinadas reglas, conductas y sistemas de representación y adecuación espacial instituidos. Dispositivos de disciplina social que dictan los modos y formas de uso, desahucian identidades, obligan a acatar determinados modos de vida y naturalizan las desiguales justificándolas en las interpretaciones culturales de las diferencias y diversidades corporales e identitarias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGREST, D., CONWAY, P. y WEISMAN, L.K. (Eds). (1996). *The sex of architecture*. Harry N. Abrams.
- ANZALDÚA, G. (1987). *Borderlands. La frontera. The new mestiza*. Aunt lute books.
- BONDI, L. (2005). *Gender and the reality of cities: embodied identities, social relations and performativities*, Institute of Geography, University of Edinburgh. Edinburgh. Recuperado de <http://hdl.handle.net/1842/822>

- BRAH, A. (2004). Diferencia, diversidad, diferenciación. En: B. HOOKS, A. BRAH, C. SANDOVAL, G. ANZALDÚA, A. LEVINS MORALES, K.K. BHAVNANI, M. COULSON, M.J. ALEXANDER y CH. TALPADE MOHANTY. *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras* (pp. 107-136). Traficantes de Sueños.
- BRAH, A. (2011). *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión*. Traficantes de Sueños.
- BROWN, M. (2012). Gender and sexuality i intersectional anxieties. *Progress in human geography*, 36 (4), 541-550. Recuperado de <https://tinyurl.com/yxgtzy44>
- BRUEGEL, I. (1973). Cities, women and social class: a comment. *Antipode*, 5 (3), 62-63. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-8330.1973.tb00576.x>
- BURNETT, P. (1973). Social change, the status of women and models of city form and development. *Antipode*, 5 (3), 57-61. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-8330.1973.tb00575.x>
- BUTLER, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- COLOMINA, B. (2006). *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Akal.
- COLOMINA, B. (ed). (1992). *Sexuality and Space*. Princeton Architectural Press.
- DE BEAUVOIR, S. (1981). *El segundo sexo. La experiencia vivida*. Siglo Veinte.
- DE LAURETIS, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Horas y horas.
- DELGADO, M. (2011). *El espacio público como ideología*. Los libros de la Catarata.
- DUNCAN, N. (Ed.). (1996). *BodySpace. Destabilizing geographies of gender and sexuality*. Routledge.
- FOUCAULT, M. (1976). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- FRIEDAN, B. (2009). *La mística de la feminidad*. Cátedra.
- GIL, S.L. (2011). *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el estado español*. Traficantes de sueños.

- HOOKS, B., BRAH, A., SANDOVAL, C., ANZALDÚA, G., LEVINS MORALES, A., BHAVNANI, K.K., COULSON, M., ALEXANDER, M.J. y TALPADE MOHANTY, CH. (2004). *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Traficantes de Sueños.
- LEFEBVRE, H. (1976). *Espacio y política*. Ediciones Península.
- LEFEBVRE, H. (1978). *El derecho a la ciudad*. Península.
- LORD, C., MEYER, R. (1994). *Art & queer culture*. Phaidon.
- MASSEY, D. (1994). *Space, place and gender*. Polity Press.
- MCDOWELL, L. (2008). Thinking through work: complex inequalities, constructions of difference and trans-national migrants. *Progress in human geography*, 32 (4), 491-507. Recuperado de <https://tinyurl.com/y3dt4rm6>
- MCDOWELL, L. (2000). *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Cátedra.
- MILLET, K (1995). *Política sexual*. Cátedra.
- NAVARRETE, A. y JAMES, W. (2004). *The gendered city: espacio urbano y construcción de género*. Universidad Castilla-La Mancha.
- PICAZO, G. y PERÁN, M. (Eds.). (2005). *La década equívoca. El trasfondo del arte español en los 90*. Centre ud'art La Panera.
- PLATERO, R.L. (Ed). (2012). *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Bellaterra.
- PRECIADO, B. (2006). *Basura y género. Mear/cagar. Masculino/femenino*. Recuperado de <https://tinyurl.com/y6a366w9>
- ROSE, G. (1999). Performing space. En: D. MASSEY, J. ALLEN & P. SAREE (Eds.). *Human geography today* (247-259). Polity Press.
- SEGATO, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños.
- VALENTINE, G. (1996). (Re)negotiating the 'heterosexual street': lesbian productions of space, En: N. DUNCAN (Ed.). *BodySpace: destabilizing geographies of gender and sexuality* (146-155). Routledge.
- WEKERLE, G. (1984). A woman's place is in the city. *Antipode*, 16 (3), 11-19. Recuperado de <https://tinyurl.com/y3yk3ggd>
- WITTIG, M. (2010). *El Pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales.

STREET ART Y MURALISMO EN EL CARIBE COLOMBIANO, COMO ESPACIOS DE DIÁLOGOS INTERCULTURAL

ANGIE FONTALVO-ORTIZ

OLGA CARO-PÉREZ

MG. MARGARITA QUINTERO-LEÓN

MG. ÁLVARO AVECEDO-MERLANO

Universidad de Costa, Colombia

RESUMEN

El presente capítulo busca mostrar cómo los movimientos del Street art y Muralismo en la ciudad de Barranquilla permiten mostrar la diversidad cultural de la ciudad. Desde la connotación, la técnica y las temáticas, los representantes de estos movimientos, han encontrado a través de sus obras, una nueva forma de comunicación. En la indagación se observa que el espacio público es usado como un medio para plasmar mensajes, desde el arte; lo que ha generado la recuperación de espacios y permitido la creación de diálogos entre artistas y comunidades. Además, se exploran como la promoción de los diálogos interculturales desde la reconfiguración de los elementos simbólicos plasmados en las intervenciones terminan exponiendo los imaginarios sociales del Caribe Colombiano.

PALABRAS CLAVE

Street art, Muralismo, Cultura, Imaginarios sociales, Caribe colombiano.

INTRODUCCIÓN

Los muros de las ciudades se han convertido en el lienzo para los artistas del Street art y el Muralismo, movimientos que han representado en la historia una voz de protesta en el espacio urbano, exponiendo situaciones de contextos locales, nacionales o mundiales, para generar debate ante injusticias o desigualdades, a partir de una perspectiva cercana con el transeúnte (Alcatruz, 2011).

Al Street art se le conoce por ser una combinación de imágenes, personajes o formas que se encuentran en un espacio público y que tiene la intención de comunicar algo a las personas que aprecien las obras (Blanche, 2015). A pesar de que puede contener elementos del grafiti, se diferencia de este por su intencionalidad de transmitir un mensaje que puede ser decodificado por el transeúnte; mientras que el grafiti por su contenido inclinado hacia las letras posee un carácter críptico que generalmente tiende a ser comprendido solo entre grafiteros (San Juan, 2017).

Asimismo, el Muralismo es un movimiento artístico que se caracteriza por sus obras de gran tamaño y que se llevan a cabo por medio de una combinación de materiales y técnicas que se manifiestan a través de las imágenes que conforman la pieza, reflejando una conciencia tanto individual como colectiva y que se contrasta con la realidad del artista con el fin de mostrar su carácter de resistencia, dejando de lado cánones estéticos e institucionalizados que pretenden mercantilizar el arte (Morales, 2020). El muralismo al igual que el Street art, busca transmitir un mensaje con la posibilidad de generar una serie de interpretaciones que estarán condicionadas a la subjetividad de cada observador.

De esta forma, los mensajes presentes en las intervenciones se mezclan con una gama de temáticas que terminan representando situaciones, criticando problemáticas e incluso exaltando características de grupos étnicos. Todo lo anterior, junto con la condición pública que le brindan las paredes, permiten que se produzca un diálogo intercultural entre las obras, los observadores y los artistas, el cual posee una característica de

transversalidad, pues es un diálogo donde no se presupone una homogenización de la cultura, sino que se valora la multiculturalidad (Dussel, 2016).

Además, este proceso se ve reflejado en la creación de unos imaginarios sociales que según Pintos (2014), se constituyen en esquemas que se elaboran socialmente, orientando percepciones y que permiten explicaciones que hacen posibles que las apreciaciones de las personas sean consideradas como una realidad. Esto se hace viable a través del conjunto de significaciones que son plasmados en los temas que forman parte de las diferentes intervenciones del Street art y muralismo, las cuales se encargan de plantear una realidad desde la percepción del artista y busca la decodificación de los espectadores quienes plantearan un significado que cambiará y se transformará dependiendo de las ideologías de cada transeúnte.

Con el fin de llegar a un significativo número de personas, estos movimientos han aprovechado la gratuidad que les proporciona el espacio público, y a pesar del carácter efímero de las intervenciones por encontrarse expuesto en las calles, a riesgo de ser borrado, rayado o reemplazado, tienen como objetivo principal comunicar un mensaje y que este logre de alguna forma impactar a la sociedad.

En ese sentido, la ciudad de Barranquilla, como capital del departamento del Atlántico en Colombia, y oficialmente distrito especial, industrial y portuario, es reconocida por su gran diversidad cultural, lo cual, la convierte en un lugar propicio para que dinámicas urbanas como el Street art y el muralismo se manifiesten cada vez más en los diversos barrios que la constituyen.

Así, teniendo en cuenta la intencionalidad de comunicar de dichas manifestaciones artísticas, y el aumento de las obras en la ciudad de Barranquilla, en este capítulo se busca conocer como estas expresiones se han convertido en difusoras de la cultura del caribe colombiano y también de qué manera este arte urbano propicia un escenario para generar diálogos interculturales, que llevan a la creación de unos imaginarios sociales concretos sobre la ciudad.

1. METODOLOGÍA

El presente capítulo se desarrolló bajo un carácter cualitativo, pues como menciona Fernández & Pértegas (2002), se tuvo en cuenta el proceso de exploración, comprensión y descripción que en este caso se centró en la revisión de artículos teóricos que permitieran conocer la historia y procesos sociales que se pueden construir alrededor de ambos movimientos, como lo son los imaginarios, además, se tuvo en cuenta fuentes noticiosas e institucionales que dieran luz del estado del Street art y Muralismo en el panorama internacional y local.

Los procesos de comunicación horizontal con algunos de sus representantes permitieron comprender las subjetividades que se construyen alrededor del fenómeno artístico. Esto gracias a la realización de las entrevistas semiestructuradas, donde se establece una guía de preguntas abiertas y flexibles que se fueron ajustando conforme el desarrollo del diálogo con cada artista e incluso se incluyeron preguntas adicionales como resultado de sus respuestas, para enriquecer el proceso de investigación (Folgueiras, 2016).

En ese sentido, a lo largo de la investigación se llevaron a cabo diversas entrevistas a distintos gremios del arte en la ciudad, no solo a los actores responsables de plasmar en las paredes los mensajes, sino también se llevaron a cabo entrevistas con artistas profesionales, profesores de arte, y con los pobladores de los barrios en donde este tipo de manifestaciones se dan con mayor frecuencia.

Las entrevistas se realizaron por medio de la plataforma Microsoft Teams, pues al momento de aplicación del instrumento, Barranquilla al igual que otras ciudades a nivel nacional y mundial estaban viviendo la primera etapa del COVID-19, así que por medidas de bioseguridad se optó por la virtualidad. Una vez diseñado el cuestionario se buscó aquellos artistas del Street art y Muralismo a nivel local que contaran con intervenciones en la ciudad, y también se encontraron en la red social de Instagram, medio por el cual comparten las obras realizadas y permitió un primer acercamiento con ellos por medio de mensajes directo para concretar la reunión.

Fueron 6 artistas entrevistados desde un diálogo abierto con el objetivo de aproximarse a las realidades de cada uno, pues las entrevistas se realizaron de manera individual, lo cual permitió explorar sus primeros acercamientos con el movimiento que los identifica sea Street art o Muralismo. Desde las experiencias personales se logró conocer sus motivaciones, temas de inspiración, objetivo a comunicar, proceso de realización de las obras e impactos sociales que han generado los movimientos en la ciudad.

En el último punto antes mencionado es importante aclarar que, a pesar de no haber podido tener un acercamiento con algunas comunidades que han hecho parte de los procesos de intervención debido a las medidas restrictivas por la pandemia, mediante las declaraciones de los artistas se conocieron logros significativos que se han consolidado gracias a estas expresiones en diferentes puntos de la ciudad, para la generación de espacios de convivencia y reflexión ciudadana.

Es importante mencionar que, raíz de las transformaciones causadas por la pandemia, la metodología de investigación, que inició concebida desde lo tradicional, y que dependía de un trabajo del campo en terreno, tuvo la necesidad de mutar, y llevar estas indagaciones a los espacios digitales. Esto nos demostró cómo estas manifestaciones urbanas también hacen presencia en estas nuevas lógicas digitales, las cuales permean actualmente nuestras cotidianidades. En ese sentido, fue gracias a la posibilidad de conexión por parte de los artistas y demás actores en cuestión, que se logró avanzar en las actividades e indagaciones a pesar de las restricciones que trajo consigo la pandemia. Dicha situación nos llama a reflexionar acerca de las posibilidades que tiene la investigación social frente al uso que se hace de las redes sociales y de la tecnología en general.

Finalmente, desde la categorización de los resultados, divididos en: concepción del arte y origen de la obra, técnica e impacto, e identificación de los imaginarios sociales, se realizó un proceso de triangulación desde el cual se integraron diferentes perspectivas para acercarnos a una realidad más ajustada (Gómez, 2010). Esto permitió conocer como desde el

Street art y Muralismo se logran generar procesos de diálogo intercultural que muestran la diversidad cultural de la Región Caribe colombiana y construye imaginarios sociales (Acevedo y Brijaldo, 2018), además, explorar cómo los artistas perciben el estado actual de los movimientos en la ciudad

1.1. LUGARES CON MAYOR INTERVENCIÓN

Como parte de unos de los objetivos de la investigación, se realizó una cartografía para dar a conocer algunos de los lugares que cuentan con varios murales representativos del Street art y Muralismo en la ciudad de Barranquilla. Para ello se creó con la ayuda de Google Maps, una guía en la cual se establecieron las ubicaciones de las intervenciones, e incluso en algunos casos se acompañó con fotografías de los autores como muestra de lo que las personas pueden llegar a encontrar en esos espacios urbanos.

En este proceso se tuvo en cuenta los sectores que contaran con más de tres intervenciones para una mejor experiencia a quienes interactúen virtualmente con los recorridos. De esta forma será más fácil desplazarse en el mapa y encontrar los iconos de color morado, con el cual se decidió representar la ubicación de las obras localizadas en: Vía 40, Avenida 11 de Noviembre, Carrera 50, paredes externas del Zoológico de Barranquilla y el Barrio Rebolo. Todo lo anterior lo puede descubrir en el siguiente enlace: <https://cutt.ly/xkuReoA>

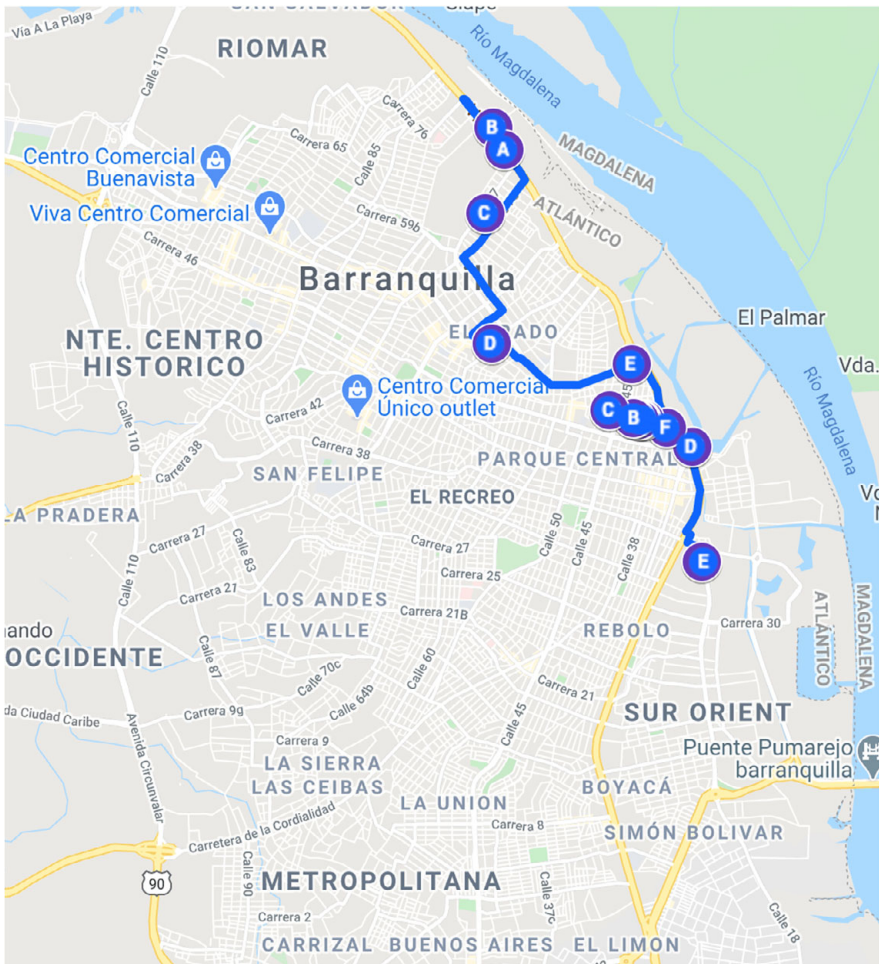


Figura 1: Guía de Google Maps, Street art y Muralismo en Barranquilla
Fuente. Imagen del autor

2. DIÁLOGOS INTERCULTURALES A TRAVÉS DE LAS OBRAS

El Street art y el Muralismo se ha convertido en herramientas que brindan la posibilidad de transmitir un mensaje a través de imágenes, y de la misma forma el uso de estas imágenes ha permitido a los artistas mostrar creencias, costumbres, simbologías o iconos, con el fin de exaltar un grupo étnico específico. Este fenómeno se ha visto reflejado históricamente en las paredes de varias ciudades del mundo, las cuales se han

convertido en el escenario perfecto que permite mostrar estos vestigios culturales.

En una ciudad como Nueva York que además de ser una de las referentes más dicientes para estos movimientos, también se conoce que a lo largo de la historia se ha convertido en un punto de encuentro de muchos inmigrantes proveniente de distintos países del mundo, logrando que en sus calles converjan una gran variedad de idiomas y personas con diferentes procedencias étnicas. En este sentido, esta ciudad se transforma en el escenario perfecto de procesos de interculturalidad, pues proporciona todas las condiciones, el contacto cultural y la creación de nuevas combinaciones culturales (Strong, 1998).

La gran diversidad de culturas presentes en esta ciudad dio lugar para que, desde hace muchos años, en las intervenciones de Street art y Muralismo tomaran presencia africanos y nativos americanos, con lo cual los artistas tenían como objetivo promover grupos étnicos y apoyar la cultura hispana o afroamericana. Asimismo, con estas representaciones buscaban exaltar su herencia no europea y de la misma forma tenían la intención de criticar las inconsistencias que se presentaban en el sistema social, como lo es la discriminación a personas de color o la falta de educación (Strong, 1998).

En el contexto Latinoamericano, Perú también ha usado estos movimientos urbanos para exaltar un mensaje de inclusión y de identidad cultural; cabe resaltar que Parke (2019) afirma que generalmente los artistas de estas expresiones han iniciado sus intervenciones en el grafiti, pero la necesidad de transmitir un mensaje y generar un impacto en la comunidad, ha llevado a replantear sus obras, lo que ha permitido que sean partícipes del Muralismo o el Street art. En cuanto al contenido plasmado en sus obras está condicionado a las ideologías y experiencias de vida de cada autor y por lo general están cargados de contenido étnico que busca exaltar y reafirmar sus raíces (Parke, 2019).

Sin embargo, a pesar del interés en apoyar con sus obras la identidad cultural que los identifica, Parke (2019) menciona que generalmente los muralistas evitan pintar la imagen típica del indígena o campesino peruano, pues estos buscan reflejar una imagen contemporánea del país,

donde las intervenciones muestren el mestizaje del Perú, con el propósito que sus expresiones permitan crear conversaciones acerca de la peruanidad donde intervengan tanto la imaginación individual como el imaginario social.

Por otra parte, la ciudad de Barranquilla también ha sido testigo de cómo tanto el Street art y el Muralismo se han convertido en herramientas que propician diálogos interculturales, gracias al interés y necesidad de los artistas locales en enviar un mensaje y que este sea recibo de manera que pueda propiciar un cambio en la sociedad. Los muros que se encuentran en las diferentes localidades de la ciudad se han transformado en los lienzos para expresar las ideologías, experiencias de vida, creencias e ideales de los autores de estas obras.

Teniendo en cuenta la intención de los artistas con su trabajo, es posible afirmar que hace parte de un proceso de interculturalidad crítica que según Tubino (2005) no apoya las diferencias sociales, ni la discriminación cultural, puesto que estas condiciones no propician un escenario de diálogo intercultural auténtico, y por esto, busca la manera de eliminarlas sin violencia. Dinámica que se ve reflejada tanto en el Street art como en el muralismo, ya que, al usar las imágenes, formas y colores con el propósito de enviar un mensaje, se convierten en una herramienta de comunicación que promueve el diálogo, y lo hace sin ningún método violento.

En la ciudad, artistas locales como Joyce Obregón tienen en cuenta el motivo por el cual intervienen un lugar, el mensaje que quieren comunicar y cuál es el público que quieren impactar, esto lo combina con los aspectos culturales que comprenden sus temáticas de sus intervenciones entre las que se encuentran la influencia afro, el feminismo, y la flora y fauna del caribe colombiano, todo con el fin de establecer una comunicación con los transeúntes (J. Obregón, comunicación personal, 10 de mayo de 2020).

Asimismo, Jessica Hoyos conocida como *Panda Natural*, menciona que dentro de las temáticas que inspiran su arte está lo autóctono, las etnias latinas, las raíces ancestrales, la historia del territorio colombiano, la co-

municación con la naturaleza y lo espiritual, esto lo mezcla con el mensaje que imparte en su trabajo donde busca conectar su identidad con las obras, al igual que a las personas con la naturaleza (J. Hoyos, comunicación personal, 7 de julio de 2020).

Al igual que ellas, los demás artistas entrevistados coinciden en algunos de los temas que los inspiran para realizar estas expresiones, y de la misma forma mencionan que existe una intencionalidad de comunicar algo por medio de todos los muros que logran intervenir en la ciudad, independientemente de si estos son autofinanciados o con algún tipo de apoyo económico. No obstante, cuando los realizan con recursos propios procuran que sea una calle transitada, que no sea propiedad privada y que la obra no pueda dañarse fácilmente, pues de esta manera posiblemente puede ser vista por una gran cantidad de personas y logren recibir el mensaje que se les quiere impartir.

Los movimientos de Street art y el muralismo se convierten en una estrategia dicente, pues además de llevar un mensaje, muchas veces las técnicas usadas para elaborarlos le permiten la mezcla con el arte. Para su elaboración algunos de los artistas locales emplean técnicas como el realismo, el expresionismo o surrealismo para darle vida a las obras. Esto con la combinación de materiales y formas permiten que las intervenciones propicien un proceso de dialogo que logra que se construyan imaginarios sociales relacionando las temáticas presentes en la sociedad, dando lugar a que los espectadores y estas obras transformen su percepción de la realidad.

En ese sentido, los muros de la ciudad pasan de ser espacios vacíos, no lugares (Auge, 1993), para convertirse en espacios y lugares (Yi-Fu, 1977) de enunciación, en las voces no escuchadas de la ciudad; lo plasmado son mensajes generalmente obviados por las hegemonías mediáticas, pero que a través del poder del arte son capaces de transformar, no solo la materialidad intervenida con oleos y aerosoles, sino que al mismo tiempo, logran articular los mensajes transmitidos con la transmutación de dichos espacios. Aquí los mensajes son delineados desde diferentes perspectivas, aprovechando, entre otros elementos, la riqueza de los acontecimientos cotidianos para cargar de sentido el vivir en la ciudad.

3. IMAGINARIOS DEL STREET ART Y EL MURALISMO EN EL CARIBE COLOMBIANO

Uno de los principales autores que trabaja el concepto de imaginarios sociales es Castoriadis (1975), quien en los años sesenta se convirtió en precursor de tal conceptualización. Sin embargo, muchos otros investigadores han utilizado el concepto de imaginación social desde su campo de investigación. Entre las diversas definiciones, el mismo Castoriadis las comprende como se muestra a continuación:

Lo imaginario del que hablo no es imagen de, es creación incesante y esencialmente indeterminada (histórico-social y psíquica) de figuras/formas/imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse de «alguna cosa». Lo que llamamos «realidad» y «racionalidad» son obras de ello. (Castoriadis, 1975, p. 11).

Si bien Castoriadis fue uno de los pioneros en construir la definición de imaginarios sociales, para el propósito de este trabajo se consideraron varias definiciones de diferentes autores que enriquecieron nuestro corpus teórico. En este sentido, Molinares (2005) ha reinterpretado al propio Castoriadis en el ámbito del significado y la identidad, argumentando que “el imaginario social revela el origen ontológico en lo histórico, hasta llegar a convertirse en una especie de institución, en el cual los individuos y las cosas mantienen siempre una identidad como resultado de un conjunto de significaciones imaginarias” (p. 111).

En la misma línea, aunque enfocado desde una perspectiva dominada por los elementos simbólicos, Zambrano (2012) elabora una conceptualización de imaginarios sociales, entendidos como el:

Entramado de redes simbólicas que permea las interacciones sociales; a la vez que constituye y da vida a los simbólicos de aquella red, el mismo es siempre cambiante. El imaginario social se presenta como un espacio simbólico que contiene un conjunto de significantes, significaciones, prácticas, creencias y discursos que constituyen un ‘magma de significaciones sociales’ que reúnen, cohesionan y visibilizan a un colectivo determinado (un grupo, una institución, una comunidad). (Zambrano, 2012, p. 276).

Otro autor que se ubica en el campo de lo simbólico es Baczko (1991), quien plantea que “los imaginarios sociales son referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad a través del cual ella se percibe, se divide y elabora sus finalidades” (p. 28). Por el contrario, Baeza (2000) le otorga más fuerza al papel que juegan las relaciones sociales en el proceso de constitución de los imaginarios, quien los define como:

“composiciones ya socializadas en el tramado mismo de las relaciones sociales, con el propósito de dar inteligibilidad al cosmos, al mundo y a la sociedad, al mundo y a la naturaleza, a la vida desde sus orígenes y a la muerte, etc.” (Baeza, 2000, p. 33).

Centrando en Barranquilla los imaginarios de las obras son expresados teniendo en cuenta las diferentes ideologías con las que se identifica cada autor, los cuales buscan que este sea percibido e interpretado por los transeúntes que logren apreciarlo. Este proceso de lugar a la conformación de unos imaginarios sociales que comprenden la relación entre lo simbólico y lo imaginario, lo cual lleva a la creación de una “imagen” que se convierte en la representación con el propósito no solo de expresarse sino de existir (Beriaín, 2011).

Mas allá de los temas que ocupan gran cantidad de los murales donde se exalta la cultura popular del caribe colombiano, la importancia de los grupos étnicos de la región, la biodiversidad de la costa caribe del país, también se tienen presencia la cotidianidad de zonas periféricas de la ciudad. Con respecto a esta última temática, el artista Rafael Matos pretende elaborar una representación gráfica de estas poblaciones, teniendo en cuenta que muchas veces se encuentran en alguna condición de vulnerabilidad, por lo cual busca mostrarles a los jóvenes que a través de su trabajo se puede crear otra manera de comunicarse y también por medio de este es posible cambiar la perspectiva de su forma de vida (R. Matos, comunicación personal, 25 de junio de 2020).

4. DISCUCIONES

El panorama del Street art y Muralismo en la ciudad de Barranquilla, ha adquirido un crecimiento significativo que les permite a los artistas

validar estas expresiones como una herramienta de comunicación, a través de la exposición de realidades del contexto local y regional. Esto es reconocido por entes del sector privado, público y organizaciones no gubernamentales que hoy incluyen la realización de estas intervenciones en el desarrollo de sus proyectos de gestión, ahora, a si bien esto representa nuevas oportunidades, también generan otro tipo de debates en el proceso de creación y realización.

Uno de ellos son los procesos de convocatorias, pues se establecen ciertas categorías y requisitos desde el Ministerio de Cultura a nivel Nacional o Portafolio de Estímulo Distrital, que pueden ser un impedimento para aquellos artistas que no cuenten con una formación profesional en las artes y una vasta experiencia en el terreno de estudio, características que son repetitivas para poder acceder a dichos beneficios (Ministerio de Cultura, 2020). Adicional a esto, en festivales locales de arte urbano también se establecen ciertos criterios en cuanto a temas a tratar, entonces vemos como en ambos casos la libertad creativa del artista se puede ver troncada e influida, pues para llegar a tener más probabilidades en el proceso de selección debe moldearse ante unos estándares institucionales.

En el caso de los artistas entrevistados, a pesar de haber contado con experiencia en Portafolio de Estímulos o proyectos institucionales tienen un favoritismo por seguir realizando sus intervenciones de forma independiente, e incluso en algunas ocasiones piden un permiso verbal a los dueños de los predios donde quieren intervenir, dándoles a conocer bocetos o imágenes de obras previas.

Ahora, otro de los puntos a tener en cuenta por los artistas cuando la figura del Estado hace parte de la realización, es crear murales que no dejen de lado su característica de denuncia. Para la artista Joyce Obregón en algunas ocasiones mandan a los artistas a pintar lugares solo para embellecer la pobreza, por lo tanto, su postura frente a ello no es solo pintar, sino, instaurar un mensaje de crítica que dé cuenta de la necesidad del gobierno en turno por trabajar con las comunidades de ese espacio que se interviene y no solo verlos como “muebles” (J. Obregón, comunicación personal, 10 de mayo de 2020).

Si bien las plataformas Distritales han llevado a una mayor difusión y apropiación por estas expresiones artísticas, la finalidad de las intervenciones se ven mayormente asociadas a la recuperación de espacios en diferentes barrios, y acompañar proyectos de infraestructura que se muestran como nuevos atractivos turísticos, donde se utilizan estas obras para exaltar la identidad cultural del Caribe colombiano. Es por esto que para el artista Robert Reina, las inversiones de las administraciones en turno que apoyan este tipo de arte no deberían impedir que se traten otras temáticas importantes (R. Reina, comunicación personal, 24 de junio de 2020).

A pesar de las nuevas oportunidades laborales que se han generado alrededor del Street art y el Muralismo, también cabe cuestionarse si todos los artistas tienen las mismas condiciones para ser seleccionados en grandes proyectos, o solo se escoge aquello que estén acorde a la intención institucional. Lo importante a destacar entonces es la lucha por sus actores de seguir una línea contestataria que han desarrollado en alianza con otros colectivos o de manera individual para seguir cuestionando o destacando lo que es propio del territorio y muchos normalizan por estar inmersos en la cotidianidad.

5. CONCLUSIONES

Desde la concepción del arte y origen de las intervenciones, los artistas entrevistados comunican en sus obras el resultado de unas experiencias previas que hacen parte de su entorno social y familiar. Esto se convierte en fuente de inspiración para las temáticas que los definen y caracterizan en el espacio público, además, el Street art y el Muralismo se convierten en una herramienta de comunicación pues permiten otra forma de participación con postura crítica que busca alejarse de discursos homogeneizadores, para mostrar otra forma de construcción de relatos y exponer las realidades del territorio.

Además, los movimientos artísticos representan el imaginario social a través del mensaje que se plasma en la imagen, las letras, los colores y el discurso que puede transformar la percepción sobre la realidad, mostrando la diversidad de la Región Caribe que confluye en la ciudad de

Barranquilla, pues se reconoce la herencia africana e indígena del territorio y la biodiversidad que nos rodea, y hace un referente turístico. Otro aspecto para destacar es el uso de estos movimientos como una herramienta para construir procesos sociales que impactan positivamente la convivencia de diversas poblaciones en zonas periféricas, a través de la realización de talleres o inclusión de las comunidades en los procesos de ejecución de las intervenciones.

Por último, la proyección de la ciudad de Barranquilla ha permitido que el arte sea una forma de sustento con proyección laboral, pues debido al crecimiento e inversiones del Distrito de Barranquilla los portafolios de estímulos para las diversas representaciones de arte, consolidando así una industria cultural; esto ha llevado a que hoy día varios artistas logren ser contratados por entidades públicas o privadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGE, M. (1993). Los "no lugares ": espacios del anonimato. Una antropología de la sobre modernidad. Barcelona: Gedisa.
- ACEVEDO-MERLANO, A. & BRIJALDO, M. (2018). Hacia una Cultura Digital Orgánica. Barranquilla: Educosta.
- BACZKO, B. (1991). Los imaginarios sociales, memorias y esperanzas colectivas. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BAEZA, M. (2000). Los caminos invisibles de la realidad social. Ensayo de sociología profunda sobre los imaginarios sociales. Santiago de Chile: RIL Editores.
- BERIAIN, J. (2011). El imaginario social moderno: una postmetafísica de la indeterminación y la contingencia. F. Randazzo, JR Coca, JA Valero Matas, & JL Pintos, Nuevas posibilidades de los imaginarios sociales, 113-139.
- BLANCHÉ, U. (2015). Street Art and related terms. SAUC - Street Art & Urban Creativity Scientific Journal, 1(1), 32 - 39.
<https://doi.org/10.25765/sauc.v1i1.14>
- CASTORIADIS, C. (1975). La institución imaginaria de la sociedad. Buenos Aires: Tusquets Editores.

- DUSSEL, E. D. (2016). Transmodernidad e interculturalidad. *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, (21), 31-54.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7008889.pdf>
- ESCOBAR, J. (2000). *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*. Medellín: Fondo Editorial Universitaria EAFIT.
- FOLGUEIRAS BERTOMEU, P. (2016). *La entrevista*.
- GÓMEZ-DIAGO, G. (2010). Triangulación metodológica: paradigma para investigar desde la ciencia de la comunicación. *Razón y palabra*, (72).
- GÓMEZ, P. (2001). *Imaginarios sociales y análisis semiótico. Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad*. Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy, (17). Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18501713>
- MINISTERIO DE CULTURA. (2020). *Convocatoria de estímulos 2020, Primera Fase*.
- MOLINARES, V. (2005). Los imaginarios sociales sobre el conflicto social y la forma cómo lo solucionan los pobladores del barrio La Paz en Barranquilla (Colombia). *Revista de Derecho*, (24), 106-139.
 Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85102404>
- MORALES-VARGAS, M. (2020). *Relatos a la espera. Muralismo urbano en los espacios públicos de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas*. *LiminaR*, 18(1), 61-81. Epub 15 de mayo de 2020.
<https://doi.org/10.29043/liminar.v18i1.729>
- PARKE, A. (2019). “Todos somos trigueños”: La presencia de los pueblos indígenas en el arte urbano de Perú. Independent Study Project (ISP) Collection. 3109.
https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/3109
- PITA FERNÁNDEZ, S., & PÉRTEGAS DÍAZ, S. (2002). Investigación cuantitativa y cualitativa. *Cad Aten Primaria*, 9, 76-78.
- PINTOS, J. (2005). Comunicación, construcción de la realidad e imaginarios sociales. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 10(29), 37-65. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27910293>
- PINTOS, J. (1995). *Los imaginarios sociales: la nueva construcción de la realidad social*. Barcelona: Editorial Sal Térrea.

- SAN JUAN, J. (2017). Un diálogo mural: Graffiti y Street art
- STRONG, M. (1998). Big Pictures: Ethnic identity as a mutable concept in New York City street murals. *Visual Anthropology*, 11(1-2), 9-54.
- TAYLOR, C. (2006). *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós.
- TUBINO, F. (2005). La interculturalidad crítica como proyecto ético-político. *Encuentro continental de educadores agustinos*, 24.
- YI-FU TUAN (1977). *Space and Place: the Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ZAMBRANO, I. (2012). Miradas científico-anormales a la infancia en situación de calle: José Gutiérrez o los imaginarios sociales modernos. *Revista Colombiana de Educación*, (63) 273-288. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=413635256019>

MURALISMO MEXICANO HOY. LAS PINTURAS DE ISMAEL RAMOS EN LA PARROQUIA DE SAN FRANCISCO DE ASÍS EN VALLE DE BRAVO²

DRA. CONSUELO VALLEJO DELGADO
Universidad de Granada, España

RESUMEN

Realizamos una aproximación a la pintura mural mexicana actual, a través de la figura del maestro Ismael Ramos Huitrón, y las pinturas que realiza en la Parroquia de San Francisco, en Valle de Bravo (México), en colaboración con su hija, Carla Ramos.

La investigación parte de la relación entre palabra e imagen, ejemplificando cómo el artista elabora un discurso pictórico basado en lo narrativo. A través de la secuenciación de las imágenes y su distribución compositiva, el pintor idea un texto visual que amplifica el discurso estético, consiguiendo una polifonía de significados que el espectador aprehende desde la contemplación y asimilación de la imagen.

Por otra parte, analizamos el proyecto desde un punto de vista icono-lingüístico, constatando la originalidad con la que Ismael Ramos estudia y elabora una iconografía que aúna libremente elementos precolombinos con los de la religión cristiana. Este interés del artista por lo etnológico y la utopía de un mensaje universal donde lo local y lo global se dan la mano, han provocado el rechazo y la censura por parte de algunos cargos eclesiásticos; polémica que ejemplifica una vez más el poder de la pintura como mensaje, su difícil convivencia en determinados contextos sociales, políticos, o religiosos establecidos, y su capacidad educativa.

También nos aproximamos al proyecto mural en cuanto a su lenguaje pictórico, concluyendo que el conjunto se distribuye en armonía, conviviendo en él estilos figurativos diversos: desde los registros formales y cromáticos “típicamente mexicanos”, a los recursos espaciales, compositivos e icónicos propios del pintor, o las citas a otros estilos que tienen como referente la historia de la pintura.

Concluimos que la vigencia del muralismo mexicano se fundamenta en su carácter como arte de interacción social, y en la pervivencia a través de los siglos, siendo hoy una manifestación genuina y actual de la pintura como medio de comunicación.

² Esta investigación ha sido llevada a cabo gracias a una Beca de Excelencia de la AMEXCID (Agencia Mexicana de Cooperación Internacional para el Desarrollo), que posibilitó el seguimiento y la apreciación in situ de la ejecución de la primera fase del colosal proyecto.

PALABRAS CLAVE

Pintura mural, muralismo mexicano, iconografía, Ismael Ramos Huitrón

INTRODUCCIÓN

*“Si nosotros no somos nuestros colores,
aromas, nuestro pueblo,
¿qué somos? Nada.”*

(Diego Rivera. Texto en las paredes de la Casa Azul de Coyoacán)

El muralismo mexicano actual hunde sus raíces en los grandes colosos que a través de las obras desarrolladas en la primera mitad del siglo XX lo constituyeron como “marca”; seña de identidad del pueblo mexicano.

La *filosofía del muralismo mexicano* tiene su origen en las iniciativas de José Vasconcelos, que “tuvo plena confianza en que por medio de la educación y la cultura los mexicanos, y más adelante el hombre nuevo: el hombre iberoamericano, tomarían conciencia de sus problemas y podrían resolverlos” (Garrido, 2009, p. 60). En torno a los años veinte del pasado siglo, Vasconcelos reúne a varios pintores, algunos de los cuales regresaron de Europa a México, para crear un arte con unos objetivos claros destinados a educar al pueblo. Entre ellos podemos citar a los pintores reconocidos como protagonistas de esta gesta: Diego Rivera, José Clemente Orozco, Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo...

La pervivencia del muralismo mexicano en nuestros días es un hecho, constatado en proyectos actuales realizados en edificios institucionales, que apuestan por la pintura como medio de transformación social. Así, encontramos encargos, más o menos recientes, en los que los pintores de hoy dan continuidad a la estela de sus antecesores. Es el caso del reconocido pintor mexicano Ismael Ramos Huitrón³, con intervenciones en la Suprema Corte de Justicia de la Nación, en México DF. (donde

³ Nacido en México D.F, en 1959, comienza a estudiar pintura desde su infancia, atraído por el muralismo mexicano. Ha realizado importantes proyectos y fue seleccionado para realizar las pinturas del Pabellón de México en la Expo de Portugal 1998.

comparte espacio con los que hiciera Orozco en el vestíbulo en 1941), o las que realiza en el Palacio del Gobierno, en Toluca. Estos proyectos murales certifican que la distancia entre los orígenes del movimiento y su continuidad actual son sólo temporales, puesto que las máximas que lo definieron siguen presentes: actitud ideológica, reivindicación indigenista y social, socialización del arte, estética naturalista, y el interés en “la historia precolombina, el relato de acontecimientos revolucionarios y los homenajes a las clases populares” (Guzmán Urrero, 2007).

Ismael Ramos asume esos postulados presentes en los orígenes y esencia del muralismo mexicano, retomando también aspectos formales y estilísticos, principalmente en lo que respecta a la profusión de elementos, color y lenguaje ecléctico, que recuerdan en ocasiones a los de Diego Rivera.

En este estudio nos aproximamos a uno de los últimos proyectos de este pintor, esta vez realizado en un espacio religioso, la Iglesia de San Francisco de Asís de Valle de Bravo, en el Estado de México, donde realiza, en colaboración con su hija Carla Ramos, todo un programa iconográfico que plasma con imágenes la “Creación”, las “Enseñanzas Bíblicas”, nombre con el que el pintor designa al conjunto mural central, título completado por el entonces Párroco Alejandro Guadarrama Flores, como “Enseñanzas Bíblicas, costumbres y tradiciones de Valle de Bravo, y el “Apocalipsis”.

Aunque existen ejemplos, el muralismo mexicano no ha tenido gran desarrollo en el ámbito eclesiástico, y en la mayoría de las ocasiones en las que sí se realiza en Iglesias, ha contado con poco reconocimiento y difusión, como ocurre con la obra de Ángel Zárraga en la Catedral de Monterrey, quizás, como señala Ledesma Gómez (2017) “porque no tratan los temas con los que identificamos el muralismo mexicano”. En este sentido, el proyecto realizado por Ismael Ramos en la Iglesia de Valle de Bravo tiene el mérito de conseguir sustentar una dualidad de difícil conceptualización: la narración de hechos bíblicos y la exaltación de lo indígena y lo popular, clave en la tradición muralista. No obstante, las pinturas han sido objeto de controversia, al no haberse entendido, por

parte de determinados cargos eclesiásticos, este mestizaje entre lo religioso y lo profano. En el año 2019 se ocultaron los murales del ábside central, consiguiéndose más tarde y gracias a la movilización popular el que fueran descubiertos de nuevo (Amigos de los Murales de Valle de Bravo).

1. *UT PICTURA POIESIS*

Llegamos a Valle de Bravo columpiados en las últimas curvas de la carretera que desciende hasta el pueblo (desde Ciudad de México), impresionados por la configuración del paisaje, los adoquinados de sus calles, su cercanía al cielo, el bullicio de gente y color, y el aire limpio y ruidoso de sus fiestas. Todas estas sensaciones, percibidas pero indescriptibles, nos vuelven otra vez al contemplar las pinturas grandiosas y ejemplares de Ismael Ramos en los muros de la Parroquia de San Francisco de Asís de este Pueblo Mágico, como si lo que surgen de ellas no fueran sólo imágenes sino la misma vida, destilada de las palabras que enseñan y guían el alma humana.⁴

“*Ut pictura poesis*” es una locución latina atribuida a Horacio, que luego será utilizada en diferentes épocas y lugares. También la retoma Leonardo da Vinci, inspirándose en el poeta griego Simónides de Ceos, que señalará que la pintura es poesía muda y la poesía pintura ciega. Recordaba el pintor y gran humanista del Renacimiento el anhelo de ambas disciplinas artísticas por complementarse, el deseo del arte por aunar la palabra y la imagen.

En las pinturas murales realizadas por Ismael Ramos en la Parroquia de San Francisco de Asís de Valle de Bravo, los lenguajes del ser humano se entrelazan, como si los ecos invisibles de las oraciones brotaran en imágenes, habitando en el cuerpo de la pintura, espejo del alma sobre los muros.

⁴ En este capítulo nos tomamos la licencia de incorporar textos poéticos de autoría propia realizados a modo de diario de bitácora durante la estancia becada en México. Las motivaciones para incluirlos se deben a las aportaciones que suponen para la comprensión de la tesis fundamental que proponemos: la conexión entre la vida y la obra de las escenas representadas en el muralismo mexicano, ejemplificadas en este proyecto del maestro Ismael Ramos.

Para León Batista Alberti (1404-1472), otro gran humanista del Renacimiento, el artista no es un simple artesano, sino un intelectual. Ismael Ramos idea en cada proyecto un programa completo en el que la narración y lo visual adquieren una unidad indisoluble. El simbolismo iconográfico, profundamente estudiado, coincide también con la perfecta distribución de espacios, colores, formas, líneas, creando una simbiosis que el espectador puede percibir y comprender. Ismael Ramos da voz a los muros revistiéndolos con imágenes. El estudio del tema y su concreción en ellas se lleva a cabo durante un largo proceso dilatado en el tiempo, en el que el artista elabora los bocetos, atendiendo a la “idea”, rectificando, seleccionando, ordenando el discurso en su resolución espacial (Fig. 1)

Este “arte de escribir pintando” (Martínez Genis, 2015, p. 89) no es ajeno a una tradición autóctona y mucho más antigua que la conocida diatriba clásica occidental entre las artes, la de los códices prehispánicos mixtecos en los que los pictogramas conducen la narración visual, o la pintura mural precolombina (Kubler, 1967).



Figura 1: Ismael Ramos no explica los estudios preparatorios. Fuente propia

Después de la ideación de los bocetos, el proceso técnico de realización de esta pintura mural es realizado por el maestro en primer momento en su estudio, por partes, sobre telas imprimadas que luego serán colocadas en su ubicación definitiva, fijadas sobre paneles de madera que cubren el muro, donde el artista continúa el trabajo in situ hasta su acabado definitivo, en colaboración con su hija, Carla Ramos.

Esas telas pintadas, que fija y concluye sobre la arquitectura, son una segunda piel que humaniza los espacios y da sentido al *construir-habitar-pensar* de Heidegger (2003). Para ello, la pintura se convierte en un poderoso y verdadero medio de expresión, y el espectador en aliado del mensaje. El que mira sus pinturas no es el artista o erudito que deambula por galerías y museos, sino hombres, mujeres, ancianos y niños que entran a un espacio concreto de recogimiento y de oración: visitantes o gentes del pueblo que encuentran las imágenes al atravesar la calle, mientras rezan, agradecen o festejan los ritos que acompañan sus vidas. Así, el espacio intervenido por el muralista, como lo fuera antes el del Palacio de Justicia de México D. F., o los objetos otras veces intervenidos pictóricamente, como instrumentos, tejas, o un sillón de barbero (Reyna, 2006), se convierten en premisa esencial del significado.

Aquí, en las pinturas de la Parroquia de Valle de Bravo, el carácter sagrado y religioso del lugar, lugar de culto, añade al proyecto una complejidad que sólo la sensibilidad del artista y la honestidad como ser humano logran salvar, aunando lo contextual y lo universal, en una simbiosis donde convive la idiosincrasia indígena con la religión. No olvidemos la importancia que tienen los lugares sagrados en la tradición y el México precolombino en consonancia a los espacios profanos, y la simultaneidad de ambos en ciudades como México-Tenochtitlan, donde el espacio sagrado estaba rodeado del espacio social, quedando diferenciado pero estrechamente conectado e interrelacionado con él. En Tenochtitlan “El *calpulli* era una unidad que igualmente integraba la vida social y religiosa de la comunidad” (Palacio Nacional, s.f.).

Ismael Ramos consigue destilar la esencia del *habitar* en las escenas que desarrolla, verbalizando con pintura la fugacidad de la palabra, haciendo eterna sobre la superficie la vida que se escucha más allá de los muros

del templo, en el siempre bullicioso jardín central de este pueblo mágico, Valle de Bravo. Una vez que los muros son revestidos de pinturas, la nostalgia de unión entre “artes del espacio” y “artes del tiempo” cierra su ciclo en el acto *performático* de la homilía, momento donde confluye la imagen y la voz, el cuerpo y el alma, en la interacción colectiva y social, religiosa, que dota de sentido y hace trascender el espacio y el tiempo del lugar. Nos dice el Evangelio según San Juan: “Y el Verbo se hizo carne, y habitó entre nosotros (...)” (Juan 1:14).

2. IMAGO MUNDIS

Fuimos al taller de Ismael Ramos del rancho Las Ánimas, en los alrededores de Valle de Bravo, acompañados por Carla y Emi, sus hijas, donde nos esperaba junto a su esposa Chelo. La vegetación parecía abrazar cada rincón del recorrido. Grandes mariposas blancas temblaban alrededor como hojas de papel sin escritura o sábanas impolutas levitando en el viento; almas puras. En la pared del estudio había fragmentos del mural para la capilla dedicada al Apocalipsis: el San Pedro y el Redentor. Generoso, el maestro nos desvela los bocetos preparatorios para los murales de la Iglesia de Valle. Absortos bajo los destellos mágicos de los bosques de oyamel, donde mis hijos jugaron a esconderse y disfrutaron de los animales de la familia, comprendemos que no sólo el arte del pintor sino también su vida reivindican y se nutren de la fidelidad a la naturaleza y al lugar.⁵

Crear se define en el diccionario como “dar realidad a una cosa material a partir de la nada” (Diccionario Real Academia Española). Como hemos señalado en el epígrafe anterior, antes de la intervención sobre las paredes, cuando los muros de la Iglesia están aún vacíos, Ismael Ramos crea, inventa, da forma a la narración en los bocetos, ordenando las escenas en la simultaneidad del espacio. Es un proceso complejo y lento, meditado, con un resultado aparentemente sencillo que persigue la aprehensión de la *idea*, aquella que Aristóteles señalara como expresión interior de lo exterior percibido en la naturaleza. Esta vez el maestro diseña el conjunto mural a partir del estudio de las Escrituras, divide y selecciona los fondos, dispone las figuras, traza recorridos visuales. Las

⁵ Texto extraído del cuaderno de bitácora de autoría propia.

Palabras Sagradas, evanescentes en el tiempo de la oración, se perciben simultáneas en la lectura atemporal del espacio, mediante una serie de artificios retóricos, semánticos y compositivos detallados previamente sobre el papel. La riqueza de los bocetos preparatorios, orquestados en un juego de espacios y formas, figuras y fondos distribuidos sabiamente para armonizar el conjunto y establecer su temporalidad narrativa, dan buena muestra de cómo el pintor imagina (de *imago-imagen*)⁶ la palabra: Palabra de Dios.

Construimos la “imagen del mundo” desde la proximidad de lo conocido. “Yo soy lo que crecí siendo”, dice el artista mexicano Felipe Ehrenberg (citado en Muñoz Tijerina, 2009). No hay mapas completos más que los de nuestra memoria, aquellos que nos construimos dentro, en el aprendizaje de lo que tenemos cercano, de lo que se vive y se recuerda. Reivindicar una cultura no supone negar la universalidad, sino reconocer el valor de aquello que nos pertenece, de lo que somos, nuestras raíces. Los antiguos mapas que pretendían describir el mundo, “imago mundis”, eran válidos a pesar de estar incompletos. Se dice que, curiosamente, Cristóbal Colón conservó un ejemplar durante toda su vida. Nacemos o vivimos en una tierra que nos identifica. En México, *lo mexicano* se fusiona en la vida y la religión, añadiendo una riqueza etnológica al Cristianismo que, sin desvirtuarlo, debe pervivir. El pintor Ismael Ramos ha sabido entenderlo y transmitirlo en su pintura y en su forma de vida.

2.1. ADAPTACIÓN DE LA ICONOGRAFÍA RELIGIOSA AL PAISAJE LOCAL Y LAS TRADICIONES EN LA REPRESENTACIÓN DEL GÉNESIS Y EL ÁBSIDE CENTRAL

En la rica iconografía plasmada en las pinturas de la Parroquia de Valle de Bravo, hay un equilibrio perfecto entre la interpretación de las Escrituras, la tradición local y las referencias y “citas” a la pintura clásica y religiosa.

⁶ Nótese que tanto el verbo “Imaginar” como la palabra “Imagen”, tienen un origen común en el vocablo latino “Imago”.

En el primer espacio, a la derecha del ábside central, se representan escenas del Génesis (Fig. 2). Dios está en el cielo, rodeado de arcángeles y cantos celestiales. Ismael Ramos lo sitúa sobre el cerro de La Peña, lugar emblemático de Valle de Bravo, rodeado del Lago. La acertada selección del paisaje local añade cercanía a la escena; la creación del mundo se ejemplifica en estas tierras, sorprendiendo al reconocerlas. En la representación aparecen también Adán y Eva en el paraíso, acechados por la serpiente, símbolo del pecado; la Sagrada Familia, representada como una familia popular, con el padre que sostiene al niño; Moisés; cestas con peces y panes, anticipo del milagro del Redentor; las yuntas de la fiesta de San Francisco de Asís; la anciana vendedora de flores, calas blancas; gentes del pueblo; el maíz; y las flores de compasúchil que inundan la capilla del color naranja, y que según nos dice el pintor “son la presencia de la ritualidad de los pueblos prehispánicos y su permanencia en las tradiciones católicas en sus altares y ofrendas a nuestros difuntos”(Ramos, 2015).



Figura 2: Estudio iconográfico de la representación del Génesis de Ismael Ramos, “Pinturas murales de la Parroquia de San Francisco”. Fuente: elaboración propia.

Como hemos señalado, el artista recurre a diversas referencias religiosas para idear el mensaje: los textos bíblicos, y declaraciones del Papa Francisco I. Como ejemplo, aquella destinadas a educar en la idea de familia: “la familia de Nazaret nos compromete a redescubrir la vocación y la misión de la familia” (Papa Francisco 17/12/2014, citado en Ramos, 2015)



Figura 3: Representación del Génesis. Ismael Ramos, “Pinturas murales de la Parroquia de San Francisco”. Detalle de la izquierda. Fuente propia.

En el caso de la imagen de la vendedora de flores, calas blancas, la referencia a las vendedoras de alcatraces de Diego Rivera, como nos sugiere la profesora Diéguez Melo (2020) son evidentes, aunque Ismael Ramos, además, toma como modelo a un personaje conocido de Valle de Bravo (Fig. 4), y argumenta la selección del tema en base a su sentir propio, apoyado en declaraciones del Papa Francisco:

La atención a los ancianos habla de la calidad de una civilización, donde no hay consideración a ellos. "Los abuelos forman el coro permanente de un gran santuario espiritual, donde la oración de súplica y el canto de alabanza sostienen a la comunidad que trabaja y lucha en el campo de la vida" (Papa Francisco 11/03/2015). Es lo que nos muestra la anciana vendedora de flores, quien camina con sus pies descalzos todas las calles de nuestro Valle, en reconocimiento a todos los ancianos (Ramos, 2015)



Figura 4: Izqda.: "Vendedora de calas blancas", detalle del Génesis, "Pinturas murales de la Parroquia de San Francisco" Ismael Ramos. Fuente: propia. Drcha.: Fotografía de personaje típico de Valle de Bravo, modelo para el mural. Fuente: Chelo Reyna

En el ábside central (Fig. 5), la cúpula nos acoge con un colosal Pantocrator, y los muros estallan en una profusión de escenas y personajes con la representación de los Sacramentos, ambientados en el entorno y las

fiestas de Valle de Bravo, las procesiones del Santo Patrono San Francisco de Asís y las de la Virgen de Guadalupe. En el cielo aparecen los apóstoles y a la izquierda “se hace referencia a los misioneros evangelizadores de este pueblo, los Franciscanos, los Dominicos y Agustinos, hasta plasmar el Párroco actual bendiciendo las palmas un Domingo de Ramos” (Ramos, 2015).



Figura 5: Ábside central. Ismael Ramos, “Pinturas murales de la Parroquia de San Francisco”. Fuente: cortesía del artista.

3. PUNCTUM TEMPORIS

En la inauguración de los murales laterales –el Génesis y el Apocalipsis–, en la Parroquia de Valle de Bravo, las Mazahuas, solemnes y protagonistas, con sus trajes cargados de color, semejaban reflejos especulares proyectados de las pinturas, sin que supiéramos bien distinguir lo real y su doble.⁷



Figura 6: Fotografías de la inauguración de los murales de Ismael Ramos en los ábsides laterales de la Parroquia de San Francisco de Asís. Fuente propia

Que la pintura sea fiel al referente no significa que sea una mera copia de lo que vemos. En toda pintura hay una lectura abierta que trasciende la propia imagen. Ismael Ramos no se limita a describir las Sagradas Escrituras. Como señalábamos en el apartado anterior, el pintor acomete un proceso complejo que lleva implícita la proyección del pensamiento y la emoción. El resultado posee una carga semiótica que trasciende cualquier explicación, porque parte de los sentidos, se diluye en la individualidad del artista que lo aglutina con su experiencia -siempre

⁷ Texto extraído del cuaderno de bitácora de autoría propia

contextual-, y vuelve a materializarse en el arte, universal y sin tiempo. En palabras del compositor Wagner (2007):

Una vez superadas las condiciones del imperio de la *moda*, surgirán espontáneamente las del arte *verdadero*. (...)

El verdadero esfuerzo del arte es por tanto el *abarcarlo todo*: quien está poseído por el verdadero *impulso artístico* desea alcanzar, mediante el desarrollo máximo de su propia capacidad, no la glorificación de esa *capacidad propia*, sino la del *ser humano en el arte en general* (s.p)

La vigencia del muralismo mexicano se fundamenta en su carácter de arte de interacción social, y en la pervivencia a través de los siglos. Lo que muestran estas pinturas no es sólo el talento del genio, sino la grandeza del ser humano y la necesidad de hacer prevalecer los valores que rigen la vida y el espíritu, algo que ni el arte, ni ninguna religión deberían olvidar.

3.1. ESTUDIO ICONO-LINGÜÍSTICO DE LA REPRESENTACIÓN DEL APOCALIPSIS

El rico lenguaje lleno de referencias iconográficas y artificios compositivos de las pinturas de la Parroquia de San Francisco de Asís en Valle de Bravo, llega a su culmen en el tercer ábside, donde se representa el Apocalipsis según San Juan (Fig. 6). El Apocalipsis, atribuido al Evangelista San Juan es el último libro de las Sagradas Escrituras, considerado profético, divinamente inspirado, que debe ser seguido por la fe católica. En él se describe el fin, la muerte, la condena, pero también alude a la salvación de las almas, y la promesa de la redención, la bondad y la fe en Cristo. Este aspecto es fundamental en el mensaje de cercanía y esperanza que se quiere transmitir. A la iconografía y al simbolismo claramente religioso, se une la universalidad del destino del ser humano y el deseo común de un mundo mejor.

En cuanto a la forma, las líneas de contorno y composiciones en movimiento de inspiración clásica y renacentista, así como la dinámica compositiva, recuerdan el Juicio Final de la Capilla Sixtina, donde Miguel Ángel Buonarotti es capaz de generar todo un recorrido visual a partir de un punto que surge como origen de la lectura. Así se evidencia el tiempo en la pintura, el de la acción y el del espectador, “momento y

movimiento en el arte” (Gombrich, 2000). La selección del momento temporal juega un papel decisivo en la narración, adelantando lo que va a ocurrir o remitiendo a hechos pasados y analogías entre lo clásico y la iconografía religiosa.



Figura 6: Fotografía general del Apocalipsis. Ismael Ramos: “Pinturas Murales de la Parroquia de San Francisco”. Fuente propia

El arcángel Miguel expulsa a satanás del cielo, que es dragón o serpiente, símbolos del mal. San Pedro, protector de la Iglesia y portero del cielo, se representa potente, rotundo y majestuoso. En el estilo, puede reconocerse el concepto de “terribilitá” y el “non finito” de Buonarrotti. La Virgen con el Niño -una Virgen con Niño “rafaelesca”-, preside el cielo, coronada, junto a ella aparece la paloma, símbolo del Espíritu que según San Pablo en su carta a los Corintios es la Palabra de Dios en nosotros, la redención, la unidad en la diversidad de lenguas; “el mismo Espíritu”

(I Cor. 12, 4.11). Al lado está San Juan, cuyo símbolo es el águila, animal de suma importancia también en las representaciones precolombinas.

Abajo, en primer plano, surgen rostros de niños de grandes proporciones, que son característicos de la obra del pintor. Uno de ellos se tapa el rostro con las manos, otro enjuga su llanto desconsolado,... Detrás, un rostro femenino mira hacia arriba, representado al estilo de las “María Magdalena” de tradición italiana, semejante también a la representación de las Inmaculadas de la “escuela andaluza” (Fig. 7).

En relación al eclecticismo de estilos y el mestizaje presente en estas pinturas subyace también una cuestión muy interesante, no abordada en este estudio, sugerida por el profesor Pérez-Schmid Fernández, acerca de la posible influencia de otros retablos o murales de época española en la zona.⁸



Figura 7: Comparación entre el estilo de la “María Magdalena”, de Guido Reni (c.1635) y la representación de Ismael Ramos en la escena del Apocalipsis de los Murales de la Parroquia de San Francisco de Valle de Bravo

⁸ Hay numerosos estudios sobre pintura mural novohispana de temática religiosa, que abordan cuestiones sobre la participación de artistas indígenas en su realización, o la procedencia de las influencias iconográficas de estas representaciones destinadas a la educación religiosa. Véase Zetina Ocaña, S.; Arroyo Lemus, E.M, Falcón Álvarez, T., & Hernández Vázquez, E. (2014)

Debajo, a la derecha, los rostros puros de los niños que rezan muestran el camino de la salvación. Son de nuevo retratos de niños reales, conocidos del pintor, que toma como modelos con el fin de hacer el mensaje aún más cercano.

A la derecha de este ábside encontramos el Redentor, con la corona de espinas y los clavos sobre su regazo, simbolizando el martirio y la resurrección; la esperanza en la vida eterna. Si observamos la documentación fotográfica obtenida en la visita al taller del artista, vemos un interesante cambio iconográfico en esta figura del Redentor, que en un principio estaba representado como alado (Figura 8).



Figura 8: Cambios iconográficos en la representación del Redentor. Fuente: propia

Al respecto, es interesante el estudio realizado por Pacheco Bustillos (2001), en el que aparecen algunas representaciones hispanoamericanas de la Virgen Apocalíptica, como figura alada. En entrevistas mantenidas con el artista, señala que el cambio fue personal y motivado por la necesidad de acercar y humanizar la figura del Redentor:

Desde la Edad Media en la construcción de las catedrales, los artistas construyeron imágenes tales como alas, para visualmente sentir el cobijo de ellas, son protección, es un símbolo de protección de Dios. Mi representación inicial es un Cristo con alas, al pintar considero que el muerto está vivo y dialoga y al bajar del andamio y verlo pienso que sería conveniente quitarle las alas, para acercarlo con el espectador como una persona real, cualquiera, real, humano sin alas, sin perder el simbolismo de protección y el cobijo de las alas como en Salmos 91.4, es un Cristo Franciscano con clavos, cordón y corona de espinas. (Ismael Ramos, comunicación personal, 8 de diciembre 2020)

4. CONCLUSIONES

Concluimos reiterando que estas pinturas ejemplifican la continuidad del muralismo mexicano en nuestros días, y que todo el conjunto mural se distribuye en armonía, conviviendo en él estilos figurativos diversos: desde los registros formales y cromáticos “típicamente mexicanos”, a los recursos espaciales, compositivos e icónicos propios del pintor (simultaneidad del fondo y las figuras, personajes resueltos con grisalla, rostros grandes, etc.); o las citas a otros estilos “basados en grandes obras para que el espectador entre en diálogo con la historia de la pintura al identificar ciertos referentes”, según nos cuenta el propio artista (Ramos, 2015).

La polémica surgida en torno a estos murales, nos vuelve sobre los grandes temas que han orbitado en torno a la crítica del muralismo mexicano desde sus orígenes, como son el nacionalismo, su adscripción ideológica y política, o el mensaje indigenista. Y recuerda la destrucción del mural de Rivera, *El hombre en la encrucijada* (1934) del Rockefeller Center en Nueva York (Téllez, 2013; Subirats, 2018).

En el caso que nos ocupa, el contexto religioso hace más difícil aún una valoración aséptica ajena a una relectura sobre la evangelización colonial y poscolonial, motivo que subyace probablemente en la interpretación que ha llevado a su censura. Se requeriría un análisis más amplio para extraer conclusiones sobre el horizonte que la pintura mural mexicana, la de antes y la de hoy, traza sobre los valores universales y éticos, y el diálogo que establece con el marco contextual en que se desarrolla. Estos

son, en parte, los argumentos que apunta Subirats (2018) como causa de la incompreensión y el desprestigio del muralismo mexicano: “la estrategia de una crítica artística obsesionada por un formalismo puritano ejemplarmente irresponsable frente a los conflictos sociales, biológicos y políticos de la civilización industrial” (p. 54).

Afirmamos, por lo tanto, que lo que reivindica estas pinturas es una realidad profunda que sobrevuela cualquier dogma histórico, político o religioso, llevando implícita a la vez toda la complejidad de su propia cosmovisión.

Aunque la pintura figurativa se basa en la construcción del discurso a partir de una temática determinada, el carácter semiótico de toda imagen abre las posibilidades de su interpretación más allá de lo que cuentan las historias que se narran; son obra abierta (Eco, 1993). Es por ello que las pinturas murales de la Iglesia de San Francisco de Asís en Valle de Bravo consiguen trascender la inmovilidad y el silencio de las imágenes, es decir, logran la superación del tema narrativo, ampliando el alcance de su significado y las razones profundas que las sostienen.

En este proyecto, el pintor recrea desde su mundo, el propio y el de su tierra, los ecos de la Palabra de la oración, haciéndolos visibles. Una vez vestidos con imágenes, los muros –antes mudos- parecen hablar. El espacio queda trascendido, gracias al artista que atrapa la eternidad con pintura y la despoja de la cárcel de lo efímero, construyendo una narración que va más allá de la mera descripción iconográfica. Así renace la mitad invisible del arte. Éstas son imágenes que representan la Palabra, el Verbo, como expresión y presencia del alma y el Espíritu, por los siglos de los siglos. Pero, sobre todo, son sinónimos de la libertad, la paz, y la humildad que persigue el mensaje universal de estas “Enseñanzas Bíblicas”.

Hay “lugares” donde las cosas desprenden aún el aroma de lo verdadero, paisajes en los que nos reencontramos con el milagro de la creación, mientras la gente vive y sueña y se derrama por las calles. Son “lugares” que a veces quedan suspendidos maravillosamente en el arte, en la religión, o en la memoria, como si fuera posible atrapar en ellos la herencia de toda la humanidad, el sentido real de nuestras vidas. Para nosotros,

que llegamos del otro lado del océano, ese fue nuestro gran descubrimiento, perfectamente expresado, reconocido, en las pinturas murales de Ismael Ramos en La Parroquia de San Francisco de Asís y en este Pueblo Mágico mexicano: Valle de Bravo.⁹

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2010) *Murales de la Suprema Corte de Justicia*.
- AMIGOS DE LOS MURALES DE VALLE DE BRAVO. (23 de junio 2019) [Fotografía de los murales de la Iglesia de San Francisco de Asís tapados]. Facebook. <https://bit.ly/2W9y93M>
- BARBOSA SÁNCHEZ, A. (2019) La identidad nacional en el arte pictórico mexicano (siglo XIX-XX). *ASRI - Arte y Sociedad. Revista de Investigación* (16) 5-20 Recuperado de <https://bit.ly/3825mDX>
- DIÉGUEZ MELO, M. (10/12/2020) Congreso Nodos del Conocimiento [preguntas y comentarios al autor] Recuperado de <https://bit.ly/3qV1OMz>
- ECO, U. (1993) *Opera aperta*. Saggi Tascabili.
- GARRIDO, E. (2009) La pintura mural mexicana, su filosofía e intención didáctica. *Sophia: Colección de Filosofía de la Educación*, 6, 53-72. Recuperado de <https://bit.ly/3mZEKcW>
- GOMBRICH, E. H. (2000) *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate.
- GUZMÁN URREDO, (2011) El muralismo mexicano. *Revista Atticus* (15) pp.20-22
- HEIDEGGER, M. (2003) El arte y el espacio. Cátedra Jorge Oteiza.
- JAFEZ FLORES, C. (2017) *Más que una historia*. Canal Judicial. Suprema Corte de Justicia de la Nación [vídeo]. Recuperado de <https://bit.ly/3a94X5t>
- KUBLER, G. (1967) Pintura mural precolombina. *Estudios de cultura maya* (6) 45-65 <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ecm.1967.6.283>

⁹ Texto extraído del cuaderno de bitácora de autoría propia

- LEDESMA GÓMEZ, R. (2017) Una revisión del Muralismo Mexicano. Los excluidos murales de Ángel Zárraga en la Catedral de Monterrey, 1942-1945. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas* (5) <https://bit.ly/3ZQpr6>
- MANDEL, C. (2007) Muralismo Mexicano. *ESCENA. Revista de las artes* 30(61) Recuperado de <https://bit.ly/2K1J3G7>
- MARTÍNEZ GENIS, M.C. (2016) *Arte, signo y resignificación de la palabra en el movimiento indígena de América Latina. Del movimiento zapatista a la resistencia mapuche*. Universidad de Granada, 2016. [Tesis Universidad de Granada] Repositorio Institucional. <https://bit.ly/36UZay7>
- MUÑOZ TIJERINA, A. (2009) *¿Quién es? Felipe Ehrenberg*. Produce: Secretaria de Extensión y Cultura UANL Universidad Autónoma de Nueva León. Recuperado de <https://bit.ly/37L07Z5>
- PACHECO BUSTILLO, A. (2001) La virgen apocalíptica en la Real Audiencia de Quito. Aproximación a un estudio iconográfico. En *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Universidad Pablo de Olavide (pp.504-520).
- PALACIO NACIONAL. Espacio sagrado y espacio profano. Recuperado de <https://bit.ly/3ozyo6a>
- PÉREZ-SCHMID FERNÁNDEZ, F.J. (10/12/2020) Congreso Nodos del Conocimiento [preguntas y comentarios al autor] Recuperado de <https://bit.ly/3qV1OMz>
- RAMOS, I. (2015) “Proyecto de los murales de la Parroquia de San Francisco de Asís en Valle de Bravo. Estado de México” [manuscrito no publicado].
- REINA, C. (2006) *Ismael Ramos. Pintor Mexicano*. Ediciones Tair.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. En Diccionario de la lengua española (edición de tricentenario). Consultado el 5 de octubre de 2020 <https://dle.rae.es/crear>
- SUBIRATS, E. (2018) *El muralismo mexicano: mito y esclarecimiento*. Fondo de Cultura Económica.
- SUPREMA CORTE DE LA JUSTICIA DE LA NACIÓN. La búsqueda de la Justicia. Ismel Ramos [vídeo]. Recuperado de <https://bit.ly/37iEb8F>

- TÉLLEZ O. (2013) El hombre en la encrucijada. *Mexicanísimo* (66) 12-14
- VALLEJO DELGADO, C. (2020, 10 de diciembre). *Ismael Ramos. La voz de los muros* [ponencia]. Nodos. <https://bit.ly/2W9y93M>
- WAGNER, R. (2007): *La obra de arte del futuro*. Colección estética i crítica. Universitat de València (1ª edición 1849). Recuperado de <https://bit.ly/3necnlD>
- ZETINA OCAÑA, S.; ARROYO LEMUS, E.M, FALCÓN ÁLVAREZ, T., & HERNÁNDEZ VÁZQUEZ, E. (2014). La dimensión material del arte novohispano. *Intervención* (México DF), 5(10), 17-29. Recuperado de <https://bit.ly/3mhdy8r>

ANÁLISIS RELACIONAL DE LA OBRA DE STEVEN MEISEL COMO DISPOSITIVO ACTIVISTA ANTE UN CONTEXTO DE EMERGENCIA CLIMÁTICA

DRA. MARIA DEL MAR GARCIA-JIMENEZ
Universidad de Sevilla, España

RESUMEN

La importancia del activismo medioambiental crece sobremedida en el marco de las dificultades a las que hoy en día se enfrenta el planeta. El incremento de estrategias centradas en visibilizar amenazas como el cambio climático global y la destrucción de los ecosistemas van más allá de las prácticas artísticas institucionales, con propuestas reivindicativas planteadas por ejemplos críticos de la cultura visual, tal y como exponen ciertas imágenes del fotógrafo de moda Steven Meisel (1954-). El objetivo principal de este estudio es examinar el significado preciso de la función ecológica del citado agente de la cultura visual en el actual escenario de emergencia climática, que permita singularizar a sus imágenes como un dispositivo para el cambio social comprometido y con conciencia ambiental. En primer lugar exploramos los conceptos y prácticas relacionadas con el *Eco-Art* (Sanders, 1992; Weintraub, 2012) y el arte activista con la idea de aportar una visión rigurosa y razonada sobre el tema objeto del trabajo. A continuación acometemos el análisis de obras representativas de artistas inscritos en el arte activista que ilustren lo argumentado. Finalmente cotejamos de forma analítica dichas obras con la serie fotográfica de Meisel titulada *Water and oil* (2010) con el fin de evidenciar el ajuste de la misma a la función crítica frente a los problemas medioambientales.

No cabe duda que organizar una acción artística activista de cualquier índole inscrita en el arte comporta una demostración más o menos *performativa* a desiguales niveles narrativos y de legalidad que, por lo común, promueven normas y valores alternativos a los convencionalismos e ideologías oficiales. Ahora bien, el debate en torno a estas constelaciones activistas acrecienta su perímetro en la misma medida en que ciertas manifestaciones visuales consideradas, hasta no hace mucho, géneros estrictamente prosaicos son dotadas de legitimidad y presencia artística. Claro que estos planteamientos pueden presentar ciertos problemas de definición como ocurre con los discursos contenidos en ciertas imágenes creadas por Meisel. Corresponde preguntarse la forma en que el autor extrapola a su obra fotográfica la dimensión política de las reivindicaciones medioambientales, si se tiene en cuenta los criterios estéticos y simbólicos con los que opera. En principio podemos diferenciar en su trabajo una renovación

irreverente de doble vertiente: desde las cuestiones puramente activistas, como muestra la serie fotográfica citada; y enfatizando con su trabajo la ruptura con los límites probatorios de los modelos preexistentes o heredados del sistema de la moda. También es necesario recalcar el alcance de las plataformas de difusión del autor con respecto a su público objetivo dado que, ante todo, son masivas. Como conclusión, la semántica contenida en la producción de Meisel posee un carácter híbrido e innovador con respecto a las fórmulas visuales habituales en su ámbito de actuación, que se revela viable para forjar y difundir discursos medioambientales y que, por ello, demanda de una mayor atención.

PALABRAS CLAVE

Acción cultural, Arte contemporáneo, fotografía, medioambiente, moda.

INTRODUCCIÓN

El planeta que es nuestro hogar afronta una grave crisis medioambiental. El implacable aumento de la actividad humana está comprometiendo la totalidad de los servicios eco-sistémicos mundiales de los cuales depende nuestra supervivencia. Numerosos estudios teóricos y empíricos han documentado la vulnerabilidad del planeta y sus conmutaciones ante un escenario de cambio climático. La tala masiva de los bosques indispensables para la preservación de la biodiversidad; la acidificación y contaminación por plásticos de los océanos y mares del mundo; o el aumento de las concentraciones en la atmósfera de dióxido de carbono u otros gases de efecto invernadero distinto al CO₂ supone, entre otros, las causas principales de la degradación del entorno natural. Además, se fija al sobredimensionado crecimiento de la población humana y el uso abusivo por parte de la misma de los bienes naturales como otro fundamento admisible del deterioro natural.

En lo concerniente a la aceleración del cambio ambiental global en su conjunto y a gran escala, los aspectos asociados a la acción humana asumen la principal responsabilidad de las alteraciones del clima y la pérdida de una diversidad biológica que está en curso. Los recursos esenciales no renovables se agotan o degradan gradualmente, produciéndose

efectos adversos como, por ejemplo, el aumento de los desastres naturales. Nuestro planeta parece acercarse al límite de la capacidad de absorción y purificación del impacto y desarrollo de la producción industria. Como resulta, la Tierra está experimentando un crecimiento exponencial del dióxido de carbono en la atmósfera a niveles y ferocidad nunca conocidos en su historia. De aquí que los miembros de la comunidad científica lancen una seria advertencias sobre la necesidad de tomar medidas políticas paliativas urgentes y a escala global, a fin de evitar que este escenario se transforme en irreversible. Pese a ello, determinados movimientos adheridos a los tejidos políticos y económicos sugieren la presunción de incertidumbre o el negacionismo de los cambios ambientales globales. Pero lo cierto es que hoy por hoy se vislumbran una serie de patrones de variabilidad obvios que permite verificar su existencia.

Vale la pena señalar que aunque es pronto para realizar una evaluación formal de los efectos de la Covid-19 sobre el medioambiente, todo apunta a que las medidas adoptadas para contener la pandemia han ejercido un impacto positivo en lo relativo a los niveles de contaminación (Parra Pedraza, 2020). No obstante, las constantes modificaciones y transformación de la cubierta terrestre representan en la actualidad, y probablemente en décadas venideras, el componente más significativo del cambio señalado. Sus derivaciones invertirán, con toda seguridad, un efecto profundo sobre la diversidad biológica del planeta y en la totalidad de los ecosistemas.

Dentro de este contexto, la metamorfosis cultural dispone a los indicadores de destrucción a gran escala de la biosfera en protagonista de la discusión y percepción ambiental. Innumerables informes de investigación rigurosos apuntan a un período de tiempo muy limitado para revertir la situación. Por lo que, la mirada estrictamente enfática de la naturaleza por parte de la plástica puede convertirse en algo anacrónico.

Dentro de las acciones activistas que exploran soluciones que paralicen el colapso del planeta, subrayamos a la creación artística y visual de Steven Meisel (1954-) en su relación con la lucha medioambiental. En sí, exterioriza a una plataforma preceptiva y conceptual repleta de metáfo-

ras, símbolos o narrativas novedosas y divergentes a otras vías de comunicación sobre la materia. Dados los desafíos que reclama el procesamiento de la creación actual, el fotógrafo suministra al público modos de aprendizaje mediatizado en su sentido más amplio que están basados en una experiencia visual aprehendida.

1. AGUAS CLARAS Y AIRE PARA RESPIRAR. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Este trabajo se propone determinar el potencial de las fotografías de Steven Meisel como dispositivo activista ante una situación de crisis medioambiental. El espíritu creativo de Meisel es tan inventivo como adaptable, si bien, queda relegado al lugar productivo dispuesto por su estrecha relación con las ideas narrativas y estéticas de la industria de la moda. Al centrar el foco en la respuesta del autor ante un derrame de petróleo ponemos de manifiesto un aspecto (reivindicativo) de su obra que no llega a formar parte del debate sobre las implicaciones de su trabajo. De manera que promovemos una mirada alternativa que evidencie las extensiones *ecoactivistas* de la serie fotográfica titulada *Water and Oil* (2010) desatendidas por el público y, en especial, por la crítica. Por lo que, también, se discute la pertinencia de la fotografía de moda dentro del actual debate activista.

En primer lugar indagamos en los vínculos y conexiones históricas entre el arte y las acciones que han posibilitado el desarrollo un ideario *ecoartístico*. A continuación, sondeamos ejemplos tempranos de artistas que encajan con las actuales nociones del ambientalismo en el arte. Por último, relacionamos discursivamente la obra del autor con las propuestas de otros creadores reconocidos por el sistema del arte y que favorecen al propósito antes mencionado de una manera especial.

2. UNA MIRADA A LA INTERACCIÓN PRESERVADORA DEL ECO-ART

La históricamente constatable necesidad humana por expresarse artísticamente implanta a la esfera del arte en uno de los testigos más aventajado para el examen de las cosmovisiones, las realidades sociales y las

circunstancias contextuales. Como parte integrante de esta producción, una de las muchas divergencias de la plástica representa al mundo natural desde una perspectiva contemplativa y puramente estética. Por supuesto, existen otras interpretaciones del paisaje muy subjetiva que, por lo común, ostentan multitud de lecturas que superan a elementos formales como la luz, el color e, incluso, a la propia realidad. En la actualidad esta coyuntura excepcional confiere al arte una posición activa que resuelve su inmersión en temas ecológicos. Asimismo, incrementa su función enunciativa pues informa al público, documenta sobre el desarrollo de los distintos aspectos del tema a gestionar y explora sus posibles soluciones.

El poliédrico arte ecológico contemporáneo comparte raíces históricas con las acciones apuntaladas en las reivindicaciones de los activismos tradicionales, esencialmente con el feminismo. La conciencia artística medioambiental emerge con fuerza y en paralelo a las mismas durante las revueltas de los sesenta y los setenta a través de acciones curativas duraderas. La década de setenta define a un momento caracterizado por el desencanto y la desilusión sociopolítica generalizada. Referido a este marco, muchos artistas repiensen sus prácticas con la idea de incrementar las intervenciones políticas, ambientales, inclusivas o espirituales. Como consecuencia, irrumpe una nueva relación creativa más participativa que ensambla al ejercicio artístico con las preocupaciones sociales.

De ahí que, en el espacio integrado por el conjunto de elementos involucrados, las realidades del arte supongan un revulsivo efectivo para la revolución sociocultural que da paso a un mundo más justo, solidario y equitativo. El dominio de la creación encauza un itinerario entretejido de estrategias alternativas basadas en una estructura básica de intervención activista, aunque con un número considerable de aproximaciones metodológicas. No obstante, los pilares de este ideario se tornan en proyecto utópico para, a la postre, quedar desmantelado por el auge del mercado del arte durante la década siguiente y en su explosión actual (Cabellut en Rodríguez, 2017). Hay que mencionar que desde esta misma década existen preocupaciones genuinas que ponen el foco en las sociedades progresistas capitalistas impulsadas por el consumismo flore-

ciente en el mundo occidental tras la Segunda Guerra Mundial. E, igualmente, inscriben sus léxicos en atenuar la huella que el constante progreso industrial ejerce sobre el sistema ambiental global.

Como evidencia el célebre caso protagonizado por la joven activista sueca Greta Thunberg (2003–), la actual expansión de una conciencia colectiva definida y alarmada por la sacudida de la actividad humana en el planeta han consensuado a los diversos sectores de la sociedad global. Dada la drástica exacerbación del calentamiento global, la extinción de especies o la pérdida de sistemas ecológicos, la práctica creativa revivifica su compromiso con el medioambiente con un aliento acusatorio vigorizado. De lo que resulta que en sus individualidades, las múltiples tendencias creativas disponen a la protección de la naturaleza como un enclave fértil para la crítica y la reflexión artística.

Ya sea por medio del diseño de proyectos personales o de trabajos colaborativos transdisciplinarios entre artistas y científicos, el enfoque interdisciplinar adquirido en las intervenciones del llamado arte ecológico, ambiental o *Eco-Art* subscripto al bioarte, adoptan soluciones promotoras, preservadoras, enriquecidas y enfervorizadas por las estrategias inherentes a la innovación artística, a la par que propulsan el desarrollo sostenible. *Grosso modo*, el arte ecológico puede definirse como aquel que contribuye a mejorar la relación del ser humano con el mundo natural. A la vez que interpreta a la naturaleza y sus procesos, nos guía, educa o alerta acerca de los problemas ambientales para reescribir artística y en ocasiones estéticamente nuestra relación con la misma (Green Museum, 2016).

Hablando en términos interpretativos y pedagógicos, los artistas que a día de hoy abordan las materias ecológicas duplican las funciones propias del tejido creativo en torno a una idea central: estimular en el espectador una mirada más tolerante con el planeta. No obstante, es evidente que este subtexto ecológico no establece aún una corriente principal para arte (Gablik, 1992, p. 50). Así y todo, el imperativo ético sobre el que descansa el papel definitorio del *Eco-Art* se caracteriza por la ramificación de un amplio y heterogéneo conjunto de intervenciones por medio de las cuales, sus practicantes pretenden llamar la atención;

pero, de igual modo, en el interés estético sin omitir los complejos problemas del bienestar terrenal.

De manera que vemos necesario diferenciarlo de otra de las tendencias inscripta al bioarte, el *Land Art* o *Earth Art*. El fin de esta última consiste en aplicar ciertas alteraciones artísticas en el paisaje orientadas a despertar la conmoción estética en el espectador. Es decir, aunque las acciones están fundamentadas en el empirismo del *Land Art*, discrepa del mismo en el foco de la preocupación. Para la mayoría de los artistas instalados en esta dirección, constituye a una mera exploración estética experimental tanteada con materiales inusuales hasta el momento, empero, sin observar los principios de protección medioambiental.

Sobran razones para percibir que, debido a su inmanencia, otras inquietudes creativas comprendidas en el arte contemporáneo viertan reflexiones sobre cuestiones de orden ambiental, ya sea de manera meditada o como fruto del azar. Al contrario que lo expresado, las obras de arte *ecoactivistas* materializan la responsabilidad ecológica con demostraciones o actos rituales *performativos* que abarcan desde actuaciones en solitario documentadas e indocumentadas, hasta proyectos de arte comunitario entre artistas y ciudadanos amparados por un compromiso formal. El sentido ecológico de una obra puede venir dado por la elección de un procedimiento creativo concreto o por las técnicas que el artista emplea por iniciativa propia para realizar la obra.

De lo anterior, la práctica de los *ecoartistas* quedará determinada por los distintos niveles estructurales de maniobra a los que acomodar, si los hubiera, los pertinentes principios científicos. Estas superficies de operación engloban desde organizaciones microscópicas hasta biotas integrales o, dicho en otros términos, a la totalidad de los planos medioambientales de actuación factibles de ser intervenidos. Es así como los proyectos del movimiento artístico entrelazan a un amplio espectro de participantes provenientes de diferentes áreas de estudio. En este punto vemos necesario recordar que la creación activista, en sus pretextos, es un continuo desafío a la agudeza creativa nutrido de innovación que expande las ideas convencionales para impulsar el cambio político, social o, en nuestro caso, medioambiental.

En opinión de Sander (1992, p. 77) la metodología de los *ecoartistas* edifica una práctica *postmediática* ya que las obras deben ser examinadas no en conformidad al *medio*, sino en la forma que afecta a la audiencia. Y, una vez más, se debate el alcance y significación futuros de las artes y los medios en lo que atañe a la percepción y concienciación de lo ecológico en la llamada ‘edad de los humanos’ o la ‘era del antropoceno’ (Equihua et al., 2016). El enfoque sosteniblemente consecuente en oposición al antropocentrismo es el *encocéntrico* o *ecocentrismo* (Weintraub, 2012).

Huelga decir que los expertos de las áreas de investigación orientadas a la ecología ordenan al colectivo científico que intervienen con mayor frecuencia en obras *ecoartísticas* de perfil colaboracionista. Es significativa la importancia que tiene, puesto que los principios científicos proporcionan a la obra la autenticidad y funcionalidad necesarias para abordar los desafíos manifestados por un planeta frágil cada vez más dañado. El arte, por su parte, reverbera a la cultura contextual de tal forma que la visión y medios conjuntos de unos y otros optimizan el discernimiento social en lo concerniente a los sistemas ecológicos. Así que, al concertar al arte y la comprensión científica, los conceptos, los modelos y las teorías se reestructuran y remodelan exponiéndose ante el colectivo una mirada más amplia de este ámbito de nuestra existencia.

3. HACIA LA GRAN RENOVACIÓN: LAS VANGUARDIAS DE LOS *ECO-ESPACIOS* ARTÍSTICOS

La reflexión artística en lo concerniente al ideal ecológico de la obra reside en artistas pioneros como Joseph Beuys (1921–1986) quienes, haciendo uso de estilos, contenidos o materiales diversos e inauditos hasta ese momento, sientan las bases del giro proteccionista y socialmente comprometido que da lugar al posterior desarrollo de estas fórmulas artísticas. Es notorio que Beuys atribuye significado a todos los elementos de la naturaleza a modo de sustancias espirituales del mundo. Sobre esta base, la intervención ritual y pública titulada *7000 Oaks* (Figura 1) ilustra la relación del artista con la naturaleza. *Per se*, insta una muestra precursora y paradigmática del alcance *performativo* y duradero del *Eco-Art* como dispositivo artístico. Iniciado en 1982 en el marco de la

exposición de arte contemporáneo *documenta 7* en Kassel, Alemania, no será completado hasta cinco años después, momento en el que los últimos tres árboles son plantados al inicio de la edición de 1987, la *documenta 8* (Conde, 2012, p. 20).

Pues bien, en el transcurso de esta extensa intervención artística, solo posible gracias a la ayuda de voluntarios, el autor planta siete mil robles en la ciudad, Cada uno de ellos se acompaña de una estela de piedra de basalto con intención de alterar permanentemente al territorio urbano. A la par, el trabajo simboliza al concepto básico de la filosofía creativa del artista. De lo anterior, la alternancia entre la solidez y robustez de la piedra con la apariencia orgánica del árbol forjan cierta vibración perceptiva fruto de las cualidades de ambos materiales que aún opuestas, coexisten en complementariedad proporcionada “Esta confrontación entre el basalto y el árbol reproduce la típica polaridad beuysiana entre lo cristalino (la roca) y lo orgánico y cálido (el árbol) entre escultura y plástica” (Bernández, 1999, p. 33) (figura 1).



Figura 1. JOSEPH BEUYS. *7000 Okas* (1982-1987)
Fuente: Nueva Mujer. Recuperado de <https://tinyurl.com/6tbfdsc0>

El artista transformado en pacifista que capitanea campañas a favor de las causas ambientales y en contra de las armas nucleares, da un paso de acción hacia adelante y en 1982 se inscribe en las filas del Partido Verde alemán. No obstante, postula sin éxito como candidato al *Bundestag* germano. Podría decirse que la aspiración gubernativa fallida acrecienta el naufragio de ciertos aspectos del anhelo artístico de Beuys. Esto es, la organización de los factores requeridos para la transferencia de la sociedad utópica que imagina al plano real, como segmento de una plataforma de acción política exitosa. Por lo que la suma tanto de su obra, cuya naturaleza y contribución al arte occidental prenden debates encendidos y a menudo polarizados, como de su vida, encumbran a una figura controvertida de enorme carisma.

Con un impulso parejo Mierle Ukeles (1939–) y Ana Mendieta (1948–1985) singularizan otros antecedentes que abordan el trasfondo epistemológico de los conflictos medioambientales, aunque vinculado a la reivindicación feminista. En concreto, la ecología urbana de Ukeles (Feldman, 2009) encapsula a una tipología relacional entre arte, vida y cultura que perfila al mantenimiento como un elemento estratégico para el desarrollo industrial o económico. Lo que importa observar es el aspecto expedicionario de su trabajo en lo que atañe al arte de interés ecológico. La acción titulada *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside* perteneciente a la *Maintenance Art Performance Series* de 1973 es una muestra clarificadora del método preservador mencionado.

La pretensión artística radica en demostrar que la ambivalencia definitiva de una misma maniobra estriba en los sistemas de valores aplicados, por lo que son factibles de apreciar como procedimientos radicalmente distintos. La subsecuente lectura de la acción subordinada a la óptica medioambiental resalta a la limpieza a modo de acto esencial e intemporal de la humanidad como servidora de la tierra y no al revés. La preocupación por la documentación logra que la práctica de Ukeles sea particularmente apropiada para su percepción en un contexto histórico más amplio (Dimitrakaki y Perry, 2015). Al tiempo, retumba una interpretación inteligente y lúdica de la crítica institucional que revela conexiones latentes entre el feminismo, los derechos de los trabajadores y la conciencia ecológica.

Numerosos artistas coetáneos a Ukeles o Beuys como Jackie Brookner (1945–2015), Suzi Gablik (1934–) o Newton Harrison (1932–) se consolidan en la avanzadilla artística de enfoque ecológico. Por nombrar otros ejemplos, la igualmente crítica de arte y productora creativa Agnes Denes (1938–) fusiona en su trabajo las esencias artísticas y científicas. Esta intersección opera como conector pedagógico encaminado a una comprensión más novedosa y humana del mundo natural. O Hans Haacke (1936–), quien centra su atención creativa en la interdependencia de los sistemas biológicos y la naturaleza.

El artista destaca en *Grass Grows*, entre 1967–1969, los procesos físicos y biológicos de cambio, renovación y decadencia. Para ello, planta y deja crecer un césped en un montículo cónico de tierra desnuda situado dentro de un espacio expositivo. A grandes rasgos, conceptualmente, el artista plantea la vinculación del arte con un ‘tiempo mítico’ (Haacke en Bourdieu, s.f., p. 10), noción que distancia al arte de los acontecimientos relativos a la vida real. Así pues, el creador resuelve elabora una plástica existente en un ‘tiempo real’ cuya temática centre su atención en asuntos y experiencias relativas a la cotidianidad.

4. STEVEN MEISEL O LA PARADOJA COMERCIAL

La reivindicación activista de mayor calado ecológico hasta la fecha llevada a cabo por Meisel toma cuerpo en la serie fotográfica titulada *Water and Oil* (*Vogue Italia*, septiembre de 2010). El fotógrafo centra su foco acusativo en la explosión de la plataforma *Deepwater Horizon*, propiedad de la compañía energética *British Petroleum* (BP), ocurrida el 20 de abril 2010. Una explosión producida durante labores de perforación del pozo *Macondo* contabiliza la trágica muerte de once trabajadores y libera al mar un sinnúmero de barriles de crudo. El suceso supone el mayor vertido accidental de petróleo al mar únicamente superado “por el masivo vertido voluntario perpetrado por el régimen de Saddam Hussein durante la primera guerra del Golfo” (Fernández, 2013, p. 257). Las consecuencias directas son la contaminación aguda del agua y una zona de mortandad inmediata de más de doscientos kilómetros de extensión, que aniquila a una suma considerable de vida marina.

La situación empeora con el vertido al mar de grandes cantidades de dispersantes químicos como el *Corexit 9500* (Jones et al., 2017). Por lo pronto, entre sus efectos se encuentra el aumento del alcance nocivo de los efluentes en hasta un 52% más de toxicidad que el propio petróleo y de extensión mucho más amplia (Jones et al., 2017). Las corrientes propagan los contaminantes por todo el Golfo de México, mientras que en la costa impacta en más de 1610 kilómetros de estuario frágil entre playas y ecosistemas. Un informe del Congreso de Estados Unidos estima que, después de los esfuerzos de limpieza, casi la mitad del petróleo permanece aún en el Golfo (Ballengée, 2017).

Esquivando convencionalismos y tratando de abordar la serie fotográfica de la manera más objetiva y sin los posibles prejuicios suscitados por los patrones comerciales de producción, podemos precisar algunos elementos de análisis que desvelan la voluntad interpretativa del fotógrafo. Meisel, ante lo sucedido en la plataforma *Deepwater Horizon*, diseña un itinerario visual impecablemente proyectado para sacudir la conciencia ecológica de su público masivo. A este propósito delinea una acción reflexiva y crítica que origina una catarsis emocional e interpretativa figurada por una modelo completamente cubierta de petróleo (figura 2). Para ello, el artista moldea una metáfora visual similar a las consecuencias ecológicas de los derrames de combustible en el ecosistema marino.



Figura 2. STEVEN MEISEL. *Water and Oil* (2010)

Fuente: Anne of Carversville. Recuperado de <https://tinyurl.com/13se1uqf>

Se podría decir que Meisel (re)significa estratégicamente los códigos de la moda para visibiliza el terrible efecto sobre las infortunadas aves que se ven sorprendidas y atrapadas por el crudo y que, por último, sucumben ante la imposibilidad de superar sus graves secuelas. En similitud a un pájaro perjudicado y moribundo cubierto por carburante que espera el rescate, la modelo es sorprendida y atrapada en unas redes ennegrecidas. Es preciso destacar que en las fotografías se pueden apreciar el esfuerzo del artífice por incorporar indicadores de angustia como contorsiones o gestos que sugieren la dificultad para respirar por una obstrucción en la garganta, forzando a toser para expulsar el líquido y, en su caso, plumas sucias. Las imágenes, que en primer momento devienen contradictorias e inquietantes, sobrevienen fascinantes, ocasionando en su amplio público emociones encontradas, como probable efecto de su propia particularidad creativa. De ahí que *Water and Oil* represente una notable estrategia de (re)significación simbólica de la pérdida, devastación y desolación causada por un suceso de esta índole.

5. DE LA REIVINDICACIÓN MULTIDISCIPLINAR A OTROS MODOS DE VER

El artista, biólogo y activista medioambiental Brandon Ballengée (1974–) expone un estudio de caso paradigmático de denuncia y reprobación del suceso observado por Meisel. La acción híbrida que Ballengée explora las secuelas de la acción humana en la biota. En la particularidad de su trabajo confluye la epistemología de la investigación empírica con la reflexión artística. Así es como las relaciones entre el arte, la ciencia y todas sus cuestiones transforman a la exploración interdisciplinar en alegorías visuales que reducen la vida a lo elemental. Basándose en su compromiso con el entorno, el activista genera un vigoroso esfuerzo plástico y científico que impulse la concienciación ambiental sobre el desastre.

Su exposición individual titulada *Collapse: the Cry of Silent Forms* (2010–12) (Figura 3) comprende tres cuerpos de trabajo dispuestos para examinar los efectos ejercidos por el deterioro medioambiental de la vida marina, las poblaciones de aves y los anfibios de dicho entorno. Para ser exactos, el trabajo da respuesta tanto a la crisis de la pesca mundial como a la pérdida de la cadena alimentaria del Golfo de México tras el derrame. La pieza consta de 26.162 ejemplares acuáticos de 370 especies distintas, conservados en frascos ordenados en una estructura piramidal (Ballengée, 2012).



Figura 3. BRANDON BALLENGÉE. Collapse: the Cry of Silent Forms (2010-12)
Fuente: Brando Ballengée. Recuperado de <https://tinyurl.com/3r8h3t93>

En esta variedad de ‘pirámide de especímenes’ resuena la fragilidad del sistema ecológico del Golfo y, en derivación, del planeta. En virtud de ello, la obra emprende un proceso de diálogos introspectivos con la audiencia. Para favorecer esta evolución, se añade una serie de videos que cuentan con la participación de otros científicos y artistas quienes contrastan y refutan las afirmaciones brindadas por BP tocante al alcance del desastre ecológico.

En una revisión del tema el artista da cuerpo a la serie *Ghosts of the Gulf* (2014). El corolario visual de la obra fusiona a cierto vestigio espectral con la fascinación que provoca la visibilidad de los procesos químicos. El procedimiento químico empleado comprende diversas etapas de limpieza química y tinción aplicadas a las especies marinas recogidas tras el vertido. Una vez finalizado, los especímenes recogidos poco después del vertido evocan a una suerte de radiografías de colores brillantes que desenmascaran la complejidad anatómica de estas especies hermosas y antes

comunes que, con bastante probabilidad, pueden encontrarse en su ocaso vital y, por ende, ser percibidas exclusivamente como apariciones.

En el marco de un proyecto artístico personal, el fotógrafo Daniel Beltrá (1964–) documenta durante dos meses el desastre del *Deepwater Horizon*. El resultado final incluye la serie titulada *Spill* (2010) (Figura 4) articulada por cincuenta imágenes de gran formato, en su mayoría aéreas y de extraordinaria calidad técnica. En otras palabras: el mismo evento y medio que Meisel pero con enfoque y aproximación distintos.

La serie destaca los efectos posteriores al derrame mediante un entramado gráfico de enorme carga cromática que simultánea información y estética. La perspectiva aérea permite determinar la propagación masiva de la catástrofe, a la vez que la comparativa con ciertos elementos manufacturados como barcos permiten determinar su dimensión. En alguna imagen se advierte disímiles tonalidades de ocre y rojos ocultando al azulino de la superficie oceánica que, sin lugar a dudas, certifica la toxicidad del producto. En términos del uso de la belleza, la obra de Beltrá muestra la viabilidad para connotar una obra crítica de manera contradictoria pues aglutina la estética con la retórica de la autenticidad que rige a la fotografía.



Figura 3. DANIEL BELTRÁ. *Spill* (2010).

Fuente: Smartenup. Recuperado de <https://tinyurl.com/t0h3ycsa>

6. ENTRE LUGARES OBLICUOS Y PROMESAS DE UN MUNDO MEJOR. RESULTADOS

A modo de un potente símbolo de la fragilidad de un planeta en riesgo, las imágenes que exploran los vestigios de los vertidos de aceite en el mar o las consecuencias del cambio climático que fragmentan y derrite los glaciales dominan el lenguaje visual de la degradación medioambiental. Como se ve con los ejemplos propuestos, la sincronización entre las actitudes plásticas contemporáneas de miradas eufemísticas que centran la observación en el deterioro de la biosfera y la ciencia no ha perdido relevancia.

Para salvaguarda el medioambiente, la interdisciplinariedad Ballengée adecua la concepción y formalización del emprendimiento artístico a su vertiente científica de actuación. Meisel trabaja y produce en el sector de la moda, ámbito de creación que posee un lenguaje directo repleto de códigos y simbolismos propios reconocibles, de representaciones manifiestamente sugerentes y atractivas que estipulan a una constante formal. El contraste visual final aplicado por Beltrá acaece perturbador, arrastrando susceptibilidad emocional si se tiene en cuenta la gran toxicidad de la mancha como metáfora del espanto de una patología infecciosa, incurable y mortal, pero que, en realidad, posee una innegable transcendencia ornamental.

En el momento que los tres autores, en sus respectivos ámbitos, envuelven reflexivamente al público inician el trayecto hacia la disolución de las estructuras relativamente rígidas de la plástica que predominaba en el pasado modernista, a la vez que incumbe a todas las partes en los procesos de elaboración del arte. Como fórmula de cambio que no puede pasarse por alto, la comunión entre estos y los objetos artísticos fragua un vínculo que combina conexión, voluntad y responsabilidad, motivando una participación más amplia. Aún más, sus propuestas dotan de nuevas cosmovisiones asociadas al flujo emocional, si bien unidireccional, que respalda el compromiso futuro de sanación o conservación por parte de los participantes con el espacio natural intervenido.

Cabe señalar cierta propensión por parte de los agentes culturales por acoplar a producciones nacidas de la cultura visual en general, y de la

moda en particular, dentro el perímetro del arte actual. La propensión emana, entre otros factores, por la predisposición por subjetivar al máximo creaciones sólidamente consideradas, a las que se carga de significación o introspección. Pese a ello, *Water and Oil* está lejos de alcanzar el beneplácito de los referidos agentes, propiciando un debate exaltado que sitúa a su retórica en el punto de mira de críticas en contra bastante ásperas. Tal vez por lo controvertido y sensible de su fondo temático, la serie ha sido acusada de banalizar la magnitud del daño provocado por el derrame, de glamurizar la estética de la tragedia e, incluso, de parodiar al terrible desastre ecológico.

Algunos fundamentan su desaprobación en la frivolidad extrema de fotógrafo al designar un argumento tan controvertido a imágenes ubicadas categóricamente en un sector específico de nuestro imaginario. En cambio, consideran que no son aptas para la recreación de animales moribundos en esta circunstancia y, en todo caso, correspondería optar por estándares anatómicos promedios (Munzenrieder, 2010). En este aspecto emergen interrogantes que atañen a la jerarquización de los códigos comerciales usados, si se tiene en cuenta que a estos códigos se les imputa taxativamente abandono del rigor moral a favor de la venta.

De lo anterior, si se tienen en cuenta producciones vacuas de contenido y estrictamente epidérmicas, dichas afirmaciones serían del todo acertadas. Sin embargo, consideramos que para el análisis del alcance de la obra de Meisel como dispositivo activista es necesario observar los impulsos creativos que confieren a las imágenes significado y profundidad. En oposición a otros fotógrafos comerciales, el autor posee autopercepción artística antes que ninguna otra cosa (Meisel en Blanks, 2015). Por consiguiente, asienta intencionalidad consciente y manifiesta por dar respuesta a su contemporaneidad, realizar una acción activista, forjar una crítica, contar una historia y/o expresar su temperamento creativo.

En palabras del creador con respecto a sus trabajos más controvertidos “[...] no me gustan porque sean polémicas, sino porque describen algo más que a una simple mujer hermosa con un hermoso vestido. Me encanta esos también, pero tratar de decir algo igualmente es mi objetivo” (Meisel en Blanks, 2015). Puesto que su narrativa se ajusta tanto a un

universo creativo personal como a las políticas de representación de su contexto, la revista *Vogue* en el argumento que nos ocupa, este y otros eventos serán manejados acordes a los aludidos principios plásticos. Como el mismo Meisel manifiesta “[...] *Vogue Italia* es la más indulgente y me permite hacer más o menos lo que me apetece. No es que con ellos no sacrifique también cosas, pero eso no sucede a menudo; ha sido la salida más creativa que tengo” (Meisel en Blanks, 2015).

Mas no se trata tan solo de fundamentos comerciales. En la actualidad no resulta fácil encontrar algún componente sociocultural que escape a la lógica mercantilista, incluido al arte elitista. Versa, desde luego, sobre el potencial crítico: toda forma de arte va a adquirir su mayor potencialidad y significación dentro de este contexto (Groys, 2005), por lo que todos sus procedimientos son básicamente políticos (Esfera pública, 2006). Por lo tanto, la idea a expresar prevalece y sobrepasa cualquier ámbito, se conceptualiza y supera prejuicios para, en última instancia, sostenerse a sí misma sin la rigidez de un lenguaje definido. De esta suerte es como Meisel, desde las periferias del arte y en todas las cuestiones, expone un cariz político haciendo uso de una dialéctica congruente con su desarrollo personal y profesional.

De cualquier modo, el discurso ‘ecofotográfico’ ya sea por instantáneas como las de Beltrá o escenografías construidas en producciones como las de Meisel, representa todos y cada uno de los esfuerzos por atraer la atención de la audiencia hacia un *esto ha sido* (Barthes, 1989, p. 132) temporal y, desafortunadamente, víctima de una metamorfosis acelerada. Por ello, enfrentarse a las agresiones de las biotas por cualquier vía fotográfica supone una llamada de atención acerca de los problemas asociados, además de un intento por comunicar temas ambientales visibles como invisibles o de dificultosa manifestación, gracias a un medio que privilegia el *aquí y ahora* (Rosenfeld en Rancière, 2013, p. 242) de lo visual.

CONCLUSIONES

Las estructuras de las acciones *ecoartísticas* observan en el testimonio presentado por Meisel la ejecución de una imagen que transforma a su amplia audiencia en testigos directos del suceso. Con ello expone que una cultura visual integrada en todos sus escalafones posee un papel único para abordar las tragedias de forma intelectualmente responsable, abriendo un espacio humanitario y sostenible dentro del entorno de acción. A saber, una producción plástica unificada donde la combinación entre arte y la cultura visual se aproximan no sólo a la coexistencia con una pedagogía de la audiencia para alcanzar una ética integral, sino cooperando en jerarquía horizontal.

De ahí que, al producir nuevos caudales de conocimiento y especulación, Meisel no sólo colabore ampliando el conocimiento sobre la cuestión sino que, de la misma manera, predispone al sujeto hacia un cambio de actitud crítico e intencionado que dé lugar a una sociedad más respetuosa con el medio ambiente. Por lo tanto, si el ‘valor añadido’ de la obra del autor reside en elaborar imágenes idealizadas al servicio del intelecto, la evidencia y la crítica acometida según cada caso que, por ende, llega a un público dilatado y heterogéneo, resulta del todo desacertado desaprobarlas únicamente por la apariencia. En su lugar, debería reconocerse su función como dispositivo discursivo ante una crisis medioambiental. Con todo y lo anterior piénsese que, debido a una producción sujeta a los susodichos códigos estéticos comerciales, puede que los principales actores de los distintos sectores no hayan sabido vislumbrar y comprender el mensaje implícito en las imágenes del fotógrafo.

Finalmente, debemos apuntar que, afortunadamente, los espacios expositivos se hacen eco cada vez más del impacto que la acción humana ejerce sobre el medio ambiente, a la vez que explora sus efectos sobre las biotas. La conservación del planeta representa una tarea responsabilidad de todos sin excepción. Si bien, los agentes culturales disfrutan de las herramientas óptimas para dar visibilidad y amplificar el alcance de la información, la reflexión, y la reivindicación sobre la degradación de los

ecosistemas, a través de la modulación de una práctica artística que conecta con las emociones del público por medio de la experiencia directa (Lam et al, 2013).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO ATIENZA, L. (2013). Repensar los dispositivos. Entonación, documentación, distribución, resistencia y desvío en prácticas simbólicas mediatizadas a principios del siglo XXI. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*. Recuperado de <https://tinyurl.com/yy4966co>
- ARCADI, P., Y POCH, D. (2018). *Artivism*. Carpet Bombing Culture.
- ARTE EN LA RED. (2012). 'Marea Negra'. Fotografías de Daniel Beltrá sobre el vertido de petróleo en el Golfo de México. Recuperado de <https://bit.ly/2kH3pEH>
- BALLENGÉE, B. (2014). Ghosts of the Gulf. Recuperado de <https://bit.ly/2LUWPXo>
- BARTHES, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós. Recuperado de <https://bit.ly/2xCYmyq>
- BAUMAN, Z. et al. (2007). *Arte, ¿líquido?* Sequitur.
- BERNÁNDEZ SANCHÍS, C. (1999). *Joseph Beuys*. Editorial Nerea. Recuperado de <https://bit.ly/2JnN9q4>
- BETTEL, F., Y ZOBL, E. (2013). Artistic activism and cultural resistance: An interview with Stephen Duncombe. *p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten*, (3). Recuperado de <https://bit.ly/2kIx54b>
- BEUYS, J., Y BODENMANN–RITTER, C. (1995). *Joseph Beuys: cada hombre, un artista. Conversaciones en Documenta 5–1972*. Editorial Visor.
- BLANKS, T. (28 de enero de 2015). An Exclusive Q&A with Photographer Steven Meisel. *The Wall Street Journal*. Recuperado de <https://on.wsj.com/2J5zIT9>

- BOURDIEU, P. (s.f.). Libre-cambio. Una conversación con Hans Haacke. *A Parte Rei. Revista de Filosofía* (20). Recuperado de <https://bit.ly/2LQUrKI>
- CONDE, I. (2012). Art and Power: Contemporary Figurations. *CIES e-Working*. Recuperado, de <https://tinyurl.com/1wldnpq5>
- CONTRERAS MEDINA, F. R., Y SIERRA CABALLERO, F. (2017). Estudio crítico sobre el activismo artístico: entre la comunicación política y los estudios visuales. *XV Congreso Ibero-Americano de Comunicação IBERCOM. Comunicação, diversidade e tolerância* (p.p. 388– 399). FCH-UCP. Recuperado de <https://tinyurl.com/yeqr6xb9>
- CRIMP, D. (2005). *Posiciones críticas*. Ediciones AKAL.
- DE LOOZ, P. A. (2008, 1 de diciembre). Who Is STEVEN MEISEL?. *032c* (16). Recuperado de <https://bit.ly/2JatZgJ>
- DELEUZE, G. (1989). ¿Qué es un dispositivo? En G. DELEUZE, Michel *Foucault, filósofo* (p.p. 155–163). Gedisa.
- DESIPRI, K. (2013, 29 de julio). Steven Meisel: once and for all. *Into the Fashion*. Recuperado de <https://bit.ly/2Hd8ehS>
- DIMITRAKAKI, A., Y PERRY, L. (2015). *Politics in a glass case: feminism, exhibition cultures and curatorial transgressions*. Liverpool University Press.
- EQUIHUA ZAMORA, M. et al. (2016). Cambio global: el Antropoceno. *Ciencia Ergo Sum*, 23 (1) 2016, 67-75. Universidad Autónoma del Estado de México Toluca. Recuperado de <https://tinyurl.com/nm3cunpe>
- FELDMAN, M. (2009). Inside the Sanitation System: Mierle Ukeles, Urban Ecology and the Social Circulation of Garbage. *Iowa Journal of Cultural Studies* 10 (1), 42-56. <https://tinyurl.com/3gbnmz4>
- FERNÁNDEZ GARCÍA, R. (2013). *La dimensión económica del desarrollo sostenible*. Editorial Club Universitario.
- GABLIK, S. (1992). *The reenchantment of art*. Thames and Hudson.
- GREEN MUSEUM. (2012). Green Museum. Recuperado de www.greenmuseum.org

- GROYS, B. (2005). *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural*. Pre-Textos.
- JONES, E. R et al. (2017). Exposure to Deepwater Horizon oil and Corexit 9500 at low concentrations induces transcriptional changes and alters immune transcriptional pathways in sheepshead minnows. *Comp Biochem Physiol Part D Genomics Proteomics* (23), 8-16. Recuperado de <http://bit.ly/2kIwD6o>
- LAM, S. et al (2013). Art, Ecology and Institutions. A Conversation with Artists and Curators. *Third Text*, 27(1), 141 – 150. Recuperado de <https://bit.ly/2uUGRFk>
- LÓPEZ DEL RINCÓN, D. (2016). *Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología*. Ediciones AKAL.
- MUNZENRIEDER, K. (6 de agosto de 2016). Vogue Italia Glamorizes Oil Spill with Fashion Spread. *Miami New Times*. Recuperado de <http://bit.ly/2J5N76Z>.
- PARRA-PEDRAZA, M.J. (2020). COVID-19 ¿Un alivio temporal para el ambiente? *CienciAmérica, [S.l.]* 9(2), 299-311. Recuperado de <https://tinyurl.com/48o6zr9r>
- RANCIÈRE, J. (2013). La majestad del momento. Nueva York, 1921. En J. RANCIÈRE, *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte* (p.p. 241–260). Manantial. Recuperado de <https://bit.ly/2JNuAwN>.
- RODRÍGUEZ LENIN, J. (25 de julio de 2017). Arte y economía se han fundido como plástico quemado. *Forbes. Emprendedores*. Recuperado de <http://bit.ly/2J8YwmA>
- SANDERS, P. B. (1992). Eco–Art. Strength and diversity. *Art Journal*, 51(2), 77–81. Recuperado de <http://bit.ly/2LjgAHa>
- WEINTRAUB, L. (2012). *To Life!: Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. University of California Press.

REGENERACIÓN URBANA A TRAVÉS DEL ARTE: EL BOSQUE ENCANTADO

JOSÉ MARÍA MENÉNDEZ JAMBRINA
Doctor por la Universidad de Salamanca

RESUMEN

En diciembre de 2016, ejecuté una intervención artístico-urbano-paisajística ubicada en los jardines de *San Martín de Abajo*, *San Bernabé*, *el Sillón de la Reina* y la subida al mítico lugar de la *Puerta de la Lealtad* en el casco histórico de la *Ciudad de Zamora*, instalando unos 500 filtros cromáticos en 70 farolas que amortiguan y tiñen la luz de colores, logrando crear una atmósfera de indudable atractivo plástico y visual, convirtiendo la contemplación del conjunto de los parques, en una agradable sinfonía cromática bautizada como “*El Bosque Encantado*”.

La intervención pretende hacer reflexionar sobre el exceso de iluminación artificial existente en estos parques y en nuestros entornos urbanos que provoca ausencia de matices, dando lugar a espacios planos, carentes de interés paisajístico, poco atractivos, monótonos, monocromáticos. Excesos que podemos contemplar si de noche, miramos desde lejos una ciudad o una población: un aura de luz reflejada ilumina el cielo, luz y energía sobrante, contaminación lumínica.

Cabe considerar también una intencionalidad ecológica y didáctica en esta obra. Resulta pedagógica y ejemplar, en el sentido que evidencia la posibilidad de modificar los entornos no necesariamente ajustados a esquemas normativos, predefinidos o patrones repetitivos o estereotipados.

Esta intervención, consigue modificar el paisaje urbano y sosegarlo, hacerlo más poético y atractivo, transformando el entorno de los parques e invitando a su disfrute mediante la mera contemplación, el paseo relajado por el interior de estos jardines, adentrarse en la magia mediante sugerencias cromáticas, ambientales y espaciales.

Una gran obra de arte, sencilla, comprensible y asequible, transitable y habitable, para la que no hay que adentrarse en las salas de un museo o de una galería, sin horarios, siempre abierta, que no sólo “funciona” de noche con las luces encendidas, pues también modifica el paisaje con la luz del sol. De día, las farolas se muestran diferentes con sus cromatismos. Juan Carlos Benítez, fotógrafo, muy acertadamente escribió en su Facebook: “*Farolas que lucen apagadas*”, e ilustró su reflexión con hermosas fotos.

Obra que surge de la observación y reflexión. Una forma de conocimiento aplicada sobre el territorio, el paisaje urbano y sus elementos. Sensible y adaptada al entorno, que no sólo pretende incidir plásticamente, quiere hacerlo desde otros aspectos, como la conveniencia de ajustar y reducir los excesos, replantear los espacios sin necesidad de complicados y costosos programas tecnológicos, o urbanísticos. Una forma de intervenir sobre lo que ya existe: utilizar de forma creativa lo que ya hay.

PALABRAS CLAVE

Arte, urbanismo, intervención urbana, regeneración, observación, contaminación lumínica

INTRODUCCIÓN

En diciembre de 2016, ejecutamos una intervención artístico-urbano-paisajística ubicada en los jardines de *San Martín de Abajo*, *San Bernabé*, *el Sillón de la Reina* y la subida al mítico lugar de la *Puerta de la Lealtad* en la *Ciudad de Zamora*.

En ella se han utilizado unos 500 filtros de colores, e instalado en las luminarias de aproximadamente 70 farolas. Estos filtros amortiguan y “pintan” la luz de colores, logrando crear una atmósfera de indudable atractivo plástico y visual, convirtiendo la contemplación del conjunto de los parques, en una agradable y relajante sinfonía cromática bautizada como “El Bosque Encantado”.

La excusa para plantear la idea a los concejales surge cercana la navidad, pues quizá es el único momento, junto a fiestas patronales, que nuestra sociedad asume la intervención de los espacios públicos añadiendo luces y otros motivos de colores en los entornos urbanos. La propuesta pasa entonces por una “iluminación navideña” que tuvo que pasar las pruebas preliminares correspondientes, haciendo un ensayo sobre las farolas que rodean la “*Fuente del Cántaro*” para poder valorar el efecto in situ. Superada la prueba, tuvimos vía libre para acometer la intervención sobre toda la extensión de los parques, siempre bajo la intención de que sería efímera, y que desaparecería una vez terminada la navidad.

Esta intervención ha sido aplaudida, elogiada y muy bien recibida por transeúntes, ciudadanos y visitantes. Mientras trabajábamos en nuestro bosque, una familia que se retrataba feliz con sus hijos en este colorido entorno nos dijeron: “*Gracias por hacerlo*”, con sincera ilusión. Numerosos vecinos, y técnicos me han transmitido su entusiasmo por esta intervención. “*Has dignificado el lugar*”, me dijo un conocido arquitecto que trabajó en este parque. Los elogios recibidos por esta obra han sido espontáneos y del todo emocionantes.

OBJETIVOS



Pero esta obra no sólo supone una intervención en sentido plástico o artístico. No se trata de una acción solamente estética, pues conlleva importantes reflexiones, que considero necesario exponer.

Implica una reflexión sobre el exceso de iluminación artificial existente en nuestros entornos urbanos y particularmente en estos parques, contando casi tantas farolas como árboles.

El exceso de luz artificial, provoca ausencia de matices, dando lugar a espacios planos, carentes de interés paisajístico, poco atractivos, monótonos, monocromáticos. Excesos que podemos contemplar si de noche, miramos desde lejos una ciudad o una población, una especie de aura de luz reflejada ilumina el cielo: es luz y energía sobrante, contaminación lumínica. Recientemente he sabido que en la Isla de la Palma por sus especiales condiciones geográficas como observatorio astronómico de nivel mundial, es objeto de una normativa específica la Ley del Cielo (Ley 31/1988), que establece restricciones sobre el alumbrado, entre otras disposiciones. Asimismo, para asegurar el cumplimiento de la normativa existe además la Oficina Técnica para la Protección de la Calidad del Cielo (OTPC), dependiente del Instituto de Astrofísica de Canaria"

La solución adoptada cumple el varios objetivos: hacer visible y posible la reducción en el consumo energético, mejorar la calidad del alumbrado público, e incidir sobre la transformación de espacios urbanos regenerándolos. Se ha logrado reducir el exceso de luz y transformar el lugar: donde antes había una iluminación estándar, anodina e incluso molesta, hoy tenemos sugerencias cromáticas y un bosque realmente encantado. Supone la excepción y resulta ejemplar para futuras intervenciones.

METODOLOGÍA

Esta intervención funciona con el mismo consumo e idéntica cantidad de luz de cada día. Sólo se ha intervenido sobre las luminarias ya existentes en el lugar. Todo ello debe asociarse a la posibilidad real de reducir excesos, ajustarlos y corregirlos.

Cabe considerar también una intencionalidad ecológica y didáctica en esta obra. Resulta pedagógica, en el sentido que evidencia la posibilidad de modificar los entornos no necesariamente ajustados a esquemas normativos, predefinidos, patrones repetitivos o estereotipados.



Esta intervención, consigue modificar el paisaje urbano y sosegarlo, hacerlo más poético y atractivo. Un poema visual de grandes dimensiones, que transforma el entorno de los parques e invita a su disfrute mediante la mera contemplación, al paseo relajado por el interior de estos jardines, adentrarse en la magia, mediante sugerencias cromáticas, ambientales y espaciales.

Una gran obra de arte, sencilla, comprensible y asequible, transitable y habitable, para la que no hay que adentrarse en las salas de un museo o de una galería, sin horarios, siempre abierta, que no sólo “funciona” de noche con las luces encendidas, pues también modifica el paisaje con la luz del sol. De día, las farolas se muestran diferentes con sus cromatismos. *Juan Carlos Benítez*, fotógrafo, muy acertadamente escribió en su Facebook: “*Farolas que lucen apagadas*”, e ilustró su reflexión con hermosas fotos, lo que supone otro halago a esta obra, que sigue siendo inspiradora a multitud de personas.

También el tiempo atmosférico aporta interés plástico a la intervención, dándole un aspecto misterioso y mágico envolviendo en brumas y nieblas los jardines. La cencellada adorna de blanco el entorno, haciendo resaltar más los colores. Cuando aparece la lluvia, ahora tan escasa, multiplica el cromatismo en los reflejos del suelo mojado de los caminos, ...

Una obra que surge de la observación y reflexión sobre el territorio, el paisaje urbano y sus elementos. Sensible y adaptada al entorno, que no sólo pretende incidir plásticamente, quiere hacerlo desde otros aspectos, como la conveniencia de ajustar y reducir los excesos, replantear los espacios sin necesidad de complicados y costosos programas tecnológicos, o urbanísticos. Enmarcada en los postulados del movimiento artístico, para el siglo XXI *ArtSmart*, es una forma de intervenir sobre lo que ya existe: utilizar de forma creativa lo que ya hay.

Una experiencia visual y sensorial con el paisaje urbano y natural, en la que se mezclan conceptos artísticos, de reutilización, de intervención y viabilidad, que ha logrado reconvertir un espacio cotidiano anodino, revalorizarlo para disfrutarlo de manera simple y eficaz. Por eso una intervención que en principio fue pensada como algo efímero, se mantiene en el tiempo, porque ha logrado recuperar ese espacio urbano, de manera amable, sencilla y colectiva, porque resulta valiosa la experiencia de contemplar y pasear este paisaje que dialoga e interactúa con asombrosa naturalidad. Una obra de arte que actúa como medio para desarrollar la complicidad activa con el paisaje urbano, sus habitantes y visitantes.

*Anne Whiston Spirn*¹⁰, escribe y reflexiona sobre ello en su artículo:

“*El lenguaje del paisaje: alfabetización, identidad, poesía y poder*” del que reproduzco un resumen:

“El paisaje tiene sus raíces en la relación entre las personas y el lugar. Es un decorado de la vida, una construcción cultivada, un soporte de sig-

¹⁰ Anne Whiston Spirn, *The Language of Landscape: Literacy, Identity, Poetry and Power*. Department of Urban Studies and Planning, Massachusetts Institute of Technology (Cambridge, EE.UU.) (Revista Urban Marzo-agosto 2013)

nificado. Los paisajes muestran sus orígenes, afirman la identidad y proclaman las creencias de aquéllos que los fabricaron. Afirman y refutan ideas, aluden a la literatura y al arte. Cada roca, cada río, cada árbol tienen su propia historia. Las historias que cuentan los humanos van más allá. Tienen una narrativa deliberada: historias de supervivencia identidad, poder y anhelos. Las narrativas del paisaje son una forma de organizar la realidad, justificar actos, instruir, persuadir, incluso forzar a las personas a actuar de una manera determinada. Como la capacidad de leer y escribir en una lengua la alfabetización en el lenguaje del paisaje implica tanto entender el mundo como transformarlo. Diseñar con inteligencia es entender los diálogos en curso en un lugar, distinguir las historias duraderas de las efímeras e imaginar cómo unirse a la conversación. Saber leer y escribir en el paisaje es reconocer en un lugar tanto sus problemas como sus recursos, entender cómo surgieron, cómo se mantienen y cómo se relacionan. Esta capacidad ha de ser un requisito previo para el planteamiento y el desarrollo urbano.”

Pero el paisaje no es una mera superficie visible, composición estática o telón pasivo del teatro humano. Pero tampoco es sólo rural; las ciudades también son paisajes. El paisaje urbano consiste en algo más que jardines y parques, incluye la topografía, los cursos de agua, la vegetación, y también los edificios, así como la infraestructura de las calles y el alcantarillado. Los términos ‘medio ambiente’ y ‘lugar’, que se usan con frecuencia en lugar de ‘paisaje’, son inadecuados, ya que se refieren al entorno y omiten a las personas. ‘Medio ambiente’ y ‘lugar’ parecen más neutros, pero son abstractos, incorpóreos, sacrifican significado, ocultan tensiones y conflictos, e ignoran las asociaciones que el término ‘paisaje’ revela. La palabra ‘paisaje’ connota un sentido de modelado activo, incluso intencionado, de lo sensual y lo estético, del enraizamiento en la cultura.

El paisaje es moldeado por la lluvia, las plantas y los animales, las manos y las mentes de los hombres, y por procesos que tienen lugar a diferentes escalas espaciales y temporales: de lo local a lo global, de lo efímero a lo duradero. La lluvia cae, empapando el suelo y tallando los valles. El hombre moldea el paisaje con sus manos, con herramientas y máquinas, con la ley, las políticas públicas, invirtiendo y retirando el capital, y con otras acciones que tiene lugar a cientos o miles de kilómetros de distancia.

Y lo hace no sólo para desarrollar la vida y las actividades humanas, sino también para expresar ideas y contar historias. Llamar a unos paisajes ‘naturales’ y a otros ‘culturales’ es ignorar la verdad de que los paisajes, no importa cuán remotos, nunca son enteramente ni lo uno ni lo otro.

El paisaje es una escena de la vida, una construcción cultivada, un soporte de significado. Leer y dar forma al paisaje es aprender y enseñar: conocer el mundo, expresar ideas e influir en otros. El paisaje, como lenguaje, hace el pensamiento tangible. A través de él, el hombre comparte su experiencia con las generaciones futuras, como los ancestros inscribieron sus valores y creencias en el paisaje que dejaron como herencia, un rico filón de literatura: historias naturales y culturales, paisajes de intención, poesía, poder y anhelos. Los paisajes hablan. Muestran sus orígenes, afirman la identidad y proclaman las creencias de aquéllos que los fabricaron. Afirman y refutan ideas, aluden a la literatura y al arte. Hay muchas historias incrustadas en el paisaje. Cada roca, cada río, cada árbol tiene su propia historia, que los hombres embellecen de distintas formas en jardines, edificios y ciudades. La historia de un río, de un árbol, es la suma de todos sus diálogos con el contexto, nada más; no contiene emoción, ni moral. Las historias que cuentan los humanos van más allá. Tienen una narrativa deliberada: historias de supervivencia, identidad, poder, éxito y fracaso. Como los mitos o las leyes, las narrativas del paisaje son una forma de organizar la realidad, justificar actos, instruir, persuadir, incluso forzar a las personas a actuar de una forma determinada. El paisaje tiene todas las características del lenguaje. Contiene el equivalente a las palabras y partes del discurso —patrones de forma, estructura, material, formación y función. Todos los paisajes son combinaciones de estos elementos. Como ocurre con las palabras, los significados de los elementos del paisaje —agua, por ejemplo— son sólo potenciales, hasta que el contexto les da forma. Los principios de la gramática gobiernan y guían la configuración de los paisajes, algunos específicos de ciertos lugares y sus dialectos locales, otros universales. El paisaje es pragmático, poético, retórico, polémico. Es una forma de lenguaje.

DISCUSIÓN

La evidente revalorización que la intervención ha aportado a estos lugares, se constata con la instalación de la escultura “*Equilibrio Horizontal*” del gran escultor *José Luis Alonso Coomonte* en diciembre de 2017. Dicha obra fue retirada hace años de la plaza de *Castilla y León* para su restauración, y estuvo años en ese proceso, incluso errante en busca de una ubicación adecuada. El propio escultor eligió este lugar para su ubicación con acierto. A raíz de estos hechos ya se oye hablar de crear un parque de esculturas al aire libre en toda la zona, que progresivamente va dejando despejada de edificios parásitos su famosa muralla, por la que Zamora recibió el nombre de “*la bien cercada*”.



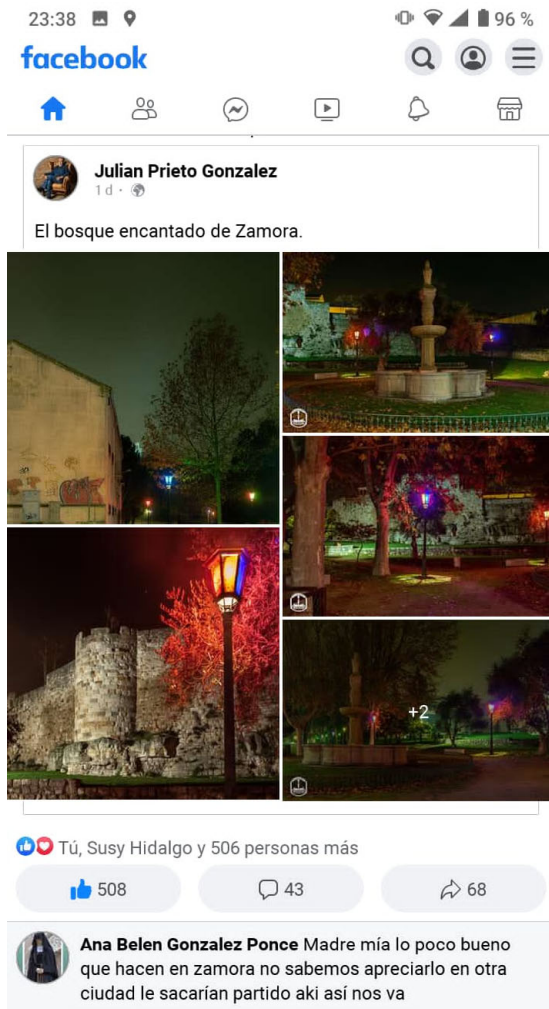
Quiero pensar que mi obra es el germen o el principio de regeneración y revalorización para esta zona histórica de la ciudad, que pretende convertirlo en un espacio cultural con la muralla histórica, que siempre estuvo ahí de fondo, oculta. Siendo muy optimistas quizá podamos hacer y crear un tipo urbanismo alejado de formas gastadas y estereotipadas del paisajismo urbano, digamos tradicional – contemplativo:

“diseñar con inteligencia es entender los diálogos en curso en un lugar, saber leer y escribir en el paisaje es reconocer en un lugar tanto sus problemas como sus recursos, entender cómo surgieron, cómo se mantienen y cómo se relacionan. Esta capacidad ha de ser un requisito previo para el planteamiento y el desarrollo urbano.”

La intervención que en un primer momento se planteó como algo efímero, se ha convertido en algo más duradero por sus propios méritos, sin más se ha dejado estar: lleva varios años sin mantenimiento alguno, con la negativa de la corporación municipal a mi solicitud de adjudicar un presupuesto de conservación, anulando además la posibilidad de sustituir y corregir algunos aspectos.

Es entonces cuando habría que hacer valer los *derechos de autor* y *royalties* correspondientes, sólo que siempre parece difícil reclamarlos, por su carácter abstracto. Un frente que los creadores debemos reclamar y aclarar.

Está claro, que después de varios años sería conveniente pensar en la posibilidad de otorgar presupuestos adecuados para afrontar la intervención de manera más solvente, su adecuado mantenimiento, desarrollo y difusión, de forma que repercuta de manera positiva en la vida y en la imagen de la Ciudad de Zamora, dentro y fuera de ella.



Mi manera de entender y de actuar sobre los entornos urbanos abarca un abanico que va desde el punto de vista del arte hasta posturas antropológicas, filosóficas, sociales y políticas. Trato de modificar y acercar los espacios urbanos a la dimensión humana, reformar las normas en el sentido de aplicar otra fisonomía sobre lo estructurado que revise y posibilite la creación de otras formas de entender ese espacio, enfocadas a establecer una escala más asequible para los usuarios - más humana – un lenguaje más amable que elimine obstáculos y lime asperezas, facilitar y posibilitar que los tránsitos peatonales sean más lógicos. Pensar en mo-

dificar estos espacios de manera simple y eficaz, sin tener que hacer costosas inversiones financieras, ambientales, sociales, o temporales. Aprovechar al máximo lo que ya existe para intervenirlo y modificarlo, desde la perspectiva de la observación directa y de la experiencia, es decir del conocimiento. El urbanismo no es una disciplina exclusiva de los arquitectos, y todo indica que se ha delegado en sus manos, eliminando la posibilidad de otros puntos de vista y otras sensibilidades.

Las teorías de *Angelique Trastana*, hablan también de ello, apporto aquí algunos extractos:

Paradigmas emergentes de espacios informales y usos alternativos del espacio urbano *Sensitive city. Emerging Paradigms of Informal Spaces and Alternative Uses of Urban Space*

Los términos ‘ciudad sensible’ aluden a una óptica diferente de enfrentarse al análisis, el entendimiento y la configuración del espacio urbano. En el artículo se pretende estudiar los factores que provocan este cambio en la percepción de lo urbano con consecuencias directas en la forma de actuar sobre el espacio urbano. Dichos factores tienen que ver, por un lado, con ciertas manifestaciones del arte, por otro, con los estudios sociológicos y urbanísticos que se mueven hacia el terreno de la antropología, la etnología y la ecología y, fundamentalmente, con la incidencia de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación en la generación de redes sociales y una ciudadanía proactiva. La última parte del artículo está dedicada a los tipos emergentes de espacios informales, los usos alternativos del espacio público y la participación ciudadana. A partir de estas nuevas situaciones dadas se pretende promover un pensamiento crítico sobre las nuevas prácticas en expansión y sus posibles puntos de convergencia con nuevas formas de proceder desde el punto de vista tanto de la política como de la profesión del urbanismo y de la arquitectura en la coyuntura social y económica actual.

Angelique TRACHANA.

Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid (Madrid, España)
Revista Urban, marzo 2013, agosto 2013. Artículos y notas de investigación.
Pág. 97

Considerar y tratar el territorio urbano como espacio en el que intervenir desde un punto de vista funcional alejado de estereotipos, fijaciones

normalizadas o estéticas que repiten esquemas y trazados ya utilizados, en detrimento de esquemas actualizados, contemporáneos, que repercutan y resuelvan necesidades reales de los ciudadanos en las ciudades. Considero el espacio urbano algo sobre lo que participamos ya que en él nos movemos, nos desplazamos, nos encontramos con otros y con nosotros mismos un lugar común en el que desarrollamos experiencias sensibles. Observamos, analizamos investigamos y proyectamos desde el mismo “paisaje urbano”, desde lo existente: calles, cruces, plazas, vehículos, personas... El paisaje urbano entendido como un territorio sobre el que intervenir de forma directa, desde la perspectiva de la experiencia. Un espacio de observación de reflexión y de acción.

También esta “sensibilidad” la describen *Tim Waterman* y *Ed Wall*, en su artículo de investigación: “*Un diálogo con el paisaje: proyecto, representación y paisaje (A landscape conversation: Design, representation, process)*” con gran acierto y valiosas percepciones.

A Landscape Conversation: Design, Representation, Process. Tim Waterman & Ed Wall

Un diálogo con el paisaje: proyecto, representación y proceso

El paisaje tan sólo existe a través de nuestra experiencia. Es un proceso que actúa sobre nosotros y sobre el que, a su vez, nosotros intervenimos. Es una idea y una imagen definida a través de un diálogo entre nosotros y el territorio. Todo paisaje es único; su carácter singular solamente puede ser comprendido a través de la experiencia, la interpretación y la representación. Tan sólo entendiendo este diálogo podremos trabajar con el paisaje como paisajistas y vivirlo como habitantes.

Cuando los autores se refieren al paisaje, es válido extrapolar sus teorías también al concepto de “paisaje urbano”, como un territorio con el que también dialogamos y por supuesto experimentamos.

Este artículo propone una investigación en la que el paisaje, su representación y su proyecto se consideran procesos continuos e inseparables. Asimismo, plantea que comprenderlos de este modo resulta esencial para integrar la creciente preocupación medioambiental para que el proyecto ponga en valor las relaciones entre naturaleza, sociedad y forma del espacio construido. La representación en el proceso de proyecto se

relaciona con el paisaje de dos modos fundamentales. Primero, a través de la observación y el apunte. La labor de toma de datos y análisis es entendida, en muchas ocasiones, como una fase puramente objetiva en la que se obtiene una imagen estática con el objetivo de comprender el lugar y su contexto. Luego, a través del proyecto y la transformación, en los que el acto previo de dibujar permite concebir soluciones imaginativas vinculadas habitualmente a conceptos abstractos que tan sólo se relacionan sutilmente con el lugar. El inseparable vínculo entre la sociedad y el territorio es la base para reinterpretar el papel de la representación y del proceso de proyecto en la creación de nuevos paisajes. Esta relación queda continuamente redefinida tanto por la evolución de las dinámicas ecológicas y medioambientales como por las transformaciones de los procesos y prácticas espaciales de la sociedad.

A menudo se escuchan reivindicaciones sobre la necesidad de ‘nuevos modos de representación’, de ‘nuevas formas de dibujar’, sobre todo en el contexto de los avances de las nuevas tecnologías. Sin embargo, los métodos de representación utilizados habitualmente en el proyecto del paisaje resultan más que suficientes. La sensación de que faltan los instrumentos adecuados no proviene de las herramientas en sí mismas, sino de la idea de cómo van a ser empleadas. Si tomamos como punto de partida la noción de lugar (que tradicionalmente designa un espacio destinado o delimitado para un uso concreto), para después extenderla e incorporar la idea de que el propio lugar permanece indeterminado, de que es el resultado de procesos y fuerzas que alcanzan el futuro y el pasado, comprenderemos que nuestra intervención es fugaz, limitada.

La observación del paisaje urbano, los modos de comportamiento de las personas, de los conductores, de lo que existe y lo que podemos intervenir o transformar, de nuestra experiencia y datos recogidos a través de encuestas no estructuradas que nos proporcionan conocimiento de otras experiencias lo que procesamos y representamos, con lo que elaboramos una nueva escritura del paisaje urbano.

Como resultado, ésta pasará de una posición de dominio a una de participación. Carol Burns define el lugar como algo siempre inacabado, abierto e indeterminado: «es una construcción humana que no puede ser ni completada ni abandonada» (Burns, 1991:165). Esto no significa que la cuestión sea inabordable o imposible sino que, por el contrario, es un modo de comprender el lugar en una fértil evolución que se extiende desde la prehistoria hacia un futuro imprevisible. Por lo tanto, que el paisajista se vea a sí mismo más como participante que como jefe

o señor, abre la posibilidad de un diálogo, de otorgar un papel no sólo al proyectista sino también a la sociedad e incluso al propio paisaje, a sus procesos y fuerzas, que pueden tener “voz” en esta conversación. En este contexto, este artículo examina, desarrolla y revela definiciones más completas del paisaje, con el objetivo de orientar la concepción, la construcción y el habitar.

RESULTADOS

Es necesario un cambio de actitud con respecto al paisaje urbano, pues si es considerado como una “vista” resulta algo estático, inamovible, meramente contemplativo, y seremos meros espectadores de esos paisajes urbanos, cuando en realidad somos actores, que transitan o habitan esos escenarios.

Es la reflexión sobre lo urbano la que queremos aportar, que proviene del diálogo con los lugares, de convivir en los espacios, y de hacer una lectura espacial sobre ellos, que además de leerlos queremos escribirlos o reescribirlos.

Los paisajes se crean tanto a través de la ocupación física y el trabajo como de las relaciones visuales y la interpretación. El paisaje es una relación esencial para la identidad humana que deja, a su vez, huellas indelebles en la forma espacial de todos los paisajes. Construimos paisajes y, simultáneamente, éstos nos transforman. Meinig describe cómo el paisaje puede ser entendido de maneras muy diferentes y define que la relación con el paisaje está «compuesta no sólo por lo que se sitúa delante de nuestros ojos sino por lo que está en nuestras mentes» (Meinig, 1979:34).

El paisaje es también el proceso de situarse a uno mismo en su entorno y que éste entre a formar parte de uno. Es un proceso a través del cual se da forma pero también se cobra

forma. J.B. Jackson se aproxima a esta noción cuando describe el paisaje como «el fondo de nuestra existencia colectiva» (Jackson, 1984:8). Jackson examina el concepto de paisaje como infraestructura, donde el paisaje es entendido como un marco que nos sitúa y también nos rodea. Este paisaje apoya y facilita los complejos procesos cotidianos. Más que quedar en un segundo plano, representa todas las posibilidades: el primer plano, el intermedio y el fondo.

De este modo, frente a la noción del paisaje como vista enmarcada, revisada y controlada por el observador (representada en la pintura paisajista de los siglos XVII y XVIII), el paisaje se extiende más allá e incorpora la presencia del observador. La influencia persistente de la pintura paisajista y de la reducción de la naturaleza a imagen y espacio, aún induce a muchos a comprender el paisaje tan sólo como una escenografía. Desarrollando la afirmación de John Berger, «cuando miramos un paisaje nos situamos en él» (1972:8), el proceso del paisaje incorpora al observador, que no sólo se sitúa en el límite controlando la escena sino que se inscribe en éste. El observador es fundamental para el paisaje, es inherente a su constitución como espacio e imagen y responsable de su representación.

A través del marco

El paisaje es descrito a menudo como el acto de observar desde un lugar a través de un marco; una vista que transforma la consciencia del observador. Burns afirma que el paisaje revela «modos de mirar porque estos son también formas de conocimiento... aportan información y contenidos que establecen, a su vez, una estructura para comprender el mundo (1991:161).

Esta afirmación de *Carol Burns*, coincide con mi planteamiento: la observación como una forma de conocimiento, una mirada reflexiva, que descubre la existencia de otras formas de organización espacial.

Es lo que *Jaume Plensa* llama “*El ojo que piensa*”, refiriéndose a esa manera de mirar reflexiva, que analiza posibilidades de intervención espaciales dentro de un entorno concreto, sobre los que aplicar o fundamentar proyectos plásticos o artísticos. Una forma de intervención en definitiva para “humanizar espacios duros”, planteamientos que conforman su particular obra artística, por la que es y ha sido reconocido, entre otros premios, con el Premio Nacional de Artes Plásticas 2012 por su humanización del espacio público:

Este premio me da la razón después de tantos años, más de 20, defendiendo el arte en el espacio público como una forma de intervención extraordinaria, de introducir ideas profundas que afectan al ser humano en espacios áspersos.

Diario El Mundo. 28 noviembre 2012. (Pag. 44)

CONCLUSIONES

Hay que contar que la obra de intervención “El Bosque Encantado” surge de forma inusual y de manera tangencial en el margen de conversaciones y reuniones con responsables municipales para intervenir sobre la plaza del Mercado de Abastos en la ciudad de Zamora, con una propuesta para lograr distribuir y organizar los diferentes tráfico y tránsito que el entorno del mercado se producen de manera caótica. La propuesta fue expuesta y incluso elogiada por el presidente del colegio de arquitectos, sin que se haya logrado llevar a cabo, ni recuperar diálogo alguno, mientras la ansiada rehabilitación del mercado, se estanca en procesos burocráticos y judiciales.



La intervención del espacio en los jardines de San Martín de Abajo, San Bernabé, el “Sillón de la Reina” y la subida al mítico lugar de la “Puerta de la Lealtad” en la Ciudad de Zamora, bien podría considerarse como

un hecho excepcional, puesto que en muy escasas ocasiones se dan las circunstancias propicias para acometer obras de arte de semejante calado y repercusión.

No deja de ser chocante la imposibilidad de continuar trabajando ni dialogando con los responsables municipales en la línea de conseguir modificar entornos urbanos empobrecidos y anclados en rémoras del pasado, con la intención de actualizarlos a nuestra era, contemplando cómo se repiten fórmulas ya gastadas propias de épocas pretéritas como la peatonalización indiscriminada, como recientemente ha sucedido en la Avenida de Ordoño II de la ciudad de León, con resultados estéticos y funcionales de muy dudosa efectividad, o en Barcelona cuyas recientes intervenciones dejan un paisaje urbano confuso y de una estética anties-tética.

La escasa revisión y actualización de los lenguajes que provienen del Estado y otras administraciones públicas, puede estar producida por un déficit de permeabilidad con algunas disciplinas, como la Antropología, la Geografía, la Sociología, el Urbanismo o el Arte, que podrían aportar otros usos del espacio, reducir conflictividad entre personas, automóviles y proporcionar otros modelos de ciudad más habitables.

La información para elaborar propuestas a partir de la observación participativa como metodología antropológica para describir desde dentro los comportamientos que surgen en calles y plazas, tratando de captar el punto de vista del usuario a través de la observación detallada en el tiempo, observando la repetición de patrones de comportamiento que por saturación llega a resultar significativa.

Recoger las experiencias personales acerca de normas, espacios desplazamientos y propuestas en ámbitos y entornos urbanos, esto es la reflexión del usuario (peatón, repartidor, ciclista...) y su cotidianidad proporciona diseñar con los datos de quienes viven y conocen esos lugares, además de lo que observamos. Enfocamos pues el trabajo de diseñar abajorriba, lo que nos suministra valiosa información acerca de las ventajas o dificultades que esas personas encuentran en su día a día.

Para concluir quiero resaltar las valiosas reflexiones de *Daan Roosegaa-rde*, quien aporta ideas a esta forma de actuar, diseñar o intervenir:

“Nuestras ciudades se han convertido en máquinas que nos están mandando. No falta ni dinero ni tecnología, pero falla la imaginación. Ese es el papel de los diseñadores: idear propuestas que mejoren la vida”

“El papel del diseñador es acelerar la reconversión del mundo en un lugar sostenible. Esa nueva figura profesional parece sobrecargada de trabajo: deben detectar los problemas, buscar la solución, idear cómo materializarla y recaudar el dinero para desarrollarla.

El paquete completo es una consecuencia de tener sueños.”

El País, 18 febrero 2018

https://elpais.com/cultura/2018/02/15/actualidad/1518716100_213475.html



DISTRITOS CULTURALES Y PARTICIPACIÓN TURÍSTICO-CIUDADANA: CREANDO EXPERIENCIAS E IDENTIDADES¹¹

DRA. ESTÍBALIZ PÉREZ ASPERILLA
Universidad a Distancia de Madrid (UDIMA), España

RESUMEN

Tras realizar un análisis de varios Distritos Culturales de Londres, se ha podido comprobar cómo la participación activa de la comunidad local y los turistas es crucial para permitir su transformación hacia enclaves culturales sostenibles y con una marcada identidad. La cocreación no solo ciudadana, sino del propio turista se encuentra presente, sobre todo, en aquellos Distritos que optan por mantener su identidad y sus raíces, difundiendo entre sus visitantes su origen y compartiendo sus costumbres y cultura gracias a la puesta en marcha de iniciativas colaborativas. De esta forma, el turista deja de ser mero observador, involucrándose totalmente con la identidad del Distrito y experimentando nuevas emociones que le permiten conocer en mayor profundidad el destino escogido.

La hipótesis de la que se parte en este estudio es que “varios de los Distritos Culturales ubicados en la Ribera Sur de Londres apuestan por la participación turístico-ciudadana”. Por ello, los objetivos de esta investigación son: identificar proyectos e iniciativas ligadas a la participación, tanto ciudadana como turística, en la Ribera Sur de Londres e indicar cuáles son los factores que permiten considerar que los Distritos estudiados puedan relacionarse con el turismo creativo.

Esta comunicación es la continuación de una investigación previa donde se optó por crear una metodología propia donde tuvieran cabida los cinco sentidos del ser humano con el fin de estudiar el Distrito Cultural desde una perspectiva holística, dando un protagonismo igualitario a los cinco sentidos. Esta metodología tiene como base el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg y el método iconológico de Erwin Panofsky. Sin embargo, estos métodos y técnicas no contemplan el análisis de los cinco sentidos.

¹¹ Este capítulo forma parte de los resultados del proyecto de investigación del Plan Nacional I+D+i Generación de Conocimiento 2018: *Arte, Arquitectura y Patrimonio en los procesos de construcción de la imagen de los nuevos enclaves culturales (del Distrito al Territorio)*, (Ref. PGC2018-094351-B-C43) Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

Por ello, se consideró conveniente realizar una adaptación, obteniendo como resultado un Atlas Multisensorial, gracias al uso de las nuevas tecnologías.

Ante la aparición de nuevos perfiles de turistas que demandan experiencias inmersivas donde cocrear y participar activamente, los destinos turísticos han tenido que reinventar su oferta turística. La digitalización y las redes sociales se han convertido en una nueva herramienta que va más allá de la mera promoción del destino. En la presente investigación, se ha podido comprobar la utilidad y acogida de diferentes aplicaciones y acciones que permiten una personalización de rutas y experiencias, necesitando no solo la inserción de las nuevas tecnologías para hacerlo posible, sino la implicación directa del individuo. La inclusión del propio turista o habitante del lugar como parte esencial de estas nuevas rutas y experiencias, conlleva a la aparición de un nuevo concepto de experimentar el Distrito donde se crean redes de interacción gracias a las facilidades que nos ofrecen los medios digitales.

PALABRAS CLAVE

Distrito Cultural, experiencia, identidad, participación, turismo.

INTRODUCCIÓN

Ante la aparición de nuevos perfiles de turistas que demandan experiencias inmersivas donde cocrear y participar activamente, los destinos turísticos han tenido que reinventar su oferta turística. La digitalización y las redes sociales se han convertido en una nueva herramienta que va más allá de la mera promoción del destino, pasando a formar parte de la propia experiencia del turista. Instagram o Facebook son algunas de las aplicaciones favoritas para compartir imágenes y comentarios al respecto, buscando la mejor foto para conseguir el mayor número de *likes* por parte de nuestros contactos y seguidores. Los estados de WhatsApp también son un claro ejemplo del protagonismo del móvil a la hora de compartir nuestros viajes, visitas y excursiones a nivel nacional e internacional, consiguiendo la difusión de los principales atractivos turísticos de un destino.

Los consumidores actuales buscan experiencias auténticas, enmarcadas en un contexto y que ofrezcan un equilibrio entre el control por parte del que ofrece la experiencia y la libertad de la actividad, con una gran dosis de espontaneidad y expresión personal (Binkhorst, 2008, p. 41).

Además de compartir diferentes momentos y escenas en vivo y en directo gracias a nuestros *smartphones*, también se comparten opiniones, recomendaciones y multitud de valoraciones de servicios y actividades culturales que se han disfrutado en el destino, una vez que finalizamos el viaje. Blogs, redes sociales, comentarios a través de las diferentes páginas web donde hemos reservado alojamientos, actividades o excursiones organizadas son también otras fuentes de difusión y valoración de la experiencia vivida, una vez llegamos a casa. Es habitual recibir un e-mail en nuestra cuenta de correo electrónico recordándonos lo importante que es compartir nuestra opinión sobre el servicio que nos han ofrecido, creando así una retroalimentación constante—hoy en día imprescindible para crear una mejora continua y encaminada a conseguir una mayor calidad de los servicios ofertados—. Ello es posible gracias a la tendencia, cada vez mayor, de organizar nuestro propio viaje debido a la facilidad que brindan los medios *online*, siendo además una fuente cada vez más recurrente para planificar y decidir el destino final a la hora de organizar nuestras escapadas o vacaciones.

Poon ya afirmaba en 1993 que el “nuevo turista” quiere encargarse de su propio viaje, un hecho que hemos constatado cada vez más en personas que se encargan y gestionan sus propios viajes a través de Internet. Además, existen cada vez más comunidades de turismo virtuales en las que las experiencias se evalúan y se intercambian. Sitios web de intercambio de casas, de alojamiento compartido o, incluso de sofá compartido, el denominado *couchsurfing*, son sólo algunos ejemplos (Binkhorst, 2008, p. 44).

1. METODOLOGÍA, HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Una vez definida la línea de investigación y revisado todo el material recopilado en relación a la misma, se ha llevado a cabo la definición de los objetivos a seguir, además del planteamiento de la hipótesis de la que se parte. Dicho esto, los objetivos planteados son los siguientes:

- Identificar proyectos e iniciativas ligadas a la participación, tanto ciudadana como turística, en la Ribera Sur de Londres.

- Indicar cuáles son los factores que permiten considerar que los Distritos estudiados puedan relacionarse con el turismo creativo.

Definidos los objetivos, cabe indicar que la hipótesis de la que partimos en este estudio y que será el hilo conductor de todo el análisis posterior es que “varios de los Distritos Culturales ubicados en la Ribera Sur de Londres apuestan por la participación turístico-ciudadana”.

Como objeto de estudio se escogieron tres Distritos Culturales ubicados en la Ribera Sur del río Támesis –South Bank, Bankside y London Bridge–. Dentro de la Ribera Sur y como punto de partida, se optó por el estudio de Bankside –ubicado en el municipio de Southwark–, continuando con un análisis posterior de los dos Distritos Culturales restantes –South Bank y London Bridge–.

Como se ha indicado con anterioridad, siguiendo el método iconológico de Erwin Panofsky y tomando como referente el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, se optó por construir un Atlas Multisensorial que nos transportara a Londres y, en concreto, a varios de sus Distritos Culturales, dando un protagonismo igualitario a los cinco sentidos. De esta forma, se evita realizar una clasificación de los diferentes recursos turísticos basada únicamente en el texto y la imagen. Con el Atlas Multisensorial, a través de la creación de diferentes series y paneles (ver fig. 1), se pueden clasificar varias de las sensaciones que la comunidad local o los turistas pueden experimentar gracias a la activación de sus cinco sentidos, englobando dentro de cada grupo los siguientes aspectos:

- a) Sentido de la vista: exposiciones, fachadas, esculturas, audiovisuales, *performances*.
- b) Sentido del oído: conciertos, audiovisuales, melodías, silencios, sonidos y ruidos en interiores y exteriores (murmullos, tráfico, fuentes, máquinas, etc.).
- c) Sentido del gusto: gastronomía y restauración.
- d) Sentido del olfato: aire puro o contaminación, zonas verdes, tráfico, sostenibilidad y medioambiente.
- e) Sentido del tacto: intervención turístico-ciudadana (participación del ciudadano o visitante en las diferentes actividades culturales ofertadas e instalaciones).



Figura 1: Ejemplo de panel simplificado para la construcción del Atlas Multisensorial de Bankside. Panel 14 (*Borough Market*) de la serie f (*gastronomía*). Fuente: elaboración propia

Para poder realizar los paneles del Atlas Multisensorial adecuadamente y llevar a cabo una buena interpretación del material recopilado, se siguió el método iconológico de Panofsky. Esta metodología se centra en el análisis de la imagen, cubriendo únicamente, en este caso, el sentido de la vista. Sin embargo, para poder realizar el estudio que nos ocupa, se adaptó de acuerdo a los tres niveles planteados por Panofsky (1994):

- a) Nivel pre-iconográfico: descripción detallada de la imagen identificando formas, colores, líneas, perspectivas, número de figuras, vestimenta, luces, decorado, gestos, etc. Una vez adaptado este primer nivel de análisis a los cinco sentidos, no sólo se describiría detalladamente la imagen, sino también un sabor, sonido, aroma/ambiente o actividad objeto de estudio atendiendo también a las texturas, olores, sabores, melodías y densidades, entre otras variables.
- b) Nivel iconográfico: se lleva a cabo una clasificación del material, atendiendo al espacio y al tiempo, sin realizar ningún tipo de interpretación. Para ello, se necesita un conocimiento previo y una familiaridad con temas y conceptos específicos. En esta segunda fase, se organizarían las series y paneles tal como las planteó Warburg en su Atlas Mnemosyne (Warburg, 2010), llevando a cabo una clasificación exhaustiva de todo el material disponible.
- c) Nivel iconológico: interpretación final donde se tiene en cuenta al artista, el contexto histórico y cultural, la intencionalidad, la función y el significado. En este nivel de análisis, hay que explicar y descifrar una imagen –en nuestro caso, también un sonido, aroma, sabor o acción y/o textura–, aportando no sólo una interpretación personal, sino basándonos en toda una serie de conocimientos previamente aprehendidos. En este último nivel, se pondrían en relación todas las series y paneles disponibles que se han realizado para crear el Atlas Multisensorial de acuerdo a la metodología planteada por Warburg.

2. LA COCREACIÓN TURÍSTICA

Además de servirnos de fuente de información para planear el viaje o como valoración de los servicios y experiencias disfrutadas durante el mismo, las nuevas tecnologías nos permiten planear las rutas de una forma personalizada, facilitándonos la localización de los principales puntos de interés gracias a aplicaciones como Google Maps, sin la necesidad de contratar un guía turístico. Pero no sólo podemos planificar las rutas que más nos interesen con la ayuda de un GPS, sino que hoy en

día ya existen aplicaciones totalmente gratuitas que ofrecen rutas innovadoras que van más allá de los principales puntos y atractivos turísticos de la zona, ofreciendo alternativas diferenciadoras que permitan descubrir y experimentar el destino desde otro punto de vista. Dentro de esta posibilidad, en la esta investigación se ha podido comprobar la utilidad y acogida de diferentes aplicaciones y acciones que permiten esta personalización de rutas y experiencias que no sólo necesitan la inserción de las nuevas tecnologías para hacerlo posible, sino la implicación directa del turista. La inclusión del propio turista como parte esencial de estas nuevas rutas y experiencias, conlleva la aparición de un nuevo concepto de turismo donde se crean redes de interacción gracias a las facilidades que nos ofrecen los medios digitales.

Es el caso de la aplicación Blippar (ver fig. 2), que nos permite aprender sobre las características de la gran variedad de plantas que podemos encontrarnos a lo largo de los Distritos Culturales escogidos. Lo único que tiene que hacer el usuario es enfocar con su móvil a una de las plantas que le llamen la atención para conocer más sobre ella.

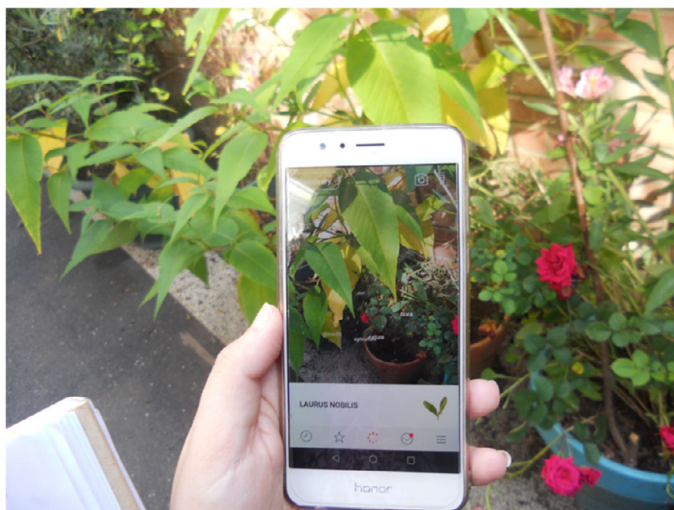


Figura 2: Blippar en Gibbon's Rent. London Bridge, 2017. Fuente: elaboración propia

Otra de las aplicaciones que permite, tanto al nuevo visitante como al propio habitante, conocer la ciudad desde otro punto de vista diferente

es la aplicación Ghost Signs Tours, donde se da la oportunidad de conocer el Distrito de Bankside con el apoyo de una audioguía. Con una duración aproximada de hora y media y 1,6 km de recorrido, Sam Roberts –quien ya ha ofrecido varias de estas visitas en persona– ha creado una ruta digital totalmente gratuita y abierta a quien quiera experimentar otra forma de conocer el Distrito. Las denominadas *Ghost signs* –señales fantasma– consisten en restos de letreros, anuncios y señales que con el paso del tiempo parecen tener cierto carácter fantasmagórico, debido a su gran deterioro. En Distritos como Bankside, estas señales inundan muchas de las fachadas que el viandante encuentra por su camino. Gracias a las rutas ofrecidas por Ghost Signs Tours, el usuario de la aplicación puede ahondar en la historia y origen de esos letreros que en muchas ocasiones pasan desapercibidos, pero que esconden un pasado del Distrito que sigue latente en el día a día de sus habitantes. Aunque tenga una duración aproximada, el usuario puede marcar sus tiempos, pausando la audioguía siempre que lo considere necesario y personalizando su ruta acorde a sus inquietudes y necesidades. Dispone también de diferentes fotografías y textos, además de indicarnos el recorrido que debemos seguir a través de un mapa.

Otras aplicaciones como Green Pathways de London Bridge Revealed también han sido utilizadas en años anteriores, permitiendo realizar una ruta específica para visitar los principales espacios verdes e instalaciones sostenibles de London Bridge, posibilitando de nuevo una alternativa diferente e innovadora de conocer el Distrito.

La participación activa del turista como sujeto que marca su viaje y construye sus experiencias mediante sus propias elecciones, permite un cambio constante en la forma de descubrir nuevos enclaves culturales. Nos encontramos ante una continua transformación de la manera de viajar y de disfrutar los destinos turísticos que escogemos, basando muchas de nuestras elecciones en los comentarios, valoraciones y consejos de personas reales que comparten sus vivencias en la red.

El sentido de la co-creación no solo estampa una experiencia positiva, sino que puede llamar a un profundo cambio en el sistema educativo

actual. El boca a boca (*storytelling*), se ha transformado en un instrumento importante para conectar personas con espacios turísticos, experiencias del ayer con el presente (Korstanje, 2015, p. 30).

Y es que, según Binkhorst (2008), cada persona está rodeada de una red de experiencias, centrando a cada una de ellas en el núcleo de la misma. Esta experiencia, ligada a la cocreación, permite además crear un valor añadido no sólo para el propio visitante, sino para las personas visitadas, permitiendo la generación de un sentido de autenticidad y de singularidad, conectado directamente con el destino. Así, según la concepción de Binkhorst, dejaríamos de pensar en la persona que se desplaza al destino como turista, pasando a verla directamente como un ser humano – considerado clave en esta red de turismo–.

3. EL TURISMO EMOCIONAL Y EXPERIENCIAL

Si esa cocreación, por parte del ser humano en el destino turístico, va sumada a la experimentación del mismo a través de diferentes actividades culturales, creativas o lúdicas que nos permiten emocionarnos, podremos hablar de turismo emocional creativo, donde la ciudad o el Distrito pasará a ser considerado como taller (Díaz y Castro, 2017).

Y es que el turista, además de demandar una participación más activa, busca nuevas experiencias y vivencias en el destino, yendo más allá de la mera visita cultural. Hay un creciente interés por empaparse de la cultura local no sólo a través de la degustación de su gastronomía, sino mediante la involucración plena del día a día de la zona visitada. El alejarse de los principales centros turísticos de las ciudades, buscando otros barrios y zonas que les sumerjan en la diversidad social y cultural del destino es una práctica cada vez más extendida, fomentando ese turismo emocional y experiencial al que se ha hecho referencia. Así, se consigue un contacto más real y activo del individuo con la ciudad y la ciudad con el individuo, consiguiendo una retroalimentación que enriquece a ambas partes.

Y es que precisamente un elemento indisociable de los viajes turísticos es el contacto intercultural, que puede convertirse propiamente en las formas de turismo responsable en un auténtico diálogo igualitario entre

distintas formas culturales de concebir el mundo y las ideas, así como en un instrumento para la hospitalidad (...). O sea, compartir, intercambiar, para intentar comprender al otro y ponerse en el lugar del otro. El contacto intercultural forma parte, por otro lado, de la propia naturaleza de la experiencia turística, ya que prácticamente en todos los viajes se entra en contacto de alguna manera con la población local, con el patrimonio y con la cultura, tangible o intangible, del destino visitado. Y el viaje es, en principio, una magnífica oportunidad de aprendizaje cultural como un proceso individual de adquisición de conocimientos, actitudes o comportamientos asociados a la interacción de diversas culturas (Rivera, 2012, p. 202).

No hay que olvidar que el turismo no está relacionado únicamente con un producto y/o servicio, sino que uno de sus ejes principales es la creación de nuevas experiencias. Experiencias intangibles y, en un principio, efímeras, pero no por ello menos importantes. La generación de experiencias consigue que el individuo se sienta totalmente involucrado en el viaje, se sienta vivo y cale en él un buen recuerdo del destino. Por otro lado, ligado estrechamente a la generación de estas vivencias, surge el denominado *slow tourism* –o turismo lento–, donde el turista opta por rebajar el ritmo de sus viajes, alejándose del consumo rápido y frenético de rutas turísticas, visitas a museos, catedrales y galerías, entre otros de los recursos más populares del destino. El perderse entre las calles de la ciudad, asistir a conciertos improvisados al aire libre, recorrer barrios impregnados de una amplia diversidad de arte urbano o interactuar con la gente local son algunas de las acciones por las que deciden optar. Este perfil está estrechamente conectado con la cocreación y participación a la que se hacía antes referencia, donde el turista se involucra y participa activamente, siendo incluso indispensable para algunas de las acciones que se llevan a cabo en el destino –creación de espacios sostenibles, instalaciones inmersivas o la participación en instalaciones cambiantes y/o efímeras son solo algunos de los ejemplos propios de este tipo de actuaciones, donde el individuo es un sujeto indispensable para su puesta en marcha, mantenimiento y/o desarrollo–.

En términos generales, podemos definir el turista *slow* haciendo referencia a tres cuestiones clave interrelacionadas entre sí: la elección del medio de transporte y el alojamiento, el componente ético, sociocultural y

medioambiental, y la perspectiva experiencial. En este sentido, hemos de destacar la componente ética de este tipo de turista, que tiende a consumir inevitablemente bienes escasos y vulnerables como forma de satisfacción material, pero que cuenta con la suficiente conciencia como para aceptar una limitación de los niveles de consumo, tener la voluntad de subordinar la satisfacción individual al interés colectivo y atender activamente a la conservación y sostenibilidad de los recursos territoriales del destino (Rivera, 2012, p. 205).

Diferentes festivales como the Merge Festival, que tiene lugar anualmente en el Distrito de Bankside, ofrecen diferentes actividades culturales, conciertos y experiencias inmersivas donde todo aquel que quiera participar es bienvenido. Muchas de estas instalaciones tienen lugar en edificios que están vacíos y obsoletos, dándoles así un nuevo uso y acogiendo diferentes obras que les dan vida, abriendo sus puertas únicamente para ofrecer experiencias y sensaciones que en muchas ocasiones están ligadas estrechamente a la historia del Distrito.

Es el caso de la instalación conocida como Sensed Presence, realizada para el Merge Festival 2014. Esta instalación tuvo lugar en el Kirkaldy Testing Museum, un edificio que originariamente sirvió de principal lugar de trabajo en 1874 para David Kirkaldy —quien construyó una máquina de pruebas que examinaba las propiedades mecánicas de diferentes materias y componentes—. Los artistas Bompas & Parr aprovecharon el carácter inusual del museo junto a la historia de la zona en la que se emplazaba, puesto que durante varios años se vio afectada por continuos bombardeos y plagas que acabaron con la vida de muchos de sus ciudadanos, teniendo como consecuencia la creencia en espíritus y fantasmas que aún recorren el lugar.

Por ello, Bompas & Parr invitaban al visitante a que participara en una sesión espiritista gracias a un casco —*the Koren Helmet*— que usaba pequeños electroimanes que, al estimular los lóbulos temporal y parietal del cerebro, hacía posible la experimentación de ciertas visiones y/o sensaciones paranormales. Una vez terminada la sesión, los participantes compartían sus experiencias explicando que habían notado una especie de presencia o movimientos, que habían visualizado el rostro de alguien

que desaparecía entre las sombras o, simplemente, que no habían percibido nada en especial (<https://tinyurl.com/y63dwtwh>)¹².

De esta forma, los cinco sentidos de quien participaba en esta instalación se activaban por completo, sumergiéndolo en una experiencia inmersiva que le permitía viajar en el tiempo.

Para el festival de 2015, TROPE –formado por Carol MacGillivray y Bruno Mathez– volvió a hacer uso del Kirkaldy Testing Museum para desarrollar una instalación audiovisual que transportaba a los visitantes a una época que se encontraba entre el pasado, el presente y el futuro. Esto era posible gracias al uso de tecnologías análogas y digitales, las cuales permitieron la resurrección de las entrañas del museo de 1874.

Y aunque pareciera difícil volver a dar vida al antiguo museo del siglo XIX, parece que esta instalación cumplió con las expectativas de todo aquél que se animó a adentrarse en esa especie de máquina del tiempo que le daba la posibilidad de trasladarse a otra era: “Ingenious and captivating, a proper refresh[ment] to our time-lapsed lives”; “it’s as if Alice fell into the depths of the industrial era”; “an experience that takes you outside of reality...”; “amazing! Totally lost my sense of time playing with this. Hypnotic!”¹³ (Comentarios anónimos de las experiencias vividas en Kirkaldy Testing Museum, <https://tinyurl.com/y4b5lu4p>).

Nos encontramos con diferentes instalaciones que sin la participación ya sea del turista o del ciudadano carecerían de sentido. En este caso, se trata de instalaciones temporales, pero en el día a día de Distritos Culturales como Bankside, la creación de nuevos espacios de encuentro y cooperación están del todo latentes. Es el caso de diferentes acciones que han apostado por el desarrollo sostenible de los Distritos escogidos, donde la participación del turista y del habitante ha sido considerada

¹² En el siguiente *link* se puede visualizar una de las sesiones de Sensed Presence: <https://vimeo.com/107870970>

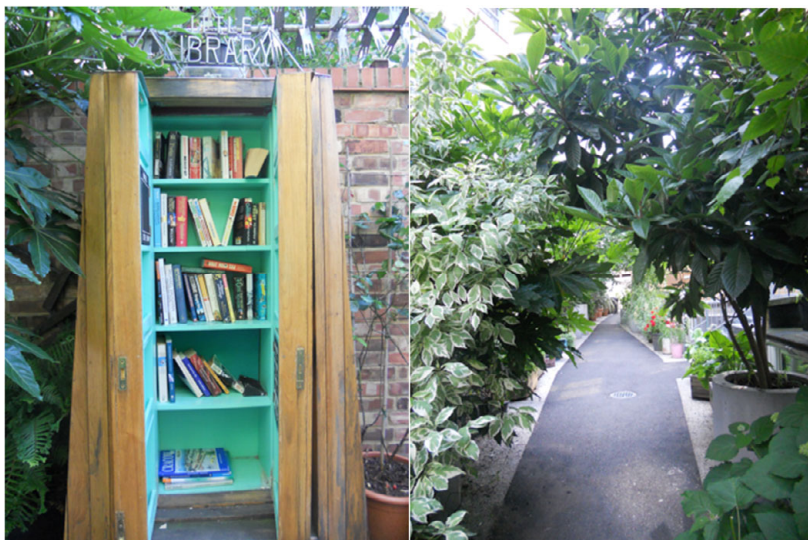
¹³ “Ingenioso y cautivador, una revitalización adecuada para nuestras vidas caducadas”; “es como si Alicia cayera en las profundidades de la era industrial”; “una experiencia que te lleva fuera de la realidad ...”; “¡asombroso! Perdí totalmente mi sentido del tiempo jugando con esto. ¡Hipnótico!” (traducción propia).

como pilar clave. Es el caso de Crossbones Graveyard en Bankside, donde no solo nos encontramos con una cocreación por parte de quienes han decidido participar en el desarrollo de un santuario para honrar a las denominadas Winchester Weese –mujeres que fueron enterradas en fosas comunes, ubicadas en esa misma zona y cuya historia fue silenciada durante un gran periodo de tiempo–, sino que esta iniciativa ha dado lugar al nacimiento de un jardín que está en continuo desarrollo y mantenimiento, respaldado por organizaciones como Better Bankside o de asociaciones como Friends of Crossbones Graveyard (ver fig. 3).



Figura 3: Crossbones Graveyard en Redcross Way. Bankside, 2016.
Fuente: elaboración propia

Por otro lado, Gibbon's Rent (ver figs. 4 y 5) posibilita una vía de escape ante el bullicio, los vehículos y las edificaciones de London Bridge. En su interior, un auténtico jardín con áreas para el esparcimiento del ciudadano o el turista permite una rápida desconexión, ofreciendo incluso el intercambio de literatura a través de un pequeño armario-librería que alberga en su interior. Aunque su mantenimiento sea constante, se invita a participar en su desarrollo mediante la inclusión de nuevas macetas e, incluso, el riego de sus plantas.



Figuras 4 y 5: Armario-librería en Gibbon's Rent. London Bridge, 2017.
Fuente: elaboración propia



Figura 6: Fair Street Green Wall. London Bridge, 2017. Fuente: elaboración propia

Además de Gibbon's Rent, Team London Bridge ha llevado a cabo otras instalaciones sostenibles como Fair Street Green Wall (ver fig. 6) y Greenwood Theatre Pocket Park. Espacios verdes que permiten un

desarrollo sostenible, pero también una concienciación ciudadana al educar e informar a la comunidad de todas las acciones desarrolladas y su efecto positivo, tanto en el Distrito como en la sociedad.

Acciones que vuelven a repetirse en el Distrito de South Bank, mediante la puesta en marcha del Queen Elizabeth Hall Roof Garden (ver fig. 7), que sigue en desarrollo gracias a la participación voluntaria de la sociedad.



Figura 7: Queen Elizabeth Hall Roof Garden. South Bank, 2017.
Fuente: elaboración propia

4. EL TURISMO CREATIVO

Tanto la cocreación turística, como el turismo emocional y experiencial nos guían hacia lo que denominamos turismo creativo, una nueva forma de turismo que posibilita la aparición de una manera diferente de experimentar el turismo, ligada a la diversidad y la innovación.

Según Richards (2000), los orígenes del turismo creativo los encontramos en la década de 1990, cuando se decidió buscar nuevas formas de venta para diferentes productos artesanales entre los turistas. Tras un estudio, se dieron cuenta de que la mejor forma de comercializar la artesanía era demostrando a los propios turistas el proceso de la creación

de estos productos, involucrándolos incluso en la creación de los mismos. Así, el turista no solo adquiriría nuevas habilidades artesanales, sino que se le ofrecía una experiencia que iba más allá y que permitía la inmersión del individuo por completo. De aquí, podemos concluir cómo la creatividad va más allá del turista como mero observador, convirtiéndose en sujeto activo que crea, comparte, aprende, descubre y experimenta.

Creative tourism is becoming more important not just because the tourists are bored, but also because the cultural sector and destination managers are looking for new ways to interact with tourists. It is becoming increasingly important not just to sell the culture of a place, but also to use tourism to support the identity of the destination and to stimulate the consumption of local culture and creativity (Richards, 2000, p. 79)¹⁴.

Ligado a esta idea, podemos hacer referencia a que en London Bridge también nos encontramos con galerías, que —además de poner en venta diferentes obras artísticas— invitan al público (tanto a los turistas como a la comunidad local) a introducirse en sus talleres para entender el proceso por el que pasan las diferentes creaciones que se exponen y/o se venden *in situ*.

Es el caso de la galería Glassblowing, ubicada en Bermondsey Street (ver figs. 8 y 9). Al pasar por sus puertas, el viandante puede pensar que se trata de una galería dedicada a la exposición y venta de obras realizadas mediante la técnica conocida como el soplado de cristal y vidrio. Sin embargo, una vez se adentra en la galería, se da cuenta de que, en el mismo local, se ubica un auténtico taller en plena actividad. No solo puede sentirse el calor a medida en que se acerca al espacio de trabajo, sino que también se puede escuchar el sonido de las herramientas al golpear el vidrio y otros materiales.

¹⁴ El turismo creativo se está volviendo más importante no solo porque los turistas estén aburridos, sino también porque el sector cultural y los gerentes de destino están buscando nuevas formas de interactuar con los turistas. Se está volviendo cada vez más importante no solo vender la cultura de un lugar, sino también utilizar el turismo para apoyar la identidad del destino y estimular el consumo de la cultura local y la creatividad (traducción propia).



Figuras 8 y 9: Interior de Glassblowing (espacio de exposición y taller), 2017.
Fuente: elaboración propia

Además de observar el trabajo en vivo de esta técnica, Glassblowing ofrece diferentes experiencias creativas donde invita a sus participantes a aprender a tratar el vidrio y el cristal, crear sus propias piezas y experimentar con formas y colores —mediante inscripción previa—. Estas experiencias son muy demandadas y reciben una gran acogida, agotándose las plazas en cortos periodos de tiempo.

Y es que, además, el turismo creativo “busca que cada localidad pueda estructurar un modelo único e inimitable” (Molina, 2016). La apuesta por la creatividad rompe con la imagen negativa del turista por parte del residente. Se cambia la percepción, viéndolo como una oportunidad que permite interactuar, compartir experiencias y conocer nuevas culturas. Tal como apunta Richards (2019), el turismo creativo está basado en la interacción personal, en un contacto *one-to-one* entre turistas y locales, posibilitando una experiencia en profundidad del lugar.

Según Richards (2002), el turismo creativo incluye un amplio número de actividades como la música, el teatro, la gastronomía y el deporte, entre otro tipo de acciones e iniciativas. Según este autor, estas actividades tienen numerosas ventajas frente a lo que conocemos como turismo cultural y, entre ellas, podemos destacar:

- Que la creatividad puede crear valor más fácilmente debido a su singularidad.

- El turismo creativo tiene un rápido desarrollo. Los destinos pueden innovar rápidamente, ofreciendo nuevos productos que les permitan tener una ventaja competitiva sobre otros lugares.
- Los recursos creativos son más sostenibles, dado que pueden incluso ser infinitamente renovables.
- La creatividad es móvil. Si estamos, por ejemplo, ante representaciones artísticas éstas pueden moverse prácticamente a cualquier lugar.
- El turismo creativo puede ser más barato de establecer que el turismo cultural, dado que no necesitan grandes infraestructuras para su desarrollo. Más bien, se basa en la transferencia de habilidades y experiencias locales al turista.

Por último, cabe destacar cómo el turismo creativo posibilita la aparición de nuevos cambios, tanto para el turista como para el destino:

One of the important implications of creative tourism is that the destination has to be creative in order to develop intangible cultural resources, which are characteristic of the destination (such as traditions or local skills) into creative experiences for the tourists. It is not just a question of the tourists themselves engaging in creative activities, but it should be a system of ‘co-production’ between the tourist and the producers in the destination (D’Auria, 2009, p. 284)¹⁵.

5. CONCLUSIONES

Tras este estudio, se ha podido realizar una recopilación de diferentes proyectos e iniciativas donde la participación, tanto ciudadana como turística, es esencial para su mantenimiento y desarrollo. A la vez, nos encontramos con diferentes instalaciones inmersivas temporales que

¹⁵ Una de las implicaciones más importantes del turismo creativo es que el destino debe ser creativo para desarrollar recursos culturales intangibles, con características propias del destino (como tradiciones o habilidades locales) en experiencias creativas para los turistas. No se trata solo de que los propios turistas se involucren en actividades creativas, sino que debe ser un sistema de “co-producción” entre el turista y los productores en el destino (traducción propia).

ofrecen la creación de sensaciones y experiencias únicas e irrepetibles, permitiendo una completa activación de nuestros sentidos.

Por otro lado, atendiendo al segundo objetivo planteado al inicio del estudio, algunos de los factores que permiten considerar que los Distritos estudiados puedan relacionarse con el turismo creativo son los siguientes:

- La celebración y puesta en marcha de eventos y festivales, donde la participación del individuo es esencial.
- La posibilidad continua de la comunidad local y turística para crear, expresarse e interactuar con las diferentes obras e instalaciones que se llevan a cabo en los Distritos objeto de estudio.
- La introducción de la tecnología en numerosas obras y proyectos, que posibilita la innovación y facilita el acceso a materiales complementarios, permitiendo investigar y descubrir información que va más allá de la mera observación.
- La involucración del individuo en el proceso, tanto de una obra artística como de una instalación sostenible, sintiéndose partícipe a lo largo de su desarrollo y/o mantenimiento.
- La oferta de nuevas formas de experimentar los Distritos que permiten la realización de rutas alternativas, descubriendo nuevos espacios y alejándose de los recursos más turísticos y masificados.

Por lo tanto, una vez alcanzados los dos objetivos propuestos, podemos confirmar la hipótesis de la que se ha partido en el presente estudio. Es decir, que “varios de los Distritos Culturales ubicados en la Ribera Sur de Londres apuestan por la participación turístico-ciudadana”. Además, la continua creación de espacios y la experimentación de nuevas sensaciones, ligadas al desarrollo sostenible de los Distritos, ofrecen un turismo creativo beneficioso para la revitalización de aquellas áreas que aún siguen en desuso u obsoletas tras la fuerte desindustrialización.

La participación activa de locales y turistas es crucial para permitir el desarrollo de Distritos que optan por mantener su identidad y sus raíces,

difundiendo entre sus visitantes su origen y compartiendo sus costumbres y cultura gracias a la puesta en marcha de iniciativas colaborativas. De esta forma, el turista deja de ser mero observador, involucrándose totalmente con la identidad del Distrito y experimentando nuevas emociones que le permiten conocer en mayor profundidad el destino escogido. Por otro lado, los habitantes del propio Distrito conocen más su historia y sus orígenes, sintiéndose partícipes en su desarrollo sostenible y creando así un sentimiento de pertenencia que ayuda a la generación de la propia identidad de la comunidad, ligada al Distrito que habitan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1994). *Designing the future of South Bank*. London: Academy Editors.
- ALBERCA SIALER, F. A. (2019). El turismo creativo. Conceptualización y características. *Revista Cultura*, 33, (enero-diciembre), pp. 145-159. Recuperado de: <https://tinyurl.com/yxnm5v>
- BANHAM, M. Y HILLIER, B. (1976). *A Tonic to the Nation. The Festival of Britain, 1951*. London: Thames and Hudson.
- Better Bankside* (s.f.). Recuperado de: <http://www.betterbankside.co.uk/>
- BINKHORST, E. (2008). Turismo de co-creación, valor añadido en escenarios turísticos. *Revista de investigación en turismo*. Vol. 1, n.º 1, pp. 40-51. Recuperado de: <https://tinyurl.com/y6cthueo>
- BRANDON, D. y BROOKE, A. (2011). *Bankside. London's original district of sin*. Great Britain: Amberley.
- D'AURIA, A. (2009). Urban cultural tourism: creative approaches for heritage-based sustainable development. *Int. J. Sustainable Development*, Vol. 12, nos. 2/3/4, pp. 275-289. Recuperado de: <https://tinyurl.com/y3kkzfox>
- DÍAZ ZARCO, V. y CASTRO MORALES, F. (2017). El turismo emocional creativo: la ciudad como taller inclusivo. *International Journal of Scientific Management and Tourism*, Vol. 3, n.º 1, pp. 357-371. Recuperado de: <https://tinyurl.com/y5a5frbr>
- Eden Project* (s.f.). Recuperado de: <https://www.edenproject.com/visit>

- GOLDEN, G. (1951). *Old Bankside*. Londres: Williams & Norgate LTD.
- GOMBRICH, E. H. (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Editorial.
- HARRIS, A. (2010). *Honouring The Outcast Dead: The Cross Bones Graveyard. Interfaith & Social Change: Engagements from the Margins conference*. Winchester: Winchester University. Recuperado de: <https://tinyurl.com/y5ocp4p5>
- HEWETT, I. (2007). *London's South Bank: The walk of life*. Recuperado de: <https://tinyurl.com/y2sqj6d6>
- KORSTANJE, M. E. (2015). Un análisis crítico del turismo creativo. *Gran Tour: Revista de Investigaciones Turísticas*. N.º 12, julio-diciembre 2015, pp. 23-41. Recuperado de: <https://tinyurl.com/yxpqqd55>
- LONDON NEWS (2015). *Merge, a festival combining rich heritage and contemporary culture*. [Archivo de vídeo] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=5hUh3BULcmA&t=2s>
- Merge Festival* (s.f.). Recuperado de: <http://mergefestival.co.uk/>
- ML Studio (Marcus Lyall y Marc Logue)* (s.f.). Recuperado de: <http://mlstudio.co.uk/>
- MOLINA, S. (2016). El turismo creativo. *Turismo: Estudios & Prácticas (RTEP/UERN)*, vol. 5, 1, jan./jun., pp. 205-223. Recuperado de: <https://tinyurl.com/y6ly3q56>
- NOAH (2020). Recuperado de: <https://noahlondon.com/>
- PANOFSKY, E. (1994). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- PÉREZ ASPERILLA, E. (2016). Los cinco sentidos en el Distrito Cultural: aplicación del Atlas Multisensorial en Bankside. En CHAVES MARTÍN, M. A. y LORENTE, J. P. (Eds.). *Barrios Artísticos y Distritos Culturales. Nuevos espacios para la creatividad y la revitalización urbana*. Madrid: Icono, 14. Pp. 229-252.
- (2017a). Las mujeres-ganso de Crossbones Graveyard. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*. N.º 12. Pp. 307-324. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6093803>

- (2017b). Transformando Bankside. En PÉREZ, ELÍAS M.; MARTÍNEZ, E. y SILVA DOS SANTOS, F. C. (Eds.) *GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]. III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales*. Valencia: Universitat Politècnica de València. Pp. 869-875. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/106968>
- (2018). La implicación de los cinco sentidos en la conformación del Distrito Cultural. Bankside, London Bridge y South Bank (Londres). En CHAVES MARÍN, M. A. y TEJEDA MARTÍN, I. (Eds.). *Distritos Culturales y Revitalización Urbana*. Madrid: Icono, 14. Pp. 179-199.
- PUDNEY, J. (1951). *Music on the South Bank. An appreciation of the Royal Festival Hall*. London: Max Parrish.
- REILLY, L. y MARSHALL, G. (2001). *The story of Bankside. From the River Thames to St. George's Circus*. Londres: London Borough of Southwark.
- RENDLE, W. (1878). *Old Southwark and its people*. London: W. Drewett.
- RICHARDS, G. y RAYMOND, C. (2000). Creative tourism. *ATLAS News*, nº 23, pp. 16-20. Recuperado de: <https://tinyurl.com/y2ksdszn>
- (2002) From Cultural Tourism to Creative Tourism: European Perspectives. *Tourism*, 50 (3), pp. 225-234.
- RICHARDS, G. (2009). Creative tourism and local development. En Wurzburger, R., Pattakos, A. y Pratt, S. (eds.) *Creative Tourism: A global conversations*. Santa Fe: Sunstone Press, pp. 78-90. Recuperado de: <https://tinyurl.com/y3ct8vpo>
- (2012). Tourism, Creativity and Creative Industries. *Actas de la Conferencia Creativity and Creative Industries in Challenging Times, NHTV Breda*. Tilburg: Tilburg University. Recuperado de: <https://tinyurl.com/yvedu96r>
- (2017). El consumo del turismo en la posmodernidad. *Oikonomics. Revista de los Estudios de Economía y Empresa*, nº 7, mayo de 2017, pp. 5-11. Recuperado de: <https://tinyurl.com/y4joyttq>
- (2019). Creative tourism: Opportunities for smaller places? *Tourism and Management Studies*, 15 (Special Issue), pp. 7-10. Recuperado de: <https://tinyurl.com/yx8j9h2d>

- RIMA ARYANDANI (2012). *Cultural tourism and creative cultural district: stakeholder analysis of cultural districts in London South Bank*. Switzerland: Università della Svizzera Italiana. Recuperado de: <https://tinyurl.com/yxqzj2bo>
- RIVERA MATEOS, M. (2013). El turismo experiencial como forma de turismo responsable e intercultural. En RODRÍGUEZ GARCÍA, L. y ROLDÁN TAPIA, A. R. *Relaciones interculturales en la diversidad*. Universidad de Córdoba: Córdoba. Pp. 199-217. Recuperado de: <https://tinyurl.com/y49djdzt>
- ROBERTS, H. y GODFREY, W. H. (1950). *Survey of London. Volumen XXII: Bankside (the parishes of St. Saviour and Christchurch Southwark)*. Londres: London County Council.
- Southbank Centre* (2015). Recuperado de: <http://www.southbankcentre.co.uk/>
- St Mungo's. Ending homelessness. Rebuilding lives* (2017). Recuperado de: <https://www.mungos.org/>
- Team London Bridge* (s.f.). Recuperado de: <https://www.teamlondonbridge.co.uk/home>
- TROPE (2015). *Chain Reaction*. Recuperado de: <https://tinyurl.com/y3j8yfwm>
- WARBURG, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal.
- WITHERFORD WATSON MANN ARCHITECTS (S.F.). *Bankside urban forest*. Recuperado de: <https://app.box.com/s/3u2q3kta8l74qn848yt>

A JUNGIAN SUSAN HILLER:
WITNESS AS AN INVITATION TO EXPERIENCE THE
 ARCHETYPE OF THE SELF

ANA IRIBAS RUDÍN

Universidad Complutense de Madrid, Spain

ABSTRACT

Fictions are attractive because, for a limited time, we experience them as reality, although we are aware that they are aesthetic works. When we witness them, we become participants in an alternative or possible reality. Our experience is all the more intense when we let ourselves be carried away. The question is not if the subject of the fiction is real: the unquestionable reality is the experience it provokes.

Against this backdrop, the artistic focus of this work falls on the American-British conceptual artist Susan Hiller (1940-2019). Her production invites the public –often participant– to take a fresh look onto things and confronts us with the bizarreness within the commonplace, to make us question our perception of things, opening cracks in the apparent security in the given reality and showing that experience is a creation of consciousness. Among the subject matters that Hiller has treated in her career –taking no sides, letting herself be seduced while maintaining a sceptical distance– are anomalous experiences (e.g. of the oneiric, hallucinatory or visionary realms).

This contribution deals with a specific piece by Hiller: the participatory installation *Witness* (2000a), a dimly lit bluish space with small loudspeakers hanging at various heights which, when brought to the ear, relate, in a plethora of languages, first-hand experiences of UFO encounters, which range from the sublime, quasi-religious, to the deepest dread. It is one of her most mature, forceful and well-known of Hiller's works. It is worth considering which could be the cause of the fascination this piece awakens, which goes beyond purely visual criteria.

In an attempt to account for the psychic impact of *Witness* on the wider public, it is put in a Jungian context. The collective unconscious, for Carl Gustav Jung (1875-1961), is not originated in the individual biography but belongs to the human species as a whole. It explains, for example, the persistence of mythical forms in different cultures and the similarity of dream contents and deliria with these myths. The collective unconscious is composed of archetypes, a sort of formal matrixes that manifest in myths and symbols. The archetypes are laden with a powerful instinctual energy, numinous, which renders them fascinating and mysterious. The anomalous experiences

of UFO encounters are, for Jung, manifestations of a fundamental archetype: the Self, the psychic unity that harmonises opposites, a sort of divinity and a source of inner wisdom. Symbols of this archetype are the mandalas, symmetrical structures such as those frequently found in UFO visions, but also in religious schemes of many cultures and equally in the art installation under study.

What makes *Witness* attractive is the aesthetic constellation of real, lived experiences which, when we immerse ourselves in them, confront us with the numinous and allow us to taste the archetype of psychic unity.

KEYWORDS

Susan Hiller, Installation art, UFO, Jung, Mandala

INTRODUCTION

The 1990s witnessed a significant rise in UFO sightings, a trend which increased steadily thereafter for a decade and a half¹⁶. This chapter deals with an artwork produced in the full swing of this progression, the installation *Witness* (2000a), by the American-British artist Susan Hiller (1940-2019), which subject-matter is the worldwide phenomenon of UFO sightings. A hypothesis is offered to account for the success of the piece among the wider public with the aid of Jungian psychology, specifically, the symbolic strength of the mandala as a manifestation of the archetype of psychic unity: the Self.

¹⁶ Although the trend dropped significantly since 2014. A possible explanation for the decrease is the rise of fake news and conspiratory theories, which can be more outrageous and compete for public attention with the UFO topic. For a telling graph of global UFO sightings in the 1990-2020 period, see McCarthy (2020).

Interestingly, despite this fall, the outbreak of the pandemic in the USA in April 2020 concurred with a significant increase in the reports of UFO sightings in the country (compare “Latest UFO Reports” at the National UFO Reporting Center site (<http://www.nuforc.org/>) and the COVID-19 pandemic statistics in the USA at https://en.wikipedia.org/wiki/Statistics_of_the_COVID-19_pandemic_in_the_United_States#Progression_charts/).

1. WITNESS

If we are to fully enjoy an aesthetic experience, it seems unavoidable to perform a ‘suspension of disbelief’¹⁷. We must set aside criticism and reality checking if we are to get involved in the fiction. If we are naïve, receptive and absorbed, we can let ourselves be carried away and accept the extraordinary.

My name is Achmed. I saw it in Ankara, Turkey, on 16 August 1997 at 5 pm. I don’t know what it was but I think a UFO. It has a millions light points. But all the lights was white. I don’t believe what I saw. It happened about 200 or 300 feet of me. My parents don’t believe me but I hope that other people will, so please contact me. Thank you.

I am Dr. B. Playck. The extraordinary event I am about to report was also witnessed by Mrs. E. Pluta and Messrs. G. Sieczynski, A. Olejuk, J. Kaminska and G. Ludorf. On 5th September 1980 [...] [we saw] a huge crimson globe that came down out of the sky [...] it cruised towards us at a very low height [...]. I got out to speak to the crossing attendants. I said, ‘Can you see what I see?’. They said, ‘We’ve been observing it for some time’. [...]

At that point, Mrs. Pluta’s labour contractions became more frequent, and we felt it was urgent to get to the hospital immediately. Since our path was blocked, I decided to call the police. I reported that there was an obstacle in the way, and asked them to come immediately. ‘What kind of obstacle?’ they asked. ‘A UFO’ I replied. [...]

Out of sheer exasperation, our driver flashed his headlights at it, twice. Immediately, inexplicably, it simply vanished. It was 4:15 am. At 6:10 am Mrs. Pluta gave birth to a daughter in hospital. A careful examination of the whole area in daylight revealed nothing.

My name is Patrick Knowles. My family and I have been the victim of a media frenzy since first telling our story. Now I very much regret making it public. We have experienced unrelenting ridicule, being described as crazy, or accused of making up a hoax just for money, and so on. But we only wanted people to know what happened to us [...].

¹⁷ This topic is anything but new to poets; in Roman antiquity, Horace dealt with the idea in his *Ars Poetica* (19 BC), and Samuel Taylor Coleridge heralded the use of the current expression in his autobiography *Biographia Literaria* (1817).

It happened on January 20, 1988. My mother, two brothers and I were driving from Perth to Melbourne. [...] By 2:30 am [...] [t]he road was empty. Suddenly we saw a bright yellow light up ahead [...] the yellow light seemed to be emanating from an egg-shaped object hovering just above ground level. We thought we might be seeing things but then a caravan passed going the other way, and it swerved sharply to avoid the luminous egg. [...]

Suddenly, the object started towards us [...]. We drove on and it literally chased us [...] everyone was scared. The dogs started barking and whining.

Then, suddenly, we were hit. It shot a beam of light out and punctured our back tyre. [...] Then it landed on the roof of the car and picked the car up. It lit up the car like a microwave. The heat was intense. Our hair was standing straight up and we felt really funny –like we were being dehydrated. It was awful, frightening, like our brains were being sucked out. My fear was that I would be pulled out of my body. I put my hand out of the window and touched something spongy that burned my hand. I thought we were going to die.

You could actually feel the car rising in the air. The car began to fill with a thick black fog. It was so hot, and all this soot, this junk, started covering us. Our voices started changing –you know how a tape deck sounds when the batteries start to go flat? That’s what it was like. Then I passed out.

I came to when I heard a tremendous noise, like a bang, and our car suddenly dropped back to earth. Dawn was coming up. The thing just flew away [...]. We called the police. The funny thing was that they were already looking for us. Someone, maybe the people in the caravan we passed, had phoned the police anonymously. Their report states that they witnessed our car being picked up off the road and shaken violently. [...] The police inspected our car and noticed the ash, the bad smell, and the dents on the roof. [...] They took us to the hospital where we were treated for burns and shock. [...] When our car was examined by forensic scientists, they found unexplained high concentrations of chlorine [...]. My family does not need proof of this sort because we all know what we witnessed and what we went through that night.¹⁸

¹⁸ These quotes were taken from statements by various witnesses, archived in different organizations worldwide. They are the cornerstone of the installation *Witness*. Source: the homonymous artist book (Hiller, 2000b, pp. 14, 22 & 18-19).

Records of UFO sightings and alien encounters were the raw material for Susan Hiller to conceive her installation *Witness* (2000a)¹⁹, which she considered an exploration of “the unstable territory where ‘the visible’ merges with ‘the visionary’” (Hiller, 2000b, p. 72).

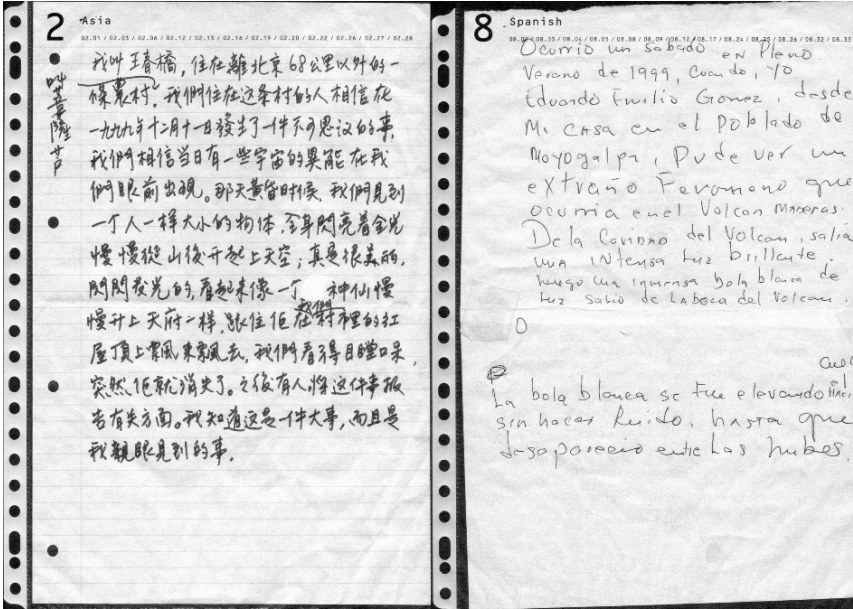


Figure 1. Statements of UFO sightings
 Archive material for the installation *Witness*
 Source: Hiller (2000b, pp. 9 & 47)

In her eagerness to collect marginal cultural artefacts, Hiller compiled hundreds of stories found on the Internet. For her,

The Web is a giant confessional where people feel able to externalise perhaps embarrassing secrets that might be harder to share face to face. [...] I realised they were being put on the Web by people who were hoping that somebody, anybody, would be listening. The function of

In the absence of sound imposed by the book format, these relatively extensive testimonials have been included at the beginning of this chapter in order to convey the compelling atmosphere generated by such accounts.

¹⁹ The installation was commissioned by the Artangel organisation (<https://www.artangel.org.uk/>).

just listening and registering someone else's vision felt more and more important to me. Having become a witness to the stories myself, I wanted other people to have the same intense experience (Hiller, 2000b, p. 72).

What kind of stories are they? All of them seem to be trying to describe something that's almost indescribable, because previously unseen. There are stories too strange to tell until now and stories that have been repeated over and over again. There are very embarrassing stories, shocking stories and very beautiful stories. There are matter-of-fact descriptions of incredible sights and poetic revelations concerning small incidents. The personal confessions broadcast on the Internet to anyone who will listen are very different from the many concise eye-witness statements reported to the police, the army and various investigative bodies, but, with varying degrees of detail and engagement, all the stories in my *Witness* files concern themselves with a few specific themes: the sight of strange lights, mysterious flying objects, and non-human beings (Hiller, 2000b, p. 72).

The way they tended to talk about it was in terms of a scientific idea of creatures from outer space, or flying vehicles of some kind. The basic ingredient [...] was always an experience of light. Of course that links these experiences to the traditional kind of mystical vision: there is really no difference, but instead of talking about angels or devils, people are talking about Martians (Hiller, 2008, p. 223).

The extraordinary character of these experiences and their global distribution found a suitable correspondence in the location where the exhibition was premiered: an abandoned Baptist church ('The Chapel'), in a multicultural district in London.



Figure 2. Abandoned Baptist church ('The Chapel'), Golborn St., London
First location of the installation *Witness*

Witness is an immersive installation that requires the visitors' participation. Among Hiller's major artworks it is probably the one with the greatest effectiveness in inducing a particular atmosphere. It could have fallen into kitsch, representing the various shapes of ships and aliens described in the accounts, but the visuality of the installation is as overwhelming as sober, almost aniconic. In the midst of a bluish semi-darkness, a rain of cables of different lengths²⁰ falls from the ceiling. Each cable ends in a small loudspeaker in the shape of a circle enclosing a Greek cross²¹. This structure is also present in the distribution of the cables, configuring a circle/ellipse²² with two corridors among the cables, forming an 'X'. This coincidence between composition and object is for Hiller the fruit of the principle of 'truth to materials' to which she subscribed her practice. In an interview, she said:

²⁰ So that its end coincides with the height of the visitors' ears, be they children or adults.

²¹ Hiller found this loudspeaker after having decided to let the cables hang from the ceiling (see Lingwood, n.d.).

²² Initially it was a circle, but the number of cables and their distribution by geographical areas needed a shape with a greater surface.

I have always thought that I had a materials-based practice in the sense that I never disguise or alter the material I work with. It remains in its original form in some way. It is my starting point. I then try to make a shape for it, that is true to something about it. In *Witness* the stories came through those little loudspeakers which in fact have a cross-in-a-circle design which is not only the way people often describe a UFO, but it's also this archetypal religious symbol of unity: a kind of mandala shape. The whole piece was also a cross in a circle because there's a cross-shaped pathway that you could walk through to get to the centre, and the rest was a circle. So in some quite literal ways I just carry out something that I find in the material, and I have always thought of it as truth to materials (Buck, 2004, p. 35).

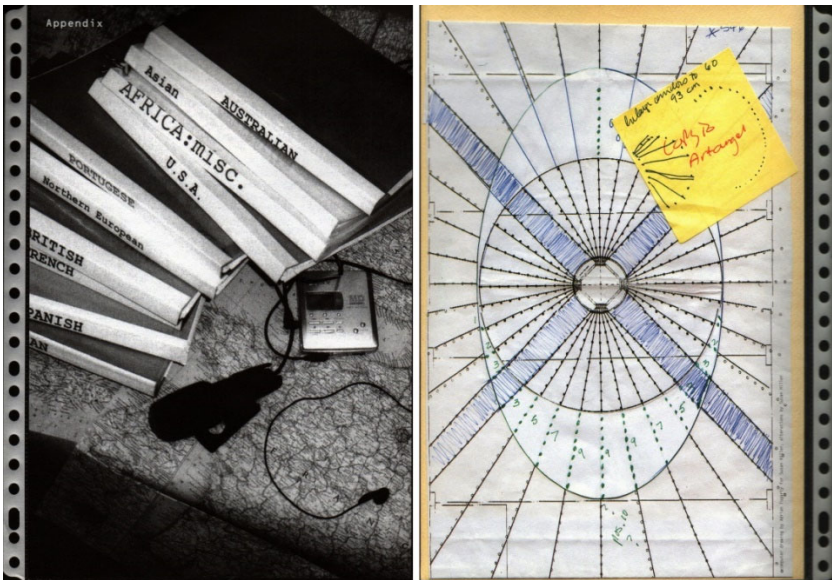


Figure 3. Left: Recorded material of testimonials of UFO sightings for the installation *Witness*
Right: Sketch of the *Witness* installation at The Chapel
Source: Hiller (2000b, n.p. & p. 71)



Figure 4. Susan Hiller: *Witness* (2000)
Approx. 400 loudspeakers, 10 audio tracks (each of which contains multiple recordings),
cables, lights. Approximate size: 18 m. x 9 m.

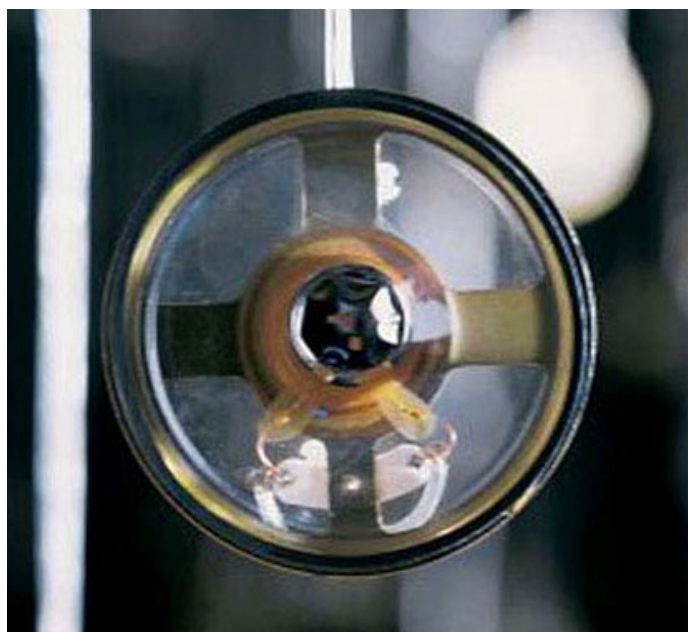


Figure 5. Susan Hiller: *Witness* (loudspeaker detail) (2000)

In our predominantly visual culture, sight allows us to take distance and make value judgements. In addition to the elegant success of its visual aspect, *Witness* plays against the pre-eminence of the eye and activates other sensorial modalities. It obliges us to move around and touch but, primarily, it is a sound installation. The accounts, which original source is in written form, were studio recorded by volunteers who spoke the respective 30 languages and dialects, and were spatially distributed in the installation by areas of linguistic dominance. Hiller described that “the multi-lingual polyphony of the installation” as “a whispering babble of contemporary voices talking all at once”, which volume changes, “rising and falling, filling a room, each voice as unique as a fingerprint” (Hiller, 2000b, p. 73). The participant picks up a loudspeaker and brings it to his/her ear. The unintelligible murmur settles into a vividly personal voice which, thanks to the power of emotional penetration of sound, appeals very directly and intimately to the visitor –indeed, we enter a special state of alert attention when we are spoken to in the ear. Sound has a literal ability to penetrate, and we cannot avoid resonating with its frequency^{23,24}. The spoken voice also prompts the apparition of inner images: “I think that listening to them heightens the ability to visualise imaginatively and with empathy. In a culture supersaturated with external imagery, this private but common reaction can come as a surprise and a rare pleasure” (Hiller, 2000b, p. 72). Therefore, “[a]ny images suggested by the stories are entirely of your own creation” (Hiller, 2000b, p. 73).

In an interview, Hiller said:

In *Witness*, these experiences erupt in consciousness when the person is in a state of receptivity. We have this capacity to see the most beautiful things, which may be there or not. Scientists tell us that there are nine dimensions, that everything’s happenings simultaneously, but how are

²³ The frequency and the rhythm of the sound affect the hollow organs, the brain... The power of sound is such that it can soothe babies into a sound sleep, induce trance states (e.g., with drumming in certain shamanic cultures) or be used as a weapon (see Sladkowski, 1998).

²⁴ Hiller (2002) said: “Since sound conveys complex ‘messages’ in a directly physical way, it quite literally ‘moves’ an audience into areas of feeling and knowing that vision can’t approach”.

we supposed to put that together with the stupidity with which we're brought up? (Cole, 2012, p. 38).

Abstaining from judgements of the contents it offers, *Witness* invites a re-enchantment of the world where there is room for the extraordinary and where we can let ourselves believe, for an intense moment, accustomed, as we are, to a reality disrobed of mystery²⁵. It is an art piece bordering science-fiction as much as religion or superstition²⁶, without taking sides with any of these, from an aesthetic distance, but at the same time prompting our fantasy, emotion and thirst for transcendence.

2. DO UFOS REALLY EXIST?

We are conditioned to think the real visible world lies outside ourselves, and that what we see inside must be unreal –but *Witness*, like earlier works of mine, reconnects ‘objectivity’ and ‘subjectivity’ in both its subject matter and its intended effect.

(Hiller, 2000b, p. 72)

Do UFOs really exist? The acronym of ‘unidentified flying object’ is simply limited to the statement that we see something that flies and that we cannot recognize. The origin of certain abnormal material events (of

²⁵ “There’s a kind of Hollywood mishmash of cult fantasies and beliefs, a desperate groping for something that used to be taken care of by religion. A lot of work needs to be done to address these issues because the fantastic explanations posited by physics about the nature of reality don’t match the boring, commonsense, empirical view that’s pounded into society. When people wonder about other possibilities, others usually laugh at them. It’s a big problem, and our society is in crisis. Do you feel that?” (Cole, 2012, p. 37).

²⁶ “In the past, there was a context for heightened psychological experiences, which could be translated into known iconic figures and therefore made acceptable. We’re now out on a limb with this because society is more and more on the surface; we don’t have metaphysical ponderings and depth. Freud said that the lost pleasures of life on this earth are compensated for by a belief in occult theories. He saw that there was a need and was sympathetic, even though he didn’t believe. That’s the place to be, tolerant but sceptical, and I think more work needs to be done on these issues by psychologists and scientists” (Cole, 2012, p. 38).

which empirical traces exist²⁷) has not been proven as yet; the fact that there are abnormalities does not necessarily lead to the conclusion of their extra-terrestrial provenance²⁸. There are also attempts at psychological explanations, by which the UFO phenomenon is attributed to collective hallucination²⁹ (based on suggestion and pareidolia³⁰), although this theory does not account for the cases of simultaneous sightings by people with no bonds whatsoever among them and in different locations.

The most interesting approach for this research is anthropological and psychological. It does not question the material ‘truth’ of the facts, but rather, with a phenomenological perspective, it values experiences in themselves. In this sense, Hiller explains: “the hundreds of stories I collected for *Witness* [...] true or false[,] the stories exist in abundance, and that makes them wonderful subjects for an artist, just like Cézanne’s apples were a wonderful subject for him” Hiller (2002)³¹. “The stories

²⁷ Changes in radioactivity or in the chemical composition of the ground, traces, metal fragments, photographs (as those showing objects in the sky, suspended over the city of Washington and the White House on 19 July 1952, which were published in the press the day after), etc.

²⁸ Or of time-travelling humans from the future, or of loops in space-time, etc.

²⁹ In collective hallucination, if one person sees –or pretends to see– something strange (i.e., faces in the damp patches on a wall) and points it out to other people, these, already under the suggestion of what they should see, will agree and will, in turn, point it out to others. The same phenomenon is evident in Dalí’s paranoiac-critical method: “theoretically speaking, an individual endowed with a sufficient degree of the [...] [paranoiac] faculty could, at his whim, see the shape of an object taken from reality change successively, as is the case in voluntary hallucination, but with the more serious particularity, in the destructive sense, that the various forms that the object in question will be controllable and recognizable for everyone, from the very moment that the paranoiac simply points them out” (Dalí, 1930, p. 11). [Translation by Ana Iribas Rudín.]

³⁰ In the perceptual illusion of pareidolia we see meaningful images in random visual patterns. The more attention we give to it, the more convinced we become. A typical example would be seeing animals in the shapes of the clouds.

³¹ She borrowed from Maya Deren (1953, p. 10) (often without mentioning the source) the example of Cézanne’s apples to prove that the French painter and his oeuvre are important, not the exhaustive knowledge of the subject (the apples). Hiller said: “I like to use Paul Cézanne’s apples for an example [...]. Cézanne painted apples. Is it relevant to ask what kind of apples they are? How much do they cost? What market did he buy them at? Does that matter? No!:] that is irrelevant. [...] [!]s he an expert on apples? In a way he is a complete expert on apples but in another way he knows probably very little about them and that’s how I feel about the material

are artefacts of their time and place: they are (social) facts [...]. Whether the incidents are empirically verifiable [...] is a separate issue. These are real stories concerning sights that were seen by real people”; “People say to me, ‘Well are these stories real?’ [...] What does that mean? I have no idea what it means, it’s not my job” (Hiller, 2008, p. 223). This is also the vision of Jung: “[a] belief proves to me only the phenomenon of belief, not the content of the belief” (Jung, 1934); “[t]here are [...] manifestations of the unconscious, even in normal people, which can be so ‘real’ and impressive that the observer instinctively resists taking his perception as a delusion or hallucination” (Jung, 1978, p. 71). Cases in which visions are shared collectively lead him to state that the vision

should not be classed as subjective, but as psychologically objective, since an indefinite number of individuals find themselves prompted by an inner impulse to make an identical statement [...]. [T]he archetype [...] may very well be regarded as the *causa efficiens* of such statements [...]. [I]t is not the personal human being who is making the statement, but the archetype speaking through him (Jung, 1963, p. 352).

Let us, then, look into the Jungian perspective on the UFO phenomenon.

3. THE COLLECTIVE UNCONSCIOUS AND THE UFO SYMBOL

A man [...] must sense that he lives in a world which in some respects is mysterious; that things happen and can be experienced which remain inexplicable [...]. The unexpected and the incredible belong in this world.

(Jung, 1963, p. 356)

I collect. I mean I can’t do the kind of thing that I do with the material if I always have to pre-censor myself by asking the kinds of questions that I think a scholar would ask” (Hiller & Malbert, 2007).

In 1938, the broadcast of the radio drama *The War of the Worlds*, directed by Orson Welles³², showed the power of the UFO subject to provoke extremes of collective panic. The decade of the 1950s witnessed the flying saucer frenzy; there were sightings in a vast number of locations and a plethora of debates issued³³. The Swiss psychiatrist Carl Gustav Jung (1875-1961) was equally fascinated: for more than a decade, he collected all the information that fell into his hands. In his book *Flying Saucers. A Modern Myth of Things Seen in the Skies* (1958), he interpreted the fascination about UFOs as an example of a modern myth at full peak. Making no compromise as to the truth of the physical existence of such objects, he instead focusses on the phenomenon as a collective experience: “*something is seen, but one doesn’t know what*”³⁴. Although the heyday of the topic in popular culture was coetaneous with his inquiry, Jung found these experiences have repeated themselves throughout history. He provided Western testimonials³⁵ of other epochs to reinforce his hypothesis that the vision of objects in the sky is an intrinsic human predisposition.

³² Welles (1938). Shortly before World War II, the collective mood was restless enough to believe that Martians are indeed invading New York live.

³³ Several presidents of the USA showed a keen interest in the subject (see *Hangar 1*, 2014), and in the UK, Winston Churchill wrote an essay in favour of alien life: *Are we alone in the universe?* (see Handwerk, 2017).

³⁴ Jung (1978, p. 6).

³⁵ For contemporary testimonies from different cultures (from African countries, India, etc.), with mention of local myths that explain what is seen in the sky, see the collection of accounts in the artist book *Witness* (Hiller, 2000b).

substrate: the collective unconscious. The matrix from which the collective unconscious manifests are the archetypes. Archetypes are expressed, among other forms, through myths and symbols. If, in old times, humans saw manifestations of divinities and angels in the skies, in the already faithless and materialistic 1950s, where science had displaced religion, archetypes became visible by adopting more contemporary shapes: those typical of the technological achievements of the time.

Let us also remember that the instinctual charge of the archetype lends it a numinous character that makes it irresistibly attractive, fascinating and mysterious. In sum, it strongly appeals to the psyche without requiring discourse or reason. For Jung, “[s]o great is the numinosity of these ideas that one never asks oneself whether it might not be a subjective perception of collective unconscious processes” (1978, p. 71). It is for this reason that the manifestations of the archetype in the form of symbols have such strong psychic effect, especially in times of crisis. And the Western culture –said Jung– was precisely experiencing an emergency, with no living religious myths in which to find solace, and strained by the split in two geopolitical blocks at both ends of the ‘iron curtain’³⁶. Whenever there is separation, there is psychic tension, which resolves when harmony is re-established between the mutually estranged parts. Jung wrote:

In the threatening situation of the world today, when people are beginning to see that everything is at stake, the projection-creating fantasy soars beyond the realm of earthly organizations and powers into the heavens, into interstellar space, where the rulers of human fate, the gods, once had their abode in the planets. Our earthly world is split in two halves [...]. Under these circumstances it would not be at all surprising if those sections of the community who ask themselves nothing were visited by ‘visions’ (1978, p. 14).

³⁶ Jung described the situation as “a political, social, philosophical, and religious conflict of unprecedented proportions”; “an apparently insoluble political situation which might at any moment lead to a universal catastrophe” (1978, pp. 108 & 131).

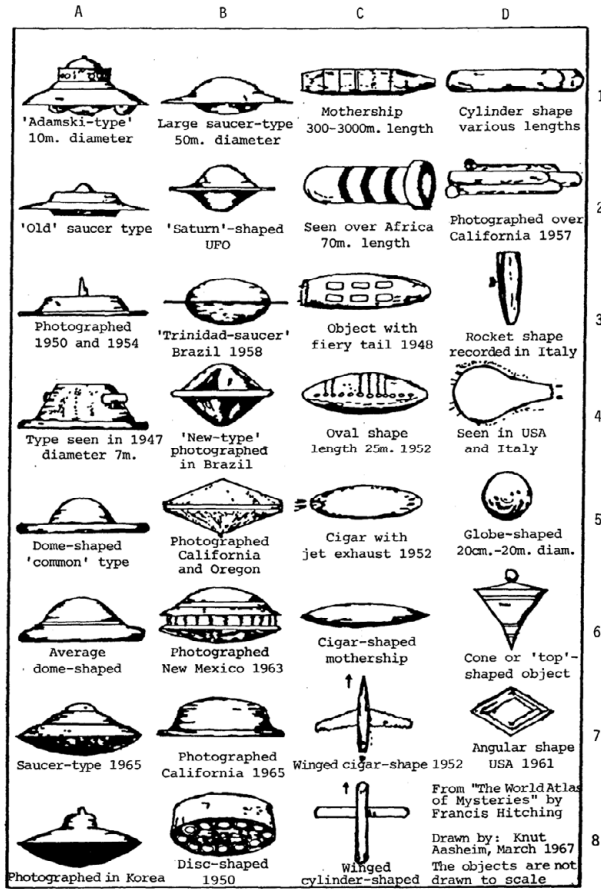


Figure 7. UFO shape descriptions, based on testimonials
Source: Internet

The most visually forceful symbol is probably the mandala³⁷. Mandalic shapes, particularly the circle (in three dimensions, either in the form of a sphere or of a 'saucer') and four-fold elements (crosses and 'X'), are patent in many UFOs³⁸. We have also seen them in the global design

³⁷ 'Mandala' is the classical Sanscrit word for 'circle'.

³⁸ Other formats, referred to by Jung (1978) and Hiller (2000b), include a predominance of elementary shapes such as ovoids, ellipses, cigar shapes with rounded ends, triangles, etc. As an anecdote, one of the most recent representations of spaceships, in the film *Arrival* (Villeneuve,

and the loudspeakers of Hiller's piece *Witness*, and it is also present in the earlier work of spontaneous automatic writing *Sisters of Menon* (1972-1979), where it bears strong resemblance to the symbol of the Cathar church. The scheme of a circle enclosing a symmetrical cross is one of the most stable and pregnant³⁹ symbols, and also one of the most effective in their symbolic power. For Jung the circle was the shape par excellence of unity and the divine⁴⁰, and quaternity was “the unfolding of unity” (1978, p. 101).

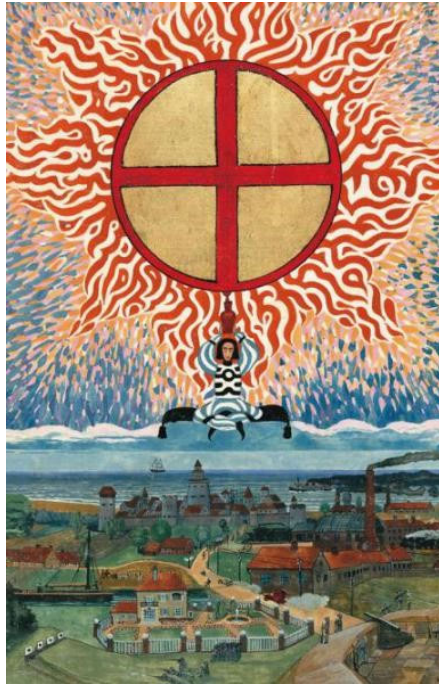


Figure 8. Carl G. Jung: illustration of one of his visions
Source: *The Red Book* (1914-1930)

2016), is an elliptic shape inspired... in the liquorice boats '*lakritsbåtar*', very popular in Scandinavian countries.

³⁹ 'Pregnancy' or 'good form' is a term from Gestalt psychology, which studies visual perception and which alludes to shapes (e.g., simple geometries: circle, square and triangle) that are easily perceived and produce a strong visual impact.

⁴⁰ He cited the saying “God is a circle whose centre is everywhere and the circumference nowhere” (Jung, 1978, p. 21).

In Jungian psychology the mandala renders visible, in symbolic shape, the most important archetype: the Self, which is a sort of inner divinity and source of wisdom, harmonising opposites⁴¹ and achieving mental balance. The mandala is the archetype of psychic integration.

Jung's hypothesis was that "our present-day consciousness possesses no conceptual categories by means of which it could apprehend the nature of psychic totality", so the archetype "cannot [...] be integrated directly into consciousness, but is forced to manifest itself indirectly in the form of spontaneous projections" (1978, p. 29). Projecting outward our need for integration, we see in the sky things that symbolise the yearned-for unity. Psychic projection is a myth-forging faculty, and the modern myth of psychic balance is the UFO.

What makes *Witness* attractive is the aesthetic constellation of real, lived experiences which, when we immerse ourselves in them, confront us with the numinous and allow us to taste the archetype of psychic unity.

REFERENCES

- Buck, L. (2004, May). American artist Susan Hiller's new work is based on three years of research on the Internet. Artist interview: Susan Hiller. *The Art Newspaper* (London), 147, p. 35.
- Cole, I. (2012, May). Hauntings: Susan Hiller. *Sculpture Magazine*, pp. 35-41.

⁴¹ Including the female pole (anima) and the masculine pole (animus) of the psyche. It also bears sexual connotations, both feminine and masculine, which makes it attractive to our biological unconscious.

In this regard, in the mentioned film *Arrival*, it is noteworthy that the ship has a feminine, uterine shape (mother archetype), with some sort of access tunnel reminiscent of a vagina and, at the other end, a vast space filled with something like milky water, which it is later discovered to be a thick fog. In the film, the main roles represent the female pole (intuitive, exposed, emotional) and the masculine pole (system and order, mathematical algorithms, but also an inability to accept the possibility of precognition). First they are separate, but they are mutually drawn to each other and eventually get to cooperate. At a symbolic level, the ship carries messengers from beyond who unite the qualities of both poles of the duality: they are technologically sophisticated but are also sensitive beings.

- Coleridge, S. T. (1817). *Biographia Literaria; or, Biographical sketches of my literary life and opinions*. Rest Fenner.
- Dalí, S. (1930, July). L'âne pourri [The rotten donkey]. *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, (1), 9-12. Reproduced in Dalí, S. (1930). *La femme visible* [The visible woman], (pp. 9-20). Éd. Surréalistes.
- Deren, M. (1953). *Divine horsemen. The living gods of Haiti*. Thames and Hudson.
- Handwerk, B. (2017, February 16). 'Are We Alone in the Universe?' Winston Churchill's lost extraterrestrial essay says no. *Smithsonian.com*. Retrieved from <http://www.smithsonianmag.com/science-nature/winston-churchill-question-alien-life-180962198/>
- Hangar 1. The UFO Files. American Hotspots* (2014). [Documentary.] Prod.: History.com. 47 minutes.
- Hiller, S. (2000a). *Witness* [Installation]. <http://www.susanhiller.org/installations/witness.html>
- Hiller, S. (2000b). *Witness* [Artist book]. Artangel.
- Hiller, S. (2002, April 21). *Shadows*. [Talk at the Edinburgh College of Art, in *Before and after science: Witchcraft, techne, culture*.] Reproduced as extra material in the artwork *Dream Screens* (1996).
- Hiller, S. (2008). On surrealism. [Edited transcript of the interview with Roger Malbert at West Dean College, Chichester, UK, 13 May 2005.] In S. Hiller, *The provisional texture of reality: Selected talks and texts*, (pp. 213-231). JRP/Ringier & Les Presses du Réel.
- Hiller, S., & Malbert, R. (2007, spring). Susan Hiller in conversation with Roger Malbert. *Papers of Surrealism*, (5), pp. 102-120. [Edited transcript of the interview at the Fourth International Symposium on Surrealism, West Dean College, Chichester, UK, 13 May 2005.] Retrieved from https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/63517389/surrealism_issue_5.pdf/
- Horace (1926). *Satires. Epistles. The art of poetry*. Transl. H. Rushton Fairclough. Harvard University Press.

- Jung, C. G. (1978). *Flying saucers. A modern myth of things seen in the skies.* Transl. R. F. C. Hull. MJC Books. [Original edition, 1958, *Ein moderner Mythos von Dingen die am Himmel gesehen werden.* Rascher Verlag.]
- Jung, C. G. (1934). *On life after death.* Retrieved from <https://www.hermetics.net/media-library/mysticism/carl-gustav-jung-life-death/>
- Jung, C. G. (1963). *Memories, dreams, reflections.* Transl. Richard and Clara Winston. Pantheon Books. [Original edition, 1961, *Erinnerungen, Träume, Gedanken.* Rascher.]
- Jung, C. G. (2009) *The red book: Liber novus.* Transl. S. Shamdasani. W. W. Norton.
- McCarthy, N. (2020, July 1). Has ET gone home? *Statista.* Retrieved from <https://www.statista.com/chart/8452/ufo-sightings-are-at-record-heights/>
- Moffit, J. F. (2003). *Picturing extraterrestrials: Alien images in modern culture.* Prometheus Press.
- Sladkowski, J. (1998). *Geheimes Rußland. Moskau: die Zombies der roten Zaren.* [Secret Russia. Moscow: The zombies of the red zars.] [Documentary.] Prod.: ZDF. 43 minutes. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=EojYVbEL4IQ/>
- Villeneuve, D. (2016). *Arrival.* [Feature film.] Prod.: Paramount / FilmNation / Lava Bear Films / 21 Laps Entertainment. 116 minutes.
- Welles, O. (1938, October 20). *The war of the worlds.* [Radio programme based on the homonymous novel by H. G. Wells.] Columbia Broadcasting System. Podcast retrieved from <http://www.mercurytheatre.info/>

FESTIVALES DE CINE UNIVERSITARIOS, ESCENARIOS DE FOMENTO A LA CREACIÓN Y PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL. UN ANÁLISIS DEL IMPACTO SOCIAL Y CULTURAL DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CORTOS UNIVERSITARIOS, CINESTESIA FEST

CRISTINA VERGARA ÁNGEL

Fundación Universitaria Los Libertadores, Bogotá (Colombia)

MARIO HERNÁNDEZ

Fundación Universitaria Los Libertadores, Bogotá (Colombia)

RESUMEN

Los festivales de cine, en las últimas cuatro décadas, vienen proliferando y adquiriendo amplia relevancia en el mundo. Por su aporte cultural y social, y por la posibilidad de aumentar el acceso de la población a este tipo de certámenes, se constituyen en un escenario de fomento de la cultura, de la creatividad y de la comunicación. Se estima que cerca de 3 500 festivales de cine se están celebrando cada año en todo el planeta, lo que propone un campo frutífero y de interés para la investigación y el análisis de producción cultural global. Los festivales de cine responden a la necesidad de propiciar espacios para la apreciación de este arte, la formación de públicos y como pantallas de exhibición de la producción audiovisual. El presente trabajo pretende analizar el impacto de uno de los festivales internacionales de cine universitarios de mayor relevancia y cobertura, organizado anualmente desde el año 2017 y realizado desde una Institución Universitaria en Colombia. Se trata del Festival Internacional de Cortos Universitarios, Cinestesia Fest, que surge como un evento cultural y académico, creado con el propósito de fomentar la creación y producción audiovisual de estudiantes universitarios de Colombia y el mundo; así como propiciar la exhibición de estos proyectos a través de plataformas digitales y espacios presenciales. Este tipo de iniciativas permite evidenciar el talento, la creatividad y la capacidad de narrar historias a través del formato cortometraje audiovisual, que se caracteriza por su duración (va desde cinco hasta treinta minutos) en modalidad clásica de grabación 2D o formato inmersivo mediado por realidad virtual. El Festival invita a la participación de proyectos en categorías en géneros ficcionales y no ficcionales y a partir de temas relacionados a la representación y transformación del territorio y de individuo. El corto, es uno de los formatos que ha

tomado más relevancia en las últimas épocas, de ahí que grandes festivales en el mundo como Cannes, Berlinale o el Festival Internacional de Cine Cartagena, generen espacios para la exhibición de este tipo de formato.

En su caso, Cinestesia Fest, lleva cuatro versiones y ha logrado una participación de 9620 cortometrajes, constatando la contribución de proyectos de 116 países, distribuidos por regiones así: 4000 propuestas han provenido de países de Europa, 2000 de Iberoamérica, 2500 de Asia y Oceanía y 1120 de África. Por género, se pueden identificar, 5600 cortometrajes de ficción (58.21%), 1200 documentales (12.47%), 2000 animaciones (20.79%), 500 videoclips (5.20%) y 320 trabajos experimentales (3.33%).

Como se observa, los resultados mencionados muestran la amplia cobertura y dimensión internacional de este certamen, constituyéndose en un referente y ventana para la producción de audiovisual y cinematográfica de todas partes del mundo, permitiendo a su vez servir de espacio de difusión y socialización de productos audiovisuales realizados desde la academia, y como estrategia para generar de lazos entre los nuevos realizadores, nacionales e internacionales y la identificación de tendencias narrativas. Así mismo, el Festival involucra una serie de incidencias en la vida académica y profesional de quienes participan, y este es el aspecto central de investigación en el presente estudio. Es así como, los hallazgos revelaron los múltiples beneficios (académicos, profesionales y culturales) que tiene este tipo de eventos para los participantes, en su mayoría, estudiantes universitarios; y el potencial innovador para la generación de oportunidades dentro de la denominada industria cultural y creativa.

PALABRAS CLAVE

festivales de cine, festival internacional de cortos universitarios, cine, eventos culturales, festivales.

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años, los festivales de cine se han convertido en un tema de interés e investigación desde diferentes disciplinas, siendo las últimas décadas las de mayor proliferación de este tipo de estudios, en los que además de la visibilidad de las películas como el origen de las producciones y el análisis de géneros no tradicionales, adquieren mayor relevancia (Vallejo, 2020), pasando del análisis de las narrativas a dimensiones de mayor complejidad como las relaciones que estos festivales sostienen con aspectos económicos, sociales, políticos, culturales y tecnológicos, entre otros.

En este sentido, existen estudios que analizan el impacto de los festivales, y en este caso, de los festivales de cine, desde diferentes dimensiones. Por un lado, los que observan el papel de estas actividades en las dinámicas económicas de una población, sector o región. También se han detectado estudios, que dan una mirada a los impactos sobre las audiencias y el público al que se dirigen estos certámenes. Otros orientan su atención hacia la historia, evolución y desarrollo de estas actividades en determinados contextos. Se incluyen también, los que destacan el valor cultural y aporte social que generan. De esta manera, se puede identificar que los festivales de cine en tanto espacios de exhibición pública de productos y proyectos cinematográficos son tan importantes en el plano económico, como en lo cultural y social, adquiriendo valor más allá del propio evento.

Los festivales de cine se constituyen en un escenario que facilita diferentes fenómenos, por un lado, la presencia de narrativas que presentan la realidad acudiendo a la visualidad y otros recursos simbólicos que permiten la creación de historias e imaginarios, la creación de públicos alrededor de un mismo interés, la presencia de diferentes sectores alrededor de un solo escenario formando circuitos de relacionamiento, la puesta en escena de la creatividad, el talento y el emprendimiento, entre otros aspectos, es por ello, que este tipo de actividades son un eje de análisis que permite comprender las dinámicas sociales y culturales, incluso políticas y económicas, de una sociedad, proporcionando un escenario amplio de investigación.

La naturaleza social y cultural de los festivales de cine, los hace un fenómeno importante de estudio en las ciencias sociales, y en este caso, para el campo de la comunicación al servir de puente para entender cómo una sociedad se expresa a través de la producción que se exhibe en estos escenarios, pero también, cómo percibe este escenario simbólico y cargado de lenguajes y representaciones vinculadas al arte, la cultura, la identidad, el poder, la ideología, el comercio y la tecnología. A este respecto, Rülling & Strandgaard Pedersen (2010) señalan que estos espacios están en una encrucijada de diversas lógicas, al reunir múltiples componentes y reflejar diferentes valores, tanto de orden económico

como estético, contribuyendo a la construcción social de valor e incluso de *status* (Rüling & Strandgaard Pedersen, 2010).

De esta manera, al considerar el festival como un vehículo que puede proveer de valor social y simbólico para una sociedad, esta investigación se interesa por analizar el impacto social y cultural que tiene el festival Internacional de Cortos Universitarios, Cinestesia Fest, a partir del análisis de la percepción y valoración que hacen los participantes y asistentes a este festival. Este Festival ha sido creado para incentivar la creación y producción audiovisual de estudiantes universitarios en Colombia y en el mundo; también se consolida como una ventana de exhibición de estos proyectos a través de plataformas digitales y espacios presenciales. El Festival se orienta hacia proyectos audiovisuales en categorías en géneros ficcionales y no ficcionales y a partir de temas relacionados a la representación y transformación del territorio y de individuo. El festival se concibe como espacio de encuentro e intercambio de experiencias entorno a la producción, difusión, promoción y creatividad audiovisual universitaria, que socializa el trabajo realizado en la academia, fomentando la creación cinematográfica y audiovisual en estudiantes universitarios (cinestesiafest.com, 2020)

Al ser un festival de cortos, se centra el interés en este formato dada la relevancia que ha adquirido las últimas décadas, al punto que festivales en el mundo como Cannes, Berlinale o el Festival Internacional de Cine Cartagena, lo han incluido dentro de sus categorías. Cinestesia Fest, ha desarrollado al año 2020, cuatro versiones y ha logrado contar con más de 9620 cortometrajes, provenientes de 116 países.

El objetivo del presente trabajo es analizar el impacto social y cultural que tiene el festival Internacional de Cortos Universitarios, Cinestesia Fest, a partir de la percepción y la valoración de participantes y asistentes al evento en las cuatro versiones de los años 2017 a 2020. Para ello, se procedió a realizar una encuesta estructurada y organizada a partir de 5 categorías: valoración del impacto social del festival, pertenencia social, identidad y cumplimiento de propósitos del festival; así mismo, se recogió información sobre el perfil del asistente, en relación con su género, ocupación, edad, país y rol en el que participa en el Festival.

Con este trabajo se espera demostrar la importancia social y cultural de este tipo de eventos, más allá de los resultados financieros, cuyos impactos suelen ser analizados en varias investigaciones y a partir de todo esto, lograr incentivar nuevos estudios que analicen la importancia y contribución de estos importantes escenarios académicos y culturales, que contribuyen a un mayor entendimiento de una sociedad que, particularmente ha encontrado un punto de convergencia mediante compartir una misma pasión: el cine y la producción audiovisual.

1.1. ACERCAMIENTO AL ANÁLISIS DE LOS FESTIVALES Y LOS FESTIVALES DE CINE

Desde diferentes perspectivas se ha analizado la importancia y el papel de los festivales, tanto en su dimensión social y cultural, como en su función dinamizadora del desarrollo económico de una población o región. En Colombia, se destaca el trabajo realizado por el Ministerio de Cultura, en el año 2011, que presentó el impacto en diferentes niveles de los festivales tanto para las poblaciones como para el país (González Vélez et al., 2012).

En esta misma línea se han documentado otro tipo de estudios que analizan el desarrollo y la repercusión de estas actividades en el marco de las industrias culturales y creativas, como el realizado por el Banco Interamericano de Desarrollo, que presenta un diagnóstico sobre el papel de las Industrias Culturales y Creativas (ICC) en los proyectos de revitalización urbana, a partir del análisis de casos internacionales (BID, 2020), o los realizados por instituciones privadas en aras de determinar la valoración e impacto de estos certámenes culturales. Esto en parte obedece al hecho de considerar que los festivales a finales del siglo XX han evidenciado un aumento significativo en todo el mundo, por diferentes factores (Carreño, 2014). En Colombia, existe un amplio número de este tipo de eventos realizados cada año; se estima que son alrededor de 500 los que reciben apoyo por parte de entidades públicas encargadas de promover la cultura (Ministerio de Cultura, 2013).

Los festivales, en su relación con el origen etimológico del latín *festivus*, que alude a fiesta o festividad, son acontecimientos sociales de carácter simbólico que expresan las creencias, valores, visiones e imaginarios de

un grupo social (Pizano et al., 2004), dedicados a rescatar o difundir expresiones culturales o tradiciones de los pueblos. Por su diversidad, son considerados como activo cultural de las naciones, pues hacen evidentes las diferencias sociales, étnicas, raciales, económicas e incluso, las relaciones y tensiones de poder. Así, un festival da cuenta de valores, ideologías, cosmovisiones compartidas por un grupo social.

De acuerdo con su carácter, los festivales pueden ser *artísticos*, destinados a difundir, presentar y exhibir las expresiones culturales a partir de la música, la danza, el teatro o el cine; (Pizano et al., 2004); también pueden ser *folclóricos* con los que se busca preservar las tradiciones populares desde celebraciones y diferentes conmemoraciones; en cualquier caso permiten el despliegue de imaginarios colectivos, el rescate y difusión de expresiones culturales (Ministerio de Cultura, 2013).

En consecuencia, los festivales, en este caso, los festivales de orden artístico y cultural, como los festivales de cine, plantean un escenario de importancia para comprender el valor simbólico y social que tienen estas actividades en un grupo social o comunidad. También exhiben la oportunidad de propiciar cohesión entre comunidades; brindan una experiencia única de encuentro a los miembros de la comunidad; son espacios sociales donde se evidencia la diversidad (edad, origen geográfico, ingresos económicos, creencias, tendencias y gustos); promueven el prestigio en los lugares donde se realizan, entre otros aspectos, lo que pone en evidencia el amplio aporte de estos eventos, razón por la cual amerita su investigación y análisis, pero también el reconocimiento de sus complejidades.

1.2. SOBRE LOS FESTIVALES DE CINE

El festival de cine nació como iniciativa en Europa hace más de 90 años; su origen se dio en Venecia en el año 1932, con la aparición del primer festival de cine moderno que mezclaba aspectos nacionales y extranjeros, toda vez que era un pretexto para pensar la situación social, política y económica del momento (Soria, 2016). Este primer festival llevó el nombre de *Mostra D'arte Cinematográfica*.

Los festivales de cine, como espacios culturales se convirtieron en estructuras que fueron consolidando con la muestra de productos audiovisuales a las elites de la época. Este escenario, que estuvo marcado por la coyuntura social y política que afrontaba el mundo, en la década de los treinta, también fue empleado como escenario para el despliegue propagandístico de los regímenes totalitaristas. En ese sentido, el primer festival de Venecia sirvió como plataforma para el fascismo en Italia (Soria, 2016); esta situación suscitó descontento entre críticos y cineastas americanos, ingleses y franceses, por lo que posteriormente, se crea un “contra-festival”, en Cannes; el cual nació en 1939 en las costas del mediterráneo, pero fue reabierto luego de la segunda guerra mundial, en el año 1946; actualmente se conoce como el Festival de Cine de Cannes.

A partir de entonces y hasta la fecha, las formas de exhibición del cine y muestras audiovisuales han venido proliferado en diferentes países, dando lugar a un sinnúmero de festivales en todo el mundo, de orden nacional e internacional. Se resaltan, por ejemplo, el Festival de Berlín, San Sebastián, Venecia, Raindance, Sundance, Sxws, Newport Beach Film Festivas, entre otros. Para el caso latinoamericano, se puede destacar el Festival de Cine de Cartagena el más antiguo de Latinoamérica; Así mismo, se incluyen los festivales tales como

Infierno en los Andes Fest, del Perú, Santa Cruz Internacional Films y el Buenos aires International Film, de Argentina. Al año 2020, se han calculado más de 9843 festivales de cine y muestras audiovisuales, con un amplio número de categorías, los cuales puede ser conocidos a través de la plataforma *Filmfreeway* (*Filmfreeway*, 2020).

Resulta importante destacar que los festivales de cine, desde sus orígenes han venido transformándose de manera continua. Un estudio realizado por Vallejo (2018), determinó cuatro grandes periodos en los que se puede comprender la evolución de este tipo de actividades. El primero (década de los cincuenta) muestra cómo los festivales estaban dedicados a géneros como el documental. El segundo periodo, incorpora la propuesta de cine de América Latina (década del sesenta al noventa). El siguiente periodo (década de los noventa a dos mil), crecimiento de fes-

tivales con amplia repercusión regional, dando cabida al documental independiente. El cuarto momento, (dos mil hasta la actualidad), se caracteriza por el incremento de eventos y actividades paralelas. No obstante, es de anotar que el último periodo no solo se ha caracterizado por el incremento de actividades en el marco de los festivales, sino también por la variedad de nuevos formatos e incluso plataformas de comunicación y exhibición.

Vale la pena señalar que en la actualidad los festivales han mutado, no solo son ventanas de exhibición audiovisual, sino que también participan en la producción, distribución, creación de talentos y audiencias (Iordanova, 2015); este cambio facilita el compromiso de diferentes actores con gestión y realización, entre ellos, están la academia, las universidades que imparten programas de cine o áreas afines a la generación de contenidos audiovisuales con el fin de fomentar nuevos talentos, proyectos alineados a las industrias culturales. Se ha afirmado que los festivales de cine, en la actualidad, ocupan un lugar privilegiado en la estructura de la industria audiovisual, siendo actividades como la promoción y la difusión de nuevos realizadores y proyectos emergentes, sus principales objetivos, así como la contribución a su consolidación en el ámbito cinematográfico (Redondo, 2015). Adicionalmente, con las diferentes tecnologías de información y comunicación, herramientas como los ambientes virtuales o la realidad virtual, proponen nuevas formas de presentar las historias permitiendo que el espectador viva y experimente un mundo real a partir de uno imaginario (Avendaño y Hernández, 2018).

En Colombia se encuentran registrados y reconocidos según los datos del Ministerio de Cultura de la República de Colombia, 45 festivales y muestras audiovisuales (Mincultura, 2020), alguno de estos ha creado sus propias etiquetas enfocadas a:

- Cine Creative Commons & New media
- Festivales de cortometrajes
- Festivales de experimentación audiovisual
- Festivales de cine colombiano
- Festivales con temáticas ambientales y sociales
- Cine independiente

- Festivales de carácter universitario o académico

En Colombia los festivales han generado transformaciones en diferentes niveles, puesto que un festival de cine permite crear y entender la visión de un individuo, minoría o sociedad; así mismo, se constituyen como espacios de expresiones artísticas, de fomento a la integración de comunidades y formación de públicos. Frente a esto, un agente clave en la construcción de nuevos talentos son las Instituciones de Educación que promueven festivales de carácter universitario. En Colombia, se encuentran registrados 15 festivales bajo esta etiqueta (Mincultura, 2020).

Si bien, los festivales de cine pueden ser promovidos por diferentes organizaciones o sectores, es importante tomar en consideración los que provienen del sector educativo, dado el crecimiento que han tenido en los últimos años y el impacto social que han venido adquiriendo.

Así, un estudio realizado por Ariza et al. (2014) constató las características de consumo de productos audiovisuales en 5186 estudiantes de cinco diferentes países (Argentina, Chile, España, México y Perú) los hallazgos demostraron que el 85% de los estudiantes consumen cine en formato sala, dvd o plataformas siendo la comedia, la ficción y la animación sus géneros favoritos. Siguiendo líneas anteriores, los festivales de cine universitario se abren paso como estrategias didácticas indispensables para la formación de intercambio cultural, intercambio de conocimientos, transversalidad, multidisciplinariedad; espacios para la experimentación y la creatividad, *networking*.

En lo que corresponde a medición de Festivales, vale la pena destacar que el Instituto de Políticas de Desarrollo (IPD), en el análisis de valor e impacto de Festivales en Colombia, publicado en el año 2013, identificó, además de variables de impacto económico, un conjunto de aspectos que dan cuenta de características relevantes que determinan la importancia de un festival en tanto evento cultural y social, así IPD (2013):

- Participación en ediciones pasadas del Festival
- Participación en actividades secundarias durante el festival
- Conocimiento de las declaratorias del festival y su entorno como manifestaciones patrimoniales.

- Importancia del festival como vehículo de transmisión cultural
- Conocimiento de las relaciones del festival con instituciones de política cultural.
- Otros aspectos relacionados con la percepción de los contenidos transmitidos por el festival

Esta misma organización, propone en materia de percepción sobre el impacto social, el análisis de los siguientes elementos:

- Pertinencia de los espacios donde se celebra el festival.
- Pertinencia de la duración del festival.
- Calidad de los contenidos y la experiencia del festival.
- Importancia del festival como vehículo de integración social.

Complementariamente, desde la propuesta de Pizano et al. (2004), las dimensiones sociales a analizar una festividad podrían enmarcarse en las siguientes dimensiones:

- Participación social, en tanto, presencia de diferentes sectores o actores de la comunidad.
- Identidad: identificación social y cultural alrededor de la experiencia y grado de pertenencia social al festival.
- Diversidad cultural, expresión de diversas perspectivas culturales.
- Cohesión social: integración de diferentes sectores o actores sociales y culturales en la organización del evento.
- Apropiación social: formas como se hace propio el festival.

A partir de lo anterior se puede observar los festivales al constituirse como uno de los fenómenos más dinámicos del escenario cultural, pueden ser susceptibles de ser evaluados y analizados a fin de considerar su papel de difusores y preservadores de la cultura, como en su capacidad de generar riqueza y valor social y cultural representado en los beneficios o efectos que producen.

2. METODOLOGÍA

Esta investigación planteó una metodología con alcance descriptivo, no experimental y diseño transeccional, con enfoque cuantitativo. Para el análisis planteado que busca identificar el impacto percibido desde la perspectiva de participantes o asistentes al festival, se procedió a realizar una encuesta estructurada y organizada a partir de 5 categorías, con 20 preguntas cerradas y 2 abiertas. La encuesta fue aplicada a través de medios digitales mediante un formulario realizado en *Google Form*, durante el mes de noviembre de 2020. De esta manera, el tamaño de la muestra corresponde a 373 personas.

La encuesta solicitó dar la opinión y valoración respecto a aspectos como: valoración del impacto cultural del festival; valoración del impacto social del festival, pertenencia social, identidad y cumplimiento de propósitos del festival; así mismo, se recogió información sobre el perfil del asistente, en relación con su género, ocupación, edad, país y rol en el que participa en el Festival.

3. RESULTADOS

3.1. Perfil sociodemográfico de los encuestados

Tabla 1. Perfil sociodemográfico de los encuestados Fuente: Autora (2020)

Variable	Frecuencia	Porcentaje
Género		
Hombre	187	50,1%
Mujer	182	48,8%
NR	4	1,1%
Edades		
Entre 15 y 17	4	1,1%
Entre 18 y 22	146	39,1%
Entre 23 y 27	101	27,1%
Entre 28 y 32	46	12,3%
Entre 33 y 37	29	7,8%
Entre 38 y 42	21	5,6%
Entre 43 y 47	9	2,4%
Entre 48 y 52	9	2,4%
Entre 52 y 57	4	1,1%
Más de 58	4	1,1%
Ocupación		
Estudiante	288	77,2%
Profesor/a	29	7,8%
Directivo/a universitario/a	9	2,4%
Trabajador independiente	11	2,9%
Empresario	5	1,3%
Empleado	21	5,6%
Desempleado	4	1,1%
Otras	6	1,6%
Participación en versiones de Cinestesia Fest		
2017	42	11,3%
2018	59	15,8%
2019	130	34,9%
2020	314	84,2%
Rol de Participación		
Productor o creador de proyectos audiovisuales o cinematográficos	191	51,2%
Jurado del Festival	7	1,9%
Invitado /conferencista	26	7,0%
Asistente	176	47,2%
Patrocinador /aliado estratégico	4	1,1%
Representante de Medios de Comunicación	7	1,9%
Curador/a	4	1,1%

El perfil sociodemográfico de los participantes en la encuesta presenta que la mitad de los encuestados son hombres (50,1%), el 48,8% son mujeres. Las edades el mayor grupo de consultados está entre edades 18 y 22 (39,1%); 23 y 27 (27,1%); 28 y 32 (12,3%). Las ocupaciones de los encuestados se concentraron en estudiantes (77,2%), debido a que el festival está focalizado principalmente en este grupo poblacional; le siguieron profesores (7,8%) y empleados (5,6%).

Respecto a la participación en alguna de las cuatro versiones de cinestesia, se evidencia que la mayoría de los consultados estuvo en los dos últimos certámenes, así en el año 2019 (34,9%) y 2020 (84,2%). Dado que para desarrollar la encuesta se establecieron unos roles asociados al tipo de participante, se encontró que la mitad de los encuestados actúan en calidad de productores o creadores de proyectos audiovisuales (51,2%) y los asistentes son el 47,2%, dejando una minoría a roles como jurados, invitados, curadores, etc.

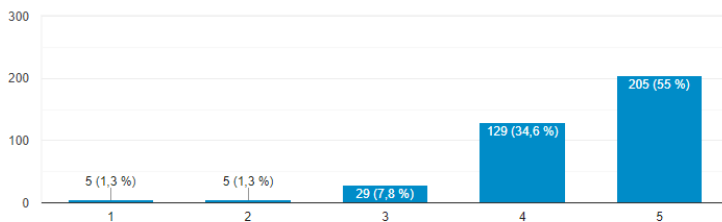
Este rol refleja el tipo de público al que va dirigido el festival, planteando una cercanía entre los creadores y productores de cortos y la población universitaria interesada en el tema y que no necesariamente participa con proyectos.

3.1. VALORACIÓN DE LA RELEVANCIA Y REPRESENTATIVIDAD CULTURAL

Ilustración 1. Relevancia y representatividad del festival dentro del circuito de creación y producción y difusión del sector audiovisual.

¿Qué tan relevante y representativo es el Cinestesia Fest, como festival universitario dentro del circuito de creación, producción y difusión del sector audiovisual en Colombia?

373 respuestas

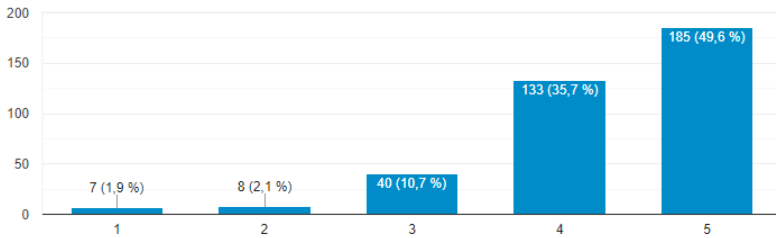


Fuente: Autora (2020)

Ilustración 2. Relevancia y representatividad del festival dentro del circuito de creación, producción y difusión del sector audiovisual a nivel internacional

¿Qué tan relevante y representativo es el Cinestesia Fest, como festival universitario dentro del circuito de creación, producción y difusión del sector audiovisual a nivel internacional?

373 respuestas

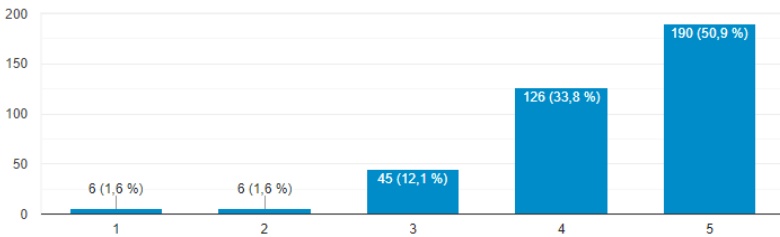


Fuente: Autora (2020)

Ilustración 3. Relevancia y representatividad del festival dentro de circuito de creación, producción y difusión de la industria cinematográfica nacional

¿Qué tan relevante y representativo es el Cinestesia Fest, como festival universitario dentro del circuito de creación, producción y difusión de la industria cinematográfica en Colombia?

373 respuestas



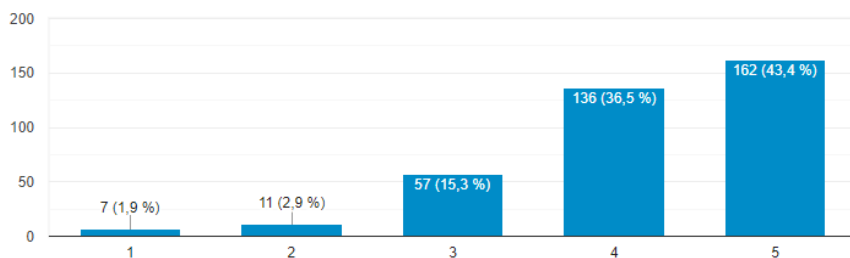
Fuente: Autora (2020)

Ilustración 41. Relevancia y representatividad del festival dentro de circuito de creación, producción y difusión de la industria cinematográfica a nivel internacional.

¿Qué tan relevante y representativo es el Cinestesia Fest, como festival universitario dentro del circuito de creación, producción y difusión de la industria cinematográfica a nivel internacional?



373 respuestas



Fuente: Autora (2020)

Las valoraciones presentadas en las gráficas 1 y 2, permiten evidenciar que en relación con el sector audiovisual, el festival tiene una valoración positiva y alta como evento relevante y representativo del sector, así, a nivel nacional se reconoce una calificación de alta relevancia y representatividad (34,6%) y Muy alta relevancia y representatividad (55%); paralelamente, a nivel internacional se valora con alta relevancia y representatividad (35,7%) y Muy alta relevancia y representatividad (49,6%). Estos resultados constatan que el Festival es altamente relevante y representativo para el sector audiovisual, tanto local como internacionalmente.

En lo que corresponde a las valoraciones presentadas en las gráficas 3 y 4, se puede constatar que en relación con el circuito de creación, producción y difusión de la industria cinematográfica, el festival tiene una valoración positiva y alta, en tanto evento relevante y representativo del circuito; así, a nivel nacional (Colombia) se reconoce una calificación de alta relevancia y representatividad (33,8%) y Muy alta relevancia y representatividad (50,9%); en contraste, a nivel internacional se valora con alta relevancia y representatividad por el (36,5%) y Muy alta relevancia y representatividad por el (43,4%). Estos resultados constatan que el

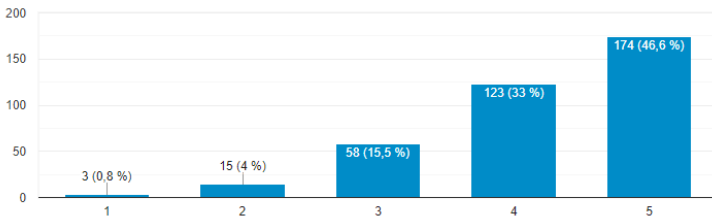
Festival es relevante y representativo para el circuito de creación, producción y difusión de la industria cinematográfica, pero en menor medida que el sector audiovisual.

3.2. VALORACIÓN DEL ALCANCE Y EFECTIVIDAD DE LAS ESTRATEGIAS DE COMUNICACIÓN Y PROMOCIÓN

Ilustración 2.Efectividad estrategias de comunicación promoción del festival

¿Qué tan efectivas son las estrategias de comunicación y promoción del festival Cinestesia Fest para llegar a diferentes públicos?

373 respuestas



Fuente: Autora (2020)

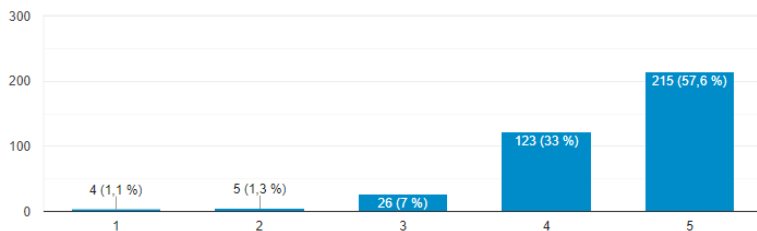
Los resultados de la gráfica 5 permiten evidenciar que la mayoría de los encuestados encuentra como efectivas las estrategias de comunicación. Un 33% las califica como de nivel alto y otro 46,6% las evalúa como Muy altas. No obstante, se puede analizar que el restante grupo de participantes no las percibe con el mismo nivel de efectividad.

3.3. VALORACIÓN DE LA DIVERSIDAD CULTURAL DEL FESTIVAL (EXPRESIÓN DE DIVERSAS PERSPECTIVAS CULTURALES)

Ilustración6. Impacto perspectivas culturales del festival

¿Cinestesia Fest propicia la socialización de diferentes manifestaciones, expresiones y perspectivas culturales?

373 respuestas



Fuente: Autora (2020)

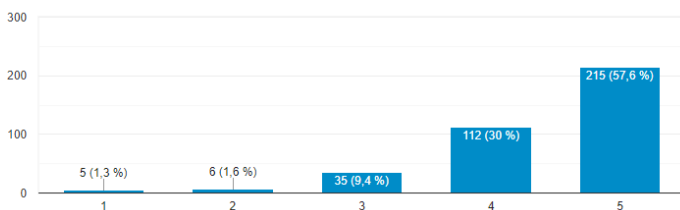
La gráfica 6 presenta una valoración alta en cuanto a la percepción de diversidad cultural que integra el festival. Es de anotar que, en los últimos años, esta actividad ha tocado temas de gran relevancia social como la desigualdad, la inclusión, la guerra, lo que hace que los proyectos que se presenten convoquen a un amplio número de creadores y productores, preocupados por representar en sus trabajos los graves problemas y preocupaciones sociales y humanas. En suma, entre las calificaciones de Alto y Muy alto, se suman el 90,6% de los participantes en estos niveles de valoración.

3.4. VALORACIÓN DE LA IMPORTANCIA DEL FESTIVAL COMO VEHÍCULO DE TRANSMISIÓN CULTURAL

Ilustración 7. Impacto del festival como vehículo de transmisión cultural

¿Cinestesia Fest se puede considerar como un espacio de trasmisión de valores y herencia cultural a partir del fomento de la creación, producción y difusión cinematográfica y audiovisual?

373 respuestas

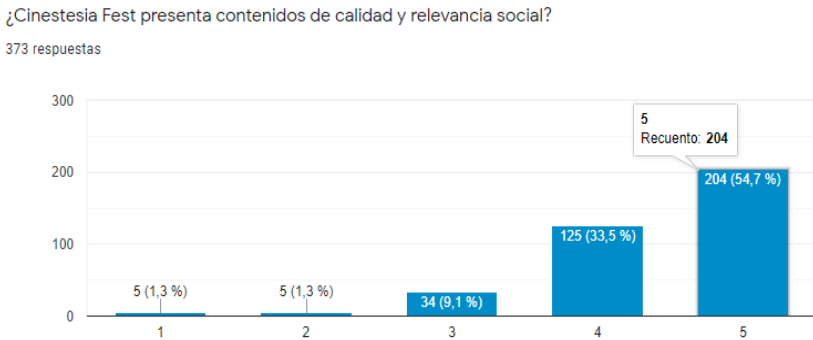


Fuente: Autora (2020)

Según la gráfica 7, Cinestesia Fest se aprecia como una actividad que transmite y proyecta valores sociales y culturales, y como tal, puede constituirse como un vehículo para la cultura y como espacio de expresión social. Las calificaciones de Alto y Muy alto, suman el 90,6% de los participantes en estos niveles de valoración. Esta evidencia permitirá que el festival, incluso puede reconocerse como patrimonio cultural colombiano, y esto representaría no solo un logro para la academia y la formación universitaria, sino que sería un reconocimiento al talento joven, creativo y emprendedor que participan en este certamen.

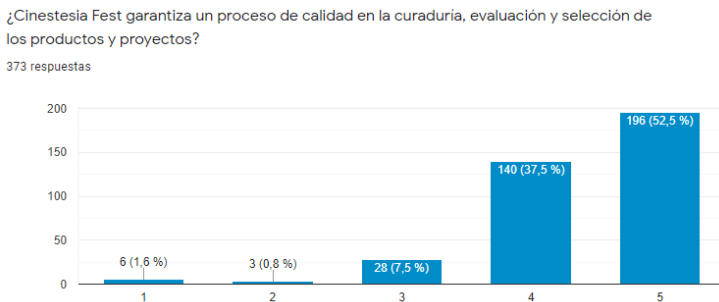
3.5. VALORACIÓN DE LA CALIDAD DE CONTENIDOS Y EXPERIENCIA DEL FESTIVAL

Ilustración 3.Relevancia social y calidad del festival.



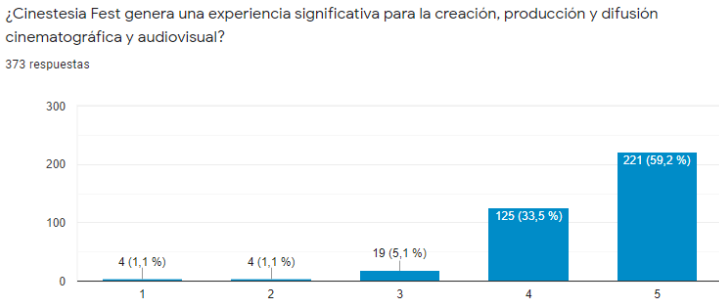
Fuente: Autora (2020)

Ilustración 4.Calidad del proceso de curaduría y evaluación de la selección de productos y proyectos



Fuente: Autora (2020)

Ilustración 5. Experiencias significativas festiva para la creación , producción y difusión cinematográfica y audiovisual

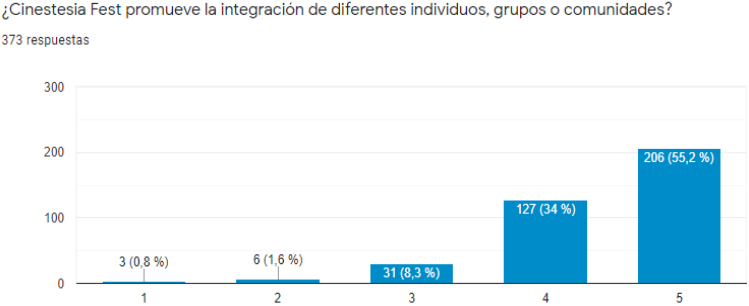


Fuente: Autora (2020)

En lo que respecta a la apreciación sobre la calidad de los contenidos que se presentan en Cinestesia y la satisfacción con la experiencia en el Festival, que propenda por inspirar nuevos proyectos audiovisuales y cinematográficos, se puede constatar que los encuestados hacen un reconocimiento positivo al esfuerzo de la organización del evento, particularmente, en lo que corresponde a los procesos de selección, curaduría y evaluación final de propuestas, lo que a su vez demuestra la calidad y transparencia de este proceso, a pesar del volumen de propuestas que llegan cada año al evento. Así, los encuestados valoran mayoritariamente estos esfuerzos, asignando calificaciones en los más altos niveles (alto y muy alto), en las tres preguntas.

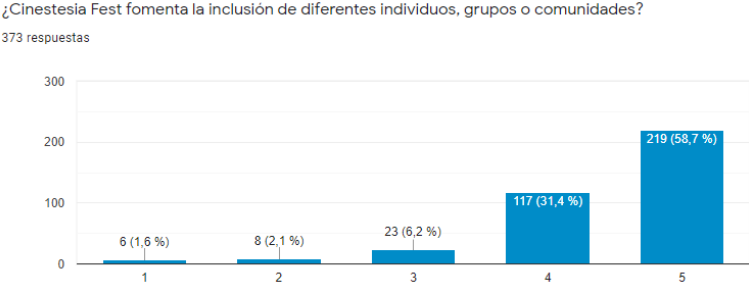
3.6. VALORACIÓN DE LA IMPORTANCIA DEL FESTIVAL CINESTESIA FEST COMO VEHÍCULO DE INTEGRACIÓN E INCLUSIÓN SOCIAL

Ilustración 11. Importancia de la integración e inclusión social del festival



Fuente: Autora (2020)

Ilustración 12. Inclusión en grupos o individuos o comunidades dentro del festival

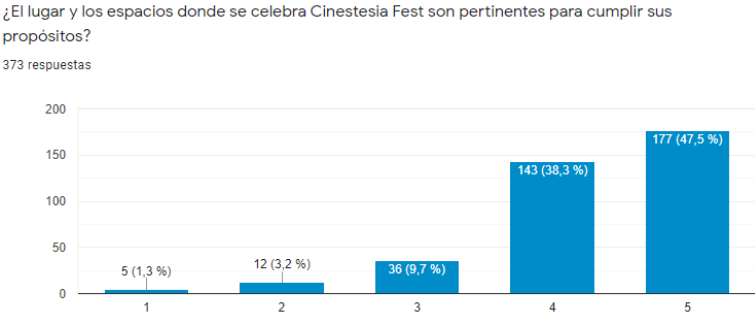


Fuente: Autora (2020)

Las gráficas 11 y 12, corroboran lo respondido por los participantes en la variable de diversidad, al señalar en estas preguntas que tienen que ver con el enfoque de integración e inclusión que tiene el festival. De esta manera, la capacidad que demuestra Cinestesia para integrar personas, grupos o comunidades es altamente valorada por los participantes al evento. En ambas preguntas, las respuestas estuvieron por encima del 90% distribuido en las calificaciones (alto y muy alto).

3.7. VALORACIÓN DE LA PERTINENCIA DEL LUGAR Y ESPACIOS DONDE SE CELEBRA CINESTESIA FEST

Ilustración 13. Pertinencia del lugar y espacios donde se desarrolla el festival



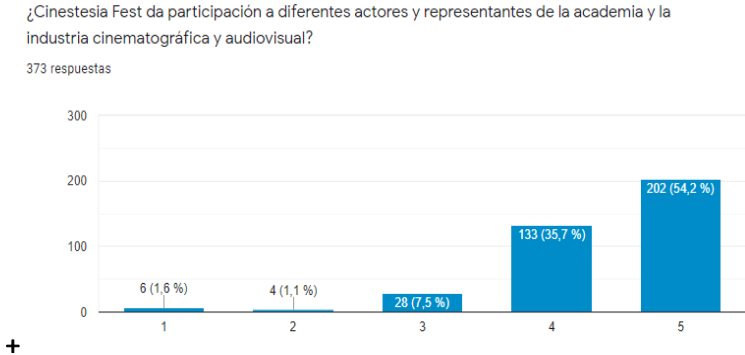
Fuente: Autora (2020)

Con la ayuda de los medios sociales y digitales, cada vez más el festival, amplía su cobertura y ámbito geográfico, llegando a diferentes lugares con el apoyo de la virtualidad. Así, el festival en los últimos años ha encontrado en las plataformas digitales un medio pertinente y efectivo para desplegar y difundir todas los proyectos y creaciones recibidas, en el marco del Festival, haciendo que la presencialidad no sea una limitación para participar en el evento.

Es por ello por lo que quizá, se aprecia positivamente el lugar de realización del evento, que además es una Institución de Educación Superior Colombiana, lo que marca una diferencia con los organizadores de otros festivales de cine, organizados por entidades públicas o iniciativas privadas particulares. Así, se puede ver que cerca del 85% de los participantes en la consulta, califica los espacios y lugar entre alto y muy alto.

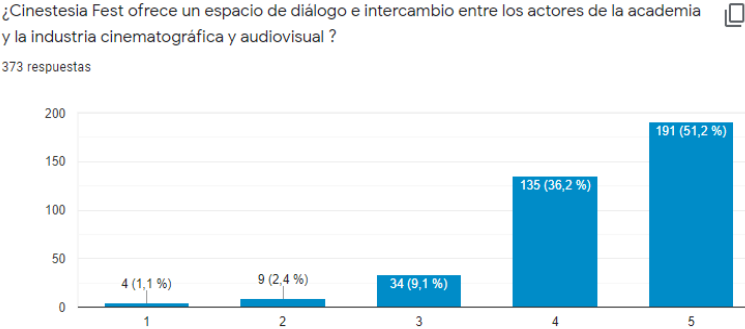
3.7. VALORACIÓN DE LA PARTICIPACIÓN SOCIAL EN CINESTESIA FEST

Ilustración 6. Valoración de la participación social social



Fuente: Autora (2020)

Ilustración 7. Diálogos e intercambio entre diferentes actores e industria



Fuente: Autora (2020)

Uno de los objetivos del festival es servir de espacio para el intercambio de experiencias, conocimientos e iniciativas entre los actores interesados en la industria cinematográfica y audiovisual. Los resultados presentados en las gráficas 14 y 15, permiten dar cuenta del cumplimiento a cabalidad de este objetivo, al reconocer por parte de los encuestados, que el Festival logra generar ese espacio y permite dar una participación amplia, y quizá democrática y equitativa a los participantes de este evento.

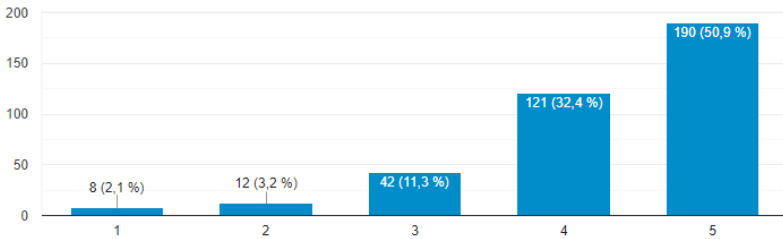
Estos resultados entran en coherencia con lo ya respondido en preguntas anteriores que exploran la percepción de integración e inclusión que posibilita este evento.

3.8. PERCEPCIÓN DE PERTENENCIA SOCIAL A CINESTESIA FEST

Ilustración 8. Sentido de Pertinencia del festival

¿Cinestesia Fest genera en usted sentido de pertenencia?

373 respuestas

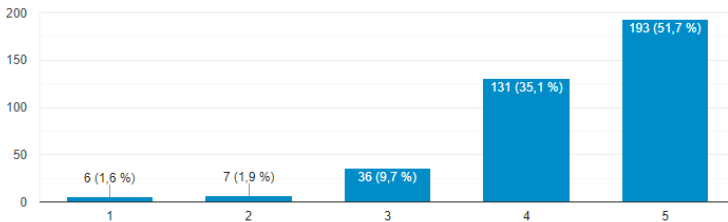


Fuente: Autora (2020)

Ilustración 17 .Sentido de pertenencia hacia el sector de la industria cinematográfica y audiovisual

¿Cinestesia Fest genera en usted sentido de pertenencia hacia el sector de la industria cinematográfica y audiovisual?

373 respuestas

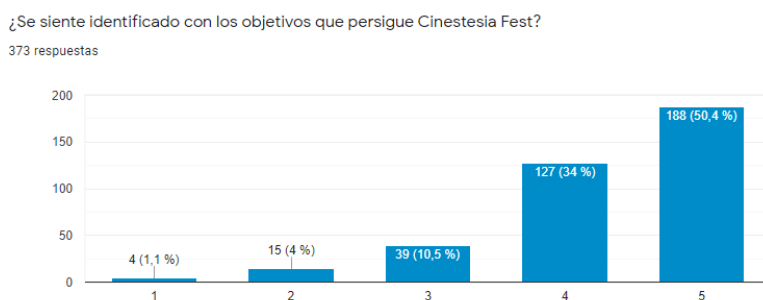


Fuente: Autora (2020)

Algo que permite reflejar el valor y significado de algo, es a través del sentido de pertenencia que se siente y expresa hacia ello. Resulta interesante encontrar que el Festival, en su mayoría está generando sentido de pertenencia entre sus participantes, así como en el sector en el que se encuentra. Claro está, que Cinestesia, comparado con otros festivales que llevan décadas de realización, es apenas un Festival joven. No obstante, observar que la mayoría de los participantes siente un vínculo de pertenencia hacia él, es un gran logro.

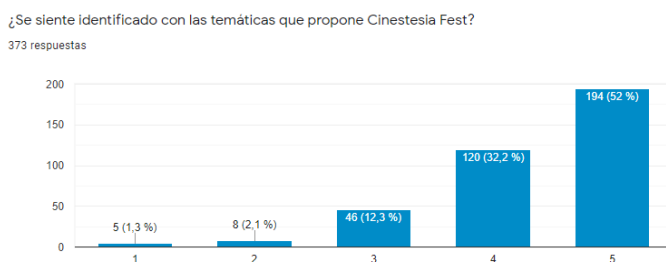
3.9. PERCEPCIÓN DE IDENTIFICACIÓN CON CINESTESIA FEST

Ilustración 18. Grado de identificación con los objetivos del festival



Fuente: Autora (2020)

Ilustración 19. Identificación con las temáticas del festival



Fuente: Autora (2020)

Las gráficas 18 y 19 complementan lo mencionado en la anterior dimensión relacionada con el nivel de pertenencia hacia el evento y el sector en el que se encuentra. Acá se puede observar que en la misma medida – más del 80%-, de los participantes de la encuesta-, afirma sentirse identificado con las temáticas y los objetivos que promueve el Festival. Esto muestra que tanto los temas como los propósitos que persigue Cinestesia, generan identidad en el público de participantes; en su mayoría, estudiantes y profesores universitarios. Por ello, estos resultados muestran que, en relación con la identificación con Cinestesia, la mayoría de los encuestados valora esta variable entre alto y muy alto.

3.10. VALORACIÓN DEL APORTE CULTURAL DE CINESTESIA FEST

¿Cuál cree usted que es el principal aporte cultural del Cinestesia Fest? (abierto)

Esta pregunta se planteó de manera abierta, con el ánimo de conocer cómo los participantes están reconociendo la labor del Festival y, cómo esta labor desde el punto de vista cultural los está impactando. Así, algunas respuestas se pueden leer a continuación:

- *La diversidad de cortos y temas que podemos encontrar*
- *Motiva a que los estudiantes en mi caso propongas abiertamente temas y los plasmen, lo que enriquece la parte cultural pues son muchas y novedosas de los jóvenes de hoy en día.*
- *Crear nuevas perspectivas sobre las formas de hacer cine.*
- *To connect people together, also I feel like they reach people voices and ideas to the world.*
- *Incentiva la creación audiovisual y cinematográfica de temas relevantes en el mundo entre los jóvenes universitarios*
- *Shows different social realities in a global style*
- *Hay un alto componente de inclusión, en cuanto a temáticas, gente que participa y a público que lo ve. ¡Me sorprende la capacidad de convocatoria! Siempre hay gran variedad de participantes y países. Cada vez es más necesario...*
- *Ser un festival más abierto, incluyente y menos sesgado que los que existen actualmente*

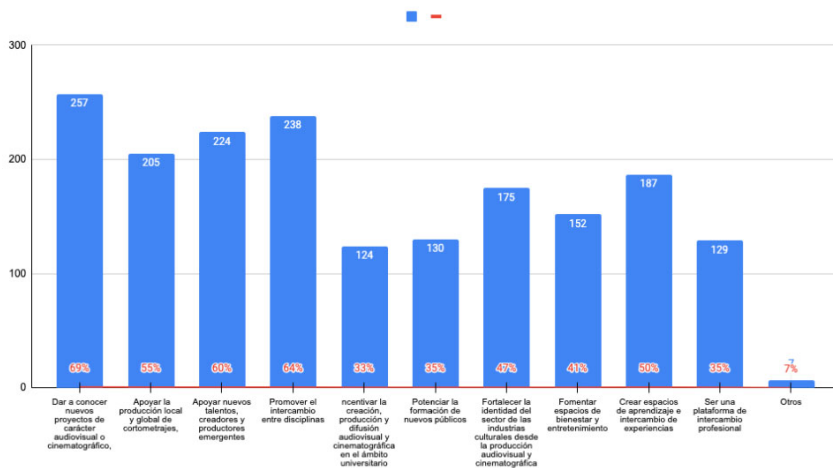
- *Resaltar los proyectos realizados en aula de clase y promover espacios de comunicación a través del arte*
- *La formación cultural de las tradiciones, y el romper las barreras de los cortos en los entornos universitarios*
- *Promoción del talento cultural y la creatividad*
- *El participar y conocer con diferentes protagonistas de las charlas como productores, directos, fotógrafos, actores, que aportan en el conocimiento cultural del campo audiovisual.*
- *Aprendemos de otras culturas, ya que Cinestesia Fest integra a todos los países, estudiantes, profesionales etc. Esto hace que todos participemos y brindemos un buen trabajo de nuestra cultura.*
- *El hecho de que se apoyen a nuevos proyectos ya que amplían el mundo narrativo y cinematográfico*
- *Ver como personas con distintas culturas y visiones crean proyectos audiovisuales en donde transmiten todo esto y así nos dan una perspectiva de la diversidad cultural que tenemos.*
- *Fomentarla creación y globalización de proyectos destacados del séptimo arte que merecen ser visibilizados ante el mundo, empoderando a jóvenes creadores, además qué aporta mucho al crecimiento de la disciplina en Colombia, donde no es muy visible este tipo de proyectos con participaciones nacionales e internacionales.*
- *La diversidad de ideas presentadas*

Como se observa son múltiples las ideas que se expresaron en este punto, destacándose aspectos como, la dimensión internacional de Festival, la expresión de diferentes culturas, el fomento de la creatividad y el impulso hacia la creación audiovisual desde el ámbito universitario. También se puede evidenciar que el festival, por todo lo mencionado, tanto en las anteriores respuestas, como en las demás dimensiones, es un escenario que está contribuyendo a transmitir valores, permitiendo a la vez, conocer y acercar al público hacia culturas y realidades poco visibilizadas en el cine tradicional, e incluso en los medios tradicionales, tal y como lo afirmó Colombo (2010), al analizar el impacto social de los festivales en las audiencias.

3.11. CUMPLIMIENTO DE PROPÓSITOS DE CINESTESIA FEST

Ilustración 20. Cumplimiento con los propósitos del Festival

¿Según su opinión cuál son los principales propósitos que cumple Cinestesia Fest?



Fuente: Autora (2020)

En general, los resultados presentados en la gráfica 20, sintetizan de manera concreta las diferentes percepciones desarrolladas a lo largo del cuestionario. Se resumen cómo la mayoría de los objetivos del festival se perciben como logros cumplidos, lo cual es positivo de cara a evidenciar que el esfuerzo organizativo del evento, y los objetivos que se trazan año tras año, cobran relevancia en las calificaciones que acá se muestran.

4. CONCLUSIONES

Los resultados de investigación permiten ratificar el cumplimiento de los objetivos del Festival, también se consolida como una estrategia dentro de la institución promotora para la creación artística, académica y cultural. Se demuestra que a pesar de ser un festival que cumple cuatro versiones se consolida y se proyecta como un escenario importante en la formación de nuevos públicos, impulsando a nuevos realizadores y creativos y acercando a los interesados hacia las narrativas audiovisuales, poco visibilizadas, que retraten su territorio o su visión del mundo.

Los hallazgos logrados afianzan las conclusiones de medición e impacto de los festivales y sus audiencias manifestados por Colombo (2010), quien encontró metodologías para la comprobación del impacto y efectividad de los festivales y muestras culturales, incluyendo otras dimensiones que permiten complementar su estudio y comprensión, como expresión social y cultural.

Igualmente, se hacen visibles ideas que se podrían tener en consideración no solo para futuras investigaciones sino también para nuevas estrategias que se podrían implementar en los próximos Cinestesia Fest. Los resultados permiten observar que el Cinestesia Fest se viene posicionando como un generador de valor social y cultural, expresado desde el punto de vista formativo, de oportunidad y entretenimiento para miles de jóvenes universitarios, alrededor del mundo, aficionados al arte audiovisual y cinematográfico. Los datos encontrados indican

Por otra parte, los datos hallados indican la relevancia que tiene el festival en sus participantes como un espacio de aprendizaje, entretenimiento e interculturalidad en donde se fomenta la creatividad, la libertad de expresión, la innovación, el intercambio de experiencias, el talento, la técnica y la reflexión a realidades sociales globales vigentes, convirtiéndolo de esta manera en un escenario donde las barreras para el desarrollo tanto personal como profesional dejan de existir.

Complementariamente, los resultados de esta investigación permiten observar a Cinestesia Fest como un escenario de reconocimiento e identidad, en el cual sus participantes se reconocen como iguales, se enriquecen y aprenden de las experiencias individuales y se proyectan como posibles talentos dentro de la industria cinematográfica y audiovisual; esto muestra también el crecimiento exponencial de Cinestesia Fest se puede atribuir primordialmente a la internacionalización del festival y al fortalecimiento de las TICS y las mediaciones tecnológicas, como herramienta de divulgación y escenarios de encuentro. Cinestesia Fest al ser concebido como un espacio académico y cultural se ha convertido en lugar de encuentro para varios jóvenes universitarios del mundo donde vale la pena soñar, reconocerse y ser reconocido.

A partir de lo mencionado se puede concluir que el impacto social y cultural del Cinestesia Fest es amplio y contundente; se reconoce esta actividad por su capacidad de transmisión de valores culturales y sociales de diferente índole, aspecto clave para generar identidad social de grupo. Los participantes perciben en Cinestesia, un lugar de integración y participación social incluyente que, además, visibiliza en una dimensión global sus trabajos; también se destaca como un festival, que presenta “diferentes perspectivas la creación y el desarrollo de contenido, llevando a la imaginación y a la participación en un entorno sano y creativo”, según uno de los participantes, concibiendo de manera positiva todo el esfuerzo de sus realizadores. Esto destaca que los festivales no solo crean impactos económicos, como se ha evidenciado en la mayoría de investigaciones sobre este tema, sino que también vinculan una serie de efectos en lo social y en lo cultural, apoyando en este caso a jóvenes talentos a impulsar sus ideas y proyectos; pues como señala Yolal et al. (2016), entre más sean los beneficios percibidos de los festivales, mayor será el impacto en el bienestar de su participantes.

Finalmente, es de anotar que este estudio contribuye a los estudios de las industrias culturales, puesto que evidencia cómo desde un escenario académico se está generando una ventana al mundo para mostrar iniciativas profesionales y de emprendimiento con el potencial de generar amplia repercusión en diferentes niveles y, sin duda, puedan llevar a transformaciones significativas para la sociedad, y para los jóvenes talentos que participan de esta iniciativa.

5. REFERENCIAS

- ARIZA, J. M. R., TERRÓN, A. M., & BARAJAS, E. R. G. (2014). Estudio sobre frecuencia del consumo de cine en estudiantes universitarios hispanoamericanos. *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación*, (45), 189-201
- AVENDAÑO, L & HERNÁNDEZ, M. (2018). Comunicación y experiencia mediada por la realidad virtual. *Nexus Comunicación*, (24), 48-63. <https://doi.org/10.25100/nc.voi24.7693>
- BID, Banco Interamericano de Desarrollo (2020). *Las Industrias culturales y recreativas en la revitalización urbana. Guía Práctica.* https://publications.iadb.org/publications/spanish/document/Las_industrias_culturales_y_creativas_en_la_revitalizaci%C3%B3n_urbana_Gu%C3%ADa_pr%C3%A1ctica.pdf
- CAMPOS, M. (2013). *La América Latina de " Cine en Construcción" Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales* / *The Latin America of " Films in Progress"*. *Archivos de la Filmoteca*, (71), 13-26.
- CARREÑO, TINO (2014). *La gestión de festivales en tiempos de crisis: análisis de las estrategias financieras y laborales e impacto de la recesión económica.* Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona. Disponible en: <https://cercles.diba.cat/documentsdigitals/pdf/E140113.pdf>
- CINESTESIA FEST (2020). *Festival Internacional de Cortos Universitarios*, <https://cinestesiafest.com>
- COLOMBO, A. (2010). *Impacto social en la audiencia de un festival.* En CUADRADO, M.(Ed.) *Mercados Culturales. Doce estudios de marketing*, https://www.researchgate.net/publication/259935954_Impacto_social_en_la_audiencia_de_un_festival
- Filmfreeway* (2020). Disponible en <https://filmfreeway.com/>

GONZÁLEZ VÉLEZ, E., MOSCOSO DURAN, F. F., MACHICADO VILLAMIZAR, J. A., RAMÍREZ MEJÍA, J., MORDO SARMIENTO, M. A., MORALES THOMAS, P., & ORTIZ ROJAS, W. (2012). Medición y caracterización del impacto económico y el valor social y cultural de festivales en Colombia. In *Medición y caracterización del impacto económico y el valor social y cultural de festivales en Colombia*.
<https://doi.org/10.21158/9789587561777>

INSTITUTO DE POLÍTICAS DE DESARROLLO (IPD), MINISTERIO DE CULTURA REPÚBLICA DE COLOMBIA, M. de C. (2013). *Diez festivales en Colombia, Valores e impacto*.
<http://www.mincultura.gov.co/areas/fomento-regional/Documents/MedicionFestivales.pdf>

IORDANOVA, D. (2015). The film festival as an industry node. *Media Industries Journal*, 1(3).
<https://doi.org/10.3998/mij.15031809.0001.302>

MINCULTURA (2015). Nuestro Patrimonio Cultural al alcance de todos. ¿Qué es patrimonio cultural? Disponible en:
<https://www.mincultura.gov.co/areas/patrimonio/mes-del-patrimonio/patrimonio-cultural-al-alcance-de-todos/Paginas/Nuestro-Patrimonio-Cultural-al-alcance-de-todos.aspx>

MINCULTURA (2020). Festivales Y Muestras De Cine Colombianos. [online] Available at:
<<https://mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Paginas/Festivales.aspx>>

MINISTERIO DE CULTURA (2013). Impacto económico, valor social y cultural de seis festivales en Colombia en 2012.
<https://culturayeconomia.org/wp-content/uploads/Festivales.pdf>

PIZANO, OLGA; ZULETA, LUIS ALBERTO; JARAMILLO, LINO, REY, GERMÁN (2004), *La fiesta, la otra cara del patrimonio. Valoración de su impacto económico, cultural y social*, (Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2004).
https://www.academia.edu/32418484/La_fiesta_la_otra_cara_del_patrimonio_valoraci%C3%B3n_de_su_impacto_econ%C3%B3mico_cultural_y_social

- RÜLING, C. C., & STRANDGAARD PEDERSEN, J. (2010). Film festival research from an organizational studies perspective. *Scandinavian Journal of Management*, 26(3), 318–323.
<https://doi.org/10.1016/j.scaman.2010.06.006>
- SORIA, CAROLINA (2016). Cine (Trans) nacional: festivales de cine y marcas de identidad. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Disponible en:
<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69765>
- VALLEJO, AIDA (2018). Festivales de cine documental en Iberoamérica: una cartografía histórica. *Cine Documental*, 18, p-144-171.
<http://revista.cinedocumental.com.ar/festivales-de-cine-documental-en-iberoamerica-una-cartografia-historica/>
- VALLEJO, A. (2020). Rethinking the canon: the role of film festivals in shaping film history. *Studies in European Cinema*, 17(2), 155–169.
<https://doi.org/10.1080/17411548.2020.1765631>
- YOLAL, M., GURSOY, D., UYSAL, M., KIM, H. (Lina), & Karacaoğlu, S. (2016). Impacts of festivals and events on residents' well-being. *Annals of Tourism Research*, 61, 1–18.
<https://doi.org/10.1016/j.annals.2016.07.008>

EDUCACIÓN Y EMPLEO EN BELLAS ARTES: UNA REVISIÓN DOCUMENTAL DESDE LA PERSPECTIVA PROFESIONAL

BEATRIZ CHAVES BUENO
Universidad de Granada, España

RESUMEN

La presente investigación expone cuáles son los vacíos socio-legales que perjudican actualmente al mercado artístico en general. Se trata de una puesta en valor del ámbito profesional del dibujo en particular, donde a menudo pueden oírse rumores y protestas de empleadores y graduados, pero no así respuestas claras al problema.

El objetivo principal de esta investigación ha sido analizar cuáles son las razones que dificultan la transición a la vida activa de los graduados Bellas artes dentro del sector. Luego, se ha llevado a cabo una revisión documental y un análisis deductivo a partir de la legislación sobre el mercado laboral del arte y la normativa vigente, para esclarecer cómo se regulan respectivamente las actividades profesionales libres y dependientes.

Tras analizar los datos obtenidos, la investigación concluye en una falta de regulación de los requerimientos del sector, conclusión que inicialmente perjudica el acceso al empleo del estudiante. Se hace necesario por lo tanto, otorgar una mayor claridad y amparo profesional a los titulados en carreras del ámbito artístico y creativo.

PALABRAS CLAVE

Bellas Artes, Industrias culturales, Empleo, Mercado Laboral.

1. DESCRIPCIÓN GENERAL DE LA CUESTIÓN. UN DIÁLOGO VITAL

Durante mis estudios en la Facultad de Bellas Artes de Granada y a partir de mis intentos de encontrar un trabajo artístico, he comprobado que hay serias dificultades para tener acceso al mundo laboral artístico andaluz.

Para convencerse de ello es suficiente observar la cantidad de licenciados en BBAA y el porcentaje de estos licenciados que ha accedido a un trabajo artístico en los últimos 6 años. Uno de los estudios que tratan el tema para toda España es el llamado LIBRO BLANCO PARA BELLAS ARTES: DISEÑO DE LA TITULACION – ANECA. Éste aporta la información que refleja el balance de la situación laboral de los titulados en los cinco años anteriores (en este punto se exponen datos concretos de ese, libro blanco que corroboran esas “serias dificultades para tener acceso...” y se sustenta con estudios, encuestas y otros medios. Aborda directamente la inserción laboral de los licenciados bbaa para toda España con informes INEM, INE, BANCAJA..., consultas sobre el sector a entidades y servicios privados, diálogo con profesionales del arte e industrias culturales y creativas, etc.

Otro de los trabajos que apuntan que existe un problema de acceso al mercado laboral del dibujo en Andalucía es el ESTUDIO DE EGRESADOS DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA 2017, cuyo fin es relacionar el resultado laboral con la formación adquirida, y evaluar el éxito, o bien fracaso, de la inserción en el mercado de los egresados. En éste se afirma que:

El resto de titulaciones que también cuentan con suficiente representatividad (consideramos como tales a aquellas que cuentan con más de 20 egresados ocupados), encontramos también un elevado porcentaje de autónomos en Ciencias de la Actividad Física y el Deporte o Bellas Artes, con el 28,6% cada una (p. 67)⁴².

⁴² Tabla 19. Porcentaje de autónomos de PSC en la promoción 2015-2016 en la UGR, por área, ciclo y género, a 30 de septiembre de 2017.

Por otro lado, si atendemos a los datos de los de cursos de formación para el empleo ofertados por el INEM en Andalucía comprobamos que la oferta tiene relación con el dibujo como actividad profesional pero DIBUJO POR ORDENADOR, lo que puede ser un indicio de que existe un problema de acceso de los Lcdos. Bellas Artes (o al menos una limitación de mercado puesto que se deduce que los cursos ofertados por el INEM están/deberían estar en directa relación con la oferta laboral andaluza).

Además, hemos revisado la oferta de formación en cuanto a talleres, cursos privados y másteres de formación relativos al dibujo en Andalucía para los cuales se repite el mismo caso que para los cursos del INEM.

2. EL PROCESO DE PARTICIPACIÓN DEDUCTIVA. ASPECTOS METODOLÓGICOS

El objetivo fue determinar una de las causas primordiales que dificultan el acceso de los licenciados/as de Bellas artes al mercado artístico del dibujo andaluz actual.

La hipótesis consistía en verificar si una de las causas por las cuales tiene dificultad el licenciado BBAA en Andalucía para acceder al mercado laboral del dibujo andaluz es que el Dibujo no está regulado en Andalucía como actividad profesional de forma adecuada a la demanda real y potencial de la producción profesional en la misma región.

PARTICIPANTES

A CONTINUACIÓN SE EXPONEN LOS DATOS DE LOS 6 PUNTOS QUE NOS HAN SERVIDO COMO INDICIOS PARA PLANTEAR ESTA INVESTIGACIÓN:

1. ANECA
2. Estudio de egresados de la Universidad de Granada 2017.
3. Cursos ofertados por el INEM
4. Cursos, talleres, jornadas, másteres por entidades privadas y por la UGR.

5. Datos de paro general para Andalucía / Datos de paro bbaa en España.
6. Opiniones leídas al respecto.

A continuación se exponen las entidades a las que se ha consultado la legislación sobre el mercado del arte:

1. Servicios Andaluz de Empleo (SAE)
2. Instituto Nacional de Estadística (INE)
3. Ministerio de Industria, Turismo y Comercio (MITYC)
4. Cámara de comercio (SCOP)
5. Andalucía orienta
6. Profesionalidades del arte

PROCEDIMIENTO

Indicios para plantear la hipótesis. Se ha realizado un análisis deductivo de los 6 puntos que nos han servido como indicios para detectar el problema.

- A. Se han extraído las posibles causas de ellos.
- B. Se establece una relación de 13 posibles causas-hipótesis.
- C. Elegimos una de ellas para trabajar y justificamos porqué.
- D. Se ha consultado la LEGISLACIÓN sobre el mercado del arte y a las profesiones artísticas además, de las normativas del INEM, la SE (Seguridad Social) y las Cámaras de Comercio y Artesanía... sobre como regulan respectivamente las actividades profesionales libres y dependientes.
- E. Se han ordenado y analizado todos los datos obtenidos. Se deducen de cada uno conclusiones parciales.
- F. Conclusión final y comprobación de la hipótesis. La hipótesis se ajusta a la realidad verdadera (no supuesta).

3. CONTRIBUCIÓN Y ANÁLISIS DE LAS FUENTES DE DATOS

Una de las causas por las cuales tiene dificultad el Lcdo. BBAA en Andalucía para acceder al mercado laboral del dibujo andaluz es: el Dibujo no está regulado en Andalucía como actividad profesional de forma adecuada a la demanda real y potencial de la producción profesional en la misma región.

HIPÓTESIS OPUESTA: El Dibujo está regulado en Andalucía como actividad profesional de forma adecuada a la demanda real y potencial de la producción profesional en la misma región.

3.1. LEGISLACIÓN Y NORMATIVA PARA ESPAÑA: LOS ARTISTAS PLÁSTICOS Y EL MERCADO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

- Estos son los rangos que se contemplan en la legislación y normativa para España en lo referente a la materia de cultura. Como vemos el dibujo no se encuentra como un rango individual a tratar sino que está contenido en otros rangos como podrían ser Artes Escénicas y Música (escenografía, decorados, vestuario...), Cine y Audiovisuales (story-board, animación...etc.), Museos...etc. Esta información es para España y como consecuencia Andalucía.

Esto no tiene porqué indicar inicialmente que la hipótesis formulada sea verdadera: el Dibujo no está regulado en Andalucía como actividad profesional de forma adecuada a la demanda real y potencial de la producción profesional en la misma región puesto que tampoco encontramos como disciplinas independientes la escultura, pintura, cerámica, etc. A su vez, este hecho puede darse por diversas causas...

Por tanto, este dato no demuestra la hipótesis como verdadera ni tampoco como falsa (con lo cual tampoco demuestra la hipótesis opuesta).

- Para todos estos rangos no hay leyes relacionadas con el Dibujo como actividad profesional en Andalucía. Tampoco lo hay para otras materias independientes, como grabado, escultura o pintura por ejemplo, lo cual no demuestra como falsa o verdadera

la hipótesis planteada. El ministerio de cultura trata la materia de manera genérica.

Por tanto, este dato no demuestra la hipótesis como verdadera ni tampoco como falsa al 100% (con lo cual tampoco demuestra la hipótesis opuesta), pero sí la demuestra verdadera un 50% en tanto que afirma que “no hay leyes relacionadas con el Dibujo como actividad profesional en Andalucía”.

- Relacionados con las bellas artes la propiedad intelectual recoge diversos puntos como gestora y defensora de los artistas y autores en general. Esto no quiere decir que la hipótesis el Dibujo no está regulado en Andalucía como actividad profesional de forma adecuada a la demanda real y potencial de la producción profesional en la misma región se demuestre como verdadera puesto que la propiedad intelectual sí está englobando al dibujante como autor, al igual que con otros profesionales lo hace de la misma forma.

Por tanto, este dato no demuestra la hipótesis como verdadera ni tampoco como falsa (con lo cual tampoco demuestra la hipótesis opuesta).

- Relacionados con las bellas artes la UNESCO recoge diversos aspectos globales como Patrimonio de la Humanidad, Culturales, arquitectónicos... los cuales también tienen relación directa con el Dibujo. Este hecho no quiere decir que la hipótesis planteada el Dibujo no está regulado en Andalucía como actividad profesional de forma adecuada a la demanda real y potencial de la producción profesional en la misma región sea cierta ya que vemos que la función de la UNESCO es genérica y se remite a aspectos de protección del patrimonio cultural.

Por tanto, este dato no demuestra la hipótesis como verdadera ni tampoco como falsa (con lo cual tampoco demuestra la hipótesis opuesta).

3.2. EVOLUCIÓN DEL PARO JUVENIL EN ANDALUCÍA. ENTIDADES PÚBLICAS CONSULTADAS

- Estos datos suelen ser de carácter privado por lo general. Seguidamente se detallan varias consultas efectuadas a organismos y entidades privadas de Andalucía como el Servicio Andaluz de Empleo (SAE), perteneciente a la Consejería de Empleo, el INE, que elabora la Encuesta de Población Activa (EPA), la encuesta por excelencia sobre cifras de empleo, o al Instituto de Estadística de Andalucía (IEA), que realiza explotaciones específicas para Andalucía de la mencionada encuesta, la Consejería de Cultura y el Ministerio de Industria, Turismo y Comercio MITYC.

De estos datos no podemos deducir que la hipótesis formulada el Dibujo no está regulado en Andalucía como actividad profesional de forma adecuada a la demanda real y potencial de la producción profesional en la misma región se confirme como verdadera ni como falsa puesto que no hemos obtenido una respuesta concreta a la información solicitada.

Por tanto, este dato no demuestra la hipótesis como verdadera ni tampoco como falsa (con lo cual tampoco demuestra la hipótesis opuesta).

Todas las entidades consultadas remiten nuestra pregunta al INEM, y este respondió lo siguiente: “Lamento comunicarle que la información solicitada no se puede facilitar ya que la Encuesta de Población Activa no publica datos hasta este nivel de desagregación (activos o desempleados Lcdos. en Bellas Artes) la información se publica por nivel de formación alcanzado (Educación primaria, secundaria, etc.)”. Esta información ya la hemos consultado en con el ANECA y el Estudio de Egresados de Granada, y la propia página del INEM: <https://bit.ly/2susR7W>

Por tanto, este dato no demuestra la hipótesis como verdadera ni tampoco como falsa (con lo cual tampoco demuestra la hipótesis opuesta).

Por otro lado la respuesta del INE a nuestra consulta fue la siguiente:

“El INE no facilita datos nominativos ni de personas ni de empresas colaboradoras en encuestas o incluidas en cualquier tipo de registro que

gestione, dado que este tipo de información está siempre protegida por secreto estadístico”.

Esta misma respuesta también se obtuvo presentándonos en dos de las oficinas del INEM de Málaga y Granada, y formulando la pregunta de varias formas. La única información útil proporcionada es la de la página web anterior.

Probamos a formular la pregunta de diferente manera a la misma dirección <http://www.ine.es/infoine/> realizada en mayo de 2019. Y la respuesta obtenida fue la siguiente:

Estimado Sr/ Sra:

En relación con la información que nos solicita lamento comunicarle que dichos datos no se publican con dicho nivel de desagregación sectorial.

La información con más desagregación (sectorial, territorial, etc.) de la que se publica, debe solicitarse siempre como petición a medida. Una petición a medida no siempre es viable y será la unidad responsable de la encuesta quien se encargue de dictaminar acerca de la viabilidad de la misma. Cuando la petición es viable se generan unos costes de programación que se facturan al petionario, comunicándole previamente el importe.

Las peticiones a medida se pueden realizar mediante este medio, o directamente al Área de Atención a Usuarios, departamento encargado de la tramitación de las peticiones de información a medida:

- fax- 91 5839158

Atentamente,

Área de Difusión por Internet.

Por tanto, este dato no demuestra la hipótesis como verdadera ni tampoco como falsa (con lo cual tampoco demuestra la hipótesis opuesta).

Evolución del paro juvenil en Andalucía y el conjunto de España

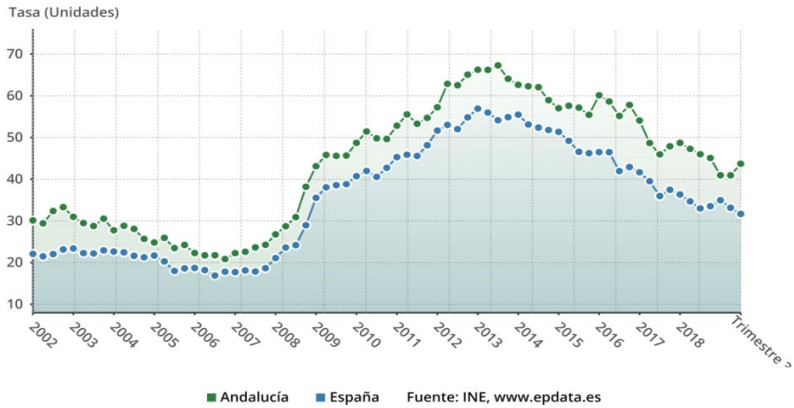


Figura 1: Fuente INE, www.epdata.es

- A continuación podemos ver otra entidad dependiente del Ministerio de Cultura, en Madrid, que recoge datos estadísticos para el conjunto español que por lo general suelen ser de carácter privado: El Centro de Documentación Cultural aborda...

Con este dato no se demuestra la hipótesis como verdadera ni falta (tampoco demuestra entonces la hipótesis opuesta) pero sí nos acerca a la idea de que fuera de Andalucía el mercado laboral del Dibujo como actividad profesional podría estar más regulado.

Tasa de paro juvenil según la EPA por comunidades autónomas

Tasa de paro juvenil según la Encuesta de Población Activa (EPA) por comunidades autónomas

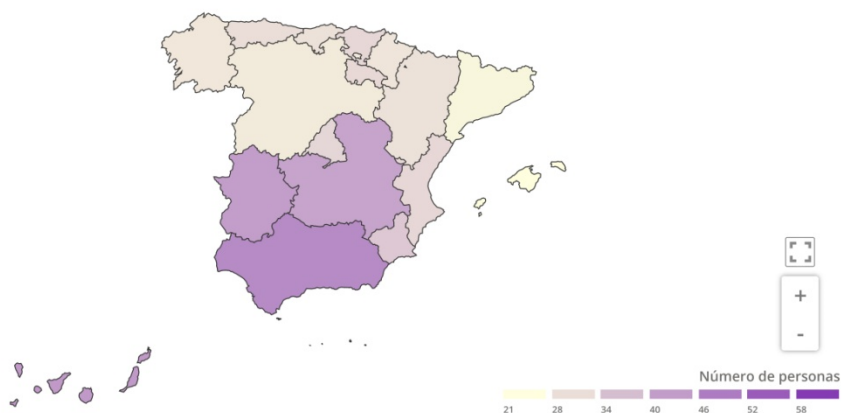


Figura 2: Fuente INE, www.epdata.es

3.3. LA IMPORTANCIA DE LA REGULACIÓN DEL DIBUJO EN ANDALUCÍA COMO ACTIVIDAD PROFESIONAL. EL CAMINO Y LA META

- Para la Federación de Asociaciones de Ilustradores Profesionales (FADIP) se encuentran redactadas estas “nueve normas de oro” de obligado cumplimiento para los autores. Hay que dejar claro que están redactadas como reivindicación y defensa frente a un posible funcionamiento injusto del mercado.

Este escrito podría demostrar, de manera parcial, como cierta la hipótesis formulada el Dibujo no está regulado en Andalucía como actividad profesional de forma adecuada a la demanda real y potencial de la producción profesional en la misma región puesto que de este escrito se deduce una falta de consolidación en el mercado laboral para el dibujo por la información que contiene, los temas tratados y la manera en que está redactado, pero no podemos considerarla al 100% puesto que es una opinión subjetiva de un colectivo (no es un dato objetivo). Esta falta de consolidación puede venir provocada por muchos motivos, también

existe el compromiso y los deberes del dibujante que como autor es responsable de su obra, de no aceptar trabajos que vayan en contra de sus principios ni atenten contra los derechos de otros autores...etc. Todo esto influye por ejemplo en una carencia del Dibujo en el mercado laboral andaluz.

Como decimos pueden ser muchas las causas que demuestren esta hipótesis como verdadera, dada la limitación de esta investigación solo podemos analizar algunas de ellas.

Por tanto, este dato demuestra la hipótesis como verdadera al 50% en tanto que la asociación FADIP afirma que “el mercado del dibujo tiene una carencia, no está regulado como otros sectores laborales”.

Con este texto vemos que se demuestra la falta de consolidación del Dibujo como actividad profesional en Andalucía (y toda España también en parte...) porque se expone que en ocasiones muchos dibujantes trabajan gratis por el mero hecho de hacer valer su trabajo, sin plantearse que están desvirtuando la profesión, contribuyendo a la ausencia de valores, de mercado, a la falta de regulación del mismo, etc. Si en ocasiones se encargan Dibujos a los autores con la pretensión de no ofrecer nada a cambio y esta práctica se lleva a cabo estamos ante la hipótesis el Dibujo no está regulado en Andalucía como actividad profesional de forma adecuada a la demanda real y potencial de la producción profesional en la misma región y se demostraría como cierta.

Por tanto, este dato demuestra la hipótesis como verdadera en tanto que la asociación FADIP afirma que “el mercado del dibujo tiene una carencia, no está regulado como otros sectores laborales”.

Es de conocimiento para el autor el uso de este sistema y cuáles son las legalidades. Si existen trabajos que se ceden gratuitamente, sin ningún intercambio ya sea económico, material, etc. se está contribuyendo a este Problema de acceso de los Licenciados y Graduados Bellas Artes al mercado laboral del Dibujo andaluz debido que el Dibujo no está regulado en Andalucía como actividad profesional de forma adecuada a la demanda real.

3.4. VARIABLES A TENER EN CUENTA EN LA FASE DE TRANSICIÓN A LA VIDA ACTIVA DE LOS JÓVENES

- De la información sobre la demanda de empleo obtenemos una conclusión clara: en principio encontrar un empleo depende de una búsqueda coherente en función a mis habilidades, disponibilidad, experiencia, formación, etc. y de un conjunto de datos aislados por completo de la formación como son edad, estado civil, idiomas, permisos de conducir, conocimientos de informática, experiencia laboral... etcétera. Por tanto, una vez más se demuestra que hay que tener en cuenta muchos factores a la hora de buscar empleo y que puede haber muchas causas a este problema.
- Datos formativos: Nivel académico, formación reglada, ocupacional...

Con estos datos se comprueba que la vertiente formativa influye en la demanda de empleo pero solo en un tanto por ciento junto a otros muchos factores que no dependen de ella ni tan siquiera del propio demandante de empleo.

> Brecha entre oferta y demanda en nivel formativo

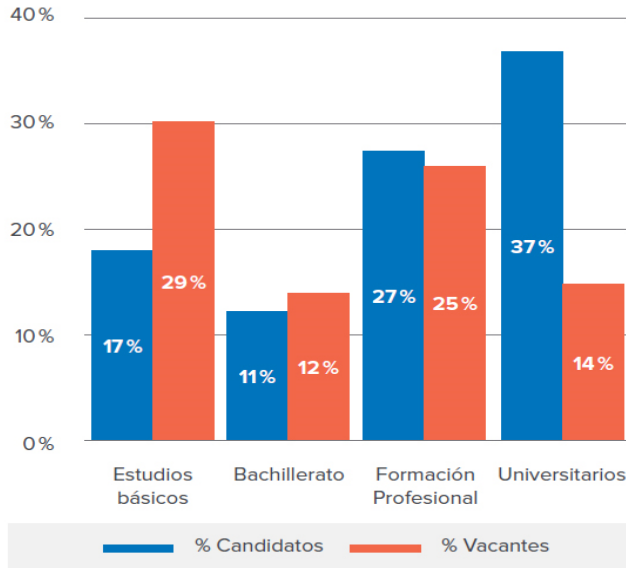


Figura: 3 Informe mercado laboral 2018. Fuente: Infojobs, ESADE

- De este cuestionario ocupacional del INEM y de la información sobre la demanda de empleo obtenemos una conclusión clara: en principio encontrar un empleo depende de una búsqueda coherente en función a mis habilidades, disponibilidad, experiencia, formación, etc. y de un conjunto de datos aislados por completo de la formación como son edad, estado civil, idiomas, permisos de conducir, conocimientos de informática, experiencia laboral... etcétera. Por tanto, una vez más se demuestra que hay que tener en cuenta muchos factores a la hora de buscar empleo y que no hay una única causa verdadera.

Por tanto, este dato no demuestra la hipótesis como verdadera ni tampoco como falsa (con lo cual tampoco demuestra la hipótesis opuesta).

¿Cuál es la tasa de paro en tu comunidad?

Tasa de paro según la Encuesta de Población Activa (EPA)

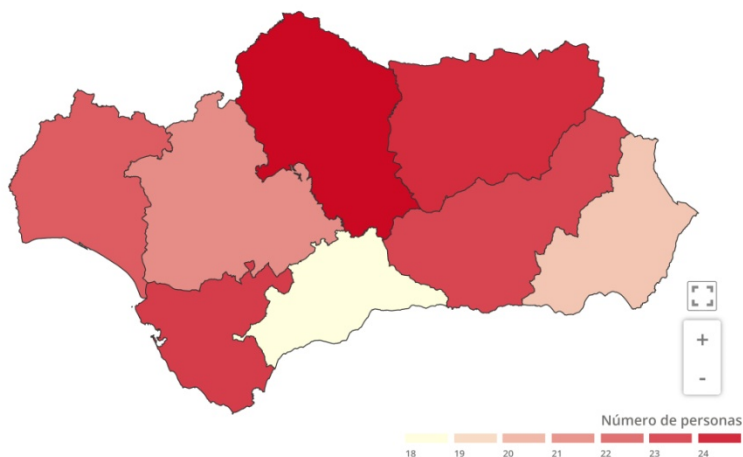


Figura 4: Tasa de paro por provincias en Andalucía. Fuente: INE, www.epdata.es

3.5. CONSIDERACIONES SOBRE LA REGULACIÓN DEL MERCADO EDITORIAL ESPAÑOL

- Según los miembros de la Asociación Profesional de Ilustradores de Madrid (APIM) se afirma de manera directa que bajo su experiencia como profesionales libres del dibujo:

“En Apim tenemos comprobado, que mercados como el editorial es el que menos reconoce nuestro trabajo y menos beneficios como autores nos proporciona. Existen otros mercados...” Los profesionales autores del Dibujo en Madrid afirman que su sector no está consolidado como actividad profesional en base a su experiencia laboral obtenida. Estos datos pueden ser ciertos o no pero hay entidades, asociaciones e instituciones de protesta en número mayor que en la comunidad de Andalucía por ello este dato se acerca a que el Dibujo no está regulado en Andalucía como actividad profesional de forma adecuada a la demanda real y potencial de la producción profesional en la misma región.

Este dato demuestra la hipótesis planteada como verdadera parcialmente (o al 50%), puesto que es una opinión subjetiva de la asociación de ilustradores APIM (no es un dato objetivo).

Errores más frecuentes en los que solemos caer sobre todo al empezar en nuestra profesión y cómo evitarlos.

La asociación de profesionales del Dibujo afirma que también ellos comenten errores que contribuyen a esta desvaloración de la profesión del Dibujo pero que están obligados a corregirlos. Los errores al inicio de cualquier actividad nueva son frecuentes debido a la inexperiencia y esto es a lo que ellos pretenden poner solución.

Se plantea que el error puede venir provocado por un mal uso de la profesión no solo por la que el mercado no esté regulado con respecto a la demanda del mercado. Con lo cual, se vuelve a afirmar que hay muchas posibles causas a este problema de acceso al mercado laboral del Dibujo andaluz.

- Existen asociaciones como APIM Asociación Profesional de Ilustradores de Madrid y para otras comunidades como Barcelona, País Vasco, Galicia... sin embargo, en Andalucía existen fundaciones, asociaciones pero las iniciativas no tienen la misma proyección, no terminan de funcionar, no se ve su trabajo... como han mencionado dibujantes andaluces. No es un movimiento de asociación sino de pequeños grupos que se mueven cuya proyección es mucho menor, esto podría confirmar la hipótesis como verdadera de que el Dibujo no está regulado en Andalucía como actividad profesional de forma adecuada a la demanda real y potencial de la producción profesional en la misma región.

Este dato podría demostrar la hipótesis como verdadera (con lo cual se descartaría la hipótesis opuesta).

- El “Libro Blanco de la Ilustración” se ha incluido como dato de referencia e información de las leyes por las que está regulado parte del mercado del Dibujo español, en concreto hace referencia a la Ilustración como actividad profesional.

Se ve que hay algunas soluciones, que se están tomando medidas e iniciativas para regular este mercado del Dibujo, el libro lleva tiempo en el mercado y está disponible también en soporte digital (como archivo portable PDF). Pero ahora habría que preguntarse ¿son suficientes estas medidas reguladoras del mercado del Dibujo andaluz como actividad profesional? ¿El Dibujo está regulado en Andalucía como actividad profesional de forma adecuada a la demanda real y potencial de la producción profesional en la misma región?

3.6. VALORACIÓN Y DESGLOSE DE LAS ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS EN ANDALUCÍA A CARGO DEL INEM. EL PAPEL DEL ILUSTRADOR PROFESIONAL

- A continuación se citan qué servicios de orientación laboral ofrece el INEM como soluciones a problemas generales de acceso al mercado laboral andaluz. Se añaden a modo informativo como posibles soluciones a este “Problema de acceso de los licenciados y egresados bbaa al mercado laboral del Dibujo andaluz como actividad profesional”:

Existen los servicios orientativos por parte de la Junta de Andalucía pero esto no confirma la hipótesis como verdadera ni como falsa.

- Las bellas artes no están consideradas profesiones de difícil ocupación en Andalucía según el Catálogo de Ocupaciones de Difícil cobertura para 2018 del servicio público de empleo estatal INEM.

Este hecho puede indicar: -que no son una profesión de difícil cobertura porque no aparecen el Dibujo ni nada relacionado con las Bellas Artes (ni en el resto de comunidades andaluzas) –que sí hay profesionales para este campo de las Bellas Artes suficientes para cubrir la oferta establecida por lo tanto si hay un “Problema de acceso al mercado laboral del Dibujo andaluz como actividad profesional” no se debe a la falta de egresados sino a otros motivos.

Este dato no demuestra la hipótesis planteada como verdadera ni como falsa (el Dibujo no está regulado en Andalucía como actividad profesional de forma adecuada a la demanda real y potencial de la producción

profesional en la misma región) pero sí deja abierto que nuestra hipótesis podría ser unos de esos motivos al problema.

- Se detallan las publicaciones encontradas en el INEM dentro de Andalucía con respecto al Dibujo como actividad profesional. No hemos encontrado algo relacionado concretamente con el Dibujo pero sí con los medios audiovisuales y la cultura emprendedora de la Formación Profesional. Esto no afirma ni desmiente que el Dibujo no está regulado en Andalucía como actividad profesional de forma adecuada a la demanda real y potencial de la producción profesional en la misma región, sino que no hay estudios al respecto realizados en este sector.
- Vamos a ver ahora qué empleos se recogen relacionados con el Dibujo como actividad profesional en las ocupaciones establecidas por el INEM. Las que podrían tener relación son las siguientes: Actividades educativas, culturales y sociales, Agencias de publicidad, Editorial y artes gráficas, Enseñanza, Textil (bajo el punto de vista del diseño...) El Dibujo como actividad profesional no se recoge de manera específica como categoría en el INEM pero sí está englobado en sectores como el Editorial y artes gráficas, Actividades educativas, culturales y sociales... etc. Esto no demuestra nuestra hipótesis como verdadera puesto que se trata de una clasificación no de un ejercicio detallado de todas las ocupaciones.
- Con esta información vemos que hay iniciativas de alta repercusión en otros sectores como la costura en Andalucía.
- A continuación se detalla la oferta formativa de los programas escuela taller, casas de oficios y talleres de empleo en Andalucía. Se resaltan los relacionados con el Dibujo como actividad profesional en Andalucía. Esta oferta sí trata el Dibujo en los sectores del Diseño o las Artes Gráficas.

Con ello vemos que en Andalucía se fomentan como profesión áreas vinculadas al Dibujo como actividad profesional y que se le da importancia laboral desde la oferta formativa. Luego que el Dibujo no está

regulado en Andalucía como actividad profesional de forma adecuada a la demanda real y potencial de la producción profesional en la misma región debe ser por motivos diferentes a la falta de oferta formativa o a la inadaptación de la misma al mercado laboral del Dibujo andaluz porque vemos que las familias profesionales y áreas de trabajo que se ofertan están en relación con la demanda de Diseño Gráfico. Animación, Diseño asistido por ordenador, artes gráficas... etc.

Por tanto, este dato no demuestra la hipótesis como verdadera ni tampoco como falsa (con lo cual tampoco demuestra la hipótesis opuesta).

- Esta es la clasificación de los grupos de cotización que se recogen en el INEM. En el primer grupo se encuentran las licenciaturas. Es el grupo más alto, junto con ingenieros, que considera el Instituto Nacional de Empleo español. Se expone este hecho para ver que a nivel de estudios sí están reconocidas y consolidadas las licenciaturas en España, Andalucía, y esto incluye la licenciatura Bellas Artes por tanto.

Luego sería por otros problemas que el Dibujo no está regulado en Andalucía como actividad profesional de forma adecuada a la demanda real y potencial de la producción profesional en la misma región no es el motivo que no se considere la licenciatura para el mercado laboral.

Los grupos de cotización no facilitan la búsqueda de empleo o la inserción en el mercado laboral del Dibujo español pero lo que sí podemos extraer es que las licenciaturas tienen una repercusión grande como categoría en el marco laboral.

Aquí incidimos de nuevo en la valoración de las categorías de estudios de cara al INEM. Las clasificaciones de programas a niveles de formación del INEM son diferentes según las distintas categorías de estudios del demandante que abarcan desde Analfabetos hasta Ingenieros, Licenciados... etc. Por tanto sí se tienen en cuenta de cara al INEM y a muchos empleos públicos este nivel de estudios conseguido, aunque esto no quiere decir totalmente que un Licenciado/Graduado Bellas Artes tenga prioridad o vaya a conseguir un empleo antes que un dibujante autodidacta o un diseñador sin formación académica. Esta entrada al

mercado laboral del Dibujo andaluz como decimos depende de un conjunto de factores que tienen que ver entre ellos...

Por tanto, este dato no demuestra la hipótesis como verdadera ni tampoco como falsa (con lo cual tampoco demuestra la hipótesis opuesta).

- Se ofrece un desglose de estas enseñanzas artísticas en Andalucía y se resaltan las áreas que tratan el Dibujo. Además de las licenciaturas de Bellas Artes hay otras ofertas de enseñanza (una mayor oferta) pero no hay una formación concreta pública para el Dibujo como actividad profesional.

Este dato no demuestra la hipótesis como verdadera ni como falsa pero sí que la oferta formativa es amplia y que las bellas artes están recogidas en la vertiente formativa.

Tabla 1. Tasa de actividad, empleo y paro de los titulados universitarios por rama de conocimiento. Definitivos 2014. Encuesta de inserción laboral de los titulados universitarios.

	Tasa de actividad	Tasa de empleo	Tasa de paro
Total	93,6	75,6	19,2
Ciencias de la salud	94,7	81,3	14,2
Ingeniería y arquitectura	95,6	80,8	15,4
Ciencias sociales y jurídicas	93,2	74,2	20,4
Ciencias	92,2	70,0	24,1
Artes y humanidades	89,4	64,3	28,0

Fuente: Instituto Nacional de Estadística INE.

4. TRECE HIPÓTESIS VERDADERAS ENTRAN EN DIÁLOGO CON UNA ÚNICA HIPÓTESIS FINAL

Seguidamente se muestra el brainstorm del cual surgió la hipótesis final planteada para este trabajo.

LISTADO DE POSIBLES HIPÓTESIS:

1. El Dibujo como actividad profesional no está valorado en Andalucía.
2. El Dibujo no está valorado culturalmente como actividad profesional en Andalucía.
3. El concepto del Dibujo en Andalucía no está valorado como en otras comunidades.
4. El Dibujo como actividad profesional no tiene espacio en Andalucía.
5. El Dibujo como actividad profesional está falto de medios en Andalucía.
6. El Dibujo como actividad profesional se encuentra a un nivel inferior respecto a otras comunidades.
7. El Dibujo como actividad profesional no está reconocido en Andalucía.
8. El Dibujo como actividad profesional tiene menor repercusión en Andalucía que en otras comunidades españolas.
9. El Dibujo como actividad profesional está falto de plataformas de impulso en Andalucía.
10. El Dibujo como actividad profesional carece de plataformas con respecto a otras comunidades españolas.
11. El Dibujo como actividad profesional no está consolidado en Andalucía con respecto a otras comunidades.
12. El Dibujo como actividad profesional no está consolidado en Andalucía con respecto al resto de comunidades españolas.
13. El Dibujo no está regulado en Andalucía como actividad profesional de forma adecuada a la demanda real y potencial de la producción profesional en la misma región.

Una de las causas por las cuales tiene dificultad el Lcdo.BBAA en Andalucía para acceder al mercado laboral del dibujo andaluz es que el Dibujo no está regulado en Andalucía como actividad profesional de forma adecuada a la demanda real y potencial de la producción profesional en la misma región.

HIPÓTESIS OPUESTA: El Dibujo está regulado en Andalucía como actividad profesional de forma adecuada a la demanda real y potencial de la producción profesional en la misma región.

5. EVALUACIÓN DE LOS RESULTADOS. RECUENTO DE LOS DATOS OBTENIDOS Y CLASIFICACIÓN

Se ha efectuado un recuento de los datos obtenidos en el apartado 3 y clasificado en la siguiente tabla:

Tabla 2. Comprobación de la hipótesis para deducir la verdadera 100% o probabilidad:

Verdadera	2	
Verdadera al 50% (parcialmente)	3	
Ni verdadera ni falsa	11	Los incluimos aquí porque trataban de otros temas que se desviaban de la hipótesis planteada.
Falsa	0	Si se confirma como verdadera y como verdadera al 50% (parcialmente) no puede ser falsa.
Falsa al 50% (parcialmente)	0	Si se confirma como verdadera al 50% (parcialmente) también se debe confirmar como falsa en el otro 50% restante (o sea parcialmente).

Fuente: elaboración propia.

Hay 3 posibilidades de que sea Verdadera al 50% o parcialmente y 2 posibilidades de que sea Verdadera.

De estos datos se descarta que la hipótesis planteada sea completamente falsa y puesto que se confirma como verdadera al 50% también podría serlo Falsa al 50%.

Se descarta que sea Falsa al 50% o parcialmente, puesto que hay 2 posibilidades que la confirman como Verdadera, luego está más cercana a la probabilidad de que la hipótesis sea Verdadera al 50% o parcialmente.

Como conclusión a estos datos estudiados la hipótesis planteada en esta investigación el Dibujo no está regulado en Andalucía como actividad profesional de forma adecuada a la demanda real y potencial de la producción profesional en la misma región se confirma como verdadera al 50% (o parcialmente) en mayor medida que Verdadera , Falsa o Falsa al 50% (parcialmente) dejando abierta muchas otras posibles causas al PROBLEMA SOBRE LA ENTRADA AL MERCADO LABORAL DEL “DIBUJO” (COMO ACTIVIDAD PROFESIONAL) PARA LOS LICENCIADOS Y GRADUADOS BBAA EN ANDALUCÍA.

6. SILENCIOS Y VERDADES RELATIVAS SOBRE LA ILUSIÓN DEL CONOCIMIENTO Y LA GENEROSIDAD DEL ARTISTA. DISCUSIÓN

La ausencia de oferta y demanda de puestos de Dibujo en Andalucía es más fuerte que en el resto de España porque tiene menos asociaciones, fundaciones y entidades.

La situación de Andalucía va mejorando poco a poco en el mundo del cómic, ilustración, diseño gráfico... ya que desde hace unos años están creciendo las iniciativas.

La investigación apunta a una falta de leyes y reglamentos para unificar normas y dar claridad y amparo profesional a los titulados porque cuando hay leyes y reglamentos claros y coherentes, todos deben acatarlos: las escuelas y universidades, el mercado, la sociedad, las instituciones, etc.

Muy importante para que esto funcione es la educación social-artístico-cultural que tienen los andaluces, esto no ayuda a que se asiente y se

asimile el dibujo como actividad profesional, y todo ello es por la educación recibida y que se recibe actualmente.

La formación adquirida desde el colegio... hasta en la universidad no es completa mirando los requisitos que piden en una oferta de trabajo. Hay que hacer una gran formación complementaria fuera de la universidad, desde aquí ya tenemos el primer problema; la institución no tiene claros los objetivos totales para el alumnado y por eso la licenciatura se queda vacía en algunas asignaturas como Diseño Gráfico. Habría que revisar la programación de las asignaturas y lo que se dan en ellas, ahí están los datos.

Durante esta investigación se afirma repetidas veces que hay numerosas causas que contribuyen al problema estudiado y que hay que tener en cuenta otros factores, además de la falta de leyes que regulen el mercado del Dibujo como actividad profesional. Se podría aportar formación adicional en las aulas aunque no tenga que ver con el Dibujo pero sí con la demanda y otros factores que contribuyen a la inserción en el mercado laboral del Dibujo andaluz.

Por nuestra parte como autores podemos contribuir al Dibujo como actividad profesional para evitar que este problema persista o crezca, no aceptando trabajos sin contrato, mal remunerados, sin las condiciones laborales justas y en definitiva, no regalando nuestro trabajo.

Como profesores podemos ayudar adaptando los contenidos en la medida de lo posible al mercado laboral y concienciando al alumnado de que el Dibujo es una actividad profesional más en Andalucía.

Es importante que el dibujante tome conciencia y sea responsable y consecuente con los trabajos que lanza al mercado que son los que contribuyen a él y lo construyen hacia una regularización justa en relación trabajo-remuneración económica-derechos de autor.

A lo largo de este estudio se ha citado varias veces que no hay suficientes estudios para la regularización como actividad profesional del mercado del Dibujo andaluz. Pero sí es importante que se están tomando soluciones, se avanza poco a poco y por ello hay que concienciar a los lecto-

res, editores, autores, a todos los públicos...etc. a que contribuyan dentro de sus posibilidades a esta causa justa con el Dibujo como actividad profesional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AEAT (2019). Real Decreto-ley 26/2018, de 28 de diciembre, añade un nuevo número 13º en el artículo 91.Uno.2 de la Ley 37/1992, de 28 de diciembre. Recuperado de <https://bit.ly/37j3ip5>
- Centro de promoción de empleo y prácticas, Universidad de Granada (2017). Estudio sobre las demandas del mercado laboral a los graduados de la Universidad de Granada Centro de Promoción de Empleo y Práctica. VICERRECTORADO DE ESTUDIANTES Y EMPLEABILIDAD UNIVERSIDAD DE GRANADA. Recuperado de <https://bit.ly/2F6v1x2>
- Educaweb (2019). Cursos por tipos de estudios y especialidades. Recuperado de <https://bit.ly/3581xtx>
- El Confidencial (2014). IVA a favor de artistas, no de galeristas. Recuperado de <https://bit.ly/2MCdukx>
- EL MUNDO Digital (2017). Entrevista El dibujante de Tadeo Jones: "España es riquísima en talento, pero falta industria". Recuperado de <https://bit.ly/2Q7uqBR>
- EL PAIS (2018). Por qué el mercado del arte sigue sin despegar en España. Urge una ley de mecenazgo y un estatuto fiscal adaptado a los artistas. Recuperado de <https://bit.ly/2QxwZMe>
- EMAGISTER (2019). Masters de arte, diseño y estética. Recuperado de <https://bit.ly/2Q7jsfK>
- ESNE y SGAE (2019). Cursos ofertados por ESNE y SGAE. Recuperado de <https://cursos.com/esne/>
- Europa Press DATA (2019). Tasa de paro en Andalucía 2019. Recuperado de <https://bit.ly/2Ffu6Lb>
- Guia Ninja do Ilustrador (2016). La Ley de Propiedad Intelectual (texto refundido por real decreto legislativo de 12 de abril/1996, modificado por la ley 23/2006 de 7 de julio). Recuperado de <https://bit.ly/2tcoiPL>

- IAPH (2019). Cursos ofertados por la JAL (Instituto Andaluz del Patrimonio Artístico IAPH). Buscador de cursos de formación del IAPH 2019. Recuperado de <https://bit.ly/2MF76sP>
- IAPH (2019). Programa de Formación del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Acceso a la consulta de actividades formativas en materia de patrimonio 2019. Recuperado de <https://bit.ly/2tgwNsM>
- IDEAL (2018). La conmovedora denuncia de un concursante en ‘Boom’, doctor en Bellas Artes y en paro, se hace viral. Recuperado de <https://bit.ly/2MEWESi>
- INEM (2019). Cursos de Formación para el empleo ofertados por el INEM en Andalucía. Buscador de cursos de la Junta de Andalucía. Recuperado de <https://bit.ly/2QsJd8Z>
- INFOJOBS (2018). ESADE. Estado del mercado laboral en España. Recuperado de <https://bit.ly/2Q4ubY2>
- La Vanguardia (2019). Entrevista a Escuela Joso. Quiero ser dibujante, ¿de qué puedo trabajar? Recuperado de <https://bit.ly/37n3ljY>
- Ministerio de Cultura y Deporte (2019). Programación oferta formativa ofertada por el Ministerio de Cultura y Deporte 2019. Recuperado de <https://bit.ly/2u3BLK7>
- Registro de la Propiedad Intelectual (2109). ¿Qué se puede registrar? Recuperado de <https://bit.ly/2MEzXhb>
- Tumaster (2019). Cursos y masters Artes y Bellas Artes. Recuperado de <https://bit.ly/2Q5dxri>
- UGR (2019). Másteres y Doctorados (Postgrados) ofertados por la Universidad de Granada. Recuperado de <https://bit.ly/2QrMy8t>
- Universia (2018). Salidas profesionales de los estudios de Bellas Artes. Recuperado de <https://bit.ly/2sunUMp>
- VARIOS (2004). Aneca. Libro Blanco para Diseño de la titulación: Bellas Artes. Los objetivos generales básicos de la titulación Bellas Artes (p.384) Recuperado de <https://bit.ly/36b3B5e>
- VARIOS (2017). Situación laboral de los egresados de la Universidad de Granada en 2017: Estudios de seguimiento de las Promociones 2015-2016. Recuperado de <https://bit.ly/36hMz5H>

EL PARQUE EXPLORA DE MEDELLÍN: ANÁLISIS DE IMPACTO Y ESTRATEGIAS COMO EQUIPAMIENTO DEDICADO A LA DIFUSIÓN DEL CONOCIMIENTO

ANTONIO P. CAMACHO RUIZ
CajaGranada Fundación, España
Universidad de Granada, España

RESUMEN

Asociada tradicionalmente a la violencia y el narcotráfico, la ciudad de Medellín (Colombia) ha llegado a ser un referente urbanístico y cultural, con amplio reconocimiento internacional. Este proceso de transformación ha tenido como base y línea estratégica la cultura y la educación; los sectores públicos y privados, los gremios y las asociaciones, así como la ciudadanía, se implicaron en la generación de un ambicioso plan de creación y puesta en valor de los equipamientos culturales, incluyendo museos, bibliotecas, espacios verdes y espacios públicos. El museo interactivo Parque Explora se ha convertido en icono de este cambio urbano, social, educativo, comunicativo, tecnológico y cultural; siendo definido por sus creadores como un lugar para la divulgación científica y tecnológica, que pone al alcance del usuario experiencias interactivas digitales, talleres, vivarios, un acuario de agua dulce...

El presente artículo tiene como objetivo analizar las estrategias de las organizaciones gestoras de este museo a través del análisis documental, valorar las estrategias de comunicación y divulgación de la ciencia enfocadas tanto a la ciudadanía como a la comunidad científica y estudiar las interacciones de los usuarios con los diferentes elementos del museo con el fin de estimar una síntesis completa de los resultados obtenidos por la institución.

PALABRAS CLAVE

Museología, Educación, Difusión de la cultura, Cambio Social, Zona Urbana

1. MEDELLÍN, UNA REALIDAD EN TRANSFORMACIÓN

La ciudad de Medellín se ha erigido en los últimos años como ejemplo mundial de mejoras radicales a todos los niveles: económico, social, educativo, urbanístico, cultural... pero su historia reciente está marcada por problemas de raíces profundas.

Fundada en 1675 por el español Miguel de Aguinaga y Mendigoitia con el nombre de Villa de Nuestra Señora de la Candelaria de Medellín, esta población ostenta desde 1826 la capitalidad del departamento colombiano de Antioquía, el segundo en términos de PIB⁴³ del país, con una pujante economía. Igualmente, con más de 2 millones y medio de habitantes, según el censo de 2018, es el segundo municipio más poblado de Colombia por detrás de Bogotá.

Situada en el Valle de Aburrá, la ciudad ha crecido, y continúa creciendo, entre y hacia las montañas que la circundan, hecho que ha condicionado sobremanera su carácter y urbanismo.

Desde el siglo XIX la ciudad es un importante centro de producción y comercio que se desarrolló en un primer momento a través de la exportación de oro y otros minerales y, más tarde, por medio de los productos manufacturados tras su industrialización.

Famosa por su industria textil, la urbe experimentó una dura crisis económica en los años 70 y 80 del siglo XX. Aunque este periodo afectó a todo el país, se sintió más duramente en Medellín, lo que tras 150 años de crecimiento generó altas tasas de desempleo, criminalidad e inseguridad. Esta situación desembocó en un proceso de graves consecuencias, la increíble subida de las tasas de contrabando y narcotráfico favoreció el surgimiento del Cartel de Medellín, el cual trajo consigo el narcoterrorismo, las bandas urbanas, la guerrilla y los paramilitares.

Así pues, la situación durante década final del siglo XX y los primeros años del siglo XXI era de extrema violencia, desigualdad y pobreza. Una ciudad, no en vano apodada "Metrallo", que estaba regida por el crimen

⁴³ Producto Interior Bruto: magnitud para designar el valor de la producción de bienes y servicios de una zona geográfica.

organizado, las guerras entre bandas y el tráfico de drogas, y en la que el ejército tuvo que intervenir en varias ocasiones.

No obstante, durante los últimos 30 años Medellín ha conseguido mutar esta realidad en algo radicalmente opuesto. Una transformación que la ha conducido desde ser el referente mundial de la conflictividad urbana al de la innovación. Estas mejoras han estado marcadas por cambios en el urbanismo, en los transportes en la ciudad, en la participación social, y muy especialmente, por un incremento y mejora de los equipamientos culturales y educativos, que han conducido a increíbles descensos en los niveles de violencia.

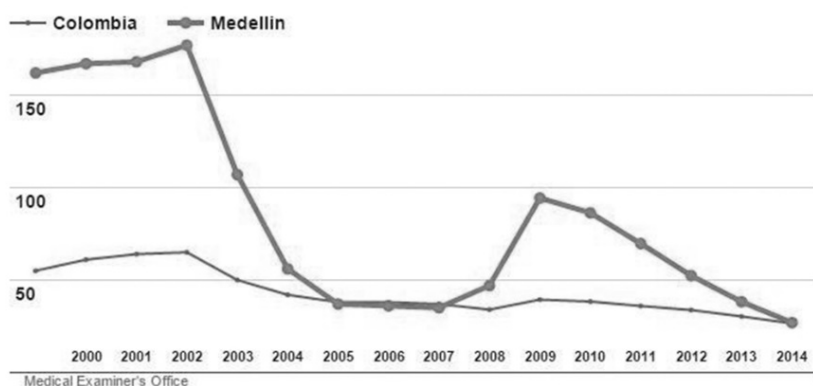


Figura 1. Tasa de homicidios en Medellín
Fuente: Colombia Reports

El Grupo de Investigación Violencia y Salud del Doctorado en Salud Pública, de la Universidad Nacional de Colombia, analiza este periodo de descenso de homicidios entre 1990 y 1998 entendiendo que éste tuvo lugar:

[...] a partir del golpe dado por el Estado a la principal organización de narcotráfico que operaba en la ciudad, con la eliminación de su máximo dirigente. Esto conllevó una significativa disminución del clima de narco-terror vivido hasta entonces y provocó la reacción del Estado en sus niveles nacional, regional y local, tratando de asumir una mayor presencia en sectores y lugares de los que había estado ausente, de articular

algunas políticas e implementar algunas acciones y programas que contribuyeran a abrir espacios de negociación política de los conflictos, construir tejido social y facilitar la convivencia, pero sin afectar directamente las raíces del narcotráfico ni de los problemas básicos de empleo, inequidad y desarraigo. Diferentes sectores, actores y organizaciones sociales emprendieron también acciones de participación social, de análisis de la estructura y dinámica sociales, y de reacción frente al clímax de muerte padecido. (Franco, Mercedes, Rozo, Gracia, Gallo, Vera y García, 2012).

El trabajo realizado ha usado como metodología el análisis del equipamiento y su impacto a través del estudio de las técnicas de divulgación y transmisión del conocimiento usadas por los gestores, técnicos y personal de atención al público. Igualmente, se ha indagado en los resultados de esas técnicas obtenidos entre los ciudadanos y la comunidad científica.

Del mismo modo, se ha hecho acopio y estudio de la documentación facilitada por la Alcaldía de Medellín y otras entidades administradoras de este museo científico, así como de la información emitida por medios de comunicación internacionales, nacionales y locales.

Los objetivos del presente trabajo son:

- Analizar el impacto de este equipamiento en la mejora de la dinámica de ciudad.
- Conocer los efectos de las estrategias de divulgación del Parque Explora en el visitante y en los sectores educativo, científico y comunitario.
- Estudiar las mejoras que estas técnicas suponen para la propia institución y su reputación.

2. EL CAMBIO DESDE LA CULTURA Y LA COMUNICACIÓN

En el año 2012 The Wall Street Journal, Urban Land Institute (ULI) y Citigroup reconocieron a Medellín con el título de “ciudad más innovadora del mundo”. Asimismo, este municipio figura entre los 10 me-

jores casos de éxito en Innovación Urbana del informe de 2015 elaborado por el Foro Económico Mundial gracias a sus “infraestructuras para la integración social” (Global Agenda Council on the Future of Cities, 2015).

Ante estos datos nos planteamos: ¿cómo pasa Medellín de ser una ciudad en extremo violenta a convertirse en un modelo para el mundo?

El economista, abogado y experto en ciudades inteligentes Juan José Pocaterra cita varios puntos claves en este increíble cambio:

1. Considerar la ciudad como motor de la economía y no como un cúmulo de pobreza.
2. Tomar la arquitectura pública y el urbanismo como vehículo para la interacción humana y la comunicación.
3. Desarrollar la educación como el motor del cambio.
4. Usar la tecnología como una herramienta para la mejora social.
5. Establecer como principal prioridad la cultura local.

Este especialista considera que la cultura de cada persona y comunidad impulsa el desarrollo social y tiene un papel fundamental en los cambios más profundos de la ciudad, en su alma misma. La cultura y la educación ponen en contacto a las personas, independientemente de su condición, clase económica o procedencia y las hace mantener un sentido de pertenencia y una visión de futuro, amalgamando a la sociedad durante este proceso.

Por lo que respecta al propio proceso de renovación, la Alcaldía de Medellín, de acuerdo con los documentos divulgativos creados por Jorge Melguizo manifiesta su postura del siguiente modo:

El proceso de transformación social y recuperación urbana de una ciudad no tiene otro sentido que encontrar el equilibrio exacto para una vida en sociedad. El escenario más importante de la ciudad es, sin lugar a duda, el Espacio Público: en él es posible que cada uno de las y los ciudadanos se encuentren en igualdad de condiciones, indistintamente de su raza y de su posición económica. Es desde este principio que el Plan de Desarrollo de Medellín otorga al espacio y al edificio público el valor más relevante para construir el lugar para el encuentro ciudadano y el mejor escenario donde es posible construir una sociedad que desde

la diversidad sea reconocida y aceptada como el camino hacia una mejor convivencia (Melguizo, 2018).

Además, hace la siguiente declaración al respecto de la cultura y de la educación:

La educación pública y la cultura, son herramientas claves en el desarrollo de la ciudad y de la sociedad, como elementos de inclusión y de equidad [...] (Melguizo, 2018).

En ambos casos se hace referencia a los espacios y edificios públicos como centros neurálgicos de comunicación social para el cambio.

Así, más allá de la modélica mejora del urbanismo y la movilidad (con el desarrollo del metro⁴⁴, del metrocable⁴⁵, del metroplus⁴⁶, escaleras mecánicas en las zonas más escarpadas y de otros sistemas de transporte público), del apoyo de empresas tecnológicas, fomento del empleo, potenciación del talento y tantas otras iniciativas, la creación de espacios para el aprendizaje, la convivencia, el trasvase y generación de conocimientos y el desarrollo de la cultura se han convertido en epicentro de las estrategias de renovación e innovación de la ciudad.

En este proceso renovador ha sido de capital importancia la coordinación de todos los agentes de la ciudad, quienes trabajan de forma conjunta en pos de este objetivo han asumido este reto como propio: la administración pública (fundamentalmente a través del gobierno local), el sector empresarial, las organizaciones civiles comunitarias y las universidades.

A continuación, citaremos los proyectos más destacados de dichas estrategias.

⁴⁴ El metro de Medellín fue el primer sistema de metro de Colombia. Todavía hoy sigue siendo la única ciudad del país que tiene este sistema de transporte, aunque afortunadamente Bogotá está trabajando en la puesta en marcha de la suya.

⁴⁵ Red de teleféricos que conectan las zonas del valle con los barrios de las laderas de las montañas. La importancia de este transporte en una ciudad como Medellín, que crece hacia las montañas es capital.

⁴⁶ Red de autobuses de conexión rápida de gran capacidad.

2.1. PARQUES BIBLIOTECAS

Los Parques Biblioteca son conjuntos conformados por uno o varios edificios, circundados por amplios espacios públicos para la convivencia, el intercambio y el desarrollo de nuevas ideas.

La estructura central está dotada de una biblioteca, aunque usualmente presta otros servicios como conectividad a internet, sala de exposiciones o zonas para el trabajo comunitario.

Integrados dentro del Sistema de Bibliotecas Públicas de Medellín, merecedor de varios reconocimientos nacionales e internacionales, los Parques Biblioteca de Medellín se han construido en zonas de la ciudad con un bajo índice de desarrollo humano⁴⁷ como equipamientos para dignificar la vida de los barrios. Por ello, algunos de ellos contienen auditorios, escuelas de música, ludotecas, teatros, áreas de desarrollo empresarial y están dotados con equipamiento inclusivo para personas con necesidades especiales.

Estos Parques Biblioteca son hoy día referentes constructivos en los que han participado arquitectos de renombre de todo el mundo como Hiroshi Naito (Yokohama, 1950) o Giancarlo Mazzanti (Barranquilla, 1963).

Bajo el lema “lo mejor para los más necesitados” estos equipamientos han tenido una gran repercusión sobre los habitantes de los barrios en los que están ubicados, generando una visible sensación de pertenencia, orgullo y esperanza.

2.2. LA CASA DE LA MÚSICA

Ubicada en la zona norte de Medellín y con una arquitectura vanguardista la Casa de la Música es la sede de la Red de Orquestas Infantiles y Juveniles de Música Sinfónica y de más de 10 agrupaciones musicales.

⁴⁷ El índice de desarrollo humano (IDH) es una medida, propuesta por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), que sirve como referente del desarrollo humano. Computa los logros conseguidos en lo que considera 3 aspectos fundamentales para las personas: vida larga y saludable, conocimientos adquiridos y nivel de vida digno.

El edificio cuenta con 2 auditorios principales y 4 salones secundarios, especialmente diseñados con las mejores condiciones acústicas.

2.3. CENTRO DE DESARROLLO CULTURAL DE MORAVIA

Diseñado por Rogelio Salmona (París, 1929-Bogotá, 2007) y asentado sobre los terrenos de un antiguo basurero de Medellín, este centro cultural se ubica en un barrio de bajos recursos del centro de la ciudad.

El equipamiento fue concebido como un lugar para la vida y el desarrollo de la comunidad a través de la cultura. Teatro, danza, audiovisuales, artes plásticas y música se dan la mano en este espacio que dinamiza el barrio.

2.4. PARQUES DE LA CIUDAD

Además de los llamados Parques Biblioteca, en Medellín se han erigido numerosos parques públicos temáticos para la interacción de los ciudadanos. Algunos de los más destacados son el Parque de los Pies Descalzos que plantea experiencias para desconectar del bullicio diario y sentir planeta a través de experiencias con agua y arena o el Parque de las Luces que propone un bosque artificial completamente creado por lámparas de distintos formatos e intensidades lumínicas.

2.5. JARDÍN BOTÁNICO

Este enorme jardín de más de 13 hectáreas es, junto con el Parque Explora, el gran núcleo de la educación en medioambiente y botánica de la ciudad.

Hogar de miles de especies vivas, el Jardín Botánico ha gozado de varias reinterpretaciones que lo han conducido desde ser un espacio gastronómico y de esparcimiento, conocido en el siglo XIX como la Casa de Baños El Edén, hasta transformarse en el gran centro de la ecología del municipio. Las últimas aportaciones arquitectónicas lo han dotado de

patios, auditorio, un edificio científico y de un nuevo y espectacular orquideorama⁴⁸.

3. EL PARQUE EXPLORA

Dentro de esa estrategia de transformación completa de la ciudad, el Parque Explora juega un papel fundamental como parte del plan de la alcaldía de espacios para el conocimiento.

Inspirado en el Museo Interactivo Maloka de Bogotá⁴⁹, este equipamiento abrió sus puertas un 7 de diciembre de 2007 en medio del proceso de dignificación urbana de los barrios a través de espacios públicos antes mencionado.

Este museo está situado en la zona norte de la ciudad en un territorio tradicionalmente marginado debido a la exclusión social y la falta de acceso a servicios fundamentales. Se ubica junto a otras instalaciones de renombre, como los ya mencionados Jardín Botánico o Parque de los Deseos.

Su titularidad la ostenta un conglomerado de entidades privadas y públicas denominada Corporación Parque Explora.

3.1. UNA ARQUITECTURA PARA LA COMUNICACIÓN Y LA INTERACCIÓN

Diseñado por el arquitecto antioqueño Alejandro Echeverri, siendo arquitecto encargado Guillermo Valencia De La Calle, el proyecto es definido por el estudio de arquitectura de la siguiente manera:

En un entorno socialmente complejo a lo largo del nuevo Paseo Carabobo, el Parque Explora se concibe como el símbolo de la transformación del “Nuevo Norte”. Una nueva topografía construida de pliegues, incisiones, contenciones y pasarelas que se relacionan con la ciudad y el paisaje de fondo. ¿Cómo hacer un museo de ciencia y tecnología que

⁴⁸ El orquideorama es una estructura arquitectónica que semeja un dosel de hojas con apoyos intermitentes que se concentran en jardines.

⁴⁹ Museo de ciencia y tecnología inaugurado en 1998. La elección de su nombre proviene del término Maloka, una cabaña colectiva usada por los indígenas amazónicos para obtener sabiduría.

no se volviera obsoleto rápidamente? ¿Cómo hacer un espacio dinámico y flexible para los jóvenes, lejos de los proyectos tradicionales? No queríamos un museo académico y rígido que no respondiera al espíritu festivo del programa, pero tampoco un parque de diversiones de consumo rápido con una existencia efímera. Buscamos que el espacio fluctuara entre un lugar abierto de “feria” y juegos científicos bajo la sombra de futuros árboles; y cajas o ámbitos cerrados de juegos de tecnología, lugares con interiores en movimiento. Crear una relación pendular de espacios abiertos y cerrados (Echeverri y Valencia, 2019).

Así pues, el museo se configura como un espacio en varias alturas conectado con la urbe mediante rampas y escaleras, lo cual da a los volúmenes una sensación de apertura y de dinamismo.

Proporciona 22.000 metros cuadrados de área interna y 15.000 de zonas al aire libre, especialmente pensados estos últimos para la divulgación de las experiencias interactivas que se encuentran en situadas entre las más diversas especies botánicas.

Pese a la importancia de las áreas exteriores es obligado destacar que el centro icónico y conceptual del museo son los 4 grandes pabellones que lo caracterizan; diseñados de forma diáfana para favorecer los talleres, visitas o actividades de transmisión del conocimiento.

Igualmente, dado su objetivo de dirigirse y acoger a todo tipo de usuarios, la arquitectura contempla el aspecto inclusivo para las personas con movilidad reducida, quienes encuentran espacios amplios sin obstáculos, rampas con una inclinación adecuada y accesos amplios, idóneos para sillas de ruedas y carritos de niños, y numerosos puntos de descanso y esparcimiento. Pese a ello, y aunque no son muchos, existe algunos los espacios conectados mediante escaleras que, si bien pueden alcanzarse por otros medios como itinerarios alternativos o ascensores, no son la solución más idónea.

3.2. LO QUE TE OFRECE

Con más de 300 experiencias interactivas para la comunicación del conocimiento científico, el museo se compone de una variada red de equipamientos destinados a alcanzar de forma efectiva tanto los objetivos de

divulgación como a satisfacer las demandas de los ciudadanos independientemente de su condición, edad, nivel educativo, etc.

Así, más allá de sus 4 pabellones principales y sus zonas verdes exteriores esta institución presenta:

- Acuario: Este gigantesco acuario, galardonado con numerosos premios, se configura como una gran instalación en tres plantas de más de 2.200 metros cuadrados en la que podemos encontrar ecosistemas en riesgo tanto de agua salada como dulce, siendo esta última la más amplia. La narrativa expositiva del acuario incide en el peligro de la acción humana sobre el medioambiente y hace hincapié en la necesidad de conservar esta riqueza biológica; mención especial merecen los espacios destinados al bosque amazónico inundado, a los arrecifes coralinos, así como a las especies endémicas colombianas.
- Un vivario de clara intención pedagógica con una representación tanto de especies animales colombianas terrestres como de otras foráneas (como el ajolote) promoviendo la investigación, la educación ambiental y la biodiversidad y su conservación.
- Sala infantil: Espacio destinado a que los niños experimenten las distintas disciplinas científico-tecnológicas con módulos interactivos y actividades diseñadas para ellos. El *claim* y filosofía de esta área se basa en solo ser apta para niños de hasta 1,20 metros de altura, diferenciando así esta zona como un ámbito propio de los más pequeños.
- Espacios para exposiciones temporales.
- Auditorio para proyecciones en 3D.
- Multitud de salas multidisciplinarias dotadas de la última tecnología. Es de destacar el sistema de gradas retráctiles de ciertas salas que permiten generar varias configuraciones del espacio.
- Zonas de servicio y descanso como la cafetería/restaurante, tienda/librería, zonas de información, etc.



Figura 2: Sistema de gradas retráctil en una sala multidisciplinar del Parque Explora (2019)

Fuente: Antonio P. Camacho Ruiz.

3.3. UN EXTRA: EL PLANETARIO

Si nos referimos a la comunicación y a divulgación del conocimiento científico no podemos obviar el Planetario de Medellín Jesús Emilio Ramírez González⁵⁰.

Adscrito al Parque Explora y dependiente de la misma corporación, su actividad principal es difundir las ciencias relacionadas con el universo, cuerpos celestes y astronomía. Su objetivo se alcanza fundamentalmente a través de la realización de programas que se desarrollan en una pantalla

⁵⁰ El Planetario fue bautizado en honor al científico Jesús Emilio Ramírez González, célebre sismólogo y geofísico antioqueño, cofundador Instituto Geofísico de los Andes Colombianos.

con forma de cúpula, bajo la que están sentados los asistentes, en la que mediante proyectores planetarios móviles y otras tecnologías de iluminación se proyecta las posiciones de estrellas, planetas o fenómenos sobre las que trate la programación.

3.4. CUATRO CAJAS ROJAS QUE SE ELEVAN EN EL HORIZONTE

Como ya hemos concretado, el centro neurálgico del Parque Explora son cuatro grandes pabellones rojos que definen la representación física e imaginaria del Museo.

Tal es su importancia conceptual en el equipamiento que el propio equipo de trabajo lo describe de una forma casi poética del siguiente modo:

Cuatro cajas rojas se elevan en el horizonte de los barrios obreros de Medellín, colorean el montañoso y verde paisaje y se consolidan como el principal símbolo de la transformación de una ciudad a través de la educación y el esparcimiento incluyentes (Parque Explora, 2019).

Son 4 grandes zonas que contienen las salas interactivas centrales, con una arquitectura versátil que ofrece espacios amplios con capacidad para grandes grupos, así como con elementos museográficos relativamente móviles que proporcionan flexibilidad para futuros cambios o mejoras.



Figura 3: Vista de los 4 grandes pabellones del Parque Explora (2019)
Fuente: Antonio P. Camacho Ruiz.

Cada pabellón está dedicado a una temática distinta:

- En Escena: Área para experimentar, descubrir y analizar la capacidad creativa y de comunicación del ser humano.
- Mente, el mundo adentro: Sala destinada a recorrer las distintas capacidades del cerebro humano a través de 6 zonas (pensar, percibir, experimentar, soñar, comunicar y cerebros) y más de 50 experiencias interactivas adaptadas a los distintos tipos de público.
- Tiempo, más allá del reloj: Destacando entre los museos científicos por su originalidad, este espacio pretende enfrentar al visitante con una de las preguntas que ha angustiado al hombre desde sus inicios: ¿Qué es el tiempo? A través de las experiencias

propuestas el usuario puede aproximarse a este concepto desde el punto de vista físico, termodinámico, de la medición, antropológico, filosófico, artístico...

- Música, la orquesta propia: En este pabellón se analiza el sonido y el fenómeno musical. Términos procedentes de la física del sonido (como el timbre, el volumen o la frecuencia, la acústica, la sonoridad de los materiales) o los métodos de reproducción del sonido o la música como elemento de identidad son algunos de los conceptos con los que se puede interaccionar.

Aunque no es habitual, las temáticas y contenido de estas salas son susceptibles de modificarse a lo largo del tiempo.

4. ESTRATEGIAS DE DIVULGACIÓN EN EL PARQUE EXPLORA

El Parque Explora se define como un centro para la apropiación y divulgación de la ciencia y la tecnología, pero ¿qué métodos específicos utiliza en la búsqueda de ese objetivo?

En una primera aproximación, uno de los aspectos que llama la atención es el gran peso que tienen las experiencias digitales. Dada la importancia que alcanza la vida digital en el mundo actual y siendo este un museo científico no es de extrañar este hecho, sin embargo, la presencia de esta clase de módulos interactivos es superior al que se encuentra en otros equipamientos de esta tipología.

Asimismo, debemos considerar, aunque resulte obvio, que el primer requisito para que el museo pueda dirigirse a la totalidad de la ciudadanía es que todas las personas puedan acceder al mismo. Dada la situación económica de una gran parte de la sociedad colombiana, uno de los principales escollos para la inclusión es el coste de la entrada. Para paliar esta situación, la entidad ofrece una política de precios especiales o gratuidad para personas vulnerables o en riesgo de exclusión⁵¹.

⁵¹ Igualmente existen otros grupos que pueden disfrutar de un descuento en su entrada como profesores, estudiantes, personas mayores de 60 años, socios de clubs culturales o miembros de la Caja de Compensación de Antioquia.

De esta forma tienen derecho a la entrada gratuita:

- Niños que midan menos de 1,10 metros.
- Personas en situación de discapacidad. Además, su acompañante puede disfrutar de un descuento en el precio de su entrada
- Habitantes de barrios de estratos 1, 2 y 3 de Medellín⁵²

4.1. LA DIVULGACIÓN CIENTÍFICA EN EL PARQUE EXPLORA. SALA INTERACTIVA EN ESCENA: UN CASO DE ESTUDIO

La sala ‘En Escena, Historias tras las historias’ es un área expositiva en la que se recorre la capacidad y la necesidad de los seres humanos de narrar, y comunicar, así como los mecanismos que se han usado para ello a lo largo del tiempo, desde las pinturas prehistóricas a los modernos medios informáticos, pasando por el código morse, la invención de la imprenta o el cómic.

Esta muestra se estructura en más de 800 metros cuadrados, dos niveles y 4 áreas temáticas: Discursos, Efectos, Representación y Tras escena.

Sus 25 módulos interactivos buscan incidir en como nuestra forma de narrar historias determinan nuestra realidad, nuestro imaginario y, a la postre, nuestra cultura.

Definámoslo más claramente a través de las experiencias más destacadas de la sala:

⁵² En Colombia se ha desarrollado un sistema de división de ciudades e individuos por estratos. Existen 6 estratos y las distintas zonas de la ciudad se clasifican del 1 al 6, siendo los estratos 1, 2 y 3 aquellos en los que viven las personas de menor nivel adquisitivo y los 4, 5 y 6 los de las rentas más altas, dándose el caso de que los primeros reciben subsidios en los servicios (agua, gas, luz, limpieza...) y los segundos pagan más por las facturas. Este sistema, que en teoría busca la solidaridad y redistribución de los costes en base al nivel económico, en la práctica se ha convertido en una forma salvaje de segregación que dificulta a los ciudadanos de los estratos más bajos subir de categoría socioeconómica. Incluso se da el caso de que reclutadores de ciertas empresas tienen indicaciones (no oficiales) de no contratar personas que vivan en los estratos más bajos de la ciudad atentando contra principios como la igualdad, selección en base al mérito, libre competencia, etc.

- Video introductorio de la sala: Audiovisual que narra la historia de la humanidad desde el punto de vista de la creación de narrativas.
- Rotoscopia colectiva: Actividad en el que usuario puede experimentar la técnica cinematográfica de la rotoscopia⁵³ a través de un programa informático y de un cuadro de mandos.
- Historias mínimas: Sobre una maqueta de un pueblo costero indígena se proyectan, de forma cenital, acontecimientos diarios. A través del manejo de unos cubos equipados con sensores, el usuario tiene la posibilidad de intervenir en la narración colocando estos de manera que se reproducen fenómenos naturales (lluvias, tornados, erupciones de volcanes, etc.) sobre la maqueta.
- Radionovela: Zona en la que podemos convertirnos en dobladores de una radionovela.
- Visores de mundos: En él se trabaja la creación de efectos ópticos y la perspectiva a través de un escenario en el que se simula ser atacado por un calamar gigante. En realidad, la escena esta solo a unos metros de la cámara mientras que el usuario se sitúa mucho más lejos generando el efecto. Al finalizar el proceso, el sistema envía la foto tomada al correo electrónico del visitante.
- En cartelera: Esta experiencia, la más popular de la sala, permite protagonizar una película. A través de las indicaciones de una pantalla un sistema va dirigiendo al usuario para hacer una serie de movimientos complejos delante de un croma. Los sensores y las cámaras registran estos movimientos y, de forma automática, pasan a formar parte del tráiler de un film que se proyecta en sala y, como en el caso anterior, es enviado automáticamente al correo electrónico de la persona.

⁵³ La rotoscopia es una técnica de animación usada en el cine. Se basa en reemplazar los fotogramas de una grabación real por dibujos “calcados”. De esta forma los nuevos dibujos mantienen el movimiento de forma natural, así como las expresiones, luces, sombras y proporciones del original.



Figura 4: Vista de una de las experiencias dedicadas al visitante de la sala 'En escena' (estudio de grabación de noticias)
Fuente: Antonio P. Camacho Ruiz.

De la observación de los comportamientos de los grupos de visitantes estudiados se desprenden una serie de requisitos y conclusiones que los museos de ciencias deberían considerar al planificar toda oferta relacionada con los módulos interactivos:

- Las experiencias han de ser divertidas, originales y variadas, tal y como plantea otra de las líneas conceptuales del museo de Medellín: “Divertirse tiene su ciencia”.
- Deben de revisarse con suficiente periodicidad para asegurar su perfecto estado de funcionamiento, en caso contrario corremos el riesgo del desánimo del visitante.
- La tecnología ofrecida debe ser actual para no dar sensación de obsolescencia.

- Los espacios deben disponer de una infografía clara y suficiente para poder realizarlas sin acompañamiento⁵⁴.

Todo ello para lograr que el usuario viva lo que se ha dado en llamar Experiencia Memorable de Aprendizaje (EMA), un concepto muy recurrente en esta institución.

José Augusto Ocampo, coordinador de Innovación del Parque, define el término EMA del siguiente modo:

acontecimiento o proceso vivido que, a través de contenidos impactantes, formatos innovadores y conversaciones incluyentes, estimula al individuo para transformar su comprensión del mundo (Ocampo-Agudelo, 2016).

La labor de la organización que estamos analizando busca llegar a todos los usuarios, por lo que también usa elementos destinados a personas con distintos tipos de capacidades.

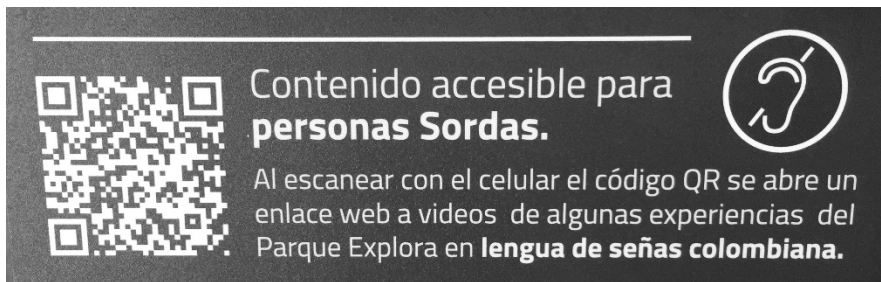


Figura 4: Cartela con recursos para personas sordas situada en el acceso de la sala Interactiva En Escena (2019)

Fuente: Antonio P. Camacho Ruiz.

⁵⁴ Pese a que las actividades están preparadas para su realización en solitario, el museo cuenta con gran cantidad de mediadores científicos presentes en cada espacio que animan a la interacción y eliminan esa barrera intangible que es la inicial vergüenza del visitante.

4.2. LA COMUNICACIÓN DIGITAL DEL MUSEO

Esta forma parte del plan de comunicación integral que incluye el extender el museo a los distintos barrios y municipios a través de actividades móviles y el contacto constante con las asociaciones civiles de la ciudad, al tiempo que se desarrollan planes de comunicación y marketing mediante los medios digitales, incluyendo los siguientes recursos:

- Sitio Web corporativo con diseño *responsive* construido en castellano, pero con versiones en otros idiomas⁵⁵.
- *App* corporativa⁵⁶ para dispositivos móviles con versiones para los sistemas operativos Android, iOS y Microsoft⁵⁷.
- Sistema de *streaming* para cada actividad y conferencia que posteriormente se sube a su canal de YouTube.
- *Podcasts* descargables de las ponencias que se desarrollan.
- Boletín informativo periódico.
- Revista digital Explora.
- Perfiles en las redes sociales en Facebook, Twitter, Instagram, y YouTube que presentan una gran actividad⁵⁸.

5. CONCLUSIONES

Los trabajos realizados en el presente estudio han podido constatar el innegable papel que juega Parque Explora en la dinámica de la ciudad, tanto como pieza imprescindible de la transformación y dignificación del territorio desde la innovación y la cultura, como por su posición

⁵⁵ La Web del Parque Explora está vinculado al sistema de Google de traducción por lo que además del inglés puedes seleccionar visitar la página en cualquier otro idioma disponible en Google Translate, si bien en muchas ocasiones las traducciones adolecen de serios fallos.

⁵⁶ Actualmente la *App* ofrece exclusivamente contenidos relativos al acuario y al vivario.

⁵⁷ El hecho de que exista una versión para dispositivos móviles con sistema operativo Microsoft es una rareza en el campo de las instituciones culturales pues su tasa de penetración en el mercado es bajísima. Por ello la mayoría de las organizaciones desarrollan exclusivamente versiones para Android e iOS.

⁵⁸ El centro tiene presencia en otras redes sociales como Flickr o LinkedIn, pero se aprecia una falta de actualización de las mismas. En opinión del autor, no eliminar dichos perfiles constituye un tremendo error ya que genera una sensación de descuido.

referente de la divulgación científica a través de experiencias interactivas, tal y como evidencian los siguientes indicadores:

- Crecimiento en el número de visitas: en 2018 se alcanzaron los 6.367.656 visitantes⁵⁹, según la información emitida por los gestores del Museo.
- Contactos constantes con las comunidades locales y desarrollo de sus iniciativas.
- Captación de patrocinadores, *partners* y colaboradores.
- Aumento de las actividades de extensión del centro en los barrios.
- Mejora de la participación con la comunidad educativa.
- Satisfacción del visitante en las distintas experiencias.
- Creciente número de seguidores e interacciones en las plataformas digitales con valoraciones positivas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASAS CASA, A. y Giraldo Ramírez, J. (2015) *Seguridad y convivencia en Medellín. Aproximaciones empíricas a sus atributos y desafíos*. Colombia: Alcaldía de Medellín, Universidad EAFIT.

ECHEVERRI, A. y Valencia de la Calle, G. (2019). *Parque Explora*. ROEcheverri-Valencia. Recuperado el 6 de agosto 2020 de: <https://bit.ly/3r88Bl4>

FRANCO, S; Mercedes, C; Rozo, P; Gracia, G M; Gallo, G P; Vera, C y García, H. I. (2012) “Mortalidad por homicidio en Medellín, 1980-2007”, en *Ciência and Coletiva*, 17, 3209-3218. Recuperado el 10 de agosto de 2020 de <https://bit.ly/2MaAPNv>

GLOBAL AGENDA Council on the Future of Cities (2015) *Top 10 emerging urban innovations. We Forum: World Economic Forum*. Recuperado el 10 de agosto de 2020 de: <https://bit.ly/2NRliTb>

⁵⁹ 1.211.122 de estas personas con accedieron al centro con una entrada subsidiada.

- MELGUIZO, J. (2018) “La transformación de Medellín desde la cultura”. [Diapositiva Power Point] Recuperado 21 de agosto de 2019 de: <https://bit.ly/2TpSJgm>
- OCAMPO-AGUDELO, J. (2016) *Experiencias Memorables de Aprendizaje*. Revista Explora, 1,1. Recuperado el 20 de agosto de 2020 de: <https://bit.ly/39zB7GE>
- PARQUE EXPLORA (2019) *¿Qué es Parque Explora?* Medellín. Parque Explora. Recuperado el 20 de agosto de 2020 de: <https://bit.ly/3tf3pO6>
- POCATERRA, J. J. (2016). “6 lecciones aprendidas en la transformación de Medellín”. *We Forum: World Economic Forum*. Recuperado 6 de agosto de 2020 de: <https://bit.ly/371cAGH>
- VEINTIMILLA, N. V. (2013) *Plataforma tecnológica de integración y desarrollo comunitario*. Director: Arq. Daniel Romero. Trabajo de fin de carrera. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes, Quito, Ecuador.

ENTRE EL PLAGIARISMO Y LA POSVERDAD

DRA. ELBA LÓPEZ FERNÁNDEZ
Universidad de Granada, España

RESUMEN

Existen cuestiones intrínsecas a la práctica artística como inspiración, copia, influencia o inclusión obviadas por el aparato judicial pero evidenciadas a través de movimientos tales como el apropiacionismo o el plagiarismo; los cuales tratan de demostrar la naturaleza de la creación.

La finalidad de este artículo es la de reflexionar sobre nuestra realidad creativa a través de estos movimientos y la exposición de la Biennale de Venezia de 2017 de Damien Hirst ya que ésta se basa en la creación de realidades alternativas a partir de obras originales, representando la forma de crear de la actualidad, encarnando las problemáticas jurídicas derivadas de la práctica, adoptando los discursos de nuestra época y materializando en definitiva el arte de la posmodernidad: el de la posverdad.

PALABRAS CLAVE

arte contemporáneo, derecho de autor, eventos culturales, identidad cultural.

ABSTRACT

There are intrinsic issues to artistic practice such as inspiration, copying, influence or inclusion which are ignored by the judicial system but evidenced through movements such as appropriation or plagiarism; which try to show the nature of creation.

The purpose of this article is to reflect on our creative reality through of these movements and the Biennale di Venezia 2017 exhibition by Damien Hirst since this is based on the creation of alternative realities from original works, representing the way of creating of the present, embodying legal problems derived from practice adopting the speeches of our time, ultimately materializing the art of postmodernity: That of post-truth

KEYWORDS

contemporary art, copyright, cultural events, cultural identity.

INTRODUCCIÓN

«No se trata de que haya que descubrir las cosas bajo los discursos, a lo sumo el discursos bajo las cosas». (Eco, 1999:9)

Este artículo se inscribe en una investigación sobre el derecho patrimonial de transformación y el plagio en las artes plásticas ya que aunque existe una cantidad ingente de tratados de derecho, economía, sociología o documentos tecnológicos que tratan el tema de la propiedad intelectual, hay pocos escritos por parte de creadores que aborden claramente cuestiones relacionadas con la creación teniendo en cuenta, con rigurosidad, la realidad jurídica. Seguramente se trate de una obviedad pero no es lo mismo el punto de vista de un jurista que el de un economista, un programador o un artista. Puede que lo que sienta necesario un creador, para un jurista sea la negación de la justicia misma pero eso no significa que nuestro conocimiento no sea relevante y necesario, sino todo lo contrario; quién sino el autor sabe que estrategias, que recursos son necesarios para la creación.

El contenido de este artículo constituye un análisis de aspectos de la cultura visual en nuestra época de la posverdad, característica de la posmodernidad que configura el arte de nuestro tiempo. Para ello se analizará el movimiento del plagiarismo y la exposición de Damian Hirst en la Biennale de Venezia de 2017 con la finalidad de reflexionar sobre la creación artística e intelectual en el siglo XXI, condicionada por las reglas de la propiedad intelectual.

Todos los creadores saben, no importa cuán hondo lo escondan, que no se crea a partir de la nada ya que a la vocación se llega animado por el trabajo de otros; en tanto que y para empezar crear es copiar con una mirada propia. Nietzsche aconsejaba en su Zarathustra:

« Has de ser un caos, para dar luz a una estrella danzarina» (Nietzsche, 2005: 41)

Hoy en día vivimos rodeados por emblemas de la cultura popular que conforman el paisaje corporativo, el cual ha suplantado nuestro mundo visual; a pesar de ello es habitual que no se puedan tocar las imágenes

públicas, amparadas por una especie de impunidad. Sin embargo, ningún signo debería quedar inerte (Bourriaud, 2007) porque realmente el imperativo legal del creador es precisamente no obviar ninguno. (Lethem, 2008: 22)

Surge entonces la pregunta sobre si realmente se está configurando en esta era de la posverdad una forma de creación que nada tiene que ver con nosotros y con la realidad intrínseca del propio hecho creativo y donde lo visible se está convirtiendo en una propiedad privada en la que depende de ser o no un autor legítimo, es decir, un autor que posea el estatus de artista, para poder hacer uso de los signos, del abecedario que conforman nuestro lenguaje visual.

El objetivo de este estudio es ofrecer un marco de reflexión sobre la práctica artística actual, podría argumentarse que determinada por dos características fundamentales: los derechos de propiedad sobre las imágenes y la práctica de la posverdad; que en si misma ha condicionado los debates sobre propiedad intelectual, al dar por supuesto sus beneficios sin valorar que el progreso en un sentido suele entrañar pérdidas en otro (Gombrich, 2002: 9); desdibujando el contexto y manipulando así la opinión pública.

Pero apela a la razón y no a la emoción pensar que una ley eficaz de derechos de autor debe ofrecer los medios legales para hacer valer los derechos de los autores pero no puede ahogar o incluso destruir los recursos creativos de otros artistas. (Andújar, 2008)

Han sido de gran ayuda las obras de la Fundación Gala – Salvador Dalí de la colección *arte, mercado y derecho* coordinadas por Lluís Peñuelas Reixach, jurista y gran conocedor y amante del mundo del arte; dentro de esta colección se encuentra la valiosa obra escrita por Michael Findlay *El Valor del Arte: dinero, poder, belleza*. También las reflexiones de Jonathan Lethem por su honestidad al hablar de su forma de crear, sin grandilocuencias ni eufemismos así como las de Joan Fontcuberta por su perspicacia a la hora de analizar la función de las imágenes tras la segunda revolución digital.

El análisis se estructurará de la siguiente forma: en la sección 2 se definirá el plagiarismo por ser un movimiento que defiende la posibilidad de ser

original copiando confrontándolo al apropiacionismo que cuestiona el origen, la originalidad y la diferencia entre el simulacro y la realidad, una de las nociones más problemáticas e indeterminadas del acto creativo; lo cual nos lleva a la sección 3 donde se analizará la simulación en el arte en cuanto a su naturaleza, a su valor simbólico y a su manufactura. Estas premisas nos permiten analizar en la sección 4 la exposición de Damian Hirst *Tesoros del naufragio del «Incredible»*, importante en cuanto a que materializa el mundo de la posverdad en el que vivimos, apropiándose de iconos, símbolos y formas de hacer ajenas, creando un nuevo discurso en el que se banaliza la objetividad de los datos y se relativiza la veracidad, cuestiones que nos llevan a plantear las proposiciones que conforman las conclusiones de la sección 5.

1. EL PLAGIARISMO

En el año 2005 los periodistas Jordi Costa y Álex Mendíbil comisariaron la exposición *Plagiarismo* en La Casa Encendida de Madrid. En el año 2014 cuatro escritores españoles tras la publicación de una obra titulada *Doce cuentos del sur de Asia*⁶⁰ se apropiaron del término *plagiarismo* para nombrar un movimiento literario, que ellos mismos calificaron de rupturista, el cual se caracteriza por ser original copiando.

Pero esto no es una invención suya, la copia forma parte de la creación más allá del plagiarismo, que en esencia fue lo que trataron de representar Jordi Acosta y Alex Mendíbil en la exposición del 2005 al reivindicar el plagio como una aportación de crítica cultural o irónica, como una referencia al pasado que lo rescata al momento presente, en definitiva, como un valor añadido al original.

En las últimas décadas no pocos autores, de distintas disciplinas y signos, han reclamado su cualidad de plagiaristas. Es posible que en la posmodernidad, definida por el simulacro, se suplanten los anhelos románticos de originalidad y autenticidad por lenguajes que defienden el plagio y la

⁶⁰ Félix Blanco, Daniel Remón, Minke Wang y Daniel Jiménez realizaron esta obra en la que copian abiertamente el estilo de autores que admiran al mismo tiempo que lo hacen suyo. En el año 2017 publicaron otro título con Roberto Bolaño y Ray Loriga, *Los escritores plagiaristas* que se adhiere al Manifiesto Plagiarista el cual alza la voz por la originalidad mediante a la copia

copia como instrumento válido de creación; al menos en apariencia, más allá del ya legítimo apropiacionismo.

El término plagiarismo, tal como desarrolla Perromant (2011) es muy similar a la palabra plagio en inglés: *plagiarism*. Sus precursores, que se referían a él como método para «escribir sin esfuerzo», fueron Sieur de Richesource en la obra *Le masque des orateurs* publicada en 1667 y Cristóbal Suárez de Figueroa en *El pasajero* de 1617 (Figueroa, 1945). Sin embargo, la figura que resuena en todos los ecos del plagiarismo es Isodore Lucien Ducasse, conocido como el Conde de Lautréamont a pesar de no ser ni el primero ni el más revolucionario. A él le debemos la afirmación: «El plagio es necesario, el progreso lo implica» en su obra cumbre *Cantos de Maldoror* publicada originalmente en 1869 (Lautréamont, 2001). Según Perromant el éxito de su propuesta, a pesar de su corta vida, podría deberse en parte a su aura maldita, característica que hubiera ayudado a garantizar su autenticidad y en parte por la coincidencia temporal con la gran novela *Bouvard y Pécuchet* de Flaubert de 1881 (Flaubert, 2008); la cual fascinó a los críticos y cuyos protagonistas copian literalmente todos los saberes de la escritura occidental. En este contexto pudiera ser efectivamente que las reflexiones del Lautréamont hubieran funcionado como manifiestos, como praxis política, utilizada por críticos de la talla de Foucault y por todos aquellos subversivos que contribuyeron a hacer de su obra un rasgo constante del arte contemporáneo. Así el Conde, que no era tal sino únicamente seudónimo, simulacro en sí mismo de su propia identidad, llegó a convertirse después de su prematura muerte en padre fundacional del surrealismo.

Lo que postula el plagiarismo, en esencia, es la copia frente a los bloqueos legales que «dan como resultado una cultura homogénea, cortada por los mismos patrones que acaban protegiendo y a la vez patrocinando exclusivamente a los que se someten a ella» (Costa y Mendíbil, 2005: 35). Es decir, más como un elemento de guerrilla que como instrumento alternativo de creación y aunque opinamos igual que Perromant (2011) en cuanto que las manifestaciones que se agrupan dentro de esta corriente son muy variadas y carecen de un elemento cohesionador que le otorgue unidad de movimiento; disentimos de este autor cuando dice

que el plagiarismo es un «procedimiento apropiacionista extremo»; porque entendemos que la radicalidad no está en tomar una idea y hacerla pasar por propia.

La contundencia del apropiacionismo no reside en el plagio o la falsificación, aunque haya autores que al hacer esto se quieran amparar en el movimiento consagrado. Hay artistas como Elaine Sturtevant cuya producción (una buena parte de ella) se caracteriza por ser idéntica a la de otros coetáneos contemporáneos como Frank Stella, Andy Warhol o Jasper Johns y sin embargo su finalidad no es suplantar la identidad o copiar las ideas de estos artistas, porque de ser así sus propuestas hubieran quedado, precisamente, desprovistas de radicalidad.

Sin embargo esta visionaria nos hace pensar que a pesar de estar ante dos obras idénticas, la segunda podría ser un auténtico original. Porque, ¿no es también un Warhol una obra realizada por sus asistentes? (Vilar y Morales, 2013: 496 -500). Su radicalidad reside en poner en tela de juicio nuestras creencias sobre el valor simbólico de las obras; extrapolarlo o no a otros territorios depende ya de la propia temeridad pero su propuesta si nos invita a quebrantar nuestras certezas. Y así se lo reconoció la Biennale de Venezia de 2011 al otorgarle el León de Oro por sus originales copiados en la época de la clonación.

Pero el apropiacionismo también engloba una gran diversidad, la propia Sturtevant se desligaba del movimiento a pesar de que su obra clarifica esta corriente basada en una estética de la desviación que trata de alejarse del origen a través de la reinterpretación. Estímulo y fundamentación para muchos de los movimientos artísticos de los sesenta y setenta que tenían en común el descrédito por el arte legitimado, el cual consideraban estandarizado y mercantil. Originalmente el apropiacionismo reivindicaba la alegoría como fenómeno posmoderno que le permitía distanciarse de las visiones idealistas de la modernidad, para las cuales la alegoría era una aberración. De ahí la utilización de imágenes muy conocidas a través de las cuales proyectar conceptos de ideas abstractas (Guasch, 2007:346); de este modo la relación conflictiva del apropiacionismo con la propiedad artística se convirtió en un elemento de la poética de la posmodernidad.

Estos movimientos, tanto el plagiarismo como el apropiacionismo, encarnan las contradicciones del sistema de producción cultural vigente en el sentido de que su interés por la copia, la simulación o la autoría, reflejan nuestra cotidianidad, donde la democratización del consumo ha dado lugar a la clonación de objetos y la multiplicación exponencial de productos culturales, lo cual no deja espacio a valores tradicionales tales como la singularidad, la autenticidad o la originalidad, retórica sobre la que se fundamenta la Ley de Propiedad Intelectual.

A pesar de ello, dentro de estas manifestaciones se dan no pocas incongruencias, como el propio catálogo de la exposición *Plagiarismo* con la que se abrió el epígrafe en el que sólo cuatro de los nueve autores, a pesar de sus argumentaciones, tutelaron sus textos bajo una licencia Creative Commons. Entonces ¿Qué hay de verdad y que es mentira? No nos referimos sólo a las proclamas plagiaristas sino al propio acto creativo.

2. LA SIMULACIÓN EN EL ACTO CREATIVO

Disimular es fingir no tener lo que se tiene y *simular* es fingir tener lo que no se tiene (...) Así pues *disimular* deja intacto el principio de realidad y la *simulación* vuelve a cuestionar la diferencia de lo «verdadero» y de lo «falso», de lo «real» y de lo «imaginario».

(Baudrillard, 1978:6)

No podemos obviar nuestra tendencia innata a la copia, las culturas se basan en la trasmisión de rituales y de patrones de conducta. «Copiar célula a célula, palabra a palabra, imagen a imagen es hacer nuestro el mundo conocido» (Schwartz, 1996: 211) Sin embargo, el verbo *crear* significa en su primera acepción: *producir algo de la nada*, a pesar de que el impulso artístico brota de representar la realidad, duplicándola o alterándola, o ambas cosas según la mirada personal del autor. La categoría Arte, tan difícil de definir como de rechazar, carne y sangre de nuestra psique, de nuestra complejidad y contradicciones, reemplaza el mundo exterior o interior por su doble. ¿No es esta réplica en sí misma una simulación?

Así pues crear, copiar son las dos palabras que se cuelean en la naturaleza de la creación, aunque las leyes de propiedad intelectual sean inflexibles con este principio fundamental y pretendan disimular su idiosincrasia. Del mismo modo que el plagiarismo se apoya en la idea de ser original a pesar de utilizar ideas de segunda mano.

Baudrillard argumenta en su célebre *Cultura y simulacro* (Baudrillard, 1978), en relación a la fábula de Borges de *El Hacedor* (Borges, 1982) que el territorio ya no precede al mapa sino al revés; deduciendo la suplantación de lo real por los signos, de la realidad por la ficción (Baudrillard, 1978:8). La sucesión de simulacros es lo que da lugar a la hiperrealidad, donde la autenticidad ha sido reemplazada por la copia. Una cultura de la réplica de la que también Umberto Eco habla en su ensayo *La estrategia de la Ilusión* (Eco, 1999) como lo «Falso absoluto».

Y es que efectivamente hoy en día, tal como argumenta Fontcuberta, el mundo se ha convertido en un espacio regido por la desmaterialización, lugar indoloro, ni real ni soñado, cuya fibra principal es precisamente la imagen. (Fontcuberta, 2016:31) Donde más que nunca lo verdadero y lo falso se han convertido en etiquetas que tienden a perder importancia. La instantaneidad, la inmaterialidad y el exceso de imágenes han desprovisto a las mismas de su sacralidad pasada, abocándolas a vivir entre la aparición y la desaparición a la que se refiere Jose Luis Brea (2007) ajenas a todo principio de realidad. La prueba fáctica es que todos, consumidores y productores de imágenes hacemos más fotos pero en realidad no poseemos ninguna.

En la posmodernidad todo fluye, nada prevalece en nuestras vidas en las que hemos de mutar incesantemente, incluida nuestra identidad, para sobrevivir a la irrupción de la tecnología, el consumo y la polución icónica. Seguramente por ello, tal como argumenta Fontcuberta, se privilegia que las imágenes se construyan a partir de otras, de los referentes. (Fontcuberta, 2016:32). Renato de Fusco mantiene que generan placer, sobre todo, las cosas conocidas; una melodía que escuchamos por segunda vez suele suscitar más placer que la primera. Efectos miméticos, efecto *déjà vu* que se da en el interior de la experiencia artística (Fusco, 2008: 31-34).

En este sentido el cine ha sabido expresar como ninguna las asociaciones de nuestro inconsciente cognoscitivo, las ilaciones que ya teníamos en mente. Como argumenta Andrés Hispano, ninguna disciplina artística es tan caníbal como el cine, que siempre se retroalimenta, repitiéndose, citándose. (Costa y Mendíbil, 2005:39). Aunque convenimos con Bazin que si el cine tuviera dos o tres mil años seguramente esto no sería así, pero el cine no tiene más que ciento veinte años y las perspectivas históricas están prodigiosamente reducidas; hasta hace poco la historia del cine cabía incluso dentro de la vida de un hombre. Digamos que es relativamente joven comparativamente con la literatura, el teatro, la música o la pintura que son tan viejos como la historia. (Bazín, 2008: 67)

En cualquier caso, hoy en día el empleo de las nuevas tecnologías da lugar a múltiples plagiarismos, como en la música a través del *bootleg*, *sampler* o *loop*, en las películas, canciones u obras literarias a través de *remakes* o en los relatos de personajes populares con las *fan fiction* o incluso en las películas con celuloide degradado por medio de *found footage*.

Así pues, las imágenes son simulacros en su concepción ya que no se crea a partir de la nada y también lo son por su naturaleza inherente, en cuanto que son asesinas de lo real, de su propio modelo. Del mismo modo, las imágenes son simulacros en cuanto a su apreciación simbólica ya que, en esencia el arte, lo que las sociedades convienen en otorgar un valor artístico, sólo existe en la medida en que es percibido por los otros como un valor, se trata de una estimación consensuada que no tiene una existencia real. Es el capital simbólico al que se refiere Pierre Bourdieu (1994, 2003) y que revela que en sí mismo, el valor artístico es también una simulación.

Todos los aspectos de la cultura como argumenta Findlay están afectados por la combinación de calidad y precio. Las películas son buenas en función a la recaudación en salas, los editores pagan anticipos millonarios por libros firmados por autores famosos aunque no los hayan escrito ellos mismos. «En nuestra voraz sociedad de consumo una compra no

es un medio para obtener un fin, es el fin en sí mismo y cuanto más alto sea el precio más justificada está la compra» (Findlay, 2013: 184-185).

Una de las señales de la decadencia de una cultura es la reverencia por la forma frente al contenido. Cada vez más vivimos en una cultura en la que estar conectado sustituye al vivir; para que las obras de arte puedan competir por nuestra muy dispersa atención tienen que ser « muy grandes, muy caras, muy bien hechas y tiene que ser divertido comprarlas» (Op, cit).

Por lo tanto el arte es también un simulacro en su apreciación simbólica, asociado al fasto, al lujo, entendido como aquello capaz de resucitar el aura sagrado. Como argumenta Lipovetsky las sociedades ven como se desencadena la fiebre de la obsolescencia programada y por compensación o reequilibrio necesitan bienes «intemporales que escapen a la universalidad de lo desechable, a la inconsistencia de lo efímero, necesitan referentes duraderos» (Lipovetsky; 2014: 97). Así nuestro momento histórico es el del desfase entre lo auténtico, lo prohibitivo y la imitación degradada, estandarizada y democratizada de los modelos (Op, cit: 49).

El esteta alemán citado hasta la saciedad, Walter Benjamin, argumentó en su célebre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* que la autenticidad pierde su sentido como idea a medida que nos acercamos a aquellos medios que son inherentemente múltiples. Ante un número indeterminado de impresiones carece de sentido preguntarse cuál es la auténtica. Sin embargo seguimos haciendo ediciones limitadas como las 300 lámparas de Giacometti o «grabados originales». Como supo argumentar Rosalind Krauss *Las Puertas del Infierno* de Rodin bien podrían ser múltiples originales en ausencia de un original ya que aunque la disposición de las figuras corresponde a la última idea compositiva del escultor, Rodin no sólo había cambiado muchas veces la distribución sino que realmente nunca las llegó a vaciar. (Krauss, 2006: 166). A pesar de ello las ocho reproducciones que están realizadas en la actualidad son legítimas, igual que las cuatro que quedan ya que el Estado Francés decidió limitar a doce vaciados los originales legítimos.

Nadie comprendió el poder de la lámina grabada como Warhol. La transición que propuso de las bellas artes al arte comercial fue un proceso

impoluto que cambió nuestra percepción sobre la pintura y el grabado, aunque seguimos pretendiendo apuntalar una cultura de lo original que seguramente no tiene cabida en un escenario de medios reproductivos.

En cualquier caso, al hilo de la simulación intrínseca en el acto creativo, añadir que las creaciones artísticas también son un simulacro en su dimensión material ya que muchas veces son talleres independientes los que hacen realidad las ideas de las mentes más creativas del mundo del S. XXI. Así las cosas, muchas de las obras de Anish Kapoor, Mariko Mori o Marina Abramovic son realizadas por un grupo de artistas en un polígono industrial de Madrid, «Factum Arte»⁶¹, que también tiene sedes en Milan y Londres.

Este taller fué creado por Adam Lowe, quien soluciona los retos tecnológicos que le plantean los artistas; a parte también realiza copias de todo tipo de obras, incluso si han sido destruidas⁶². Pero no es un falsificador, porque sus copias son legítimas al ser encargadas por gobiernos y museos. Esto nos vuelve a plantear la misma pregunta, dónde está el límite entre original y copia. ¿En la legitimidad de quien lo encarga? ¿No ocurre eso mismo con el uso de los referentes?

Lowe es británico y compañero generacional de Damian Hirst quien en la Biennale di Venezia de 2017 presentó entre otras obras una escultura de Mickey Mouse. No era la primera vez que Hirst colaboraba con Disney, ya en 2014 habían invitado al artista británico a crear una pieza única inspirada en el icono. (Briceño, J. F. 2014, 08 de Enero) A lo largo de la historia The Walt Disney Company, la compañía de medios de comunicación y entretenimiento más grande del mundo ha realizado colaboraciones con artistas de la talla de Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Salvador Dalí, Diego Rivera o Keith Haring. En el 2018 se realizaron diversas exposiciones conmemorativas por su 90

⁶¹ Factum-arte (Enlace de la fundación Factum-arte). [en línea] Disponible en: <http://www.factum-arte.com/>.

⁶² Para más información véase: Millás, Juan. (6-12/01/2019) El taller donde se materializa el arte. XL Semanal

Nº1628. (pp:42-47)

cumpleaños, invitando incluso a artistas emergentes; como la que se realizó en la galería Black&White Building, en Londres.

Pero , como afirman Jordi Acosta y Alex Mendíbil, Mickey Mouse es en realidad un «imponente logotipo de una corporación nada dispuesta a que su imaginaria sea reciclada» (Acosta y Mendíbil, 2005: 27) lo cual bloquea al artista al privarle de utilizar «varias letras de su abecedario creativo ya que no puede .usar como materia prima referentes directos de su contexto cultural» (Op, cit) porque como argumenta Lawrence Lessing a pesar de que Disney tomó las historias de Buster Keaton o de los Hermanos Grimm⁶³ hizo que lo oscuro fuera divertido e inyectó compasión donde antes sólo había terror . *La creatividad de Walt Disney* es una forma de expresión que toma de la cultura de alrededor y la mezcla con su propio talento, convirtiéndolo en algo diferente, (Lessing, 2005: 41).

Sin embargo para muchos usos el autor legítimo no es el que reconoce la ley como progenitor creativo, sino únicamente el que ya ha sido considerado por un sector. Entonces, la propiedad visual ¿es privada?

3. EL ARTE DE LA POSVERDAD

«Y no se podría reprochar el mentir ya que es la mentira lo que constituye su arte, pero si el no dominar la mentira, el ser su propia víctima e impedir así toda nueva conquista en el campo de la realidad»

(Bazín, 2008:200)

Damian Hirst a pesar de ser un artista consagrado y contar con el apoyo del coloso Disney ha sido demandado en multitud de ocasiones por infringingimiento de las leyes de propiedad intelectual. ⁶⁴En la exposición a la que se hacía referencia antes *Tesoros del naufragio del 'Increíble'* en la

⁶³ Importante señalar que antes el copyright en Estados Unidos duraba 28 años, después se amplió a 56 y en 1998 Bill Clinton aprobó una ley para extenderlo toda la vida del autor más 70 años tras su muerte, en el caso de una obra personal o 95 años en el caso de una autoría corporativa. Se la conoce como Ley de protección de Mickey Mouse porque coincidió con el momento en que el ratón de Disney estaba a punto de entrar en el dominio público.

⁶⁴ Como la obra« Hymm» de Damian Hirst que le copió a Norman Emms o las obras de «Medicine Cabinet» de Colleen Wolstenholme quien también lo denunció.

Biennale di Venezia 2017, se han dado varias acusaciones por violación de los derechos de autor de diferente naturaleza.

Esta exposición espectáculo se abrió con un vídeo en el que un grupo de buceadores extraían las obras de arte de la supuesta colección de Cif Amotan II, esclavo otomano liberado en los días del imperio romano, cuyo navío se hundió en las costas de Zanzíbar hace dos mil años. En medio de las reliquias aparecían obras incompatibles con esa leyenda, entre ellas diosas con rasgos similares a Kate Moss, Rhiana, craneos de unicornio o una réplica en bronce de más de cuatro metros de alto de la Piedra del Sol o Calendario Azteca, la cual fue una de las obras que presentó problemas de autoría.

El gobierno mexicano y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) entendieron que la obra era una copia que violaba la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas*, por lo que su departamento jurídico trató de regularizar el uso que se le dio, considerando que no se trataba de una pieza idéntica sino de una reinterpretación lo cual implicaría, según el INAH, un pago por el uso y no implicaría un delito. La pieza en el mercado se estima que está entre 500 mil y cinco millones de dólares (Ayala, R. 2017, 24 de mayo) y el de la licencia de uso ascendió a 2.900 pesos que finalmente abonó el galerista Hilario Galguera. (Avila, S. 2017, 20 de junio)



[Figura 1] Hirst, Damian (2017) *Calendario Azteca* (Escultura)
Recuperado de: <https://www.latempestad.mx/inah-contra-damien-hirst/>.

Otra de las demandas, fue la del artista nigeriano Victor Ehikhamenor quien también exponía en el pabellón de la Biennale dedicado Nigeria. Victor acusó a Hirst de copiar *Cabeza de Ife*, encontrada en 1938 en Nigeria, sin darle el reconocimiento histórico que se merece. Victor lo criticó públicamente en varios medios como el New York Times (Bowley, G. 2017, 10 de mayo) y el Huffington Post. (Frank, P. 2017, 5 de septiembre) argumentando que «para los miles de espectadores que ven esto por primera vez, no pensarán en Ife, no pensarán en Nigeria. Sus pequeños crecerán conociendo este trabajo como el de Damian Hirst. (...) La narración cambiará y un joven ife o el artista contemporáneo nigeriano pensará “Su trabajo me recuerda a la Cabeza Dorada de Damian Hirst”. Necesitamos más biógrafos para nuestros olvidados» (Bowley, G. 2017, 10 de Mayo)

Realmente Ehikhamenor fue muy perspicaz al darse cuenta de que siendo esta la más convincente representación de arte primitivo (Gombrich, 2002: 44) o en sus propias palabras:

«Una de las obras de arte más intrincadas y hermosas que crearon los artistas africanos clásicos» (Op, cit) y tratar la copia del original como arte contemporáneo; el simulacro podría llegar a suplantar al original, tal como argumenta Baudrillard.

A este respecto es reseñable que a pesar de haber utilizado Hirst numerosas estatuas egipcias o griegas, ninguno de los representantes de estas culturas reaccionó en ninguna medida.



Imagen Hirst, Damian (2017) *Golden Heads* (Escultura de oro) Recuperado de: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-damien-hirst-sparks-accusations-cultural-appropriation>. (Via @victorsozaboy en Instagram)



Imagen (S.XII - XIV) *Cabeza de un mandatario (oni) de IFE, Nigeria*. (Bronce, 36 cm de altura); En Gombrich (2002) *Historia del arte* (pp: 45)

Otra de las controversias estuvo de la mano del escultor británico Jason deCaires Taylor quien también exponía en la Biennale en el pabellón de Grenada. Sus obras y las de Hirst tenían muchas similitudes con una salvedad importante, las de deCaires aluden a la verdad, el fundó el primer parque de esculturas submarinas del mundo en el 2006. (Davis, B. 2017, 10 de Mayo). Y aunque deCaires valoró el demandarlo parece que finalmente no lo llevó a cabo, posiblemente porque consideró, en sus propias palabras que: «Su trabajo es muy diferente en el contexto, aunque hay cosas que son estilísticamente iguales» (James, M. 2017, 16 de mayo).

Es importante señalar, a pesar de las evidentes similitudes, que tampoco deCaires puede apropiarse de la exclusividad del género de la escultura submarina. En 1954, el artista italiano Guido Galletti hundió una escultura de bronce llamada *Cristo del Abismo* en el mar Mediterráneo, cerca de Génova. Y aunque DeCaires crea sus parques de esculturas con la intención de sembrar arrecifes artificiales en áreas del océano particularmente afectadas por la polución, el calentamiento global o la sobrepesca; la comparación entre Galletti, Taylor y ahora, Hirst, encarna la naturaleza resbaladiza de determinar la propiedad sobre las ideas en el mundo del arte.

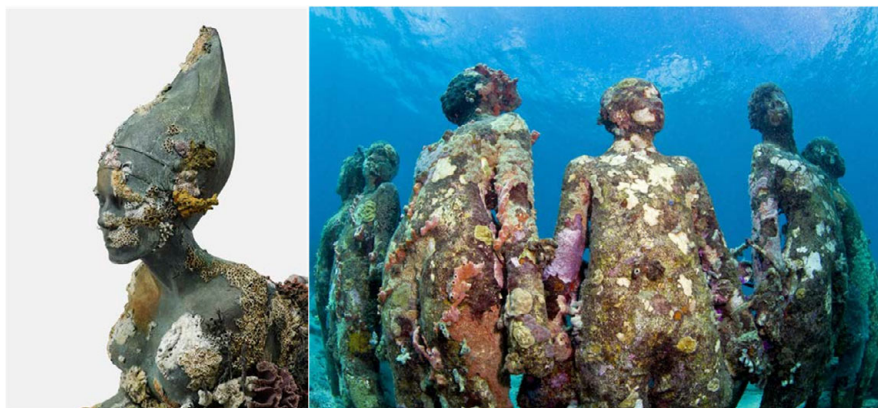


Imagen 3a, Hirst, Damian (2017) *Dall'oceano Indiano, un viaggio alla scoperta di creature mitiche*. (Esculturas) Recuperado de https://twitter.com/hirst_oficial?lang=es
Imagen 3b, Jason deCaires Taylor (2017) *Vicisitudes*. (Esculturas). Cortesía del artista.

A parte de estas interesantes cuestiones relacionadas con la autoría, la inspiración en las obras de otros, la coincidencia, el uso de iconos sólo permitido a una minoría o las consecuencias derivadas de la práctica artística; también nos interesa otra importante consideración con la que abríamos el epígrafe en cuanto a qué es verdad y qué es mentira de su puesta en escena.

Al margen de la celebración kitsch, relacionado con la manufactura de las propias obras, su gigantismo y distribución Hirst esculpió en la entrada «En algún lugar entre la mentira y la verdad yace la verdad». Y a pesar de todas las críticas que recibió su regreso, su seguramente prescindible muestra en cuanto a parque temático que recrea un naufragio, es la exposición que el mundo de la posverdad se merece porque el arte es fundamentalmente reflejo del mundo que lo engendra.

Nuestra época efectivamente es la de la posverdad (post-thruth), característica intrínseca de la postmodernidad, por lo que el arte de la posmodernidad es el mismo que el de la posverdad, determinada por la masificación de las creencias falsas y la facilidad para que los bulos prosperen.

Y aunque las técnicas para mentir y controlar las opiniones se han utilizado desde los orígenes de la civilización, estas se han perfeccionado en la era de la posverdad, donde hemos aprendido que la mentira si tiene un alto porcentaje de verdad resulta más creíble, dándole rienda suelta al desembarazarnos de la problemática que planteaba la ética. Y a pesar de que hoy en día todo es verificable, la tecnología nos permite manipular cualquier documento, cualquier imagen, como tan bien evidencia desde hace tiempo la obra de Fontcuberta o de Muntadas. La adulteración de las imágenes fomenta la mentira y otorga incertidumbre en quien trata de defenderse, las representaciones han dejado de tener valor notarial.

Así llegamos a la paradójica situación de que ya no nos creemos nada pero somos capaces de creernos cualquier cosa. Aunque resulte muy peligroso pensar que una falsedad es una verdad desde otro punto de vista y que cada persona tiene su verdad, su justicia, su razón sin que estas categorías existan objetivamente.

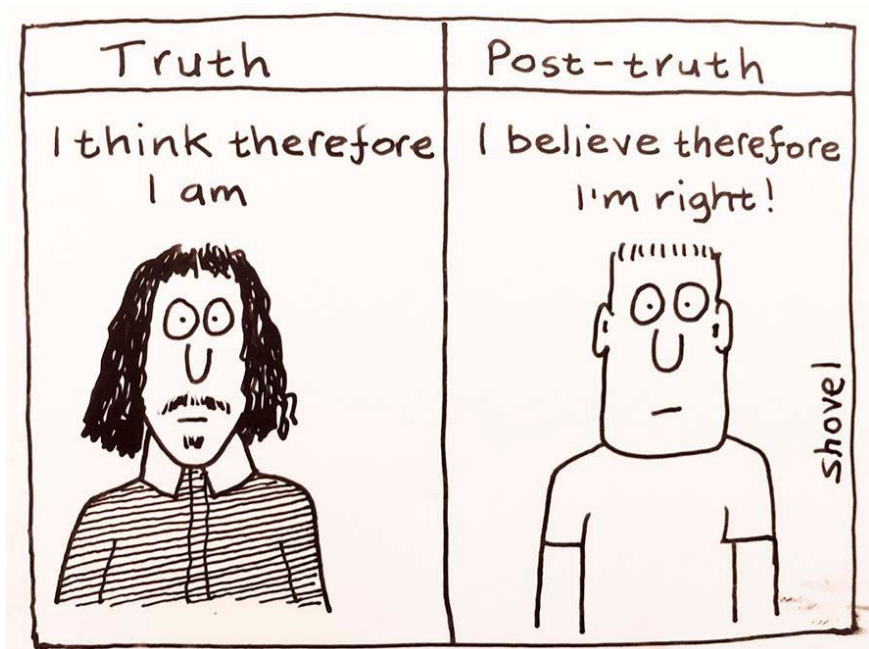


Imagen. Shovel, Martin (2017) I think therefore I am. I believe therefore I'm right! (Pienso, luego existo. Creo, luego estoy en lo cierto) (Ilustración)

Recuperado de: <https://lashumanidades.wordpress.com/2017/11/20/la-postverdad/>

La posverdad se nutre de la fragmentación de los contenidos, las imágenes descontextualizadas, la yuxtaposición que hace deducir una vinculación. En realidad no hace falta usar datos falsos, es suficiente con sugerirlos y esto está muy bien materializado en la ficción de Hirst: para que sea verdad, sólo es necesario que tenga apariencia de verdad.

Su exposición imita el arte de tiempos pasados; su relato no es real, no es verdad, es un juego monumental y peligroso ya que su simulación consiste en la liquidación de todos los referentes, con su resurrección artificial de los signos, creando nuevas equivalencias, nuevas combinaciones.

En realidad no se trata de imitación, transformación, apropiación o plagio, sino de la constatación de que las prácticas artísticas de la posverdad aspiran, no a crear, sino a adoptar, a asignar sentido a las obras ya existentes, despezando el juicio de la conciencia posmoderna; revelando paradójicamente algo de verdad y constatando, una vez más, que el acto

creativo es en realidad más genuino y más coherente de lo que pueda parecer a simple vista.

4. CONCLUSIONES

El avance de la tecnología ha producido una aceleración sin precedentes en la producción e innovación cultural; por lo que en la práctica las creaciones que siempre han sido deudoras de las preexistentes en tanto que crear es copiar con una mirada propia; quizás lo sean más que nunca. Esta realidad es totalmente opuesta a las leyes de propiedad intelectual, cada vez más coercitivas hasta el punto de cuestionar el modo implícito en la creación. Es por ello que movimientos como el plagiarismo o el apropiacionismo se han convertido en rasgos inherentes y seguramente necesarios de la posmodernidad, al encarnar las fricciones entre la creación y la propiedad intelectual hoy por hoy presentes en cualquier ámbito creativo.

No son las únicas tentativas, el neoísmo o el letrismo, por poner un ejemplo, comparten ese ideario contestatario pero todos ellos a pesar de la aparente unidad ideológica, no comparten una praxis artística común, como si sus integrantes «conservaran una libertad de movimientos que en si misma invalidara las pretensiones unitarias». (Perromant, 2011) Esta circunstancia les puede restar credibilidad; pero ¿no es el arte por naturaleza una simulación?

Sabemos que no es arte lo que produce el artista sino lo que se legitima como arte, del mismo modo que los derechos de autor constituyen mecanismos de legitimación de la propiedad que exaltan los discursos sobre el original y la copia; se autoriza la copia y se prohíbe la imitación con el fin de conservar el valor. En realidad no importa la valía ni la trascendencia de la obra, interesa la inscripción en el registro de propiedad que a su vez fetichiza la obra única y original. A pesar de que en el panorama creativo actual la desmaterialización de la imagen y sus flujos disuelvan las nociones de originalidad, propiedad, verdad y memoria; por lo que podría decirse que las proclamas apropiacionistas se han implantado por completo, volviéndose tan rudimentarias que en si mismas han quedado desprovistas de su transgresión y crítica inicial.

En cualquier caso, si la manufactura o la destreza han dejado de ser lo genuino y la masificación roza el colapso, lo más importante será la significación, saber asignarle otro sentido en los nuevos contextos que vayan surgiendo. Como argumenta Fontcuberta habría que cambiar el término apropiación por el término adopción ya que ésta «no reclama la paternidad biológica de las imágenes sino solo su tutela ideológica». (Fontcuberta, 2014:60) Porque en el mundo de las artes visuales usar no es sino nombrar el mundo que nos rodea.

Quizás no tenga tanto sentido seguir produciendo imágenes como reflexionar sobre la estructura, usos, significados y cómo podemos activarlas o desactivarlas al incorporarlas en el proceso cultural y seguramente no se trate de seguir modificando la Ley de Propiedad Intelectual haciéndola más restrictiva en cuanto al acceso no equitativo a los infinitos materiales protegidos por derechos de autor; sino de proteger con menos vehemencia los símbolos que configuran las distintas identidades culturales.

Damian Hirst tiene derecho a hacer uso de los iconos, de los referentes que nos rodean pero también puede suplantar los tesoros de una civilización, copiar el modo de hacer de otros, apropiarse de los símbolos e incluso reinventar la historia. El mismo confiesa que carece de ideas pero este reputado cleptómano puede construir el relato propio de su tiempo, el de la posverdad, recontextualizando los signos y emblemas de la cultura, evidenciando que vivimos en un mundo sometido a su representación, la cual no interesa despertar de ese placentero sopor al que llamamos entretenimiento.

Y con todo, tanto su posverdad como la verdad de deCaires, parten de la misma necesidad de asumir lo que somos, de limitar e integrar la vida y expresar el impacto de la historia actual sobre nuestra condición humana.

REFERENCIAS

- Avila, S. (2017, 20 de junio) Pagó 2900 pesos; «no es grave el problema». *Expresiones es cultura*. Recuperado de: <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2017/06/20/1170755>.
- Ayala, R. (2017, 24 de mayo) El día que un museo mexicano demandó al artista más caro del mundo por plagiar el calendario azteca. *Cultura colectiva*. Recuperado de: <https://culturacolectiva.com/arte/inah-demanda-plagio-del-calendario-azteca>
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Ed Kairós.
- Bazín, A. (2008 [1958-1963]) *¿Qué es el cine?* Madrid: Ed Rialp. Borges, J. L. (1982). *El hacedor*, Buenos Aires: Emecé Editores S. A
- Bourdieu, P. (1994). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos: Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Bourriaud, N. (2007). *Posproducción. La cultura como escenario. Modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S. A
- Bowley, G. (2017, 10 de Mayo) Damian Hirst controversy at Venice Biennale. *New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2017/05/10/arts/design/damien-hirst-controversy-at-venice-biennale.html>
- Bowley, G. (2017, 10 de mayo). Damian Hirst controversy at Venice Biennale. *New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2017/05/10/arts/design/damien-hirst-controversy-at-venice-biennale.html>
- Brea, J. L. (2007). *Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa.
- Briceño, J. F. (2014, 08 de Enero) Damian Hirst se inspira en Mickey Mouse para una subasta benéfica. *Revista de arte. com* Recuperado de: <https://www.revistadearte.com/2014/01/08/damien-hirst-se-inspira-en-mickey-mouse-para-una-subasta-benefica/>
- Costa, J; Mendíbil, A. (coords). (2005). *Plagiarismo*. Madrid: La Casa Encendida.

- Davis, Ben (2017, 10 de Mayo). An 'Unbelievable' Coincidence? Damien Hirst's Venice Show Looks Almost Exactly Like the Grenada Pavilion. *Art World*. Recuperado de: <https://news.artnet.com/art-world/damien-hirsts-unbelievable-coincidence-with-the-granada-pavilion-962066>
- De Fusco, R. (2008). *El placer del arte. Comprender la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Eco, U. (1999 [1986]). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Ed. Lumen, S. A
- Findlay, M. (2013). *El valor del arte. Dinero, poder, belleza*. Colección arte, mercado y derecho. Barcelona: Fundación Gala- Salvador Dalí.
- Flaubert. (2008 [1881]). *Bouvard y Pécuchet*. Barcelona: Backlist.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Frank, P. (2017, 5 de septiembre). Damian Hirst accused of appropriating Nigerian Art, Whitewashing History. *Huffingtonpost*. Recuperado de: https://www.huffingtonpost.com/entry/damien-hirst-nigerian-art_us_5911b952e4boe7021e9b1cde
- García Andújar, D. (Octubre, 2008). Apología de la apropiación legítima. *Exit Express*. nº 38.
- Gombrich, E.H. (2002 [1950]). *La Historia del Arte*. Madrid: Debate.
- Guasch, A, M. (2007 [2000]). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.
- James, M. (2017, 16 de mayo). Underwater Artist Claims Hirst Has Stolen His Ideas. *Dive*. Recuperado de: <http://divemagazine.co.uk/eco/7672-underwater-art>
- Krauss, R, E. (2006 [1996]). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma.
- Lautréamont. (2001 [1869]). *Los cantos de Maldoror*. Madrid: Pre-textos.
- Lessing, L. (2005). *Por una cultura libre*. Madrid: Traficantes de sueños.

- Lethem, J. (2008). *Un ensayo iconoclasta contra la originalidad*. Mexico: Tumbona ediciones.
- Lipovetsky, G; Roux E. (2014). *El lujo eterno. De la era de los sagrado al tiempo de las marcas*. Barcelona: Anagrama.
- Millás, J. (2019, 6-12 de enero) El taller donde se materializa el arte. *XL Semanal*. nº 1628. (pp : 42- 47)
- Nietzsche, F. (2005 [1883]). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial.
- Perromat Agustín, K. (2011). Plagiarismo: ¿estética o movimiento contemporáneo? *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, (5, pp: 115-127) Recuperado de: <http://www.452f.com/index.php/es/kevin-perromat-augustin.html>
- Schwartz, Hillen. (1996). *La cultura de la copia*. Madrid: Ediciones Cátedra S. A.
- Súarez de Figueroa, C. (1945 [1617]). *El pasajero. Advertencias utilísimas de la vida humana*. Madrid: Aguilar.
- Vilar, P. M; Morales, L, G. (2013) ¿Una copia auténticamente original o un original auténticamente copiado? En Carazo, A. G (Coord.) *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*. (pp : 495 – 505) Madrid: Museo Nacional de Escultura

EL PLAGIO: LA EXPRESIÓN DE LA IDEA, TÉCNICAS Y ESTILOS ARTÍSTICOS

DRA. ELBA LÓPEZ FERNÁNDEZ
Universidad de Granada

RESUMEN

El plagio es un concepto difícil de determinar. En principio se trata de una apropiación del esfuerzo ajeno pero la cuestión es si puede existir en una inspiración o en la influencia recíproca entre dos obras, resultando inevitable cometerlo. En principio, la Propiedad Intelectual no protege las ideas, los métodos, el estilo ni las técnicas artísticas; pero a lo largo del artículo se demostrará que esto no siempre es así; lo cual crea un cierto grado de inseguridad jurídica a los creadores al moverse en un campo ciertamente subjetivo.

Esta contradicción ha configurado el objetivo principal, este es, determinar el alcance y los límites de la figura del plagio; para lo cual se han analizado ciertas ambigüedades lingüísticas implícitas en su definición, como la frontera entre la idea que subyace y la expresión de la misma, uno de los aspectos más complejos y conflictivos en el estudio del plagio. A través de los *looklikes* se demostrará que la unión entre la idea y su expresión es insoluble, lo que inevitablemente implica un cierto grado de tutela jurídica sobre la idea subyacente. La hipótesis que se plantea es que es un error considerar la separación absoluta entre la idea y la expresión de la misma a pesar de ser un axioma fundacional del Derecho de Autor.

En cuanto al método empleado se parte de un enfoque cualitativo. Este artículo forma parte de una investigación teórica que incluye análisis, síntesis, comparación, abstracción y generalización de elementos estructurados a través del pensamiento lógico-formal, elaborando un discurso argumentativo, en este caso deductivo. La aportación reside en ser una revisión crítica del sistema de regulación del conocimiento, desde una perspectiva que cuestiona la organización de ciertas estructuras.

PALABRAS CLAVE

Derecho de autor, imitación de obras artísticas, estilo artístico..

INTRODUCCIÓN

Como se argumentaba al inicio, no es fácil definir plagio. Su categoría se revela tan problemática como especulativa por lo que los primeros esfuerzos estarán dirigidos a esclarecer todo lo posible su naturaleza jurídica.

Es importante tener en cuenta que plagio no es un concepto estrictamente legal. La Ley de Propiedad Intelectual (en adelante LPI) nunca emplea la palabra plagio, está tipificado como delito y aparece el Código Penal, en su artículo 270, castigando con la pena de prisión de seis meses a dos años y multa a quien «con ánimo de lucro (...), reproduzca, plagie, distribuya o comunique públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, (...) sin la autorización de los titulares de los correspondientes derechos de propiedad intelectual (...)». Esto supone que para entender qué significado legal tiene la palabra plagio deberemos acudir a lo que dicen los Tribunales: En cuanto al concepto de plagio como ya tiene declarado esta Sala en resoluciones precedentes es jurisprudencia reiterada la que declara por plagio (...) todo aquello que supone copiar obras ajenas en lo sustancial, (...) carente de toda originalidad (...) de ahí que el concepto de plagio haya de referirse a las coincidencias estructurales básicas y fundamentales y no a las accesorias, añadidas, superpuestas o modificaciones no trascendentales (Sentencia del Tribunal Supremo (en adelante STS) de 28 de enero de 1995, 17 de octubre de 1997, 23 de marzo de 1999 y 23 de octubre de 2001, 26 de noviembre de 2003, entre otras .

Así pues el problema no es sólo la ausencia de una definición jurídica, sino lo indeterminado de los términos que lo precisan tales como sustancial u original. Es importante señalar que lo sustancial, lo fundamental, no son las ideas; el Derecho de Propiedad Intelectual «no puede llevar al extremo de proteger una idea en sí misma, sino la forma exacta en la que esta se plasma» (Servet, 2010:51) ya que de pretenderse lo contrario, se limitaría o anularían las posibilidades de que esa misma idea pudiera manifestarse de otras maneras posibles.

LA DICOTOMÍA ENTRE LA IDEA Y LA EXPRESIÓN DE LA IDEA

Como se acaba de exponer, en principio, la idea no está protegida en sentido abstracto sino sólo en la forma que ha adoptado al expresarse; ya que la protección de las ideas supondría el otorgamiento injustificado de un derecho absoluto que llevaría consigo un bloqueo del desarrollo cultural y artístico evidente (García, 2000: 100). En este caso prevalece el interés general del desarrollo de la cultura en detrimento de la aspiración particular de protección de la idea de una persona en concreto. Pero, ¿dónde está la frontera entre el mundo de las ideas y las creaciones de espíritu susceptibles de protección?

Gran parte de la doctrina española (Bercovitz, 2001:117) y foránea dice que la esencia serán aquellos elementos que la caracterizan e individualizan respecto de otras del mismo género; sin embargo, determinar cuál es la esencia de una obra es una cuestión difícil de tratar. Un arquetipo que evidencia la complejidad que supone determinar lo esencial en una obra, serían las imitaciones o *lookalikes*. A través de ellos se trata de demostrar que en realidad la desprotección absoluta de las ideas no puede ser un axioma ya que la idea al ser materializada y compartida con otros queda ligada implícitamente a un modo de expresión e indirectamente protegido por éste. Como explica J Dewey ninguna idea puede ser transmitida como *idea* a otra persona ya que una vez expresada y transmitida es un hecho (Dewey, 2004: 153).

En los siguientes supuestos las ideas son las mismas pero visualmente son diferentes. En la primera pareja la noción que subyace está relacionada con el blanqueamiento, con la limpieza. Una pertenece a un anuncio de Ariel, detergente para la ropa, y otro a un anuncio de Ajax, limpiador de muebles. La segunda pareja trata sobre un insecticida y el ruido que hace; utiliza la misma idea y una onomatopeya similar pero visualmente son diferentes.



Imagen1 Agencia: Saatchi & Saatchi, United Kingdom. (2005) *Ariel: Ariel cleans up London* (Fotografía) Recuperado de: <https://www.joelapompe.net/> Página visitada por última vez 12/12/2020



Imagen2 Agencia: ANR BBDO Stockholm, Sweden (2017) *Ajax: Powerful cleaning* (Fotografía) Recuperado de: <https://www.joelapompe.net/>



Imagen 3 Agencia: DraftFCB, Brasil (2002) Raid insecticide (Fotografia)
 Recuperado de: <https://www.joelapompe.net/>



Imagen 4 Agencia: TBWA Istanbul, Turkey (2013) Esem Mat insecticide (Fotografia)
 Recuperado de: <https://www.joelapompe.net/>



Imagen5 Agencia: Publicis Lima, Perú. (2015) *Backus Ice: Reuniendo amigos desde 1863* (Fotografía) Recuperado de: <https://www.joelapompe.net/>

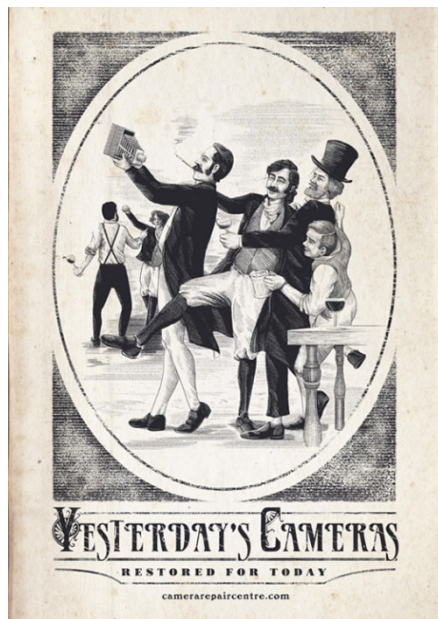


Imagen6 Agencia: Ogilvy Paris, Francia. (2010) IBM Smarter Planet Solutions : Cualquier niño puede acceder a una educación de primera clase. (Fotografía) Recuperado de: <https://www.joelapompe.net/>

El caso contrario supone una materialización casi idéntica expresando ideas diferentes, como las siguientes imágenes que hacen referencia a la idea de *selfie*. La primera pertenece a una marca de cerveza y bajo el lema evoca una reunión de amigos frente a la segunda que pertenece a un centro de reparación de cámaras. En la última pareja los mensajes son totalmente diferentes aunque las imágenes también son muy similares; comparten la pluma y el encuadre aunque el espacio negativo del primer caso es un USB y el del segundo es una bala. La primera imagen pertenece a una empresa francesa y juega con la idea de una educación de primera clase y la segunda corresponde a una empresa de Jordania la cual plantea que las balas y la educación no pueden tener la misma dirección.

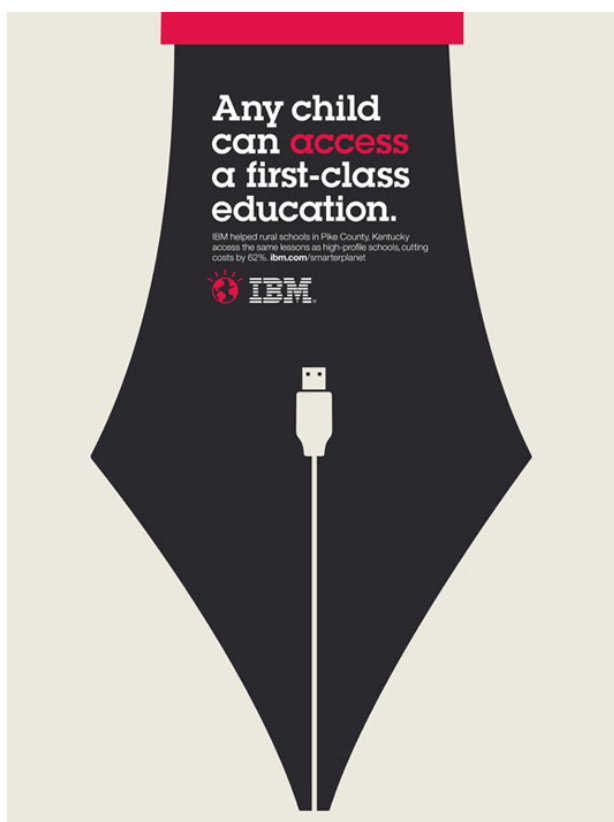


Imagen7 Agencia: Ogilvy Paris, Francia. (2010) IBM Smarter Planet Solutions : Cualquier niño puede acceder a una educación de primera clase. (Fotografía)
Recuperado de: <https://www.joelapompe.net/>

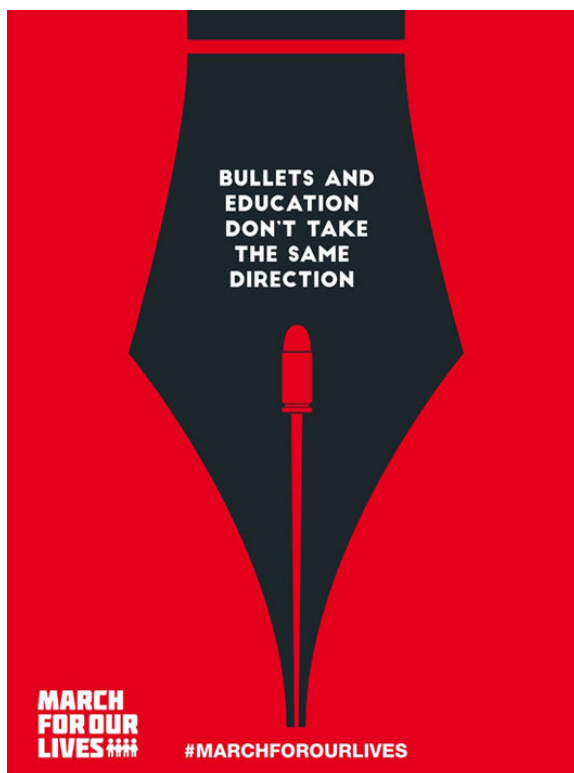


Imagen8 Agencia: Adpro Communications, Jordania. (2018) *Marcha por nuestras vidas: Desafío Ad Age* (Fotografía) Recuperado de: <https://www.joelapompe.net/>

La cuestión que se está tratando de dilucidar es cuál es el límite que separa la idea que subyace en la obra y la expresión de esa idea ; pregunta determinante para poder establecer cual es la «esencia original», lo sustancial, de la obra. Los ejemplos planteados demuestran que la idea al ser exteriorizada, al ser materializada para ser compartida queda unida a un modo de expresión lo cual supone cierto grado de tutela jurídica sobre si misma. (Ceniceros, 2015: 81 -93). Así la separación entre la idea y la materialización de la misma es siempre relativa, nunca absoluta y de ahí que se determine plagio en ocasiones en las que no se ha copiado la forma pero donde permanece copiada la esencia, lo sustancial.

Esta unión indisoluble entre la idea y su expresión es la que implica cierto grado de tutela jurídica sobre la idea subyacente.; contradiciendo con ello uno de los axiomas fundacionales del Derecho de Autor.

TERMINO ORIGINAL

La originalidad es un concepto de suma importancia ya que los derechos que otorga la LPI, sólo se le concederán al autor en la medida en que su obra pueda considerarse una creación original: « Son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro» (Artículo 10. Obras y Títulos originales).

Pero ¿qué significa, que exige esta ley, para poder considerar una obra de arte como una creación original? Realmente la ley no lo precisa, en cambio sí que lo ha hecho la jurisprudencia al interpretarla, no ofreciendo nuevamente una solución inequívoca. Para parte de la doctrina jurídica y la jurisprudencia española, sólo puede hablarse de creación original en dos sentidos, uno subjetivo y otro objetivo:

El requisito subjetivo implica que la obra es original cuando refleja la personalidad del autor. El requisito objetivo supone que la obra ha de ser nueva, ha de presentar un mínimo grado de novedad (Derecho originario). No siempre se exigen estos dos requisitos ; tradicionalmente la doctrina ha considerado que el criterio relevante era el subjetivo, porque el requisito de novedad se reservaba para otorgar el derecho de patentes (Rodríguez-Cano, 2006 :53).

Hoy en día esa concepción de la originalidad ha quedado profundamente alterada . Como argumenta Lluís Peñuelas podríamos considerar que una obra es original «cuando refleja la personalidad del autor y constituye una novedad respecto a lo que existía hasta su creación». O también, en una definición más breve y significativa, «sería aquella que refleja la personalidad de su autor de forma novedosa» (Reixach, 2011:33-36).

Sin embargo, siendo esta una valoración tan imprescindible a la hora de determinar la existencia o no plagio ,en realidad, como argumenta López Sánchez (2008: 83) igual que no existen parámetros fiables para especificar la calidad artística ya que nos movemos en el terreno de la subjetividad, el concepto de la originalidad es igualmente relativo, aunque en el legislador y doctrina se resistan a asumirlo. Como mantiene Domínguez (2013: 308-309) la inseguridad jurídica es inevitable ya que tampoco existe seguridad estética.

LA PROTECCIÓN DE LAS IDEAS ORIGINALES

Como se ha expuesto en el epígrafe anterior, aunque la ley establece que las ideas en si mismas no pueden protegerse, lo cierto es que la indisoluble unión entre la idea y su expresión implica cierto grado de tutela jurídica sobre la idea subyacente. Y como se acaba de exponer para que una idea materializada sea objeto de protección lo necesario es que aporte originalidad.

El problema de la protección de las ideas relacionado con la originalidad o singularidad, tiene otras complicaciones, sobretudo en obras como las fotográficas y las plásticas. Por ejemplo, la Audiencia Provincial de Cuenca en sentencia de 27 de enero de 2009 ⁶⁵ señala que en principio la elección de un motivo u objeto dibujado, no puede gozar de la protección ofrecida por el Derecho de Autor. En este caso, la originalidad se relaciona con la expresión de los motivos, la disposición y el tratamiento de los elementos al considerar que estos carecen por si mismos de originalidad. Tal como expone Azcárate (2012: 138-139) en dicha sentencia, el juez puso como ejemplo «La Ultima Cena» de Leonardo Da Vinci, concluyendo que de haberse protegido el motivo se hubiese impedido la realización de obras pictóricas posteriores sobre dicha escena. Al mismo tiempo el juez señaló que el Derecho de Autor si protege la expresión del motivo de forma que si otros creadores representan «La Ultima Cena» no podrían realizarla de forma muy similar ya que si no podría incurrirse en un supuesto de plagio.

⁶⁵ SAP de Cuenca (Sección 1º) 8/2009 de 27 de Enero.

Así se concluye que para determinar la similitud entre dos obras pictóricas la originalidad no reside en el tema, la idea matriz, sino en su materialización, en aspectos como el encuadre, la perspectiva, las zonas sombreadas o las dimensiones del objeto representado.

Si se toma por ejemplo la obra de Damian Hirst o Christo and Jeanne-Claude, es decir, obras de arte contemporáneo que se asemejan más a ideas que a objetos físicos donde lo original es la idea, la cual se materializa con una técnica que a pesar de ser el elemento singular de la obra, no es propiamente novedosa. Por ejemplo, Christo and Jeanne-Claude tienen una serie que se caracteriza por envolver gigantescos edificios o cubrir extensas áreas pública con cuerda y poliéster, siendo el mismo método que se utiliza cada invierno en Japón para proteger los árboles de las heladas y de las bajas temperaturas. En el caso de Damian Hirst, una de sus series más icónicas consiste en meter cadáveres de animales en formol, técnica de mantenimiento que en realidad forma parte de la Historia Natural. En ambos planteamientos, caracterizados por la materialización técnica, esta no debería de ser tutelable en sí misma por la Propiedad Intelectual, aunque fuera novedosa, cuestión que además no se produce en estas obras.



Imagen 9. Damien Hirst. (1993) *Because I Can't Have You I Want You* (Glass, painted MDF, pine, steel, acrylic, fish and formaldehyde solution Formaldehyde) Recuperado de: <http://damienhirst.com/because-i-cant-have-you-i-wan>



Imagen. 10. Christo and Jeanne-Claude. (1997 - 1998) Intervención temporal llamada *Verhüllte Bäume* (Árboles envueltos) en la localidad fronteriza de Riehen, en el parque Berower de la Fundación Beyeler. (Fotografía de 178 aboles envueltos en un área de 55.000 metros cuadrados) Recuperado de: <https://christojeanne-claude.net/projects/wrapped-trees>

Sin embargo, en ambos casos sería complicado usar la misma técnica y que las nuevas obras no evocasen a aquellas, aun cuando la técnica en si misma carezca de novedad y las ideas como tal, no puedan protegerse. En este caso, Ceniceros argumenta que se haría un examen comparativo centrado en las similitudes de formas (diseño, color...) buscando si existe una impresión general análoga o que ambas obras causaran un mismo tipo de impacto o efecto psicológico (Ceniceros, 2015:361).

PLAGIO TÉCNICAS Y ESTILOS ARTÍSTICOS

En principio, según la doctrina jurídica del derecho de Propiedad Intelectual, el estilo de un artista no está protegido por las leyes de esta rama del Ordenamiento Jurídico. Un caso que ilustra este principio es el pleito que tuvo lugar entre Miquel Barceló y un alfarero balear:

«La sentencia de la Audiencia Provincial de Baleares de 22 de enero de 2008 (AC 2008, 826) aunque declara probada la colaboración en las fases de moldeado y cocción de las piezas que el demandado nunca negó, rechaza la pretensión de coautoría, alegando que en tal asistencia no se apreciaban rasgos de actividad artística» (Ceniceros, 2015: 209).

Sin embargo esto requiere de matizaciones. Por un lado, está la práctica común, que se ha repetido a lo largo de la historia de copiar obras al estilo de otros artistas a los que se admiraba a modo de aprendizaje. Esto, se entiende, no es ni debería considerarse nunca un delito ya que es parte imprescindible en la formación de cualquier artista. Pero como señala Reixach (2011:92) hoy en día se ha extendido la práctica (que en realidad siempre existió) de artistas que crean obras «a la manera de» para satisfacer la demanda de coleccionistas que no pueden pagar los originales. En este caso, el artista no engaña sobre la autoría, ya que firma con su nombre y aunque pueda entenderse como un aprovechamiento económico de la creatividad de otros y ser las obras, en sí mismas, candidatas a convertirse en obras falsas; si el autor se atribuye su ejecución y no pretende engañar, no plantea problemas jurídicos ni de autoría ni de originalidad, ya que se entiende, tampoco es una obra original de él.

Pero a veces se considera plagio cuando hay coincidencias en el estilo, al considerarse que es precisamente esto lo que dota de originalidad a la

obra. En este sentido, resulta aclarativa la condena de John Galliano en Francia, al usar un tratamiento de fotografías (Painted contact sheets) del fotógrafo William Klein, a pesar de que los objetos representados no eran los mismos. A Galliano se le condenó a pagar a Klein 200.00 dólares (EFE, 2007), (Guerrin, 2007).



Imagen11. Klein, William. (2001) Club Allegro Fortissimo, Paris 1990, «Painted contact»series (Silver, gelatin, print with paint)

Recuperado de: <http://photography-now.com/artist/william-klein#events>

La obra de Klein se basa en las líneas o marcas que hacían los fotógrafos en las hojas de contacto y que en realidad es un gesto específico del gremio. Su aportación es que partiendo del acrílico evolucionó hacia una laca que desarrolló técnicamente. La obra de Galliano, como se ha señalado, no empleó ni las mismas imágenes, ni la misma técnica (lacas) pero representa la composición característica de los contactos pintados que había retomado William Klein y había hecho suyos.



Imagen 12. Galliano, John. (2007) *Campaña publicitaria primavera/verano 2007 que apareció en revistas de Francia, Italia, Rusia y Reino Unido.* (Fotografía impresa)
 Recuperado de: <http://archeologue.over-blog.com/article-29440226.html>

Ceniceros señala que para el autor podría ser más dañino que se aprovechen de su trabajo, copiando su estilo, que el hecho de que se imite o copie una obra concreta; ya que la copia de una obra puede ser un acto aislado mientras que la imitación del estilo, en busca de la asociación con el artista original, podría repetirse y no ser un hecho aislado (Ceniceros, 2015: 211).

Sin embargo y a pesar de que esto es cierto, se debe ser cauteloso con la protección del estilo ya que esto podría reducir e incluso ahogar la legítima libertad creativa del resto de la comunidad. Como señala Jorge Ortega «la protección del estilo de un autor se antoja inviable, en cuanto se presenta como un aspecto tan vago y sutil (...) El estilo no se puede proteger, porque si no, no existirían las escuelas de artistas» (Ortega, 2000:236).

En este mismo sentido Espin argumenta «ningún autor puede (...) sentirse copiado sino existe similitud con una obra suya determinada» (Cánovas, 1996:74). Este autor entiende que en el caso de las obras plásticas

sino existe intención de confundir, haciendo pasar la obra plagiada como autentica del autor original (en cuyo caso estaremos ante un supuesto de estafa); no deberíamos hablar de plagio; de la misma manera que tampoco se habla de plagio en las imitaciones o copias cuando no se trata de engañar. Ahora bien, Espín señala que la situación es diferente cuando no sólo se crea a la manera de un artista sino que se copian elementos de algunas de sus obras (op, cit).

En conclusión, en principio, las técnicas o el uso de materiales no pueden ser protegidas a pesar de ser nota identitaria de su autor, como se decía al principio de este epígrafe. En cuanto al estilo personal, en sentido abstracto no es protegible, los tribunales en este sentido suelen desestimar las demandas, al entender que ha de prevalecer la libertad creativa y el interés general frente al individual y al entender que ningún artista puede sentirse copiado sino existe similitud con una obra suya determinada, por ello «al que crea una obra al estilo de otro, el Derecho de la propiedad intelectual no le exige que pida permiso a éste» (Cánovas, 1996:74).

Pero lo que si puede ser protegido es el estilo en su manifestación repetida en trabajos y siempre asociados a éstos y no por el Derecho de Autor, como se expone, sino por otras vías, como señala Ceniceros (2015: 215) a través del Derecho de Patentes cuando se cumplan con los requisitos exigidos por la norma aplicable. Y como señala Ramon Casas, en este mismo sentido, podrían prosperar acusaciones por la vía de la competencia desleal, fraude o engaño a los consumidores (Reixach, 2011: 94). Así, aunque en este sentido las leyes del Derecho Autoral quieran proteger la libertad creativa y su disponibilidad de recursos a la comunidad, una vez más pueden encontrarse recursos para seguir anteponiendo los intereses individuales por encima de cualquier otro.

DISCUSIÓN Y RESULTADOS

Como se ha desarrollado, algunas conclusiones resultan sorprendentes, tanto por parte de la doctrina nacional como foránea en la cuestión de la dicotomía entre idea y expresión de la idea, demostrando que no es cierto que «las ideas nunca están protegidas» como argumenta Azcárate (2012, p.20) quien se basa en diferentes teóricos para argumentar que

«no se protegen las ideas primitivas (...) resultando indiferente el tipo de idea que haya originado la obra protegida por el Derecho de Autor por que la idea, aun siendo extraordinariamente singular, seguirá siendo libre».

Como señala Ignacio Temiño el plagio ha evolucionado hacia una figura vinculada al concepto de la esencialidad o sustancialidad de la obra, es decir que con utilizar una parte esencial de la obra ya sería plagio, pasando a un segundo plano la cuestión de la extensión. La protección abarca la obra en su conjunto pero también en todas y cada una de las partes originales que tengan entidad propia, como elementos independientes (Ceniceros, 2015, p.109).

La determinación de esa esencia o sustancialidad de cada obra varía en función del género que sea y estará en función a lo que determine un juez que ha de comparar la obra con las preexistentes para poder singularizar el contenido sustancial. En el caso de una novela por ejemplo, un hecho clave será aquel determinante en el devenir de la obra, en su trama y desenlace, por pequeño que resulte. Se podrá considerar como esencial por su peso en el conjunto. Esta cuestión fue la que se decidió en el caso citado de Pérez Reverte quien no salió indemne y también en el litigio que enfrentó a Dan Brown, el autor del *Código Da Vinci*, con los autores del *Enigma Sagrado*. En este caso los tribunales del Reino Unido señalaron que a pesar de las coincidencias en la línea argumental (según la cual Jesucristo y Maria Magdalena tendrían una descendencia que llegaría a la actualidad) y de que el autor reconocía conocer la obra de los demandantes, el requisito de la copia de una parte sustancial no se podía justificar.

La jurisprudencia estadounidense falló a favor de Jeff Koons al reconocer el *Fair use* en un collage titulado *Niagara* en el cual Koons incluyó la fotografía titulada *Silk Sandals* de Andrea Blanch de una campaña publicitaria de la marca Gucci. En la decisión que falló a favor de Koons se aceptó la argumentación del *Fair use* al considerar el cambio de propósito pero sobretudoo la sustancialidad usada de la obra originaria de Andrea Blanch al formar parte de una pintura mucho más grande.

El problema que esto plantea es que términos tales como la *sustancia*, el *carácter* de la obra artística, *esencia de la obra* o incluso *originalidad*; son términos ante los que tampoco existe seguridad «estética», moviéndonos por lo tanto, sistemáticamente, en el terreno de la subjetividad. Por eso, aunque la mayoría de las personas vean en el plagio el crimen intelectual por excelencia, conviene sopesarlo, no condenarlo o defenderlo de forma apasionada o simplista porque como se ha expuesto, no es fácil definirlo, ni tan siquiera desde el punto de vista legal.

CONCLUSIONES

En conclusión es un error considerar la separación absoluta entre la idea y la expresión de la misma porque la idea al ser materializada queda indisolublemente unida a su expresión. En principio, el que las ideas no pueden protegerse porque han de ser libres ya que sino coartarían la creatividad del futuro es un axioma fundacional del Derecho de Autor necesario. Sin embargo, se incurre en una contradicción porque aunque se niegue la protección de la idea y se alegue que sólo está protegida la expresión, esto no es posible. Así se evidencia por ejemplo, al declarar vulnerada la Propiedad Intelectual cuando se traslada una misma obra a un género diferente del inicial.

Tampoco las técnicas o el uso de materiales pueden ser protegidos a pesar de ser nota identitaria de su autor. Ni el estilo personal, en sentido abstracto (al igual que las ideas) puede custodiarse, porque ha de prevalecer la libertad creativa y el interés general frente al individual. Sin embargo como se ha expuesto el estilo puede ser protegido por otras vías, a través del Derecho de Patentes.

El asunto que subyace no es tan nuevo, es que las ideas que se hacen públicas son eminentemente libres pero se olvida que si alguien toma una idea de otro; este no deja de tenerla. Es decir, su consumo es *no rival* en términos puramente económicos. En 1813 Thomas Jefferson escribió una carta a Isaac McPherson en la que expresa este punto de vista con gran claridad al argumentar que las ideas, por propia naturaleza, al

ser compartidas dejan de ser propiedad exclusiva de su creador sin desposeerlo a él de su pensamiento (como se citó en Washington, 1854, pp. 180-181).

Pero lo que dice la Ley es que no se puede coger una idea sin permiso; convirtiendo lo intangible en propiedad. Se trata de un método de producción artificial de propiedad mediante la norma jurídica, haciendo que el conocimiento se comporte con analogía a los bienes materiales de la época industrial, lo cual comporta no pocos problemas como los que se han analizado en este artículo.

Se autoriza la copia pero se prohíbe la imitación con el fin de conservar el valor mientras que prácticamente todas las manifestaciones desconciertan a sus seguidores una vez que se destapan sus elementos plagiados porque se olvida con frecuencia que la alusión, la usurpación, la simulación y la copia son inherentes a la creación, vinculando géneros y siglos; conformando la cultura de la que formamos parte. Como argumentó el lúcido Anatole France «una situación no pertenece a quien la encuentra, sino a quien la ha fijado con fuerza en la memoria de los hombres». (2014:11)

REFERENCIAS

- Azcárate, C. R. (2012). *Las obras del Espíritu y su originalidad*. Madrid, España: Ed. Reus. Colección de Propiedad Intelectual.
- Aznar, J. M. (2011). Pollock y el plagio. *Asesoría Legal de Propiedad Intelectual e industrial (LegArs)*. Recuperado de: <http://www.legars.eu/?p=430>
- Bercovitz, R. R-C. (coord.). (2001). *Manual de Propiedad Intelectual*. Valencia, España: Tirant Lo Blanch
- Bercovitz, R. R-C. (coord.). (2008). *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Madrid, España: Tecnos.
- Cánovas, D. E. (1996). *Los derechos de autor de obras de arte*. Madrid, España: Civitas.
- Ceniceros, I. T. (2015). *El plagio en el derecho de autor*. Pamplona, España: Aranzadi (Cívitas).

- Dewey, J. (2004). *Democracy and Education*. New York, EE.UU: Dover Publications,
- Domenech, J. O. (2000). *Obra plástica y derecho de autor*. Madrid, España: Editorial Reus y Fundación AISGE.
- EFE. (19 de abril de 2007). Galliano, condenado por plagio. *El país.com*
Recuperado de:
https://elpais.com/elpais/2007/04/19/actualidad/1176965338_850215.html
- EFE. (6 de mayo de 2011). El escritor Arturo Pérez Reverte, condenado a pagar 80.000 euros por plagio. *El País*. Recuperado de:
https://elpais.com/cultura/2011/05/06/actualidad/1304632809_850215.html
- France, A. (2014). *Apología del plagio*. Barcelona, España: José. J de Olañeta.
- Guerrin, M. (19 de abril de 2007). Le styliste John Galliano condamné pour contrefaçon d'œuvres de William Klein. *Le Monde*. Recuperado de:
http://www.lemonde.fr/culture/article/2007/04/19/le-styliste-john-galliano-condamne-pour-contrefacon-d-uvres-de-william-klein_898488_3246.html
- Lobato, M. (2008). Los límites del derecho de autor. Transformación, uso inocuo y falta de protección del contenido. En *Comunicaciones de Propiedad Industrial y Derecho de la Competencia*, núm.49. Madrid, España: Edita Instituto de Derecho y Ética Industrial (IDEI).
- Posner, R. (2013). *El pequeño libro del plagio*. Madrid, España: El Hombre del Tres.
- Reina, M. F. (2012). *El plagio como una de las Bellas Artes*. Barcelona, España: Ediciones B, S.A.
- Reixach, L. P. (2011). *Autoría, autenticación y falsificación de las obras de arte*. Barcelona, España: Ediciones Polígrafa y Fundación Gala-Salvador Dalí. Colección Arte, Mercado y Derecho.
- Saiz Garcia, C. (2000). *Objeto y sujeto del derecho de autor*. Valencia, España: Ed. Tirant lo Blanch.
- Servet, V. M. (2010). *Tratado práctico de Propiedad Intelectual*. Madrid, España: El Derecho y Quantor, S.L

CARACTERÍSTICAS DE LA IDEA DE PROYECTO A PARTIR DE LA TEORÍA DE LA CREATIVIDAD⁶⁶

DR. ALBERTO NICOLAU CORBACHO
Universidad Politécnica de Madrid, España

DRA. AMPARO VERDÚ-VÁZQUEZ
Universidad Politécnica de Madrid, España

DRA. M^a PAZ SÁEZ-PÉREZ
Universidad de Granada, España

DR. TOMAS GIL-LÓPEZ
Universidad Politécnica de Madrid, España

RESUMEN

El planteamiento y manejo de conceptos germinales es considerado desde antiguo como algo consustancial a la acción de proyectar. Se considera que las ideas cumplen un papel instrumental como parte del proceso de generación de la obra. Una de las acepciones del término ‘idea’ según la RAE es precisamente la de “plan y disposición que se ordena en la imaginación para la formación de una obra” (Real-Academia-Española, 2014). Ahora bien, ¿habría que suponer que cualquier pensamiento es válido como idea generadora? o ¿cabe pensar por el contrario que se trata de una proposición mental dotada de una naturaleza específica? En el caso de poder considerarlos como objetos mentales determinados, susceptibles de pertenecer a una categoría común, ¿cómo es una idea de proyecto?, ¿qué características las distinguen?

La creatividad está directamente relacionada con la capacidad perceptiva y de asimilación de la persona. La ‘mirada’, capaz de discriminar entre toda la información que contiene el medio, es pues el primer paso de la actividad creativa. La acción proyectiva del arquitecto depende por tanto de su experiencia, de su biblioteca de imágenes mentales. El conocimiento de la historia del arte y la arquitectura, entre otros, constituyen un amplio sector de esa biblioteca personal, pero obviamente no es la única fuente, sino que todas las vivencias componen un conjunto sobre el que re-elaborar vínculos

⁶⁶ Este capítulo parte del trabajo de investigación recogido en la tesis doctoral: Nicolau Corbacho, Alberto. “3 estrategias + [2 procesos] de generación de proyectos en la segunda mitad del siglo xx”, Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2016.

y asociaciones. Esta biblioteca se estructura de acuerdo con la lógica propia de la cognición.

El propio mecanismo de la percepción hace que la información recibida, lejos de retenerse de manera homogénea, se estructure mediante el uso de conceptos. Son los conceptos los que permiten comprender y proponer realidades complejas. En tanto que unidades significantes, constituyen los bloques básicos de la construcción perceptiva del medio. El pensamiento abstracto está basado en la disociación y asociación de estas unidades. Por lo tanto, es evidente que los pensamientos propositivos también se estructuran mediante conceptos. Por ello, se puede decir que una idea de proyecto es un concepto.

Esta analogía invita a utilizar la teoría de conceptos como base para deducir las características principales de las ideas de proyecto como instrumento proyectivo. Se busca por tanto entender la lógica de una herramienta empleada en la disciplina arquitectónica, la ‘idea de proyecto’, a partir del conocimiento que proviene de otro ámbito, el ‘estudio de la creatividad’. Siguiendo este método comparativo, este artículo describe aquellas cualidades y características de las ideas de proyecto que las convierten en un instrumento óptimo dentro del proceso de generación de proyectos arquitectónicos.

PALABRAS CLAVE

Idea de proyecto, Creatividad, Concepto, Herramientas proyectivas, Teoría del proyecto.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. LA IDEA DE PROYECTO

El planteamiento y manejo de conceptos germinales es considerado desde antiguo como algo consustancial a la acción de proyectar. Se considera que las ideas cumplen un papel instrumental como parte del proceso de generación de la obra. Una de las acepciones del término ‘idea’ según la RAE es precisamente la de “plan y disposición que se ordena en la imaginación para la formación de una obra” (Real-Academia-Española, 2014).

La idea de proyecto no es solo el antecedente mental del objeto proyectado. Tampoco es simplemente una versión esquemática y reducida del propio proyecto. Las ideas de proyecto se consideran como esquemas conceptuales que contienen la estructura lógica del proyecto y sirven de guía para el desarrollo del mismo. Su formalización o su representación,

por ejemplo, inciden directamente en el proceso creativo y en el desarrollo del proyecto. La idea se puede considerar, por lo tanto, como una herramienta básica utilizada por los arquitectos en el proceso de gestación de los proyectos.

Ahora bien, ¿habría que suponer que cualquier pensamiento es válido como idea generadora? o ¿cabe pensar por el contrario que se trata de una proposición mental dotada de una naturaleza específica? En el caso de poder considerarlos como objetos mentales determinados, susceptibles de pertenecer a una categoría común, ¿cómo es una idea de proyecto?, ¿qué características las distinguen?

Pese a lo básicas que puedan parecer las preguntas de partida, dentro del ámbito de la arquitectura no abundan los estudios específicos sobre las características de la idea de proyecto, entendida como una herramienta dentro del proceso creativo. Es indudable que la literatura sobre arte y arquitectura está llena de referencias a las ideas que soportan y justifican las obras, pero también es cierto que en general el enfoque del análisis no está puesto en desentrañar las características instrumentales de las ideas. Cabe pensar, por tanto, que existe una cierta laguna en el estudio monográfico de este asunto dentro de la disciplina.

1.2. EL ESTUDIO DE LA IDEA

El hecho de que el término ‘idea’ englobe un extenso campo semántico es un obstáculo al que se enfrenta este campo de investigación. La amplitud semántica provoca que una gran mayoría de las fuentes que tratan el tema lo hagan mediante enfoques que se alejan del núcleo de la cuestión que aquí se estudia. La información relevante se encuentra por ello diluida en una vasta relación de fuentes dispares que hacen referencia a este asunto de formas muy variadas.

En la literatura de arte y arquitectura, con frecuencia se analizan las ideas en función de su contribución a la trascendencia de la obra. Bajo este prisma se hace referencia a las ideas entendidas como agentes que contribuyen a configurar un movimiento plástico o una solución constructiva, por ejemplo, pero no necesariamente como un instrumento propio

del proceso creativo. Esta aproximación puede ser considerada como una visión ideológica del arte y la arquitectura.

Éste ha sido precisamente el enfoque que tradicionalmente ha predominado en la historiografía general de la arquitectura. Sin embargo, desde el punto de vista del análisis de la creatividad, no importa la trascendencia de la idea en el medio sino su valor instrumental dentro del proceso de concepción. En consecuencia, resulta prácticamente imposible analizar la mecánica de los procesos creativos y el papel concreto de la idea de proyecto a partir de una bibliografía eminentemente historiográfica. El manejo de estas fuentes, no obstante, si resulta necesario para interpretar el marco teórico en el que se desenvuelve la creación arquitectónica.

Quizás quienes más se han ocupado de relatar las virtudes instrumentales de las ideas generadoras hayan sido los propios autores de las obras de arte y arquitectura. Es natural que al artista le interese la mecánica del proceso creativo y el papel instrumental de la idea porque ésta es una herramienta esencial de su trabajo. En consecuencia, generalmente las referencias más claras y profusas hechas acerca de la idea de proyecto como herramienta de concepción se encuentran en los textos que escriben los arquitectos acerca de su obra propia y sus procesos creativos.

En estos textos la idea sirve también como el vehículo adecuado para explicar los motivos de la obra, el por qué de su planteamiento y enfoque. Esta explicación con frecuencia está ligada a la narración del proceso de concepción de la obra, lo cual conduce a hablar de la idea también desde el punto de vista instrumental. Estos documentos, aunque pueden estar condicionados por un enfoque subjetivo, que es necesario considerar, ofrecen una información muy valiosa sobre cómo el autor utiliza la idea de proyecto como un instrumento clave de la concepción.

1.3. EL ESTUDIO DE LA CREATIVIDAD

El manejo de ideas en un sentido instrumental, como elemento que sirve para plantear las características principales y la estructura de un objeto imaginado, no es, naturalmente, algo que este circunscrito exclusivamente al ámbito del arte y la arquitectura. La utilización de conceptos

germinales pertenece de forma consustancial al funcionamiento de la creatividad humana y, como tal, se manifiesta en todas las vertientes de la acción propositiva del hombre, desde el arte hasta la ciencia.

El estudio de la creatividad está necesariamente vinculado al conocimiento del aparato perceptivo y cognitivo que proviene del campo de la biología. Dado que las acciones ‘pensar’ y ‘proponer’ están íntimamente ligadas a las de ‘percibir’ y ‘comprender’, los estudios realizados en el ámbito de la biología son la base científica de la que parten las demás disciplinas centradas en la creatividad. No obstante, la disciplina que probablemente se haya centrado en estudiar los procesos creativos desde el punto de vista de la mecánica y funcionamiento de la mente sea la psicología cognitiva. Por tanto, si se quiere profundizar en el conocimiento de la idea de proyecto desde un punto de vista instrumental resulta imprescindible utilizar las fuentes que provienen de este campo.

La obra de Théodule Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice* (Ribot, 1900) fue uno de los primeros ensayos científicos que pretendió diseccionar de forma exhaustiva el funcionamiento de la imaginación creativa, contribuyendo decisivamente a establecer las bases de esta disciplina. Los trabajos de Lev Vygotsky, *Thought and Language* (Vygotsky y Kozulin, 1986) e ‘Imagination and Creativity in Childhood’ (Vygotsky, 2004), escritos en la década de los 30 en ruso pero difundidos en occidente tras su traducción al inglés a partir de los 80, amplían el estudio de Ribot y contribuyen decisivamente a la comprensión del desarrollo de las funciones cognitivas en la infancia.

El trabajo James C. Kaufman, Todd I. Lubart, Jean E. Pretz y Robert J. Sternberg titulado ‘Creativity’, incluido en el libro *The Cambridge Handbook of Thinking and Reasoning* (Kaufman, Lubart, Pretz y Sternberg, 2005), describe y analiza de forma exhaustiva todas las distintas aproximaciones al estudio de la creatividad que han tenido lugar hasta la fecha. Así como Władysław Tatarkiewicz⁶⁷ (Tatarkiewicz, 1976)

⁶⁷ Władysław Tatarkiewicz, en su libro *Dzieje Sześciu Pojęć* (Historia de seis ideas; arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética) (Tatarkiewicz, 1976), describe la evolución histórica del concepto de creatividad vinculado al arte y al artista y propone que éste comienza a entenderse como un valor positivo en fecha tan reciente como el siglo XIX.

se centró en explicar la evolución histórica del valor asignado al concepto de creatividad dentro de la cultura del arte, el trabajo de Kaufman et al. relata cuales han sido los distintos estudios científicos que han buscado desentrañar el funcionamiento de la mente creativa.

El trabajo que desarrollan Etienne Pelaprat y Michael Cole, cuyo avance puede leerse en su artículo ‘Minding the Gap: Imagination, Creativity and Human Cognition’ (Pelaprat y Cole, 2011) vincula los estudios realizados en el campo de la biología sobre el impacto del aparato perceptivo en la comprensión del medio con los avances de Vygotsky sobre el desarrollo de la cognición para proponer una teoría sobre el papel central de la imaginación creativa en la construcción de los espacios perceptivo y cognitivo.

La obra de Edward E. Smith y Douglas L. Medin *Categories and Concepts* (Smith y Medin, 1981) describe y analiza las sucesivas teorías fundamentales sobre la noción de concepto. Explica el valor del concepto como elemento clave de la categorización y de la construcción de sistemas lógicos. Posteriormente, el compendio editado por Stephen Laurence y Eric Margolis titulado *Concepts: Core Readings* (Laurence y Margolis, 1999) abunda en este mismo enfoque al recoger una serie de artículos esenciales que abarcan las cinco teorías principales sobre conceptos dentro del campo de la psicología cognitiva.

2. OBJETIVOS

Este estudio pretende contribuir al conocimiento de la idea de proyecto como herramienta creativa y busca indagar sobre cuáles pueden ser las cualidades instrumentales de la misma. ¿Cómo es una idea de proyecto? ¿Es posible encontrar una serie de características que le son propias? Con el objetivo de responder a estas preguntas, se intenta de estructurar el conocimiento que aportan directamente los creadores a partir de un punto de vista situado fuera del campo de la arquitectura. Se quiere averiguar por tanto si la comprensión de los mecanismos propios del pensamiento creativo puede aportar razones para determinar una serie de características propias de la ideas de proyecto. El estudio pretende en suma, comprobar qué puede aportar la teoría de la creatividad, llevada

a cabo por estudiosos de otras disciplinas –como la psicología, la biología y la lingüística– al análisis de la idea de proyecto.

3. METODOLOGÍA

El método de trabajo es por tanto el análisis comparado. Se estudian por un lado una serie de testimonios seleccionados que aportan arquitectos clave de la segunda mitad del siglo XX, cuyo prestigio y autoridad está fuera de toda duda, y se comparan con aquellos conocimientos básicos que aporta la teoría de la creatividad. Esta confrontación entre las nociones extraídas del estudio de la creatividad realizado por disciplinas como la biología, la psicología cognitiva y la lingüística, y las experiencias personales que narran los creadores permite comprender mejor la naturaleza de la idea de proyecto como ente específico y apuntar distintas características que definen su capacidad instrumental. “La mayoría de los escritores –en especial los poetas– prefieren dar a entender que componen por una especie de sublime frenesí o intuición extática y sin duda se estremecerían ante la idea de que el público echase un vistazo entre bastidores a las laboriosas y vacilantes crudezas del pensamiento.” (Poe, 2001, p. 17)

4. DISCUSIÓN

4.1. CRISTALIZACIÓN: EL IMPULSO A MATERIALIZARSE DE LA IMAGEN MENTAL

Según Théodule Ribot, el acto creativo surge como respuesta a una necesidad inicial de forma que, por su propio origen, adquiere un impulso a ser satisfecho (Ribot, 1906, p. 37)⁶⁸. Este autor opina que un pensamiento dominante es siempre la consecuencia de un deseo y, por tanto, no es plausible que una idea pueda permanecer indefinidamente en un estado exclusivamente intelectual, sino que existirá la tendencia a satisfacer el deseo. Al mismo tiempo, indica que tanto un pensamiento como una emoción necesitan asociarse a una imagen para poder fijarse, de lo

⁶⁸ “*In short, in order that a creative act occur, there is required, first, a need; then, that it arouse a combination of images; and lastly, that it objectify and realize itself in an appropriate form.*”

contrario tenderán a desvanecerse. Por estos motivos Ribot concluye que la acción creativa solo se habrá completado cuando haya cristalizado en algo, sea una acción o un objeto, que satisfaga la necesidad que disparó el proceso creativo y permita fijar el resultado del proceso.

En la misma línea, Vygotsky considera que lo anterior es una característica propia de la imaginación y la denomina como *el impulso a materializarse de la imaginación* (Vygotsky, 2004, p. 41)⁶⁹. La imaginación se alimenta del deseo, persigue un fin, sea la comprensión de algo, la obtención de un bien, la solución de un problema, etc. Al mismo tiempo, los pensamientos y emociones necesitan ligarse a una imagen mental para poder fijarse. Por ambos motivos, tanto Ribot como Vygotsky consideran que el pensamiento creativo genera una inercia que empuja a la materialización física del objeto imaginado como, por ejemplo, cuando surge el impulso de dibujar una imagen mental. Nótese que Vygotsky se refiere al producto de la imaginación como si se tratase de un sujeto. De acuerdo con sus palabras, sería lo imaginado aquello que muestra la tendencia a materializarse, como si estuviese dotado de una voluntad propia. Pese a que quizás Vygotsky utilice un sentido figurado, este punto de vista resulta especialmente sugerente por el hecho de otorgarle a la imagen mental, a la idea, el impulso a materializarse.

Siguiendo esta línea de pensamiento, se podría extrapolar la siguiente proposición:

- Impulso a materializarse: una idea de proyecto, en tanto que producto de la imaginación, contiene un impulso a adquirir corporeidad y en consecuencia cabe plantear que la idea sólo existe verdaderamente cuando ha encontrado una expresión material.

⁶⁹ *"This feature is the imagination's drive to be embodied, this is the real basis and motive force of creation. Every product of the imagination, stemming from reality, attempts to complete a full circle and to be embodied in reality.*

A product of the imagination, which has arisen in response to our drive and inspiration, shows a tendency to be embodied in real life. The imagination, by virtue of the strength of the impulses it contains, tends to become creative, that is, to actively transform whatever it has been directed at."

Se podría proponer por tanto que una primera característica de la idea, como instrumento creativo, es que contiene un impulso generador. Imaginar una idea conlleva la necesidad de encontrar su expresión. Esta premisa supone que es la propia idea la que persigue una expresión, como por ejemplo hace Louis Kahn cuando se refiere a la idea de proyecto de la casa Goldenberg (figura 1): “*You start with this but sometimes the interior wants to move out and break the walls out.*” (Ronner, Jhaveri y Kahn, 1987, p. 146)

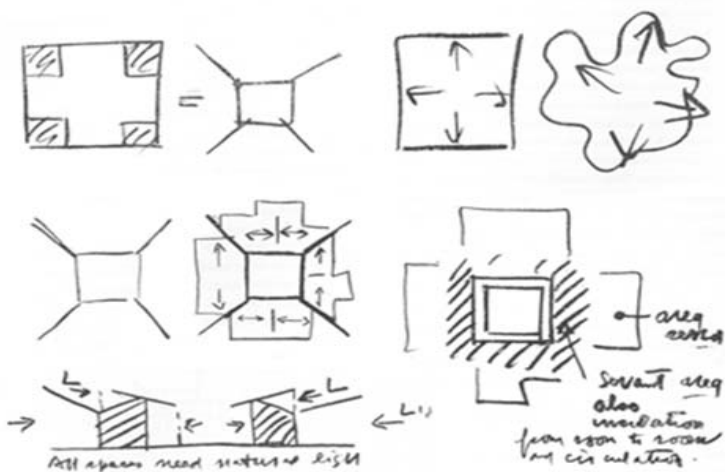


Figura 1: Louis I. Kahn, Casa Goldenberg.

Fuente. Ronner, Heinz, Sharad Jhaveri y Louis I. Kahn. *Louis I. Kahn : complete work 1935-1974*. Basilea / Boston: Birkhäuser, 1987. p. 146

Louis Kahn lleva esta reflexión aún más lejos cuando escribe acerca de lo que él denomina como la ‘voluntad de ser’ de las cosas y dice: “creo que una rosa quiere ser una rosa” (Kahn, 2003, p. 125). Kahn, de forma semejante a Vigotsky, escribe como si los objetos naturales estuvieran dotados de algún tipo de consciencia que les impulsa a expresar su forma. Según él, cada ser vivo tendría su origen en una esencia incommensurable dotada de una voluntad de ser y su realidad física sería tan sólo la expresión de esa voluntad dentro del ámbito de lo mensurable

(Kahn, 2003, p. 245)⁷⁰. Al margen de la consideración científica que esta postura merezca, desde el punto de vista de la mecánica proyectiva el argumento de Kahn resulta sugerente en tanto que plantea un camino para pensar y producir objetos físicos artificiales a partir de la premisa <a cada objeto, físico o mental, le corresponde una voluntad de ser>.

Para Kahn existiría por tanto un intangible que sería anterior al objeto, aquello que algo quiere ser, y que considera como la esencia de su naturaleza, su orden lógico en un estado ideal así como su máximo potencial. Este ideal al que ‘aspira’ el objeto es lo que él denomina como su ‘forma’, que no consiste en una configuración concreta sino en la idea que lo define. A partir de aquí, pensar sobre cómo debe ser el objeto consiste en reflexionar sobre cuál es su ‘forma’ y en ser capaz de comprender como encauzar su ‘voluntad de ser’. Por tanto, a la ‘forma’ le corresponde una ‘voluntad de ser’. Es importante aclarar que en el lenguaje que utiliza Kahn ‘forma’ e ‘idea de proyecto’ son básicamente equivalentes. Si se acepta esta premisa, el argumento de Kahn podría transcribirse como: <a cada idea de proyecto le corresponde una voluntad de ser>.

4.2. LÓGICA PROPIA

Llega un momento en el que lo imaginado se convierte en realidad. Algo que hasta ese momento no existía, al menos en una forma concreta, aparece por primera vez, adquiere corporeidad y pasa a pertenecer a la realidad. La creatividad permite así contribuir a la construcción de la realidad. De esta forma, los productos de la imaginación se incorporan a la cotidianidad de los demás y pasan a pertenecer al medio. Pero para que estos nuevos objetos puedan permanecer en éste, tienen que poder encajar en él, y para ello es necesario que puedan ser entendidos, comprendidos y utilizados por los demás. Es por este motivo que los productos

⁷⁰ “Y yo diría que el deseo de ser, de expresarse, existe en las flores, en el árbol, en el microbio, en el cocodrilo y en el hombre. Sólo que no sabemos cómo desentrañar la consciencia de una rosa. Tal vez la consciencia de un árbol sea sentir que se dobla a causa del viento. No sé. Pero tengo la absoluta confianza en que todo lo que está vivo tiene alguna clase de consciencia, por primitiva que sea.”

cristalizados de la imaginación deben tener una lógica propia (Vygotsky, 2004, p. 24)⁷¹.

Los constructos de la imaginación se forman a partir de lógicas que tienen sentido en el medio en el que se inscriben. Las asociaciones que se generan no son aleatorias, cualesquiera, sino que pertenecen al rango de opciones que permite un encaje lógico entre las partes. Un novelista, por ejemplo, puede construir un personaje a partir de los recuerdos de varias personas que haya conocido en su vida. Sus rasgos, sus cualidades, pueden ser un compendio de fragmentos que se hayan extraído de personas completamente distintas, pero la construcción del personaje no puede ser simplemente el resultado de una adición, un cadáver exquisito que no resulte creíble. Al contrario, el nuevo personaje deberá tener una estructura lógica propia que permita encajar cada uno de los fragmentos rescatados para componer un todo completo que será reconocible como alguien con una identidad, comprensible como una unidad y no solo como una suma de partes.

Por el mismo motivo se podría suponer lo siguiente:

- Lógica propia. Una idea de proyecto, al igual que un personaje de ficción, debe tener una lógica que sea suficientemente coherente como para que pueda resultar reconocible, no sólo por quien la propone, sino también por los demás.

La idea por tanto debe tener una estructura lógica propia reconocible, por incipiente que sea. Se puede entender que la construcción de una idea es análoga a la construcción de un personaje de ficción de manera que una idea instrumental no es cualquier pensamiento inicial sino que es un pensamiento estructurado. Pero, ¿cuándo se puede decir que una idea está estructurada? ¿Es ésta una cualidad que pueda siquiera medirse? Tal vez se puede plantear que la idea está suficientemente estructurada

⁷¹ "A work of art is able to have such an effect on people's social consciousness only because it has its own internal logic. The author of every work of art, like Pugachev, combines fantastic images not idly, not without purpose, or randomly piling one on top of the other as occurs in dreams or idle woolgathering. On the contrary, artistic images follow an internal logic of their own and this logic results from the relationships the work establishes between its own world and the external world".

cuando es fácilmente transmisible. En este caso aparecería una condición que permitiría vincular el grado de claridad de una idea con su capacidad para ser transmitida y compartida. Se podría plantear que la idea ha adquirido una estabilidad suficiente solo cuando los demás pueden comprender con relativa facilidad la lógica que contiene. Y viceversa, la idea es transmisible cuando su formulación es lo bastante clara y estable (Dawkins, 1976).⁷²

El fotomontaje que, entre otros documentos, realiza Le Corbusier (figura 2) para explicar la idea de proyecto de la Unité d'habitation de Marsella (1947-1949) sirve como ejemplo de una idea que contiene una lógica interna clara, y por este mismo motivo resulta tan fácilmente comprensible. Se trata de la imagen de una mano que inserta un módulo en una estructura con forma de retícula tridimensional. Esta imagen no muestra la totalidad del proyecto como podría hacerlo una vista aérea del mismo, o un dibujo en sección que describiese de la manera más extensa posible el proyecto en su conjunto. Pero, por otra parte, tampoco representa simplemente un aspecto parcial del mismo, un detalle o un fragmento.

⁷² Richard Dawkins plantea que la potencia de una idea está ligada a su capacidad para ser transmitida y extenderse dentro de un ámbito cultural como consecuencia de aplicar sobre el campo de las ideas los principios de la teoría de la evolución. Richard Dawkins, *The Selfish Gene* (Oxford - New York: Oxford University Press, 1976). Pero no es ni mucho menos el objetivo de este texto entrar a valorar la potencia o el interés de una idea frente a otras. Ya se ha señalado anteriormente que se debe distinguir entre la idea y el impacto de la idea en el medio, cosa que sin duda obedece a múltiples factores. Simplemente se pretende constatar la relación entre la estabilidad de la idea y su transmisibilidad como una de las características de la idea de proyecto.

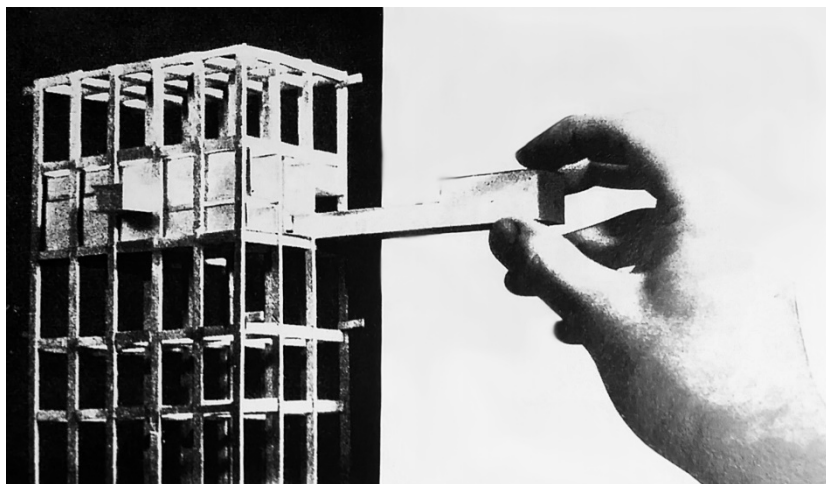


Figura 2: Le Corbusier. Unité d'habitation de Marsella. Maqueta de concepto.
Fuente. Corbusier, Le y Pierre Jeanneret. *Oeuvre complète 1938-1946*. Basilea:
Birkhäuser, 1995.

El fotomontaje explica aquello que constituye el planteamiento lógico del proyecto. Al mostrar esta acción se explica la clave de generación del proyecto. Una imagen basta para entender el proyecto como un sistema formado por dos elementos principales, una estructura en forma de malla y una serie de módulos iguales que se insertan en la estructura soporte. Describe los elementos principales de la obra y la relación que los vincula. La estructura lógica de la idea es tan clara que se puede expresar con una sola imagen.

Por otra parte, también se puede considerar que la noción de una lógica propia está ligada a la búsqueda de la objetividad de la idea. Es esta objetividad a la que se refiere Louis Kahn cuando en 1955 escribe un artículo que titula 'El orden es' (Kahn, 2003, pp. 64-65). Este texto comienza con una frase tan sucinta como contundente: "El Orden es". La aseveración proclama la existencia del orden como hecho autónomo objetivo, independiente de cualquier observador, como algo que simplemente existe con anterioridad a su comprensión o puesta en práctica.

El texto continúa como sigue:

"En el Orden está la fuerza creativa
El mismo orden creó al elefante y creó al hombre

El mismo orden creó al enano y creó a Adonis
El orden es intangible
El orden sustenta la integración”

Todo ello incide sobre la importancia de la existencia de una lógica propia como elemento generador. El orden contiene las claves del desarrollo, una determinada lógica, y por lo tanto se puede utilizar como un mapa donde encontrar la fuerza creativa y la autocrítica, en suma, las claves que autorizan a tomar determinadas decisiones en coherencia con el orden⁷³. Cuando esto ocurre, la idea formulada adquiere en consecuencia una independencia que lleva aparejada una deriva propia, ajena en cierta medida a su autor.

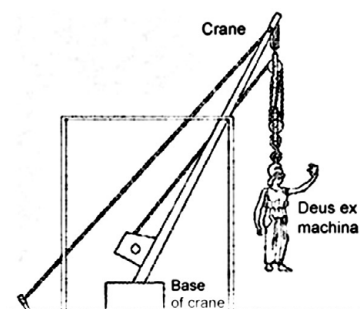
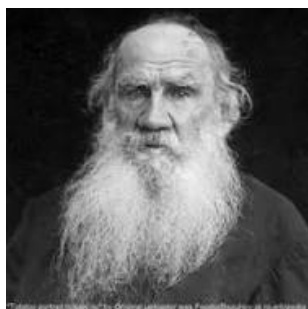
4.3. INDEPENDENCIA

Una vez que lo imaginado ha adquirido una configuración estable que está soportada por esta lógica propia, el constructo mental puede adquirir independencia de quien lo ha propuesto y su consecuente desarrollo puede estar en buena parte predeterminado por las reglas que lo estructuran, al margen de la voluntad de su creador.

El ejemplo del personaje creado por el novelista se puede continuar para ilustrar esta circunstancia. Sería el caso del autor que plantea un determinado personaje y a partir de ese momento siente que éste ha cobrado vida propia. Cuando un personaje ha sido esbozado, sus cualidades son conocidas y aquello lo define, su personalidad, está suficientemente formada, a partir de ese momento, la interacción del personaje con la trama del libro y con los demás personajes no puede ser cualquiera, sino que la conducta del mismo debe poder considerarse como coherente con el personaje. En adelante, al margen de la voluntad del autor, este personaje ha adquirido una lógica interna que hasta cierto punto debe ser respetada por el escritor para no incurrir en inconsistencias que debilitarían al conjunto de la novela.

⁷³ Cabe preguntarse si la búsqueda de un orden universal, de una objetividad del arte y la arquitectura, no es al menos en parte una consecuencia directa del propio funcionamiento de la creatividad humana, entendida tanto en un sentido individual como colectivo.

Distintos escritores han explicado cómo llegan a considerar a sus personajes como algo hasta cierto punto independiente de ellos mismos, cosa que mientras trabajan en la novela les lleva a preguntarse qué haría tal o cual personaje en determinada circunstancia para resultar creíble. En este sentido, Vygotsky apoya este argumento haciéndose eco de las palabras de Tolstoi cuando éste se justifica ante una lectora airada que no entiende cómo ha podido ser tan cruel con su personaje Anna Karenina. Tolstoi (figura 3) explica que sus personajes se comportan como seguramente lo harían en la vida real, pese a que con frecuencia eso vaya en contra de sus propios deseos como autor (Vygotsky, 2004, p. 24)⁷⁴. La independencia del personaje, de un producto de la imaginación, es por lo tanto una consecuencia de estar dotado de una lógica interna.



Figuras 3 y 4: imagen de León Tolstoi (1828–1910) y dibujo representativo del Deus ex machina. Fuentes. www.biography.com y www.thedailyomnivore.net

Resulta difícil contradecir un argumento lógico una vez que éste ha sido formulado. Tanto es así, que el teatro grecolatino hubo de inventar el recurso Deus ex Machina⁷⁵ (figura 4) como la única escapatoria posible

⁷⁴ «Tolstoy was once told by a reader that she felt that he had dealt cruelly with Anna Karenina, the heroine of his novel, by having her throw herself under an oncoming train. Tolstoy answered: “You remind me of an incident that happened to Pushkin. Once he said to a friend, ‘Just imagine, what Tanya has done to me, she has gone and gotten married. I never would have expected it of her.’ I could say the same thing about Anna Karenina. My heroes and heroines sometimes do things against my wishes. They do what they must do in real life and what happens in real life, and not what I desire”.»

⁷⁵ Deus ex machina es una expresión latina que significa «Dios desde la máquina», traducción de la expresión griega «από μηχανῆς θεός». Se origina en el teatro griego y romano, cuando una grúa (machina) introduce una deidad (deus) proveniente de fuera del escenario para

para introducir en la trama un desenlace inesperado, que contradiga la lógica de un argumento; de otra forma éste no resultaría aceptable. Es decir, solo la intervención divina como fuerza de orden superior puede hacer creíble la ruptura de un planteamiento lógico aceptado.

La idea de proyecto responde de igual manera que el argumento de una narración:

- Independencia. Si la lógica interna de una idea de proyecto es lo bastante clara, esta adquiere independencia de quien la haya formulado.

Es probable que ésta sea una de las razones que permite formular la conocida analogía <una idea es semilla>. Esta metáfora biológica plantea que una idea contiene, al igual que una semilla, todas las claves para su desarrollo como un proyecto completo. De esta forma, el esfuerzo creativo consistiría esencialmente en el planteamiento y la definición de la idea. Hecho esto, el autor podría teóricamente dar un paso atrás y en adelante ocuparse tan solo de ‘cultivar’ la idea. De esta forma, la metáfora biológica está soportada por la noción de que una idea es un objeto independiente dotado de una lógica propia que contiene un impulso a materializarse.

La reflexión de Jørn Utzon acerca de la esencia de la arquitectura⁷⁶ apoya claramente esta tesis. La esencia de la arquitectura, o lo que es lo mismo: la idea, es como una semilla cuyo desarrollo es inevitable; Por tanto es independiente de su autor.

Esta lectura permite establecer una distinción entre la idea y el proyecto como fases diferenciadas dentro de un único proceso creativo. Desde

resolver una situación. Actualmente es utilizada para referirse a un elemento externo que resuelve una historia sin seguir su lógica interna.

⁷⁶ “La verdadera esencia de la arquitectura puede compararse con las semillas y un concepto fundamental en la arquitectura también debería tener algo del carácter inevitable que el principio de crecimiento tiene en la naturaleza.”

Jorn Utzon, "La Esencia De La Arquitectura," en *Conversaciones y otros Escritos*, ed. M Puente (Barcelona: Gustavo Gili, 2010), 8.

esta perspectiva, la dificultad del esfuerzo proyectivo consiste en la capacidad para definir y materializar, no tanto el proyecto, sino una idea lo bastante completa como para que todas las decisiones futuras se puedan deducir a partir de esta. Si la idea se ha planteado correctamente, se presupone que el desarrollo del proyecto será un resultado inevitable.

En base a lo anterior, se podría plantear que la metáfora biológica <una idea es una semilla> es, hasta cierto punto, una consecuencia de la proposición <una idea debe contener una lógica propia para poder permanecer en el medio>.

La independencia de la idea es un valor que potencia su capacidad como instrumento creativo. Este hecho permite que la idea deje de ser algo que pertenece en exclusiva al autor, como una proposición exclusiva de su pensamiento, para convertirse en un objeto autónomo, que se puede observar y manipular desde fuera, tanto por el autor como por los demás. Esta característica convierte a la idea en un instrumento muy eficaz, es decir, la fortalece.

Steven Holl señala cómo es precisamente la lógica propia de la idea y su capacidad de transmitirse como algo independiente de la voluntad del autor lo que permite que la idea sobreviva en el medio (Holl y Kipnis, 1999, p. 9)⁷⁷; un entorno que, en este caso, está compuesto por el grupo de personas formado por clientes, contratistas, equipo de desarrollo del proyecto, etc. Holl utiliza el croquis de idea para la capilla de St Ignatius como ilustración de esta idea (figura 5).

⁷⁷ “El poder de los diagramas me resulta útil de muchas maneras. Me sirven para ahondar en una estrecha relación con el cliente; o, debería decir, para implicar al cliente más profundamente en el proyecto. Cuando el director financiero quiso eliminar tres de las botellas para abaratar costes, el comité rector del campus se opuso absolutamente, dijo que nada de eso. En mi opinión, la comprensión del comité rector, su compromiso y su resolución emanaron del diagrama. Así que el diagrama no solamente guía mi desarrollo del edificio, sino que me permite negociar mejor, luchar contra las fuerzas que surgen en cada proyecto y que, en aras de un recorte de coste, o de alguna otra cosa práctica, despojan a la arquitectura.”

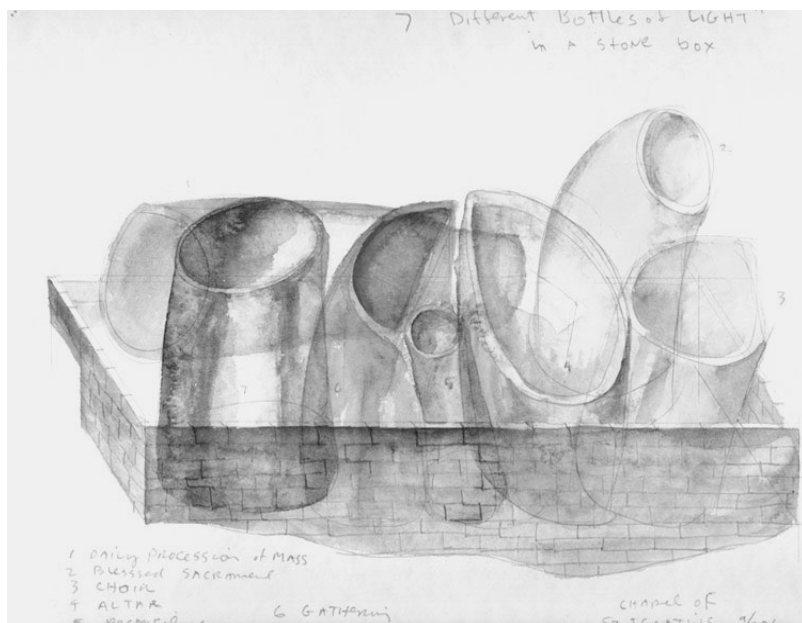


Figura 5: Steven Holl, 'siete botellas de luz', croquis de idea para la capilla de St Ignatius. Fuente. Holl, Steven y Jeffrey Kipnis. "Una conversación con Steven Holl." *El croquis Steven Holl*, 1996-1999, no. 93 (1999): 12.

Cuando una idea ha adquirido independencia es porque ha sido asumida por quienes componen el medio. De esta forma la idea se puede compartir, distintas personas pueden trabajar sobre ella, es posible juzgar un desarrollo en base a la coherencia con la idea, etc.

Otra consecuencia de la independencia de la idea es que abre la posibilidad de que un mismo planteamiento lógico pueda aplicarse a distintas situaciones. Cuando la idea tiene una lógica propia clara y estable tal que le permite adquirir independencia, entonces esta puede transportarse de una situación a otra, al margen del contexto, la escala, y los demás condicionantes externos.

También es el caso del proyecto de la Casa da Musica de Oporto elaborado por O.M.A. Es sobradamente conocida la historia sobre cómo el planteamiento para Oporto consistió en aplicar directamente una idea de proyecto que los mismos autores habían elaborado anteriormente para el proyecto de la casa Y2K (figura 6). La idea que se generó como

respuesta a una vivienda pudo ser trasladada a otro lugar y utilizarse como solución de un programa distinto con una escala mucho mayor.

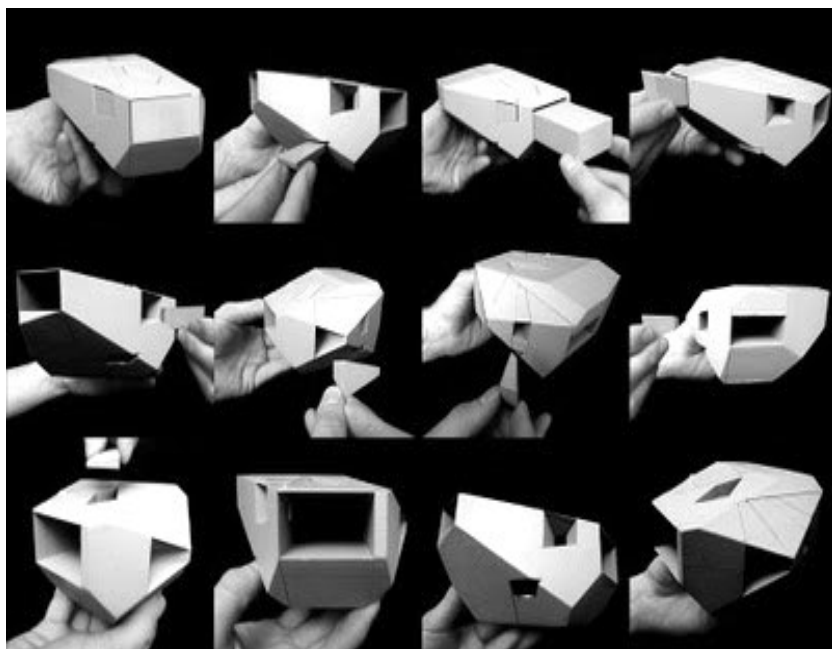


Figura 6: OMA. Estudios en maqueta para la casa Y2K.
Fuente. Koolhaas, Rem y OMA. *Content*. Colonia: Taschen, 2004.

Pero este mismo ejemplo también puede ilustrar otra característica de la idea de proyecto consecuencia del mecanismo de funcionamiento de la creatividad como es el caso de la exageración.

4.4. DOS ASPECTOS DE LA EXAGERACIÓN: EL IDEAL Y LA ESENCIA

Una de las características más significativas del funcionamiento del cerebro humano es el hecho de que la información que este conserva y maneja no son impresiones totalmente estables, inalterables, sino que, al contrario, se almacenan y utilizan como materias maleables que se pueden deformar. El proceso de recepción de la información se realiza mediante una selección de aquello que resulta más relevante y el descarte de lo considerado como accesorio. Este proceso ya implica el establecimiento de categorías de importancia sobre la información recibida. Lo

que se considera más relevante se resalta y por lo tanto se exagera. Lo que se considera menos relevante tiende a minimizarse.

El almacenaje y uso de estos recuerdos también conlleva un proceso de exageración positiva o negativa de los mismos. Un episodio que resulta muy trascendente se recuerda más veces y su importancia relativa con respecto a otros episodios que no han dejado huella también puede ser magnificada con el tiempo. Es frecuente que se recuerden hechos del pasado con mayor intensidad de la que tuvieron cuando ocurrieron. La nostalgia es un claro reflejo de este fenómeno. También las acciones proyectadas hacia el futuro tienden a visualizarse con mayores expectativas de las que probablemente se cumplan. Es difícil imaginar un futuro neutral, por ejemplo. Con frecuencia se tiende a la exageración tanto por optimismo como por pesimismo. De esta forma, la exageración pertenece al propio proceso de categorización, asimilación y re-utilización de las impresiones recibidas; puede considerarse como parte de la naturaleza humana (Vygotsky, 2004, p. 26)⁷⁸.

Pero la exageración también cumple un papel clave en el pensamiento: aportar claridad.

La exageración, como mecanismo para obtener claridad puede ser de dos formas complementarias. Una de ellas consiste en la amplificación de un rasgo del objeto que se entiende como fundamental y que ejemplifica su identidad. La otra puede producirse por eliminación de todo aquello que se considera accesorio.

Todo resulta más fácil de comprender y recordar cuando su característica identitaria está extraordinariamente marcada. Este es el caso de la

⁷⁸ *"This ability to isolate the individual traits of a complex whole is significant in absolutely all human creative reworking of impressions. The process of dissociation is followed by a process of change to which these dissociated elements are subjected. This process of change or distortion is based on the dynamic nature of our internal neural stimulation and the images that correspond to them. The traces of external impressions are not laid down inalterably in our brain like objects in the bottom of a basket. These traces are actually processes, they move, change, live, and die, and this dynamism guarantees that they will change under the influence of imagination. We may cite as an example of such internal change the processes of exaggeration and minimization of individual elements of experience, which have enormous significance for imagination in general and for children's imagination in particular."*

hipérbole, figura literaria que consiste en una exageración intencionada con el objetivo de plasmar en el interlocutor una idea o una imagen difícil de olvidar. Cómo no recordar al hablar de este asunto los famosos versos de Quevedo, por ejemplo (Quevedo, 1648):

Érase un hombre a una nariz pegado,
érase una nariz superlativa,
érase una nariz sayón y escriba,
érase un peje espada muy barbado;

La mitología aporta innumerables ejemplos de este recurso. El personaje de leyenda siempre está magnificado, tanto en positivo como en negativo. De las figuras legendarias destacadas por su longevidad, a menudo los mitos dicen que vivieron cientos de años⁷⁹.

La exageración, en tanto que amplificación de una cualidad del objeto para explicarlo e identificarlo, es uno de los caminos que conducen a la construcción del ideal (y en dirección opuesta, a la caricatura). “El término ‘ideal’ puede entenderse en varios sentidos: 1) como la proyección de una idea; 2) como el modelo, jamás alcanzado de una realidad; 3) como lo perfecto en su género; 4) como una exigencia moral; 5) como una exigencia de la razón pura; 6) como la forma de ser de ciertas entidades” (Ferrater Mora, 1976, p. 172). La exageración, en su sentido positivo, contribuye a la conformación del modelo que en la realidad nunca se alcanza por su perfección. La amplificación de las cualidades deseables de una entidad junto con la supresión por disminución de sus rasgos negativos son mecanismos que sirven para determinar lo “perfecto en su género”.

El ideal es aquello que representa a la idea llevada a su máxima expresión, aquello que es “excelente, perfecto en su línea” (Real-Academia-Española, 2014). El ideal de un individuo es el héroe. En el mito, el

⁷⁹Los auténticos campeones de la exageración fueron los jainistas que, en su afán por expresar una unidad de tiempo exageradamente enorme, inventaron la cifra del ‘océano de años’, de indudable belleza ideal. “Un ‘océano de años’ (*sagaropama*) equivale a cien millones de veces cien millones de *palyopamas*, y cada *palyopama* consta de un periodo de ‘incontables’ años.”

Agustín Pániker, *El Jainismo: Historia, Sociedad, Filosofía Y Práctica*. (Barcelona: Kairós, 2001), 38.

héroe es aquel que tiene una cualidad desarrollada al máximo, y esa exageración es la que le otorga una identidad que resulta reconocible y memorable. Aquiles, el de los pies ligeros, considerado como el más veloz de los hombres; Odiseo, el astuto; Heracles, el de la fuerza sobrehumana. Es en el límite donde se encuentra la claridad máxima. La idea, el concepto, se convierte en el ideal, aquello que encarna el máximo de algo.

En el pensamiento creativo, la imagen magnificada, el ideal, funciona como un objetivo que permite visualizar el final del camino. Se convierte en aquel lugar hacia donde se debe caminar para conseguir la formulación del objeto, aunque éste sea en principio simplemente una imagen mental. Así, la exageración permite visualizar con mayor claridad “la forma de ser de la entidad”. Como instrumento del proceso creativo, el ideal es aquello a lo que el objeto debe tender.

Para Ribot el ideal es comparable a la imagen que se asocia a una emoción. De la misma forma que un sentimiento puede asociarse a una imagen o a un objeto, una idea puede asociarse a una imagen hacia la que tiende. Tender hacia una imagen significa que un concepto que se está formando en la imaginación necesita adquirir corporeidad para desarrollarse, aunque se trate de una corporeidad mental. La imagen que le da forma, el objeto físico o mental que sirve como objetivo del pensamiento es para Ribot el ideal (Ribot, 1906, p. 50)⁸⁰.

La exageración es, por lo tanto, un mecanismo que sirve para fijar el recuerdo y para aportar claridad sobre la identidad de un objeto por medio de la amplificación de una de las características sobre las demás. Destacar algo trae al primer plano de la atención un elemento y deja a los demás en un segundo plano, construyendo de esta forma una idea principal que se asocia a un objeto.

⁸⁰ *“This principle of unity, center of attraction and support of all the working of the creative imagination--that is, a subjective principle tending to become objectified--is the ideal. In the complete sense of the word--not restrained merely to esthetic creation or made synonymous with perfection as in ethics--the ideal is a construction in images that should become a reality. If we liken imaginative creation to physiological generation, the ideal is the ovum awaiting fertilization in order to begin its development”.*

También se puede aplicar esta reflexión al caso de la idea de proyecto y enunciar la siguiente característica:

- Ideal. Una idea de proyecto, es más fácilmente comprensible y, por lo tanto, más instrumental cuando ésta se presenta como un concepto llevado al límite. La idea se convierte así en el ideal, aquello que encarna el máximo de algo. La idea de proyecto entendida como un ideal, funciona como un objetivo que permite visualizar el final del camino. Como instrumento del proceso creativo, el ideal es aquello a lo que el objeto debe tender, construyendo de esta forma una idea principal que se asocia a un objeto.

La exageración es una característica que incide directamente sobre la claridad de una idea y su capacidad para servir como una herramienta en el proceso creativo. Al contrario que un proyecto, la idea no está sujeta a los condicionantes de la realidad en la misma medida. No se trata de considerar la idea como una proposición imposible frente al proyecto como una proposición realista. Esta postura no le aporta nada a la idea en su vertiente instrumental. Se trata de señalar que la idea tiene la capacidad de expresar el límite de algo por carecer de las restricciones mensurables de cualquier proyecto. Por este motivo, la idea de proyecto puede entenderse como el ideal del objeto, como aquella expresión de la naturaleza del objeto amplificada al máximo. De esta forma, la amplificación de una cualidad del objeto llevada a su máximo permitirá plantear y fijar mejor la identidad que define al objeto. Contribuirá decisivamente a que dicha identidad resulte reconocible y memorable.

En el caso de Viipuri de Alvar Aalto narra cómo visualiza la biblioteca como una montaña de libros iluminada por varios soles (figura 7). La idea de proyecto que expresa el dibujo no es un esquema inicial del objeto futuro. De hecho, ni siquiera representa el objeto, sino la metáfora que propone, pero sí expresa de forma clara el ideal del objeto. El dibujo representa la naturaleza del espacio llevada hasta el límite. Como ideal, define la idea principal que se asocia a un objeto en su máxima expresión. Es el objetivo que permite visualizar el final del camino, aquello hacia lo que debe tender el objeto proyectado.



Figura 7: Alvar Aalto, croquis de la idea de proyecto de la biblioteca de Viipuri.
Fuente. WESTON, R. Alvar Aalto. London: Phaidon, 2005, p. 64.

4.5. LA ESENCIA

Por otra parte, una forma de exageración opuesta y complementaria a la amplificación consiste en la reducción del objeto a lo principal mediante la eliminación de lo secundario. El mismo hecho de destacar como principal una característica de un objeto ya implica la minimización de aquellos elementos que se consideran como secundarios siguiendo un proceso de exageración por simplificación. El objetivo de esta acción es la búsqueda de la esencia, de “aquello que constituye la naturaleza de las cosas, lo permanente e invariable de ellas” (Real-Academia-Española, 2014).

Encontrar la esencia de algo es un proceso de reducción por el cual se desnuda un objeto complejo de todo aquello que no pertenece al núcleo de su significado, con el fin de generar una imagen unitaria que se identifique de la manera más clara posible con el objeto. La esencia busca aislar y definir el significado principal de algo, aquello que es “lo más importante y característico de una cosa” (Real-Academia-Española, 2014).

Un ejemplo claro de definición de la identidad de algo por medio de la reducción a su esencia sería el dibujo infantil. Como señala Vygotsky⁸¹ (Vygotsky, 2004) el dibujo de un niño muestra únicamente aquellas características que éste considera relevantes, generalmente exageradas, e ignora por completo aquellas que no considera relevantes.

En la expresión de una idea de proyecto se puede seguir exactamente la misma lógica que el dibujo infantil:

- Esencia. La idea de proyecto puede expresarse mediante la representación exclusiva de aquellas cualidades o elementos que se consideran fundamentales para la comprensión de la lógica del proyecto, ignorando por completo cualquier aspecto secundario. La idea así planteada pretende representar la esencia del objeto.

La idea reducida a la esencia permite incidir sobre aquello que es básico para la obra, sobre el meollo de la cuestión, y por ello resulta una herramienta capaz de dotar de claridad e intensidad al pensamiento.

En 1992 O.M.A. gana el concurso internacional para la realización de dos bibliotecas en Jussieu, París. De entre todos los documentos asociados a este proyecto hay una imagen que destaca por su capacidad para condensar la idea del proyecto. Se trata de la fotografía de unas manos que sujetan entre ellas unas hojas de papel con algunos cortes y dobleces que conforman una única superficie continua (figura 8).

⁸¹ "Buhler is fully justified in saying that the child's schema is completely expedient because schemata, exactly like concepts, contain only the essential and constant features of an object. The child, when he draws, puts into his drawing what he knows about the subject and not what he sees. For this reason he frequently draws something extra that he does not actually see; and equally frequently, his drawing leaves out much that he undoubtedly does see, but that, for him, is inessential to the object being depicted. Psychologists have come to the conclusion that at this stage a child's drawing represents a kind of list, or, more accurately, the child's graphic narration about the object he is portraying".



Figura 8: OMA, *Bibliothèques Jussieu*, París, Francia.

Fuente: Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *S,M,L,XL*. Róterdam: 010 Publishers, 1995.

Esta imagen es capaz de condensar por sí sola la esencia del proyecto con una claridad aplastante. Un simple vistazo permite comprender la lógica del proyecto en su totalidad. No se muestra nada más que la superficie continua representada por la lámina de papel cortada y curvada. No hay estructura, envolventes, elementos complementarios, etc. Nada más que aquello que es absolutamente esencial. El hecho de que sean unas manos las que sujetan en el aire esta maqueta instantánea es una muestra más de cómo la reducción a la esencia se ha llevado al límite.

En ‘The Tall Office Building Artistically Considered’ Sullivan opina que la mejor forma para expresar la identidad del nuevo tipo edificatorio que se está desarrollando en aquel entonces es resaltar aquello que define la esencia del mismo, y poner así de manifiesto la fuerza y el poder de su altitud (Sullivan, 1896, p. 406)⁸². Sullivan entendía que el motivo por el que los objetos naturales se consideran bellos de forma incuestionable es porque éstos son absolutamente consecuentes con su esencia.

⁸² “It must be tall, every inch of it tall. The force and power of altitude must be in it, the glory and pride of exaltation must be in it. It must be every inch a proud and soaring thing, rising in sheer exultation that from bottom to top it is a unit without a single dissenting line,—that it is the new, the unexpected, the eloquent peroration of most bald, most sinister, most forbidding conditions.”

Para Sullivan, ser capaz de expresar de forma contundente la esencia de objeto artificial es por tanto la mejor manera de proyectar. La idea de proyecto entendida desde su perspectiva es aquella que expresa tan solo lo esencial, y que a partir de este impulso inicial es capaz de desarrollar la complejidad necesaria, como ilustraba mediante unas láminas explicativas en su libro *Un sistema de ornamento acorde con los poderes del hombre* (Sullivan, 1985).

4.6. UNIDAD

El ideal y la esencia son dos formas complementarias para obtener la máxima claridad posible sobre la comprensión de un objeto, ya sea físico o mental. Esto es así porque ambas caras de la exageración sirven para producir un enfoque, para fijar la atención sobre la cualidad que mejor define al objeto. La imaginación, el pensamiento creativo, tiende al enfoque. Una idea predomina sobre las demás de forma que a su alrededor puedan formarse racimos de ideas. El proceso creativo está conducido por la aparición de una idea unificadora y directora, esto es lo que Ribot denomina como “Principio de Unidad” (Ribot, 1906, p. 50)⁸³. Esta aseveración de Ribot contiene una consecuencia relevante como se verá unos párrafos más adelante.

En el caso de la idea de proyecto, el enfoque genera la unidad:

- Unidad. La idea de proyecto tiene la capacidad de aglutinar todos los aspectos de una obra bajo la dirección de un pensamiento director.

La búsqueda de la unidad de la obra es una constante que pertenece a todas las artes. Desde la literatura hasta la arquitectura, el principio de unidad constituye uno de los aspectos básicos de los fundamentos de la composición.

⁸³ *“Indeed, all creation whatever, great or small, shows an organic character; it implies a unifying, synthetic principle. Every one of the three factors—intellectual, emotional, unconscious—works not as an isolated fact on its own account; they have no worth save through their union, and no signification save through their common bearing. This principle of unity, which all invention demands and requires, is at one time intellectual in nature, i.e., as a fixed idea; at another time emotional, i.e., as a fixed emotion or passion”.*

Ya se vio en el capítulo anterior como Viollet-le-Duc, por ejemplo, hace referencia al valor de la unidad en los *Entretiens sur l'architecture* cuando escribe: “No basta con saber disponer convenientemente los usos (...), no basta con saber dar a dichas disposiciones el aspecto más adecuado. Hace falta un vínculo entre las partes, hace falta que tras la reunión de los distintos usos haya una idea dominante” (Viollet-le-Duc, 2007, p. 474).

Así mismo, Bruno Zevi, en su libro *Saber ver la arquitectura*, ofrece una descripción precisa del principio de unidad⁸⁴ en la composición arquitectónica.

“La unidad: propósito de todo artista es expresar en su trabajo una sola idea. Toda composición, tanto en planta como en frente, debe tener un carácter de ligazón entre todos sus componentes. Componer es lo contrario de yuxtaponer. Yuxtaponer no tendría la fuerza de un discurso, sería simplemente una serie de palabras inconexas, sin significado.”
(Zevi, 1981, p. 133)

De igual forma, en el proceso de gestación de la Iglesia de Rochester de Louis Kahn aparece un pensamiento dominante que conduce todo el desarrollo del proyecto.

Kahn busca la esencia de una iglesia y concluye que está ligada a un estado de ánimo, a un sentimiento íntimo de calma e introspección. El espacio de una iglesia sería entonces aquel que provoque esta emoción. Partiendo de su propia experiencia, imagina que uno no siempre quiera llegar hasta ese lugar tanto físico como mental y que, por lo tanto, conviene protegerlo mediante capas de espacios intermedios (Kahn, 2003, p. 87)⁸⁵. Esta imagen de un espacio de silencio protegido por capas de

⁸⁴ Ciertamente es que, en otro contexto, Zevi propone otra manera de entender la unidad, la unidad orgánica, referida al conjunto configurado de tal manera que si se quita tan sólo una de las partes, el todo no puede mantenerse como tal. Utiliza esta noción en relación con el organicismo, que proviene de toda la tradición americana (Wright, Sullivan, Thoreau) y alemana (Goethe), y que entronca asimismo con el concepto de concinnitas de Alberti.

⁸⁵ “Un espacio para quienes nunca van allí, para quienes han de estar cerca y no penetran, y para quienes entran.”

distintas actividades será la idea que se comporte como el principio de unidad durante el desarrollo del proyecto (figura 9).

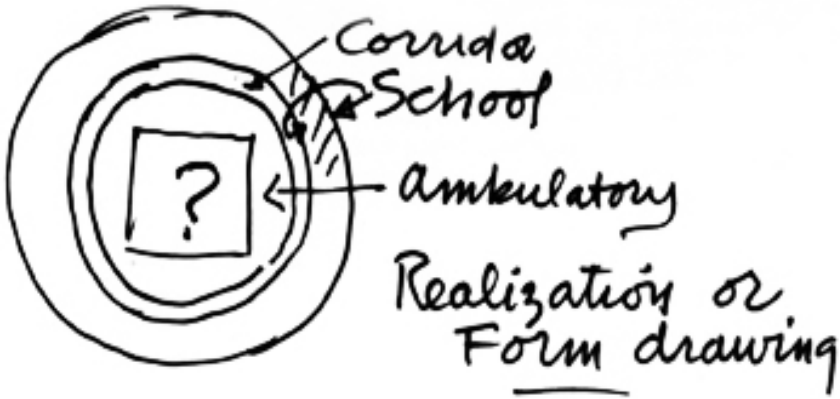


Figura 9: Kahn, dibujo de forma para la Iglesia Unitaria de Rochester.

Fuente. Ronner, Heinz, Sharad Jhaveri y Louis I. Kahn. *Louis I. Kahn : complete work 1935-1974*. Basilea / Boston: Birkhäuser, 1987.

5. CONCLUSIONES

Plantear ideas de proyecto pertenece a la lógica de la creatividad humana. Por ello, tomando esta última como criterio, es posible proponer una lista de características que explican cómo es la idea de proyecto entendida como un instrumento del proceso creativo:

1. Impulso a materializarse. Una idea de proyecto, en tanto que producto de la imaginación, contiene un impulso a adquirir corporeidad y en consecuencia cabe plantear que la idea sólo existe verdaderamente cuando ha encontrado una expresión material.
2. Lógica propia. Una idea de proyecto, al igual que un personaje de ficción, debe tener una lógica que sea suficientemente coherente como para que pueda resultar reconocible, no sólo por quien la propone, sino también por los demás.
3. Independencia. Si la lógica interna de una idea de proyecto es lo bastante clara, esta adquiere independencia de quien la haya formulado.

4. Ideal. Una idea de proyecto es más fácilmente comprensible y, por lo tanto, más instrumental cuando ésta se presenta como un concepto llevado al límite. La idea se convierte en el ideal, aquello que encarna el máximo de algo. La idea de proyecto entendida como un ideal, funciona como un objetivo que permite visualizar el final del camino. Como instrumento del proceso creativo, el ideal es aquello a lo que el objeto debe tender, construyendo de esta forma una idea principal que se asocia a un objeto.
5. Esencia. La idea de proyecto puede expresarse mediante la representación exclusiva de aquellas cualidades o elementos que se consideran fundamentales para la comprensión de la lógica del proyecto, ignorando por completo cualquier aspecto secundario. La idea así planteada pretende representar la esencia del objeto.
6. Unidad. La idea de proyecto tiene la capacidad de aglutinar todos los aspectos de una obra bajo la dirección de un pensamiento director.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CORBUSIER, LE y Pierre Jeanneret. Oeuvre complète 1938-1946. Basilea: Birkhäuser, 1995.
- Dawkins, Richard. *The Selfish Gene* (Oxford - New York: Oxford University Press, 1976).
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía abreviado*. Barcelona: Edhasa, 1976.
- Holl, Steven y Jeffrey Kipnis. "Una conversación con Steven Holl." *El croquis Steven Holl, 1996-1999*, no. 93 (1999): 12.
- Kahn, Louis I. Louis I. Kahn : escritos, conferencias y entrevistas. El Escorial: El Croquis Editorial, 2003.
- Kaufman, James C., Todd I. Lubart, Jean E. Pretz y Robert J. Sternberg. "Creativity." en *The Cambridge handbook of thinking and reasoning*. Nueva York: Cambridge University Press, 2005.

- Koolhaas, Rem y Bruce Mau. S,M,L,XL. Róterdam: oio Publishers, 1995.
- Laurence, Stephen y Eric Margolis. "Concepts and Cognitive Science." en *Concepts: core readings*. Cambridge MA: MIT Press, 1999.
- NICOLAU CORBACHO, ALBERTO. "3 estrategias + [2 procesos] de generación de proyectos en la segunda mitad del siglo xx." Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2016.
- Pániker, Agustín. *El Jainismo: Historia, sociedad, filosofía y práctica*. Barcelona: Kairós, 2001. Pelaprat, Etienne y Michael Cole. "“Minding the Gap”: Imagination, Creativity and Human Cognition." *Integrative Psychological and Behavioral Science* 45, no. 4 (2011): 397-418.
- Poe, Edgar Allan. *Método poético y narrativo*. Castellón: Ellago Ediciones 2001.
- Quevedo, Francisco. *El parnasso español con las nueve musas castellanas*. Madrid: Ioseph Antonio Gonzalez de Salas, 1648.
- Real-Academia-Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. Madrid: Espasa, 2014.
- Ribot, Théodule. *Essai sur l'imagination créatrice*. París: Félix Alcan, 1900.
- Ribot, Théodule. *Essay on the Creative Imagination*. Chicago: The Open Court Publishing Company, 1906.
- Ronner, Heinz, Sharad Jhaveri y Louis I. Kahn. *Louis I. Kahn : complete work 1935-1974*. Basilea / Boston: Birkhäuser, 1987.
- Smith, Edward E. y Douglas L. Medin. *Categories and concepts*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1981.
- Sullivan, Louis H. "The Tall Office Building Artistically Considered." *Lippincott's Magazine*, (1896).
- Sullivan, Louis H. *Un sistema de ornamento arquitectónico acorde con una filosofía de los poderes del hombre*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1985.
- Tatarkiewicz, Władysław. *Dzieje Sześciu Pojęć : Sztuka, Piękno, Forma, Twórczość, Odtwórczość, Przeżycie Estetyczne*. Varsovia: Państwowe Wydawn. Naukowe, 1976.

- Tatarkiewicz, Wladyslaw. Historia de seis ideas; arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. Madrid: Tecnos, 1987.
- Utzon, Jorn. "La esencia de la arquitectura." en Conversaciones y otros escritos. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel. Conversaciones sobre la Arquitectura I. Valencia: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 2007.
- Vygotsky, Lev Semenovich y Alex Kozulin. Thought and Language. Cambridge, MA: MIT Press, 1986.
- Vygotsky, Lev Semenovich. "Imagination and Creativity in Childhood." Journal of Russian and east European psychology 42, no. 1 (2004): 7-97.
- Zevi, Bruno. Saber ver la arquitectura. Barcelona: Poseidon, 1981.

1.2. HUMANISMO DIGITAL Y AUDIOVISUAL

DISPOSITIVOS DIGITALES PARA UN ARTE ACTUAL Y SOCIAL

DR. RAMON BLANCO-BARRERA
Universidad de Sevilla, España

RESUMEN

Hoy en día vivimos en un mundo cada vez más digitalizado. La situación de pandemia global en la que nos encontramos ha acrecentado este hecho, revalorizando aún más el poder de nuestra vida virtual en red bajo el prisma digital. Teniendo en cuenta los avances cada vez más desbordantes e instantáneos de las Nuevas Tecnologías de la Información y Comunicación (NTIC), la creación artística actual no evoluciona ajena a este hecho, por lo que merece una rejuvenecida revisión sobre el estado de la cuestión. El objetivo principal de esta investigación es el de identificar y analizar los dispositivos digitales de los que dispone la producción artística presente. No obstante, no se trata de enumerar una infinita relación de éstos, sino de acotar dichos instrumentos señalando aquellos considerados más destacados o utilizados por los artistas contemporáneos e incluso por la propia sociedad en general que también participa día a día en el ente creador. Mediante el uso del *big data* como procedimiento metodológico, recogido a partir de la información obtenida a través de las redes sociales y de nuestra propia observación etnográfica, seleccionamos y reorganizamos los instrumentos más afines al panorama artístico de la Cultura Digital. Posteriormente y de esta manera, pasamos a analizar los más relevantes por el nivel de actividad diaria internacional que ostentan dentro del extenso cosmos que engloban las NTIC, clasificándolos dependiendo de las funciones o posibilidades que nos ofrecen en el mundo del arte.

En los últimos tiempos, las NTIC han llegado a alcanzar límites de progreso inconcebibles y, a propósito de este desarrollo tecnológico, María Luisa Bellido (2003, p.129) defiende que son precisamente las posibilidades que el medio digital ofrece las que lo hacen revolucionario. “Es innegable que nuestra actividad económica, social e incluso política se ha convertido en un intercambio tanto físico como en línea” (González Díaz, 2014, p.363). Ahora, las relaciones humanas pasan, por tanto, por una cultura más digital que material, y el mundo del arte participa de esta relación democratizando la identidad del artista, desdibujándose de su rol tradicional para multiplicarse en todas partes. Podríamos reflexionar, por tanto, sobre la relación de las nuevas generaciones digitales, pero también sobre las nuevas generaciones creadoras de contenido, especialmente fotográfico, visual, ¿artístico? Entre los resultados más destacables, descubrimos que aún existen viejos componentes electro-digitales que perduran a pesar del tiempo,

pero también hay otros que se introducen con fuerza en el panorama artístico digital de una manera fugaz y espontánea. Como conclusión general, la producción artística actual no vive ajena a la Cultura Digital, sino que es precisamente esta cultura la que bebe consciente o inconscientemente del arte, extendiéndose como un virus necesario que *formatea* la vida de las personas sin que apenas se den cuenta.

PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo, Arte digital, Medios sociales, Sociedad de la información, Cultura de masas.

INTRODUCCIÓN

Los límites alcanzados por las Nuevas Tecnologías de la Información y Comunicación (NTIC) en nuestra contemporaneidad son innegables. Cada día nos levantamos y nos acostamos sin percatarnos de lo dependientes que nos hemos vuelto de la Cultura Digital. Las nuevas generaciones ya no entienden una vida exclusivamente real sin el componente virtual (González Díaz, 2014, p.363), éste último casi desbancando al primero. A propósito de este desarrollo tecnológico, la historiadora del arte María Luisa Bellido (2003, p.129) destaca que son las posibilidades que ofrece el medio digital las que lo han hecho revolucionario. Ahora, las relaciones humanas pasan, por tanto, por una cultura más digital que material. A propósito de este hecho, el arte contemporáneo, al igual que ha ocurrido siempre en sus distintas épocas, abraza estos cambios y evoluciona en función de las tecnologías que surgen gracias a los avances imparables en todos los campos. Esta condición flexible de la creación visual, plástica y de todas las clases y formas se aprovecha de cualquier resquicio de progreso para utilizarlo en favor propio, lo que nos motiva a analizar cuáles son dichos intersticios de los que hoy presume.

1. CARGANDO... OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Considerando que la irrupción de las NTIC en los últimos tiempos se cimienta muy especialmente en lo digital, y que nuestra investigación se pone el foco en la producción artística contemporánea, nos resulta necesario indagar en los dispositivos digitales al alcance del arte. El objetivo principal de este trabajo, por tanto, es el de identificar y examinar los

equipos e instrumentos digitales de los que disponen las prácticas artísticas actuales para su desarrollo social. Sin embargo, no se trata de realizar una lista interminable de todos ellos, puesto que nuestra pesquisa no se enfoca en profundizar en ellos, sino que buscamos demarcar aquellos más notorios o utilizados tanto por los artistas de hoy como por la sociedad en general, la cual se ha vuelto ya creadora de contenidos a base de clics.

Metodológicamente, hacemos uso del *big data* para recoger la información necesaria para nuestro trabajo a través del análisis etnográfico de los aparatos periféricos e Internet, sobre todo las redes sociales, y del uso que las personas, especialmente artistas, realizan de todos ellos. A partir de aquí, seleccionamos y clasificamos los dispositivos más acordes con el campo artístico ligado a esta Cultura Digital. Consecutivamente, indagamos en los resultados más destacables qué éstos generan en función de las posibilidades que le otorgan al universo artístico. Actualmente, Valente y Adler (2014, p.36) se refieren a dispositivos “electro-digitales” cuando tanto lo electrónico como lo digital van ligados. Esto es que todo módulo digital, codificado a través de un sistema capaz de contener, procesar y transmitir información (García Morales y Gutiérrez Colino, 2018, p.137), por medio de dígitos que le otorgan unos valores concretos a cada señal; necesita ineluctablemente de otro electrónico, que es el mecanismo que opera mediante impulsos eléctricos; para funcionar. Así pues, las NTIC se componen de unos componentes tangibles y físicos (*hardwares*) y de otros intangibles y abstractos (*softwares*).

2. EQUIPOS E INSTRUMENTOS DIGITALES AL SERVICIO DE LO ARTÍSTICO

Primeramente, *hardware* es un anglicismo que proviene de dos palabras: *hard* (*duro*) y *ware* (*artículo*), por lo que se traduciría como una especie de *objeto duro*. Entendemos estos aparatos como periféricos, los cuales pueden ser computadoras o auxiliares a ella y que, a veces, es necesario capacitar a las personas para que sepan utilizarlos (Crespo Fajardo, 2017, p.3). Entre los más notorios destacan los siguientes. En primer lugar y uno de los más usados, es el *Smartphone* (en inglés: *phone* significa *telé-*

fono y *smart* significa *inteligente*), por lo que es un teléfono móvil inteligente parecido a una computadora portátil de bolsillo con pantalla táctil y cámara incorporada. En segundo lugar, la *Tablet* (en inglés *tableta*) obtiene su nombre por la propia forma que ostenta y funciona de un modo similar al anterior, como un ordenador pequeño, pero sin teclado, con pantalla táctil y un poco más grande que un *Smartphone*. El portátil es como un ordenador de sobremesa, pero muchísimo más compacto, a modo de libro fácilmente transportable. El *pendrive* es un dispositivo muy compacto de almacenamiento de memoria que también se conoce como *lápiz USB*, por su traducción del inglés. También se recurre mucho al uso de las cámaras fotográficas profesionales *réflex*, cada vez con mayor frecuencia por cualquier tipo de usuario y no solo de fotógrafos o artistas profesionales. Éstas son capaces de capturar imágenes de la realidad mientras se aprecia su resultado final a través de espejo y un visor óptico, de aquí proviene el nombre en inglés *réflex* (*reflejo*). Al igual que éste, la videocámara profesional cada vez tiene más adeptos, por su pantalla incorporada con menú digital que incluso puede editar vídeos directamente en el propio dispositivo sin ni siquiera descargarlos en la computadora primero. En cuanto a proyección de imágenes, raro es el hogar de alguien que no disponga ya de un monitor de alta definición *HDTV* (*High Definition TeleVision*, que se traduce como *televisión de alta definición*). Igualmente, las videoconsolas están cada vez más desarrolladas y extendidas en todo el mundo, al igual que los proyectores de vídeo con altavoces incorporados. Volviendo a componentes de almacenamiento, los discos duros como unidades de memoria están alcanzando precios muy asequibles en relación con el elevado tamaño de guardado de información que ofrecen, además de que siguen siendo lo suficientemente compactos para transportarlos cómodamente. De igual modo, y normalmente como complemento del *Smartphone*, existen mini-auriculares de gran calidad y sin cables apenas perceptibles en los oídos de las personas. Excepcionalmente, la tableta gráfica es utilizada mayoritariamente por diseñadores e ilustradores profesionales y rara vez la posee una persona que no esté cualificada en este campo. Dispone de un lápiz electrónico muy cómodo para el dibujo y también actúa como ratón y, a veces, como teclado. Estos dos últimos aún presentes en el abanico electro-digital de nuestro escenario actual. Así pues, estos periféricos se

utilizan de forma casi cotidiana por la gran mayoría de los artistas contemporáneos en sus obras y por la sociedad en general hoy en día.

A continuación, el *software*, del inglés *soft* se (*blando*) y *ware* (*artículo*), se traduciría literalmente como *objeto blando*. Este componente correspondería con el sistema informático por medio del cual funcionan los programas informáticos que están dentro de los *hardwares*. Entre éstos, predominan los sistemas operativos, ya que provocan, a su vez, que el resto de los módulos *software* funcione. A partir de aquí entran innumerables aplicaciones comúnmente popularizadas entre la ciudadanía: procesadores de texto (para editar contenido escrito), bases de datos (para almacenar datos y realizar estadísticas), hojas de cálculo (para desarrollar operaciones matemáticas), programas de presentación de diapositivas (para generar exposiciones de contenido visual), o videojuegos (dedicados al entretenimiento). Todas éstas conviven diariamente y de manera generalizada con la mayoría de los seres humanos del planeta, como si fuesen algo con lo que siempre hemos contado. Pero, focalizándonos en lo concerniente al campo artístico, existen aplicaciones informáticas especializadas y más complejas que responden a las necesidades de los artistas y creativos profesionales del presente. Éstas son las dedicadas al diseño gráfico; ilustración; edición de imágenes; maquetación de textos; animación; retoque fotográfico; producción musical; montaje de vídeos; efectos especiales; diseño de páginas web; o desarrollo de videojuegos. Como ejemplo, y a colación con todo esto, la experta Ana González Mozo (2003, p.88), del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), manifiesta que el “procesamiento digital de imágenes es una de las técnicas más reveladoras para las investigaciones pictóricas”, el cual puede llegar a descifrar información trascendente sobre el estudio histórico de los cuadros a partir del examen gráfico generado computacionalmente.

Hemos comprobado que la mayoría de los aparatos NTIC está compuesto por un *hardware* (parte dura) y por un *software* (parte blanda), pero además de éstas, puede concurrir otra híbrida que se conoce como *netware* (García Morales y Gutiérrez Colino, 2018, p.137). Asimismo, ésta confiere la combinación entre *hardware* y *software* y, según Lino

García Morales y Victoria Gutiérrez Colino (2018, p.138), está “destinada al transporte de la información”. Empero, el *netware* no es que nueva físicamente nada, sino que surge a partir de la copia de una información determinada en otro sitio específico (García Morales y Gutiérrez Colino, 2018, p.138). *Netware* también viene del inglés, *net* significa *red* y *ware* es *artículo*, por lo que se traduciría como una especie de *objeto en red*, o lo que es lo mismo, Internet. José Carlos Escaño (2010, pp.136-137), investigador de la Universidad de Sevilla, expresa que, si en los sesenta infirió el origen del universo cibernético, mediante una compleja interconexión de computadoras descentralizadas, la década de los noventa inauguró el comienzo del *World Wide Web* – *WWW*, conocida más llana y popularmente como “la web”. Proveniente del inglés, esta palabra podría denotar algo así como *red informática mundial*, la cual confirió el estallido de Internet, ya que ofertaba una distribución de contenidos más rápida, intuitiva y original. A partir de entonces, incontable número de personas empezaría a participar de Internet gracias a la expansión web, transformarse en usuarios de ésta (Escaño, 2010, p.137). Además, Escaño (2010, p.137) presume que todo esto generó una “revolución sociocomunicativa” histórica debido a las prestaciones de esta “Red de Redes”; desde el uso masivo de mensajería instantánea y correo electrónico hasta la posibilidad de trabajar mediante redes de trabajo conocidas como *intranet* o la aparición de tablores de publicidad, también conocidos como *banners*.

La web se engendró con unas características elementales que con el paso del tiempo han ido prosperando hasta hoy, logrando implantar una interacción casi absoluta entre sus interesados (Escaño, 2010, p.137). En este sentido, actualmente hay cuatro versiones diferentes identificadas numéricamente, desde la *1.0* hasta la *4.0*. Así pues, la *web 1.0* consiste únicamente en el desarrollo de páginas web estáticas cuyo administrador, *webmaster*, altera el contenido a conveniencia y el usuario actúa como simple receptor de información (Escaño, 2010, p.137). Posteriormente, con la *web 2.0*, se consiguen conformar redes de interactividad social entre usuarios; y la idea de participación y dinamismo se exhibe como seña de identidad (Escaño, 2010, p.139). La noción de *web 3.0* hace alusión a la condición *sine qua non* de transmutar la web en una

suerte de base de datos inteligente donde la semántica de los mismos conforma un papel fundamental (Escaño, 2010, p.140). No obstante, esta versión es casi entendida a modo de trámite, un paso previo para llegar a la actual *web 4.0*, la cual se manipula por “agentes personales inteligentes” como si de un sistema operativo se tratara, una “WebOs” que interactúa con nosotros en función de nuestras preferencias, intereses y necesidades (Escaño, 2010, p.142). En último lugar, y aunque actualmente aún estamos desarrollándola, se encuentra la última versión, diferente, innovadora, más integradora e íntima. Estaríamos hablando de la *web 5.0*, en donde el progreso de la inteligencia artificial se habrá desplegado a una realidad sensorial tan expandida que será capaz de brindarnos respuestas y soluciones según la identificación y la categorización de nuestras propias emociones (Rivera, 2017).

La accesibilidad a todas estas tecnologías tiene el don de la ubicuidad e Internet opera a través de las redes de alta velocidad de manera abierta y permanente. De esta manera, también existen plataformas *online* muy divergentes que perpetúan y acrecientan el sector del arte. Algunas son más específicas y están destinadas solo y exclusivamente al campo artístico y otras son más genéricas y se usan con otros propósitos de base, pero facilitan lugares donde lo artístico y creativo también puede converger. En los siguientes apartados, fundamentándonos en el procesamiento de *big data* mediante la información obtenida a partir de nuestra propia observación etnográfica y debido al vasto cosmos que las comprende, describimos aquellas plataformas web consideradas más significativas según el nivel de actividad internacional que ostentan diariamente, clasificándolas en función de las posibilidades que brindan.

3. INTERNET COMO UNIVERSO VIRTUAL DE CREATIVIDAD

Internet, con su extenso espacio cibernético, nos procura imperecederas posibilidades y, de esta forma, cuantiosas son las páginas web especializadas en proporcionar distintos servicios a sus navegantes. Algunas actúan desde la *web 1.0* y otras llegan a hospedar el sistema *web 4.0*. En este apartado identificamos la clasificación de los siguientes tipos de espacios web, entendiéndolos como los más prominentes en relación con

las motivaciones de los ciudadanos: blogs de arte, tiendas *online* y plataformas de *crowdfunding*, entre otros que citamos posteriormente. Si bien, muchas de estas páginas ofertan más de un servicio, nos centramos en incidir solo y exclusivamente los concernientes a su actividad principal, la cual nos servirá de guía para agruparlos según las relaciones listadas.

En primer lugar, los blogs son plataformas donde se publica información a modo de diario o cuaderno y, de esta forma, mantienen actualizadas a las personas que las frecuentan. Además, normalmente ofrecen publicidad relativa a su contenido por medio de *banners* de infinidad de tamaños y formas. Igualmente, suelen ofrecer la posibilidad a sus usuarios de escribir comentarios y disponen de una lista de suscripción donde cualquiera puede apuntarse y recibir notificaciones por correo electrónico como un boletín de noticias actualizadas: *newsletters*. Muchos son los blogs que se dedican a informar exclusivamente sobre el arte actual y sus inferencias y la gran mayoría de ellos suele tener una aceptación positiva y activa entre sus seguidores y profesionales del sector.

Entre los de mayor impacto a nivel internacional, podemos citar a *Artprice* (2020). Este espacio se define a como el líder mundial en información sobre el mercado del arte; gracias, entre otras cosas, a las valoraciones de la evolución del mercado del arte global y a los estudios estadísticos que efectúan. En España y Latinoamérica despunta *Arteinformado* (2020), una página especialmente destinada al arte iberoamericano, aunque con anuncios y noticias del todo el mundo. Igualmente, encontramos *Masdearte* (2020), un espacio de diseño definido y eficiente con noticias sobre exposiciones, artistas y museos; o también *ArtsJournal* (2020), que se enfoca a compartir historias curiosas de todo tipo sobre arte. *The Art Newspaper* (2020) funciona a modo de periódico digital sobre temas artísticos, ostentando amplia reputación y numerosas visitas virtuales (figura 1). *ArtRabbit* (2020) es un blog que versa sobre exposiciones y eventos internacionales de arte actual; y por último *Artlog* (2020) es otra página con marcado carácter dinámico y contenidos sobre diseño, arte e incluso tecnología.

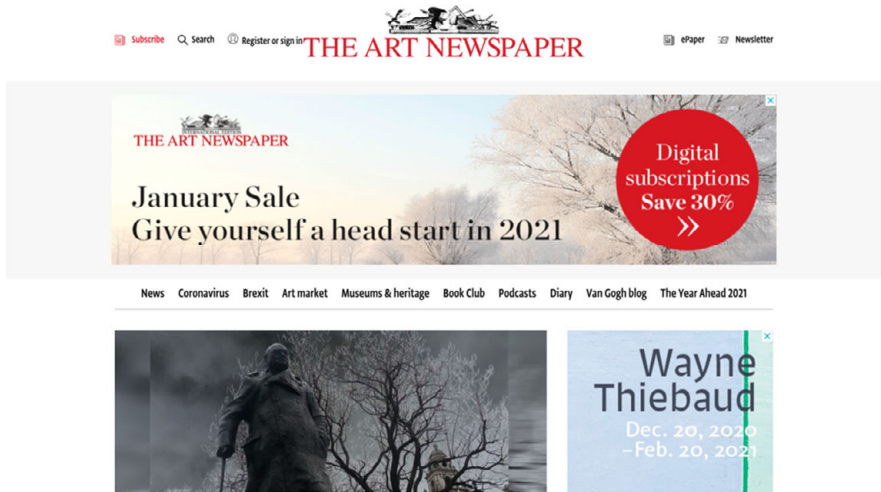


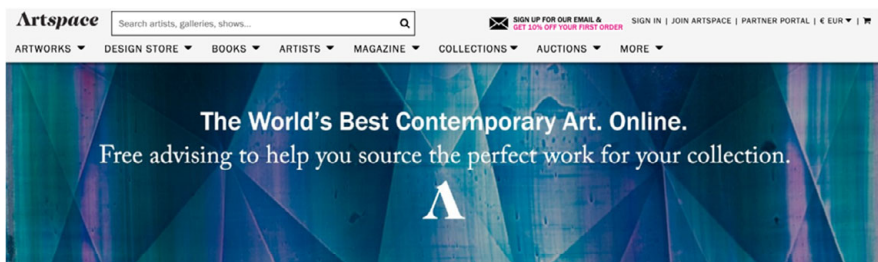
Figura 1: Captura de pantalla de la interfaz de *The Art Newspaper* (2021)
 Fuente. The Art Newspaper. Recuperado de <https://tinyurl.com/y65k69ca>

Debemos tener en cuenta que cuantiosas plataformas web de este tipo son páginas diseñadas y generadas aparentemente de forma sencilla por cualquier persona interesada mediante la utilización, a su vez, de otras destinadas precisamente a eso, actuando como gestores de contenido. De este modo, entre las más comunes, recalcamos *Tumblr* (2020), *Blogger* (2020) o *WordPress* (2020). Además, éstas se ofrecen de manera abierta a todo el público en general. En suma, también constan otro tipo de espacios web de similares características que contienen la gestión del contenido incorporada. Son las denominadas *Wikis*, cuya característica primordial es que poden ser editadas en cualquier momento por todo usuario que tenga voluntad en ello. En este sentido, no solo se visitan para consultar información, sino que incluso cualquiera puede participar en su diseño, mantenimiento y modernización.

Respecto a las tiendas *online*, son lugares web reservados mayoritariamente a la compraventa de producciones artísticas a través de transacciones económicas telemáticas. Los clientes proceden como si realmente estuvieran en una tienda real, promovidos por la presunción de un posicionamiento social exclusivo, un pasatiempo personal, la contemplación de alguna obra de arte, o la inversión para usos lucrativos, entre

otros menesteres. Además de vender objetos artísticos en su estado natural según fueron concebidos (dibujos, pinturas, esculturas, etc.), también presumen de posibilitar la adquisición de impresiones digitales fotográficas de esas obras, volviéndose asequibles económicamente, aunque no sean las originales. Así pues, estas plataformas web entrarían dentro del marco conocido como comercio electrónico, el cual continúa en auge y en incesante crecimiento, ya que los mecanismos de seguridad que se utilizan en las compras a través de Internet inspiran cada vez más confianza, utilizando tecnología certera de última generación.

En este punto podemos recalcar *Artspace* (2020), una de las tiendas *online* de arte más notoria a nivel global debido a su índice de actividad virtual, con un eslogan que dicta que es el lugar en línea donde encontrar el mejor arte contemporáneo del mundo y que incluso proporcionan servicios gratuitos de mecenazgo y consultoría (figura 2). Asimismo, sobresalen otros espacios de características comunes como son *Singularart* (2020), *Artsy* (2020), *VirtualGallery* (2020) o *Kreisler art* (2020). Por otro lado, *Artenet* (2020) o *Flecha* (2020) son tiendas *online* que operan en España, aunque despunta la página *Artelista* (2020), en cuya web anuncia que cuenta con una colección de arte a la venta de casi un millón de producciones artísticas elaboradas por aproximadamente 150.000 artistas distintos. Pero, además, se autodefine como “la galería de arte online nº 1 en España” desde 2004, aunque también abre su mercado a otros países, motivo por el cual ofrecen una versión inglesa de su portal para un mayor alcance internacional (Artelista, 2020).



SUGGESTED ARTISTS



Figura 2: Captura de pantalla de la interfaz de Artspace (2021)
Fuente. Artspace. Recuperado de <https://tinyurl.com/y3bmjv4a>

Asimismo, estas plataformas actúan como si de una galería de arte se tratara, aunque virtual. Realmente, es un modelo de negocio que también ha sido apadrinado por las propias galerías de arte convencionales, las cuales se han inspirado en las NTIC para contener la opción de compra electrónica en sus espacios web. Éste es el caso, por ejemplo, de la Galería *Saatchi* (2020) de Londres. Pero también las casas de subastas, que capacitan una opción de puja *online*, como *Sotheby's* (2020), entre otras. Además de éstas, se extienden numerosas tiendas *online* dedicadas a la venta de cualquier clase de objeto en general, incluido también productos de arte. Éstos son los casos de sitios como *eBay* (2020), *Amazon* (2020), *Alibaba* (2020) o *AliExpress* (2020). En este sentido, en España, y dirigidas a la venta de géneros de segunda mano, encontramos *MILANuncios* (2020), *Vibbo* (2020) o *Wallapop* (2020).

Motivado por la búsqueda de alternativas innovadoras de financiación, entramos en otro segmento web dedicado a encontrar capital mediante páginas digitales de *crowdfunding*. Esta tendencia camina al alza en los últimos años gracias a plataformas consignadas a recaudar dinero procedente de un grupo de personas que desean donar o invertir su economía con el fin de participar en la cofinanciación de algún tipo de proyecto artístico en especial o simplemente ayudar a la ejecución de algún otro,

transfigurándose en mecenas. Como su propio nombre muestra, este término inglés sería algo así como *financiación por multitud* o *financiación colectiva* (*crowd* significa *multitud* y *funding* se traduce como *financiación*), aunque también se conoce en español como micromecenazgo o microfinanciación. Aquí se pone de manifiesto un “vínculo que generamos con el mundo, sus objetos, entornos y seres” mediante las emociones que nos genera lo externo y “los sentimientos que produce el afectar y ser afectado por él” (Martín Prada, 2012, p.54). En otras palabras, Juan Martín Prada (2012, p.54) argumenta que se constituye un “vínculo estético” a partir de la afectividad. En este sentido, cabe mencionar las conocidas páginas norteamericanas *GoFundMe* (2020) y *Kickstarter* (2020). En España, sobresalen *Goteo* (2020) y *Lánzanos* (2020), el primero orientado a la financiación de proyectos con retorno social o sin ánimo de lucro (figura 3). Igualmente, el portal *Verkami* (2020) es uno de los espacios de *crowdfunding* más preponderantes en el panorama artístico y creativo, puesto que se enfoca en el mecenazgo de obras culturales.



Figura 3: Captura de pantalla de la interfaz de *Lánzanos* (2021)
Fuente. *Lánzanos*. Recuperado de <https://tinyurl.com/y5o7fost>

Por último, disponemos de otro tipo de plataformas *online* especializadas que suministran otra clase de servicios, como páginas virtuales de instituciones y museos con recursos artísticos y educativos; bancos de

imágenes y sonido; repositorios de obras artísticas, como son los casos de *Rhizome* (2020) y *Archive of Digital Art - ADA* (2020), perfilada a modo de base de datos de arte digital; o bibliotecas virtuales de enseñanza artística. De las últimas enfatizamos *ARTEnlaces* (2020), de Ángeles Saura (2013a, p.464); *Espiral Cromática* (2020), de Pilar Toro; y *Las TIC en Plástica* (2020), de Lucía Álvarez.

4. ARTE EN LAS REDES SOCIALES O VICEVERSA

Rindiéndonos a lo evidente, y una vez vislumbrado lo anterior, si pretendemos enunciar la tipología de página web más disruptiva y revolucionaria del universo de Internet, debemos referirnos a las redes sociales. Estas plataformas funcionan a modo de comunidades virtuales de personas que se identifican por originar interacciones y nuevas relaciones entre ellas mediante afinidades compartidas que a su vez pueden revertirles beneficios personales y/o profesionales, de aprendizaje, de conocimiento, económicos, de red de contactos, entre otros. Todo esto tuvo su origen en 2002, cuando emergieron la mayoría de los espacios web que proporcionaban “redes de círculos de amistades”, propagándose rápidamente durante el año 2003 (Martín Prada, 2012, p.34). En la actualidad, prácticamente casi todas las personas del planeta participan en las redes sociales a través de Internet con la posibilidad de generar y compartir contenidos con el resto del mundo: fotografías, audios, opiniones, vídeos e incluso la ubicación en la que se hallan a tiempo real (Shanken, 2011, p.6).

Con respecto al terreno del arte, y rescatando de nuevo a Juan Martín Prada (2012, p.34), éste identifica un tipo de forma artística nueva en el panorama virtual desde que llagó la *WWW*, especializada en la actividad de comunidades de seres humanos. O sea, redes sociales que promueven lugares extraordinariamente activos de interconexión humana. Se trata del acontecer de lo político y social para proclamarse como un nuevo modelo asentado en los compendios de participación colectiva y abierta; Martín Prada (2012, p.22) lo denomina la “segunda «época» del arte en Internet”. En este sentido, y como sucede con las plataformas de *crowdfunding*, se trata de las “emociones sociales”, como el disfrute de la amistad, el sentirse en correspondencia con otro, el gozo de la compañía,

la práctica de la empatía y la reciprocidad entre humanos, entre otras; lo que vale de motivación para que nos atraiga “integrarnos y cooperar en estas redes” (Martín Prada, 2012, p.34).

Hoy en día disponemos de una extensa gama de redes sociales al servicio de la ciudadanía internacional, aunque solo un escaso número de ellas son las que prevalecen frente al resto. A pesar de que no son espacios dedicados únicamente al campo de lo artístico, fomentan el uso de la imagen en sus plataformas y, por tanto, lo audiovisual adquiere un valor fundamental entre sus usuarios. De esta forma, podemos señalar sitios como *Facebook* (2020), el cual comanda el ranking universal de estas redes sociales por el número de usuarios que ostenta: 2.167 millones (Galeano, 2018). Dicho en otras palabras, casi el 30% de la población del mundo tiene una cuenta en este portal web. Asimismo, destaca la red social *Twitter* (2020), que se caracteriza por restringir la cantidad de caracteres en los mensajes que publican sus consumidores. Tal es así que incluso las producciones artísticas literarias breves, llamadas microrrelatos o micropoemas, ya se conoce como “Twitteratura” (López Martín, 2012, p.44). Por otro lado, otras como *Flickr* (2020) e *Instagram* (2020) son muy elegidas por artistas, sobre todo fotógrafos, por el aspecto que desarrollan sus interfaces, como si se tratase de un porfolio o catálogo de obras de arte. También están *Vimeo* (2020) y *YouTube* (2020), páginas diseñadas para la publicación de vídeos. A través de *We Heart It* (2020) y *Pinterest* (2020) se encuentran referencias de todo tipo y también la usan los artistas como una especie de fuente de inspiración para sus creaciones. En otra línea se sitúa *LinkedIn* (2020), la cual despunta porque permite difundir un tipo de perfil profesional y, de esta manera, funciona a la perfección como un instrumento muy eficaz para promocionarse laboralmente y encontrar empleo. Casi todas estas redes sociales, además, usa lo que se ha designado como *hashtag*, el cual funciona representado con el símbolo de la almohadilla (#) y seguido de cualquier palabra a modo de metatexto y texto para cuestionar, engendrar debates, unificar temas o comentar de forma muy recurrente (Gaspar, 2018, p.22). Con ello, se acrecienta todavía más, a ser posible, la actividad e interconectividad a tiempo real entre personas de todos los rincones del planeta.

Focalizándonos ahora exclusivamente en las redes sociales específicas para el mundo del arte, son notables las comunidades *online* de artistas con las que convivimos. Entre las más notorias sobresalen *Behance* (2020) y *ArtStation* (2020), dos de las páginas web que más actividad registran. En esta línea también se sitúa *DeviantArt* (2020), donde los usuarios pueden originarse un avatar de uso propio y se posicionan como la comunidad virtual de arte más grande del mundo (figura 4). Existen otras de presumible notabilidad, que son *Dribbble* (2020), para técnicos de diseño gráfico; *Emergent Art Space* (2020); y *Elftown* (2020); *MyAnimeList* (2020) y *Pixiv* (2020), dedicadas al *anime* (un tipo de animación originada en Japón), a la creación y el diseño de personajes, al cómic y a la ilustración digital de dibujos *manga* (un tipo de estética originada también en Japón).

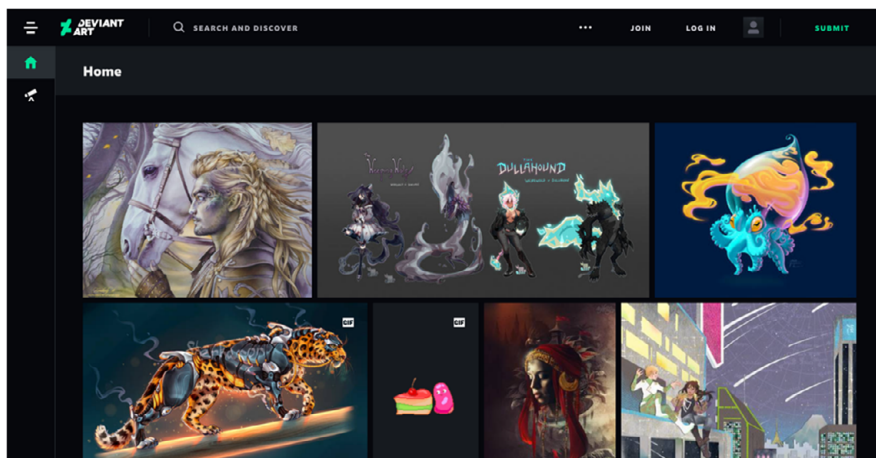


Figura 4: Captura de pantalla de la interfaz de *DeviantArt* (2021)
 Fuente. DeviantArt. Recuperado de <https://tinyurl.com/9srhq37>

Para finalizar, también germinan redes sociales que emanan desde el seno de las esferas académico-artísticas. Tal es el caso de la popular *CalArts CommonSpace* (2020), un portal al que acceden los estudiantes de esta institución de arte de California, una de las más destacadas, formativamente hablando, del mundo. Aquí, los estudiantes pueden promocionarse al mundo, puesto que al final es una red de acceso abierto para el telespectador interesado. De igual forma, destacamos *E@*, una plata-

forma de red social virtual abierta donde la formación continua a distancia del profesorado en educación artística es uno de sus puntos fuertes. Este proyecto surgió a manos de la investigadora y artista Ángeles Saura (2013a, p.461) a partir del grupo de investigación PR007: Investigación de Recursos Digitales para la Enseñanza Artística, perteneciente a la Universidad Autónoma de Madrid. Su funcionamiento comenzó en 2009 y permaneció activo hasta 2017 (Saura, 2012, p.81; Saura, 2020d). “El acrónimo E@ hace alusión a una enseñanza-aprendizaje artística enfocada desde lo emocional, usando las tecnologías de información y comunicación” (Saura, 2013a, p.459). Entre las iniciativas más destacables de este espacio web, sobresalió la divulgación del proyecto “Exposiciones enREDadas”, originado en 2013 y en el que docentes y artistas de todo el planeta colaboraban conjuntamente a través de la organización de exposiciones internacionales simultáneas con el fin de reivindicar la Semana Internacional de la Educación Artística promovida por la UNESCO (Saura, 2013b, pp.370-371). Hoy en día, por la gran cantidad de labor y compromiso que este portal llevaba implícito (Saura, 2020b), dicho proyecto ha derivado a una sola convocatoria de exposición a nivel global, la cual lleva por título “ARTEspacios” y se realiza de manera itinerante (Saura, 2020a; 2020c).

5. LO QUE PERDURA FRENTE A LO QUE EVOLUCIONA. RESULTADOS

A lo largo de este trabajo de investigación, hemos podido comprobar, por los datos obtenidos mediante la elaboración de una especie de catálogo *grosso modo* de los dispositivos digitales al servicio de lo artístico, que el mundo del arte en la actualidad es un ente flexible y adaptable que avanza de forma constante en función del surgimiento de las nuevas capacidades tecnológicas a nuestro alcance. Este hecho estimula en los creadores contemporáneos una actitud innovadora que altera los lenguajes de producción y difusión hacia la Cultura Digital y explora la intersección entre sus prácticas y una audiencia multidisciplinaria y multitudinaria, gracias a su magnitud persuasiva (Uriel, 2009). Se hace innegable que la numerosa cantidad de herramientas en todo este marco actúa de facilitar de cara al rejuvenecimiento de las obras de arte, las

cuales, además de ofrecer un amplio abanico, motivan la multiplicación de otras nuevas que hacen aumentar, ya no solo la oferta, sino también la propia demanda por propia correspondencia.

Otro de los resultados más subrayables es el descubrimiento de que todavía permanecen en existencia y uso activo un conjunto considerable de *viejos* aparatos electro-digitales que eternizan su ciclo vital empero del paso del tiempo, mientras que, por otro lado, germinan otros que se introducen y se posicionan con fuerza en el horizonte artístico digital, pero de una forma tan espontánea como perecedera. De este modo, los caudales de lo digital han comprometido tecnológicamente al aparato artístico a asentar la interdisciplinariedad como uno de sus pilares fundamentales en la sociedad. Este es que tanto uno como otro se necesitan mutuamente en lo que respecta a la propia producción, además de suscitar una aproximación a otras disciplinas como los conocimientos teóricos de cualquier índole, la ciencia, el devenir de nuestra historia o las competencias técnicas en general (Weibel, 2005, p.11). En definitiva, nos encontramos en continua evolución tecnológica y el arte no crece extraño a ella, sino que participa en la misma enrolándose con papeles protagonistas e interviniendo de una forma directa en lo social.

CONCLUSIONES

Las nuevas tecnologías digitales, desde su origen, han adquirido y continúan adquiriendo en la actualidad un penetrante efecto en el arte contemporáneo y la cultura (Wands, 2006, p.8). De una forma u otra, recontextualizan las relaciones estéticas del presente siglo, modificando vertebralmente el rol de los espectadores, concediéndoles, para ello, una autoridad añadida en la construcción y alineamiento de sus identidades, expandiéndolas a nivel personal, pero también a nivel comunitario internacional (Jackson, 1999, p.314). En este sentido, el estar al día e interactuar con dispositivos tecnológicos, modernizándonos con la utilización de nuevos *softwares* y otros instrumentos, se torna como una pieza clave en la producción de arte.

Todo esto ha venido alimentando un compromiso y responsabilidad, por parte del artista contemporáneo, al entender, por ejemplo, la oportunidad en la que se ha convertido Internet a la hora de multiplicar sus posibilidades creadoras y divulgativas mediante la participación directa y efectiva de un público que, asimismo, se entrega. De esta manera, fomenta la crítica constructiva social y la predisposición de sus trabajos en paralelo al histórico circuito galerístico tan comercial, complejo e inamovible que hasta no hace mucho seguía predominando en las élites artísticas y en sus escenarios (Uriel, 2009). O sea, que ya no solo el arte mismo es el que usa estas nuevas tecnologías digitales para beneficio propio en cuanto a su crecimiento en todos los sentidos, sino que trasciende, convirtiéndose también en otro elemento capital con el que la propia Cultura Digital se basa para evolucionar y, por ende, la propia sociedad para transformarse. El poder de la imagen penetra diariamente en las pupilas ansiosas de contenido visual de los seres humanos a nivel global, *formateando* sus vidas y sus mentes sin que puedan pararse a pensar en ello.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADA (2020). ADA. Recuperado de <https://tinyurl.com/yxrjp3qw>
- ALIBABA (2020). Alibaba. Recuperado de <https://tinyurl.com/zd9g3au>
- ALIEXPRESS (2020). AliExpress. Recuperado de <https://tinyurl.com/y5ohvvq3>
- AMAZON (2020). Amazon. Recuperado de <https://tinyurl.com/9u8ho>
- ARTEINFORMADO (2020). Arteinformado. Recuperado de <https://tinyurl.com/y299k8mu>
- ARTELISTA (2020). Artelista. Recuperado de <https://tinyurl.com/y66dgsww>
- ARTENET (2020). Artenet. Recuperado de <https://tinyurl.com/y5ytwwmf>
- ARTENLACES (2020). ARTEnlaces. Recuperado de <https://tinyurl.com/y4628nru>
- ARTLOG (2020). Artlog. Recuperado de <https://tinyurl.com/y627j2p7>
- ARTPRICE (2020). Artprice. Recuperado de <https://tinyurl.com/y3f93gmx>
- ARTRABBIT (2020). ArtRabbit. Recuperado de <https://tinyurl.com/yxzmapst>

ARTSJOURNAL (2020). ArtsJournal. Recuperado de <https://tinyurl.com/2vvvxv>

ARTSPACE (2020). Artspace. Recuperado de <https://tinyurl.com/y3bmjv4a>

ARTSTATION (2020). ArtStation. Recuperado de <https://tinyurl.com/lxmw7md>

ARTSY (2020). Artsy. Recuperado de <https://tinyurl.com/kt4lkrd>

BEHANCE (2020). Behance. Recuperado de <https://tinyurl.com/qeydyxr>

BELLIDO, M. L. (2003). Arte digitalizado y arte digital: las manifestaciones artísticas en la era digital. *Ars Longa*, 12, 129-132.

BLOGGER (2020). Blogger. Recuperado de <https://tinyurl.com/ywz8sd>

CALARTS COMMONSPACE (2020). CalArts CommonSpace. Recuperado de <https://tinyurl.com/y4wu78a9>

CRESPO FAJARDO, J. L. (2017). Tecnologías para la accesibilidad web. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, 12, abril. Recuperado de <https://tinyurl.com/y6bulj76>

DEVIANTART (2020). DeviantArt. Recuperado de <https://tinyurl.com/9srhq37>

DRIBBBLE (2020). Dribbble. Recuperado de <https://tinyurl.com/mwrowbe>

EBAY (2020). eBay. Recuperado de <https://tinyurl.com/4sy5h54>

ELFTOWN (2020). Elftown. Recuperado de <https://tinyurl.com/y2wnrzwu>

EMERGENT ART SPACE (2020). Emergent Art Space. Recuperado de <https://tinyurl.com/yyqnf54q>

ESCAÑO, J. C. (2010). Hacia una educación artística 4.0. *ASRI. Arte, individuo y sociedad*, 1(22), 135-144.

ESPIRAL CROMÁTICA (2020). Espiral Cromática. Recuperado de <https://tinyurl.com/yymvm6wz>

FACEBOOK (2020). Facebook. Recuperado de <https://tinyurl.com/y4pf43j3>

FLECHA (2020). Flecha. Recuperado de <https://tinyurl.com/y68jztmu>

FLICKR (2020). Flickr. Recuperado de <https://tinyurl.com/ntkzq6>

- GALEANO, S. (2018, febrero 1). Cuáles son las redes sociales con más usuarios del mundo (2018). *marketing4ecommerce*. Recuperado de <https://tinyurl.com/y4qq6y9s>
- GARCÍA MORALES, L. Y GUTIÉRREZ COLINO, V. (2018). El arte de las cosas. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, 15, 137-149.
- GASPAR, I. (2018). Hashtag (#), el uso de nuevos métodos en las prácticas artísticas a partir de las dinámicas en las redes sociales. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, 15, 15-23.
- GOFUNDME (2020). GoFundMe. Recuperado de <https://tinyurl.com/qjmpad6>
- GONZÁLEZ DÍAZ, P. (2014). Reacciones en el New Media Art ante la vigilancia y el control de datos en la Red: nuevos paradigmas (2001-2010). *Revista Teknokultura*, 2(11), 349-382.
- GONZÁLEZ MOZO, A. (2003). El tratamiento digital de imagen en el estudio de las obras de arte. *Boletín del Museo del Prado. Tomo XXI*, 39, 88-98.
- GOTEO (2020). Goteo. Recuperado de <https://tinyurl.com/y4faoppt>
- INSTAGRAM (2020). Instagram. Recuperado de <https://tinyurl.com/kmsvscn>
- JACKSON, T. (1999). Taste and the Aesthetics of Simulation: Art, Technology, and the Future. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 4(28), invierno, 314-321.
- KICKSTARTER (2020). Kickstarter. Recuperado de <https://tinyurl.com/4p3zdve>
- KREISLER ART (2020). Kreisler art. Recuperado de <https://tinyurl.com/yysxpt89>
- LÁNZANOS (2020). Lánzanos. Recuperado de <https://tinyurl.com/y5o7fost>
- LAS TIC EN PLÁSTICA (2020). Las TIC en Plástica. Recuperado de <https://tinyurl.com/y2elxa6f>
- LINKEDIN (2020). LinkedIn. Recuperado de <https://tinyurl.com/ys3tv>
- LÓPEZ MARTÍN, E. (2012). Twitter como argumento, herramienta y soporte para la producción artística contemporánea. *Forma. Revista D'humanitats*, 6, diciembre, 33-47.

- MARTÍN PRADA, J. (2012). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Akal.
- MASDEARTE (2020). Masdearte. Recuperado de <https://tinyurl.com/y2mzoyje>
- MILANUNCIOS (2020). MilAnuncios. Recuperado de <https://tinyurl.com/zy3xqpz>
- MYANIMELIST (2020). MyAnimeList. Recuperado de <https://tinyurl.com/moo3ezh>
- PINTEREST (2020). Pinterest. Recuperado de <https://tinyurl.com/8bcfmzv>
- PIXIV (2020). Pixiv. Recuperado de <https://tinyurl.com/y4tfoemd>
- RHIZOME (2020). Rhizome. Recuperado de <https://tinyurl.com/vymkm>
- RIVERA, C. (2017, noviembre 29). ¿Estamos listos para la Web 5.0? *Infotecarios*. Recuperado de <https://tinyurl.com/y6seouzc>
- SAATCHI (2020). Saatchi Art. Recuperado de <https://tinyurl.com/ycmxq03o>
- SAURA, Á. (2012). E@: Educación Artística 3.0. *EARI. Educación Artística. Revista de Investigación*, 3, 77-86.
- SAURA, Á. (2013a). E@: red social para la educación artística abierta y a distancia, para la formación continua del profesorado. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 19, especial marzo, 459-468.
- SAURA, A. (2013b). Proyecto Exposiciones enREDadas: El enmascaramiento artístico como estrategia metodológica para el desarrollo de competencias profesionales. *Historia y Comunicación Social*, 18, especial diciembre, 369-383.
- SAURA, Á. (2020a). ARTEspacios. Recuperado de <https://tinyurl.com/y59qn9l7>
- SAURA, Á. (2020b). Convocatorias. *Exposiciones enredadas*. Recuperado de <https://tinyurl.com/y2kuzt6r>
- SAURA, Á. (2020c) Exposiciones enredadas. Recuperado de <https://tinyurl.com/y5ypero4>
- SAURA, Á. (2020d). Información general. *Exposiciones enredadas*. Recuperado de <https://tinyurl.com/y24herr9>

- SHANKEN, E. A. (2011). Nuevos medios, arte-ciencia y arte contemporáneo: ¿hacia un discurso híbrido? *artnodes*, 11, 5-7.
- SINGULART (2020). Singulart. Recuperado de <https://tinyurl.com/yy83k6ux>
- SOTHEBY'S (2020). Sotheby's. Recuperado de <https://tinyurl.com/y6rltfao>
- THE ART NEWSPAPER (2020). The Art Newspaper. Recuperado de <https://tinyurl.com/y65k69ca>
- TUMBLR (2020). Tumblr. Recuperado de <https://tinyurl.com/b2nboeo>
- TWITTER (2020). Twitter. Recuperado de <https://tinyurl.com/y8pyckx>
- URIEL, D. (2009). Arte Digital: noción e implementación. Una mirada específica al contexto aragonés. *Estudios de Arte*, 7, junio. Recuperado de <https://tinyurl.com/y52z3x8x>
- VALENTE, C. Y ADLER, J. (2014). Trabajo en red, proyectos colaborativos y transdisciplinariedad en las artes electro-digitales. *Revista HUM-736: Papeles de cultura contemporánea*, 19, 36-53.
- VERKAMI (2020). Verkami. Recuperado de <https://tinyurl.com/y5a56k2k>
- VIBBO (2020). Vibbo. Recuperado de <https://tinyurl.com/y4hx7ngy>
- VIMEO (2020). Vimeo. Recuperado de <https://tinyurl.com/6rsk78q>
- VIRTUALGALLERY (2020). VirtualGallery. Recuperado de <https://tinyurl.com/y9jxl765>
- WALLAPOP (2020). Wallapop. Recuperado de <https://tinyurl.com/y57s59ex>
- WANDS, B. (2006). *Art of the Digital Age*. Thames & Hudson.
- WE HEART IT (2020). We Heart It. Recuperado de <https://tinyurl.com/kckjg65>
- WEIBEL, P. (2005). Entrevista en T. Badía, Peter Weibel. Director del ZKM, Centro para el Arte y la Tecnología de los Medios. *mus-A. revista de los museos de Andalucía, Año III*, 5, junio, 10-15.
- WORDPRESS (2020). WordPress. Recuperado de <https://tinyurl.com/6qudce5>
- YOUTUBE (2020). YouTube. Recuperado de <https://tinyurl.com/6gyvov>

INSTAGRAMERS COMO DIFUSORES DEL PATRIMONIO INMATERIAL. CASO NANCY RISOL

ERIKA LUCIA GONZÁLEZ CARRIÓN
Universidad Nacional de Loja, Ecuador

SEBASTIÁN-ALBERTO LONGHI-HEREDIA
Universidad de Huelva, España

RESUMEN

El contexto digital propicia el referente de figuras digitales que rápidamente se convierten en influenciadores dentro del entorno donde se desarrollan e incluso más allá de él. Celebridades digitales como los Instagramers acumulan millones de seguidores, generan un intercambio comunicacional masivo y emiten contenido de una forma innovadora, con una narrativa única e incorporando diversos recursos que captan rápidamente la atención; en este sentido, se convierten en poderosos embajadores y difusores de una cultura, de tradiciones o costumbres inherentes a un sector, a un estilo de vida. Con estos antecedentes, los objetivos de la presente investigación se enmarcan en establecer la repercusión que genera en Instagram los contenidos emitidos por la Instagramer Nancy Risol (cuyo contenido está basado en su cultura e identidad como miembro de la comunidad Saraguro), definir la narrativa empleada en sus posteos y analizar la interacción de su audiencia frente a temáticas vinculadas al patrimonio inmaterial; se parte de dos hipótesis puntuales: 1) difundir contenidos vinculados al patrimonio por medio de Instagram genera una fuerte repercusión en cuanto a la interactividad suscitada en cada una de las publicaciones emitidas por Nancy Risol; 2) la narrativa empleada se enfoca en transmitir las principales características de la idiosincrasia Saraguro de una forma informal y valiéndose de los recursos que Instagram como red social propone. Se emplea una metodología cuantitativa, a través de una ficha de observación estadística para medir la emisión de contenido desde el perfil de Nancy Risol y la participación del público frente a sus posteos de patrimonio inmaterial, en lo referente al feedback suscitado. A la par, se utiliza una metodología cualitativa basada en el análisis de contenido a las publicaciones emitidas por la Instagramer; el estudio comprende un periodo de 1 año, el 2020. Queda en evidencia que las plataformas digitales como Instagram constituyen toda una revolución para la difusión del patrimonio inmaterial y celebridades digitales como los Instagramers son el canal perfecto para acercar la cultura y tradición a quienes desarrollan sus actividades tras una pantalla y no tienen contacto permanente con medios tradicionales. En este sentido, como resultados de la investigación se encuentra que: los contenidos sobre patrimonio

publicados por Nancy Risol acumulan cientos de miles de reacciones por parte de sus fans y generan una participación representativa en ellos a través de comentarios o *likes*, además, como figura digital, la Instagramer trabaja en una narrativa caracterizada por un lenguaje fluido, informal, sencillo, pero que integra todos los aspectos de su cultura y los acerca al público. Se concluye que un Instagramer se convierte en un gran aliado para mostrar temática vinculadas al patrimonio cultural de una población, puesto que tiene la habilidad para producir y difundir contenido, que abarca información importante de la cultura y al mismo tiempo aporta el valor agregado propio de un experto digital.

PALABRAS CLAVE

redes, patrimonio, cultura digital, interacción, difusión

1. INTRODUCCIÓN

Instagram como plataforma visual representa todo un abanico de posibilidades para aquellos perfiles de influencia dentro de la plataforma. En este entorno, la producción de contenidos se convierte en la parte fundamental para marcar la identidad de una persona, así como para dejar claro que mensaje que esta quiera transmitir a su audiencia. Los Instagramers son, por lo tanto, esas figuras digitales con la suficiente capacidad para ser difusores de contenido, de información, pero, sobre todo, creadores de una nueva forma de expresión.

Hernández y Hernández (2018), aclaran que una de las características más importantes de Instagram es el impacto visual que genera y las facilidades que brinda en cuanto a difusión, lo que mejora la fidelización de la audiencia en comparación con otras redes sociales, además, provee el contexto adecuado para contar una historia de forma visual, ubicando a la imagen como centro de toda publicación. Para Openshaw (2014), el apego de los usuarios por esta red se debe en gran parte a ser una aplicación móvil, facilitando su uso a lo largo del día y desde un teléfono.

De esta forma, los Instagramers que en esta plataforma se desarrollan, infieren notablemente sobre sus audiencias; se desarrolla un fenómeno a modo celebridad, donde estas personas se convierten en referentes de un estilo vinculado a diferentes ámbitos y con el poder suficiente para

emitir un mensaje a un público determinado (Sammis et al., 2015). Ingresan a una plataforma digital con fuertes demandas a nivel estético y audiovisual, que requiere además una interacción del público generada por las publicaciones que se emitan.

Estos Instagramers, conocidos como influencers en algunos ámbitos, consolidan un nuevo modelo de difusión:

El influencer se ha erigido como una interesante herramienta del marketing, cuyo valor reside en saber combinar sus labores de prescriptor con el cuidado y gestión de su marca personal en un entorno tan propicio para ello como el de las redes sociales. (Fernández-Gómez *et al.*, 2018, p.20)

A criterio de Luttrell (2016), los Instagramers contribuyen a la difusión de un contenido, en una “red vibrante de súper usuarios” (p.107), que provee un sinnúmero de recursos para que personas con cierta ingeniosidad y habilidad a nivel digital, empiecen a producir sus propios contenidos y los exhiban a una audiencia que comparte intereses afines. Por esta razón, en los últimos años el mundo ha visto como personas que empezaron siendo desconocidas, lograron con sus publicaciones convertirse en verdaderos fenómenos virales.

Autores como Sanjuán *et al.* (2014), evidencian que las dinámicas suscitadas dentro de Instagram por parte de las personas influyentes tienen como objetivo el establecer situaciones que le resultan al público familiares o divertidas. Como lo sostienen Martínez-Sanz & González-Fernández (2018), las experiencias 2.0 facilitan que el usuario sea por un parte espectador, pero también productor de contenido si así lo quisiera o a partir de otro material que recibe.

Aspectos como la participación y la interactividad que generan los Instagramers son clave para lograr un acercamiento con una audiencia que actualmente no solo recibe los mensajes, sino que también los emite (Vásquez-Herrero & González-Neira, 2019). Se construye un contexto donde se desarrollan estrategias inmediatas, a partir de las reacciones generadas por una publicación multimedia, que busca generar una conversación entre diferentes perfiles, participar multitudinariamente en un tema y difundir un contenido en específico.

Este contenido y dinamización que otorga Instagram a través de sus Instagramers significa para Wilkinson (2018), el surgimiento de diversas oportunidades en cuanto a configuración de un material, diversidad de información con gran aporte visual, entretenimiento y especialmente, se insta una revolución en lo que a acceso a recursos digitales se refiere. La plataforma y sus referentes son en palabras de Baulch y Pramiyanti (2018), una clara demostración de la importancia de las piezas audiovisuales y el poder que tienen como transmisoras de un mensaje, por la participación que logran y las dinámicas que fomentan.

La convocatoria a nivel digital que consiguen los Instagramers, responde al poder que tienen sobre los individuos que los siguen, y de cómo esta audiencia adopta los criterios expuestos como propios, de tal forma que crea una dinámica de comunicación bidireccional bastante evidente (Sokolova & Kefi, 2019).

Sobre este tema, Segarra-Saavedra e Hidalgo-Marí (2018), refieren que estas nuevas formas de crear, producir y publicar contenidos son consecuencia de las grandes posibilidades para los nativos digitales que se encuentran disponibles en Internet:

Con la democratización de la información y la comunicación, este liderazgo de opinión ha ampliado su alcance de forma que personas en principio desconocidas que dieron el salto primero al blog y más tarde a las redes sociales se han convertido en nuevos prescriptores. (p.315)

Instagram provee las facilidades para llevar a cabo diferentes tipos de interacción y relaciones virtuales; se tiene en cuenta que los usuarios presentan características diferentes, tanto a nivel cultural, geográfico o social, por lo que todo contenido debe estar pensado atendiendo estas particularidades (Asim et al., 2019). El contexto que rodea a un Instagramer brinda las premisas necesarias para entender en por qué de su popularidad e influencia dentro de una plataforma que acoge millones de cuentas similares (Hurley, 2019).

La atracción de una audiencia, punto clave para todo Instagramer, se sustancia en la utilización de fotografías, muchas veces convertidas en recursos publicitarios vinculados al contenido que exponen en otras plataformas digitales, YouTube, por ejemplo, fungiendo como pequeñas

cápsulas promocionales de un contenido más extenso y que promete novedades (Padilla & Oliver, 2018). La gran popularidad que tienen actualmente las redes sociales trae consigo a criterio de Nangarini y Philip (2018) un crecimiento de la labor influencer, pero ya como una profesión, como un rubro que no solo se centra en la popularidad, sino que abarca también nexos con marcas, empresas, como método para la adquisición de un producto o servicio.

Gran parte de los influencers, son jóvenes o adolescentes que empezaron a crear material multimedia de forma aficionada, pero que al final se convirtió en un modo de vida, a través de cual presentan diversas temáticas que consideran relevantes y de preferencia para su audiencia. Para Díaz (2010), este conglomerado de recursos que hoy se encuentran disponibles en la red, son los que despiertan la creatividad y nuevas formas de producción en cada uno de estos influencers.

En este sentido, la presente investigación pretende determinar la interacción y feedback producidos en el perfil de la Instagramer Nancy Risol, para establecer el nivel de injerencia que tiene una cuenta difusora del patrimonio inmaterial (directa o indirectamente), además de analizar los contenidos presentados a lo largo del 2020, con sus características y diferenciaciones entre cada uno de ellos.

2. METODOLOGÍA

Para la presente investigación se emplea una metodología cuantitativa por medio de una ficha de observación, cuyo objetivo es medir la participación e interacción del público en los contenidos generados por la Instagramer Nancy Risol y que contempla las siguientes variables: fecha de publicación, número de seguidores, número de seguidos, *likes*, comentarios, utilización de hashtags y utilización de menciones.

Así también, se incluye un análisis de contenido (narrativa y recursos empleados) de los posteos realizados en el periodo seleccionado para la investigación, de enero a diciembre de 2020. La selección de este tiempo responde a analizar los cambios que se producen en el perfil de Nancy Risol a lo largo del año y como cuenta de difusión de patrimonio inmaterial.

3. RESULTADOS

La Instagramer Nancy Risol presenta un perfil bastante sólido dentro de la red social Instagram, con un número de seguidores que se aproxima a los 900 mil, lo que da cuenta de un posicionamiento bastante representativo dentro de este espacio. Su estética que refleja la cultura del pueblo Saraguro ha captado un número sustancioso de audiencia, seguidora de su contenido y de la exposición que indirectamente realiza de su idiosincrasia, cultura, tradiciones y aspectos típicos de la localidad a la que pertenece.

Además de ello, el índice de audiencia que capta demuestra que el contenido publicado tiene gran aceptación por parte de su audiencia. Contrariamente, las cuentas que sigue se rigen únicamente a 47, evidenciando un interés por perfiles bastante puntuales; el número de seguidores con el número de cuentas seguidas no presentan ninguna semejanza, pues el interés del Instagramer se centra en potenciar su público antes que en revisar otros perfiles.

Tabla 1. Seguidores y seguidos en el perfil de Nancy Risol

Seguidores	Seguidos
878.968	47

Fuente: Perfil de Nancy Risol en Instagram.
Elaboración: Propia.

Ahora, para analizar la interacción suscitada dentro de este perfil, es necesario, primeramente, establecer la regularidad con que la Instagramer emitió sus publicaciones en el año 2020. De esta forma, se estableció que Nancy Risol posteo solo nueve contenidos a lo largo del año, lo que en primera instancia podría considerarse como un número reducido, sin embargo, al analizar el feedback producido en algunas de sus publicaciones, es evidente que sus posteos generan una fuerte repercusión en un entorno marcado por la competitividad.

La Instagramer, conocida por visibilizar su cultura a través de sus publicaciones presenta entre enero y febrero algunas similitudes en los posteos

realizados, obteniendo a inicio de año, 146.710 likes en la primera publicación, 1.343 comentarios y una mención a su hermano, que en algún momento funge de productor de su contenido; en febrero la cantidad de likes se reduce levemente a 144.054, pero aumenta los comentarios a 1.873, con otra mención a la cuenta de su hermano. En este sentido, inicia 2020 con dos publicaciones relativamente similares en cuanto a interacción.

De mayo a julio, Nancy Risol emite un total de cuatro publicaciones segmentadas de la siguiente forma: una sola en mayo que acumula 98.745 likes, se desciende notoriamente a 808 comentarios en comparación con los posteos anteriores y no existen evidencia de utilizar hashtags o menciones; el 11 de julio la Instagramer publica nuevamente y continua una tendencia decreciente con 98.745 likes y 530 comentarios, sin presencia de hashtags o menciones que acompañen el contenido; el 14 de julio sigue disminuyendo el feedback en el contenido presentado respecto a likes, con 76.284, pero aumenta a 928 comentarios e introduce cuatro hashtags y una mención por primera vez en el año. El 31 de julio, con el contenido expuesto asciende a 79.248 likes, pero reduce nuevamente sus comentarios a 569, aunque nuevamente incluye 4 hashtags y aumenta a 5 menciones.

Entre septiembre y diciembre, la Instagramer emite tres publicaciones: una en septiembre que vuelve a elevar el número de likes a 104.228, con un número exponencial de comentarios que llega a 4.331 y una sola mención a su hermano dentro del contenido presentado; el 24 de diciembre postea una nueva publicación con un total de likes que alcanza 10.073, cifra completamente menor a los contenidos anteriores, pese a utilizar un hashtag y una mención; finalmente el 25 de diciembre se exhibe la última publicación del año, subiendo a 37.035 likes, 119 comentarios y el uso de un hashtag.

Como se observa en la Tabla 2 y contrariamente a lo que se esperaría, los índices de la Instagramer empiezan a descender al momento de utilizar hashtags o menciones, que se esperaría sirvan para diversificar y masificar los contenidos que produce.

Tabla 2. Participación del público y feedback en el perfil de Nancy Risol

Fecha de publicación	Likes	Comentarios	Utilización de hashtags	Utilización de menciones
12 de enero de 2020	146.710	1.343	0	1 @davidpuglla
28 de febrero de 2020	144.054	1.873	0	1 @davidpuglla
8 de mayo de 2020	118.512	808	0	0
11 de julio de 2020	98.745	530	0	0
14 de julio de 2020	76.284	928	4 #muéstranos #shows #guayaquil #ecuador	1 @dove
31 de julio de 2020	79.248	569	4 #muéstranos #mujeresreales #loja #ecuador	5 @dove @paolaa.sc @ruthguam777 @zarii_gmn01 @aitanavega
3 de septiembre de 2020	104.228	4.331	0	1 @davidpuglla
24 de diciembre de 2020	10.073	94	1 #Descubriendo	1 @enchufetv
25 de diciembre de 2020	37.085	119	1 #Enchufetv	0

Fuente: Perfil de Nancy Risol en Instagram.
Elaboración: Propia.

Con relación al contenido y tipo de narrativa empleada por la Instagrammer, como perfil difusor del patrimonio inmaterial se encuentra en la primera parte del 2020 que: la primera publicación del año, una de las que más interacción consigue, se enfoca en un posteo motivador que infiere positivismo a la audiencia, conciso y expuesto a través de una galería fotográfica, cuya esencia es la naturaleza y el aire libre. La segunda publicación, que también generó una fuerte repercusión, se centra en un contenido sobre la vida cotidiana, descrito en un texto de extensión media y acompañado de una galería fotográfica con diferentes tomas en

variados contextos. La tercera publicación presenta un promocional del contenido que la Instagramer emite en otra de las plataformas donde también tiene una presencia, YouTube, acompañado de un texto muy sintetizado y con una pequeña galería fotográfica, que se caracteriza por presentar tomas internas y externas con énfasis en su vestimenta y accesorios típicos de su comunidad.

En la cuarta publicación, se continua una tendencia de promoción, evidenciando que la Instagramer Nancy Risol también utiliza la plataforma para publicidad de los contenidos más extenso que presenta en su canal de YouTube; en este sentido, el texto se acorta y presenta una galería fotográfica sobre su vestimenta nativa dentro de la cultura Saraguro, mostrando el entorno donde vive y a uno de sus familiares. La quinta publicación, se enfoca en una colaboración directa con una marca, *Dove*, y aquí la Instagramer se permite inserta un texto bastante extenso sobre los beneficios de la marca, presentando una fotografía donde viste nuevamente su ropa tradicional y expone su cultura de forma indirecta, valiéndose de frases que representan a Dove y las colaboraciones que realiza. En la sexta publicación, Nancy Risol continua efectuando una promoción de la marca Dove, extendiéndose nuevamente en el texto que utiliza e incluyendo dos fotografías: ella vistiendo la ropa de su cultura y otra meramente de la marca, con lo que sigue una tendencia de exponer parte del patrimonio inmaterial, pero de una forma sutil, sin hacer referencia directamente a ello.

En la séptima publicación, la Instagramer retorna a contenidos más personales, por lo tanto, invita a sus seguidores a que le ayuden a decidir cuál será su nueva foto de perfil, entre una galería conformada por cuatro fotografías y volviendo a reducir la dimensión del texto escrito con el que acompaña el contenido; de forma similar a otras publicaciones, la Instagramer incluye tomas vinculadas al aire libre o la naturaleza, acompañadas de entornos al aire libre. En la octava publicación, Nancy Risol presenta una colaboración con una de las series web más conocidas en Ecuador, *EnchufeTV*, que tiene como objetivos mostrar toda su casa y las particularidades de su cultura, incluyendo frases representativas de esta capsula audiovisual. Finalmente, la última publicación enfatiza en continuar con este promocional, respecto a la colaboración realizada con

EnchufeTV, acompañado de un texto escrito de dimensión media y tomas dentro del hogar de la Instagramer que reflejan su día a día y las tradiciones de su cultura, además, se acompaña nuevamente de frases en relación con el material audiovisual que se está presentando.

La iconicidad de la cultura Saraguro presente en su vestimenta es una tendencia recurrente en todos los posteos de la instagramer, lo cual muestra su interés en comunicar rasgos propios de la herencia y tradición cultural de su pueblo.

Tabla 3. Análisis de contenido en el perfil de Nancy Risol durante el 2020

Tema	Extensión	Tipo de contenido	Recursos utilizados
1. Motivación, la importancia de la sonrisa	Texto de extensión corta	Tres fotografías en alta calidad	Tomas al aire libre con la naturaleza de fondo
2. Cotidianidad, posteo sobre un día normal	Texto de extensión media	Galería de diez fotografías en alta calidad	Tomas que incluyen un repaso de escenarios internos y externos (viaje, casa, salidas)
3. Promoción de un nuevo video en su canal de YouTube	Texto de extensión corta	Dos fotografías con un acercamiento especial a su vestimenta de la cultura Saraguro	Una toma externa y otra interna, con especial énfasis en un accesorio propio de su cultura
4. Promoción de un nuevo video en su canal de YouTube	Texto de extensión corta	Galería de tres fotografías portando su vestimenta Saraguro y realizando actividades asociadas a ella.	Tomas al aire libre. La Instagramer incluye a su abuela en este promocional
5. Promoción de una marca: Dove	Texto extenso	Una sola fotografía vistiendo su ropa tradicional y accesorios de la comunidad Saraguro	Contenido publicitario que incluye hashtags y menciones para expandir el mensaje que se presenta

6. Promoción de una marca: Dove. Muy similar al posteo anterior	Texto extenso	Dos fotografías: una bastante informal y la siguiente solo de la marca que promociona (ella no aparece)	Contenido publicitario que incluye hashtags y menciones para expandir el mensaje que se presenta
7. Nueva foto de perfil: la Instagramer pide a los usuarios ayuda para elegirla.	Texto de extensión media	Galería de cuatro fotografías donde expone la vestimenta propia de la cultura Saraguro.	Las imágenes se desarrollan en entorno abiertos y con cercanía a la naturaleza
8. Colaboración con EnchufeTV: muestra su estilo de vida y su cultura	Texto de extensión corta	Video de 43 segundos que muestra los pormenores de la colaboración con esta serie web de comedia.	Utilización de hashtag y mención para expandir la propuesta
9. Promocional de la colaboración realizada con EnchufeTV, donde enseña su casa y estilo de vida en la cultura Saraguro	Texto de extensión media	Una fotografía de la Instagramer Nancy Risol en su casa preparándose para las grabaciones con EnchufeTV	Incluye un hashtag como mecanismo para promocionar este contenido

Fuente: Perfil de Nancy Risol en Instagram.
Elaboración: Propia.

Con esto, se comprueba que la Instagramer Nancy Risol mantiene en la mayoría de sus publicaciones su vestimenta tradicional como parte de la estrategia para difundir el patrimonio inmaterial, puesto que no existe una mención directa a ello, con su vestimenta autóctona, transmite ciertas representaciones socio-culturales ligadas a las costumbres y tradiciones de la cultura Saraguro.

De hecho, Nancy Risol consigue una audiencia tan representativa, no solo a nivel nacional, sino internacional también, por las características que presenta su contenido porque se convierten en un valor diferencial respecto a otros perfiles que se dedican a una actividad similar. Su identidad, que incluye aspectos ligados a la antropologización del patrimonio, constituye entonces una de las características que más fomentan su repercusión a nivel digital. El contenido expuesto logra diferenciarse de

otras propuestas al instante, más aún en un país como Ecuador, donde no abundan los Instagramers que compaginen contenido entretenido, cultura y patrimonio en un posteo dentro de la plataforma visual.

4. DISCUSIÓN

Nancy Risol ingresó a la escena digital como un nuevo tipo de Instagramer. Si bien comparte algunos aspectos similares con otros influencers, como el presentar la cotidianidad de su vida con pequeñas dosis de humor, instaura también un modelo de celebridad digital que trasmite mediante sus contenidos parte de su cultura, sus tradiciones y varias características de la comunidad a la que pertenece. Basándose en la interacción que estas publicaciones generan, se constata que aquellos posteos donde presenta mayor naturalidad en cuento a la temática que emplea, son lo que mejor repercusión consiguen dentro de la audiencia y, por ende, mejoran la participación a través de los contenidos que emite. Este tipo de estrellas de las redes sociales, se han convertido además en importantes influencias para las decisiones de consumo (De Veirman et al., 2019), tanto a nivel de productos, como de costumbres o estilos de vida.

A lo largo del año, la Instagramer presenta una disminución de la repercusión que generan sus contenidos y el feedback establecido respecto a lo que logra a inicios del 2020. Aunque eleva levemente la participación del público en los últimos cuatro meses del año, no se compara con lo conseguido en enero y febrero. Por esta razón, se demuestra que, a mayor familiaridad de los contenidos, mayor aceptación por parte de un público digital. Caso contrario, aquellos que están auspiciados no reciben el mismo nivel de popularidad e interacción dentro de la plataforma audiovisual. Pese a esto, autores como Appel et al. (2020), sostienen que puede considerarse a estas plataformas como otro tipo de canal de marketing digital que puede utilizarse para comunicarse con los consumidores a través de la publicidad.

Un aspecto que llama la atención es el bajo nivel de publicaciones que mantiene la Instagramer Nancy Risol, pese a mantener un alto nivel de seguidores dentro de la plataforma. Gracias al análisis de contenido se

constata que Nancy Risol utiliza con mayor frecuencia su canal Youtube, radicando aquí la mayor parte de su contenido. Por ende, Instagram se convierte en un recordatorio de sus creaciones, un recurso publicitario, en donde tampoco quiere pasar desapercibida. En cuanto al contenido valorado por los seguidores, existe una gran interacción de parte de estos aunque existen grandes espacios de tiempo entre cada uno de sus posteos. Como lo refiere Zhu et al. (2019), redes como Instagram trajeron consigo una omnipresencia indispensable en la vida cotidiana de todo ser humano, es decir, necesita sentirse parte de un todo. En el caso del patrimonio inmaterial, Instagram como red visual significó la oportunidad de conocer de cerca una cultura por medio de la multimedialidad como centro de la escena.

Otra característica de los posteos de Nancy Risol es la inserción de forma espontánea y natural que realiza de su comunidad y de su cultura, es decir, como integra diversos elementos de sus contenidos dentro de las propuestas audiovisuales que emite. De esta forma, los espectadores pueden percibir un orgullo por sus tradiciones, su forma de vida, resultando bastante agradable por el contexto en el que lo presenta. En este aspecto, Instagram contribuye en la parte visual a fortalecer su presencia digital, pero sobre todo a dinamizar la información que se presenta; en el caso del patrimonio inmaterial que suele ser un ámbito un tanto lineal, Instagram asigna recursos audiovisuales que posibilitan la captación de representaciones socioculturales pero de forma dinámica, innovadora, por medio de una imagen, un video o una galería de estos.

5. CONCLUSIONES

Instagram como red social puede convertirse en una herramienta eficaz para la difusión del patrimonio inmaterial, principalmente por su capacidad visual y recursos incorporados que mantiene. En este contexto, los mensajes con gran impacto visual generar una tracción inmediata por parte de la audiencia.

En el caso de Instagramers como Nancy Risol, se observa un uso de la plataforma como fuente publicitaria, incorporando aspectos de su cultura de forma indirecta; si bien en sus posteos no hace mención a las

tradiciones de su cultura Saraguro, el solo hecho de presentarse ante la red social vestida con trajes típicos revela una táctica de difusión centrada en la difusión de elementos patrimoniales inmateriales en relación con su comunidad ancestral.

Es destacable la interacción conseguida por la Instagramer, sobre todo en lo que respecta a los comentarios en la primera parte del año, teniendo en cuenta que para un Instagramer es todo un desafío conseguir esta acción por parte de los usuarios, que muchas veces llegan únicamente a dar *like* a un posteo. Estas evidencias muestran en consecuencia que el perfil de Nancy Risol despierta gran interés en sus seguidores. Este hecho se basa fundamentalmente en las dosis de humor y en los mensajes subconscientes que transmite a nivel patrimonial en sus posteos.

Aunque se pensaría en primera instancia que las colaboraciones publicitarias generan mayor expansión de un contenido, en el caso de Nancy Risol se comprobó que las disminuyen. Se sobreentiende que su público esta enseñado a posteos con mayor naturalidad que aquellos donde se esta promocionando un producto en particular o constituyan una pieza promocional que ano aporte mayor valor agregado o novedades en un entorno que demanda actualización.

Se comprueba que la efectividad en la difusión del patrimonio inmaterial a través de un Instagramer, se sustenta en la factibilidad que brinda los componentes visuales presentes en la red, de tal forma que toda información expuesta se transmite sin quizá percibirlo en primer momento, porque el solo hecho de que el espectador visualice una cultura, es suficiente para que la comprenda. No hace falta abundar en texto, abundar en información, abundar en palabras, Instagram como plataforma visual tiene el poder de contar una historia utilizando netamente un lenguaje o narrativa visual y es aquí donde se concentra su mayor impacto.

El desafío radica entonces en que una Instagramer de la talla de Nancy Risol mantenga su vigencia dentro la plataforma y continúe utilizándola como un canal comunicativo que vaya más allá del mero entretenimiento y se convierta en el espacio para difundir, preferentemente de

forma indirecta, a las generaciones más jóvenes sobre la diversidad cultural y la existencia de un rico patrimonio local. Las tecnologías y redes van a cambiar o actualizarse y el reto será adaptarse a ello.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Appel, G., Grewal, L., Hadi, R., & Stephen, A. T. (2020). The future of social media in marketing. *Journal of the Academy of Marketing Science*, 48(1), 79–95. <https://doi.org/10.1007/s11747-019-00695-1>
- Asim, Y., Malik, A.K., Raza, B., & Shahid, A.R. (2019). A trust model for analysis of trust, influence and their relationship in social network communities. *Telematics and Informatics*, 36, 94-116. <https://doi.org/10.1016/j.tele.2018.11.008>
- Baulch, E., & Pramiyanti, A. (2018). Hijabers on Instagram: using visual social media to construct the ideal muslim woman. *Social Media + Society*, 4(4), 1-15. <https://doi.org/10.1177/2056305118800308>
- De Veirman, M., Hudders, L., & Nelson, M. R. (2019). What Is Influencer Marketing and How Does It Target Children? A Review and Direction for Future Research. *Frontiers in psychology*, 10, 1-16. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.02685>
- Díaz, A. (2010). *El talento esta en la red*. LID Editorial.
- Fernández-Gómez, J., Hernández-Santaolalla, V., & Sanz-Marcos, P. (2018). Influencers, marca personal e ideología política en Twitter. *Cuadernos Info*, 42, 19-37. <https://doi.org/10.7764/cdi.42.1348>
- Hernández, E., & Hernández, L. (2018). *Manual del comercio electrónico*. Marge Books.
- Hurley, Z. (2019). Imagined affordances of Instagram and the fantastical authenticity of female gulf-arab social media influencers. *Social Media + Society*, 5(1), 1-16. <https://doi.org/10.1177/2056305118819241>
- Luttrell, R. (2016). *Social media: how to engage, share, and connect*. The Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc.
- Nangarini, V., & Philip, L. (2018). Impact of influencers from instagram and youtube on their followers. *International Journal of Multidisciplinary Research and Modern Education (IJMRME)*, 4 (1), 61-65.

- Openshaw, J. (2014). *The Socially Savvy Advisor*. Vladgrin.
- Padilla, G., & Oliver, A. (2018). Instagramers e influencers. El escaparate de la moda que eligen los jóvenes menores españoles. *Ad Research ESIC*, 18(18), 42-59. <https://doi.org/10.7263/adresic-018-03>
- Sammis, K., Lincoln, C., & Pomponi, S. (2015). *Influencer marketing for dummies*. John Wiley & Sons, Inc.
- Sanjuán, A., Quintas, N., & Martínez, S. (2014). *Tabvertising. Formatos y estrategias publicitarias en tabletas*. Editorial UOC.
- Segarra-Saavedra, J., & Hidalgo-Marí, T. (2018). Influencers, moda femenina e Instagram: el poder de prescripción en la era 2.0. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 9(1), 313-325. <https://doi.org/10.14198/MEDCOM2018.9.1.17>
- Sokolova, K., & Kefi, H. (2019). Instagram and YouTube bloggers promote it, why should I buy? How credibility and parasocial interaction influence purchase intentions. *Journal of Retailing and Consumer Services*, Article in Press, 1-16. <https://doi.org/10.1016/j.jretconser.2019.01.011>
- Vásquez-Herrero, J., & González-Neira, A. (2019). La audiencia activa en la ficción transmedia: plataformas, interactividad y medición. *Revista Latina de Comunicación Social*, 74, 73-93. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2019-1322>
- Wilkinson, J. (2018). Accessible, dynamic web content using Instagram. *Information Technology and Libraries*, 37(1), 19-26. <https://doi.org/10.6017/ital.v37i1.10230>
- Zhu, H., Wu, H., Cao, J., Fu, G., & Li, H. (2018). Information dissemination model for social media with constant updates. *Physica A: Statistical Mechanics and its Applications*, 502, 469-482. <https://doi.org/10.1016/j.physa.2018.02.142>

PATRIMONIO ANDALUZ Y CULTURAS DIGITALES EN TIEMPOS DEL COVID-19: DIFUSIÓN Y PROMOCIÓN TURÍSTICA PATRIMONIAL EN INSTAGRAM

SEBASTIÁN-ALBERTO LONGHI-HEREDIA
Universidad de Huelva, España

ERIKA -LUCÍA GONZÁLEZ -CARRIÓN
Universidad Nacional de Loja, Ecuador

RESUMEN

La noción de Patrimonio se ha perfilado a lo largo del tiempo y se institucionaliza con la UNESCO en el imaginario social que hoy conocemos. Tras la Convención sobre la protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural celebrada en París en 1972 se asiste por la primera vez a la creación de una “marca” global que vendrá a suponer la creación en el ámbito patrimonial de “*significaciones imaginarias sociales*” (Castoriadis, 2007). Esta conceptualización teórica y administrativa, hoy más comercial, sentará las bases de trabajo en materia de identificación, protección, conservación, rehabilitación y transmisión del “patrimonio cultural y natural” en un principio, y más tarde, a partir de 2003 del “patrimonio cultural inmaterial”. Con la creación de la Lista de Patrimonio Mundial, se generará una carrera burocrática por parte de los países a fin de obtener un reconocimiento internacional, una suerte “*capital simbólico*” en términos bourdianos. Al día de hoy España ostenta 44 sitios Patrimonio Cultural, cuatro Natural, y 20 Patrimonio Cultural Inmaterial (UNESCO, 2021). Cada uno de estos patrimonios se emplazan geográficamente en las ciudades, que son por excelencia “*un referente básico de la oferta de turismo urbano y cultural*” (García-Hernández, 2007). Con base en ello el presente trabajo analiza la difusión del patrimonio y la promoción turística del perfil de cuatro ciudades de Andalucía: Sevilla, Málaga, Córdoba y Granada, durante un periodo de 30 días (el mes de septiembre de 2020) y teniendo en cuenta el escenario pandémico ligado al COVID-19. El objeto de estudio se centra en el análisis de cinco cuentas institucionales oficiales de Instagram: La del Consorcio de turismo de Sevilla, el Patronato provincial de turismo de Córdoba, el Ayuntamiento de Granada, el Área de turismo del Ayuntamiento de Málaga, y la Consejería de Turismo y Deporte de la Junta de Andalucía. El estudio parte de dos hipótesis de trabajo: 1) la difusión de contenido patrimonial generada por los gestores turísticos institucionales aumenta la interacción y las reacciones de los seguidores en Instagram, provo-

cando un mayor interés por la cultura y el patrimonio; 2) la promoción turística patrimonial en Instagram durante el COVID-19 incita a la población local a visitar y descubrir su patrimonio cultural más próximo, en un escenario internacional marcado por la ausencia de turismo extranjero. A través del análisis de contenido (metodología mixta) se evalúa el nivel de *engagement* de los actores institucionales seleccionados, así como el uso de los hashtags más utilizados ligados al patrimonio. Los resultados de la investigación van de la mano de las hipótesis enunciadas, ya que durante el período elegido, y pese a las restricciones sanitarias, la difusión y la promoción turística del patrimonio han permitido retomar las actividades culturales en las ciudades, situación que han sabido aprovechar los operadores turísticos institucionales haciendo uso de Instagram a fin de valorizar, difundir, comunicar y gestionar el patrimonio en la comunidad local.

PALABRAS CLAVE

Patrimonio, Cultura digital, Redes Sociales, Difusión, Covid-19

INTRODUCCIÓN

En la actualidad, todas las áreas de estudio que trabajan con el Patrimonio Cultural, se han apropiado de esta noción, parcializando su valor y aislándolo a un campo puntual de estudio. Esta situación no ha impedido el desarrollo de una “construcción social” a nivel internacional bajo el “*label*” UNESCO. En términos de Castoriadis, lo que mantiene unida a la sociedad, “el conjunto de normas, valores, lenguaje, procedimientos y métodos de hacer frente a las cosas y de hacer cosas” (1998. p. 67) actúa como una red simbólica determinada socialmente por elementos imaginarios sociales instituyentes (ISI) que se combinan, y que representan la “funcionalidad” de la institucionalidad de tal creencia y que suscitan las Significaciones Imaginarias Sociales (SIS) en un imaginario colectivo unificado (Castoriadis, 2007).

Considerando entonces que las personas en su calidad de agentes socializadores se identifican y se (re)construyen en el imaginario de lo patrimonial (partiendo de aquello que reconocen como propio y que le es más cercano -su patrimonio local, regional o incluso nacional-, hacia aquello más global y general -como lo es el patrimonio mundial-), las representaciones sociales de esos patrimonios traspasan la macroesfera

de la sociedad del conocimiento intensificando su proyección en las redes sociales como Instagram, Youtube, Facebook, entre otras.

1. PATRIMONIO, CIUDADES Y REDES SOCIALES

Los antecedentes del label (o marca registrada) del Patrimonio Cultural pueden rastrearse hasta principios del siglo XX, cuando se alcanza el punto más álgido, tras la Convención de Patrimonio Mundial” en 1972, momento en donde la concepción simbólica actual toma forma y se institucionaliza.

En este contexto cultura, tecnología y medios de comunicación se fusionan para constituir el “arquetipo cultural” del cual habla Carrasco (2012. p.3), y con el que se erigirá el paradigma culturalista actual. En este escenario, los medios de comunicación, y las propias industrias culturales adquieren un carácter primordial. Como lo atestigua Ryan & Silvanto (2009) la designación de los sitios patrimoniales surge como un fin técnico para la salvaguardia del patrimonio cultural y natural más representativo del mundo, aunque “*con el crecimiento constante de la Lista (...) y del número de turistas del patrimonio (...) nació la marca*”.

Esta situación cambiará gracias al auge del turismo. Una gran cantidad de viajeros (deseosos de visitar destinos turísticos patrimoniales) modificarán esta cosmovisión, desplazando la temática de los bienes patrimoniales de la humanidad, los cuales pasarán del simple reconocimiento a ocupar un plano más económico y comercial. Tanto es así que “*la lista del Patrimonio Mundial se ha convertido en una marca codiciada y en un sello de aprobación*” con fines comerciales (Ryan & Silvanto, 2011). Y es en este escenario en donde interceden las ciudades, quienes a través de sus administraciones median en la gestión ligada a la “*preservación y sostenibilidad de su valor cultural*” (Martinez Pino, 2018).

Con base en estos argumentos, el artículo se propone responder a dos grandes objetivos: El primero tendiente a entender como las cuatro ciudades andaluzas más grandes de Andalucía (Sevilla, Granada, Córdoba y Málaga) difunden el patrimonio a través de publicaciones en la red social Instagram. Teniendo en cuenta que ellas ostentan una gran cantidad de recursos patrimoniales explotados de manera sistemáticas por

los agentes turísticos, tanto públicos como privados (con el objeto de darlos a conocer y generar riqueza), se asume entonces que una buena gestión de tales recursos permitirá a las ciudades beneficiarse de los efectos positivos de un turismo de calidad (Carrillo-Hidalgo *et al.*, 2019; López Guzmán *et al.*, 2018; Márquez-González & Caro Herrero, 2017; Pulido-Fernández *et al.*, 2019; Ramires *et al.*, 2016). De la misma manera, el abuso de la gestión turística de los bienes patrimoniales impactará de manera negativa, provocando grandes problemas de gentrificación (Martínez Pino, 2018; Navarrete Escobedo, 2017).

Siguiendo esta lógica argumentativa, se evidencia como el turismo se ha convertido en una vía económica de diferenciación para las ciudades que se distinguen por su patrimonio cultural y por ostentar el sello de Ciudad Patrimonio de la Humanidad (Leduc *et al.*, 2017; Marcotte & Bourdeau, 2012; Márquez-González & Caro Herrero, 2017; Medina-Viruel *et al.*, 2019; Nguyen & Cheung, 2014; Pulido-Fernández *et al.*, 2019; Ramires *et al.*, 2016; Ruiz-Lanuz & Pulido-Fernández, 2015). En este sentido, contar con uno o varios *labels* de Patrimonio Mundial “implica un reconocimiento cultural y una atracción de turistas, pero también la obligación de gestionar correctamente el destino” (Kim *et al.*, 2018; Pulido-Fernández *et al.*, 2019; Sánchez-Martín *et al.*, 2020; Santa-Cruz & López-Guzmán, 2017).

Este escenario se enmarca el segundo gran objetivo del artículo. Se pretende evaluar las formas de difusión y promoción del patrimonio cultural de las cuatro cuentas Instagram, en un escenario dominado por las restricciones sanitarias ligadas a la pandemia mundial del COVID-19. Se evalúa de esta manera el grado de interactividad (número de “me gusta” y comentarios) en los cinco perfiles Instagram andaluces.

1.1. EL PREDOMINIO DE LA IMAGEN: INSTAGRAM Y EL USO DE LAS FOTOGRAFÍAS

En la actualidad nos encontramos sumidos en el mundo de la hiperconexión. Los *Smartphones* y la “*polución icónica*” de la que habla Fontcuberta (2011) ayudan a construir y recrear nuestra realidad a través de SIS

virtuales que se publican y actualizan y ordenan en Instagram en relación a un hilo o “*feed*” particular que sigue las predilecciones de cada usuario.

La red social Instagram en sí no dista mucho de la estructuración respecto a otras plataformas sociales. En ella, cada perfil puede seguir a otros, pudiendo además ser seguido. Los “*likes*” o “*Me Gusta*” y los comentarios del material visual o audiovisual también forma parte del universo de conectividad. El presente estudio se enfocará en estas características a fin de comprender como el *engagement* y el grado de interacción de cada perfil afectan a la difusión de los sitios patrimoniales y turísticos en Instagram.

En este escenario, no debe dejarse de lado el hecho de que en España el 93% de la población es internauta, siendo el 87% de ella usuarios en las redes sociales (IAB Spain, 2020). De acuerdo a esta publicación, WhatsApp (96%) e Instagram (81%) son las Redes Sociales con mayor frecuencia de uso en el país. Se debe destacar igualmente que durante el año 2020 Instagram arrebató la segunda posición a Facebook (78%) (IAB Spain, 2020), demostrando de esta manera que el predominio de la imagen en España va de la mano de la utilización de Instagram y no de otras redes.

La misma hegemonía de la imagen en internet y en las plataformas sociales, ha sido constatada por Anderson (2018) quién comprueba que las redes sociales trabajan con un alto componente visual de contenidos. Concretamente *YouTube* (85%), *Instagram* (72%), *Snapchat* (69%) y *Facebook* (51%) dominan la escena (Anderson et al., 2018).

En este mundo dominado por la iconicidad, Instagram se ha convertido en una herramienta que nos permite acercarnos a las realidades sociales actuales, ya que “*supone para las ciencias sociales y la investigación social una ventana abierta a la observación de cómo se construye socialmente la cultura visual a nivel global desde entornos locales*” (Cantón-Correa & Alberich-Pascual, 2019). En esta línea de análisis, la concepción teórica de Lev Manovich (2017) viene a reforzar la idea de que a través de esta plataforma se re(crean) y difunden la “*cultura visual contemporánea*”. En

este sentido, la Instagram proporciona recursos audiovisuales que fomentan las publicaciones personales y emocionales (Parmelee & Roman, 2020), las cuales según Brader (2005) son bastante efectivas al momento de llamar la atención de los espectadores e influir en su comportamiento.

2. METODOLOGÍA

El presente trabajo aborda la temática Patrimonio y Culturas Digitales haciendo uso de una metodología mixta (cuantitativa/descriptiva y cualitativa). La recolección de datos, etapa crucial en todo proceso investigativo, se ha llevado a cabo a través de tres herramientas de monitoreo disponibles en internet.

Gracias a la herramienta *Fan Page Karma*, se ha podido realizar un análisis pormenorizado de los indicadores de rendimiento de los perfiles de Instagram (engagement, interacción, publicaciones y reacciones). La herramienta *SocialBlade* ha permitido medir y contrastar en el ranking mundial como las interacciones de los perfiles se relacionaban con sus seguidores. Finalmente, se trabajó con la herramienta *Voyant Tools*, un instrumento analítico que ha permitido medir el contenido de las publicaciones durante el mes de septiembre de 2020.

Para entender el proceso de difusión y promoción turística del patrimonio en el marco de la pandemia de Coronavirus, se prestó fundamental interés a las publicaciones de imágenes fotográficas en Instagram durante un período de tiempo que no ha sido arbitrario. A lo largo de este mes se celebraron “las jornadas europeas del patrimonio” (del 19 al 20 de Septiembre), y el día del turismo (el 27 de septiembre). Ambos acontecimientos encausan los criterios de selección temporales de la muestra.

La visualidad y la representación socio/patrimonial transmitida por los equipos institucionales (públicos y privados) en relación con el turismo son el escenario donde se erige el presente estudio exploratorio.

2.1. MUESTRA Y TRATAMIENTO DE LOS DATOS

La delimitación de la muestra parte de la categorización realizada por Statista (2020) en base a los datos publicados por la Junta de Andalucía

(2019) en su encuesta de coyuntura turística en Andalucía (ECTA) en lo referente a la distribución porcentual de los turistas que visitaron la comunidad autónoma. En ella se advierte un aumento del 5,7% de turistas en la región. El criterio de inclusión entonces se limita a las provincias que más visitantes acogieron durante el año 2019: Málaga (29,6%), Granada (20,8%), Sevilla (15,7%), Cádiz (13,0%), y Córdoba (6,65%) y durante el primer trimestre del año 2020: Málaga (31,4%), Granada (20,6%), Sevilla (15,4%), Cádiz (12,5%) y Córdoba (6,2%)(Junta de Andalucía, 2020a). Nótese en comparación al año anterior, que el porcentaje de turistas que visitó la Comunidad Autónoma disminuyó un 20,6% según datos de la Junta de Andalucía (2020a), siendo las medidas tomadas como consecuencia del Coronavirus la causa de tal situación.

Con base en esta información, se aplicó un criterio de exclusión geográfico, ya que el interés radicaba en incluir únicamente en el estudio a las cuatro ciudades con mayor densidad demográfica. De esta manera se seleccionó a la ciudad de Sevilla (690.566 habitantes), Málaga (569.009), Córdoba (326.609) y a Granada (234.758), excluyendo del estudio a Cádiz (Junta de Andalucía, 2020b).

Tras la elección de las ciudades, se escogieron las cuentas de Instagram dedicadas a la promoción del turismo patrimonial (Tabla 1).

Se decidió al mismo tiempo incluir en el análisis una cuenta autonómica. Se optó por *Vive Andalucía*, perfil perteneciente a la Consejería de Turismo y Deporte de la Junta de Andalucía, ya que desde este espacio virtual se promociona y difunde el patrimonio de todas las ciudades andaluzas.

Tabla 1: Muestra de la Investigación

Usuario	Cuenta IG	Institución	Seguidores
Vive Andalucía	@viveandalucia	Consejería de Turismo y Deporte de la Junta de Andalucía.	69.1K
Málaga Ciudad Genial	@malagaturismo	Área de Turismo del Ayuntamiento de Málaga	53.7K
Turismo de Granada	@granadaturismo	Patronato Provincial de Turismo de Granada	1.881
Cordoba Turismo	@cordobaturismo.es	Patronato provincial de turismo de Córdoba	51.3K
Sevilla	@sevillaciudad	Consortio Turismo de Sevilla	48.2K

Fuente: Elaboración propia

En lo referente a la recolección y al tratamiento de los datos, se evaluó el engagement de los cinco perfiles teniendo en cuenta las variables descritas en la Tabla 2. En este escenario, la herramienta Fan Page Karma sirvió como punto de partida para calcular el nivel de compromiso de cada agente institucional. El estudio se apoya en varias investigaciones que ya han utilizado esta herramienta (Gonzalez-Carrion & Aguaded, 2020; Jiménez *et al.*, 2018; Suing *et al.*, 2018).

De la misma manera, se decidió trabajar con SocialBlade a fin de determinar el posicionamiento global de las cinco cuentas de Instagram (en función del engagement y las variables de análisis que se observan en la Tabla 2). En este sentido, se comprobó que un gran número de estudios (Conde *et al.*, 2020; Hortelano, 2019; Suing *et al.*, 2018), ya han hecho uso de esta plataforma para referenciar fenómenos de estudio en adecuación con este trabajo.

Tabla 2. Variables de evaluación del engagement y de su posicionamiento global

Variable de análisis	Descripción de la variable	
Engagement / compromiso	Porcentaje relativo al compromiso alcanzado por cada perfil	Fan Page Karma
Followers / seguidores	Número total de seguidores registrados a septiembre de 2020	
Interacción de las Publicaciones	Grado de participación de los usuarios en los contenidos publicados	
Evolución Semanal	Porcentaje total de la evolución semanal de cada perfil en relación con la actividad de publicación	
Índice de rendimiento	Porcentaje que mide la efectividad del perfil y las publicaciones	
Nº de 'Me Gusta'	Número total de 'me gusta' alcanzado durante septiembre 2020	
Nº de publicaciones	Número de publicaciones diarias durante septiembre 2020	
Publicaciones por día	Media de publicaciones realizadas por día durante septiembre 2020	
Nº de Cometarios	Número total de comentarios publicados durante el mes de septiembre 2020	
Nº total de reacciones	Número de reacciones, comentarios y compartidos durante septiembre 2020	
Nº de seguidores	Posicionamiento global del perfil en función de los seguidores	SocialBlade
Nº de cuentas que sigue	Posicionamiento global del perfil en función del número de cuentas que sigue	
Engagement / Compromiso	Posicionamiento global del perfil en función de la interacción	
Rango en medios	Posicionamiento global del perfil en función de la influencia del perfil	
Calificación del perfil	Calificación SocialBlade: éxito de cada perfil (mide la interacción y la influencia) Puntuación más alta A++ y más baja D-)	

Fuente: Fan Page Karma y SocialBlade

3. DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

3.1. ENGAGEMENT E INTERACCIÓN

Tras recopilar y cruzar los datos de la Tabla 1 con la Tabla 2, se advirtieron tres hechos relevantes en lo relativo al engagement (Ver Tabla 3):

1. Los perfiles *Córdoba Turismo* y *Málaga Ciudad Genial* se posicionaron como los más comprometidos: el cordobés fue el que registro mejor engagement (4,24%), con un alto grado de interacción de las publicaciones (5,3%), evolución semanal (4,06%) e índice de rendimiento de la página (66%). *Málaga Ciudad Genial* obtuvo igualmente un nivel de engagement bastante importante. Sus variables son bastante significativas, a excepción de la interacción de las publicaciones.
2. El perfil oficial de Turismo de Sevilla (que puntúa con excepción de la variable semanal y el índice de rendimiento de la página en tercer lugar) y *Vive Andalucía*, ubican a estos agentes en un escenario neutral, situación que puede mejorar de cara al futuro, mejorando la gestión de la red social.
3. Si se tiene en cuenta la variable ‘seguidores’, la cuenta *Vive Andalucía* (con 69 mil followers) se posiciona ampliamente por encima de las restantes. La explicación de este fenómeno se fundamenta en el posicionamiento, ya que se trata de un perfil de espectro más generalista respecto a las restantes. Su contenido incluye todas las ciudades de las provincias andaluzas.
4. Finalmente, los resultados del perfil *Turismo de Granada* la ubican en lo más bajo del ranking, llegando en ocasiones a mostrar índices nulos (engagement e interacciones de las publicaciones). Este fenómeno denota una situación: La gestión del perfil Instagram del Ayuntamiento ha sido descuidado, ya que no existe un proyecto o un equipo que se encargue de tal tarea.

Tabla 3 Engagement e interacción durante Septiembre 2020

		Perfiles de Instagram según posicionamiento geográfico				
		Vive Andalucía	Sevilla	Málaga Ciudad Genial	Turismo de Granada	Córdoba Turismo
Engagement	Engagement o compromiso	1,21%	1,23%	1,25%	0,0%	4,24%
	Followers o seguidores	69K	48K	54K	19K	17K
	Interacción de las Publicaciones	1,45%	1,75%	1,29%	0%	5,3%
	Evolución Semanal	0,36%	0,20%	0,38%	0,07%	4,06%
	Índice de rendimiento de la página	10%	8,0%	11,0%	1,0%	66%
Interacción	Número de Me Gusta	24K	17K	20K	0	2014
	Número de publicaciones	25	21	29	0	24
	Número de publicaciones por día	0,8	0,7	0,9	0	0,8
	Número de comentarios Total	352	174	152	0	35
	Número total de reacciones	25K	18K	20K	0	2049

Fuente: Fan Page Karma

La interacción de las cuentas institucionales es bastante limitada. Los escasos porcentajes obtenidos (el mayor de 5,3% para el caso cordobés) vienen a demostrar que la cultura y este tipo de perfiles no generan mucho compromiso en comparación a perfiles de *instagrammers* que poseen un grado de influencia mucho más grande. El hecho de que las temáticas abordadas en esta investigación (cultura y patrimonio) no sean una de las preferencias de la audiencia en las redes sociales también repercute en los resultados reflejados en la Tabla 3.

La variable evolución semanal viene a complementar la descripción del panorama detallado, ubicando a *Córdoba Turismo*, como el perfil con mayor productividad e imagen en el ámbito de estudio. De la misma manera, el índice de rendimiento de la página no adquiere relevancia como los enunciados con anterioridad, aunque ayuda a evidenciar el

gran trabajo de compromiso que se efectúa desde el Patronato de Córdoba.

Al momento de analizar las variables de interacción entre los perfiles y los seguidores, los resultados no son tan esclarecedores como los enunciados anteriormente, aunque se advierten cuatro realidades.

La primera ubica la cuenta Vive Andalucía como la más interactiva: El número de ‘me gusta’ (24K), de publicaciones (25), de comentario totales (352) así como el número total de reacciones (25K) emplazan al organismo autonómico como el más participativo en Instagram. Le sigue en orden de importancia la cuenta oficial del Área de Turismo del Ayuntamiento de Málaga

El perfil oficial de Turismo de Sevilla continúa en la tercera posición con niveles neutros en casi todas las categorías, a excepción del número de comentarios en donde parece haber más nivel de interacción por parte de los seguidores.

En lo más bajo de las mediciones se encuentra nuevamente el perfil Turismo de Granada, situación que se explica por la falta de contenido difundido por parte del Ayuntamiento. Debe de considerarse igualmente la intervención de un nuevo actor en este contexto: el Patronato de la Alhambra y Generalife encargado de gestionar por sí solo todo el patrimonio ligado a la Alhambra y a los bienes patrimoniales UNESCO asociados a ella. Según se ha podido advertir, desde esta cuenta, se lleva a cabo una excelente labor de difusión y comunicación del patrimonio.

La cuenta cordobesa baja considerablemente sus índices. Un dato curioso ya que como se detalló anteriormente se trata del perfil con mejor engagement. Esta situación demuestra que la buena labor de gestión en términos de compromiso, puede verse afectado tras la injerencia de los followers.

En lo referente al intercambio de acciones por parte de los usuarios, todos los perfiles a excepción de *Turismo de Granada* se posicionan en la misma jerarquía (el número de publicaciones realizadas durante septiembre les deja a una media de casi 1 post al día).

Finalmente, se ha de atender una tendencia: *Vive Andalucía*, así como la cuenta sevillana y la malagueña obtienen rangos bastantes elevados de interacción para un periodo de tiempo de 30 días, lo que implica un gran alcance e influencia del contenido difundido dentro y fuera del territorio andaluz. En este sentido, la Tabla 4 analiza las 10 mejores publicaciones del mes de septiembre; pudiendo entenderse mejor el índice de interacción de los perfiles de la Junta de Andalucía, Málaga y Sevilla: Tanto el número de ‘Me Gusta’, como los comentarios posicionan las cinco publicaciones de *Vive Andalucía* como las más fuertes en materia de interacción (oscilan entre 5,4% y 2,9%). Del mismo modo y aunque con un número de *Likes* más bajo, la cuenta de Sevilla aparece en escena (las notaciones rondan casi todas un 4%).

Tabla 4 Principales interacción durante Septiembre 2020

Ranking	Fecha	Perfil Instagram	Nº Me Gusta	Nº Comentarios	Interacción / publicaciones
1	24/09/2020	ViveAndalucía	3.7k	42	5,40%
2	07/09/2020	ViveAndalucía	3.6k	62	5,40%
3	29/09/2020	ViveAndalucía	2.6k	34	3,90%
4	18/09/2020	ViveAndalucía	2.1k	32	3,10%
5	28/09/2020	ViveAndalucía	2.0k	27	2,90%
6	07/09/2020	Sevilla	1.9k	22	4,00%
7	06/09/2020	Sevilla	1.9k	18	4,00%
8	18/09/2020	MálagaCiudadGenial	1.8k	12	3,40%
9	04/09/2020	Sevilla	1.7k	28	3,60%
10	01/09/2020	Sevilla	1.7k	9	3,60%

Fuente: Fan Page Karma

3.2. POSICIONAMIENTO DE LOS PERFILES EN EL RANKING GLOBAL

Gracias al análisis de SocialBlade (Tabla 2) se rescataron cinco variables destinadas a comparar el engagement universal de las cuentas de Instagram ligadas al turismo patrimonial en Andalucía. Teniendo en cuenta que el ‘top 10’ de perfiles con mayores seguidores publicado por SocialBlade (2020a) está liderado por futbolistas, cantantes, marcas y personajes ligados al espectáculo, se pudo observar que el perfil mejor emplazado en el Ranking global de seguidores (que mide el

posicionamiento del perfil en función de los followers), corresponde a *Vive Andalucía*, que si bien se ubica bastante lejos en el ranking general, se posiciona en la plaza 517.840 (ver Tabla 5). *Córdoba Turismo* y *Turismo de Granada* ocupan los lugares más desfavorables en este sentido.

Tabla 5. Ranking Global de los perfiles estudiados durante Septiembre 2020.

	Perfiles de Instagram según posicionamiento geográfico				
	Vive Andalucía	Sevilla	Málaga Ciudad Genial	Turismo de Granada	Córdoba Turismo
Número de seguidores	517.840	736.735	662.954	5.459.493	6.665.307
Número de cuentas seguidas	7.1 Millones	6,8 Millones	9.1 Millones	7.1 Millones	9,5 Millones
Engagement (Compromiso)	7.2 Millones	7,2 Millones	7.5 Millones	5.6 Millones	5,0 Millones
Rango en medios	869 Mil	2,3 Millones	1.0 Millones	6.1 Millones	5,3 Millones
Calificación del perfil	B-	B-	B-	C	C

Fuente: SocialBlade

En relación al posicionamiento de cuentas seguidas, el ranking mundial ubica los cinco perfiles en una misma que oscina muy lejos de los perfiles mejores emplazados. No obstante, esta situación viene a reforzar la idea de que los perfiles con temáticas culturales y patrimoniales no suscitan un gran interés por parte de los seguidores. Pese a ello, los datos recogidos demuestran que el número de seguidores es una variable considerable a la hora de posicionarse en el mercado, que debe cuidarse y gestionarse de la manera adecuada en Instagram.

De la misma manera, pese a que los perfiles con los que se ha trabajado ostentan un posicionamiento global bastante similar en función del engagement mundial, las cuentas institucionales *Córdoba Turismo*, *Vive Andalucía*, y *Sevilla* adquieren mayor notoriedad, manteniendo el perfil cordobés el liderazgo si se comparan las notaciones de SocialBlade y Fan Page Karma. El Rango de medios viene a nivelar la media del ranking general, ya que las posiciones más altas atribuidas a *Vive Andalucía* y

Málaga Ciudad Genial (puesto 869 mil y 1 Millon respectivamente) compensan las posiciones más bajas de las restantes cuentas analizadas.

Finalmente, en lo relativo al Rango SB (o calificación del perfil) que mide la influencia de un canal en función de una variedad de métricas que incluyen el recuento promedio de vistas y la cantidad de “*widgets*” (herramientas) de otros canales enumerados en su interior (SocialBlade, 2020b), ha permitido entender la lógica de posicionamiento de los cinco perfiles objeto de este análisis. Teniendo en cuenta entonces que mientras más cerca se está de (A+) los perfiles se consideran más influyentes, se constata una realidad:

- Los perfiles Vive Andalucía, Sevilla y Málaga Ciudad Genial (B), ocupan una posición más ventajosa respecto a Córdoba Turismo y Turismo de Granada (C). Teniendo en cuenta estas categorías, se evidencia que el nivel de interacción, crecimiento orgánico y de view, de los tres perfiles gozan de buena salud. Pueden mejorar sus estrategias de difusión a fin de posicionarse mejor en Instagram. Contrariamente, los perfiles con notación de (C) deben de mejorar su compromiso e interacciones a fin de aumentar su visibilidad en la red.

3.3. TEMÁTICAS PATRIMONIALES Y TURÍSTICAS EN LAS PUBLICACIONES

Tras un estudio pormenorizado de los 99 *posts* recogidos en septiembre, se comprobó que la mayoría de las publicaciones (69,7%) hablaban desde una temática turística, contrariamente a aquellas que hacían alusión al patrimonio cultural (30,3%). En la Figura 1, puede advertirse como los tópicos turísticos referentes al perfil Málaga Ciudad Genial (28,99%) y Vive Andalucía (28,99%) ocuparon en mayor grado el contenido difundido, seguidos muy de cerca por la gestión difusora sevillana (26,09%).

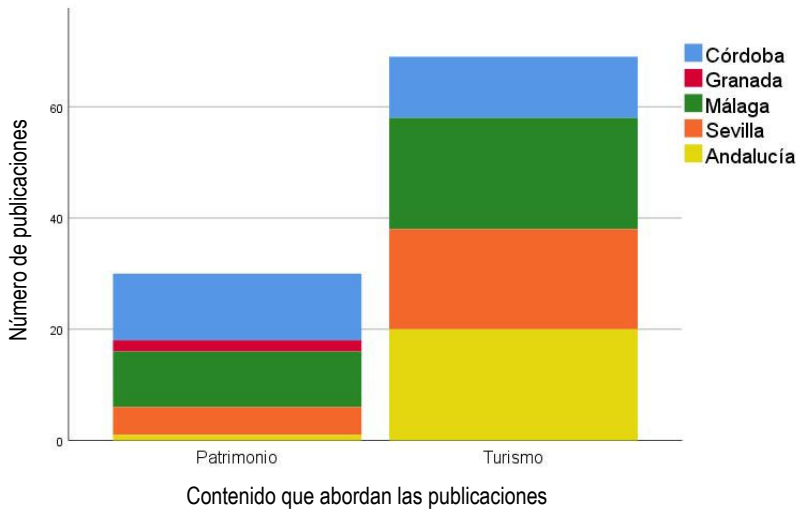


Figura 1: Temáticas patrimoniales y turísticas en función de los perfiles Instagram.
Fuente: Elaboración propia

Desde el perfil cordobés se promocionó por su lado el turismo (15,94%), no obstante en lo referente a las temáticas patrimoniales, la gran mayoría de *posts* abordaron el patrimonio cordobés (40%). Esta gran mayoría de representación proviene de la propia cuenta del Patronato de Córdoba, que cómo ya se había advertido, es el perfil que más compromiso ha registrado en el período de estudio analizado.

Es importante mencionar finalmente que los lugares turísticos granadinos no han tenido una comunicación y difusión eficiente, ya que desde el propio perfil no se ha publicado contenido durante el mes de septiembre 2020, situación por la cual el engagement y el nivel de interacción son casi nulos. No debe olvidarse la injerencia del Patronato de la Alhambra y del Generalife en este sentido, situación que afecta de lleno el accionar del perfil.

Por último, en cuanto a la representación social del patrimonio andaluz (3,33%) en Instagram, se constata que no es tan representativa si se la compara, por ejemplo con la temática Turismo Andalucía (28,99%).

dría un mayor interés por las temáticas ligadas al patrimonio y a la cultura. De hecho los indicadores relativos al número de interacciones y de reacciones ('Me Gusta', publicaciones y comentarios) por parte de los seguidores de ambas cuentas lo ratifican.

La situación contraria se advierte en los perfiles oficiales de Turismo de Granada, así como de Córdoba Turismo, ambos con una influencia y un compromiso relativamente bajo. Aunque desde el escenario cordobés los datos recogidos en Fan Page Karma revelan que tanto los *followers*, la interacción de las publicaciones, su evolución semana a semana y el rendimiento general de la página es óptimo. Por lo tanto, pese a que el número de comentarios (35) y reacciones totales (2049) es bastante escueto, su nivel de compromiso durante el mes de septiembre 2020 lo posiciona con el índice más alto.

En materia de interacción y teniendo en cuenta el nivel de engagement, todos los perfiles evolucionan semanalmente, siendo una característica general el gran número de seguidores que poseen (no inferior a 17 mil para el caso cordobés). Esta situación ayuda a comprender el ámbito de estudio: Mayoritariamente, los perfiles se preocupan por las interacciones (publicando una media de 1 post al día) al tiempo que concentran su poder de difusión en la cantidad de followers a fin de que su mensaje llegue lo más lejos posible. Esta situación dibuja otro panorama de acción: Los perfiles institucionales con mayor cantidad de seguidores son los que menor engagement registran, sin contar el caso granadino que resta a 0%.

Respecto al índice de comentarios totales, si bien éste no es sumamente representativo para el período analizado, si se lo compara con el total de reacciones efectuada por los seguidores adquiere más relevancia, demostrando una importante participación por parte de los followers (sobre todo en el caso del perfil Vive Andalucía, el sevillano y el malagueño).

Respecto a la estrategia de difusión y promoción del patrimonio y de la cultura por parte de los perfiles, se evidencia una segunda tendencia: Las estrategias preferidas se sustentan en la publicación diaria del material

visual, el cual genera a su vez un número constante de comentarios y reacciones (siempre en aumento), que nutren y extienden el índice de rendimiento de cada página.

En lo referente a la promoción turística y patrimonial en Instagram durante el periodo de la pandemia de COVID-19 (la segunda hipótesis), se pudo advertir gracias a los indicadores del Gráfico 1 una constante incitación a visitar y descubrir el patrimonio cultural próximo. Los resultados de la investigación van por lo tanto de la mano de las hipótesis enunciadas, ya que durante el período elegido, y pese a las restricciones sanitarias, la difusión y la promoción turística del patrimonio han permitido dar a conocer actividades culturales, turísticas y patrimoniales en las ciudades. Esta situación la han sabido aprovechar los operadores turísticos institucionales haciendo uso de Instagram a fin de valorizar, difundir, comunicar y gestionar el patrimonio en la comunidad local.

En última disposición, las medidas globales proporcionadas por SocialBlade indican que las consideraciones culturales ligadas a la gestión del turismo patrimonial o cultural no atraen masivamente al público, aunque sí a aquellos perfiles ligados estrechamente por una cercanía geográfica.

Teniendo en cuenta estos horizontes, el presente estudio sienta las bases para investigar a posteriori la posible injerencia de personalidades públicas en la difusión de sitios culturales y/o patrimoniales tanto a nivel regional como nacional. Se propone de la misma manera un estudio de caso que profundice el análisis del caso granadino. Los indicadores registrados en el perfil de esta cuenta meritan un estudio pormenorizado ya que la injerencia del perfil IG del Patronato de la Alhambra y el Generalife afectan los resultados obtenidos para el caso granadino, lo cual ha sido evidentemente una gran limitación al momento de esbozar las discusiones y conclusiones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, M., JIANG, J. & others. (2018). Teens, social media & technology 2018. *Pew Research Center*, 31, 2018.
<https://pewrsr.ch/3rUgPi1>
- BRADER, T. (2005). Striking a responsive chord: How political ads motivate and persuade voters by appealing to emotions. *American Journal of Political Science*, 49(2), 388–405.
<https://doi.org/10.1111/j.0092-5853.2005.00130.x>
- CANTÓN-CORREA, F.-J. & ALBERICH-PASCUAL, J. (2019). Construcción social de la imagen de una ciudad a través de Instagram: el caso de Granada. *El Profesional de La Información*, 28(1). <https://doi.org/10.3145/epi.2019.ene.08>
- CARRILLO-HIDALGO, I., Pulido-Fernandez, J. I. & MUDARRA-FERNANDEZ, A. B. (2019). Characterization of the tourist in World Heritage Cities: the case of Ubeda and Baeza. *Boletín de La Asociación de Geógrafos Españoles*, 81, 1–25.
<https://doi.org/10.21138/bage.2746>
- CASTORIADIS, C. (2007). *La Institucion Imaginaria de La Sociedad*. Tusquets Editores. Recuperado de <https://bit.ly/36hEiQj>
- CONDE, M. A., FORTEZA-MARTINEZ, A. & ANDRADE-MARTINEZ, C. M. (2020). Análisis de la capacidad de liderazgo y el carisma de los principales youtubers españoles. *3C TIC: Cuadernos de Desarrollo Aplicados a Las TIC*, 9(3), 17–41.
<https://doi.org/10.17993/3ctic.2020.93.17-41>
- FONTCUBERTA, J. (2011). *Por un manifiesto posfotográfico*. La Vanguardia. Recuperado de <https://bit.ly/3aE3DHY>
- GARCÍA-HERNÁNDEZ, M. (2007). Entidades de planificación y gestión turística a escala local. El caso de las Ciudades Patrimonio de la Humanidad de España. *Cuadernos de Turismo*, 20, 79–102.
Recuperado de <https://bit.ly/2AB2uRx>
- GONZALEZ-CARRION, E.-L. & AGUADED, I. (2020). Procesos de interacción en Instagramers latinoamericanas. El caso de Perú y Colombia durante el 2019. *Revista de Comunicación*, 19(2), 161–174.
<https://doi.org/10.26441/rc19.2-2020-a9>

- HORTELANO, L. J. T. (2019). Audio-Visual Genres and Polymediation in Successful Spanish YouTubers. *Future Internet*, 11(2), 40. <https://doi.org/10.3390/fi11020040>
- JIMÉNEZ, M. A. S., COREEIA, M. B. & MATOS, N. (2018). Análisis de las redes sociales como instrumento de comunicación en los destinos turísticos del Algarve. *Revista Gestão Inovação E Tecnologias*, 8(3), 4476–4494. <https://doi.org/10.7198/geintec.v8i3.1252>
- JUNTA DE ANDALUCÍA. (2019). *Encuesta de coyuntura turística en Andalucía 2019*. Recuperado de <https://bit.ly/3iLZVqo>
- JUNTA DE ANDALUCÍA. (2020a). *Encuesta de Coyuntura Turística de Andalucía 2020*. Recuperado de <https://bit.ly/34y2zSy>
- JUNTA DE ANDALUCÍA. (2020b). *Grandes ciudades y pueblos blancos*. Recuperado de <https://bit.ly/2TxIhCs>
- KIM, H., Oh, C.-O., LEE, S. & LEE, S. (2018). Assessing the economic values of World Heritage Sites and the effects of perceived authenticity on their values. *International Journal of Tourism Research*, 20(1), 126–136. <https://doi.org/10.1002/jtr.2169>
- LEDUC, I., BOURDEAU, L. & MARCOTTE, P. (2017). Valeurs attribuées au label du patrimoine mondial de l'UNESCO dans la promotion touristique. Le cas du quartier historique de Québec. *Téoros. Revue de Recherche En Tourisme*, 36(36, 1), 1–17. Recuperado de <https://bit.ly/2WP3yZW>
- LÓPEZ GUZMÁN, T., PÉREZ GÁLVEZ, J. C. & MUÑOZ-FERNÁNDEZ, G. A. (2018). Satisfaction, motivation, loyalty and segmentation of tourists in World Heritage cities. *Pasos. Revista de Turismo Y Patrimonio Cultural*, 16(1), 73–86. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2018.16.005>
- MARCOTTE, P. & BOURDEAU, L. (2012). Is the World Heritage label used as a promotional argument for sustainable tourism? *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, 2(1), 88–91. <https://doi.org/10.1108/20441261211223289>

- MÁRQUEZ-GONZÁLEZ, C. & CARO HERRERO, J. L. (2017). Ciudades Patrimonio de la Humanidad de España: la reputación online como elemento de desarrollo turístico. *Pasos. REvista de Turismo Y Patrimonio Cultural*, 15(2), 437–457. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2017.15.028>
- MARTINEZ PINO, J. (2018). The New Holistic Paradigm and the Sustainability of Historic Cities in Spain: An Approach Based on the World Heritage Cities. *Sustainability*, 10(7), 1–28. <https://doi.org/10.3390/su10072301>
- MEDINA-VIRUEL, M. J., LÓPEZ-GUZMÁN, T., PÉREZ GÁLVEZ, J. C. & JARA-ALBA, C. (2019). Emotional perception and tourist satisfaction in world heritage cities: The Renaissance monumental site of Úbeda and Baeza, Spain. *Journal of Outdoor Recreation and Tourism*, 27, 1–7. <https://doi.org/10.1016/j.jort.2019.100226>
- NAVARRETE ESCOBEDO, D. (2017). Turismo gentrificador en ciudades patrimoniales. Exclusión y transformaciones urbano-arquitectónicas del patrimonio en Guanajuato, México. *Revista Invi*, 32(89), 61–83. Recuperado de <https://bit.ly/2KUS3hf>
- NGUYEN, T. H. H. & CHEUNG, C. (2014). The classification of heritage tourists: A case of Hue city, Vietnam. *Journal of Heritage Tourism*, 9(1), 35–50. <https://doi.org/10.1080/1743873X.2013.818677>
- PARMELEE, J. H. & ROMAN, N. (2020). Insta-echoes: Selective exposure and selective avoidance on Instagram. *Telematics and Informatics*, 52, 101–432. <https://doi.org/10.1016/j.tele.2020.101432>
- PULIDO-FERNÁNDEZ, J. I., CARRILLO-HIDALGO, I. & MUDARRA-FERNÁNDEZ, A. B. (2019). Factors that influence tourism expenditure in World Heritage Cities. *Anatolia*, 30(4), 530–546. <https://doi.org/10.1080/13032917.2019.1650083>
- RAMIRES, A., BRANDAO, F. & SOUSA, A. C. (2016). Motivation-based cluster analysis of international tourists visiting a World Heritage City: The case of Porto, Portugal. *Journal of Destination Marketing & Management*, 8, 49–60. <https://doi.org/10.1016/j.jdmm.2016.12.001>

- RUIZ-LANUZA, A. & PULIDO-FERNÁNDEZ, J. I. (2015). El impacto del turismo en los Sitios Patrimonio de la Humanidad. Una revisión de las publicaciones científicas de la base de datos Scopus. *Pasos*, 13(5), 1247–1264. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2015.13.084>
- RYAN, J. & SILVANTO, S. (2009). The World Heritage List: The making and management of a brand. *Place Branding and Public Diplomacy*, 5(4), 290–300. <https://doi.org/10.1057/pb.2009.21>
- RYAN, J. & SILVANTO, S. (2011). A brand for all the nations: The development of the World Heritage Brand in emerging markets. *Marketing Intelligence & Planning*, 29(3), 305–318. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1108/0263450111129266>
- SÁNCHEZ-MARTÍN, J.-M., RENGIFO-GALLEGO, J.-I. & SÁNCHEZ-RIVERO, M. (2020). Protected areas as a center of attraction for visits from world heritage cities: Extremadura (Spain). *Land*, 9(41), 1–22. <https://doi.org/10.3390/land9020047>
- SANTA-CRUZ, F. G. & LÓPEZ-GUZMÁN, T. (2017). Culture, tourism and World heritage sites. *Tourism Management Perspectives*, 24, 111–116. <https://doi.org/10.1016/j.tmp.2017.08.004>
- SOCIALBLADE. (2020a). *Top 50 most followed Instagram*. Recuperado de <https://bit.ly/3mX3RMY>
- SOCIALBLADE. (2020b). *WHAT IS THE SB RANK ALL ABOUT?* Recuperado de <https://bit.ly/3nSqh2X>
- IAB SPAIN. (2020). *Estudio de Redes Sociales 2020 17 Junio 2020*. Recuperado de <https://bit.ly/37MLqGL>
- STATISTA. (2020). *Distribución porcentual de los turistas que visitaron Andalucía de 2019, por provincia*. Recuperado de <https://bit.ly/2HEV8Ao>
- SUING, A., SALAZAR, G. & ORTIZ, C. (2018). Are Latin American YouTubers Influential? In *Advances in Intelligent Systems and Computing* (pp. 341–348). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-02351-5_39
- UNESCO. (2021). *Explore las Listas del Patrimonio Cultural Inmaterial y el Registro de Buenas Prácticas de Salvaguardia*. Recuperado de <https://bit.ly/35aAXmg>

LAS VENTAJAS DEL FIN DEL MUNDO. ESTRATEGIAS TRANSMEDIA DE LAS REPRESENTACIONES POSAPOCALÍPTICAS AUDIOVISUALES DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS⁸⁶

CARMEN SÁEZ-GONZÁLEZ
Universidad de Salamanca, España

RESUMEN

En la era de la convergencia y de la cultura participativa resulta apremiante acercarnos al estudio de los relatos audiovisuales contemporáneos desde una perspectiva actualizada y desde todos sus ángulos mediáticos. En nuestro caso, pretendemos adentrarnos en la temática posapocalíptica desde diferentes medios y plataformas para entender la capacidad de dilatación de este tipo de producciones y para convertirse en lo que Henry Jenkins denomina, en *Convergence Culture* (2003), narrativas transmedia.

Consideramos necesario revisar las características propias de la categoría de lo posapocalíptico y establecer una relación con los principios que definen estos relatos expandidos para extraer así sus elementos comunes e identificar cuáles de ellos potencian el carácter transmedia. De esta manera, pretendemos identificar las estrategias o ventajas específicas de las obras de después del fin, atendiendo a la naturaleza de su configuración. Por ello, hallamos en algunos de sus elementos como el espacio, la acción y los personajes, tres de las grandes prerrogativas de esta temática en el campo de la transmedialidad. Todo esto lo expondremos e ilustraremos a través de la presentación de distintas obras cinematográficas, televisivas o interactivas que destacan por sus facultades en la creación de universos dilatables y cohesionados, por su dispersión a través de distintos medios y su conexión con los espectadores.

PALABRAS CLAVE

Posapocalipsis, narrativas transmedia, cine postapocalíptico, videojuegos posapocalípticos, series posapocalípticas.

⁸⁶ Contenido desarrollado, a modo de video-ponencia, en <https://youtu.be/yzvOgA30e4g>

INTRODUCCIÓN

En la actualidad, nos hallamos en una era de convergencia de medios pues nos encontramos ante una gran variedad de canales mediáticos y plataformas en continuo crecimiento y cooperación (Jenkins, 2003). Por ello, en el estudio de los relatos audiovisuales es indispensable una perspectiva actual que comprenda las formas de creación desde diferentes medios, espacios, redes y formatos.

La categoría de lo posapocalíptico en la producción audiovisual se despliega entre las diferentes maneras de generar contenido, en muchas ocasiones elaborando relatos expandidos y cohesionados que confeccionan un universo amplio y coherente desde el que no resulta complicado representar diferentes historias partiendo de una idea general: lo ocurrido tras fin del mundo.

En las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI nos hallamos ante varios ejemplos que nos narran el relato posapocalíptico desde perspectivas muy diversas, a través de una multiplicidad de canales mediáticos y buscando la vinculación y profundización en la audiencia. Sobre este tipo de trabajos que amplían su cosmos más allá de la historia original, que buscan colaborar y escuchar al público, pretendemos profundizar en este capítulo.

Mediante la comprensión del funcionamiento de las narrativas transmedia (en adelante NT) queremos entender y descifrar la capacidad de dispersión de este tipo de producciones, qué papel tiene la categoría o temática posapocalíptica en la fábrica de esta clase de obras y a partir de esta, qué posibles ventajas se pueden obtener para facilitar el proceso de dilatación de la ficción. Todo ello se pretende llevar a cabo a través de la vinculación directa de los principios sobre NT expuestos por Henry Jenkins (2009), Jeff Gómez (2007), las tesis del *Transmedia Manifest* (2011), etc., con la producción de obras audiovisuales que se desarrollan en mundo posterior a la destrucción de este. Paralelamente, se propone establecer una comparativa entre esta clase de las películas, series y videojuegos que destacan por su carácter transmedia, con el objetivo de extraer los nexos comunes e identificar las estrategias utilizadas por ellas

para expandirse e introducir al espectador en sus relatos y hacerlo partícipe.

Con todo ello, no solo se procurará arrojar luz sobre el funcionamiento de las obras audiovisuales posapocalípticas, sino también sobre el mecanismo de las NT y plantear una relación funcional entre ambas. Será nuestra tarea acercarnos a las particularidades de las ficciones transmedia de después del fin y observar esa capacidad de expansión y profundización a través de las particularidades de esta categoría audiovisual.

1. CONVERGENCIA, PARTICIPACIÓN Y NARRATIVAS TRANSMEDIA

En 1983, Ithiel de Sola Pool introducía en su libro *Technologies of Freedom*, la idea de convergencia como un proceso en el que se desvanecían los límites entre los medios y comunicaciones y profetizaba un período de cambios, durante los cuales, los diferentes sistemas mediáticos rivalizarían entre sí y colaborarían en busca de un equilibrio (1983, pp. 23-54). El pronóstico de Pool no dista mucho de lo que explicaba Henry Jenkins tras una reunión organizada por Electronic Arts, en la que estuvieron presentes los mejores creativos de Hollywood y de la industria de videojuegos: “seamos realistas, hemos entrado en una era de convergencia de medios que hace que el flujo de contenido a través de múltiples canales mediáticos sea casi inevitable” (2003; traducción propia). En este mismo artículo que escribe para *MIT Technology Review* plantea la necesidad de colaboración, así como de un lenguaje y una visión común por parte de las diferentes industrias.

En la actualidad, podemos comprobar la certeza de las palabras de los dos autores estadounidenses, pues nos encontramos ante una variedad de medios y plataformas que no paran de crecer y que compiten y se apoyan entre sí en busca de una estabilidad. Lejos de que todos estos medios converjan en una sola caja negra, las grandes productoras buscan su lugar en las plataformas digitales, las series comienzan a tomar iniciativas propias de los videojuegos, las redes sociales forman parte activa en el proceso narrativo de las mismas, los videojuegos se desarrollan con formas y técnicas cinematográficas y plataformas como Netflix o HBO

están disponibles en diferentes tipos de videoconsolas, etc. Definitivamente, nos encontramos ante una creación continua de “nuevas formas de registrar, compartir y consumir relatos” (Gretter, Yadav y Gleason, 2017, p. 3).

Como no podía ser de otra forma, estas mutaciones afectan de manera directa a las relaciones entre el relato y el espectador, que comienza a tomar parte activa en él. La línea que separa al consumidor del productor se diluye dando como resultado la figura del prosumidor, usuarios proactivos que se convierten en “compiladores, críticos y autores” (Rodríguez, 2014, p. 32).

Este momento de convergencia y de cambios en los medios, plataformas y espectadores está íntimamente ligado a una nueva forma de crear y narrar historias. Se trata de lo que Henry Jenkins denomina *Transmedia storytelling* o narrativas transmedia, cuyo funcionamiento podría asentarse, según Carlos A. Scolari, sobre dos coordenadas: “la expansión del relato a través de varios medios y la colaboración de los usuarios en ese proceso expansivo” (2013, pp. 27-33).

Delimitar esta clase de producciones más allá de las dos ideas propuestas por Scolari resulta complicado debido a las diferentes concepciones y características planteadas a partir de la introducción del concepto. En este sentido, debemos resaltar algunas de las ideas más aceptadas, como los ocho principios de Jeff Gómez (2010) los siete rasgos expuestos por Henry Jenkins en *The Revenge of the Origami Unicorn* (2009) y las once tesis presentadas en el *Transmedia Manifest* (2011).

Raúl Rodríguez Ferrándiz recopila algunos rasgos que considera comunes entre las tres propuestas mencionadas: la expansión por múltiples medios y plataformas, la necesidad de que se aprovechen las fortalezas de cada medio, la sostenibilidad de cada producto de manera individual y en conjunto, control creativo “centralizado” y la participación del usuario (2014, p. 20).

Si bien, esta compilación de propuestas sobre las NT nos ayuda a arrojar algo de luz sobre su funcionamiento, tal vez podríamos añadir a la necesidad de un hilo narrativo coherente que mantenga unido el universo. Jenkins (2009) explica la necesidad de una continuidad en la narrativa,

Gómez (2007) nos habla de una visión única del mundo narrativo y en *Transmedia Manifest* (2011), en la tesis denominada *Story Universe*, se expone que, aunque las historias se crucen y fusionen, debe existir un único universo narrativo.

Así pues, si tenemos en cuenta todo lo anterior podríamos entender las NT como un puzzle cuyas piezas son cuadrados perfectos y en cada uno de los cuales se plasma una imagen completa e independiente, realizada con una técnica determinada. Si escogiéramos una pieza al azar y la apartásemos del resto podríamos pensar que es una imagen autónoma y posiblemente no necesite de otras para existir, pero si reúnes todas, la imagen se verá enriquecida por sus compañeras y ampliará el mundo que hasta el momento conocíamos solo a través de un pequeño cuadrado. Como este puzzle se forma a través de cuadrados su extensión podría ser infinita, lo que anima al jugador a crear su propia pieza e insertarla en el conjunto.

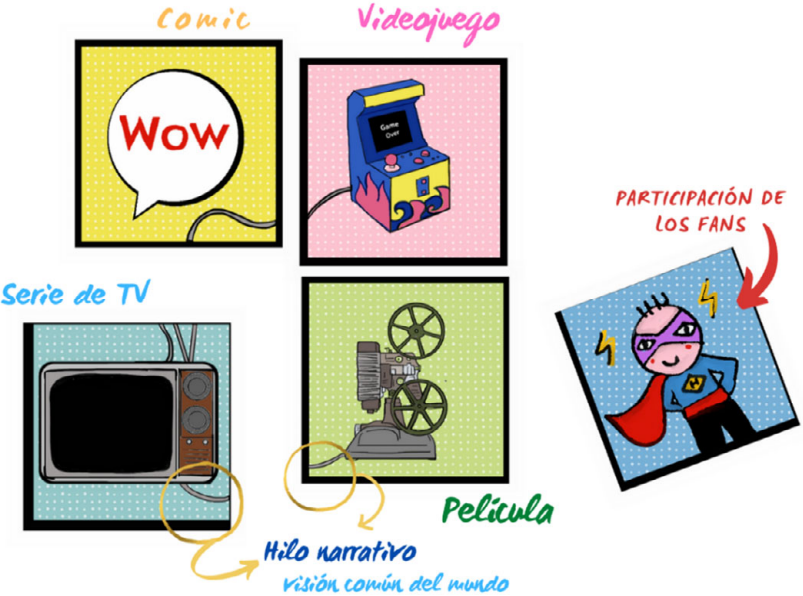


Figura 1. Sáez-González, C. Construyendo el puzzle de las narrativas transmedia (2020).

2. FICCIÓN Y NARRATIVAS TRANSMEDIA

Star Wars, *The Matrix*, *Harry Potter* o *The Lord of the Rings* son algunas de las producciones consideradas por gran parte de los autores (Jenkins, 2003; Gómez, 2007 y Scolari, 2013) ejemplos paradigmáticos de las NT. La gran cantidad de ejemplos de NT pertenecientes al género fantástico o a la ciencia ficción nos hace pensar que la potencialidad para transformar estas obras en relatos expandidos es mayor que en cualquier otro género. El propio Jenkins afirma que es el género que ostenta un relato más fácil de amoldar a cualquier medio, ya que muestra una evolución y adaptación constantes (2009). Un mundo generado en la imaginación del creador puede expandirse y adaptarse a su gusto, así como los personajes que lo habitan y las situaciones a las que estos están expuestos. Según Antoni Roig, “la ventaja es clara ya que las normas que rigen el mundo de la historia se redefinen totalmente con lo que las posibilidades para abrir nuevas vías de distintas formas son infinitas” (Scolari, 2013. p. 93). Este es el caso de la franquicia iniciada por George Lucas que configura un universo de gran amplitud en el que podrían generarse historias ilimitadas a partir de los diferentes planetas, galaxias, pueblos, especies y culturas creados por el autor.

Como explica María del Mar Grandío en una entrevista con Scolari, estas narrativas son “las más proclives a la generación de un universo transmedia debido a su esencia ontológica: “son mundos de ficción complejos que permiten crear narrativas derivadas para su profundización tanto sincrónicamente como anacrónicamente” (2013. p. 39).

En esta prerrogativa de los relatos de ficción debido a su capacidad de creación de mundos fantásticos e imaginados expansibles, debemos resaltar el papel destacado de las obras insertas en la categoría de lo posapocalíptico, es decir los relatos centrados en lo sucedido tras del fin del mundo o después de una catástrofe a gran escala (Berger, 2005. pp. 5-58). De hecho, algunas de las primeras reflexiones en torno a las NT se produjeron tras el estreno y el éxito de *The Matrix* (Wachowski y Wachowski, 1999), una película ambientada en un futuro posapocalíptico en el que las máquinas e inteligencias artificiales ganaron la guerra

al ser humano y este ha sido esclavizado, manteniendo su mente en suspensión a través de la conexión a una realidad virtual.

En *The Matrix*, así como en otros ejemplos insertos en esta categoría, se juega con esa ventaja del mundo fantástico, dilatable y moldeable pero además aprovecha algunos recursos propios de los relatos de después del fin, como veremos en los siguientes apartados.

3. LAS VENTAJAS DEL FIN DEL MUNDO

El relato contemporáneo sobre el final de los tiempos se ha convertido en una especie de secuela de la historia original, de aquellos relatos casi tan antiguos como la existencia de aquellos que los narraban. Incluso es posible que este tipo de historias sean una forma de contestar a una de las preguntas que ha motivado muchas NT: ¿qué ocurrirá tras esto? Al fin y al cabo “el placer narrativo procede del deseo de conocer qué sucederá después” (Long, 2007. p. 58).

En estas obras de después del fin, a pesar de que el mundo tal y como lo conocemos ha concluido, el relato continúa, la pluma sigue escribiendo, la cámara sigue grabando y autores y espectadores continúan imaginando una multiplicidad de posibilidades narrativas. Como explica James Berger “el final nunca es el final”, este tipo de producciones “anuncian y describen el fin del mundo, pero luego el texto no termina, ni el mundo representado en el texto, ni el mundo mismo”, paradójicamente siempre “queda algo después del final” (Berger, 2005, 5; traducción propia).

En esa “agonía” del ocaso (Argullol, 2007. p. 37) que configura el núcleo de las obras posapocalípticas se regocijan los creadores de NT pues esta condición provoca que algunos elementos de la trama puedan utilizarse para potenciar la transmedialidad y la participación de los espectadores. En este caso, señalaremos dos de estos elementos: el espacio del que parten y el desencadenante de la historia posapocalíptica y su vinculación con preocupaciones, miedos o traumas inspirados en hechos reales.

3.1. UN HOGAR LLAMADO TIERRA

Los creadores de narrativas posapocalípticas se encuentran ante un folio reciclado pues deben construir sobre las cenizas del mundo anterior, pero es en esta idea en la que se hallan dos de sus ventajas específicas. Por un lado, el espacio del que parten es muy amplio, ya que se trata del planeta tierra pues la catástrofe ha ocurrido a nivel global. Esto provoca una multiplicidad de espacios para generar nuevas tramas, así como variados puntos de vista. *The Walking Dead* es uno de los ejemplos en los que se observa cómo se aprovecha esta situación, así pues, en la serie homónima (Kirkman, Moore y Adlard, 2010) los protagonistas parten de Atlanta y en *Fear The Walking Dead* (Kirkman y Erickson, 2015) la historia se traslada a Los Ángeles, la baja California y Tijuana, lo que nos aporta visiones diferentes sobre el desarrollo del conflicto y la supervivencia a un lado y otro de la frontera.

Si al autor se le queda pequeño el gran planeta azul puede optar por trasladar la narración como ocurre en *The 100* (Rothenberg, 2014) en la que se juega con varios escenarios: la tierra, el Arca (una gran nave de escape y supervivencia para los terrícolas) y un satélite con unas características similares a la Tierra.

Sin embargo, debemos señalar que el hecho de continuar en el hogar natal del espectador es una de las maneras más efectivas de generar una vinculación entre el consumidor y el objeto consumido, lo que posteriormente potenciará su participación. Y es que, aunque en una historia posapocalíptica el mundo cambie a grandes rasgos, varios elementos, como el escenario o los personajes nos recuerdan una y otra vez que la tierra sobre la que pisan, a pesar de todo lo que pueda haber ocurrido, es su hogar. Tanto es así, que en muchas ocasiones su misión principal se convierte en recuperarla. Quién podría olvidar el impactante cadáver del símbolo americano yaciendo sepultado en la primera película de *Planet of the Apes* (Schaffner, 1968).

De todos modos, el recuerdo de nuestro mundo a través de objetos materiales es constante en estas representaciones y, por ello, encontremos

pistas en todo tipo de formatos. Por ejemplo, el último videojuego desarrollado para Play Station 4 de la franquicia *Mad Max* tiene de portada la famosa puerta -ya no tan- dorada de San Francisco.

Es decir, para generar esta relación entre el creador y el espectador los dos “deben estar en ambos lugares al mismo tiempo, imaginando el mundo posapocalíptico y paradójicamente recordando el mundo tal como era, tal como es” (Berger, 2005. p. 6).

Además, la amplitud y el hecho de que se trate de un escenario real fomenta en el espectador un interés por conocer, por explorar su propio mundo venido abajo, lo que parece que han sabido ver y aprovechar a través del mundo de los videojuegos, que conciben mundos abiertos o semiabiertos para que el jugador pueda investigar en estos espacios de destrucción. Así ocurre con la segunda entrega del videojuego de *The Last of Us* que promete -por petición popular- a los impacientes usuarios una mayor amplitud del área con respecto a la primera producción. Como apunta Susan Sontag en *Contra la Interpretación*, una de las cartas de triunfo de este tipo de narrativas “es aquella gran escena con Nueva York o Londres o Tokio vacías, con la totalidad de su población aniquilada”, así pues, toda la obra “puede consagrarse a la fantasía de ocupar las metrópolis desiertas y recomenzarlo todo: un mundo a lo Robinson Crusoe” (2007. pp. 269-272).

Como se expone en la primera tesis del *Transmedia Manifest* (2011) la utilización de lugares preexistentes genera que “la ficción supere la realidad” y muchos de los espacios mostrados en los filmes se convierten en el mundo real en lugares recreados indisociables de la narración. No olvidemos el mapa elaborado a través de Google Maps por los seguidores de *The Walking Dead* en el que se marcan cada uno de los lugares en Estados Unidos en los que se desarrollaría la trama o el que señala los sitios en los que se han generado dichas recreaciones.

Esa primera idea del manifiesto parece haber profundizado en el equipo creativo del famoso videojuego desarrollado por Epic Games en 2017 *Fortnite*, ya que como ya han demostrado en varias ocasiones, saben generar vinculaciones directas con sus jugadores. En este caso, nos referimos a la hamburguesa del Durr Burger desaparecida a través de una

grieta en el videojuego y encontrada en el mundo real en el desierto de California (Martínez, 2018).

3.2. LA REALIDAD SUPERA LA FICCIÓN

Las narraciones posapocalípticas tienen un elemento común que sirve como enlace directo con la realidad. Este dispositivo funciona como detonante o desencadenante de la trama y vuelve a jugar un papel significativo en la generación de emociones en el espectador con respecto a la obra. Se trata de los medios y formas de destrucción del mundo: el apocalipsis.

Si ponemos sobre la mesa las distintas formas de acabar con el planeta y gran parte de la vida humana plasmadas en esta categoría de obras nos encontramos con grandes dosis de realidad: guerras nucleares, pandemias, catástrofes naturales, calentamiento global, etc., nada de lo que no nos hayan avisado o que no hayamos podido ver en el telediario de la tarde. En otras palabras, “se sabe a ciencia cierta que la destrucción del mundo es técnicamente posible” (Duque, 2000. p. 148).

Así pues, las representaciones de destrucción expuestas en series, películas, videojuegos, cómics, etc. de temática posapocalíptica, son imágenes que el espectador conoce, son sus preocupaciones, sus miedos e incluso sus traumas.

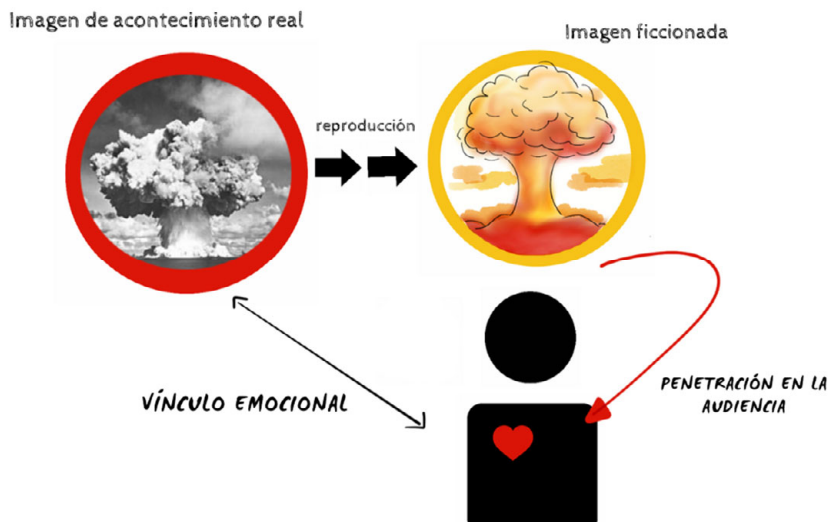


Figura 2. Sáez-González, C. Estrategia de las narrativas transmedia posapocalípticas: inspiración en imágenes reales para penetrar en la audiencia (2020).

Y en este ámbito existe la ventaja de la que ya habla Jenkins que “tienen los realizadores de documental” y es que “ya están representando el mundo real” porque “la realidad ya es una plataforma transversal” y “suficientemente compleja” (2008). De esta realidad beben sin duda muchos de los creadores para llevar a cabo sus obras, como George A. Romero director de películas como *Night of the living dead* (1968) quien reconoce haberse inspirado en problemas reales como el virus del sida (Pérez Ochando, 2017. p. 239) o el equipo artístico de *The Last of Us* que explican haber tomado inspiración de un hongo parasitario que infecta al huésped (Parra, 2017). Las plagas y enfermedades, sin duda, “han sido uno de los temas clásicos [...] que evolucionaron de la metáfora de la peste negra [...] hasta el impacto del VIH” (Domingo Valls, 2016. p. 218).

Además, aquí debemos tener en cuenta que nos hallamos en una era en la que todo tipo de imágenes circulan de una punta a otra del planeta en directo y eso nos hace presenciar todo tipo de acontecimientos traumáticos que se codifican “en la vida cultural, social, psicológica y política de los habitantes de una nación” (Blake, 2008, p. 5) como ocurrió con las imágenes del 11 de Septiembre y que como explican Antonio

José Navarro (2016) y Luis Pérez Ochando (2017) continúan resonando en el cine estadounidense.

En el caso concreto de las NT que siguen esta temática destacaremos el caso de *Akira*. Tanto en la película, como en el manga de Katsuhiro Ôtomo se observa una gran influencia de la 2ª Guerra Mundial y la bomba atómica (Sánchez Cabrera, 2015, p. 51). Aquí encontramos referencias a imágenes de prototipos de bombas atómicas y observamos la presencia de *El Gran Hongo*, según Rafael Argullol, es traducido a nivel cultural como “una imagen de condenación” (2007, p. 137). Y así debe ser, pues su aparición se repite en otras de obras como *The 100*.

Así pues, podemos afirmar que las representaciones inspiradas o ficcionadas de acontecimientos reales que componen en muchos casos las producciones posapocalípticas son una gran estrategia para emocionar y crear vínculos con los espectadores, o como diría Jenkins, profundizar en la audiencia.

3.3. UN PERSONAJE MÁS

Si nos detenemos un momento a pensarlo, es lógico que el ser humano tenga curiosidad acerca de qué es lo que ocurrirá tras el fin del mundo, pues es un habitante de él, así pues, la pregunta que lanzábamos al principio se transformaría en: ¿y qué ocurre conmigo? ¿qué ocurre con personas como yo?

Como hemos visto anteriormente, el espectador parte de ciertos vínculos con el espacio y el desencadenante de la acción y por ello podría sentirse como un personaje más dentro de la obra que está visionando. Esta idea se ve además potenciada por la tendencia actual a introducir o multiplicar el número de personajes protagonistas, de todas las edades, etnias, clases económicas o una presencia femenina más ecuánime lo que provoca que todo tipo de espectador pueda verse representado dentro de la trama. Ejemplos de todo ello los hallamos en *Z Nation*, *Black Summer*, *The 100* o *The Walking Dead*.

Sobre esta última franquicia, volvemos para resaltar una de las estrategias seguidas por la primera producción televisiva, vinculadas a la introducción del espectador en la obra, y es que “durante la primera emisión de

cada episodio AMC revelaba una palabra clave secreta que los espectadores podían usar para participar en un concurso a través de la web de la serie y optar así a un papel de zombi empanado” (Beisecker, 2012, p. 17). De esta manera, la franquicia se aseguraba de que los consumidores se sintieran integrados en su versión del fin del mundo y se aseguraba de que entrasen en la web para poder hacerlo.

Otras estrategias que refuerzan esa idea del público como parte de la trama se llevan a cabo a través de los videojuegos, por medio de una de las formas de juego preferidas por los espectadores: la toma de decisiones. De esta forma comienza *The Matrix: Path of Neo* (Wachowski y Wachowski, 2005) con Morfeo esperándonos para que decidamos entre la pastilla azul o la roja. Este modo de juego también lo encontramos en el ya varias veces mencionado *The Last of Us* (Straley y Druckmann, 2013).

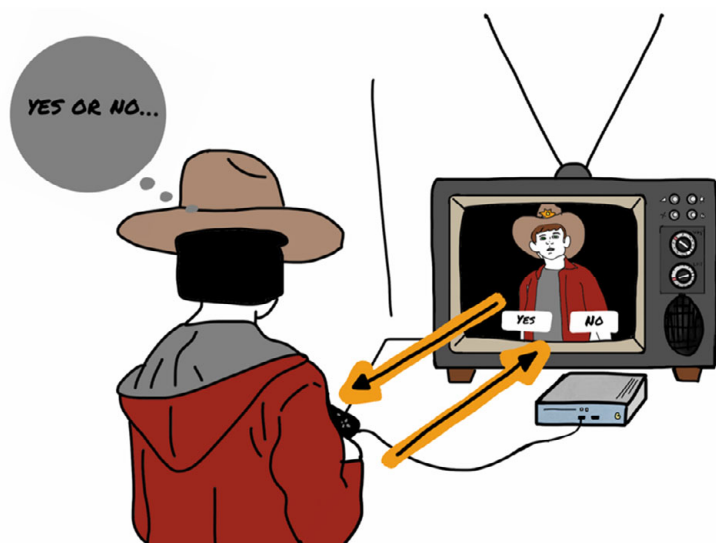


Figura 3. Sáez-González, C. El espectador como personaje, el personaje como espectador (2021).

De esta forma, se cede al jugador cierto control sobre lo que ocurrirá en la historia, toma decisiones sobre qué objeto coger, qué camino tomar o a quién salvar, lo que no solo funciona como herramienta de inmersión sino también como una forma de contención del universo narrativo.

CONCLUSIONES

Las narrativas posapocalípticas, por su carácter de ficción, son más propensas a generar universos transmedia y, más allá de esto, debido a las características propias de este tipo de relatos también gozan de ciertas prerrogativas particulares para la expansión de su historia. Tres de sus elementos configuradores son explotados y aprovechados como ventajas transmedia por los equipos creativos y divulgativos. Los espacios, la acción y los personajes de las obras de después del fin, combinados con las estrategias propias de las narrativas transmedia, como dispersión de la historia con un único núcleo narrativo, la plasmación en medios muy diversos de los que se aprovechan sus cualidades específicas y la constante vinculación con la audiencia dan como resultado universos transmedia posapocalípticos coherentes, cohesionados y constantemente dilatables, como se ha observado, por ejemplo en la franquicia *The Walking Dead*.

La construcción de los espacios debe empastar el mundo imaginado con el real para la creación de lazos con los consumidores, pues estos deben entender estos lugares de aniquilación como una visión futura y tal vez posible de su hogar. Esto se ve potenciado por el recuerdo ficcionado de un trauma a una catástrofe a gran escala, cuya imagen ha sobrevivido en el imaginario colectivo. Es decir, para continuar con este punto de unión entre el espacio y el espectador la acción debe establecer vínculos con la memoria o con las preocupaciones actuales. La destrucción del mundo debe llevarse a cabo por un ente ya conocido como las guerras armadas, la amenaza nuclear o las epidemias, y su representación debe, igualmente, asimilar imágenes reales o semejantes a la realidad. En este orden de cosas, el personaje y el espectador deben verse como uno, por ello las industrias utilizan estrategias muy distintas en los diferentes formatos, en los videojuegos la toma de decisiones y la primera persona, en las series aprovechan la dilatación de su emisión para establecer vínculos con el espectador y en el cine la pluralidad de personajes.

Por tanto, debido a que estas estrategias o ventajas se obtienen a través de elementos fundamentales en la producción de obras posapocalípticas, la transmedialidad o al menos su capacidad en potencia, es un elemento

definitorio de las mismas. Por este motivo, en el estudio de esta categoría de relatos audiovisuales y de la temática como tal, creemos que no se pueden dejar de lado sus facultades para la fabricación mundos con infinitas posibilidades narrativas.

TRABAJOS CITADOS:

- Argullol, R. (2007). *El fin del mundo como obra de arte*. Acantilado.
- Beisecker, D. (2012). Me muero por hacer de zombie empanado. En *The Walking Dead: Apocalipsis zombi ya* (pp. 16-27). Errata naturae.
- Berger, J. (2005). *After the end*. University of Minnesota Press.
- Blake, L. (2008). *The wounds of nations: Horror cinema, historical trauma and national identity*. Manchester University Press.
- De Sola Pool, I. (1983). *Technologies of Freedom*. Harvard University Press.
- Domingo Valls, A. (2016). Capitalismo caníbal. El género zombi como demodistopía del siglo XXI. En E. Encabo & M. Urraco & A. Martos (eds.), *Sagas, distopías y transmedia. Ensayos sobre ficción fantástica* (pp. 215-225) Marcial Pons.
- Duque, F. (2000). *Postmodernidad y Apocalipsis*. Jorge Baudino.
- Engler, C. & Schaefer, K. (creadores) (2014-2018). *Z Nation*. The Asylum.
- Epic Games. (2017). *Fortnite*. Microsoft Windows, macOS, PlayStation 4, Xbox One, Nintendo Switch, PlayStation 5, Xbox Series X|S, iOS. Epic Games.
- Android new logo 2019.svgAndroid
- Gretter, S., Yadav A., & Gleason B. (2017). Walking the line between Reality and Fiction in Online Spaces: Understanding the Effects of Narrative. *Journal of Media Literacy Education, vol. 9, (1)*, 1-22.
<https://doi.org/10.23860/JMLE-2017-9-1-2>
- Hyams, J. & Schaefer, K. (creadores) (2019). *Black Summer* [serie de televisión]. The Asylum.
- Jenkins, H. (2003, 15 de enero). *Transmedia Storytelling*. MIT Technology Review.
<https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/>.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture* (P. Hermida Lazcano, trad.). Paidós.

- Jenkins, H. (2009, 12 de diciembre): The Revenge of the Origami Unicorn: Seven principles of transmedia storytelling. *Confessions of an Aca-fan*. http://henryjenkins.org/blog/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html.
- Katsaounis, N. (2008). *Henry Jenkins on Transmedia*. MIT Comparative Media Studies.
- Kirkman, R. & Erickson D. (creadores). (2015-2021). *Fear The Walking Dead* [serie de television]. AMC.
- Kirkman, R., Moore T. & Ardlard C. (2010). *The Walking Dead*. Image Comics.
- long, G. (2016). Creating worlds in Wich to Play: Using Transmedia Aesthetics to Grow Stories into StoryWorlds. En B. Derhy Kurtz (ed.), *The Rise of Transtext; Challenges ad Opportunities*. (pp. 153-166). Routledge.
- Martínez, R. (2018, 9 de julio). *Fortnite: Encuentran una hamburguesa en el desierto de California*. MeriStation. Consultado el 23 de agosto de 2020. https://as.com/meristation/2018/07/09/noticias/1531134000_182568.html
- Mc Luhan, M. & Nevitt, B. (1972). *Take Today: The executive as dropout*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Navarro, A. J. (2016). *El imperio del miedo*. Valdemar.
- Organización de Estados Iberoamericanos OEI (2015). Transmedia y Educación. Carlos A. Scolari. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TPbDUBiEnWA&t=2328s>
- Parra, J. (2017, 13 de junio). *El espantoso parásito que inspiró al videojuego The Last Of Us*. Biobiochile. <https://www.biobiochile.cl/noticias/ciencia-y-tecnologia/videojuegos/2017/06/13/el-espantoso-parasito-que-inspiro-a-the-last-of-us.shtml>
- Perez Ochando, L. (2017). *Noche sobre América. Cine de terror después el 11-S*. Publicacions de la Universitat de València.
- Rodríguez Ferrándiz, R. (2014, abril). Un relato por otros medios: ¿un giro transmediático?. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 19, 19-37. https://doi.org/10.5209/rev_CIYC.2014.v19.43901

- Rodríguez Herrada, D. (2014, 15 de abril). Narrativa transmedia en el discurso del videojuego de ciencia ficción: Mass effect (2007-2013) como narración lúdica y transmedia. *Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología, vol. II*.
<https://w3.ual.es/revistas/PhilUr/pdf/PhilUrII.6.RodriguezHerrada.pdf>
- Romero, G. A. (1968). *Night of the Living Dead*. Walter Reade.
- Rooke, F., Fuller, J. & Nedfors M. (2015). *Mad Max*. Play Station 4, Micorsoft Windows, Xbox One, Linux, macOS. Avalanche Studios & Warner Bros. Interactive Entertainment.
- Rothenberg, J., Morgenstein, L., Miller, M., Girolamo, G., Nalluri, B., Craft, E., Fain, S., Dolans, C., White, D. y Shumway, K (productores ejecutivos). (2014-2020). *The 100* [serie de television]. Bonanza Productions.
- Sánchez Cabrera, A. (2020). Akira: arma de destrucción masiva. *Cuco, Cuadernos De Cómic, núm. 5*. 25-53.
http://cuadernosdecomic.com/docs/revista5/akira_arma_de_destruccio__n_masiva_antonio_sa_nchez_cabrera.pdf
- Sánchez, C. (2020, 11 de junio). *Normas APA séptima edición*. Normas APA.
<https://normas-apa.org/>
- Schaffner, F. J. (dir.) (1968). *Planet of the Apes* [película]. APJAC Productions.
- Scolari, C. A. (2010, 3 de abril). *Identikit de las narrativas transmediáticas (según Jeff Gómez)*. Hipermediaciones.
<https://hipermediaciones.com/2010/04/03/identikit-de-las-narrativas-transmediaticas-segun-jeff-gomez/>
- Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Deusto.
- Sontag, S. (2007). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Debolsillo.
- Straley, B., & Druckmann, N. (2013). *The Last of Us*. Play Station 3. Naughty Dog.
- Toffler, A. (1981). *La tercera ola*. Bantam Books.
- Toffler, A. (s. f.). *The Manifest*. Transmedia Manifest. <https://transmedia-manifest.com>
- Wachowski, L. & Wachowski, L.(dir.) (1999). *The Matrix* [película]. Warner Bros.
- Wachowski, L. & Wachowski, L. (2005). *The Matrix: Path of Neo*. Play Station 2, Xbox, Pc. Shini Entertainment.

NUEVAS EXPERIENCIAS EN LA FRUICIÓN DIGITAL DEL PATRIMONIO CULTURAL. *EL CASO DE VILLA RUFOLLO EN RAVELLO*

CARLA FERREYRA
Universidad de Salerno, Italia

RESUMEN

Como sociedad debemos afrontar los nuevos desafíos impuestos por las tendencias aceleradas con el fenómeno COVID-19. Nos encontramos en un periodo de transición de un mundo en constante transformación, donde la aceleración tecnológica y en particular, la digitalización son tendencia en todos los sectores. Incluso, en particular modo, en el campo del arte y humanidades. Nos dimos cuenta de que las personas necesitamos de la cultura como motor y empuje al bienestar personal y colectivo.

El presente trabajo resume un proyecto de tesis doctoral desarrollado durante los últimos años en el campo de la digitalización del patrimonio cultural, y expone de qué manera el enfoque colaborativo e interdisciplinar son la clave del proceso.

La metodología implementada para analizar el patrimonio, documentarlo y difundirlo, ha sido aplicada en un emblemático caso estudio de Italia meridional, ubicado en la Costa de Amalfi, actualmente patrimonio UNESCO.

El flujo de trabajo operado incluye el uso y la integración de técnicas avanzadas de levantamiento digital, con el uso de diferentes sensores, según las necesidades y objetivos de los diferentes elementos del caso de estudio. Sensores pasivos, como la fotogrametría aérea y, activos, como el escaneo láser estático y dinámico fueron integrados y utilizados como base para una modelización HBIM estratégica y paramétrica del caso de estudio. Sensores pasivos, como la fotogrametría aérea y, activos, como el escaneo láser estático y dinámico fueron integrados y utilizados como base para una modelización HBIM estratégica y paramétrica del caso de estudio. Con un proceso de ingeniería inversa, tomando como base la nube de puntos y modelando a partir de una definición de prioridades y de una clasificación de niveles de desarrollo e información; teniendo en cuenta el detalle en geometrías complejas, como arcos, bóvedas, o elementos decorativos. Posteriormente, con el uso de softwares educativos y de código abierto, el objetivo fue el de centralizar toda la información adquirida del caso de estudio, analizarla, ordenarla y catalogarla en un repositorio de datos compartido, que facilite la colaboración y la gestión de estos, en ambiente interdisciplinar, permitiendo agilizar tareas y optimizar procesos.

La visualización y comunicación del patrimonio fue esencial en el proceso. Por lo tanto, se ha buscado generar una interfaz mucho más visual e intuitiva de la base de datos, que dé lugar a nuevos usos relacionados con el análisis de la información del patrimonio, así como aplicaciones turísticas y educativas basadas en el modelo.

Las tecnologías digitales al servicio del patrimonio no solo mejoran el proceso de digitalización y establecen nuevas fronteras pedagógicas, sino también modifican la forma de entenderlo, interpretarlo y transmitirlo a las futuras generaciones; y ofrecen un nuevo horizonte de estrategias para hacer más sostenible la toma de decisiones sobre su conservación a lo largo del tiempo.

En tiempos de innovación, donde nos encontramos reconsiderando el modo en que vivimos, trabajamos, estudiamos y viajamos, esta visión interdisciplinaria y digital de conservación del patrimonio tiene como objetivo ser una herramienta clave para cambiar la mirada de la sociedad con respecto al valor de la cultura; y fomentar nuevas maneras de preservar, estudiar y promover el patrimonio cultural ampliando la red estratégica de colaboración internacional en el sector.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura, Interdisciplinarietà, Levantamiento, Modelización, Visualización

INTRODUCCIÓN

El patrimonio cultural es un recurso inmenso, pero al mismo tiempo esencial y no renovable. En los últimos tiempos, la conservación sostenible del patrimonio cultural se ha convertido en un desafío mundial imprescindible. En este contexto, la tendencia a la urbanización en gran escala plantea interrogantes sobre la manera que puede dar lugar a un nuevo desarrollo fundado en criterios que respeten y mantengan los valores intrínsecos que han sido transmitidos por las generaciones precedentes, en particular modo, dentro de un contexto de continuo crecimiento. La tendencia a la digitalización promueve alternativas viables para experimentar innovadoras estrategias de conservación.

La conservación, del lat. *conservatio* se define como acción y efecto de conservar, es decir, mantener o cuidar de la permanencia o integridad de algo o de alguien⁸⁷. En relación con el Patrimonio Cultural, es nece-

⁸⁷ <https://dle.rae.es/conservaci3n> - Diccionario de la lengua española.

sario garantizar su trascendencia en el tiempo y promover su sostenibilidad, por lo tanto, es necesario promover su conocimiento, favorecer su apropiación por parte de la comunidad (Gnemmi, 2004) y de ese modo, difundir el valor y el deber de su protección.

En el ámbito de la presente investigación académica, ha sido desarrollado un proyecto de puesta en valor del patrimonio cultural, una propuesta para la fruición ampliada de arquitecturas históricas, avanzando diferentes actividades de campo y laboratorio en relación con el caso de estudio de Villa Rufolo en Ravello, en la Italia meridional. Ha sido seleccionada una arquitectura de relevancia histórica en la cual experimentar e implementar las tecnologías del levantamiento del patrimonio. Estableciendo, de ese modo, estrategias para documentarlo y difundirlo. A partir de una rigurosa investigación documental y de la aplicación de técnicas integradas de levantamiento digital y tratamiento de datos, se han ofrecido respuestas a los requerimientos de la sociedad cada vez más frecuentes de recuperación y conservación.

Los avances científicos y tecnológicos que fomentan estrategias de protección del patrimonio cultural están a la orden del día y, los sistemas de visualización, modelización y animación han adquirido una dimensión sin precedentes en los últimos decenios (Brusaporci et al., 2021). De este modo, se abren nuevos horizontes que permiten incorporar perspectivas muy diversas sobre el patrimonio, procedentes de disciplinas cada vez más especializadas, con sus propios lenguajes y algoritmos (Stylianidis & Remondino, 2016). Las tecnologías digitales mejoran cuantitativa y cualitativamente las posibilidades de abordar el legado histórico y además permiten nuevas formas de interpretarlo y preservarlo para las generaciones futuras.

Las nuevas tecnologías, instrumentos y técnicas experimentan la gestión, impacto social, riesgos y vulnerabilidad del patrimonio cultural, destacando el rol principal en el conocimiento y la difusión de este.

Los recursos digitales no sólo facilitan y mejoran los procesos científicos y técnicos que tradicionalmente se utilizan para la protección del patrimonio, sino que también modifican la forma de entender el patrimonio, percibirlo y transmitirlo, y ofrecen un nuevo horizonte de estrategias

para hacer más sostenible la toma de decisiones sobre su conservación a lo largo del tiempo (Sustainable Development Goals & Unesco, 2016).

OBJETIVOS

El objetivo de la investigación consiste en profundizar el conocimiento del caso de estudio, interpretando el pasado y transmitirlo al futuro, recuperando al mismo tiempo la mayor cantidad de información posible para comunicar la historia con el fin de que sea difundida a las generaciones posteriores y garantizar su sostenibilidad, cumpliendo con el objetivo 11.4. de desarrollo sostenible, el de aumentar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo⁸⁸.

Han sido considerados los objetivos de la Agenda 2030 de desarrollo sostenible que apuntan a una educación de calidad y crecimiento económico. En el panorama actual, la tendencia a la digitalización se ha acelerado bastante y si canalizamos correctamente los aspectos positivos de la misma, limitando quizás los pocos negativos, nuestra sociedad se beneficiará y se fortalecerá. De hecho, nos encontramos en el momento de aprovechar las oportunidades que estas nuevas tendencias ofrecen, y de innovar para resolver los servicios a las personas para satisfacer sus necesidades con proyectos que promuevan una unión digital, social, ambiental y sostenible.

La metodología aplicada proporcionará una base de datos de código abierto del patrimonio cultural 3D con fines académicos que servirá eventualmente para sucesivos proyectos de valorización: para compartir las mejores prácticas y metodologías para la captura, el procesamiento y el almacenamiento de datos sobre el patrimonio cultural; y también para servir de registro de estos sitios en caso de una terrible pérdida u olvido⁸⁹. El archivo también podría ser un recurso para los interesados encargados de la gestión de los sitios, además de los interesados en conocer más

⁸⁸ <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/>

⁸⁹ Como en el caso emblemático del modelo 3D de Notre Dame actualmente utilizado para su reconstrucción después del incendio del 15 abril 2019
<https://www.pbs.org/wgbh/nova/article/3d-model-point-cloud-notre-dame/>

sobre estos lugares. Se busca digitalizar los objetos y diseñar nuevas herramientas para explorar y analizar el patrimonio cultural utilizando tecnologías tridimensionales.

La fase inicial toma lugar través de la adquisición de datos con diferentes técnicas de levantamiento digital como el escaneo láser o la fotogrametría, pasando por una fase de integración y tratamiento digital de los datos adquiridos para lograr actualizar una base de datos de interés arquitectónico que sirvan como base para futuras propuestas de intervenciones de valorización.

El uso de las técnicas del levantamiento digital, para construir modelos 3D de alta precisión, implica una innovación en términos de: documentación con el desarrollo de una amplia gama de gráficos de ingeniería, visualización, ya que toda la información sobre el patrimonio se mostraría en un espacio virtual 3D, y difusión, mediante la creación de una interfaz online que permita visitas virtuales generalizadas. Las iniciativas propuestas consisten en documentar, preservar y compartir digitalmente nuestro patrimonio, lo que puede dar lugar a nuevas soluciones para proteger los sitios patrimoniales amenazados, realizar estudios científicos de los sitios históricos y transferir esta información cultural en un entorno virtual, en forma de visitas virtuales o de experiencia de inmersión, promoviendo y experimentando la interacción humana en un entorno virtual, rompiendo las barreras físicas y digitales.

Esta visión multidisciplinaria y tecnológica de protección del patrimonio tiene por objetivo ser la herramienta clave en los esfuerzos actuales de conservación, análisis y fruición digital del patrimonio cultural.

JUSTIFICACIÓN

En el campo de las tecnologías digitales aplicadas al patrimonio cultural, este trabajo ha tratado de ofrecer nuevas respuestas a las diferentes disciplinas que intervienen en el proceso metodológico, como historia de la arquitectura, ingeniería gráfica y restauración del patrimonio.

Buscando producir un instrumento de difusión que comunique la historia del caso de estudio, con un lenguaje gráfico-expresivo, pero al

mismo tiempo, simplificado; que sea eficiente tanto para la correcta interpretación histórico-arquitectónica, pero con un adecuado rigor historiográfico y científico como línea fundamental, y, principalmente, eficaz para un público más amplio.

Se ha desarrollado una metodología innovadora en el campo del patrimonio cultural, con la aplicación de diferentes softwares educativos, que permiten modelar un espacio tridimensional, animarlo y simular eventos multidimensionales; convirtiéndose en una herramienta que puede ser interrogada para promover la interpretación histórica y arqueológica (Walters, 2020). Ampliando los objetivos previamente establecidos, un modelo 3D que también puede ser utilizado para futuros proyectos de restauración o mejoramiento del objeto arquitectónico.

Se han experimentado diferentes estrategias para comunicar la historia del caso de estudio; y de esta manera, favorecer una herramienta efectiva que facilite su interpretación a través de diferentes enfoques multidisciplinarios; sin descuidar la exactitud científica e histórica de la investigación.

En la modalidad de narración de historias, el producto se convierte en una herramienta al servicio de la investigación histórica y arqueológica donde pueden materializarse las más variadas reflexiones y la posibilidad de compararlas con otros conocimientos (Ioannides et al., 2016). A través de estas nuevas formas de realzar y dar a conocer la arquitectura se intenta involucrar a una tipología mayor de usuarios, se busca provocarlos, sensibilizarlos y motivarlos para que se interesen por el objeto histórico.

Para tratar de responder a esta necesidad, la contribución tiene por objeto motivar y alentar, desde un punto de vista multidisciplinario en los campos de la historia, la arqueología y la arquitectura, a experimentar con el uso de modelos digitales y espacios virtuales, que ofrecen un sinfín de posibilidades -no invasivas- para experimentar nuevos métodos de intervención, sentando las bases para nuevas reflexiones sobre el uso actual del patrimonio cultural y sus transformaciones a lo largo del tiempo.

El mundo se encuentra en una fase de continua transformación. Como sociedad, y especialmente como nueva generación EU, es nuestro deber

combinar todos nuestros esfuerzos y recursos para aprovechar esta oportunidad y mejorarlo.

Con el objetivo de aspirar a un futuro sostenible, inclusivo y transparente, donde la innovación juegue un papel cada vez más fundamental, y donde habrá grandes cambios y grandes oportunidades.

La tendencia tecnológica se encamina hacia una cuarta revolución industrial, con el desarrollo y avance de la inteligencia artificial. Conceptos como la visión por computador, el aprendizaje por máquina, el procesamiento del lenguaje, la asistencia virtual o la robótica, son cada vez más actuales e imponen una transición - ¿pacífica? - hacia el mundo digital, es decir, todo lo que puede ser digitalizado, será digitalizado, todo lo que puede ser automatizado, será automatizado.

En el contexto de una reducción de la movilidad las tecnologías digitales tridimensionales, como se expresa en los informes estratégicos de la Comisión Europea, pueden ser una solución eficaz para mantener el patrimonio cultural -y no sólo el europeo- prácticamente accesible para todos. Su digitalización también ofrecerá nuevas e importantes oportunidades al sector del turismo, para la recuperación y la resiliencia inmediatas y, a largo plazo, para una mayor sostenibilidad.

Desde el ámbito de las nuevas tecnologías aplicadas al patrimonio cultural y las ciencias sociales, se debe contribuir a la mejora e implementación de esta transformación digital: se fomentará el acceso al patrimonio para promover la diversidad, la inclusión, la creatividad y el compromiso crítico mediante el intercambio y la difusión de conocimientos. ¿De qué manera? A través de proyectos de colaboración que fortalecen la capacidad de innovación, promoviendo el uso de la tecnología digital para contar la historia, y para fomentar la trascendencia de la cultura, estableciendo una base sólida para los ciudadanos y las generaciones futuras.

El patrimonio cultural, en este contexto, se convertirá en una fuente de inspiración para nuevos proyectos y una oportunidad para repensar el futuro, desde el presente, pero considerando el pasado. De hecho, uno de los poderes de la cultura es el de traer esperanza y mantener unida a la comunidad en tiempos particularmente difíciles; y es precisamente

por esto que hemos visto instituciones, museos, organizaciones, que han compartido visitas virtuales en todo el mundo.

Desde esta investigación, se busca crear nuevas formas, nuevos recursos para la documentación, promoción y preservación del patrimonio con la aplicación de técnicas de levantamiento, modelización digital y visualización inmersiva. Sin buscar simplemente replicar la realidad, sino precisamente añadir otros valores, creando una comunicación efectiva y haciendo los modelos tridimensionales mucho más atractivos e interactivos. Y de este modo, avanzar hacia una mayor participación cultural, alterando la forma en que se perciben el contenido y los valores culturales.

Por lo tanto, a partir de esta crisis deberíamos aprovechar la oportunidad de promover una forma de turismo sostenible, que proporcione beneficios al público, a los individuos y a nuestras comunidades, con proyectos que impulsen la innovación social y económica, y que contribuyan a una mejora significativa de nuestro medio ambiente y de nuestras vidas. Para avanzar hacia una Europa más sostenible y hacia un futuro digital, resistente y resiliente.

Las herramientas de diseño digital tienen el potencial de permitir a los ciudadanos participar activamente e interactuar directamente. Esto es facilitado por la transferencia de tecnología, que desde una nube de puntos nos lleva a modelos digitales BIM, ya no sólo contenedores de información geométrica, sino agregando otra información técnica, explicativa, social, etc. Favorecer la accesibilidad y la fruición es combatir el distanciamiento social, que suele durar incluso en situaciones de aparente calma, porque el acceso a la información abre nuevas fronteras hacia la fruición del patrimonio cultural.

Desde el punto de vista académico, aprovechando las tecnologías de la visualización, como la realidad extendida, sea virtual y aumentada, el espacio de un aula ya no debería ser un límite: de hecho, la RV permite explorar el mundo virtualmente, mientras que la RA da vida a conceptos abstractos. Esto permitirá, por ejemplo, a los profesores guiar a los estudiantes a través de escenas de 360° pobladas de objetos 3D, derribando

todas las barreras físicas y experimentando nuevas dinámicas en el proceso aprendizaje.

Por lo tanto, debemos tomar cada problema como una oportunidad y no olvidar que la causa de nuestro presente es nuestro pasado, así como el efecto de nuestro futuro será nuestro presente.

APLICACIÓN

En esta contribución se relatarán algunas nuevas experiencias para la fruición digital del Patrimonio Cultural. El caso de estudio de Villa Rufolo en Ravello (Fig. 1). Todas las experiencias han sido realizadas gracias al apoyo de la dirección de Villa Rufolo y del comune di Ravello, en el ámbito de un proyecto de “Una propuesta para la fruición ampliada de arquitectura histórica, patrimonio de la humanidad” de la Universidad de Salerno.

La iniciativa servirá como un estímulo en el sector del arte y humanidades, para experimentar nuevos usos de las herramientas digitales aplicadas al patrimonio cultural. Buscando estimular, sensibilizar y llegar a un mayor número de personas, llegar a la comunidad, pero a una comunidad no necesariamente técnica o científica, sino a un público más amplio, y de esta manera garantizar un futuro sustentable del patrimonio histórico. Historia y tecnología. Tradición e innovación. Pasado y futuro, conceptos antagónicos, pero increíblemente conectados: fue un desafío unificarlos, crear sinergias favorables entre ellos, para presentar este primer resultado que tiene como intención abrir las puertas hacia una nueva mirada en la conservación digital del patrimonio cultural.

¿Por qué se ha seleccionado Villa Rufolo como caso de estudio? Por qué se trata de una historia increíble que se esconde detrás de un Palacio medieval de impronta árabe-bizantino construido ‘quizás’ a mediados del siglo XIII, para servir como residencia de una familia considerablemente rica y poderosa con ansias de demostrar su poder. El palacio residencial debía demostrar el estatus económico y social de la ambiciosa familia (Gargano, 2006). En una amplia búsqueda bibliográfica sintetiza

la historia del palacio, los secretos que esconden y se hipotetizan algunos que todavía quedan por descubrir.



Figura 1: El caso de estudio de Villa Rufolo en Ravello, Italia.

¿De qué manera es posible interpretar y relatar la verdadera historia de este patrimonio? Con el uso de nuevas tecnologías digitales, nubes de puntos, modelos tridimensionales, recorridos virtuales y animaciones; y sobre todo con un enfoque interdisciplinario, con la contribución de historiadores, arqueólogos, arquitectos, ingenieros, topógrafos, restaurados y demás especialistas en el sector del patrimonio cultural.

A partir de una necesidad de interpretar correctamente el monumento, se decidió avanzar en un proyecto de extensión, de amplia comprensión, a partir de un levantamiento que no se limite solo al conocimiento de la geometría y de las dimensiones, sino que se traduzca en un proceso de conocimiento extendido que adquiera información de tipo formal, compositiva, constructiva, estructural e histórica.

El uso de las nuevas tecnologías aplicadas al patrimonio cultural abre un escenario de posibilidades. La contribución activa de la Universidad de Salerno en este caso de estudio dio inicio en el 2016. Con la aplicación de un láser escáner terrestre, a diferencia de fase, Faro Focus 3D X130 que adquiere las coordenadas de los puntos en el espacio emitiendo pulsos de láser midiendo la distancia del dispositivo hacia el objetivo. Se

trata de una técnica de sensor activo *range-based*, ya que utiliza su propia fuente de radiación.

Extendiendo el levantamiento hacia toda el área de estudio, fueron utilizadas técnicas de sensor pasivo o *image-based*. En el 2018 fue realizada una campaña de levantamiento aéreo-fotogramétrico utilizando un Dron DJI Phantom 4. También ha sido utilizado un receptor GNSS⁹⁰ GEOMAX Zenith 25 Series en nRTK. Para georreferenciar el levantamiento fotogramétrico a partir de la medición de los puntos de control debidamente distribuidos en el área espacial y altimétricamente.

Para realizar la adquisición de datos fue planificado el plan de vuelo utilizando aplicaciones específicas del instrumento, la app DJI Ground Station Pro, con la cual se programaron cuatro vuelos: por un lado se comenzó con dos grillas ortogonales entre sí de capturas nadir es decir perpendiculares al terreno y por otro lado, para capturar la altura de los elementos y la continuidad de los mismos se planificaron otros dos vuelos siempre perpendiculares entre sí de tomas oblicuas, aproximadamente a 45° que permitieron completar el levantamiento.

En el caso del claustro se procedió de manera diferente, el vuelo fue manual rotando alrededor de un eje vertical a lo largo de toda la altura del elemento. Lo que permitió obtener un resultado bastante preciso y detallado del elemento y sus decoraciones particularmente complejas.

En todos los casos fue garantizada una superposición de las imágenes entre un 60% y un 80%. Fueron procesados los datos y fueron obtenidas nubes de puntos, superficies poligonales, modelos de elevación digital, ortofotos georreferenciadas de alta resolución, con alta rigurosidad técnica y con precisión milimétrica.

Este trabajo fue realizado en el 2018 en el ámbito de un Laboratorio a Cielo Abierto, una primera Summer School con estudiantes de levantamiento arquitectónico del departamento de Ingeniería civil de la Universidad de Salerno y con el soporte técnico de un grupo de trabajo de

⁹⁰ Global Navigation Satellite System

especialistas en el sector, piloto de dron, topógrafos e ingenieros agrimensores.

Utilizando tecnologías digitales del levantamiento tridimensionales, incluso pudiendo utilizar instrumentos de bajo costo, accesibles, el primer resultado es muy aceptable. En un contexto de crisis, como la actual, por COVID-19, este resultado puede ser visto como un instrumento, como una solución eficaz para mantener nuestro patrimonio cultural virtualmente accesible a todos los ciudadanos. Y para explorar nuevas modalidades de fruición digital con aplicaciones cada vez más innovadoras por parte de los visitantes, para los investigadores y para los entusiastas tecnológicos. Se atraviesa una crisis y también una oportunidad para aprender, crear y descubrir nuevas tendencias.

Para el completar el levantamiento digital, era necesario levantar el interior del objeto de estudio. Para ello, fue utilizado un láser escáner, pero esta vez dinámico, con tecnología SLAM⁹¹. Una tecnología que permite al instrumento, en el caso un GeoSLAM Zeb1, construir un mapa de un entorno desconocido y simultáneamente determinar su propia ubicación dentro de ese mismo entorno. De esta manera, todo el ambiente funciona como referencia, y no necesita GPS para orientarse.



Figura 2: Sección de la nube de puntos integrada [UAV - TLS - SLAM].

⁹¹ Simultaneous Localization And Mapping

Para lograr este objetivo, utiliza información proveniente de diferentes tipos de sensores. El sensor de movimiento del dispositivo, una unidad de medida inercial con la cual, combinada con información obtenida de otros sensores, como LiDAR⁹², se obtiene una nube de puntos, de una precisión dentro de las tolerancias y de manera increíblemente veloz, superando en más de un 300% en tiempo a la tecnología TLS.

El levantamiento SLAM-based fue realizado en el 2018 por una empresa del sur de Italia, en el ámbito de una segunda Summer School – Laboratorio a Cielo Abierto para los estudiantes de levantamiento arquitectónico de la Universidad de Salerno.

Para el levantamiento SLAM, algunas consideraciones han sido tenidas en cuenta para contener el error en los resultados obtenidos, por ejemplo, la definición del cierre del circuito, el garantizar siempre una conexión tanto en horizontal y como en vertical, o la consideración de espacios de transición, espacios problemáticos u objetos en movimiento (Fan et al., 2020).

Todos los levantamientos realizados en colaboración con Villa Rufolo fueron oportunamente integrados utilizando softwares de código abierto (Fig. 2). La nube de puntos integrada se convierte en una herramienta potente para extraer infinidad de información y que además sirve como un instrumento al servicio de la comunidad para entender el patrimonio, comunicarlo en diferentes modalidades de visualización.

⁹² Light Detection and Ranging o Laser Imaging Detection and Ranging



Figura 3: Sección del Modelo HBIM de Villa Rufolo con nube de puntos integrada.

El levantamiento integrado fue utilizado como base para una posterior modelación HBIM⁹³. Un término si bien moderno en el sector, al mismo tiempo sumamente efectivo para garantizar la sustentabilidad y la correcta gestión del patrimonio (Kamaruzaman, 2019).

La creación de un modelo es, y tiene que ser, una abstracción y simplificación de la realidad y, como tal, implica discrepancias entre la representación y el objeto real. Por lo tanto, es importante partir de la definición de niveles geométricos, de información y desarrollo según los objetivos y las necesidades de cada elemento. De este modo, el modelo se convierte en un ‘depósito’ de datos digitales (Fig. 3).

Una metodología que utiliza la ingeniería inversa, un proceso Scan2BIM, para crear un modelo paramétrico cargado de información (Banfi, 2019). En el proyecto ha sido explorado el uso del BIM como herramienta que incorpora al modelo tanto datos cuantitativos, bases de datos, como datos cualitativos, por ejemplo, fotografías históricas, características particulares, documentación de archivo, etc.

⁹³ Historic Building Information Modeling.

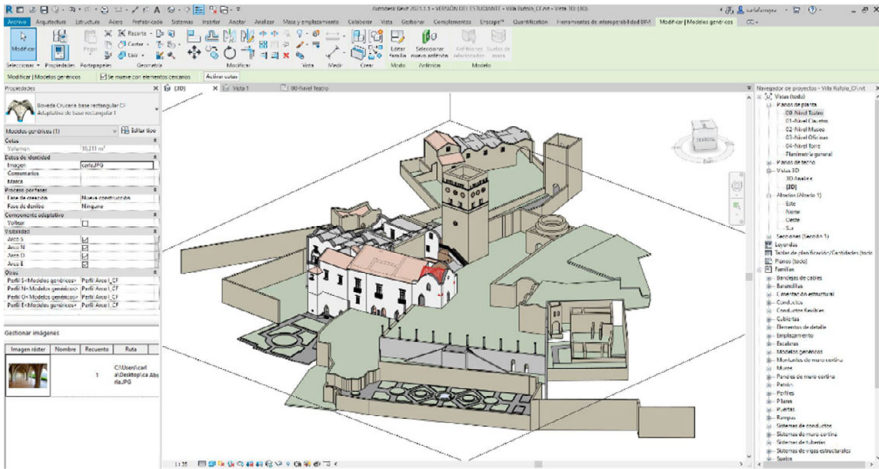


Figura 4: Modelo HBIM de Villa Rufolo, con énfasis en una bóveda de crucería, elemento paramétrico con información cualitativa y cuantitativa.

En la modelización se ha priorizado el uso de elementos paramétricos (Fig. 4), que es lo que diferencia a un modelo BIM con un modelo 3D estándar. El criterio fue el de evitar elementos creados con masas o componentes modelados in situ, cada uno de los elementos que compone el modelo tiene características específicas que permiten su reproducibilidad y han sido creados en base a una serie de reglas o algoritmos preprogramados, conocidos como parámetros. Se ha priorizado una modelización Smart y sobre todo flexible, obteniendo un instrumento que nos permite concentrarnos en la interpretación de las características que esconden cada uno de los elementos. Un instrumento para realizar las más variadas interpretaciones de la arquitectura, desde diferentes miradas y con diferentes objetivos.

El BIM histórico es, por definición, un proceso multidisciplinario que requiere el aporte y la colaboración de profesionales con competencias muy diferentes. Por lo tanto, el modelo no representa un resultado final de reconstrucción, sino que ayuda en el proceso de interpretación, hipótesis y verificación de la reconstrucción (Bruno & Roncella, 2019).

Con el objetivo de promover una experiencia diversa de la arquitectura medieval en la Costa de Amalfi en este caso, que a su vez contribuya a difundir su historia, su valor y su conocimiento; que busque ‘percibir’

la arquitectura de una nueva manera, más allá del espacio y el tiempo. Estos instrumentos 3D son oportunos incluso como estrategia pedagógica. ¿Qué mejor manera que entender un elemento que construyéndolo?

La visualización y comunicación del patrimonio fueron conceptos esenciales en el proceso. Por lo tanto, se ha buscado generar una interfaz mucho más visual e intuitiva de la base de datos, que diera lugar a nuevos usos relacionados con el análisis de la información del patrimonio, así como aplicaciones turísticas y educativas basadas en el modelo.

Es una herramienta que puede ser usada para crear nuevas experiencias didácticas y proponer nuevos métodos para promover no solo el turismo sino también la educación y el conocimiento.

Es una herramienta que puede consentir al viajero moderno ‘en tiempos de COVID’ visitar lugares no antes vistos. Las tecnologías nos están ofreciendo un nuevo horizonte de estrategias para hacer más sostenible la toma de decisiones sobre el patrimonio y su conservación a lo largo del tiempo.

La digitalización y el uso de las tecnologías emergentes, como la realidad extendida: virtual, aumentada o mixta, pueden crear nuevas formas de experiencia cultural, inmersivas, que fomenten la participación de la comunidad. Esto permitirá a las comunidades participar en su propio patrimonio, generar sentido de pertenencia, significado a su alrededor y, de esta manera, conocerlo, preservarlo y transferirlo a las generaciones futuras.

CONCLUSIONES

En tiempos de innovación, donde nos encontramos reconsiderando el modo en que vivimos, trabajamos, estudiamos y viajamos, esta visión interdisciplinaria y digital de conservación del patrimonio tiene como objetivo ser una herramienta clave para cambiar la mirada de la sociedad con respecto a la importancia de la cultura y el valor del conocimiento; y fomentar nuevas maneras de preservar, estudiar y promover el patrimonio cultural. Entendiendo que, en tiempos difíciles, la cultura juega

un papel esencial para el bienestar individual y colectivo. Por lo tanto, invertir en patrimonio cultural significa invertir en bienestar, y mejorar la calidad de vida de las personas.

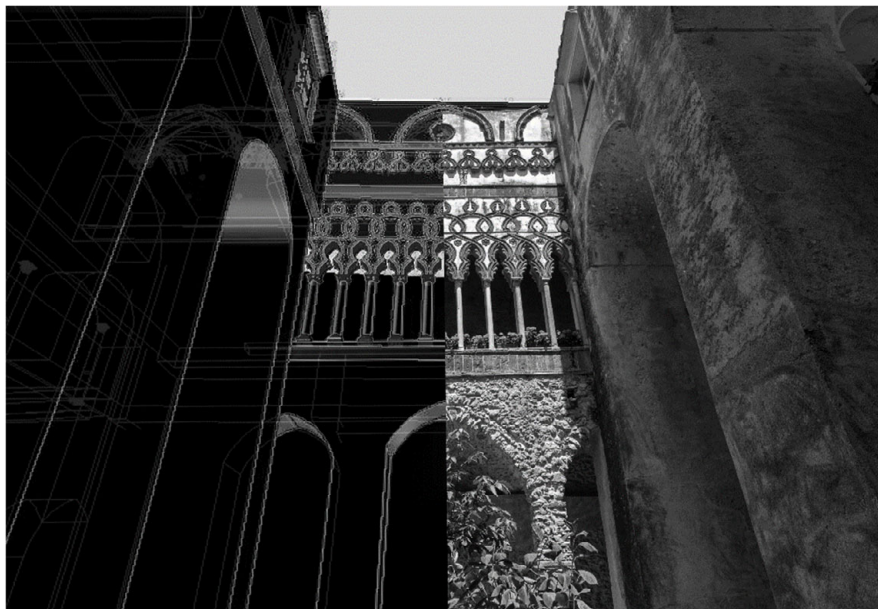


Figura 5: Superposición de una imagen del modelo virtual con fotografía del Claustro de Villa Rufolo.

Como futuros desarrollos, se considera el objetivo de crear un data base, fuente de información unificada y accesible. Se está trabajando en esta dirección, para organizar toda esta información online, accesible, de forma gratuita para mantener al público involucrado y satisfacer la creciente demanda actual de contenido cultural. Este enfoque de la cultura no sólo es sostenible en el tiempo, sino que también abre la puerta a futuras innovaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Banfi, F. (2019). The integration of a Scan-to-Hbim process in bim application: the development of an add-in to guide users in Autodesk Revit. *ISPRS - International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences, XLII-2/WII*, 141-148. <https://doi.org/10.5194/isprs-archives-XLII-2-WII-141-2019>
- Bruno, N., & Roncella, R. (2019). HBIM for Conservation: A New Proposal for Information Modeling. *Remote Sensing*, *11*(15), 1751. <https://doi.org/10.3390/rs11151751>
- Brusaporci, S., Graziosi, F., Franchi, F., Maiezza, P., & Tata, A. (2021). Mixed Reality Experiences for the Historical Storytelling of Cultural Heritage. En C. Bolognesi & D. Villa (Eds.), *From Building Information Modelling to Mixed Reality* (pp. 33-46). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-49278-6_3
- Fan, Y., Feng, Z., Shen, C., Khan, T. U., Mannan, A., Gao, X., Chen, P., & Saeed, S. (2020). A trunk-based SLAM backend for smartphones with online SLAM in large-scale forest inventories. *ISPRS Journal of Photogrammetry and Remote Sensing*, *162*, 41-49. <https://doi.org/10.1016/j.isprsjprs.2020.02.006>
- Gargano, G. (2006). *La città a mezza costa* (Patriziato ed urbanesimo a Ravello nei secoli del Medioevo).
- Gnemmi, H. (2004). *Aproximaciones a una Teoría de la Conservación del Patrimonio construido*.
- Ioannides, M., Fink, E., Moropoulou, A., Hagedorn-Saupe, M., Fresa, A., Liestøl, G., Rajcic, V., & Grussenmeyer, P. (Eds.). (2016). *Digital Heritage. Progress in Cultural Heritage: Documentation, Preservation, and Protection: 6th International Conference, EuroMed 2016, Nicosia, Cyprus, October 31 – November 5, 2016, Proceedings, Part I* (Vol. 10058). Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-48496-9>

- Kamaruzaman, N. U. S. N. (2019). *Historic Building Information Modelling (Hbim): A Review*. 587-594. <https://doi.org/10.15405/epms.2019.12.58>
- Stylianidis, E., & Remondino, F. (2016). *3D Recording, Documentation and Management of Cultural Heritage*. Whittles Publishing.
- Sustainable Development Goals & Unesco. (2016). *Culture: Urban future : global report on culture for sustainable urban development*.
- Walters, L. C. (2020). *Using Laser Scans and 'Life History' to Remember Heritage in Virtual Environments*. 13.

BÚSQUEDA, RECUPERACIÓN Y DIFUSIÓN
DOCUMENTAL EN HUMANIDADES DIGITALES: UNA
APROXIMACIÓN A LA PROBLEMÁTICA DE ANÁLISIS Y
RASTREO DE DATOS SOBRE LA VIDA ESCÉNICA PARA
LA CONSTRUCCIÓN DE GRAFOS DINÁMICOS SOBRE
TEATRO DE LA EDAD DE PLATA

DRA. CONCEPCIÓN M.^a JIMÉNEZ
Universidad Internacional de La Rioja

RESUMEN

En este trabajo se presenta una aproximación a la problemática surgida a la hora de analizar y rastrear datos sobre las representaciones de obras de teatro de la Edad de Plata para la construcción de grafos dinámicos que ayuden a obtener información relevante y establecer conclusiones rigurosas. Se muestran los antecedentes del proyecto de investigación que da lugar a este estudio en la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR) cuya finalidad es editar las obras de teatro de una determinada época en lenguaje de marcado XML-TEI y analizar, mediante métodos digitales, las piezas dramáticas más relevantes de ese período. Se justifica el uso de grafos dinámicos en Humanidades Digitales y se exponen los diferentes factores que dificultan el trabajo documental de localización y rastreo de información. Termina el texto con una serie de resultados que servirían para abrir camino hacia nuevas investigaciones sobre recuperación de información y la intersección entre datos cuantitativos producidos computacionalmente, aspecto que influye sobremanera en la consolidación de las Humanidades Digitales.

PALABRAS CLAVE

Humanidades Digitales, Corpus teatral, Codificación en TEI, Acceso a datos, Difusión de información, Investigación colaborativa

INTRODUCCIÓN

Las Humanidades Digitales (en adelante HD) es una disciplina que posee, entre sus principales características, la de tener un carácter interdisciplinar. Por ello, y como cualquier otra disciplina (Pathernos, 2017) requiere de una infraestructura de investigación compartida que, como expresa Womersley (2018) posibilite aumentar drásticamente su alcance científico. Igualmente, se necesita no solo impulsar esa interdisciplinariedad característica de las HD sino también la colaboración y la interacción. Ese trabajo colaborativo y también la interdisciplinariedad resultan fundamentales para la búsqueda, recuperación y difusión de los datos referidos, en nuestro caso, a representaciones teatrales de obras de un corpus concreto (teatro español desde 1868 a 1936) desde su estreno.

Pero para situarnos aún más en esta investigación y como antecedentes, comenzamos diciendo que desde 2015 a 2017, el grupo GHEDI (Grupo de Humanidades y Edición Digital) de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR), trabajó en el proyecto *BETTE* (Biblioteca Electrónica Textual del Teatro Español, 1868-1939). Su finalidad es editar en lenguaje de marcado XML-TEI y analizar, mediante métodos digitales, las piezas dramáticas más relevantes de ese período. El corpus total incluye obras de Clarín, Dicenta, Galdós, Lorca, Muñoz Seca, Unamuno y Valle-Inclán. El grupo estaba formado por quince personas y esta línea de investigación centrada en las Humanidades Digitales se ve hoy continuada por HDATEATROUNIR cuyo proyecto es la “Visualización de redes de sociabilidad mediante grafos en el teatro español” siendo su objetivo principal el de proponer una metodología para el análisis con medios digitales de las relaciones sociales que se establecen entre distintos agentes que crean y protagonizan textos teatrales españoles.

AUTORES	OBRAS
GARCÍA LORCA	Doña Rosita Yerma La zapatera prodigiosa Bodas de sangre La casa de Bernarda Alba
VALLE-INCLÁN	Divinas palabras Luces de bohemia Águila de Blasón Romance de Lobos Cara de Plata
MUÑOZ SECA	Los pergaminos El refugio La conferencia de Algeciras Usted es Ortiz
VALERA	Asclepigenia La venganza de Atahualpa
UNAMUNO	El otro Fedra
ECHEGARAY	Mancha A fuerza de arrastrarse
CLARÍN	Teresa
DICENTA	Juan José
GALDÓS	Electra Casandra Doña Perfecta

Ilustración 1. Especificación de obras en XML-TEI y sus autores editadas por BETTE
Fuente: (Martínez y Santa María, 2019)

En este sentido, para la selección de autores y textos, se han seguido varios criterios entre los que se pueden destacar los siguientes:

- La existencia de alguna digitalización del texto (en formatos HTML, ePUB, pdf...)
- La canonización del autor y del texto
- Los intereses de los investigadores del grupo
- El conseguir diferentes textos del mismo autor, sin que ninguno de ellos tenga un peso desproporcionado en el corpus total

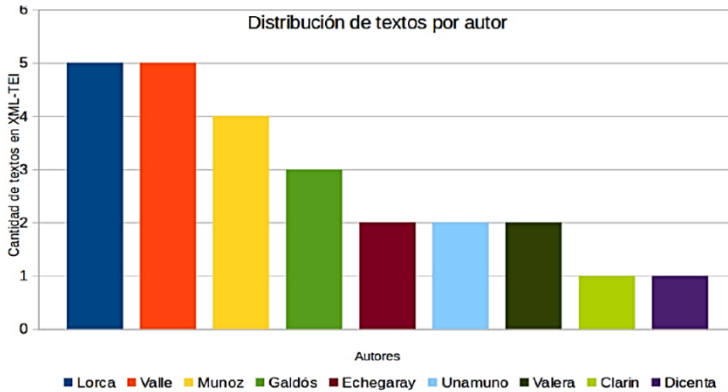


Ilustración 2: Distribución de textos teatrales según autores.
Fuente: (Martínez y Santa María, 2019)

Se ha de añadir que todas las obras están libres de derechos de autor decantándonos por la variedad de temas, subgéneros teatrales o estilos que presenten un panorama completo de la dramaturgia española y sus cambios durante los casi setena años que abarca la llamada Edad de Plata del teatro español. Igualmente, somos conscientes de que serían deseables criterios estrictamente filológicos pero también de que conseguir aplicarlos conllevaría una mayor cantidad de tiempo y de medios que hasta ahora no hemos tenido a disposición. Sí que confiamos que en el futuro —y esa es nuestra meta— el corpus pueda ampliarse consiguiendo un mejor equilibrio entre diferentes criterios.

Este corpus de teatro, además, ha sido sometido a una revisión filológica para su digitalización en TEI con miras a dar homogeneidad a todos los textos según unas directrices comunes. Para ello se decidió cotejar los textos que teníamos con la primera edición del texto tras su estreno porque de este modo ya habrían pasado por una representación que podría haber llevado a una modificación de la *obra original*. Se trataba entonces de llegar a acuerdos comunes que nunca serían crítica pero sí que se acercasen lo más posible al dramaturgo cuando este lo mandó a publicar, aunque actualizándolo. Así, y para concretar, los objetivos de esta revisión eran, como hemos dicho:

1. Revisar el texto pasado en XML-TEI, porque se podría haber cometido algún error o fallo que con este repaso se subsanaría.
2. Comparar esa versión con la primera edición impresa y digitalizada de la obra tras el estreno. Se trataba de ser lo más fieles posible a dicha primera edición. Para esa comparación se recurrió a la localización de obras en la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE, la Biblioteca de la Fundación Juan March o la Fundación Pedro Muñoz Seca.

Además, se tuvo en cuenta que cada texto debería llevar un resumen o también incluir el resumen por actos con miras a señalar la información más relevante para futuras investigaciones, por ejemplo, el rol de los diferentes personajes para conocer quiénes son o no los protagonistas, los secundarios, etc.

No obstante se tuvieron en cuenta, ante todo, dos aspectos a corregir:

1. Erratas tipográficas. Por errata se entiende todo descuido mecánico e incuestionable del impresor, como pueden ser las letras invertidas y las palabras inexistentes y también las que no tienen sentido en un determinado contexto; por ejemplo, “lo amigos”, donde “lo” es errata por “los” (al igual que lo hacen en otro proyecto sobre teatro, *PROLOPE*, del Grupo de investigación sobre Lope de Vega de la Autónoma de Barcelona).

Ortografía y puntuación que tendríamos que actualizar, según la última *Ortografía* de la RAE (2010). Entre los aspectos importantes a corregir, y como ejemplos, destacarían:

- Acentuación de monosílabos: que en algunas primeras ediciones aparecían monosílabos con tilde, por ejemplo, tí, á, fuí, etc. Se corregía esta puntuación.
- Oscilaciones en la acentuación de algunas palabras: es decir, que algunas palabras no seguían las reglas de acentuación actuales. Por ejemplo, podemos encontrarnos “reir” u “oir” sin tilde.

- Simplificación de grupos consonánticos: en las primeras ediciones de estas obras se mantienen grupos consonánticos que hoy se hallan simplificados, como “BS” en “S”: “obscuro”, “obscurecer”. La forma simplificada sería oscuro.
- Mayúsculas o minúsculas: podemos encontrar los nombres de los meses del año (“Enero”), de cargos (“Comisionados de la Administración Lírico-Dramática”, “Marqués de Ronda”), tratamientos (“Vuecencia”, “Don”, “Sor”, “Hermana”, “Superiora”, “Madre”) o instituciones (“una salmodia de Iglesia”) que van en mayúsculas en la edición pero que en la actualidad se escriben en minúsculas.
- Apocopar “grande” en “gran” cuando va delante de sustantivo: como se trata de textos en prosa y este cambio no modifica la cuestión métrica, apocamos el adjetivo “grande” cuando va delante de sustantivo, según las normas actuales. (Gran vida por Grande vida).
- Los pronombres demostrativos y el adverbio “solo” se escribirán sin tilde diacrítica, según lo que recomienda la Ortografía de la RAE (2010) que, como hemos indicado, está en vigor.

Todo ello con la intención de lograr una uniformidad y contar con una versión del texto *BETTE* finalizada, revisada, adaptada y actualizada y que nos abriese camino a futuras investigaciones a través de grafos dinámicos.

Por otra parte, el corpus de *BETTE* se ha puesto a disposición de la comunidad investigadora a través del repositorio en abierto GitHub (<https://github.com/GHEDI/BETTE/>) y que hoy forma parte del proyecto DraCor, cuyas siglas obedecen al inglés *Drama Corpora Project*, (<https://dracor.org/span/>). Este proyecto está liderado por el profesor Frank Fischer, que al mismo tiempo es director de DARIAH (*Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities*), uno de los proyectos de HD más importante a nivel europeo.

DraCor es una plataforma de investigación digital sobre teatro europeo que proporciona, por un lado, una serie de corpus de teatro en TEI y, por otro lado, permite que la investigación sea reproducible. En la actualidad se aportan once corpus en nueve lenguas que en total contienen aproximadamente mil obras de teatro. La importancia de formar parte de este proyecto se justifica, ante todo, por las sinergias que brinda DraCor, es decir, la posibilidad de que diferentes investigadores, haciendo estudios similares, puedan llegar más lejos trabajando en equipo, de forma colectiva y en colaboración, tan necesaria en las HD. Además, gracias a DraCor el proyecto *BETTE* gana en visibilidad y difusión a nivel internacional posibilitando la comparación de datos entre corpus teatrales de distintos países. Además, para la enseñanza en HD, DraCor aporta una herramienta interesante, novedosa e incluso *divertida* con la que se puede trabajar fácilmente.

Según todo lo expuesto, y a partir de esas obras digitalizadas, se hace imprescindible conocer las representaciones –vida escénica– de las mismas desde su estreno hasta diciembre de 2018 para la construcción de grafos más completos. Con ello obtendríamos datos cuantitativos muy valiosos para establecer conclusiones sobre la cantidad de representaciones, su tipo de distribución, su popularidad en los escenarios hasta el día de hoy, o su correlación con otros datos cuantitativos referidos al grado de canonización de esas obras como, por ejemplo, la cantidad de reediciones.

1. USO DE GRAFOS Y HD

Todo lo expuesto –y el uso de grafos– se justifica al tener en cuenta que, dentro de las HD, dos aspectos fundamentales que se han desarrollado son: la innovación en visualización y la formalización de la interacción entre grupos de datos (Jiménez y Calvo, 2020). Esto es así puesto que hasta el momento, y como advierten Medrano, Alonso y Figuerola (2011), los esfuerzos se centraban en la descripción estática de esos datos

que no representan correctamente la interacción dinámica de la información, es decir, las agrupaciones de datos y sus relaciones entre sí para establecer conclusiones como es el caso del estudio que aquí nos ocupa.

La denominada teoría de grafos permite agrupar datos definiendo relaciones entre nodos. A partir de esos grafos el lector puede moverse por la información que se muestra a través de enlaces que muestran gráficamente las relaciones que se establecen y haciendo esa *lectura* mucho más rica y completa “gracias a la formación de un grafo por el que se pueda *navegar* siguiendo los enlaces entre sus nodos” (Palacios, García y Granollers, 2015). Todo ello facilita la interacción –mencionada en la introducción de este trabajo– entre el investigador y los datos para describirlos y extraer conclusiones rigurosas.

Los grafos, por tanto, hacen posible la modelización de datos complejos, aportando diferentes usos (Zweig, 2016). Para los lectores particulares o curiosos aportan novedosos tipos de visualizaciones y para los investigadores facilita la descripción de esos datos. A mediados del siglo XX la teoría de los grafos comenzó a ser adoptada por investigadores en psicología y en ciencias sociales cuyos experimentos dieron lugar al análisis de redes que han sido asumidas por las HD en las últimas décadas (Rochat y Kaplan, 2014). En esta disciplina, por tanto, los grafos pueden representar los datos de la estructura textual recogiendo aspectos hasta ahora difícilmente analizables de otra manera (Keim, 2002). Es por ello que, a partir del corpus de textos teatrales ya marcados que hemos mencionado, será posible extraer grandes cantidades de información referidas a las relaciones que se pueden establecer y que posteriormente se pueden visualizar en forma de grafo dinámico para su posterior análisis.

2. OBJETIVOS

Nuestra principal meta es realizar una búsqueda y localización de datos sobre representaciones teatrales del corpus indicado desde su estreno hasta 2018 (cuando se cumplen los necesarios ochenta años para la pérdida de derechos de autor de ciertas obras). En ese orden de cosas, varias son las pretensiones en este empeño:

1. Rastrear diferentes fuentes de información portadoras de datos sobre fechas, compañías de teatro, actores y lugares de representación de otras teatrales.
2. Diseñar un instrumento que facilite la organización, búsqueda y recuperación de la información de forma automatizada por parte de los miembros del grupo de investigación.
3. Crear una *taxonomía* en TEI que facilite la conexión automática de los datos con las obras y su texto.

Así, la importancia de analizar la documentación y hacer un inventario de los posibles instrumentos de reconstrucción de la puesta en escena, viene dada, como expresa Pavis (1997) por su interés investigativo y también como reflexión. En este sentido, otros aspectos que invitan a esa reflexión y que también se han de valorar porque nos darían resultados muy llamativos gracias a este análisis de la vida escénica que estamos describiendo, serían:

1. ¿Puede ser que unas compañías de teatro (de más prestigio) representen alguna obra u obras más veces que otras?
2. ¿Qué lugares son los preferidos para representar una determinada obra? ¿Y por qué será así? ¿Influye que un autor sea de una ciudad concreta para que sea más representado allí? Por ejemplo, si Galdós nació en Canarias, ¿se representaron más sus obras allí que en otras ciudades?
3. ¿Qué autor ha sido más representado (o menos representado) en diferentes ciudades durante los mismos años? Por ejemplo, y como dato curioso, José Echegaray, aun siendo premio Nobel, es menos representado que su hermano Miguel Echegaray en la misma época.
4. ¿Existe correlación entre la cantidad de veces que se representa un autor y la cantidad de páginas que se dedica a ese autor en los principales manuales de teatro?
5. ¿Influye la posición ideológica de un autor en su éxito a la hora de ser más representado que otros? Es decir, ¿hasta qué punto la

posición ideológica de un autor hace que sea es más representado en una determinada época que en otra?

6. ¿Existe una correlación entre el número de publicaciones de investigación sobre un autor y la representación de las obras de este?

Este análisis de la vida escénica constituye una fuente de información fundamental para el estudio del arte escénico en español, concretamente para el período 1868-1936 pero, al mismo tiempo, es un trabajo alentador y tentador no exento de dificultades. De aquí que en las siguientes páginas intentemos responder a la siguiente cuestión: ¿qué problemática de análisis y rastreo de datos sobre vida escénica para la construcción de grafos dinámicos sobre teatro de la Edad de Plata nos hemos encontrado?

3. DEPÓSITOS DOCUMENTALES Y FUENTES DE INFORMACIÓN: PROBLEMÁTICA DE ANÁLISIS Y RASTREO DE DATOS

Todo proceso documental incluye la búsqueda y recuperación de información que debe comenzar, además de por la definición de una necesidad de información, por la realización de una selección e identificación de las fuentes que se van a consultar para, posteriormente, diseñar las estrategias adecuadas de búsqueda y, al mismo tiempo, llevar a cabo un análisis y valoración de los resultados obtenidos. En este trabajo se explica este proceso y las dificultades a la hora de localizar y sistematizar los datos encontrados en diferentes lugares o depósitos y fuentes de información.

Una vez comenzada nuestra labor de rastreo y búsqueda de datos y a medida que íbamos adentrándonos en el análisis de diferentes fuentes de información, nos encontramos con numerosos escollos como bien anota Rubio (2014) al afirmar que existe una “falta de lugares y obras de referencia que les permitan [a los investigadores] orientarse en el laberinto del arte escénico español, un proceloso bosque lleno de sorpresas”. Pero, si bien estos obstáculos podrían hacernos desistir en nuestro

empeño, justamente resultó ser motivo para lograr el efecto contrario: motivarnos a trabajar e indagar con más interés si cabe en esta tarea.

Por otro lado, sí es cierto que en los últimos años se han publicado estudios sobre el arte escénico español que aportan datos para un mayor y mejor conocimiento de, en este caso, las representaciones o vida escénica en la etapa que aquí nos ocupa. Así, comenzamos con la búsqueda y la toma de contacto con esas posibles fuentes que nos facilitasen los datos sobre representaciones en teatros de todo el país. Antes de continuar, y con miras a evitar posibles suspicacias, diremos que, sin ánimo de discriminar, nos centramos solamente en la búsqueda de obras de referencia y manuales —a modo de muestra— en castellano sin tener en cuenta textos en otras lenguas de nuestro Estado (valenciano, vasco, gallego, catalán). La elección se debe, sobre todo, a la incapacidad de abordar esa tarea de forma global incluyendo también lo publicado en otras lenguas, de las que, por otra parte, la autora de este texto carece de conocimientos para su lectura. Exhorto a otros estudiosos de estas Comunidades Autónomas a ampliar y actualizar lo que en este análisis se tiene en cuenta.

Para nuestro estudio y como fuente de información destacable, hacemos referencia a los trabajos investigación y tesis doctorales sobre la cartelera teatral accesibles en red a través del Centro de Investigación Seliten@t —Semántica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías—, de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html). En palabras de su director, José Romera Castillo, se trata de “un conjunto homogéneo y amplio de estudios que reconstruyen la vida escénica tanto en España como fuera de ella” (Romera, 2008). Los trabajos contenidos en Seliten@t tienen una clara vocación bibliográfica y la organización de la información obedece a un mismo esquema. Así, se puede acceder directamente a tesis doctorales centradas en las carteleras teatrales (que cubren la etapa estudiada en nuestra investigación) de las siguientes ciudades: Albacete, Ávila, Badajoz, Ferrol, Jerez de la Frontera, Las Palmas de Gran Canaria, León, Pontevedra, Toledo, Logroño, Madrid y Santander. A modo de catálogo de datos, la información suministrada en estos trabajos es más que valiosa si bien hay que señalar que nos topamos con una dificultad para el cotejo de los datos sobre los estrenos en diferentes ciudades. Ese

obstáculo lo encontramos al comprobar que cada trabajo cubre la vida escénica de una etapa diferente, es decir, que no todas las tesis analizan los mismos años, por ejemplo: la tesis sobre la vida escénica en Logroño se centra en los años 1850 a 1900; Ávila en los siglos XVII, XVIII y XIX; Albacete, Jerez de la Frontera, León, Pontevedra y Toledo en la segunda mitad del siglo XIX; La Palmas de Gran Canaria en 1853-1900; Ferrol en 1879-1915; Badajoz en 1860 a 1886; Santander en 1895 a 1904; y Madrid de 1875 a 1915. Para la etapa de estudio que nos ocupa, la Edad de Plata (1868-1936), estas tesis –junto con otras como la de Luis Mariano González sobre el teatro español en 1931 y 1936– facilitan en parte nuestro rastreo pero, como se puede comprobar, aún queda mucho trabajo por hacer y muchas otras fuentes que consultar para completar los datos que necesitamos y subsanar así ese *vacío*.

Así mismo, y como excelentes, se pueden clasificar los trabajos de Viches y Dougherty publicados en los años noventa del pasado siglo. Se trata de dos volúmenes con datos sobre títulos de obras teatrales, autores, fechas de estreno y, también, número de representaciones. Estos manuales sirven para ahondar en nuestra búsqueda aunque, como en el caso anterior, solo podemos encontrar información de las representaciones en Madrid y en unos años concretos, de 1926 a 1931.

Relevantes han sido dos de los trabajos sobre fuentes y recursos para el estudio del teatro español firmados por Berta Muñoz Cáliz, experta documentalista en el Centro de Documentación Teatral⁹⁴ (<https://bibliotecacdt.mcu.es>) y, al mismo tiempo, investigadora e historiadora de teatro. Se trata de dos guías sobre fuentes y recursos para el estudio del teatro en nuestro país que han servido de brújula inicial para adentrarnos en el espeso bosque de las representaciones teatrales. De nuestro interés es, sobre todo, su primer volumen, en el que la autora presenta un mapa de la documentación teatral en España indicando los principales depósitos documentales tales como: bibliotecas con sede física o digitales (municipales, autonómicas, especializadas, universitarias,

⁹⁴ Uno de los objetivos del Centro de Documentación Teatral (CDT) es publicar trabajos destinados a estimular y facilitar la investigación del patrimonio teatral. Fruto de ese interés son los trabajos de Berta Muñoz Cáliz entre otros muchos.

etc.), centros de documentación, archivos, fundaciones, hemerotecas o museos. Se comprobaba así que los depósitos documentales eran diversos y numerosos por lo que, como se puede deducir, la información aparece dispersa y diseminada, lo que dificulta su análisis, y también lo ralentiza puesto que no solo se debería buscar en los tradicionales archivos y bibliotecas –lugares por excelencia más frecuentados y encargados de adquirir, custodiar, tratar y difundir información– sino también en otros muchos depósitos ubicados en diferentes ciudades o municipios españoles.

En concreto, y a partir de la lectura de la obra de Muñoz Cáliz, accedimos a los catálogos de diferentes instituciones como es el de la Biblioteca de Teatro del Centro de Documentación Teatral (<https://bibliotecacdt.mcu.es/>); la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (<https://prensahistorica.mcu.es/>), que pone a nuestra disposición gran cantidad de publicaciones artísticas entre las que se encuentran la prensa y revistas sobre teatro; a la Hemeroteca del diario *ABC* (<http://hemeroteca.abc.es/>), que constituye una fuente muy sustanciosa tanto para localizar estrenos como sus representaciones posteriores desde finales del siglo XIX hasta la actualidad ya que también incluye la revista *Banco y Negro*. También accedimos a la Hemeroteca Digital (<http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm/>) para localizar obras estrenadas a principios del siglo XX o a la Biblioteca de Teatro de la Fundación Juan March:

(<https://abnopac.march.es/abnopac/abnetcl.exe/O7017/ID79a961ae?ACC=101/>), a través de la que se puede acceder a una amplia información sobre las obras estudiadas aparecidas en prensa, programas de mano, recortes de prensa, revistas, fotografías de representaciones, etc. Pero aquí debemos hacer un paréntesis para señalar que es una realidad que la digitalización facilita el acceso a gran parte de la documentación si bien hay que destacar, también aquí, otro “impedimento”: no todo está digitalizado. Esto obliga a hacer las búsquedas físicamente en los diferentes depósitos. Se podrían nombrar varios ejemplos de esta complejidad en todo el territorio nacional pero como muestra para una mayor comprensión de lo que hemos expuesto diremos que el periódico *La Rioja* (que incluiría estos datos entre sus páginas) se encuentra microfilmado desde

su fundación en 1889 hasta 1998 igual que el *Diario de La Rioja*, desde 1926 a 1938, pero se han de consultar directamente en la Hemeroteca del Instituto de Estudios Riojanos, en Logroño. Igualmente, intentamos acceder a la hemeroteca del propio periódico *La Rioja* pero nos encontramos que la digitalización comenzó en 2006. Lo mismo ocurre con el CDT, que solo alberga datos a partir de 1939. Los anteriores hay que rastrearlos porque lo que encontramos se refieren a ciudades sueltas y a años sueltos. Igual ocurre en la Fundación Juan March, que conserva una rica documentación digitalizada pero que, acertadamente y con la idea de no duplicar gastos ni esfuerzos, no incluye aquellos materiales que sí se encuentran en el diario *ABC*. Por tanto, la información está muy salpicada o desparramada en diferentes depósitos por lo que podríamos decir que, aunque muy rica y valiosa, se encuentra todavía inexplorada. Si a todo ello unimos la situación de pandemia gracias al COVID-19 que estamos viviendo en la actualidad, la limitación para poder trasladarnos físicamente a los distintos depósitos se incrementa y, evidentemente, las búsquedas se ralentizan. No obstante, y porque la intención no es aportar una visión tan pesimista, es verdad que la situación se restablecerá y volveremos a la “normalidad” en este sentido.

Pero, como estamos viendo, si variados e innumerables son esos continentes o depósitos documentales, mucho más numeroso es su contenido o tipo de documentos que pueden proporcionar la información que buscamos: diarios regionales y nacionales, revistas, programas de mano, hojas de taquilla, dosieres, carteles, fotografías, folletos, tarjetas postales, etc. Estos materiales pertenecen en su mayoría a la promoción y difusión de los espectáculos y, como indica Muñoz (2011), la documentación que genera este proceso sigue diferentes caminos a veces difíciles de rastrear. En este sentido, la misma autora añade que encontrar carteles, programas de mano, tarjetas postales, folletos y otro tipo de elementos promocionales anteriores a la segunda mitad del siglo XX⁹⁵ es una tarea

⁹⁵ Es a partir de 1958 cuando muchos de esos materiales pasan a estar regulados por la Ley de Depósito Legal que obliga a depositarlos en la Biblioteca Nacional y, posteriormente, en las bibliotecas centrales de cada Comunidad Autónoma.

que hay que realizar en centros de diverso tipo y no, como se ha mencionado, en los tradicionales archivos o bibliotecas. Se trata, por consiguiente, de una documentación caracterizada por su disgregación y cierta deslocalización física. Además de la complejidad de acceso a la información aquí descrita, debemos añadir que debido a la fugacidad característica del teatro, se ha de ser consciente de que bastante documentación de este tipo se ha perdido. Sin embargo, y en este sentido, se ha de agradecer que las instituciones (tanto estatales como autonómicas o municipales) e incluso a los particulares que han valorado la importancia de estos materiales, que los hayan conservado y puesto a disposición de investigadores (Rubio, 2014).

De todo lo expuesto hasta el momento, se deduce que el tipo de documentos también cambia a lo largo del tiempo así como la necesidad y el interés por conservarlos o los distintos medios de difusión. No es comparable rastrear las representaciones en el siglo XIX y primera mitad del siglo XX con la facilidad de acceso a documentación relativamente reciente a través de internet buscando en diferentes redes sociales, páginas web, contacto directo con compañías de teatro o autores, carteleras, blogs, etc. Las posibilidades se multiplican en cuanto a información de actualidad.

A esto habría que unir, como otra posible traba, la diferencia existente entre los lenguajes de interrogación a la hora de realizar búsquedas en las distintas fuentes, aspecto este que ralentiza una vez más el acceso a los datos hasta que se comienza a dominar ese lenguaje. Lo mismo ocurre con los metadatos y la conceptualización utilizada en cada centro.

Pero, una vez rastreadas gran parte de las fuentes de información disponibles, ¿qué ocurre con los datos recuperados hasta el momento sobre representaciones teatrales de las obras que conforman nuestro corpus? Había que revisar esos datos para corregir posibles erratas, reemplazar términos, revisar ortografía, etc. En este sentido, y como ejemplos concretos, podemos indicar los siguientes:

1. Corregimos erratas que aparecían en algunas fuentes de información consultadas relativas a posibles fechas de estreno de una obra concreta, que no coincidía con la real según la documentación existente sobre ese

estreno en concreto. Por tanto, tuvimos que ir cotejando los datos con las fuentes primarias. Lo mismo ocurría con el dato sobre el día concreto de representación (en algunas fuentes aparece el mes y el año pero no el día) que también hubo que localizarlo en fuentes primarias.

2. No existe homogeneidad a la hora de presentar los nombres de algunos autores concretos en las distintas fuentes. Así, en unas fuentes aparecía, por ejemplo, Pérez Galdós, Benito; en otras, Galdós, B.; o Pérez Galdós entre otros. La causa de esta *falta* de contextualización se justifica por ser fuentes confeccionadas y redactadas por diferentes personas y diferentes instituciones.

3. De igual manera, encontramos erratas a la hora de presentar el apellido de algún que otro autor. Es el caso de José Echegaray y Eizaguirre, que en unas fuentes aparece como Echegaray Eizaguirre; en otras Echegaray e Izaguirre; o también Izaguirre, J.

4. Son destacables errores que también hemos corregido como el de atribuir obras de teatro de José Echegaray (por ejemplo, “Mancha que limpia”) a su hermano y comediógrafo Miguel Echegaray.

5. Igualmente se realizó una depuración de algunos datos sobre las compañías de teatro. En unas fuentes aparece la compañía *Renacimiento* y en otros *Renacimiento de Drama Policiaco*, que es la misma. Lo mismo sucede con la compañía *Manrique Gil* donde encontramos, entre otras, *M. Gil*.

6. También, en la presentación de las fechas de representaciones de las obras, se percibe una falta de uniformidad. Los datos son variados en las diferentes fuentes: 00/00/000, 00-00-00, 0000-00-00, 0/0/0000...

Como se puede apreciar es un trabajo minucioso que requiere dedicación y tiempo, no solo para localizar datos sino para depurarlos.

4. ANÁLISIS DE LA VIDA ESCÉNICA DEL TEATRO DE LA EDAD DE PLATA. RESULTADOS

Un estudio tan amplio y exhaustivo como el aquí presentado, nos permitiría conseguir unas conclusiones rigurosas que quizá ahora no podríamos brindar pero, de los datos extraídos tras el rastreo y análisis comentado, sí podemos deducir, respecto a los objetivos que nos plateábamos, que la información es difusa y, además, dispersa en diferentes instituciones o entidades tanto municipales como provinciales, regionales o estatales. Su rastreo y localización es, por tanto, una tarea faraónica en el sentido de que se ha de buscar la información buceando

a través de una gran cantidad de fuentes⁹⁶ y depósitos documentales de naturaleza muy diferente. Al mismo tiempo, se deben cotejar los datos obtenidos en algunos materiales con los proporcionados en las fuentes primarias de donde se rescataron esos datos. Todo ello, y ante la incapacidad de abarcar todo el territorio nacional, nos obliga a tomar decisiones como la de acotar las búsquedas comenzando por poblaciones concretas según los siguientes criterios: ciudades en las que se ha representado un mayor número de autores de nuestro corpus según los datos obtenidos y los periodos históricos encontrados en las diferentes fuentes. Igualmente, se tiene en consideración la existencia de un mayor número de fuentes de información sobre esa ciudad concreta. En estos casos, destaca Madrid como la más estudiada, algo que no es de extrañar al ser la capital de España.

Un comentario aparte y destacado que debemos incluir respecto a los datos encontrados, y con miras a lograr una uniformidad, es la necesidad de diseñar una fórmula eficaz dirigida a los investigadores que facilite la organización, búsqueda y recuperación de la información de forma automatizada. Para ello, se confecciona una lista de autoridades de los diferentes autores de las obras así como un criterio único de presentación de las fechas de representación que contenga día, mes y año de representación: oo/oo/oooo.

También, y fruto de esta complejidad documental confusa e incierta, hay que añadir que, tras el rastreo llevado a cabo durante estos años, descubrimos que la información encontrada es todavía “más” incompleta. Justificamos este dato al indicar que es misión casi imposible encontrar datos sobre obras de teatro anunciadas pero no representadas por diferentes circunstancias. Así mismo, se observa que no solo se representan obras en los teatros sino también en cafés, casinos, etc. Esta información también se debe tener en cuenta en nuestra investigación.

⁹⁶ En este trabajo, y como se ha expuesto, se presenta una muestra de esas fuentes sobre representaciones teatrales aunque debemos ser conscientes de que existen otras muchas como artículos de revistas o capítulos de libros que aquí no se han mencionado para no extendernos demasiado en este espacio.

Del mismo modo, los depósitos documentales y la documentación que albergan, aparte de ser múltiples, en muchos casos no está digitalizada lo que implica un *vacío documental* que se debe suplir rastreando *in situ* en las diferentes instituciones gran parte de la documentación. Se convierte en un trabajo decimonónico que se agrava con la imposibilidad actual –como ya se dijo– de viajar a diferentes ciudades por la COVID-19. No queda más remedio que esperar aún más tiempo para obtener los datos que buscamos.

Con todo lo recopilado y depurado, se está creando un instrumento de búsqueda a modo de repertorio de representaciones –y con una única estructura– accesible a los investigadores y con el que se facilitaría la creación de una *taxonomía* en TEI que, al mismo tiempo, posibilite la conexión automática de los datos con las obras y su texto. De esta forma estaríamos contribuyendo y favoreciendo la creación de grafos dinámicos que nos proporcionen información concreta para establecer conclusiones relevantes sobre la vida escénica de unas obras de teatro correspondientes a un periodo histórico tan notable como es la Edad de Plata.

No se trata solo de “recopilar” y organizar datos sin más sino de contar con una herramienta que nos permita analizar información a través de correlaciones, es decir, medir la relación entre dos variables numéricas, si están asociadas o no para extraer conclusiones relevantes para nuestro grupo de investigación sobre teatro permitiendo una mayor y mejor visualización de las obras teatrales. Todo ello incrementaría la transferencia de conocimientos así como las perspectivas para acercarse a los textos teatrales de una manera innovadora, dinámica y podemos afirmar que hasta curiosa.

Para terminar, y motivados por la importancia histórica de la documentación sobre representaciones de obras teatrales de la Edad de Plata, mostramos aquellos aspectos que nos motivan a continuar con esta investigación. Estos serían:

1. Abrir una nueva línea de investigación relacionada con nuestro proyecto.
2. Continuar con una línea anterior iniciada por diferentes investigadores como el profesor Romera Castillo; Vilches y

Dougherty; el trabajo desarrollado por Muñoz Cáliz desde el CDT... pero adaptándolo a nuestras necesidades e intereses.

3. Completar una información de un periodo que cuenta con mucha dispersión en sus fuentes de búsqueda.

Por último, y como prospectiva para futuros estudios, con estos datos que ya tenemos, se podrían realizar otras muchas correlaciones que aportarían una información muy interesante a través de grafos dinámicos. Por ejemplo, ¿qué obras de un mismo autor se representaron en diferentes ciudades en un mismo año? ¿Qué obras fueron más representadas gracias a la petición del público o de la crítica? ¿Se representan más o menos obras en una ciudad concreta dependiendo de las estaciones del año? Pero esa es otra historia y debe ser contada en otra ocasión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Jiménez Fernández, C. y Calvo Tello, J. (2020). Grafos de escenas y estudios literarios digitales : una propuesta computacional crítica. *452^oF*, 23, 78-101 DOI : 10.1344/452f.2020.23.4
- González González, L.M. (2002). *El teatro español entre 1931 y 1936 la crítica de su tiempo* (Tesis doctoral). Universidad de Alcalá, Madrid
- Martínez Carro, E. y Santa María, T. (2019). Biblioteca electrónica textual del teatro español (1868-1936) e investigación con grafos. *Revista de Humanidades Digitales* 3, 23-45.
<http://revistas.uned.es/index.php/RHD/article/view/23144/>
- Medrano, J.F., Alonso-Berrocal, J.L. Y Figuerola, C. (2011). Visualización de grafos web. En *Avances en informática y automática: quinto workshop*, 167-190.
www.researchgate.net/profile/Jose_Luis_Berrocal/publication/247936803_Visualizacion_de_Grafos_Web_-_Web_Graph_Visualization/links/5474a3cb0cf245eb436deacb.pdf
- Muñoz Cáliz, B. (2011). *Fuentes y recursos para el estudio del teatro español I: mapa de la documentación teatral en España*. Centro de Documentación Teatral

- Muñoz Cáliz, B. (2012). *Fuentes y recursos para el estudio del teatro español II: guía de obras de referencia y consulta*. Centro de Documentación Teatral
- Palacios, A., *et al.* (2015). Exploración de patrones de interacción para su uso en la web semántica. *El profesional de la información*, noviembre-diciembre, v. 24, n. 6, 749-758,
<http://dx.doi.org/10.3145/epi.2015.nov.06/>
- Parthenos (2017). *Why humanities need a research infrastructure*.
www.parthenos-project.eu/why-humanities-need-a-research-infrastructure/
- Pavis, P. (1997). Los instrumentos del análisis teatral. *Semiosfera : humanidades-tecnologías*, n. 6/7, 19-56
- Real Academia Española (2010). *Ortografía de la Lengua Española*. Espasa
- Rochat, Y. y Kaplan, F. (2014). Analyse des réseaux de personnages dans Les Confessions de Jean-Jacques Rousseau. *Les Cahiers du numérique*, vo. 10, n. 3, 109-133,
www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=LCN_103_0109
- Romera Castillo, J. (2008). Hacia un estado de la cuestión sobre teatro y nuevas tecnologías. *Signa*, 17, 17-28
- Rubio Jiménez, J. (2014). Muñoz Cáliz, Berta, Fuentes y recursos para el estudio del teatro español. (I y II), Madrid, Centro de Documentación Teatral [reseña]. *Don Galán: revista de investigación teatral*, n. 4, 846-866
www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=7_16&munoz-caliz-berta-fuentes-y-recursos-para-el-estudio-del-teatro-espanol-i-y-ii&jesus-rubio-jimenez/
- Vilches, M.F. y Dougherty, D. (1990). *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*. Fundamentos
- Vilches, M.F. y Dougherty, D. (1997). *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Fundamentos
- Womersley, J. (septiembre de 2018). Plenary Session 3: the parallel sessions-an overview. En D. Weselka (presidencia). *International Conference for Research Infrastructures*. Viena, Austria.
- Zweig, K.A. (2016). *Network analysis literacy*. Springer-Verlag

FLEABAG Y LA DISLOCACIÓN DEL SUJETO SEXUAL

DRA. ANA QUIROGA ÁLVAREZ
Universidad Complutense de Madrid, España

RESUMEN

Introducción

Desde su estreno en 2016, *Fleabag* se ha convertido en una de las series con mayor presencia en el panorama mediático. Creada por Phoebe Waller-Bridge, constituye una suerte de revisión crítica a la subjetividad femenina. El hilo narrativo se construye en torno a su protagonista, una joven británica que hace frente a los pequeños problemas de la cotidianidad postmoderna: una cafetería que no logra levantar y un deseo sexual por encima de sus posibilidades. Si bien la crítica la presenta como una propuesta realmente rupturista, esta comunicación busca ir más allá y ahondar en la construcción de la subjetividad femenina a través del deseo que nos propone Waller-Bridge.

Objetivos

Cuestionar el planteamiento rupturista de la propuesta de Phoebe Waller-Bridge tomando como referencia obras canónicas de los estudios de género dentro del campo cinematográfico.

Analizar la resiliencia subjetiva femenina en *Fleabag* tomando como referente la subjetividad masculina del Free Cinema.

Ahondar en la construcción del sujeto sexual femenino que propone Phoebe Waller-Bridge.

Hipótesis

El ejemplo de *Fleabag* demuestra hasta qué punto la mirada feminista por la que apuestan cada vez más productos culturales audiovisuales sigue determinada por la influencia de la *male gaze* (Kaplan, 1983), así como por la construcción canónica del deseo en el relato cinematográfico clásico.

Si bien la ejecución estética, técnica y narrativa en *Fleabag* es altamente apreciable y revolucionaria, no dejamos de ver en ella ciertos atisbos del héroe clásico masculino, presente en los ejemplos recogidos de Richardson y Reisz.

Metodología

Se propone en la presente ponencia una aproximación analítica a la construcción del deseo y de la mirada femenina en *Fleabag*. En este sentido, se considera esencial aproximarse al análisis de esta serie desde un enfoque con perspectiva histórica. Para ello, trabajaremos con dos de las obras centrales del Free Cinema, que nos servirán de referente y hoja de guía en el proceso de análisis. Una propuesta de corte cualitativo donde

obras como *Mecanismos psíquicos del poder* (Butler, 2001) y la aproximación a la mirada masculina de Ann Kaplan se tornan esenciales.

Discusión

Habiendo recibido numerosas críticas positivas por su carácter innovador, cabe preguntarse hasta qué punto *Fleabag* puede considerarse un producto cultural realmente rupturista. Si bien apuesta por una presencia de lo sexual sin tapujos, la presencia de las convenciones sociales se cristaliza a través de la culpa. En este punto, esta comunicación apuesta por un análisis exhaustivo del deseo en *Fleabag*, con el fin de dilucidar hasta qué punto podemos estar hablando de un cambio real en la proyección del deseo femenino dentro del relato audiovisual.

Conclusión

La apuesta narrativa y la configuración formal que ofrece *Fleabag* nos conducen inevitablemente a hablar de un producto cultural ciertamente arriesgado y revolucionario. No solo por su capacidad para afrontar la compleja cuestión de la sexualidad masculina, sino también por lo interesante de sus cualidades técnicas, desde elipsis temporales, interpelaciones constantes a la cámara por parte de su protagonista y un interesante empleo de la música extradiegética como elemento catalizador del conjunto.

PALABRAS CLAVE

Análisis cinematográfico, género, historia del cine, narrativa, sexualidad.

INTRODUCCIÓN

En 1975, la publicación del texto de Laura Mulvey "Placer visual y cine narrativo" marcaba un punto de inflexión, cuestionando la unicidad del sujeto masculino en la narrativa cinematográfica. Si bien la publicación de Mulvey no fue la primera, su peso simbólico propiciaría el debate, siendo considerado actualmente una de las obras canónicas de los estudios de género. Una influencia que debe ser igualmente leída dentro de su contexto social y cultural, determinado por la irrupción del *Feminist Avant-Garde* en la escena anglosajona.

Cuarenta años más tarde, la estabilización de los estudios de géneros en la cinematografía occidental, anclados en los textos de Laura Mulvey y de contemporáneas suyas como Ann Kaplan, parecen haber logrado determinar un nuevo giro a través de una narrativa cinematográfica que se desliga por momentos de los códigos normativos del sistema dominante.

Un cambio que vuelve a coincidir con un resurgir del movimiento feminista y el nacimiento de una nueva vía de consumo de la imagen: el *streaming* digital.

En este contexto, el éxito de la serie *Fleabag*, creada por Phoebe Waller Bridge en el 2016, parece encajar con ese nuevo despertar del relato híbrido, que conjugaría las bases narrativas de lo cinematográfico, la estructura seriada del lenguaje televisivo y el carácter digital de las nuevas plataformas.

Un interesante planteamiento formal que cabría leerse desde un posicionamiento feminista, ya que vendría a relatar en primera persona la vida sexual sin tapujos de una joven londinense. Soltera y con una agitada vida sexual, el personaje central de *Fleabag* intenta mantener a flote al mismo tiempo los vínculos con una familia desestructurada y su pequeño café.

El éxito de la crítica y de los espectadores nos han llevado a ahondar en la apuesta de Waller-Bridge, buscando corroborar hasta qué punto esta serie puede ser considerada como una obra de ficción rupturista, no solo en lo técnico y/o narrativo sino también en el particular enfoque que ofrece de la sexualidad femenina. Un cuestionamiento del canon que se daría igualmente en otras obras de ficción como *Podría destruirte*, creada en 2020 por Michaela Coel.

En este sentido, al ser una serie británica que plantea ciertas rupturas técnicas respecto a la narración televisiva (interpelación y ruptura de la cuarta pared, uso abrupto del sonido extradiegético, acompañamiento de la cámara a través de *travellings*, etc.) y apuesta por una confrontación de los valores tradicionales, hemos considerado compararla con el periodo en el que se encuadraría el movimiento cinematográfico comúnmente conocido como Free Cinema, caracterizado por el cuestionamiento del canon tanto en la proyección ontológica y simbólica de sus guiones como en su formulación técnica.

Haciendo igualmente una breve referencia al periodo socio-histórico referido, nos limitaremos esencialmente a dos obras audiovisuales: *Sábado noche, domingo mañana* (Reisz, 1960) y *La soledad del corredor de fondo* (Richardson, 1962) y. Dos películas seleccionadas tanto por su peculiar

uso del primer plano y del sonido directo (elementos clave del Free Cinema y que también hallamos en *Fleabag*) como por su enfoque narrativo.

En *Sábado noche, domingo mañana*, el protagonista es un joven que siente un profundo descrédito por las instituciones sociales y por cómo estas influyen en el devenir de las personas. Por ello, enfoca su vida sexual en un ajetreo de idas y venidas que le permiten disfrutar de su tiempo libre a la vez que huye del compromiso. Un modo de vida que recuerda al de la protagonista de *Fleabag* y que será analizado a través de Michel Foucault.

En el caso del filme de Richardson, nos interesa especialmente la conformación de la subjetividad del personaje masculino central. Siendo condenado por hurto a un internado, Smith halla una vía de salvación en ser el nuevo atleta que represente al centro. Una oportunidad de que la se apropia renunciando activamente a toda victoria. En el gesto final de renunciar a ganar la carrera, el cuerpo de Smith subvierte el canon. Un acto sencillo que podría compararse al modo en el que *Fleabag* se relaciona con su entorno a través de las decisiones personales que toma a lo largo de la trama.

OBJETIVOS

1. Cuestionar el planteamiento rupturista de la propuesta de Phoebe Waller-Bridge tomando como referencia obras canónicas de los estudios de género dentro del campo cinematográfico.
 - A partir de los trabajos de Luce Irigaray y Ann Kaplan, se busca analizar la construcción de la sexualidad femenina en *Fleabag*.
7. Analizar la resiliencia subjetiva femenina en *Fleabag* tomando como referente la subjetividad masculina del Free Cinema.
 - Corroborar los posibles vínculos estéticos y técnicos entre la producción de *Fleabag* y algunos de los filmes más reseñables del Free Cinema, como *La soledad del corredor de fondo* o *Sábado noche, domingo mañana*.

8. Ahondar en la construcción del sujeto sexual femenino que propone Phoebe Walter-Bridge.
 - Comprobar hasta qué punto la creadora de *Fleabag* apuesta por una sujeción del deseo activa que vaya más allá de los arquetipos de género impuestos desde el sistema dominante.

HIPÓTESIS

1. El ejemplo de *Fleabag* demuestra hasta qué punto la mirada feminista por la que apuestan cada vez más productos culturales audiovisuales sigue determinada por la influencia de la *male gaze* (Kaplan, 1983), así como por la construcción canónica del deseo en el relato cinematográfico clásico.
2. Si bien la ejecución estética, técnica y narrativa en *Fleabag* es altamente apreciable y revolucionaria, no dejamos de ver en ella ciertos atisbos del héroe clásico masculino, presente en los ejemplos recogidos de Tony Richardson y Karel Reisz.

METODOLOGÍA

En relación al enfoque metodológico, esta comunicación ha optado por un marco cualitativo e intertextual, que conjuga el análisis de la imagen cinematográfica con una aproximación teórica centrada en la construcción del deseo y de los marcos socio-afectivos. De esta manera, la metodología empleada se divide en las tres obras audiovisuales seleccionadas (*Fleabag*, *Sábado noche, domingo mañana*, *La soledad del corredor de fondo*) y un marco teórico compuesto de ensayos centrales y artículos.

Teniendo en cuenta que ya nos hemos referido a las obras audiovisuales citadas en el epígrafe de "Introducción", se procederá a continuación a presentar aquellos artículos y ensayos que son determinantes en la conformación del análisis que persigue esta comunicación. En este sentido, cabría diferenciar entre aquellos que aluden al contexto cinematográfico del Free Cinema y los que ahondan en las cuestiones de deseo y sujeción política.

Por un lado, para complementar el marco historiográfico en el cual se encuadraría el Free Cinema, la obra de Edgar Morin *Las estrellas* (1972) nos permitirá un primer acercamiento a los arquetipos de género imperantes en ese periodo. En esta línea, los postulados de Roland Barthes acerca de la creación y la cuestión de autoría reflejados en su texto "La muerte del autor" nos permitirán entender hasta qué punto el concepto de subjetividad muta en los años 60. Una visión que se completará con algunos artículos académicos que trabajan directamente los filmes citados.

Por otro lado, se considera pertinente contar con la obra de Michel Foucault *Historias de la sexualidad. I- La voluntad del saber*, que nos permitirá analizar la construcción de lo sexual en el filme de Reisz. En esta línea, el texto de Ann Kaplan "¿Es la mirada masculina?" (Kaplan, 1983) permitirá analizar el modo en el que la protagonista de *Fleabag* gestiona su sexualidad.

Una aproximación que se completará con el trabajo de Judith Butler *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, que nos permitirá conectar el trabajo de Reisz con el de Richardson. En este punto, el modo en el que Smith subvierte la norma a través de su propia corporeidad puede darnos las pautas para apreciar el carácter verdaderamente revolucionario y crítico de *Fleabag* en cuanto al posicionamiento de la figura femenina.

DISCUSIÓN

Como ya se ha precisado en la "Introducción", el carácter interdisciplinar de esta comunicación nos lleva a un análisis de la imagen en varios niveles. En primer lugar, realizaremos una breve aproximación a la construcción del personaje central de *Fleabag*. En segundo lugar, nos desplazaremos a los años sesenta para confrontar la creación de Waller-bridge con el Free Cinema, planteando un análisis paralelo con *Sábado noche, domingo mañana* (Reisz, 1960) y *La soledad del corredor de fondo* (Richardson, 1962). En tercer lugar, partiremos de este análisis previo para

ahondar en la construcción del deseo y la resignificación del cuerpo sometido, con el fin de comprobar el grado de madurez y autonomía subjetiva que realmente presenta el personaje de *Fleabag*.

1. *FLEABAG*⁹⁷: UNA APROXIMACIÓN AL PERSONAJE CENTRAL

Creada en 2016, la producción de Phoebe Waller-Bridge cuenta a día de hoy con dos temporadas, cuya trama gira en torno a Fleabag, su protagonista. La vida de esta joven londinense se caracteriza por la precariedad, tanto económica como socio-afectiva. Hija de un padre que apenas se interesa por su bienestar y con una hermana demasiado absorbida por su trabajo (y con traumas semejantes a los de ella), Fleabag intenta resistir a la cotidianidad de la gran ciudad a través de un apetito sexual que, a primer golpe de vista, podría ser leído como emancipador.

En este sentido, la precariedad económica de Fleabag vendría determinada por la imposibilidad de hacer frente a la gerencia de pequeño café, que habría abierto con su amiga Boo y que, tras la trágica muerte de esta, se negaría a cerrar. Ante el cúmulo de deudas, Fleabag parece incapaz de hallar una salida, ya que recurrir a la ayuda de terceros sería para ella reconocer la derrota.

Para comprender mejor las motivaciones que llevan a Fleabag a actuar de ese modo particular, cabría diferenciar tres ámbitos o áreas de sociabilidad en la vida de la protagonista: el ámbito de lo sexual, el ámbito de lo afectivo-emocional y el ámbito familiar. En el primero, se colocarían las sucesivas parejas sexuales que va teniendo Fleabag a lo largo de las dos temporadas. En el segundo, se situarían aquellas amistades o vínculos afectivos alejados de todo erotismo, siendo Boo prácticamente la única que se podría situar en esta área. En el tercero, estaría la familia

⁹⁷ Cabría matizar que tanto la serie de Phoebe Waller-Bridge como el personaje central femenino atienden al mismo nombre: Fleabag. Para diferenciarlo, de aquí en adelante nos referiremos al título de la serie citándolo en cursiva (*Fleabag*) y al personaje central citándolo en redondas (Fleabag).

de la protagonista, caracterizada por la distancia y frialdad emocional y la escasa cercanía que mantienen con ella.

En relación a ese primer ámbito de lo sexual, llama la atención cómo gran parte de los amantes que nos muestra Fleabag desde el inicio mantienen algún tipo de compromiso con ella. Centrándonos en la primera temporada, cabría distinguir el personaje de Harry, la pareja de Fleabag al inicio, quién mantiene con ella una relación de carácter asexual. Una carencia que la protagonista suple a través de uno de sus amantes, un narcisista con el que Fleabag tiene sucesivos encuentros.

En este punto, llama la atención cómo la protagonista, a pesar de su supuesta rebeldía, depende de la figura masculina de Harry como sostén emocional, cumpliendo en ese punto con las exigencias de una estabilidad afectiva impuesta desde el sistema dominante y reforzada a partir de la imposición de la familia nuclear (Foucault, 2007). Una dependencia emocional que parece trasladarse a lo sexual a través de ese primer amante, con el que asume en repetidas ocasiones una actitud pasiva, ya que es él quien elige las posturas y prácticas sexuales.

En la segunda temporada, la figura del cura se convierte progresivamente en el centro nuclear del ámbito de lo sexual. El apoyo que ofrece a la protagonista le confiere un interesante valor afectivo. Una aproximación que, al hacerse carnal cara al final de la serie, deviene sexual. Así, la figura del cura en la segunda temporada parece reunir las características de Harry (lo afectivo y asexual) y el amante narcisista (lo sexual). No obstante, la imposibilidad de la relación, dado su compromiso con la Iglesia, hace que la figura del cura adquiera un carácter casual y pasajero.



Figura 1. Fotograma de *Fleabag* (Waller-Bridge, 2019)
Fuente: Amazon Prime Video.

Respecto a ese segundo ámbito de lo afectivo, la figura de Boo se visibiliza como el principal apoyo de Fleabag. Un vínculo que se muestra en los *flashbacks* con una llamativa emotividad, que desaparece en esas escenas en las que vemos a la protagonista con diversos compañeros sexuales. Conservando la frontalidad que caracteriza los planos generales de la serie, en esos encuentros entre Fleabag y su amiga vemos una proximidad entre los personajes que nos habla de una cercanía notable, potenciada por el tono cálido que encuadra la escena (Fig. 1).

La conexión que existe entre ambas queda reflejada en la reacción de la protagonista no solo ante la muerte de su amiga⁹⁸, sino ante la ausencia de un vínculo real que pueda sustituirlo. En este punto, la muerte de Boo cristaliza como uno de los vértices de la culpa. La responsabilidad directa por haberse acostado con su pareja se suma a esa percepción que la protagonista tiene de sí misma. Así, Fleabag se culpa no tanto por haberse acostado con la pareja de su amiga, sino por su apetito sexual.

Una acusación legitimada en ocasiones por su hermana, Claire, casada y con un puesto de trabajo de alta responsabilidad. En este punto, la posición social de su hermana parece intimidar a Fleabag. No obstante, la necesidad de aprobación afectiva la lleva a intentar aproximarse a ella

⁹⁸ Tal y como refleja la serie, Boo se suicida tras enterarse que su pareja tenía una amante, que no es otra que Fleabag. Buscando una respuesta afectiva, lleva a cabo un intento de suicidio que acaba con su muerte. Por esta razón, Fleabag se sentirá culpable de la muerte de su amiga.

en la medida de lo posible. Una búsqueda de afecto que posicionaría a Claire en un punto intermedio entre el ámbito de lo afectivo-emocional y el ámbito familiar.

Finalmente, el ámbito familiar se caracterizaría por la inestabilidad emocional. Un contexto afectivo determinado por la muerte de la madre de Fleabag, una ausencia que marca la vida de la protagonista, de su hermana y de su padre. Esa carencia adquiere en la serie la apariencia simbólica de la madrastra de Fleabag, una artista visual cuyos trabajos recogen una potente carga erótica.



Figura 2. Fotograma de *Fleabag* (Waller-Bridge, 2019)
Fuente: Amazon Prime Video.

En este punto, la figura del padre de Fleabag y Claire actuaría desde una ausencia pasiva, frente a la ausencia activa de la difunta madre de ambas. Si bien intenta en ocasiones acercarse a sus hijas, lo hace siempre desde la distancia emocional. Así, les agasaja con cursos de feminismo o con retiros espirituales, siendo quizá incapaz de afrontar la responsabilidad afectiva de la paternidad. Esta peculiar forma de mostrar afecto se visibiliza en una de las reuniones familiares que tienen lugar para honrar la memoria de la madre de Fleabag. La frontalidad de la imagen, sumada a la posición vertical de los cuerpos, indican un cierto alejamiento emocional por parte de las personas implicadas (Fig. 2).

En relación a la madrastra, es interesante cómo este personaje maduro parece reconocer el deseo femenino con asertividad. Su trabajo artístico sería el reflejo de esa conducta sin tapujos, una forma de presentarse a la

sociedad como una mujer libre y moderna, y que se cristaliza en esos sucesivos coqueteos que mantiene con uno de los amantes de *Fleabag*. Una actitud desafiante en lo oral que se contrapone con la insistencia que manifiesta con la protagonista, preguntándole continuamente por sus parejas afectivas. En este sentido, la madrastra adoptaría de algún modo el mismo doble discurso que el de su hijastra. Presentándose como una mujer con una visión salvaje de lo sexual, su objetivo final no es otro que el de satisfacer las exigencias sociales a través de esa pareja afectiva de carácter monógamo.

2. EL FREE CINEMA, LA ANTESALA

2.1. UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA

En su obra *Las estrellas*, Edgar Morin refleja cómo a partir de los años cuarenta surge un nuevo arquetipo de feminidad, un híbrido entre la mujer fatal y la mujer ángel de los primeros años del cine. Ciertamente masculina y activa, este nuevo tipo de feminidad sigue guardando ciertas características arquetípicas que se visibilizan en un tono de voz aniñado y en una dependencia de lo romántico, siendo Audrey Hepburn una de sus mejores representantes (Morin, 1972). Un cambio evolutivo que se dará igualmente en los compañeros masculinos, si bien no de forma tan categórica.

Frente a la actriz, la figura del autor o autora muta igualmente. Tal y como se recoge en el texto de Roland Barthes "La muerte del autor", la creación se aleja de su adscripción singular a la figura del autor o creador. Un hecho que Barthes sitúa no en el siglo XX, sino en los albores mismos de la escritura. Según el teórico, en cada interpretación, el lector denota nuevos significados a la obra, potenciando el nacimiento de una nueva producción, determinada en cada lectura del texto inicial (Barthes, 1968).

Este planteamiento crítico, que cuestiona la unicidad del hecho creativo, ha de ser aplicado al contexto del Free Cinema, junto con ese carácter evolutivo de los nuevos arquetipos de género. Si bien la figura hegemónica el autor se desvirtúa, esta presencia de lo creativo sigue asumiendo

el masculino como género. Una realidad que se plasma en las voces que destacan de este periodo cultural, ya que pese a su diversidad todas ellas se leen en masculino.

En este punto, el trabajo de Phoebe Waller-Bridge rompería con esta hegemonía masculina, no solo por ser una autora sino por posicionar la voz narrativa en su alter ego, una mujer joven con una vida sexual activa. En este punto, el cuestionamiento de la voz canónica del autor que planteaba Barthes debe leerse igualmente en un nuevo contexto multidisciplinar, donde la interpretación de una misma obra se determina a través de múltiples canales informativos, llegando a cuestionar la presencia canónica y clásica del autor.

Retomando los planteamientos de Morin en *Las estrellas*, es llamativo cómo los personajes masculinos que habitan los espacios en el Free Cinema parecen reforzar aún más los estereotipos de género. Hombres rudos que se jactan de haberse hecho a sí mismos y que rechazan toda emoción. Una deriva que se plasma igualmente en lo afectivo, jugando en los límites del libertinaje con la única excusa de reforzar su masculinidad a través de su fuerza sexual.

En este punto, la presencia de *Fleabag*, más de medio siglo más tarde, viene a responder a esa hegemonía de la sexualidad a través de un interesante posicionamiento feminista. Así, *Fleabag* se apropia de ciertos gestos característicos de la masculinidad clásica, performando los códigos de género a través de su propia subjetividad. Con todo, la presencia de la culpa y su búsqueda constante por una estabilidad afectiva (que quizá podríamos leer como una posible dependencia emocional) parecen aproximarla a ese arquetipo de la chica agradable y dulce que representaba Audrey Hepburn.

2.2. KAREL REISZ Y LA CONFRONTACIÓN DE LO SEXUAL EN *SÁBADO NOCHE, DOMINGO MAÑANA* (1962).

Arthur Seaton, el protagonista de *Sábado noche, domingo mañana* (Reisz, 1962) es un joven inglés para quién la sexualidad es la vía hedonista definitiva a través de la cual escapar del peso de la rutina. Como traba-

jador industrial, la jornada de Arthur está marcada por el ritmo repetitivo de las tareas y el sonido de las máquinas. Una realidad asfixiante para la cual, según el protagonista, solo hay una salida: alcohol y mujeres. Frente a esa conducta vespertina, su familia, con la que vive, se convierte en el faro de lo moralmente aceptado. Un control social que es ejecutado por sus vecinas, que vigilan sus pasos y gestos.

Frente a la actitud desenfadada de Arthur, llama la atención cómo una de sus amantes, una mujer casada, no tiene la misma libertad. Una coacción implicada por su estado civil y por lo simbólico de su género. En este punto, lo que es moralmente reprochable en el caso de Arthur se convierte en prohibitivo en el caso de su amante, Brenda.

Una coacción que vendría determinada por la imposición de la familia nuclear en el siglo XIX. Tal y como recoge Michel Foucault en *Historia de la sexualidad*, es a partir de la década de 1830 cuando la "aparición de la familia canónica" (Foucault, 2007, p. 148) tomase vigor en la sociedad occidental, persiguiéndose todo tipo de conductas sexuales que se escapasen de los márgenes de lo moralmente aceptable, incluyendo el adulterio, las conductas homoeróticas o la prostitución entre las más perseguidas.

En este punto, la posición de Brenda como mujer casada la predispone en un nivel de inmoralidad superior al de Arthur. Una posición que adquiere la carga simbólica a través del embarazo de esta, que, tras intentar buscar un modo para abortar, renuncia a ello y asume la carga como parte del matrimonio.

A la hora de comparar la conducta de Arthur a la de Fleabag, es llamativo cómo en ambos casos el entorno social marca los límites de lo moralmente aceptable. En el caso de Arthur, la corrección externa se divide entre su jefe, sus padres, las vecinas de su barrio y los policías que lo detienen. En *Fleabag*, la vigilancia de la norma se vuelve menos visible y se deja entrever a través de pequeños gestos de la familia de la protagonista.

Si bien a la hora de afrontar cualquier paralelismo entre dos obras que guardan más de medio siglo de distancia temporal hemos de atender a las particularidades socio-culturales de cada contexto, en el caso que nos

ocupa la cuestión de género se convierte en uno de los vértices determinantes el análisis.

Tal y como recoge Melanie Bell en su artículo "Joven, soltera, desilusionada: la heroína de la pantalla en el cine británico de los años sesenta", el rol de las mujeres en el Free Cinema se alejaba de lo libertino, asimilándose así al arquetipo de la chica agradable y ciertamente masculina que citaba Morin a propósito del cine francés (Morin, 1972). La única vía de la mujer para subvertir los códigos morales en el cine británico de los años sesenta era, según Bell, canalizando su deseo a través de la mirada masculina (Bell, 2012). Esto es, que la fantasía de empoderamiento femenina no supusiese una afrenta a la condición masculina.

En este sentido, la proyección del deseo en *Fleabag* parece aproximarse a esta concepción de la sexualidad permitida que recoge Bell. Así, vemos como la protagonista deposita en varias ocasiones la fuerza actuante del deseo a su compañero masculino. En aquellas ocasiones en las que Fleabag va más allá y toma las riendas en los encuentros sexuales, llama la atención cómo se cristaliza la culpa a modo de monólogo interior. Retomando el trabajo de Foucault, la culpa sería la última esencia que le quedaría a ese sistema dominante para seguir controlando la vida de las mujeres en pleno siglo XXI.



Figura 3. Fotograma de *Sábado noche, domingo mañana* (Reisz, 1960)
Fuente: Filmin.

Volviendo a la obra de Reisz, el modo en el que el realizador capta al personaje masculino marca desde el inicio su peso narrativo. Presentado en sucesivos planos contrapicados, Arthur es proyectado de manera heroica, retratado como alguien que está por encima de ese designio que le ha sido impuesto: trabajar en la fábrica (Fig. 3). Una proyección que se opone al uso del plano frontal con el que se nos muestra a Fleabag. Una horizontalidad que combina el picado ligero en planos medios, apostando por un realismo honesto que logra captar la esencia del personaje con un cierto punto cómico.

2.3. TONY RICHARDSON: EL CUERPO COMO RESISTENCIA EN *LA SOLEDAD DEL CORREDOR DE FONDO* (1962)

Si en la obra de Reisz la sexualidad se convertía en la vía de escape que halla el sujeto para realizarse, en el filme de Tony Richardson la sexualidad es eludida y es el cuerpo el que deviene la frontera definitiva entre la obligación impuesta desde el exterior y la voluntad del individuo de tomar las riendas de su destino.

La soledad del corredor de fondo comparte con la obra de Reisz el interés por los bajos fondos de la sociedad, sin abandonar ese enfoque en masculino. Smith, el protagonista, es un joven que acaba en un reformatorio por hurto. Allí, es descubierto como una potencia del atletismo y se le indica su destino: si se esfuerza en ganar en la próxima carrera contra uno de los internados seleccionados, Smith podrá olvidarse del reformatorio e iniciar una nueva vida como deportista. Un futuro que Smith acaba rechazando al decidir perder conscientemente la carrera.

En ese gesto, Smith renuncia al mandato impuesto de forma consciente. En una de las escenas finales, se van mostrando primeros planos intersecados del rostro de Smith, del director y de lo que podría augurarle esa victoria: el reconocimiento de los otros y la estabilidad económica y social de la que carece. Una vía de lo posible a la que renuncia activamente a través de su cuerpo, ralentizando el paso en los últimos segundos de la carrera para perder conscientemente y retomar el control de su destino.

Tras la derrota, el filme de Richardson muestra el rostro indignado del director. Una frustración que es trabajada por Susan Birrell en su artículo "La soledad de aprender a trabajar", en el que compara esta reacción con la de algunos de sus estudiantes universitarios, que no acaban de entender la renuncia activa de Smith, sintiéndose ellos igualmente traicionados a un nivel interpelativo.



Figura 4. Fotograma de *La soledad del corredor de fondo* (Richardson, 1962)
Fuente: Filmin.

A juicio de Birrell, la imposibilidad de la victoria, si bien es mostrada como un gesto de resistencia de parte de Smith, es vista desde el sistema dominante como un acto de traición y cobardía. Una proyección que se trasladaría a los alumnos de Birrell y que se explicaría a través de la culpa que sentirían los espectadores por no cumplir con las expectativas que la sociedad tiene sobre ellos.

En este sentido, Birrell considera que la negación de Smith a la victoria y, por ende, al sometimiento, no es más que el reflejo de su capacidad de resistencia. Así, Smith logra "aceptar su posición" (Birrell, 2014) y asumir su destino desde la plena consciencia. Un planteamiento que se aproxima al concepto de *assujétissement* o sujeción que Butler recoge a partir de Foucault, y que vendría referido a la capacidad última del individuo de reapropiarse de su propia subjetividad a través del proceso de sometimiento (Butler, 2001).

Tomando consciencia de los límites de su cuerpo, pero también de sus capacidades, Smith lograría imponerse a la voluntad impuesta por sus superiores, asumiendo la pérdida como la vía definitiva para la "sujeción" última. Esta habilidad de Smith sería de algún modo reflejada en una de las escenas del filme que anteceden a la secuencia en cuestión. En ellas, primeros planos captan el gesto histriónico del protagonista y recalcan el peso simbólico de su cuerpo como frontera (Fig. 4).

3. LA CONSTRUCCIÓN DEL DESEO: ANÁLISIS DE UNA RE-SUBJETIVIZACIÓN

Partiendo de la reflexión anterior en torno a la potencialidad subversiva de la "sujeción" en el personaje de *La soledad del corredor de fondo*, pasamos en este epígrafe a trasladar estas consideraciones al modo en el que Fleabag gestiona su deseo y cómo esas vivencias sexuales determinan su relación con los diferentes ámbitos y consigo misma. Continuando con el planteamiento de Birrell, se busca descifrar hasta qué punto las acciones de Fleabag revelan su capacidad última de sujeción, es decir, de sobrevenir a la imposición del sistema social a través de su propio cuerpo.



Figura 5. Fotograma de *Fleabag* (Waller-Bridge, 2019)
Fuente: Amazon Prime Video

Como narradora de su propio relato, Fleabag adquiere un interesante rol en la serie de Waller-Bridge. Así, nos introduce a través de la interpelación en cada uno de los encuentros sexuales (Fig. 5). Su mirada a cámara la coloca como sujeto activo de sus vivencias al tiempo que la

aleja de sus compañeros sexuales. En este punto, la ruptura de la cuarta pared juega aquí un papel significativo: la lucha del cuerpo entre la sujeción y la entrega. Un dualismo similar al que se enfrentaba Smith, planteando en esta ocasión a través del deseo y la proyección de la mirada.

Para comprender mejor el alcance del gesto de *Fleabag*, consideramos clave la reflexión de Ann Kaplan entorno a la mirada masculina. Si bien el gesto de mirar se extrapola del género, la capacidad de apropiarse de la mirada desde la plena sujeción nos pondría en esa "posición masculina" de la que habla Kaplan (Kaplan, 1983). Partiendo de estas premisas, el hecho de que *Fleabag* rompa el eje y evite el contacto visual con su amante podría considerarse como una renuncia activa a la posesión activa del deseo.

Asumiendo lo masculino en su hábito, *Fleabag* renuncia finalmente a la posesión de la mirada masculina en ese desplazamiento. Un gesto consciente que podría interpretarse a través de los postulados de Luce Irigaray. Tal y como recoge en su obra *Espéculo de la otra mujer*, la clave en la proyección del deseo femenino estaría en la imitación de lo masculino, en la adopción de una máscara:

Que ella interprete, eventualmente a la perfección, el papel perverso a la manera burguesa de la «feminidad» no colma en absoluto, no evita para nada ese fallo, esa carencia, de una economía especular específica, de una representación posible, para ella, por ella, de su valor, que permitiría que accediera al intercambio con una forma distinta del «objeto» (Irigaray, 2007, p.101)

De acuerdo con la cita de Irigaray, *Fleabag* se limitaría a imitar esa mirada masculina desde la otredad, es decir, desde su condición femenina. Un estado que le impedirá alcanzar una sujeción plena como sí sucedía en el filme de Richardson, ya que esta estaría sujeta a la consciencia masculina, que limitaría toda posibilidad de éxito.

En este punto, el problema de *Fleabag* es el peso significativo de una narrativa en masculino que determina la vida sexual de la protagonista. La única vía para romper con esa tradición sería la autoconsciencia, que se revela por segundos en planos medios que nos muestran a una mujer

insatisfecha por la exigencia de sus amantes a dominar la situación. Rompiendo con la interpelación con la espectadora y alejándose igualmente del contacto directo con su pareja sexual, Fleabag vuelve sobre sí misma en esa mirada de soslayo y cierto rechazo hacia su amante (Fig. 6).



Figura 6. Fotograma de *Fleabag* (Waller-Bridge, 2019)
Fuente: Amazon Prime Video.

Lo que resuelve esta suerte de miradas introspectivas que plantea Fleabag a lo largo de la narración es su capacidad para ser consciente de la posición de dominio que tiende a ocupar su amante. Un rol que ella intenta cuestionar desde el enmascaramiento, dejándose llevar y proyectando un falso deseo de aceptación. Un juego de adaptación que se rompe en esos instantes y que nos da la clave para construir una narrativa en femenino plural.

Tal y como sostiene Jack Halberstam, uno de los mayores desafíos que afronta el lenguaje cinematográfico es transgredir los códigos de la mirada masculina y abrir el relato a nuevos modos afectivos. En este punto, no se trataría simplemente de superar la visión heterosexual, ya que esta podría estar igualmente determinada por esa concepción conservadora y masculina del deseo (Halberstam, 2015), sino plantear un nuevo eje relacional entre las personas involucradas. Esto es, se buscaría romper no tanto con los sujetos representados sino con el modo en el que estos interaccionan.

RESULTADOS

A la hora de confrontar las hipótesis planteadas al inicio, podemos afirmar que ambas han sido verificadas a lo largo de este capítulo. Con todo, sí se ha observado ligeros matices que indican una cierta mutación del caso de estudio.

Por un lado, se ha demostrado cómo la mirada masculina sigue presente en los nuevos modelos narrativos como *Fleabag*. Una presencia que se visibiliza especialmente a través de lo sexual, y que representa el peso simbólico que aún tiene la visión masculina dentro del lenguaje cinematográfico. No obstante, tal y como se ha demostrado en el epígrafe anterior, dichos productos culturales muestran igualmente la posibilidad de un cambio en esos pequeños gestos que implican una re-subjetivización de la condición femenina a través de la interpelación y de la construcción del relato en primera persona.

Por otro lado, sí que podemos observar un cierto distanciamiento entre las innovaciones técnicas que presenta *Fleabag* y su planteamiento narrativo. En este punto, cabe incidir en que gran parte de las supuestas innovaciones que recoge la serie de Waller-Bridge ya estaban presente en las obras de Reisz y Richardson analizadas en esta comunicación. En este sentido, el logro de *Fleabag* no sería tanto la ruptura de la cuarta pared o el uso del sonido directo, sino el modo en el que su directora logra aunar la narrativa televisiva de las series con los recursos técnicos y estéticos del lenguaje cinematográfico.

CONCLUSIONES

A pesar de esa presencia aún visible de la mirada masculina, lo cierto es que series como *Fleabag* están cambiando el modo en el que entendemos y percibimos el lenguaje cinematográfico. Heredera de lo cinematográfico, pero también de lo televisivo y, por ende, de lo híbrido, la producción de Waller-Bridge refleja el avance social que ha permitido a las mujeres pasar de ser meras "chicas agradables" (Morin, 1972) a sujetos deseantes. Una evolución a la que aún le queda un largo camino, hasta lograr superar el estigma de la culpa.

En este punto, uno de los aspectos más interesantes que ha propiciado el análisis de *Fleabag* ha sido observar cómo la coacción moral y la vigilancia de la norma como elementos de control externos desaparecen, pero siguen vigentes en nuestro subconsciente. La mayor presión que lleva a Fleabag a culparse por la muerte de su amiga y, por ende, de su excesivo apetito sexual, no proviene del exterior, sino de ella misma.

Si bien es cierto que la insistencia de ciertos miembros de su familia para que formalice una vida monógama es constante, lo que atormenta a la protagonista no es otra cosa que su propio deseo. Un hecho que se refleja en esos continuos saltos temporales o *flashbacks* en los que vemos cómo se responsabiliza de la muerte de su amiga en la primera temporada, cristalizándose en la figura del cura en la segunda temporada. De hecho, el rechazo final de este a esa proposición que le hace Fleabag de romper con la Iglesia e irse con ella podría interpretarse como una suerte revelación: entre todos sus amantes, Fleabag elige quedarse con el que representa directamente el poder simbólico y fáctico de la moral en la sociedad occidental: la institución eclesiástica.

Esta peculiar somatización de la culpa imposibilitaría a la protagonista gestionar de forma totalmente libre su deseo. Así, se deja llevar por sus amantes, siendo ellos los que toman las decisiones finales en los encuentros sexuales. Una dependencia emocional que se traslada a lo afectivo en esa búsqueda incesante de una pareja estable. Si bien son varias las voces que podrían acusar de adicción la pasión de Fleabag por el sexo, dicha adicción quizá se encuadre mejor dentro de la presión de la sociedad por la estabilidad monógama. Presionada por los suyos y, especialmente, por su propia conciencia, Fleabag parece incapaz de afrontar la soltería como una vía plausible de existencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (1968). «La mort de l'auteur». En Barthes, R (ed.). *Le bruissement de la langue*. París: Éditions du Seuil, 61-67.
- BELL, M. (2012). Young, Single, Disillusioned: The Screen Heroine in 1960s British Cinema. *The Yearbook of English Studies*, 42, 79-96.

- BIRRELL, S. (2014). The Loneliness of Learning to Labor. *Journal of Sport History*, 41 (1), 5-14.
- BUTLER, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Valencia: Ediciones Cátedra Feminismos.
- DE LAURETIS, T. (1984). *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Nueva York: Indiana University Press.
- FOUCAULT, M. (2007). *Historia de la sexualidad. 1-La voluntad de saber*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- IRIGARAY, L. (2007). *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal. Cuestiones de antagonismo.
- HALBERSTAM, J., (2015, diciembre 13). Sadism still demands a story. *The chronicle of higher education*. Recuperado de <https://bit.ly/2MLpEL2>
- KAPLAN, A. (1983). Is the gaze male? En *Women & Films. Both sides of the camera*. Nueva York: Routledge, 23-35.
- MORIN, E. (1972). *Les stars*. París: Éditions du Seuil.
- REISZ, K. (1960). *Saturday night & Sunday morning*. UK: Woodfall Film Productions.
- RICHARDSON, T. (1962). *The loneliness of the long distance runner*. UK: Woodfall Film Productions.
- WALTER-BRIDGE, P. (2016). *Fleabag*. UK: Two Brothers Pictures.

1.3. EDUCACIÓN ARTÍSTICA

EL DIÁLOGO ARTÍSTICO-VISUAL A/R/TOGRÁFICO COMO ESTRATEGIA DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE EN ARTES

DR. JAIME MENA
Universidad de Granada, España

RESUMEN

Este trabajo presenta un estudio en el que se aborda el concepto de diálogo visual como una relación entre sujeto y objeto artístico que sitúa al espectador-educando como agente activo de este intercambio. Como señalan Knobler (1980), Dewey (2008) y Eisner (2008), en el espacio que existe entre la obra y el espectador se generan diálogos estéticos que permiten establecer encuentros más elocuentes y relevantes para la comprensión y experiencia de lo artístico.

En el ámbito de la investigación educativa, existe un creciente desarrollo de metodologías que utilizan el pensamiento y producción artística como forma principal de investigación y educación en artes. En este sentido, los comentarios visuales representan estrategias para el diálogo artístico basadas en la creación de nuevas imágenes que analizan y proponen ideas originales acerca de una obra de arte. Este instrumento, cuando es trasladado de la investigación a la educación, sitúa al alumnado en una relación de horizontalidad con el arte que favorece su aprendizaje. Además, si el trabajo basado en las artes se concreta desde la A/r/tografía, un enfoque metodológico en el que integra de forma ecuánime creación artística, investigación y aprendizaje, se subraya la importancia de la actitud estética para el aprendizaje en artes.

Para explorar la potencialidad del diálogo visual y la del A/r/tografía como enfoque educativo, este capítulo se organiza en torno a una experiencia investigadora desarrollada con el alumnado del grado de Educación Primaria de la Universidad de Granada. Esta acción forma parte de un trabajo más amplio en el que se integra alumnado de otros niveles, así como profesorado del área de educación artística.

PALABRAS CLAVE

A/r/tografía, Artes Visuales, Diálogo artístico, Comentario visual, Enseñanza-aprendizaje.

INTRODUCCIÓN

Recientemente, la educación artística ha experimentado un desarrollo importante de metodologías en las que la creación e investigación artística representa el elemento central de las acciones de enseñanza-aprendizaje. Planteamientos como la Mediación Cultural y los Métodos Artísticos de Aprendizaje promueven dinámicas de aprendizaje basadas en las formas de pensamiento y producción propias de las artes (Roldán et al., 2020). Esta forma de abordar la enseñanza-aprendizaje de las artes permite, tanto a educadores como educandos, establecer situaciones horizontales de encuentro con las artes en las que no se traducen lenguajes o estrategias, sino que se conducen procesos de encuentro con las artes a partir los códigos propios de las artes. Como señala Dewey (2008):

Cada medio dice algo que no puede ser dicho bien y completamente en otra lengua. Las necesidades de la vida diaria han dado una superior importancia práctica al modo de comunicación que es el habla. Desgraciadamente, este hecho ha provocado el nacimiento de la impresión generalizada de que los significados expresados en arquitectura, escultura, pintura y música pueden ser traducidos en palabras con poca o ninguna pérdida. De hecho, cada arte habla un idioma que trasmite lo que no puede decirse en otra lengua sin tener que variar sustancialmente. (p. 119)

De este modo, las obras de arte y los procesos de creación dejan de ser únicamente objeto de estudio para convertirse también en método, abriendo el proceso de enseñanza-aprendizaje a estrategias que incluyen el pensamiento y las prácticas artísticas como ejes del proceso de enseñanza-aprendizaje.

Tomando como punto de partida esta concepción en torno al potencial formativo de los procesos artísticos, la *A/r/tografía*, como metodología de investigación que integra de forma consustancial lo artístico, indagador y educativo (Marín-Viadel & Roldán, 2019), ofrece un marco conceptual a partir del cual situar desde el rigor académico y formativo la práctica artística como centro de la actividad educativa.

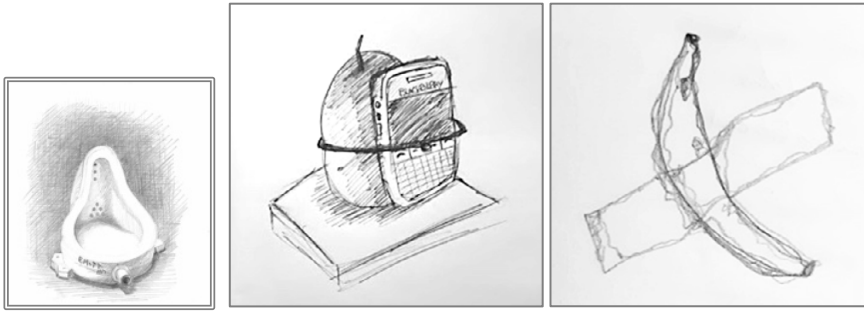


Figura 1: *Dibujar para comprender según Kit White*

Fuente. Elaboración propia a partir de una cita visual directa (White, 2011, p.13) y de dos dibujos del alumnado participante (2021)

1. OBJETIVOS

- Explorar las posibilidades de la A/r/tografía como método a través del cual conducir un proceso de enseñanza-aprendizaje en artes.
- Analizar el potencial del comentario visual como instrumento principal en la indagación educativa.
- Dimensionar el dibujo como una forma de pensamiento que estimule el pensamiento estético.
- Utilizar formas de aprendizaje que integren lo cognitivo, sensorial y artístico de forma equitativa.

2. METODOLOGÍA

Los métodos artísticos de investigación proponen enfoques transdisciplinarios que combinan los principios de las artes creativas para abordar las cuestiones de la investigación de forma holística (Leavy, 2017). Investigar artísticamente supone considerar el arte como una vía perspicaz, reveladora y atrevida de exploración en la que se definen modelos de comprensión más próximos a lo metafórico que a lo literal, a los significados que a las verdades absolutas, a lo ambiguo y lo incierto que a lo paradigmático (Eisner, 2008a).

En la investigación artística la atención al proceso de investigación es tan importante como el análisis de datos. De modo que, la investigación es dimensionada como un proceso flexible y abierto en el que no se presuponen o se plantean de antemano los posibles resultados a los que se espera llegar. Por lo tanto, un estudio artístico no pretende predecir resultados o establecer ideas absolutas, sino que tiene como objeto amplificar el conocimiento de aquello que estudia (Irwin et al., 2017)

De forma concreta, los enfoques artísticos de investigación utilizan las formas propias de la creación como instrumentos principales para la obtención de datos, análisis y exposición de resultados. Sin embargo, para que una investigación artística pueda ser considerada como tal debe (McNiff, 2008):

- Representar una forma de comprensión y examen de las múltiples realidades presentes en el mundo.
- Estructurarse como un método claro que pueda describirse fácilmente.
- Implementarse de una manera sistemática para que se presten a la presentación de informes de resultados.
- Ser replicables y utilizadas por otros investigadores.
- Ofrecen un modelo de indagación a partir del cual se pueden definir variaciones basadas en una práctica sistemática.

En este capítulo las imágenes no ilustran las ideas expresadas en el texto, sino que constituyen, en paralelo con el texto, una forma de argumentación. Se presentan de forma agrupada, constituyendo fotoensayos que exponen de un modo lógico y coherente ideas (Marin-Viadel & Roldan, 2010). Sin embargo, la lógica interna de cada uno de los fotoensayos pertenece al territorio de lo no literal, proponiendo lecturas abiertas en torno al objeto de estudio de esta investigación.

3. DISCUSIÓN

3.1. A/R/TOGRAFÍA: COMPRENDER DESDE LA CREACIÓN

La A/r/tografía es una metodología de investigación que se identifica con las Metodologías de Investigación Basadas en las Artes, un concepto paraguas en torno al cual se sitúan aquellas estrategias de investigación que utilizan formas de conceptualización, argumentación y exposición propias de disciplinas artísticas (como la poesía, la música, el teatro o las artes visuales) (Wang et al., 2017). Concretamente, la A/r/tografía integra la creación artística, la investigación y la pedagogía como una estructura rizomática que opera mediante la variación, el intercambio y el flujo de equilibrios entre estos tres ámbitos. Se trata, pues, de un método que entiende la búsqueda de entendimiento como un intercambio crítico que es reflexivo, receptivo y relacional en constante estado de reconstrucción (Irwin & Springgay, 2008).

Gracias a la interrelación de las dinámicas arte-investigación-educación promovida por el método a/r/tográfico, se logra conducir un proceso que potencia el establecimiento de vínculos empáticos entre el educando y el objeto o cuestión artística estudiada. El proceso de aprendizaje no responde al seguimiento de una pautas o guías preestablecidas, sino que la exploración del problema artístico desde la propia actividad del educando, origina un proceso de comprensión significativo que no distinga entre objeto de aprendizaje y método:

Los estudiantes aprenden de manera eficaz cuando se ven comprometidos en proyectos ricos y significativos; cuando su aprendizaje artístico está anclado en la producción artística; cuando hay un intercambio fácil entre las diversas formas de conocimiento, incluyendo las formas intuitivas, artesanales, simbólicas y notacionales; y cuando los estudiantes gozan de una holgada oportunidad para reflexionar sobre su progreso. (Gardner, 1994, p.87)

Actuar a/r/tográficamente constituye un proceso continuo, cuyo objetivo es amplificar la comprensión de una cuestión a partir de las ideas y conclusiones que surgen a lo largo de todo el proceso de exploración. No pretende establecer conceptos herméticos, sino que a partir de la

formulación de cuestiones abiertas, el proceso de indagación integra experiencias cognitivas intuitivas y racionales, generando un equilibrio entre lo sensible y lo inteligible. De este modo, se dirige el proceso de comprensión tanto hacia los aspectos de las cosas que destacan como relevantes, como hacia aquellos que, aún pareciendo periféricos o irrelevantes, pueden llegar a ser determinantes para la comprensión y el aprendizaje (Irwin et al., 2017).

Lo artístico, en cuanto a que opera desde el pensamiento y la actividad estética, es el origen y el medio en torno al cual se estructura el proceso de conocimiento (Roldán, 2015). Abordar la comprensión de una cuestión desde lo artístico, supone abrir los procesos de exploración y entendimiento a modelos de conocimiento más próximos a lo metafórico que a lo literal (Eisner, 2004). De modo que, las piezas resultantes del proceso de indagación y aprendizaje, aunque puedan parecer aparentemente anecdóticas o subjetivas, actúan como medios que visualizan la comprensión de conceptos como la percepción estética, la expresión simbólica o la experimentación de una actividad creadora.

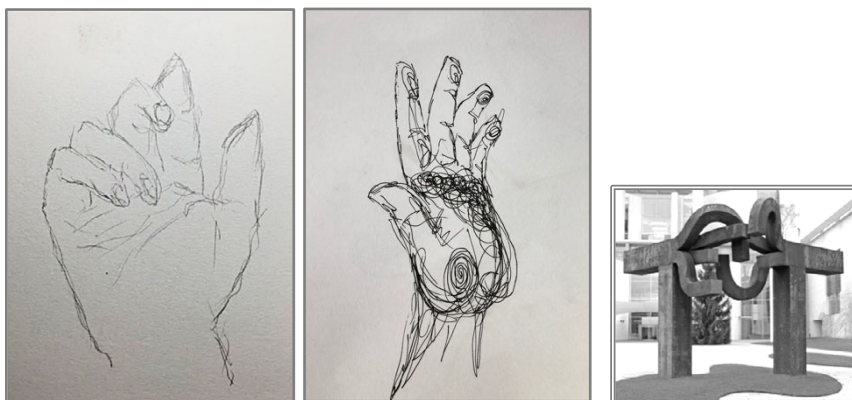


Figura 2: *El gesto y el volumen.*

Fuente. Elaboración propia a partir de dos dibujos del alumnado participante (2021) y de una cita visual directa (Hans Peter Schaefer, 2005, *Eduardo Chillida sculpture 'Berlin'*)

3.2. DIALOGAR EN LO ARTÍSTICO COMO INSTRUMENTO EDUCATIVO

Partimos de la premisa de que cuando una persona que contempla una obra de arte lo hace desde una actitud estética, es decir, como un sujeto activo que establece un intercambio significativo con el objeto artístico, la pieza se activa como arte, dejando de ser considerada únicamente como un producto de una cultura visual (Dewey, 2008; Eisner, 2008b). En el diálogo con el objeto artístico, el espectador aprende a aprovechar los elementos que aparecen en la obra, tanto aquellos más previsibles como aquellos otros más sorprendidos, para conducir un intercambio estético (Knobler, 1980).

Trabajar desde una posición a/r/tográfica permite situar el diálogo entre el objeto y el espectador en el ámbito de la propia creación artística. A partir de la generación de nuevas imágenes, el educando, en calidad de investigador y creador, plantea un intercambio con la obra de arte que se fundamenta en premisas propias del ámbito de lo artístico. Así, cada una de las imágenes elaboradas para comentar la obra de arte, representan en sí mismas un proceso de pensamiento y búsqueda de respuestas. De este modo, se constituye una acción de enseñanza-aprendizaje que, al no estar sujeta a prescripciones prefijadas y cerradas, promueve un proceso significativo que articula conocimiento, expresión y vivencia de forma equilibrada (Caeiro, 2020).

El diálogo artístico, como instrumento educativo, trasciende los límites de la mera creación de imágenes, configurando un espacio de aprendizaje relacional que no se centra únicamente en el significado, sino que atiende también al modo en que la obra de arte invita a reflexionar sobre una cuestión concreta. Este proceso estimula la creación de vínculos con la práctica artística que favorecen la identificación del educando con la obra de arte.

Plantear la acción de enseñanza-aprendizaje de lo artístico desde una perspectiva a/r/tográfica conlleva diseñar unas condiciones que permiten al educando aprender a tomar decisiones estéticas desde el desarrollo de procesos propios de indagación y comprensión. No se trata de que el alumnado siga de forma rigurosa unas pautas de creación de imágenes,

sino de que aprenda a pensar y expresarse en los términos propios de la creación artística.

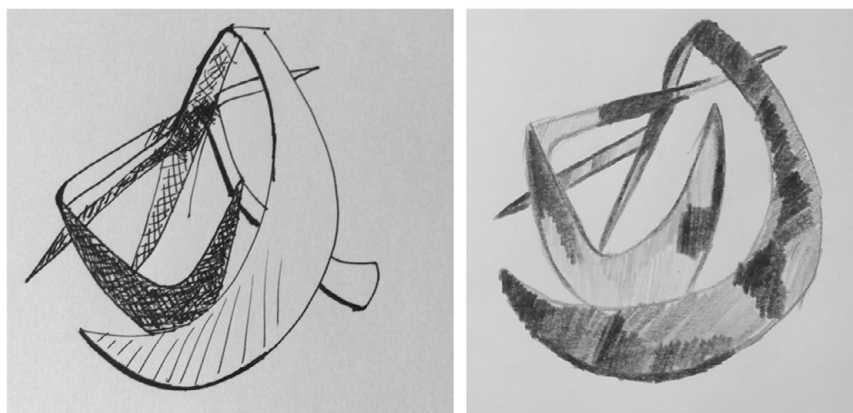


Figura 3: *Conocer desde la textura*

Fuente. Elaboración propia a partir de dos dibujos del alumnado participante (2020)

3.3. EL COMENTARIO VISUAL EN EL DIÁLOGO ARTÍSTICO

La A/r/tografía, como una práctica de investigación basada en las artes utiliza, fundamentalmente, instrumentos propios de la creación artística como herramientas de investigación. Estos instrumentos funcionan como formas de obtención de datos pero, también, como formas de exposición y argumentación de ideas. A partir de estructuras propiamente artísticas como la metáfora y la metonimia, los instrumentos artísticos conforman estrategias de indagación y expresión con las que encontrar y defender ideas y argumentos que faciliten la comprensión de una cuestión (Marín-Viadel & Roldán, 2019). Mientras mayor interés estético posea el instrumento, mayor será la capacidad de este para establecer relaciones conceptuales que permitan comprender un problema de estudio.

El comentario visual es un instrumento de investigación visual que tiene como objeto la elaboración de imágenes que estudian en profundidad una obra. Sus características fundamentales son (Marín Viadel et al., 2012):

- La finalidad del comentario es marcadamente educativa y/o investigadora
- Reconoce la importancia de la obra que comenta como una aportación significativa en el ámbito visual.
- Propone un análisis convincente capaz de explicar la obra comentada.
- El comentario plantea ideas visuales que no solo analizan, sino que también proporcionan ideas originales.
- Existen múltiples maneras de conducir un comentario visual como la paráfrasis, el análisis elemento a elemento o el modo discursivo de preguntas y respuestas, entre otras técnicas.

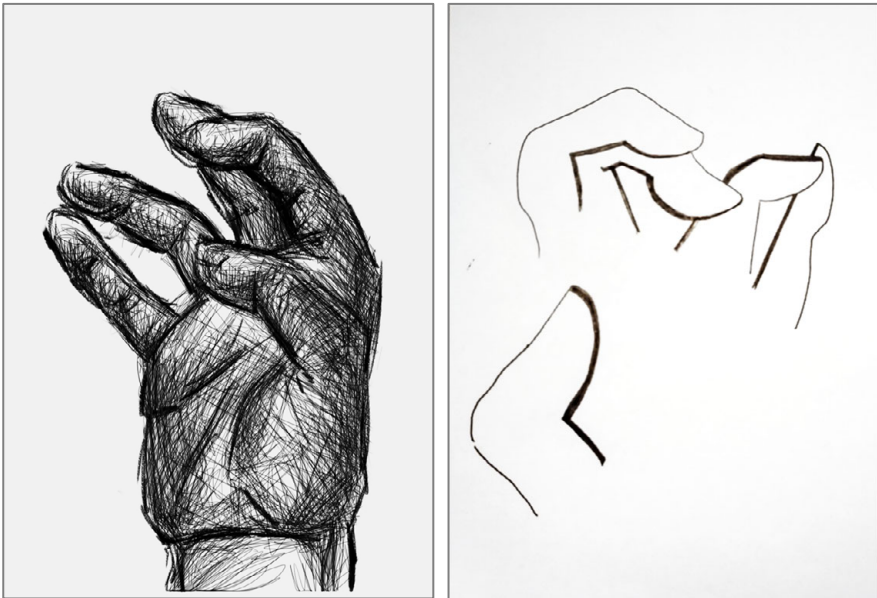


Figura 4: *Imaginar Chillida*

Fuente. Elaboración propia a partir de dos dibujos propios (2020)

En la práctica educativa a/r/tográfica, el comentario visual tiene como principal finalidad estimular en el educando la creación de acciones propias que sostengan su propio proceso de comprensión. No se trata de reproducir el modelo de dibujo de un artista, ni copiar sistemáticamente los patrones en torno a los cuales se organiza una pieza, ni de

replicar una forma concreta de componer, sino que este instrumento facilita posicionar al alumnado en el plano de la acción.

Utilizar el comentario visual como instrumento metodológico permite reforzar el establecimiento de diálogos visuales desde lo estético. En un diálogo visual la acción no se centra en la separación los elementos formales, temáticos y contextuales que dan forma al pensamiento artístico y sus argumentaciones, sino en el reconocimiento de las estrategias expresivas y conceptuales que han originando la pieza comentada. Dado que el medio principal de interrelación con la obra de arte es la creación de nuevas imágenes, se estimula la capacidad del individuo para expresar de forma concreta los significados y experiencias que le sugiere la obra analizada. Cada nueva imagen que comenta la original, plantea unos criterios estéticos que centran el análisis en mostrar el cómo y el qué de la obra de arte como elementos interconectados y definitorios de lo artístico (Sontag, 1984). De modo que, al tener que conectar desde lo artístico la nueva imagen con la original, el educando conduce un proceso de búsqueda de correspondencias formales y conceptuales que no solo le permiten crear una nueva imagen, sino que apoyan un proceso de reflexión complejo acerca de la obra de arte. Cuando actuamos desde la creación visual reforzamos la percepción sensorial y cognitiva, estableciendo una forma creativa de percepción que amplía la comprensión de aquello que intentamos entender (Gayford, 2016).

3. 4. DIBUJAR LA MANO, COMENTAR CHILLIDA

En desarrollo artístico de Chillida las manos ocupan un lugar clave. Los dibujos figurativos de manos sirvieron como medio para pensar el espacio y su relación con la escultura, siendo la mano el referente último de la mayor parte del trabajo escultórico de Chillida (Maderuelo, 2003). Para Chillida, dibujar representa en sí mismo una forma de pensamiento y reflexión que le permite comprender las posibilidades estéticas de las formas y los volúmenes.(Chamorro, 2014).

Esta manera de entender el dibujo, cuando es trasladada al aula como un método a/r/tográfico de enseñanza-aprendizaje, permite al alumnado integrar en una misma actividad el aprendizaje técnico con el conceptual. Además, si se utiliza el comentario visual como instrumento, se

pone en valor la importancia de la creación de nuevas imágenes que no sean literales respecto al original, sino que representen en sí mismas estrategias de pensamiento acerca de lo artístico. En ámbito de la formación del profesorado, la obra de Chillida y, sobre todo, su concepción del dibujo como instrumento de pensamiento resultan de gran interés formativo. Su forma de entender el dibujo permite poner en valor la actividad plástica como una forma de desarrollo intelectual.

Concretamente, dentro del marco de este estudio, se plantó el trabajo del alumnado del grado de Educación Primaria de la Universidad de Granada como una forma de comprobación del potencial pedagógico del dibujo de Chillida. Para ello, se diseñó una propuesta en dos fases: (1) dibujar la mano y (2) dialogar con la obra de Chillida *Tres I* (1951, Galería Guillermo de Osma). En ambas acciones las indicaciones para realizar la actividad fueron muy básicas, siguiendo el modelo de los ‘Wall Drawings’ de Sol LeWitt. En estas piezas, los títulos funcionan a modo de instrucciones que permiten abordar el dibujo sin una exigencia técnica considerable, lo que les otorga un gran potencial educativo al no delimitar excesivamente el proceso de indagación artístico-visual (Roldán et al., 2020).

En la primera acción se le pidió al alumnado que dibujaran con su mano no diestra su otra mano. También se les planteó que la mano diestra tomara una forma que resultara visualmente atractiva. Tal y como hacia Chillida, dibujar con la mano con la que no escribimos, ni dibujamos de forma habitual, así como dibujar algo tan cotidiano con la propia mano, permite centrar la atención en la propia actividad y no tanto en el contenido. Dibujar deja de ser una acción instrumental para convertirse en una actividad que fomenta la concentración en lo que supone dibujar como acto de representación.

En la segunda fase de la actividad, se invitaba al alumnado a explorar gráficamente una pieza escultórica. En este caso, el dibujo es planteado como una forma de análisis ya que debe ser capaz de expresar en lo bidimensional aquellas cualidades tridimensionales que caracterizan la escultura de Chillida. Así, el comentario visual se centra en el modo en

que el dibujo es capaz de dar forma plástica a la idea de volumen y textura originada por una escultura. Esta acción podría correr el riesgo de que generar traducciones entre lenguajes (de lo escultórico a lo plástico). En este caso, el hecho de haber dimensionado previamente la capacidad conceptual y expresiva del dibujo en la actividad anterior, permite entender el dibujo como una forma de comprensión de una forma escultura y no como una mera recreación gráfica.

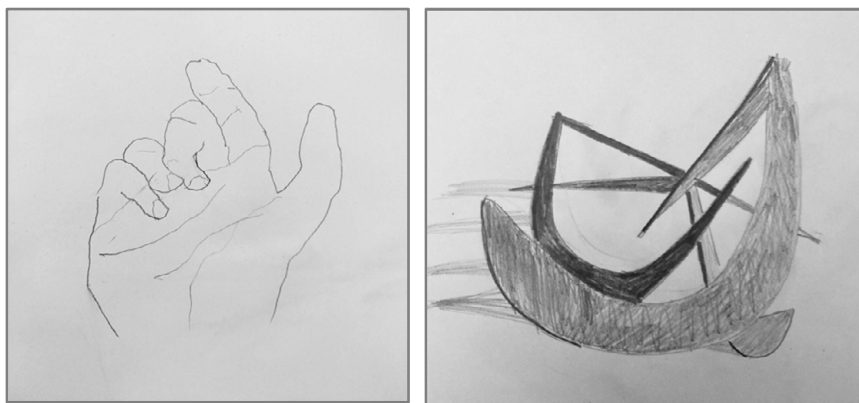


Figura 4: Comentarios a Chillida

Fuente. Elaboración propia a partir de dos dibujos del alumnado participante (2020)

4. CONCLUSIONES

Los procesos de enseñanza-aprendizaje basados en las artes parten de la premisa de que los artistas transmiten sus ideas y experiencias en unos términos que dependen directamente de las características del propio medio artístico. Tal y como señala Dewey (2008) detrás de cada creación hay un proceso de selección, ordenación y condensación de la experiencia sensible e intelectual del mundo que se expresa en unos términos artísticos específicos como, por ejemplo, el uso de figuras retóricas (la metáfora, la menonia, la hipérbole o la anáfora, entre otras). Por lo tanto, cuando se emplean estrategias artísticas para comprender las obras de arte, se está trabajando a partir de un sistema basado en esos mismos códigos evitando traducciones que puedan tergiversar o desvirtuar el

sentido del pensamiento y la expresión artística (Roldan & Marin-Viadel, 2014; Sontag, 1984).

De modo que, cuando enseñamos artes a partir de posiciones fundamentalmente artísticas, las creaciones son entendidas como el medio principal a través del cual pensar y comprender el objeto artístico y la propia experiencia estética. Así, trasponer un método de investigación artístico como práctica pedagógica posibilita:

- Definir estrategias de indagación rigurosas.
- Utilizar las imágenes y su constitución estética como forma de exploración y comprensión.
- Utilizar modelos de indagación del hecho artístico fundamentados en procesos coherentes con la semántica y la pragmática artística.
- Dotar al proceso de comprensión de la obra de arte de la entidad suficiente para que el educando se acomode al objeto artístico.

Por lo tanto, cuando se consigue que las personas se sumerjan el universo artístico a partir de conceptos y procedimientos propios de las artes, estamos habilitando un lugar donde poder empatizar de forma representativa con la obra de arte y con lo que subyace detrás de esta (tanto en lo relativo a la forma en que se expresa como al contenido). Igualmente, trabajar desde una perspectiva artística, posibilita situar al educando como eje real y principal del proceso, otorgándole un papel protagonista en la definición de los procesos de comprensión de lo artístico.

El desarrollo de procesos a/r/tográficos en el que dialogamos artísticamente con una obra de arte, no solo da la oportunidad de obtener respuestas acerca de cómo un creador ha elaborado y expuesto artísticamente un concepto, sino que también permite establecer estrategias de enseñanza-aprendizaje a partir la acción y experiencia creadora propia. Así, crear artísticamente, investigar y aprender-enseñar consolida procesos en los que no se traduce la obra de arte en contenido, sino que permite visualizar el papel predominante de lo estético como una forma de

pensamiento y actuación en torno al cual se constituye la obra de arte como tal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Caeiro, M. (2020). Describiendo las metodografías: crear, aprender e investigar biográficamente desde la educación artística. *ARTSEDUCA*, 27, 20-35.
<https://doi.org/10.6035/Artseduca.2020.27.2>
- Chamorro, E. (2014). Los primeros dibujos y esculturas de Chillida (1948-1951). *Escritura e Imagen*, 10, 67-90.
https://doi.org/10.5209/rev_ESIM.2014.46921
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós.
- Eisner, E. (2004). *El arte y la creación de la mente*. Paidós.
- Eisner, E. (2008a). Art and Knowledge. En J. G. Knowles & A. L. Cole (Eds.), *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues* (pp. 3-13). SAGE Publications.
<https://doi.org/10.4135/9781452226545.n1>
- Eisner, E. (2008b). El museo como lugar para la educación. En J. Arnaldo (Ed.), *Los Museos en la Educación. La formación de los educadores*, (pp. 12-23). Fundación Colección-Thyssen.
- Gardner, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. Paidós.
- Gayford, M. (2016). *A bigger message: conversations with David Hockney*. Thames & Hudson.
- Irwin, R. L., Barney, D. T., & Golparian, S. (2017). A/r/tografía como Metodología para la Investigación Visual. En R. Marín Viadel & J. Roldán (Eds.), *Ideas visuales: Investigación basada en artes e investigación artística* (pp. 134-164). Editorial Universidad de Granada.
- Irwin, R. L., & Springgay, S. (2008). A/r/tography as Practice-Based Research. En S. Springgay, R. L. Irwin, C. Leggo, & P. Gouzouasis (Eds.), *Being with A/r/tography* (pp. XIX-XXXIII). Sense.
- Knobler, N. (1980). *The visual dialogue*. Holt, Rinehart, and Winston.

- Leavy, P. (2017). Introduction to Arts-Based Research. En P. Leavy (Ed.), *Handbook of Arts-Based Research* (pp. 3-21). The Guilford Press.
- Maderuelo, J. (2003). De la mano al espacio. En *Chillida. Elogio de la mano*. Fundación Juan March.
- Marín-Viadel, R., & Roldán, J. (2019). A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(4), 881-895. <https://doi.org/10.5209/aris.63409>
- Marin-Viadel, R., & Roldan, J. (2010). Photo essays and photographs in visual arts-based educational research. *International Journal of Education Through Art*, 6(1), 7-23. https://doi.org/10.1386/eta.6.1.7_1
- Marín Viadel, R., Mena, J., Molinet Medina, X., & Pérez Cuesta, G. (2012). Comentarios visuales sobre una fotografía de Eve Arnold. En J. Roldán & R. Marín Viadel (Eds.), *Metodologías Artísticas de Investigación en educación* (pp. 114-135). Aljibe.
- McNiff, S. (2008). Art-Based Research. En J. G. Knowles & A. L. Cole (Eds.), *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues* (pp. 29-40). Sage.
- Roldán, J. (2015). Visual Arts-Based teaching-learning methods. En S. Schonmann (Ed.), *International yearbook for research in arts education 3* (pp. 191-195). Waxmann Verlag GmbH.
- Roldan, J., & Marin-Viadel, R. (2014). Visual a/r/tography in art museums. *Visual Inquiry Learning & Teaching Art*, 3(2), 172-178.
- Roldán, J., Sorto Martínez, A., & Rubio Fernández, A. (2020). Métodos artísticos de Enseñanza en contextos de exclusión social (a partir de Sol Lewitt). En R. Marin Viadel, J. Roldán, & M. Caeiro Rodríguez (Eds.), *Aprendiendo a enseñar Artes Visuales. Un enfoque a/r/tográfico* (pp. 56-71).
- Sontag, S. (1984). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Six Barral.
- Wang, Q., Coemans, S., Siegesmund, R., & Hannes, K. (2017). Arts-based Methods in Socially Engaged Research Practice: A Classification Framework. *Art/Research International: A Transdisciplinary Journal*, 2(2), 5-39. <https://doi.org/10.18432/R26G8P>
- White, K. (2011). *101 Things to Learn in Art School*. MIT Press.

IL PROGETTO “MIRÒ”: UNA RICERCA PER IMMAGINI

DRA. MICHELA FABBROCINO
Universidad de Granada, España

DRA. DOLORES ALVAREZ RODRIGUEZ
Universidad de Granada, España

ABSTRACT

L'articolo descrive un progetto di ricerca e educazione all'arte e con l'arte nella fascia di età 3-5 anni. Lo scenario è la scuola napoletana 'Dalla parte dei bambini', che da oltre trent'anni utilizza svariate forme artistiche come strumento pedagogico, nella convinzione che il bambino sia un soggetto riflessivo e attivo, pronto a relazionarsi con l'arte non solo nel museo ma soprattutto nel quotidiano.

L'obiettivo del progetto è analizzare in che modo la fruizione dell'arte contemporanea nelle classi della prima infanzia favorisca la formazione dell'identità culturale, del senso estetico, delle risorse cognitive di ogni bambino e bambina.

La riflessione sull'arte come “condensatore di esperienza” ha poi risvolti pratici, perché implica riprogettare, insieme alle insegnanti, spazi e oggetti di classe e di laboratorio, e definire registri semplici ma diversificati e proposte accessibili.

Il percorso che le maestre hanno svolto con i bambini è incentrato sulle opere di Juan Mirò. Si articola in varie fasi e attività, tutte legate alle forme grafiche come strumento per esprimersi: si parte dalle forme aperte e chiuse che si osservano in natura per arrivare gradualmente alla costruzione di simboli che identifichino il singolo individuo (qual è il “mio” simbolo?) e il mondo in cui vive (quali simboli posso inventare per le emozioni, o per i compiti, o ancora per le relazioni con gli altri?). Il lavoro sul simbolo si intreccia, concretamente, al lavoro sul tratto grafico attraverso diversi canali e supporti: dalla cartolina ricalcata alla lavagna luminosa, dal grande disegno alla verbalizzazione del pensiero e dell'azione, fino all'allestimento di un'esposizione 'museale' con le opere dei bambini.

Coerentemente con i principi metodologici di una ricerca basata in arte, in questa narrazione del progetto è sfumata la separazione tra il soggetto che indaga (il ricercatore) e l'oggetto o i soggetti indagati. La narrazione condotta per immagini è la tipologia di ricerca che si è ritenuta più adatta per recuperare i dati, analizzare le fasi e presentare le conclusioni di un percorso che non si svolge in un laboratorio ma in un'aula scolastica e che ha come oggetto di studio fenomeni complessi e mutevoli come

quelli che hanno a che fare con i modi di conferire loro significato alle azioni e alle esperienze degli esseri umani.

Le narrazioni visive che compongono il corpo della ricerca in questo studio, offrono sequenze di azioni multiple nei momenti più significativi del percorso, colti dallo sguardo e dall'interpretazione del ricercatore.

Le conclusioni e i risultati ultimi sono le stesse fotografie che rappresentano la descrizione e la giustificazione dell'intero processo di ricerca svolto.

Le immagini sono risultate più descrittive di qualunque processo di scrittura per rappresentare i momenti di sperimentazione vissuti dai bambini.

KEYWORDS

Educazione, Pedagogia alternativa, Arte visiva, Fotografia, Metodologia visiva.

1. INTRODUZIONE

L'articolo descrive un progetto di ricerca e educazione all'arte e con l'arte nella fascia di età 3-5 anni. Lo scenario è la scuola napoletana "Dalla parte dei bambini", che da oltre trent'anni utilizza svariate forme artistiche come strumento pedagogico, nella convinzione che il bambino sia un soggetto riflessivo e attivo, pronto a relazionarsi con l'arte non solo nel museo ma soprattutto nel tempo del quotidiano e nello spazio che abita.

L'obiettivo del progetto è comprendere in che modo la fruizione dell'arte contemporanea nelle classi della prima infanzia favorisca la formazione dell'identità culturale, del senso estetico, delle risorse cognitive di ogni bambino e bambina.

Nel corso del progetto le educatrici hanno accompagnato i bambini a conoscere, riconoscere e reinventare le opere di Juan Mirò in un percorso di ricerca-azione che valorizza l'originalità del singolo ma sempre nell'ambito della collaborazione e della cooperazione con l'altro. Il filo conduttore che lega le diverse fasi è la forma grafica come strumento espressivo. Si è partiti dalle forme aperte e chiuse che si osservano in natura per arrivare gradualmente a riflettere sul concetto di simbolo e a costruire simboli che identifichino il singolo individuo (qual

è il “mio” simbolo?) e il mondo in cui vive (“quali simboli posso inventare per le emozioni, o per i compiti, o ancora per le relazioni con gli altri?”). Il lavoro sul simbolo si è intrecciato, concretamente, al lavoro sul tratto grafico, esplorato attraverso diversi canali e supporti: dalla cartolina ricalcata alla lavagna luminosa, dal grande disegno alla verbalizzazione del pensiero e dell’azione, fino all’allestimento di un museo con le opere dei bambini.

Per documentare i momenti di sperimentazione vissuti dai bambini si è scelto un approccio di ricerca basata sulle arti visive (Visual Arts-based Educational Research) e, in particolare, sulla fotografia. La narrazione condotta per immagini è la tipologia di ricerca che si è ritenuta più adatta per recuperare i dati, analizzare le fasi e presentare le conclusioni di un percorso che non si svolge in un laboratorio ma nel “caos” delle aule scolastiche e che ha come oggetto di studio fenomeni complessi e mutevoli come quelli che hanno a che fare con i modi di conferire significato alle azioni e alle esperienze degli esseri umani.

Coerentemente con i principi metodologici di una ricerca basata sull’arte, in questa narrazione è sfumata la separazione tra il soggetto che indaga e l’oggetto o i soggetti indagati.

Le narrazioni visive che compongono il corpo della ricerca offrono sequenze di azioni multiple nei momenti più significativi del percorso, colti dallo sguardo e dall’interpretazione della ricercatrice; all’occhio dello spettatore rendono conto in modo lineare delle diverse fasi di un percorso che, in realtà, è stato concepito come circolare, perché ha implicato una graduale metabolizzazione e un approfondimento via via progressivo delle opere di Mirò.

Le conclusioni e i risultati ultimi di questo studio sono le stesse fotografie che rappresentano la descrizione e la giustificazione dell’intero processo di ricerca.

1.1 L’ARTE COME STRATEGIA EDUCATIVA

Sull’interrelazione tra arte e sviluppo cognitivo e affettivo si dispone di un’ampia letteratura. John Dewey (*Art as experience*, 1934) riconosce nell’arte lo strumento comunicativo più potente creato dall’uomo e, in

ambito educativo, il mezzo più efficace per sviluppare nel bambino immaginazione, osservazione, senso critico e capacità di risolvere problemi. Negli stessi anni Maria Montessori sostiene una relazione molto stretta tra il “pensare” e il “fare”, ovvero tra l’evoluzione della mente infantile e l’esperienza, tipica dell’arte, del percepire con i sensi e trasformare con le mani (*La mente del bambino*, 1950). Negli anni Ottanta Howard Gardner, il teorico delle intelligenze multiple, pone l’intelligenza artistica sullo stesso piano di quella linguistica e logico-matematica, e raccomanda l’approccio all’arte in ogni sua forma come mezzo fondamentale perché ogni bambino sviluppi pienamente il proprio potenziale e conosca il mondo che lo circonda (*Art, mind, and brain: A cognitive approach to creativity*, 1982).

Fondamentali sono poi le sperimentazioni di due personalità italiane che hanno fatto scuola in tutto il mondo: al nome di Bruno Munari, architetto, illustratore e designer, è legato il primo laboratorio interno a un museo (Milano, Pinacoteca di Brera, 1977) destinato alla fascia di età pre-scolare, quella più fertile dal punto di vista creativo perché non ancora contaminata da sovrastrutture. Il pedagogista Loris Malaguzzi, fondatore del cosiddetto *metodo Reggio Emilia*, è stato invece il primo a introdurre nelle scuole dell’infanzia *ateliers* e laboratori, intesi come luoghi di interscambio tra la manipolazione e il pensiero. Alla base del metodo di Malaguzzi c’è l’idea che il processo di apprendimento sia un processo “auto-costruttivo” che ha al centro il bambino stesso e non il contenuto dell’insegnamento o il suo prodotto finale. L’apprendimento, in altre parole, è il risultato dell’attività del bambino e del modo in cui usa le risorse che la scuola gli mette a disposizione.

La riflessione teorica sull’arte come “condensatore di esperienze” implica la necessità di ripensare due aspetti della didattica. In primo luogo l’educatore perde il suo ruolo tradizionalmente direttivo per assumere quello di facilitatore/osservatore di un processo di scoperta che ha il bambino come protagonista. In secondo luogo occorre riprogettare spazi e oggetti di classe e di laboratorio in modo che permettano all’arte contemporanea di diventare parte integrante della formazione della prima infanzia. Spazi e oggetti sono al servizio di un “fare” che, nel bambino, è essenzialmente manipolativo e sensoriale, e quindi devono essere progettati

per favorire l'immaginazione e la creatività individuale, veicolo di scoperta del mondo fuori da sé ma anche dentro di sé.

E qui entra in gioco la macchina fotografica: attraverso l'obiettivo il bambino sarà osservato nel suo avventurarsi alla ricerca di nuovi ritmi e di nuove strutture, anche al di fuori delle aule scolastiche, nel quartiere, nel museo, secondo i principi della "scuola diffusa". La fotografia si farà narrazione delle esperienze vissute dai bambini e del bagaglio pedagogico che avranno acquisito in termini di immaginazione, senso estetico e, soprattutto, formazione di una propria identità culturale.

Nella fase di documentazione sarà analizzata anche la relazione insegnante-bambino: l'insegnante assumerà il ruolo di co-ricercatore insieme all'autrice, e a fianco di quest'ultima e dei bambini sarà il terzo soggetto ad abitare nuovi spazi di libertà espressiva.

2. METODOLOGIA

2.1 LA RICERCA BASATA SULLE ARTI VISIVE: CARATTERI GENERALI

La documentación es una manera ética, estética y política de pensar la educación y, sobre todo, de reflexionar sobre las extraordinarias capacidades de los niños y niñas para evitar que pasen desapercibidas en nuestra cultura (Molina, 2009, p. 64)

Una ricerca narrativo-fotografica, di cui le sequenze visive fornite dal ricercatore raccontano i momenti fondamentali, è la tipologia che si è ritenuta più adatta per documentare questo progetto, perché le immagini, intese come "modello di visualizzazione" (Roldán, 2014, p. 56), sono lo strumento più efficace per recuperare dati, analizzare situazioni e presentare conclusioni.

Una ricerca condotta per immagini, ovvero basata sulle arti visive (Visual Arts-based Educational Research), utilizza le immagini innanzitutto per il loro valore estetico; infatti una ricerca artistica ha tra i suoi presupposti il fatto che un contenuto estetico accompagni tutto il suo percorso o una parte sostanziale del suo testo, e che la sua validità dipenda anche dalla qualità estetica delle immagini che produce. In secondo luogo le immagini diventano strumento per creare nuovi prodotti visivi,

e attraverso questi suggerire nuovi approcci o nuovi modi di pensare il possibile, ampliando la ricerca stessa affinché in futuro sia più profonda e efficace.

L'approccio che intreccia ricerca e arti (non solo visive, ma anche letterarie e performative) viene elaborato all'inizio degli anni Ottanta nell'ambito della svolta narrativa che si imprime alle ricerche di Scienze sociali (Connelly e Clandinin, 1955, 2000; Lawler, 2002) in polemica con la pretesa positivista di far parlare alle scienze umane lo stesso linguaggio delle scienze naturali. Molto presto viene applicato anche ai metodi e alle pratiche dell'educazione in contesti scolastici a partire dagli studi di Eisner (1981) e dalla proposta del "taccuino d'artista" come strategia di valutazione globale (Sancho e Hernández, 1998). Sebbene "qualità estetiche o elementi di design" siano, "in una certa misura, evidenti in tutte le attività di ricerca educativa, più sono pronunciati, più la ricerca può essere caratterizzata come basata sull'arte" (Barone y Eisner, 1997, p. 71).

Secondo gli aspetti-chiave evidenziati da Weber e Mitchell (2004) una ricerca basata sull'arte permette di rappresentare ciò che a parole è difficile esprimere; di descrivere nello stesso istante l'insieme e le parti che lo compongono; di convertire il personale in sociale e il privato in pubblico.

La fluidità è un altro aspetto saliente della ricerca artistica, che si apre a "approcci, processi, tecniche e risultati molto diversi" (Marín Viadel - Roldán, 2019, p. 886): il fatto di essere un "territorio aperto" la differenzia dalle metodologie quantitative e qualitative della ricerca scientifica, che invece indicano in modo rigoroso e replicabile il "cosa" e il "come" dell'indagine.

2.2 LA FOTOGRAFIA COME STRUMENTO DI SCRITTURA E INDAGINE

Una metodología de investigación fotográfica basada en las artes usa las cualidades estéticas fotográficas como instrumentos fundamentales de investigación. Dicha investigación será educativa cuando sus métodos y objetivos se apliquen a la resolución o planteamiento de problemas en el campo de la educación (Roldán - Marín Viadel, 2014, p. 56)

Nel caso specifico di questa indagine il mezzo scelto è l'immagine fotografica, che costituisce essa stessa il racconto della ricerca nelle sue varie fasi: dalla presentazione documentaristica dell'argomento alla sua interpretazione, passando per la descrizione delle situazioni vissute nella scuola "Dalla parte dei bambini" e analizzate con uno sguardo attento su tutti i dettagli e le connessioni tra essi.

La ricerca educativa basata sulla fotografia utilizza immagini e processi fotografici per indagare i problemi relativi all'insegnamento e all'apprendimento. Secondo Tom Barone e Elliot Eisner (2006) e Graeme Sullivan (2005), le immagini fotografiche sono efficaci per descrivere, analizzare e interpretare processi e attività educative e artistiche in primo luogo perché costituiscono un valido mezzo di rappresentazione della conoscenza; in secondo luogo perché sono in grado di organizzare e dimostrare idee, ipotesi e teorie in modo equivalente a quello di altre forme di conoscenza, al pari del linguaggio verbale (Marín, 2005, pp. 223-274); e, in ultima istanza, perché forniscono informazioni estetiche su detti processi, oggetti o attività.

La fotografia diventa metodo di ricerca quando viene eseguita in modo sistematico, come parte sostanziale del processo di indagine. Diventa così risultato di ricerca, oltre che strumento, quando riesce a risolvere un problema che, in qualche modo, può essere riconosciuto o condiviso da altre persone (Roldán - Marín Viadel, 2014, p. 56).

Perché la fotografia? A differenza di altri tipi di immagine, la fotografia non è una semplice imitazione della realtà, né una sua interpretazione. Nella documentazione di processi pedagogici l'osservazione del bambino è "come una valutazione dello sviluppo pedagogico di quest'ultimo in relazione a categorie già determinate derivate dalla psicologia evolutiva, e che definiscono ciò che un bambino o una bambina dovrebbe saper fare a una certa età" (Molina 2009, p. 59).

La fotografia applicata all'ambito pedagogico permette di "bloccare" nel suo svolgimento una realtà oggettiva di cui è descrizione testuale, ma non si limita a rappresentare in modo neutro le azioni e le reazioni dei bambini. In un'ottica costruzionista lo sguardo del fotografo/ricercatore

non è oggettivo o distaccato, né coincide con quello di ogni altro osservatore esterno; non è onnicomprensivo, ma inevitabilmente – e consapevolmente – selettivo, parziale, contestuale. Questo non implica, tuttavia, il rischio di cadere nel relativismo o di perdere veridicità, a patto che il lavoro di documentazione sia un lavoro di gruppo: lo sguardo del ricercatore deve intrecciarsi con quello degli altri protagonisti coinvolti nel processo, in una prospettiva di intersoggettività.

Il ricercatore sa che la sua documentazione non è mai neutra: è piuttosto un atto di auto-riflessione, perché è filtrata attraverso sentimenti, convinzioni, categorie culturali di cui deve farsi consapevole. Non resta ai margini, ma partecipa al ciclo riflessivo, si fa osservatore attivo (Steier, 1991, p. 163), si assume la responsabilità di selezionare i dati di valore e di creare significato a partire dai dati che ha registrato. Senza il suo coinvolgimento non esiste un significato dato, in attesa di essere afferrato dall'obiettivo fotografico: il significato viene co-costruito e co-prodotto, realizzandosi in atti di interpretazione da parte del ricercatore (Steedman in Steier, 1991).

Quando documentiamo, siamo co-costruttori della vita dei bambini e, allo stesso tempo, incorporiamo le nostre opinioni implicite sulle azioni che crediamo siano preziose o meno in una pratica pedagogica. La documentazione ci dice qualcosa su come abbiamo costruito il bambino e come ci siamo costruiti come educatori. Ci permette di vedere come comprendiamo e "leggiamo" ciò che sta accadendo nella pratica. Le nostre descrizioni sono descrizioni costruite, e quindi ricercabili e aperte al dibattito e al cambiamento. Attraverso la documentazione possiamo vedere come possiamo relazionarci al bambino in un altro modo (Molina, 2009, p. 60).

3. DOCUMENTARE I PROCESSI DI APPRENDIMENTO

I bambini costruiscono la propria intelligenza. Gli adulti devono fornire loro le attività ed il contesto e soprattutto devono essere in grado di ascoltare (Loris Malaguzzi)

La documentazione pedagogica ha caposaldi etici e metodologici che sono stati definiti da un'ampia letteratura.⁹⁹ “Osservare” significa innanzitutto “accogliere” e “ascoltare”: un atto fondamentale per dare al bambino il senso di ciò che fa e il piacere di comunicarlo, e all'adulto la possibilità di affinare la comprensione dei linguaggi e dei processi cognitivi dell'infanzia. Osservazione e ascolto, condotti con fiducia e apprezzamento, mettono in moto la “meraviglia” di incontrare l'inaspettato e di scardinare pregiudizi. E la fotografia si dimostra particolarmente rapida e efficace nel cogliere quelle connessioni casuali, quei momenti inattesi che, quotidianamente, nelle aule scolastiche sfuggono alle maglie della pianificazione.

Se il bambino aspetta di essere visto e ascoltato per sentire che esiste, così l'insegnante aspetta che il proprio lavoro sia documentato e riconosciuto attraverso la memoria non tanto dei prodotti finali, quanto dell'intero processo condiviso con la classe; e non con soggetti teorici ma con bambini e bambine reali che ogni giorno lo aiutano a rimettere in discussione le proprie certezze.

Si possono raccogliere (Hoyuelos, 2006) scritti, immagini, pannelli, registrazioni audio e video, e poi farli confluire in una narrazione pubblica che sia comprensibile a tutti. Tuttavia sono numerosi i processi che non lasciano tracce o produzioni, ad esempio il gesto di disegnare nell'aria, l'esplorare con le dita la consistenza della carta, o il seguire con lo sguardo le parole di altri: momenti che possono essere documentati solo se trasformati in immagini che sanno raccontarli. Il bambino interpreta un'esperienza, e chi documenta interpreta a sua volta quella interpretazione alla luce di una serie di domande: cosa ha significato quell'esperienza per il bambino? E in che modo lo sta aiutando a costruire il suo sapere? In quali altri contesti e in quali altre modalità il bambino spenderà questo sapere?

L'obiettivo, quindi, è “interpretare” e “re-interpretare” i processi educativi per capirli in quanto vissuti da soggetti reali, e non semplicemente creare un archivio di immagini per “spiegarli” attraverso oggetti. Ogni

⁹⁹ Si vedano ad esempio Hoyuelos, 2006, e Molina, 2009, pp. 87-88.

fotografia o fotogramma, portando su di sé la responsabilità di trasmettere significati a spettatori attivi, dovrà affidarsi a un'inquadratura adeguata, a sfondi curati, a luci e cromatismi stretti, alla corretta proporzione tra gli elementi e lo sfondo.

L'esito sarà una narrazione esteticamente valida veicolata in un formato documentario (che sia un pannello fotografico, o una brochure, o un video) che fonda forma e contenuto. In questa fase la scuola si apre agli sguardi esterni di famiglie e istituzioni, si racconta, argomenta le sue scelte pedagogiche, stabilisce un dialogo costruttivo con la comunità; fa comprendere razionalmente, ma soprattutto fa "sentire" agli interlocutori il valore e le motivazioni del lavoro che si svolge al suo interno; comunicando le sue strategie e le sue scelte rende possibile una continuità del percorso di crescita del bambino tra aula, casa e territorio. Inoltre inserisce la sua voce in un dibattito più ampio sulla cultura dell'infanzia e sulla riflessione pedagogica.

L'insistenza sul momento finale del "comunicare educazione", tuttavia, non deve far dimenticare che la documentazione, in quanto memoria dell'osservazione, fa parte del processo educativo fin dal suo inizio, anzi permette ai docenti di pianificarlo in modo più consapevole, stabilendo una distanza – e quindi un nuovo punto di vista – sul proprio lavoro. La documentazione, infine, crea un linguaggio comune tra tutti gli operatori coinvolti e una memoria "storica" della scuola che ne definisce l'identità unica.

3. NARRAZIONE

Il percorso didattico ideato da due educatrici della scuola "Dalla parte dei bambini", Caterina Vecchio e Lorenza Orecchio, ha coinvolto una classe di 15 allievi dell'età di 4 anni, in un arco di tempo di tre mesi (da marzo a giugno 2019) e si è articolato in diverse fasi: ciascuna ha avuto una durata di circa 15 giorni e comportato l'impegno di un giorno fisso a settimana.

Alle spalle c'è un lavoro di progettazione curato da entrambe le educatrici intorno alla tematica dello spazio-corpo e dello spazio circostante. Coerentemente con i principi pedagogici della scuola, che portano il

bambino a contatto con i luoghi del quartiere e della città, le educatrici hanno colto l'occasione della mostra di Mirò in corso al PAN (Palazzo delle Arti di Napoli) per unire esplorazione dello spazio extra-scolastico, educazione all'arte e avvicinamento alla scrittura, obiettivo specifico per questa fascia d'età nella scuola dell'infanzia. La loro intuizione è stata quella di veicolare il primo approccio al codice scritto attraverso la scoperta delle invenzioni simboliche dell'artista catalano.

Fasi e attività del percorso intorno alle opere di Mirò hanno avuto come filo conduttore le forme grafiche come strumento per esprimersi e per riflettere sulla propria identità. Prima di tutto i bambini si sono avvicinati alle forme aperte e chiuse che si osservano in natura, per arrivare poi gradualmente, attraverso un processo di astrazione (“che cos'è il simbolo?”), a costruire simboli che li identificassero come individui unici (“qual è il mio simbolo?”) e che descriveressero il mondo in cui vivono (“quali simboli posso inventare per indicare emozioni, relazioni con gli altri, compiti da svolgere?”).

Il lavoro sul simbolo si è intrecciato, concretamente, al lavoro sul tratto grafico attraverso diversi canali e supporti: dalla cartolina ricalcata alla lavagna luminosa, dal grande disegno alla verbalizzazione del pensiero e dell'azione, fino all'allestimento di un'esposizione “museale” con le opere dei bambini.

[1]

Nella prima fase un “postino” bussava alle porte dell'aula per consegnare a ciascun bambino una busta da lettere: all'interno c'è la riproduzione di un quadro di Juan Mirò. I bambini scoprono con curiosità il contenuto della busta e iniziano a prendere confidenza con il proprio quadro. L'educatrice li affianca, li ascolta, prende nota delle prime osservazioni su quello che vedono nel disegno.



FABBROCINO, M. (2019). Fotografia indipendente.
Arrivo del "postino". Fotografia digitale.



FABBROCINO, M. (2019). Fotografia indipendente. La scoperta. Fotografia digitale.



FABBROCINO, M. (2019). Fotografia indipendente. Raccontami il tuo quadro.
Fotografia digitale.



FABBROCINO, M. (2019). Fotografia indipendente. Il mio quadro. Fotografia digitale.

[2]

La seconda fase prevede un lavoro sui grandi disegni. Prendendo in prestito dal teatro la figura dello “scultore” che plasma la figura umana per ricreare nuove forme, i bambini si trasformano in scultori e modellano con le loro mani i corpi dei loro compagni per ricreare le opere di Mirò. L’insegnante traccia il profilo dei bambini coinvolti sul foglio bianco. Questa superficie diventa il luogo dell’ “incontro” grotowskiano in cui i bambini sperimentano il proprio Io in relazione con l’Altro, entrando in contatto con la “ricchezza infinita dell’esistenza di altri accanto a noi”.¹⁰⁰



FABBROCINO, M. (2019). Fotografia indipendente. Il quadro vive. Fotografia digitale.

¹⁰⁰ Joanna Strutyńska, L’io e l’Altro. La relazione come fondamento in Jerzy Grotowski, AOFL XIII (2018), pp. 120-145.



FABBROCINO, M. (2019). Fotografia indipendente. Tutti nel quadro. Fotografia digitale.

[3]

Nella terza fase l'attività esce dall'aula e si trasferisce al Museo. Adeguatamente preparati alle regole sotto forma di gioco ("non toccare le opere", "non fare rumore per non svegliare i quadri"), qui i bambini vivono un momento di grande intensità: l'incontro con le opere di Mirò che hanno scoperto e riprodotto nei giorni precedenti. Ciascuno di loro si indirizza in autonomia verso il "suo" quadro e, in silenzio, lo riconosce nella sua concretezza, lo osserva con il massimo della concentrazione, viene lasciato libero di riprodurlo, secondo i suoi tempi e le sue modalità, su un foglio bianco e con una matita; ciascuno sente che il quadro gli appartiene, ma nello stesso tempo è consapevole (e fiero di raccontarlo anche alle guide) che Mirò ha dipinto quel quadro per tutti i bambini del mondo.



FABBROCINO, M. (2019). Fotografia indipendente. Eccolo! Fotografia digitale.



FABBROCINO, M. (2019). Fotografia indipendente.
Per me e per tutti i bambini del mondo. Fotografia digitale.



FABBROCINO, M. (2019). Fotografia indipendente. Disegno io. Fotografia digitale.

[4]

Nella fase successiva i disegni riprodotti al museo fanno colore, a tempera, a partire dallo sfondo; poi i bambini realizzano il tratto grafico distintivo della loro opera con un grande pennello nero, ricalcando la matita del disegno realizzato al museo e dando così vita a un'opera personale.



FABBROCINO, M. (2019). Fotografia indipendente.
Colore e tratto nero. Fotografia digitale.

[5]

La quinta fase conduce ciascun bambino a interiorizzare ulteriormente l'opera che gli era stata assegnata inizialmente, attivando un processo di astrazione: è il momento di sovrapporre un foglio lucido alla cartolina che riproduce il quadro e ricalcarne il contorno. Lo strumento del lucido attiva, cioè, un processo di astrazione che estrapola il contenuto del quadro e ne lascia emergere soltanto il tratto essenziale: la base su cui si costruirà il simbolo.



FABBROCINO, M. (2019). Fotografia indipendente. Astrazione. Fotografia digitale.

[6]

Nella sesta fase le educatrici usano la lavagna luminosa per incrementare la verbalizzazione attraverso il corpo: il lucido viene proiettato sulla parete e il bambino è invitato a entrare in prima persona dentro il tratto che lui stesso ha fatto emergere dal disegno nella fase precedente. Nello stesso tempo è chiamato a interpretarlo, spiegando cosa intuisce attraverso le linee rette e curve. Il bambino sente di abitare, fisicamente, la “sua” opera, non più un’opera di Mirò.



FABBROCINO, M. (2019). Fotografia indipendente. Entro nel disegno. Fotografia digitale.

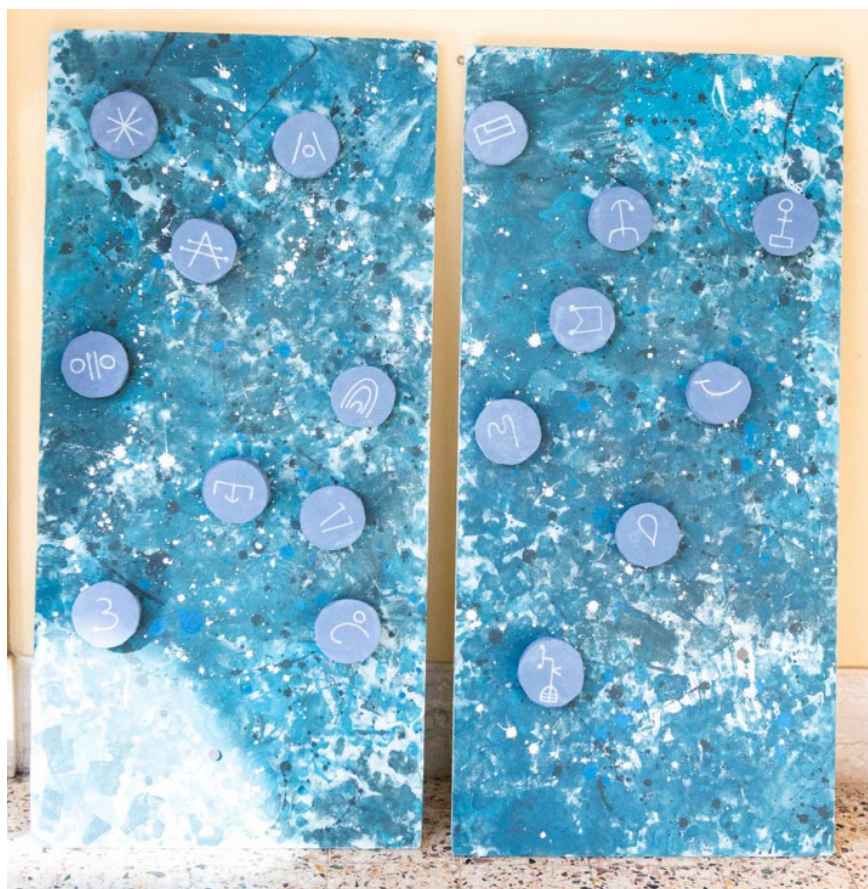
Le fasi finali sono incentrate sul concetto di simbolo.

I disegni di Mirò, infatti, ormai vissuti come parte integrante dello spazio scolastico e dell'esperienza quotidiana, hanno rappresentato il punto di partenza per arrivare al grafismo e quindi alla creazione di un simbolo sulla base del dettaglio estrapolato dal disegno nella fase [5]. In quell'occasione l'educatrice ha chiesto al bambino quale fosse la parte del disegno che gli piaceva di più e se vi intravedesse un simbolo; in base alla risposta quello diventava „il“ simbolo del bambino; alcuni bambini vi hanno letto il loro stesso nome, riconoscendolo ancora di più come proprio simbolo.



FABBROCINO, M. (2019). Fotografia indipendente. Materiale. Fotografia digitale.

Nella fase di chiusura tecnica vengono creati supporti a forma di bollicine blu che riportano il simbolo di ogni bambino. Tutti i simboli, infine, vengono inseriti nel quotidiano scolastico e utilizzati per semplificare e rappresentare non solo attività ed emozioni, ma la presenza stessa del bambino a scuola: il gruppo classe si ricrea nel pannello che accoglie tutti i simboli dei bambini presenti all'appello.



FABBROCINO, M. (2019). *Fotografia indipendente. Ci siamo tutti? Fotografia digitale.*

La chiusura emotiva invece coincide con un'esposizione museale allestita dai bambini stessi per presentare i lavori realizzati nelle diverse fasi e sui vari supporti. Vi partecipano i bambini stessi, che tornano a essere spettatori - ma questa volta del loro museo - , le loro famiglie, i docenti della scuola e di altre realtà educative e sociali ospitate nell'edificio della Fondazione Foqus dove ha sede una delle succursali della scuola.



FABBROCINO, M. (2019). Fotografia indipendente. trasparenze. Fotografia digitale.



FABBROCINO, M. (2019). Fotografia indipendente. Quasi pronto. Fotografia digitale.



FABBROCINO, M. (2019). Fotografia indipendente. Di nuovo al museo.
Fotografia digitale.

4. NOTE TECNICHE

È stata utilizzata una camera professionale *full frame* con due diverse ottiche: il 50 mm ha permesso alla ricercatrice di avere una visione verosimile rispetto al suo occhio, e l'obiettivo zoom, più versatile, di ottenere rapidamente una lettura amplificata dello spazio e, contemporaneamente, di avvicinare il soggetto senza spostarsi dal punto di

osservazione, senza invadere lo spazio del singolo bambino, nel massimo rispetto del suo atto riflessivo e creativo.

I bambini non hanno mostrato né insofferenza né eccessiva curiosità verso la macchina fotografica, sia perché sono abituati alle pratiche di una scuola che investe nella documentazione costante del proprio lavoro, sia perché lo strumento è stato fatto entrare nella loro quotidianità scolastica in modo graduale e ancora prima della fase [1] del percorso.

Si è scelto di fotografare senza mai far posare i bambini, per fissare la loro esperienza nella modalità meno invasiva possibile. Nella maggior parte dei casi i soggetti sono stati fotografati dalla loro stessa altezza, senza quindi, schiacciarli con una visione d'adulto; in altri casi, invece, si è cercata un'inquadratura il più ampia possibile, tale da includere al suo interno una visione più generale della situazione.

L'esperienza è stata molto più inclusiva e immersiva delle aspettative, proprio perché lontana da ogni stereotipo legato ad un approccio pedagogico tradizionale: la ricercatrice si è ritrovata a documentare l'esperienza di bambini in ruoli attivi e pertanto fortemente comunicativi. Ciò ha permesso di allontanarsi dagli stessi stereotipi fotografici che si ritrovano spesso in lavori dedicati all'educazione.

5. RISULTATI E CONCLUSIONI

Le conclusioni e i risultati ultimi della ricerca sono le fotografie stesse (di cui il capitolo Narrazione ha proposto una selezione minima): queste rappresentano la descrizione e la giustificazione dell'intero processo di ricerca svolto e si sono rivelate più descrittive di qualunque processo di scrittura nel documentare le esplorazioni e le sperimentazioni vissute dai bambini.

In una ricerca di tipo qualitativo si può utilizzare la narrazione visiva come principale sistema di rappresentazione di dati ma anche di conclusioni. I risultati sono, letteralmente, "creati" nel processo stesso di indagine.

Gli alunni e il metodo utilizzato da questa scuola sono i temi principali delle fotografie, tutte contestualizzate nei momenti legati al progetto

Mirò. Le fotografie si sono proposte di intuire le differenti attitudini e attività, il modo in cui gli alunni stessi si relazionano tra di loro e rispetto al mondo circostante, ma, soprattutto, l'oggetto dell'indagine è stata la tipologia di educazione impartita, un insegnamento basato sulla creatività e sulla sperimentazione. Lo scenario stesso in tutte le sue componenti – nei tempi, nei materiali – è stato configurato in partenza perché si realizzasse questo tipo di apprendimento.

Il piano tematico si è appoggiato ad alcuni *topoi* educativi per definire fotograficamente l'educazione (Mena de Torres, 2016, p. 476).

I risultati sono derivati dal lavoro di documentazione, grazie soprattutto all'approccio pedagogico che ha influito come azione di documentazione pedagogica nel contesto scolastico. Questo è stato possibile perché la ricercatrice non è stata una semplice osservatrice ma una documentatrice, partecipante con ruolo attivo, rispetto ciò che è accaduto (Molina, 2009, p. 9).

I bambini sono riusciti a soddisfare gli obiettivi e le ipotesi inizialmente previsti per questo progetto educativo. L'intento infatti era quello di avvicinarli all'esperienza della scrittura attraverso il simbolo. Ad oggi, a distanza di più di un anno, i bambini utilizzano ancora il simbolo ricavato dalle opere di Mirò per identificarsi. Tale simbolo infatti ha rappresentato la base della loro scrittura. Il tratto grafico è stato utilizzato senza forzature e questa scelta ha permesso una nuova comunicazione socialmente condivisa tra il gruppo di bambini e bambine.

Un altro degli obiettivi pedagogici raggiunti è l'osservazione delle forme aperte e chiuse che si trovano negli ambienti sia naturali sia quotidiani vissuti dai bambini. Infatti attraverso i segni estrapolati dai quadri di Mirò i bambini hanno "letto" la forma fisica dei simboli e compreso la loro composizione grafica.

È stato raggiunto anche l'obiettivo di vivere l'arte in modo quotidiano: l'idea di far arrivare un postino che consegnasse lettere *ad personam* ha creato un filo rosso tra il bambino e l'autore (Mirò) e la convinzione che il pittore avesse dipinto quel quadro proprio per ciascuno di loro. I bambini, infatti, hanno ritrovato nel loro quadro – e solo in quello ricevuto "via posta" – riferimenti alla loro vita personale, come la raffigurazione

della propria famiglia, dei propri animali domestici e/o comunque del loro stretto quotidiano.

Importante è stato anche il consolidamento del lavoro sul proprio corpo, soprattutto nella fase [6] in cui i bambini, attraverso il proiettore, sono entrati nell'opera con l'intero corpo. Per definire meglio l'ambiente che essi stessi avevano disegnato hanno dovuto utilizzare il dito a forma di indicatore per sottolineare sia il movimento impresso dal loro segno grafico sia come il loro corpo potesse muoversi e integrarsi seguendo il segno. Ma anche nella fase [2] hanno sperimentato come lo stesso corpo possa essere modellato e spostato nello spazio per riprodurre le forme di Mirò, allontanandosi così dalla staticità delle poche posizioni che la vita quotidiana impone di assumere.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

ABAD MOLINA, J. A. (2009). *Iniciativas de Educación Artística a través del arte contemporáneo para la Escuela Infantil 3-6 años*. Universidad de Madrid: Tesis Doctorales.

BARONE, T. & EISNER, E. W. (2012). *Art based research*. London: Sage Publications.

BARROS BERNAL, S. M. (2018). *Adolescentes de básica superior con adicción a internet y redes sociales y relaciones interpersonales*. *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*.

BAZZANINI, E., (2013). *Arte e infanzia. L'importanza dell'arte nello sviluppo del bambino*. *Tafterjournal*, 56:
<https://www.tafterjournal.it/2013/02/04/arte-e-infanzia-limportanza-dellarte-nello-sviluppo-del-bambino/>

HOYUELOS, Alfredo (2006). *La estética en el pensamiento y obra pedagógica de Loris Malaguzzi*. Barcelona: Octaedro.

EISNER, E. W. (1995). *Educar la visión artística*. Barcelona: Paidós.

- MARÍN VIADEL, R. (2005). 'La investigación educativa basada en las artes visuales o arteinvestigación educativa'. En MARÍN, R. (ed.). Investigación en Educación Artística. Granada. Granada/Sevilla: Universidad de Granada y Universidad de Sevilla.
- MARÍN VIADEL, R. y ROLDÁN, J. (2014). 4 instrumentos cuantitativos y 3 instrumentos cualitativos en Investigación Educativa basada en las Artes Visuales. Actas de la 2a Conferencia sobre Investigación basada en las Artes e Investigación Artística.
<http://art2investigacion.weebly.com/artiacuteculos-completos.html>
- MARÍN VIADEL, R. y ROLDÁN, J. (2019). A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. In Arte, Individuo y Sociedad, 31, 4, pp. 881-895.
- MENA DE TORRES, J. (2016), Construcción del concepto visual de la educación visiones de la educación a través de la fotografía artística, la fotografía de prensa y los estudiantes. Universidad de Granada. Programa oficial en Artes y Educación Editor: Universidad de Granada: Tesis Doctorales.
- MOLINET, X. (2015) El retrato fotográfico como estrategia para la construcción de identidades visuales una investigación educativa basada en las artes visuales. Programa oficial en Artes y Educación Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales.
- ROLDÁN, J. y MARÍN VIADEL, R. (2014). Metodologías artísticas de Investigación en educación. Málaga: Ediciones Aljibe.
- VYGOTSKIJ, L. (2017) Sviluppo, educazione e patologia della mente. Firenze: Giunti.
- WEBER, S.; MITCHELL, C. (2004). Visual Artistic Modes Of Representation For Self-Study. In J. Loughran, M. Hamilton, V. LaBoskey, e T. Russell. International Handbook of Self-Study of Teaching and Teacher Education Practices. Spring: Kluwer.
- ZBIGNIEW, O. (2011). Jerzy Grotowski e il suo laboratorio. Dagli spettacoli a L'arte come veicolo. Roma: Bulzoni.

UNA PROPUESTA A/R/TOGRÁFICA EN LA
FORMACIÓN INICIAL DEL PROFESORADO:
DESANESTESIA

ANDREA RUBIO FERNÁNDEZ
Universidad de Oviedo, España

INÉS FOMBELLA COTO
Universidad de Oviedo, España

JUAN CARLOS SAN PEDRO VELEDO
Universidad de Oviedo, España

RESUMEN

Presentamos una propuesta desarrollada en el ámbito de la formación inicial del profesorado, concretamente en la asignatura de Expresión Plástica y su Didáctica del Grado en Magisterio de Educación Primaria de la Universidad de Oviedo. El proyecto se construye a raíz de una experiencia de docencia colectiva desarrollada en el curso 2018/2019 que da lugar a la reestructuración de la asignatura, y continúa hasta la actualidad. Los datos presentados corresponden por tanto a los tres cursos de desarrollo con los que cuenta el proyecto.

Elaboramos a partir de ese primer curso de contacto, un análisis de la situación detectando las carencias y necesidades de la asignatura que agrupamos en tres focos de urgente interés: la renovación metodológica, el aprendizaje de recursos y herramientas específicas en didáctica del arte, y la actualización de contenidos. Todo ello contextualizado en la realidad del arte y la educación artística actuales. Vemos cómo los focos de interés localizados reflejan una necesidad de reestructuración curricular que parece dialogar con la situación general del área.

Es a partir de este momento cuando comenzamos la creación de este proyecto artístico y educativo. Nos centramos especialmente en esta comunicación, en el proceso de diseño y creación metodológica de *Desanestesia*, que abordamos además desde un enfoque a/r/tográfico. En primer lugar concebimos la propuesta como un happening secuenciado, que desarrollamos durante todo el curso con las y los estudiantes, situando la creación contemporánea en el centro de la experiencia educativa. En segundo lugar, utilizamos *Desanestesia* como un instrumento de investigación en educación artística, en el que empleamos la fotografía y el happening como herramientas de recogida, tra-

tamiento y presentación de datos. Y en tercer lugar, desarrollamos un proyecto educativo centrado en la problemática del diseño curricular del área y contextualizado en las necesidades específicas de las y los estudiantes y en las nuestras propias como docentes. El proyecto constituye una metodología de trabajo artística enmarcado dentro de las Metodologías Artísticas de Enseñanza-Aprendizaje (Marín Viadel y Roldán, 2019; Roldán 2015, Rubio Fernández 2015), en las que se utilizan los lenguajes del arte como recursos didácticos en el aula. El proyecto opera al mismo tiempo como una propuesta metodológica que los estudiantes experimentan como alumnas y alumnos, y sirve como marco metodológico y referencia para desarrollar sus propios proyectos docentes que elaboran durante la asignatura. Comprobamos en los datos obtenidos a través de sus creaciones, que las articulaciones de las propuestas de los estudiantes responden positivamente a nuestra propuesta.

PALABRAS CLAVE

educación artística, formación de docentes, performance, happening, artefacto, aprendizaje activo, educación estética

1. INTRODUCCIÓN. ¿QUÉ ES DESANESTESIA?

Desanestesia comienza en el curso 2018/2019, cuando decidimos dar un nuevo enfoque a la asignatura, que permitiese readaptar la materia a las necesidades actuales de la formación inicial del profesorado en esta área, y a la realidad de la educación artística contemporánea. Para ello, en primer lugar, comenzamos una experiencia de docencia e investigación colectiva, asistiendo los tres profesores a las clases. De esta manera pudimos realizar, de forma conjunta, un mejor diagnóstico de la situación y crear una estrategia artístico-educativa de intervención, construida a medida que pasaba el curso, según las necesidades que se presentaban.

2. SINTOMATOLOGÍA

La situación en la que se encontraba la asignatura estaba condicionada por varias cuestiones:

En primer lugar, esta materia se imparte en segundo curso y es la única asignatura de carácter obligatorio relacionada con el área de la Educación Artística de este Grado. En el plan de estudios existe una separación entre la teoría y la práctica. Las clases teóricas se imparten en sesiones de

una hora y media semanalmente para el grupo completo de unas ochenta personas en un aula tradicional. La asistencia a la clase teórica no es obligatoria, así que no suele ser muy alta. En las clases prácticas se divide al grupo en varios subgrupos de unas veinticinco personas y se desarrollan en sesiones de dos horas semanales con cada uno. La asistencia a estas últimas es obligatoria y se desarrollan en un aula específica de plástica. Esta separación tan marcada entre teoría y práctica dificulta en cierta forma el aprendizaje integrado del conjunto de la materia, y el uso de metodologías de enseñanza-aprendizaje más activas. Refuerza la idea de que la práctica, por ejemplo la creación, está alejada de procesos intelectuales, cuando precisamente existe y es necesaria una interconexión de ambas partes constante. Si observamos esta cuestión de la división de aprendizajes desde un punto de vista constructivista o construccionista resulta una contradicción evidente.

En segundo lugar, las necesidades de reparto de horarios según la organización docente implican que la asignatura se divide entre varios profesores y se imparte de forma fragmentada: teoría por un docente y práctica por otro, ampliando aún más esta división entre teoría y práctica, o incluso dividiendo la asignatura a lo largo del curso en distintas partes de las que se encargan docentes diferentes. Esto, dificulta el acompañamiento del aprendizaje a lo largo del curso, así como la visión general de las necesidades específicas e intereses del grupo. Al tratarse de la única asignatura obligatoria relacionada con la educación artística del Grado, hacer un buen seguimiento de la evolución del alumnado desde principio hasta final de curso, cobra incluso mayor importancia para poder asegurarnos de ofrecer una adecuada formación en la materia, ya que será la única que reciban. Si a lo largo del curso cada docente imparte sólo unas horas al grupo, estará observando su proceso de aprendizaje del área descontextualizado y aislado. Es bastante complicado compartimentar el desarrollo de las y los estudiantes, que además puede seguir diferentes ritmos y avanzar más o menos en un momento dado del curso. La idea de reconducir y readaptar las estrategias de intervención necesarias durante el año, queda muy limitada de esta forma.

En tercer lugar, tradicionalmente, el enfoque de la asignatura podría enmarcarse entre corrientes paradigmáticas de tipo academicista: centradas en manejo de diversas técnicas y adquisición de habilidades que permitan ejecutar correctamente un tipo de creación; y del arte como disciplina: enfocado a la exposición teórica de aspectos relacionados con la estética, la crítica o la historia del arte. En estas exposiciones teóricas también se introducen cuestiones más relacionadas con aspectos educativos como etapas de desarrollo, capacidades o contenidos. Un planteamiento más enfocado al aprendizaje de la expresión plástica y visual que a la didáctica. A nivel metodológico las formas de enseñanza-aprendizaje consisten en exposiciones teóricas en la parte teórica y desarrollo de ejercicios en la parte práctica. También se incorpora la elaboración por parte de las alumnas y alumnos de un proyecto educativo, destinado al ámbito de la educación primaria, que normalmente reproduce una propuesta en la que se solicita a las niñas y niños los ejercicios realizados durante la parte práctica de la asignatura.

Junto con estas cuestiones, tenemos que considerar que el contacto que ha tenido el alumnado que llega a la materia con la educación artística es, en su gran mayoría, únicamente el que recibieron a lo largo de su escolarización: por norma general, una educación plástica y visual asociada a las manualidades, al aprendizaje de una técnica o el dibujo libre. A menudo el alumnado incluso comienza el curso preocupado por su falta de destreza técnica en el dibujo. Un enfoque muy tradicional y anacrónico de lo que actualmente es, o debería ser, la educación artística.

3. OBJETIVOS

Después de comenzar esta experiencia de docencia colectiva, y trazar un diagnóstico decidimos reestructurar por completo el enfoque de la materia y crear *Desanestesia*. Nuestros principales focos de interés y reflexión fueron varios:

- Renovar el enfoque metodológico y adaptarlo a las necesidades del área incorporando metodologías activas y críticas.
- Actualizar los contenidos poniéndolos en consonancia con la realidad educativa y artística contemporánea.

- Reforzar el aprendizaje en didáctica del arte de una forma vivencial.

4. METODOLOGÍA

Para poder perseguir estas cuestiones, quisimos utilizar un enfoque a/r/tográfico que nos permitiese aunar la experiencia educativa desde un punto de vista artístico y de investigación. Los instrumentos utilizados para la recogida, tratamiento y presentación de datos son la performance, el happening y la fotografía. Nuestra forma de abordar el proyecto necesitaba además un enfoque de investigación que nos ofreciese y permitiese desarrollar y reflejar el proceso desde un punto de vista vivencial:

La práctica a/r/tográfica es una indagación vital, en dos sentidos: es una investigación que está viva y es una investigación que forma parte de la vida del investigador/a. Esta fuerte implicación personal es una cualidad intrínseca tanto de la creación artística como de la experiencia educativa, y tanto de la persona o personas que enseñan como de las que aprenden. (Marín-Viadel, R y Roldán, J. 2019, p. 888)

5. TRATAMIENTO

Elegida la a/r/tografía como medio, comenzamos a reflexionar acerca de nuestros tres focos de interés. Decidimos basarnos, para la creación de *Desanestesia*, en algunas de las experiencias anteriores de la asignatura, y en las propuestas artístico-educativas y enfoque metodológico del proyecto de investigación en Educación Artística *Lainopia*. Este proyecto intergeneracional se desarrolla en Asturias desde 2014 en distintos espacios artísticos y educativos, formales y no formales.

Principalmente nos fijamos en tres cuestiones. La primera de ellas sería el uso de las Metodologías Artísticas de Enseñanza-Aprendizaje. La segunda sería la forma en la que construye la estructura de su proyecto artístico-educativo a partir de unos conceptos de interés adaptados al contexto educativo en el que se desarrollará dicho programa. Y la tercera es la idea de concebir el proyecto artístico y educativo como si fuese una obra de arte, entender la experiencia de enseñanza-aprendizaje como

una acción performativa o un happening que se desarrolla en distintos escenarios de aprendizaje, durante un periodo de un tiempo concreto. Así, utilizamos algunos de los escenarios de aprendizaje creados por *Lainopia* en nuestras sesiones.

5.1. USO DE METODOLOGÍAS ARTÍSTICAS DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE (M.A.E)

Las Metodologías Artísticas de Enseñanza tienen como objetivo fundamental integrar las artes visuales en la didáctica, proponiendo estrategias e instrumentos propios de los lenguajes artísticos en los procesos de enseñanza y aprendizaje. Se trata de proyectos educativos directamente relacionados con las lógicas que usan los artistas para crear sus obras: enseñan a la manera en que crean los artistas contemporáneos y utilizan pedagógicamente ideas estéticas procedentes de las obras y procesos artísticos contemporáneos. (Roldán, J. y Marín-Viadel, R. 2020, p 68)

Hablamos de poner en diálogo la forma de aprender y lo que aprendo. Buscar la misma coherencia formal, conceptual y estética que buscaríamos en la creación de una obra de arte (Roldán 2015, Rubio 2018). Supongamos que nos encontramos con un proyecto artístico que indague sobre la contaminación medioambiental, que hiciese de alguna manera una reflexión crítica a nuestra forma de relacionarnos con nuestro entorno y cómo esto repercute en su deterioro. Supongamos que este proyecto artístico toma, por ejemplo, forma de instalación, y que para llevarlo a cabo se utilizan un montón de plásticos como material de creación. Podríamos en ese caso interpretarlo de dos formas: estaríamos ante una paradoja en la que la propia obra es una contradicción sobre el objeto de su reflexión, como lo es la propia situación en la que vivimos, contradiciendo nuestra propia naturaleza; O podemos interpretarlo como una falta de coherencia, un descuido en la conceptualización de la obra, una hipocresía.



Figura 1. Cita visual literal. Frato (1984)

¿No sería un descuido, conceptualmente hablando, tratar de sumergirse en el aprendizaje de un área utilizando lenguajes totalmente ajenos a ella? ¿No es incoherente tratar de explicar la poética a través de la literalidad? ¿Hablar de la creación y no crear? O explicar de qué forma tenemos que fomentarla mientras seguimos férreamente los ejercicios de un libro de texto. Todas estas cuestiones condicionan además el tipo de aprendizaje que se pueda generar en una experiencia educativa, siendo más activo o más pasivo, más placentero o desagradable, más vivencial, o más memorístico. Hemos de preguntarnos qué tipo de experiencia y por qué la queremos proponer: un proceso educativo a través de M.A.E implica por tanto buscar esa coherencia artística, conceptual, formal y estética en todos los aspectos.

5.2. PROYECTO EDUCATIVO BASADO EN CONCEPTOS DE INTERÉS

Estructuramos el proyecto artístico-educativo anual no en función de unos contenidos, como normalmente se suele hacer, si no en función de unos conceptos que consideramos de interés en la formación inicial del profesorado en Educación Artística y adaptados al contexto concreto en el que nos encontramos. Esta cuestión, escapa totalmente de las construcciones curriculares basadas en unos contenidos. Podemos encontrar

esta forma de proyectar en propuestas como el Proyecto *NoEs* desarrollado por Clara Megías, María Acaso, Alberto Marrodán y Eva Morales en el ámbito universitario.

En nuestro caso, buscando guardar una coherencia conceptual, como busca cualquier obra de arte o artefacto, nos pareció que deberíamos crear un proyecto en el que se manifestasen todas las cuestiones que demandaríamos al alumnado en la creación de su propio proyecto. Es decir, entendemos también este artefacto como un material didáctico creado para vivenciarlo y poder construir el aprendizaje de forma autónoma y activa desde la experiencia. De esta forma buscamos también la coherencia entre los contenidos y la forma de facilitar su aprendizaje, es decir, el enfoque metodológico de enseñanza-aprendizaje. El *Proyecto Desanestesia*, posibilita que el alumnado pueda obtener la experiencia práctica y el conocimiento teórico interconectados de un enfoque pedagógico activo y adecuado a la educación artística contemporánea.

En general, damos por hecho que un currículo es un documento escrito y que los materiales que lo conforman son, a su vez, documentos escritos. Damos por hecho que no es posible construir un currículo en otros medios o lenguajes que no sea el verbal. Estamos habituados a un lenguaje descriptivo, inexpressivo, preciso, neutro en un documento curricular, y sin embargo el cuestionamiento de una teoría, incluso una teoría educativa, puede (literalmente) depender de la óptica, del encuadre, de la perspectiva o del enfoque. ¿Sería posible pensar en un documento curricular que exprese sentimientos, manifiesten poéticas y valores estéticos, tenga condicionantes formales, y cualidades estéticas que condicionen su puesta en uso. (Roldán, J. y Marín-Viadel, R. 2018, p 72)

5.3. EXPERIENCIA EDUCATIVA COMO OBRA DE ARTE

La actividad docente es una práctica performativa, es decir, es una práctica que nunca se completa ni se acaba y que debe acabar alterando la realidad de alguna manera (Ellsworth, 2005. p 162 en Acaso, 2009, p. 187)

Así, decidimos comenzar a afrontar la asignatura como si de una obra de arte se tratase, entendiendo entonces que, para un aprendizaje artístico, la forma, el medio y el contenido, han de ser artísticos. Podemos

encontrar experiencias e indagaciones similares en los proyectos realizados por Ángel García Roldán en su tesis doctoral *Videoarte en Contextos Educativos* (2012), y en las propuestas metodológicas del departamento de Didáctica de la Educación Musical, Plástica y Corporal de la UGR. Creamos de esta forma, un artefacto performativo buscando guardar la calidad estética, formal y conceptual que pediríamos para cualquier obra de arte. La duración del artefacto se adapta a la duración del curso académico, y cada uno de los actos de esa performance o happening, se desarrolla en una o varias clases organizadas de distintas formas.

Para crear nuestro artefacto, nos basamos en la obra *Desanestesiás* (2018) de Andrea Rubio, seleccionada en la MAPPÁ 29 (Muestra de Artes Plásticas del Principado de Asturias 2019). Esta pieza se presenta en una caja de medicinas, con un blíster en el que se encuentran distintos objetos y un prospecto en el que se recogen unas instrucciones para el tratamiento: una serie de microacciones performativas privadas e individuales. La pieza invita al espectador a convertirse en sujeto activo de la obra y realizar acciones perceptivas y desanestésicas como apreciamos en este fragmento:

Lea atentamente este prospecto. Puede leerlo íntegramente o sólo alguna de sus partes. Es posible tomar las píldoras en distinto orden del que a continuación se especifica. Si experimenta efectos adversos puede compartírselos con las personas de su entorno.

[...]

PÍLDORA 4

*Lee todas las instrucciones, intenta recordarlas y realiza todas las acciones seguidas.

- Sítuate en un lugar al aire libre
 - Abre el envase y aplica el líquido de la píldora sobre la yema de un dedo
 - Cierra los ojos
 - Levanta el dedo de forma que puedas sentir el viento en él
 - Nota el viento justo en esa parte del dedo
 - Gira sobre ti mismx cada 10 segundos
 - Intenta moverte siguiendo el dibujo que crea el viento sobre tu dedo
- (Rubio, A, 2018)

Fijámonos en el término estética, estrechamente ligado a *estesia* en su etimología y a la capacidad de percibir a través de los sentidos, entendemos la metáfora de la anestesia como la ausencia de la estética, la incapacidad para percibir nuestro entorno. La Educación Estética, la de los sentidos, la base de la educación artística, es entonces el origen, el foco de nuestra atención: desanestesiarnos nuestra capacidad de percibir todo lo que nos rodea y así tomar parte activa en ello. Basámonos en la esencia y el concepto de esta obra, creamos este proyecto que dialoga con ella. La metáfora que utiliza la anestesia como una afección a combatir mediante un tratamiento, una terapia, es la misma que utilizaremos para crear nuestra obra performativa. Llevamos esta idea a otro nivel creando una analogía constante a lo largo de todo nuestro proyecto con la paradoja de entender la educación como una serie de pautas a seguir que, si se siguen exactamente como dice por ejemplo un libro de texto o un currículo (a modo de tratamiento), tendrán un resultado correcto. Así la ironía, como la metáfora son ingredientes fundamentales de esta propuesta.

Si el objetivo es crear un artefacto, tenemos que seguir un proceso creativo artístico, y por eso trabajamos desde el desarrollo de la idea, el concepto y el proceso. Partimos de la idea de repensar de forma colectiva la didáctica de la educación artística desde una perspectiva activa y contemporánea, involucrando al alumnado en el proceso. Conceptualizamos esa idea de tal forma que necesitamos desarrollar una serie de estructuras conceptuales que nos permitiesen generar un ambiente de ruptura, reflexión, deconstrucción y creación del área de Educación Artística desde un posicionamiento activo de las y los estudiantes. Estas estructuras además deberían de ser capaces a la vez de sumergirnos en la Educación Artística desde las distintas fases de percepción, experimentación, creación y análisis.

De esta forma nuestro proceso de creación consistió en crear un proyecto artístico y educativo a través del diseño de diferentes experiencias performativas y happenings que suceden en distintos escenarios de aprendizaje- abordados en mayor profundidad en el capítulo *Desanestesia local. El Espacio educativo como escenario de aprendizaje*-. Desde una perspectiva a/r/tográfica aunando las figuras de artistas, investigadores y

docentes, creamos el *Proyecto Desanestesia* como una obra artística, como un instrumento de investigación y como una propuesta educativa

6. POSOLOGÍA: ESTRUCTURA Y PARTES DEL PROYECTO

Nos sumergimos ahora en las distintas partes del proyecto, basadas en las siguientes metáforas entendidas como conceptos de interés:

6.1. PARTE I: EXTRAÑAMIENTO-TRATAMIENTO

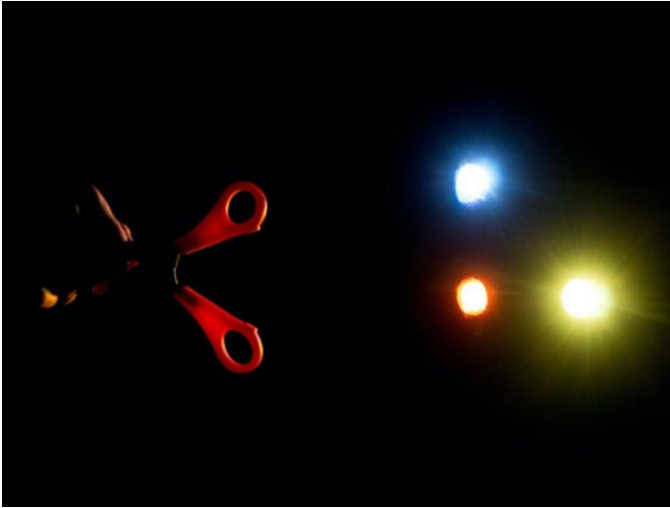


Figura 2. Rubio, A. (2018) *Extraño*. Fotografía.

En esta primera parte, utilizamos el concepto del extrañamiento como primer paso del tratamiento a realizar. El extrañamiento genera curiosidad o rechazo. Ambas cuestiones son interesantes como punto de partida para generar necesidad de aprendizaje, para despertar interés en él. Es un interés propio, consciente, alejado de cuestiones relacionadas con la evaluación. Esto implica ponerse en el centro de la experiencia educativa a la par que las estudiantes, porque como artistas, investigadoras y docentes, estamos aprendiendo.

[...]habitar el aula como un laboratorio experimental de vida, sensible a las realidades de nuestros estudiantes. Un laboratorio creativo es un es-

pacio para el trabajo cooperativo, expandido, de transgresión y resistencia, un territorio nómada para el aprendizaje artístico, (Mesías, J. 2019, p. 77)

Creamos una serie de ocho *píldoras* basadas en escenarios de aprendizaje de *Lainopia* y en actividades anteriores realizadas en la asignatura, que se desarrollan como acciones performativas en el aula. Cada una de ellas está creada a partir de conceptos diferentes y toma como referencia la obra de varias mujeres y hombres artistas contemporáneos. Creamos estrategias didácticas a través de dinámicas activas o de espacios de aprendizaje acompañados, basándonos en cuestiones como la estética, el proceso creativo, el concepto, los materiales o la idea de las obras que tomamos como referentes. Todo ello sin perder de vista el concepto sobre el que queremos reflexionar.

Los ocho conceptos de las *píldoras* son los siguientes:

- *Píldora I*: Todo lo que ves es mentira
- *Píldora II*: Todo lo que no ves.
- *Píldora III*: Crear una imagen ¿para qué?
- *Píldora IV*: Salirse de los límites
- *Píldora V*: Repensar el espacio
- *Píldora VI*: Sumergirse en la obra
- *Píldora VII*: Hay vida más allá de la pintura.. ¿Audiovisu...qué? ¿Escultu...cómo?
- *Píldora VIII*: Sí, muy bien, pero esto en un cole no se puede hacer

Los objetivos que persiguen cada una de estas *píldoras* son diversos e incluso variables en función del contexto, de la clase en la que suceda la experiencia de aprendizaje. Dada la naturaleza y enfoque de la investigación no tendría sentido enumerarlos en una simple lista. Podemos quizás compartir una serie de preguntas y reflexiones que nos hicimos y nos seguimos haciendo a la hora de pensar en el interés y pertinencia de poner sobre la mesa del aula este tipo de cuestiones.

Porque ¿qué pasaría si pensase que hay muchas más cosas de las que creo, que no veo? Cosas que pasan desapercibidas. ¿Cuál sería la razón

para no percibir algo? ¿Mi capacidad perceptiva? ¿El punto de vista desde el que miro? ¿Puedo quizás explorar la idea del camuflaje como estrategia para repensar lo que percibo?, ¿o repensar mi punto de vista para percibir aquello que pasa desapercibido? De cualquier forma, lo que veo, no deja de ser una imagen. Y cuando yo creo una, ¿para qué la creo? ¿Para qué genero una pintura o una foto? ¿Como una copia? ¿Para repetir lo que ya existe? ¿O para proponer algo nuevo? ¿Para pensar? ¿De cuántas formas puedo crear una imagen, con qué materiales y en qué formatos?

¿Y si el dibujo que quiero dibujar no cabe en un folio? ¿Qué materiales y herramientas me ofrecen esas posibilidades para dibujar o pintar? Ahora es aún más grande, no cabe en cinco folios, no cabe en dos dimensiones. Necesito el espacio. ¿Cómo puedo crear algo a través del espacio? ¿Cómo compongo ahora, cómo encuadro, cómo enfoco? Y justo en este punto... necesito pensar en la luz, ¿cómo no pensar en la luz, en su intensidad, en su color, en cómo está dispuesta en el espacio, si estoy creando con él?

El espacio me hace estar dentro de la obra. Yo soy parte de ella. ¿Qué implicaciones conceptuales tiene esta idea? ¿Está la sociedad en contacto con el arte contemporáneo y viceversa? ¿Existe un arte socialmente comprometido? ¿Puedo entonces afrontar en el aula temas que no son contenidos específicos de la educación artística pero sí conceptos de interés del arte? ¿Puedo por ejemplo reflexionar sobre migraciones a través de una instalación en el aula?

¿Puedo además explorar estas cuestiones proponiendo recursos y técnicas alejadas de “lo infantil” y “lo escolar”? ¿Es posible también que esta forma de abordar la educación artística se traslade a un colegio? ¿O allí sólo se pueden hacer ejercicios en láminas?, ¿o círculos cromáticos? ¿O mejor, manualidades? ¿Puedo enseñar y aprender desde mi propia indagación artística y educativa sobre cuestiones para las que no tenemos respuestas cerradas sino vías para desarrollar nuestras propias preguntas?

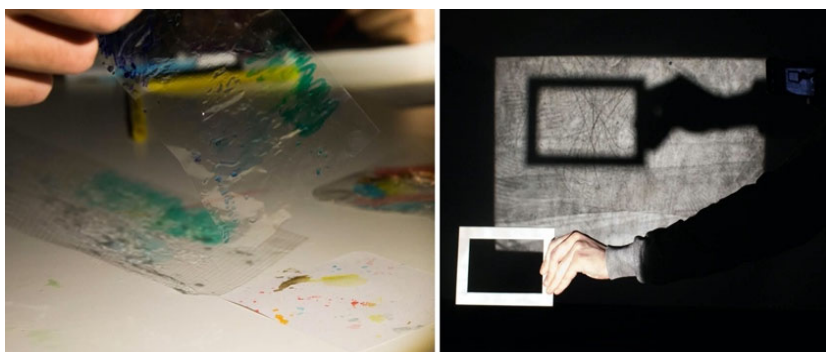


Figura 3. Autoras (2019) *Píldora I*. Fotoensayo compuesto por, izquierda, Rubio, A. (2019) *Transferencia*, fotografía y derecha Rubio, A. (2019) *Re-encuadre*, fotografía.

Vamos ahora a relatar la esencia de la ingesta de una de las *píldoras*. Y para ello vamos a pedirte que te fijas en los colores de tu ropa, también en el de las personas que puedas tener a tu alrededor, o los objetos que tengas cerca:

- ¿De qué colores son?
- Ahora imagina que se apaga la luz.
- ¿Siguen siendo los mismos colores?
- ¿Qué pasa... que lo que veo es mentira?

Utilizando esto como *detonante* (Acaso 2009) accedemos a tres espacios creados a modo de escenarios de aprendizaje. En ellos podemos explorar de forma autónoma las posibilidades que nos ofrece la retroproyección para conocer esas mentiras de lo que vemos. Podemos explorar si un objeto provoca efectos diferentes al proyectarse de una forma u otra, la derecha y la izquierda se invierten, el arriba y el abajo también... ¿Y qué pasa si la luz que me ilumina no es blanca, si no que es roja, verde, azul... ¿Qué pasa con los colores luz? ¿Y si nos dicen que hay un montón de dibujos en el día a día que no vemos? Dibujos que hacemos al movernos, al desplazarnos... y que sólo se verían con ciertos instrumentos... por ejemplo con una cámara que permita hacer largas exposiciones.



Figura 4. Autoras (2019) *Lo invisible*, fotografía.

Estos ocho conceptos se interrelacionan con diversos temas que se tratan de forma interconectada entre las sesiones “teóricas” y “prácticas” tratando de interconectar la propuesta:

- *¿Por qué creamos?*
- *¿Qué es la Educación Artística?*
- *Repensar el mapa del área*
- *Proyec...tando Desanestias*
- *Imagina y percibe*
- *Creatividad y divergencia*
- *Pensamiento visual y estético*
- *Símbolos y estrategias de pensamiento*

Nuestro interés principal en esta primera fase es sumergirnos en un proceso de creación colectivo, en el que les proponemos una serie de “provocaciones” que están pensadas para el aprendizaje artístico y también para el aprendizaje en didáctica del arte. Nos parece interesante indagar en esta parte, en cómo se pueden abordar en el aula una serie de capacidades asociadas a nuestro área, y si son específicas o no de la Educación Artística. Nos preguntamos si están presentes en nuestras clases o si la metodología o los contenidos influyen en su desarrollo o no.

También insistimos en desarrollar una guía de análisis del tratamiento que estamos realizando para poder desmenuzar y comprender estructural y metodológicamente las propuestas didácticas que estamos ofreciendo al alumnado. Nuestro objetivo es estimular su capacidad para extraer y comprender la esencia de esta creación para que así, puedan buscar la suya propia bajo este paraguas metodológico y conceptual.

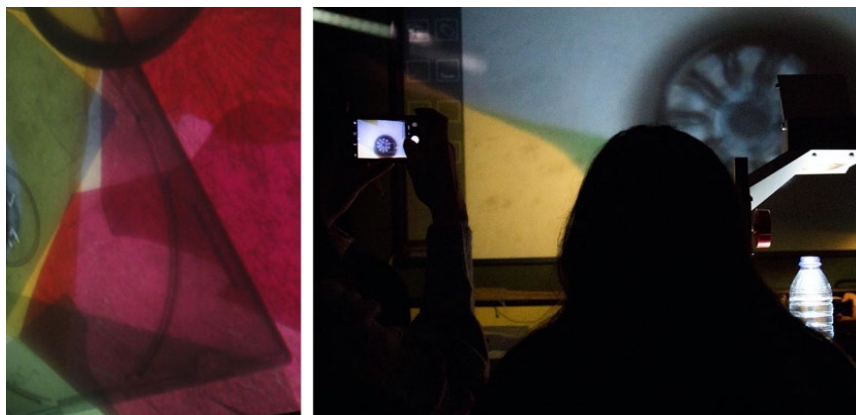


Figura 5 Autoras (2019) *Exploración*. Fotoensayo compuesto por, izquierda, Rubio, A. (2018) *Proyección*, fotografía, y derecha, Rubio, A. (2018) *Proyectando*, fotografía.

6.2. PARTE II: ASIMILACIÓN-DIAGNÓSTICO

En la segunda parte de proyecto, nos encontramos en un momento en el que la curiosidad o el rechazo a raíz del extrañamiento ya se han manifestado. Queremos trabajar justo a partir de ahí, con ambas sensaciones en torno a la experiencia educativa y aprovechar para comenzar con la fase de la asimilación y diagnóstico. Para comenzarla, les proponemos una serie de artistas contemporáneos de diferentes partes del mundo, pidiéndoles que creen una propuesta educativa en distintos grupos a partir de ellas. Hay una condición: han de utilizar un enfoque metodológico activo y artístico. Nada de exposiciones teóricas, o ejercicios tradicionales pautados.

No se trata de replicar los escenarios de aprendizaje, si no de observar desde el interior y el exterior un proyecto de este tipo para poder tomar el proceso de creación artística como instrumento y recurso didáctico en

la Educación Artística. Así, en vez de seguir el mismo proceso lineal, cada persona podrá configurar su forma de trabajo a través de distintas estructuras.

Las alumnas y alumnos comienzan buscando un tema de interés para el grupo, desde ese tema buscamos una idea y la conceptualizamos. Una vez llegado este punto, se construyen dos formas de afrontar el trabajo conceptual: creando un objeto artístico que reflexione sobre ese concepto por una parte, y creando un proyecto educativo que se apoye en la estructura propuesta durante la asignatura.

6.3. PARTE III: HÁBITOS SALUDABLES

La tercera parte del tratamiento y la cuarta están intrínsecamente ligadas. En ambas se acompañan colectivamente el proceso de creación individual de los distintos proyectos. Comenzamos por buscar un tema que interese de forma especial a cada estudiante, es una búsqueda individual. Puede ser un tema que no tenga absolutamente nada que ver con el área, con la asignatura, ni siquiera con el grado. La condición es que ha de ser un tema que te atravesase, que te interese de una forma especial. Una vez tienes ese tema, comienza un proceso de análisis de por qué te interesa, haciendo una diseminación conceptual de ese interés y con qué se conecta. La idea es localizar y buscar puntos de conexión entre nuestro quehacer docente y nuestros intereses personales, porque no dejamos de ser docentes al irnos a casa, ni dejamos de ser la persona que somos en el aula.

No se puede hablar de proyecto sin el deseo de querer hacerlo. Nacen con la intención de satisfacer una idea o preocupación que solo está en nuestra cabeza. La propia palabra, proyecto, es significativa de la distancia entre el deseo y la satisfacción del producto. ¿Qué quiere decir esto? Pues que un proyecto creativo en educación artística es esa distancia transformadora entre el deseo y su satisfacción: el proceso vivido. Son retos creativos que exigen las mejores cualidades docentes. (Mesías, J. 2019, p. 79)

Además, en esta tercera parte del proyecto, reflexionamos sobre los contenidos del área, ¿dependen los contenidos de la metodología que empleemos? ¿De nuestra concepción de la educación artística? ¿Qué es un

contenido? ¿Qué contiene? ¿Se corresponden nuestros “contenidos”, nuestros conceptos de interés a explorar, con los que aparecen en el currículo?

En medio de este debate, es el momento de poner sobre la mesa las distintas corrientes paradigmáticas de la Educación Artística y descubrir con cuales o con qué aspectos de cada una nos podemos identificar más. Comprender cómo esa propia concepción de la educación artística es la que determina nuestra forma de enseñar y lo que enseñamos nos hace ponernos en el centro del aprendizaje, activarnos como sujetos, implicarnos y preguntarnos ¿cuál es esa concepción para mí? ¿Puede esto estar conectado de alguna forma con mis intereses?

6.4. PARTE IV: REHABILITACIÓN

A lo largo de esta cuarta fase se van configurando las estructuras conceptuales y metodológicas de los proyectos artístico-educativos. También se van definiendo sus estructuras y aspectos formales y estéticos. Digamos que, en esta parte, la clase se convierte en lo que bien podría ser una clase de proyectos que encontraríamos en alguna facultad de Bellas Artes o Arquitectura. Las alumnas y alumnos presentan sus proyectos en distintas fases de forma periódica con la idea de obtener comentarios y opiniones de los demás y así, de forma colectiva ir buscando las posibles vías de indagación y avance. Por ejemplo, se podría entablar una conversación sobre la idoneidad de las referencias artísticas utilizadas como ejes vertebradores, o la relación entre la idea base del proyecto y la idea que se puede extraer en el aula según las dinámicas propuestas. O se podría debatir sobre si las estéticas de los escenarios de aprendizaje son lo suficientemente extrañas, si no necesitan serlo, si el ambiente sonoro está muy descuidado, o sobre si la práctica performativa está dejando cabida a las posibles necesidades de las niñas y los niños que participarán en la experiencia.

En las siguientes imágenes podemos ver algunos ejemplos de las estructuras conceptuales de los proyectos artístico-educativos creados por algunas alumnas y alumnos para ser desarrollados en el ámbito de educación primaria.

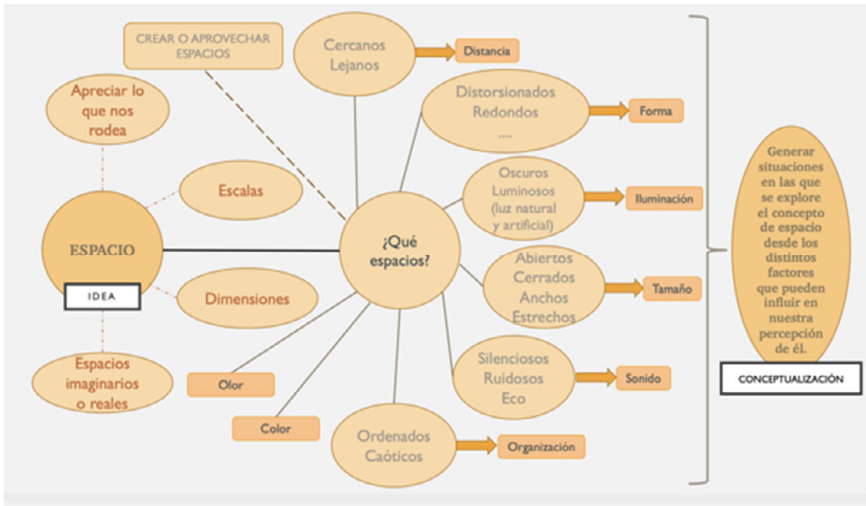


Figura 6. Avello, A (2019) Estructura Proyecto *Descubriendo el espacio* Expresión Plástica y su Didáctica

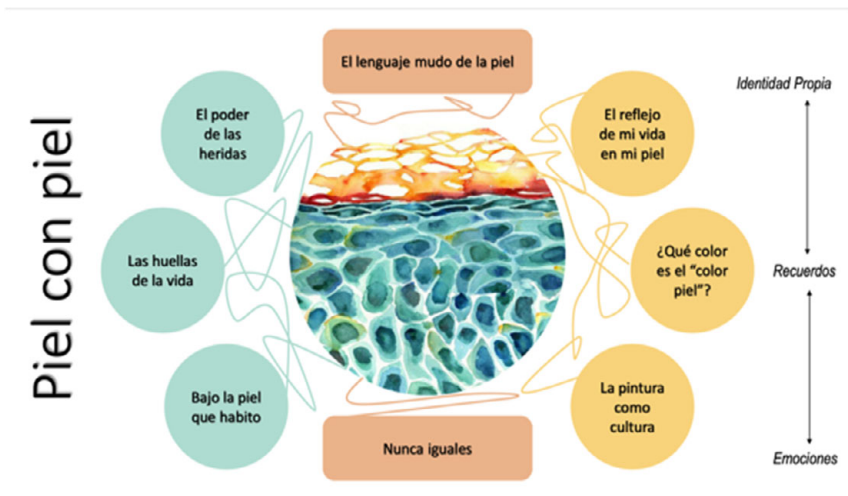


Figura 7. Barriga, L (2019) Estructura Proyecto *Piel con Piel* Expresión Plástica y su Didáctica

Vemos que los cuatro esquemas son totalmente diferentes ya que parten de temas de interés personal para desarrollar un proyecto artístico y educativo. Una vez localizado el tema de interés, comienza una fase de pre-

guntas en las que tratamos de buscar qué cuestiones nos llaman la atención de ese tema, por qué nos gusta. Podemos así entrar en terrenos muy interesantes para lo educativo como la incógnita o el placer y en cómo influyen estos conceptos en nuestra práctica educativa en función de la metodología que utilizemos.

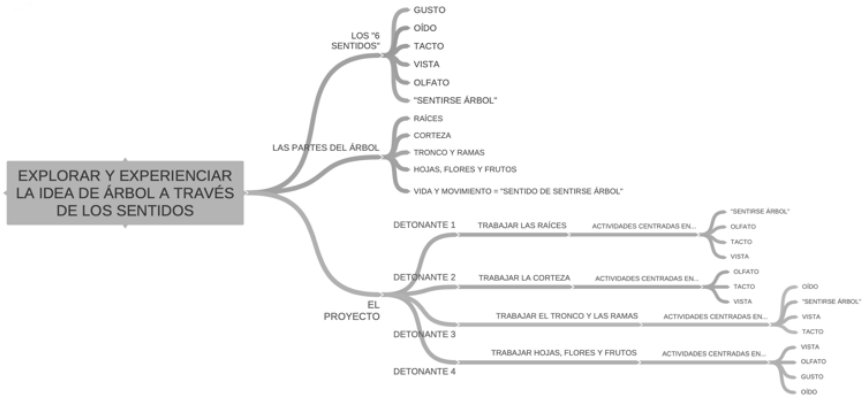


Figura 8. Álvarez, A (2019) Estructura Proyecto *Explorando y experimentando la idea de árbol a través de los sentidos* Expresión Plástica y su Didáctica

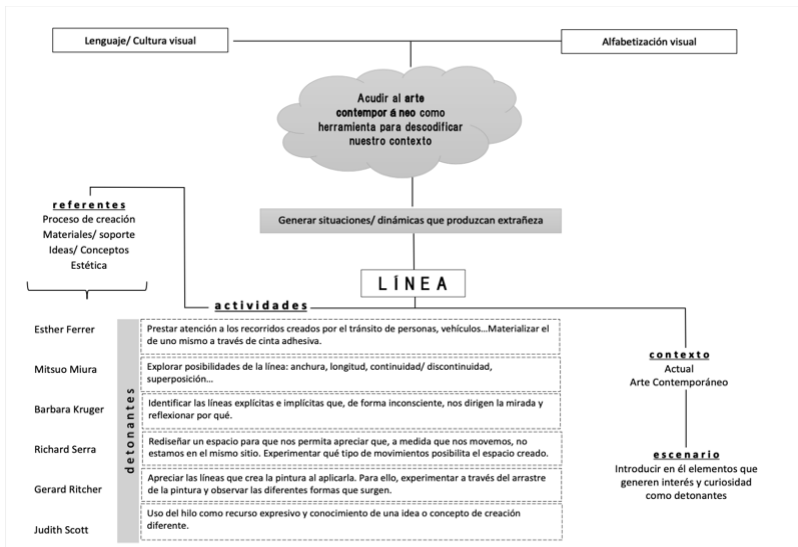


Figura 9. González, M (2019) Estructura Proyecto *El arte da mucho que hablar* Expresión Plástica y su Didáctica

¿Puede también servirnos la estructura conceptual de nuestro proyecto como base formal para crear los distintos escenarios de aprendizaje y las experiencias performativas? Es decir, si nuestro tema termina por tener cuatro focos de interés podemos centrarnos en crear cuatro experiencias performativas o escenarios de aprendizaje. ¿Qué determina la temporalidad de un proyecto o su duración?

O ¿de qué forma pueden los referentes artísticos ayudarnos, incluso guiarnos a la hora de desarrollar estrategias didácticas?

7. PROVOCACIONES



Figura 10. Autoras (2019) *Lo que provoca...Fotoensayo* compuesto por, izquierda, Fombella, I. (2019) *Direcciones*, fotografía, y derecha, Fombella, I. (2019) *Decisiones*, fotografía.

El informe de una investigación a/r/tográfica se distingue porque en él hay más evocaciones que afirmaciones, más resonancias que insonoridades y constantes reverberaciones entre la teoría, la práctica y la poética. No se busca llegar a respuestas cerradas sino a un cuestionamiento continuo de los supuestos desde los que se indaga, y por eso se prefiere hablar de ‘comprensiones’ en lugar de resultados y de ‘provocaciones’ mejor que de conclusiones.

(Marín-Viadel, R. y Roldán, J. 2019, p. 889)

Inmersos en este proyecto nos encontramos con la necesidad de reestructurar programas educativos y guías didácticas no desde las recetas, si no desde una estructura metodológica flexible, adaptada al contexto, al área de conocimiento y a las necesidades educativas. Nos encontramos con la posibilidad de implicar realmente al alumnado en su propio aprendizaje a través de lenguajes y medios artísticos con los que pueden y podemos seguir indagando acerca de la infinidad de cuestiones que rodean la experiencia educativa y en concreto la experiencia en educación artística.

Una experiencia de docencia colectiva de este tipo es inmensamente positiva, pero tremendamente compleja a la vez. Debido a las estructuras burocráticas, resulta bastante difícil poder desarrollar experiencias de este tipo. Así mismo es una propuesta que requiere flexibilidad, rigor y mucha comunicación entre las propias docentes que la desarrollan y el alumnado.

Hemos podido comprender, durante los tres cursos que hemos desarrollado el proyecto, que este tipo de enfoques proporcionan herramientas muy necesarias para dotar a las futuras docentes de recursos que les permitan desarrollar propuestas en Educación Artística Contemporánea adaptadas a su contexto. Son tremendamente interesantes los procesos de aprendizaje que se dan en el transcurso del proyecto tanto para los docentes como para las alumnas y alumnos. Podemos aprender de las resistencias, las oposiciones y las dudas, para generar necesidad de aprendizaje crítico, consciente, autónomo y firme.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agirre, I. (2005) Teorías y prácticas en Educación Artística. Pamplona: Octaedro

Acaso, M. (2009) La educación artística no son manualidades. Madrid: Catarata

Acaso, M. y Manzanera, P. (coords.) (2015) Esto no es una clase. Investigando la educación disruptiva en contextos educativos formales. Madrid: Fundación Telefónica y Editorial Ariel

- Álvarez, A. (2019) Explorar y experimentar la idea de árbol a través de los sentidos. (proyecto final asignatura Expresión Plástica y su Didáctica) Grado en Magisterio de Educación Primaria. Universidad de Oviedo
- Avello, A. (2019) Descubriendo el espacio. (proyecto final asignatura Expresión Plástica y su Didáctica) Grado en Magisterio de Educación Primaria. Universidad de Oviedo
- Barriga, L. (2019) Piel con Piel. (proyecto final asignatura Expresión Plástica y su Didáctica) Grado en Magisterio de Educación Primaria. Universidad de Oviedo
- Dewey, J. (1934) El arte como experiencia. Barcelona: Paidós Estética
- Eisner, E. (1972). Educar la visión artística. Barcelona: Paidós Educador.
- García, A. (2016) Otra educación es posible .Albuixech: Litera Libros
- García Roldán, A. (2012) Videoarte en contextos educativos. Las nuevas narrativas audiovisuales y su inclusión curricular en los programas de Educación Artística desde una perspectiva A/r/tográfica. Tesis Doctoral. Universidad de Granada
- González, M. (2019) El arte da mucho que hablar (proyecto final asignatura Expresión Plástica y su Didáctica) Grado en Magisterio de Educación Primaria. Universidad de Oviedo
- López-Fernández Cao, M. (2015) ¿Para qué el arte? Madrid: Editorial Fundamentos
- Lainopia Educación Artística (2019) recuperado de <http://www.lainopia.es>
- Marín-Viadel, R. y Roldán, J. (2019) A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. Revista Arte Individuo y Sociedad. 31, N° 4, 881-895
- Marín-Viadel, R. y Roldán, J. (2021) Metodologías Artísticas de Enseñanza (en prensa)
- Mesías Lema, J.M. (2019) Artistas habitantes: una metodología contemporánea, participativa y colectiva en Educación Artística. Revista Observar 13, 74-104

- Mesías Lema, J.M. (2019) Educación Artística Sensible. Cartografía contemporánea para arteducadores. Barcelona: Graó
- Rubio, A. (2018) Cuatro estrategias didácticas basadas en arte contemporáneo: El proceso educativo como obra de arte a través de Metodologías Artísticas de Enseñanza-Aprendizaje. Revista ANIAV 3, 67-79
- Rubio, A (2018) Desanestias. Píldoras para percibir 29 Muestra del Principado de Asturias 2018 MAPPA 29
- Tonucci, F. (1984) La escuela de la naturaleza. En Tonucci, F. (2008) La maquinaria escolar. p22 Centro de documentación crítica. Madrid.

CREACIÓN AUDIOVISUAL EN CONTEXTOS EDUCATIVOS SITUADOS EN BARRIOS PERIFÉRICOS DE GRANADA Y TEGUCIGALPA: A/R/TOGRAFÍA SOCIAL E INCLUSIÓN JUVENIL¹⁰¹

D. JAVIER VALSECA DELGADO
Universidad de Granada, España

D. RICARDO MARÍN-VIDEL
Universidad de Granada, España

RESUMEN

La Educación Artística debe afrontar los retos impuestos con el nuevo escenario tecnológico y digital presente en las sociedades contemporáneas. Esta investigación nacería como respuesta a la urgencia educativa y artística ocasionada por la falta de oportunidades de acceso a programas de alfabetización audiovisual por parte del alumnado de las escuelas Santa Teresa y Santa Clara, fundadas y gestionadas por la Asociación Colaboración y Esfuerzo (ACOES) en Tegucigalpa (Honduras) y por parte de los residentes del Centro de Menores Fernando de los Ríos, gestionado por la ONG Inserta Andalucía, en Granada (España).

El estudio, centra su foco de atención, en la capacidad transformadora e inclusiva de los procesos de creación audiovisual colaborativos con jóvenes en riesgo de exclusión social. Se expone en este capítulo la justificación, hipótesis, objetivos, metodología, instrumentos metodológicos y resultados, de tres intervenciones socioeducativas, encuadradas dentro de una de las perspectivas metodológicas de Investigación Educativa basada en las Artes, denominada A/r/tografía, que aúna las funciones de artista, docente e investigador, estando dichos roles al mismo nivel y transitando sus estructuras a partir de esquemas epistemológicos que se suceden e interconectan a modo de rizoma.

Al ser la modalidad artística la narrativa audiovisual, se considera esta investigación una Videonarración A/r/tográfica y, por su carácter social y por combinar saberes y praxis consustanciales de perspectivas metodológicas como la Investigación Acción

¹⁰¹ Este capítulo forma parte de la tesis doctoral titulada: Creación de narrativas audiovisuales en contextos educativos situados en barrios periféricos: A/r/tografía social e inclusión juvenil. Estando el trabajo de investigación en su fase intermedia, se presentan únicamente los resultados y conclusiones de las tres primeras fases del proyecto de investigación.

Participativa, el Arte Social Comunitario y el Artivismo Social, el enfoque metodológico será la A/r/tografía social.

La práctica artística y pedagógica daría como resultado hasta el momento cinco obras audiovisuales: el videoarte *Into the Labyrinth of the mind* (2019), el vídeo-ensayo *Todo y nada es lo que parece* (2019), la pieza de videoarte *Ch'óoj* (2019) y los videoclips, *A2* (2020), del grupo Apartamentos Acapulco y *Todos somos familia* (2020), de MC Joel.

PALABRAS CLAVE

Educación artística, Creación audiovisual, Barrios periféricos, A/r/tografía social, Inclusión social.

INTRODUCCIÓN

1. JUSTIFICACIÓN

1.1. SOCIEDADES DUALES Y BARRIOS PERIFÉRICOS

El propósito principal de nuestra indagación es la inclusión social de jóvenes que viven en situación o riesgo de exclusión social, mediante procesos colaborativos de enseñanza y aprendizaje en las Artes Audiovisuales y Cinematográficas. Pero ¿qué es la inclusión social y por qué la población diana de nuestro estudio podrían ser considerados excluidos al estar alejados de cualquier programa de alfabetización audiovisual?

Los conceptos de integración o inclusión social tienen una connotación positiva en la medida en que nos remiten a la noción de cohesión social (Baübock, 1994, p.10), pero, para aproximarnos epistemológicamente a estos términos, es conveniente hacerlo como tradicionalmente se ha venido desarrollando, en contraposición al concepto de exclusión social y desde la connotación negativa que comporta la desafiliación social de determinados individuos o colectivos.

Desde los albores de la Sociología hasta nuestros días, figuras relevantes de esta disciplina científica, tales como Tocqueville, Marx, Engels, Simmel, Durkheim, Tönnies, Bourdieu, Parkin y Wacquant, han desarrollado profusas aportaciones teóricas que permiten aproximarnos al concepto de exclusión social. Inclusive, debido a la vinculación de la

exclusión social con conceptos como el de vulnerabilidad, pobreza (Hernández Pedreño, 2010) ciudadanía y estado de bienestar, podríamos incluir a Robert Castel y Thomas H. Marshall en este nutrido grupo. Sin embargo, se atribuye el acuñamiento del concepto al francés René Lenoir en su obra *Les Exclus: un Français sur dix* (1975), donde estimaba que uno de cada diez franceses podía considerarse excluido, identificando incluso los grupos sociales en cuestión (Hernández Pedreño, 2010, p.28).

Al analizar y reflexionar sobre los valores semánticos comunes en las distintas aproximaciones conceptuales que los autores mencionados con anterioridad realizaron en su momento, podríamos categorizarlos y sintetizarlos, afirmando que, la exclusión social, es un proceso de carácter estructural, pluridimensional y multifactorial, que segrega a individuos y colectivos en relación a las oportunidades sociales, políticas, económicas, educativas, y culturales, que otras personas o grupos pueden poseer y disfrutar.

Históricamente, la exclusión social ha encontrado su causa en múltiples factores interconectados (A. Romero Reche, comunicación personal, diciembre de 2014):

- Desvinculación de los sistemas de producción o precariedad laboral.
- Fragilidad en los tejidos sociales o asociativos.
- Reproducción social, cultural y educacional.
- Fragmentación social en relación a categorías sociológicas o dimensiones estructurales implicadas en la diversidad.
- Creación de sociedades duales.



Figura 1: Javier Valseca (2021). Par visual organizado a partir de una fotografía, derecha, de Vanessa Acosta (2019). *Colonia Nueva Capital*, y una fotografía, izquierda, del autor, *Colonia Ramón Amaya Amador*

La incidencia en la creación de este tipo de sociedades duales en el entorno periurbano de Tegucigalpa estuvo influenciada por una deficiente organización del éxodo poblacional y de los asentamientos que se produjeron tras el huracán *Mitch*.

En el contexto español encontraría su origen en el carácter errático de las políticas sociales para gestionar los procesos de turistificación y gentrificación y por una deficiente administración de los flujos migratorios, que priorizaría el control fronterizo y la externalización de las fronteras, en detrimento del desarrollo de políticas de inmigración en sentido amplio, es decir, incluyendo políticas de cohesión social, integración social e inserción laboral (Ferrero, 2008, p.13), las cuales mitigarían el crecimiento de la dualidad centro-periferia.

Durante el desarrollo de las diversas sociedades contemporáneas, asistimos impasibles a la proliferación de este tipo de urbes polarizadas, cuya delimitación se enclava generalmente en los suburbios metropolitanos, poseyendo problemáticas comunes, como son diversas formas de violencia e inequidad y generando la marginación y estigmatización de estos lugares y de sus cohabitantes. Son los barrios periféricos que habitan los participantes del presente estudio, que, al desterrarles al extrarradio, no se ven, y al no verse, pareciera que no existieran, son *Los Olvidados* (1950) de L. Buñuel o *Los Nadies* (1989) de E. Galeano, en pleno siglo XXI.

Afortunadamente, como afirmaba en una entrevista el economista, escritor y humanista José Luis Sampedro (Miragall, 2014):

En ese mundo periférico, vivir todavía tiene importancia. Hay culturas enteras donde, pese al intervencionismo de criterios occidentales, ser algo, es aún más importante que tener algo, mientras en nuestras sociedades, no se es más de lo que se tiene y quien no tiene, no es.



Figura 2: Javier Valseca (2021). *Los olvidados de la periferia*. Collage fotográfico organizado a partir de tres fotografías del autor (2017)

1.2. UNA BRECHA DIGITAL CLASISTA Y EXCLUYENTE

En este contexto, los procesos de desarrollo global en el plano tecnológico y digital propiciaron a su vez nuevos fenómenos excluyentes, evidenciando desigualdad en la distribución y calidad al acceso y uso de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación y de los medios de producción audiovisual englobados en ella.

Al igual que ocurría con la exclusión social, la brecha digital posee un carácter estructural (De la Selva, 2015, p.266), que fomenta que exista una parte de la población integrada y otra excluida, alejada de una serie de derechos sociales, educativos y culturales.

La escasez de formación previa en el manejo del lenguaje audiovisual del alumnado y del resto de la comunidad educativa, la dificultad de acceso a productos culturales en este formato y la reducida presencia de dispositivos destinados a la creación audiovisual en los contextos donde se

desarrolla la parte empírica de este estudio, pondrían de relieve la imperante necesidad de introducir programas de estudios del lenguaje audiovisual que posibiliten la alfabetización audiovisual del alumnado, creando estructuras de conocimiento significativas en base a un medio como el audiovisual, que ha impregnado todas las dimensiones de nuestras vidas. En este sentido, Manuel Castells (1999. p. 398-407) afirmaba que:

El sistema audiovisual de símbolos y percepciones es imprescindible para la plena expresión de la mente humana; la cultura audiovisual ha superado la influencia de la comunicación escrita en el alma y en los corazones de la mayoría de la gente, haciendo de los medios de comunicación, y sobre todo los medios audiovisuales de nuestra cultura, el material básico de los procesos de comunicación.

1.3. LA CREACIÓN AUDIOVISUAL: ÁMBITO DE ESTUDIO Y TRABAJO DE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA

La realidad de la situación del audiovisual en los contextos educativos de formación reglada en España y Honduras es bastante precaria. En el contexto español, se debe en gran medida a la ínfima carga lectiva de la asignatura de Educación Artística (Álvarez-Rodríguez, 2019, p.219) en los planes educativos. La nueva reforma educativa, con el Proyecto de Ley Orgánica LOMLOE, no invita a tener perspectivas más halagüeñas respecto a la valoración de la Educación Artística en el sistema educativo formal y aboca a una desaparición total del conocimiento de las artes por parte del alumnado de Primaria, Secundaria y Bachillerato, eliminando el requisito de la especialización en los grados de Maestría en Educación Infantil y Primaria y haciendo de la asignatura artística una optativa sin contenido específico (González, 2020).

El tratamiento de los medios audiovisuales en la educación formal se ha reducido a su integración como elemento transversal en diversas materias y a su utilización para el análisis crítico y reflexivo mediante cine fórums o grupos de discusión, limitando de este modo el medio audiovisual a un instrumento didáctico con un objetivo actitudinal y procedimental y como método de análisis del discurso. Su inclusión en las

aulas de Educación Artística aún es insuficiente y en los centros escolares, lo audiovisual, es relegado a su tecnología, cuya utilidad se ajusta, en la mayoría de los casos, a servir de apoyo a la tarea docente (García Roldán, 2012, p.121) o como pretexto para ilustrar una temática.

Como sucede en diversos contextos de la esfera pública cuando las administraciones pertinentes no son capaces de dar respuesta a las necesidades de la ciudadanía, la carencia en la enseñanza y aprendizaje de las Artes Audiovisuales y Cinematográficas, ha tenido que ser amortiguada por agentes sociales, con vocación pedagógica, pertenecientes a organismos no gubernamentales (asociaciones, ONGs, fundaciones, etc.), en horario extraescolar y fuera de la estructura del sistema educativo (educación no formal), ámbito de actuación propio de la Educación Social.

Desde el contexto de trabajo y estudio de la Educación Artística, no se ha llevado a la praxis generalizada las sempiternas recomendaciones de institucionalizar pedagógicamente la creación audiovisual, que se marcarían inicialmente en la Hoja de Ruta para la Educación Artística de la UNESCO en la Conferencia Mundial sobre la Educación Artística de Lisboa en 2006.

Desde sectores próximos al contexto audiovisual andaluz, se ha aconsejado que debe ser la Educación Artística el ámbito apropiado en donde incluir la creación audiovisual. El artista y profesor de la Universidad de Granada, Ángel García Roldán (2012, p.14), expresa que es imprescindible que los docentes reflexionen sobre su práctica, estableciendo un análisis amplio de “lo visual” en el que se incluyan modelos de expresión audiovisual y formas evolucionadas en el arte. En la misma línea, el vicepresidente de la Asociación de Escritoras y Escritores de Cine de Andalucía (ASECAN) Juan Antonio Bermúdez, destacaba en su artículo *Cine, Audiovisual y Educación Artística* que:

La educación artística puede y debe contribuir a poner al servicio de la comunidad educativa los medios para que el alumnado se exprese artísticamente a través de la tecnología audiovisual, enseñando a situar las obras audiovisuales en su contexto y dotando al alumnado y a la ciudadanía de la competencia suficiente para relacionarse con los contenidos audiovisuales de la forma más satisfactoria posible (Bermúdez, 2008, p.111).

Son muchas las voces autorizadas que manifiestan que debiera ser una función primordial de la Educación Artística dotar al alumnado de competencias para relacionarse con los contenidos audiovisuales y que expresan la necesidad de incluir y expandir la creación de obras artísticas audiovisuales en las enseñanzas de la Educación Artística. Será con su inclusión y proyección, con la progresión y desarrollo del alumnado y con sus resultados finales, cuando se corrobore la pertinencia del encaje en esta disciplina pedagógica.



Figura 3: Javier Valseca (2019). *Joven de la escuela Santa Teresa experimentando el enfoque de la cámara*. Fotografía independiente.

2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

2.1. HIPÓTESIS

El presente estudio pretende discutir y poner en tela de juicio la coherencia, pertinencia y relevancia de la puesta en práctica de una propuesta pedagógica de creación audiovisual colaborativa en contextos educativos situados en zonas en riesgo de exclusión social.

Para establecer un punto de partida en una investigación que pretende posicionarse en un enfoque a/r/tográfico, habría que cuestionarse los criterios desde tres posiciones epistemológicas distintas, la creación artística, la educación y la investigación, siendo estos tres cuestionamientos de interés a la hora de relacionar el método, el contexto y los resultados que se pretenden conseguir.

Las tres premisas desde las que se parte serían¹⁰²:

A) Educación

Un/a docente que está experimentando un aprendizaje en el lenguaje artístico del vídeo, puede desarrollar un programa metodológico y didáctico para la enseñanza de este lenguaje en un contexto educativo.

B) Creación artística

Mediante la aplicación de un proceso pedagógico basado en la creación audiovisual en entornos de exclusión social, es posible obtener resultados satisfactorios desde una perspectiva expresiva, comunicativa, artística y estética.

C) Investigación

Los procesos educativos a través de la creación cultural y artística desde el enfoque de la a/r/tografía social, pueden ser a su vez procesos investigativos y formadores y representan una solución innovadora para la transformación social del individuo y de la comunidad.

2.2. OBJETIVOS

1.1.1. Objetivo general

Crear, desde la a/r/tografía social, una metodología que contribuya a la implementación de un programa de intervención didáctica a través de

¹⁰² Nuestros cuestionamientos se efectúan en tres campos de conocimiento distintos y aunque se hayan detallado las hipótesis de trabajo en función de cada uno de ellos, no debemos olvidar que todos están relacionados entre sí.

la creación de narrativas audiovisuales, a fin de lograr una mejora en el grado de alfabetización audiovisual y de cultura visual de los participantes

I.1.2. *Objetivos específicos*

- Generar estructuras epistemológicas significativas que capaciten al alumnado para la comprensión de conceptos clave del lenguaje videográfico y cinematográfico.
- Facilitar a los participantes los materiales e instrumentos para que puedan explorar, conocer y valorar las diversas herramientas necesarias para la producción audiovisual, así como los códigos y técnicas específicas para la creación de narrativas audiovisuales.
- Diseñar y desarrollar una propuesta de creación artística y cultural en torno a la construcción de narrativas audiovisuales que permita experimentar en todas las fases que conforman la realización audiovisual.
- Crear colaborativamente con las personas participantes un conjunto de obras audiovisuales que evidencien la eficacia de las metodologías a/r/tográficas en el desarrollo de sociedades inclusivas.

METODOLOGÍA

3. UNA TRAVESÍA DESDE EL ENFOQUE CUANTITATIVO HASTA LA A/R/TOGRAFÍA SOCIAL

Para llegar a entender de forma holística por qué la presente investigación se sitúa dentro de las metodologías de **Investigación Educativa basada en las Artes** [*Arts Education based Research*], y en particular, se interesa por el tratamiento que propone la **A/r/tografía Social** [*Social A/r/tography*], sería conveniente reflexionar sobre cómo se ha estado investigando tradicionalmente en el campo de la Educación y de las Artes, realizando un breve recorrido histórico y teórico hasta llegar a las metodologías establecidas.

Las bases del método científico establecieron que todo proceso de investigación cuyo fin sea la construcción de conocimiento, debe de seguir durante su desarrollo una serie sistematizada de métodos, técnicas y procedimientos, que, junto a las hipótesis planteadas, pero nunca por sí solas, determinarán el paradigma concreto en el que se encuadra dicho proceso y la metodología a implementar.

En un principio, el paradigma positivista, no limitaría su campo de estudio y acción a las ciencias formales y naturales, en Investigación Educativa se utilizaban procedimientos y evaluaciones basadas fundamentalmente en test psicométricos lógico-lingüísticos, hasta que Howard Gardner propusiera con su Teoría de las Inteligencias Múltiples (1983) que existen miles de columnas en el cerebro, cada una de las cuales procesa diferentes clases de información, no pudiendo aceptar sin más que el cerebro puede hacer solamente dos cosas (Gardner, 1985, p.15).

Posicionándose inicialmente en un enfoque cuantitativo, las primeras investigaciones publicadas sobre Educación Artística seguían muy directamente los modelos imperantes en las primeras décadas del siglo XX, recurriendo sistemáticamente al uso de test y pruebas objetivas en estudios descriptivos, longitudinales y correlacionales sobre capacidades artísticas (Marín-Viadel, 2011, p.214).

La Investigación Basada en las Artes apareció en 1993, impulsada por Elliot Eisner, como una intensificación de las cualidades estéticas de los procesos y resultados de la investigación educativa (Marín-Viadel y Roldán, 2019, p.881). Como metodología de investigación incluida inicialmente en los enfoques cualitativos, propondría que las artes ofrecen una forma única de indagación y son una forma específica de conocimiento y comprensión (Eisner, 1991).

La Investigación basada en las Artes propone el uso de las formas de pensamiento, presentación y representación que nos ofrecen las artes para interpretar de la mejor forma posible el mundo que nos rodea (Barone y Eisner, 2012) poseyendo la creación artística la capacidad de manifestar y comunicar el valor de nuestras propias experiencias como ningún otro medio cultural o social puede hacer.

La Investigación Basada en Arte propone que la ciencia no es el único ni exclusivo modelo para la actividad investigadora, sino que hay muchos modos de conocimiento que, junto al estrictamente científico, pueden contribuir a iluminar los problemas humanos y sociales, y entre ellos los educativos: uno de estos ámbitos de conocimiento son las Artes. (Marín-Viadel, 2005, p.234)

La principal razón del por qué, la presente investigación no se posiciona en la metodología de Investigación basada en las Artes, se fundamenta en que la educación no es consustancial a este enfoque metodológico. Por el contrario, la dimensión educativa es absolutamente imprescindible en la Investigación Educativa basada en las Artes y en la A/r/tografía (Marín-Viadel & Roldán, 2019, p.888) y desde los procesos detonadores que inspiraron e instigaron este estudio, nunca se produjo una ruptura entre la práctica educativa, artística e investigadora, ni una separación funcional, como sí que sucede con el componente pedagógico en las metodologías de Investigación basadas en las Artes.

En la Investigación Educativa basada en las Artes, existen *modus operandi* en los que cohabitan sinérgicamente las categorías, funciones y subjetividades epistemológicas propias de la práctica docente, la creación artística y la labor investigadora, generándose un estado de liminalidad a modo de rizoma (Deleuze & Guattari, 2003) entre ellas, en el que se articulan múltiples conexiones que terminan por confluir y retroalimentar de un modo continuado todos los procesos.

La A/r/tografía es precisamente ese enfoque metodológico que combina de forma equilibrada y coherente los roles de artista, investigador y educador, generando un límite difuso entre roles y estableciendo un paralelismo de factores que constituyen una metodología compartida en el modo de operar, produciéndose un constante diálogo y tránsito entre estos tres quehaceres (Abara, 2017, p.24).

La creación artística, investigación y educación, que conforman el acróstico a/r/t (*artist-researcher-teacher*), están fundamentadas en las tres categorías aristotélicas (teoría-praxis-poiesis), pero en la A/r/tografía, las tres dimensiones deben dirigirse hacia los mismos objetivos e integrarse mutuamente buscando las zonas intermedias entre cada una de las tres dimensiones (Irwin, 2004). Este enfoque metodológico encuentra su

origen en la Universidad de la Columbia Británica en Vancouver, es principalmente atribuible a Rita L. Irwin y Stephan Springgay (Roldán & Marín-Viadel, 2012, p.30) y se define como una metodología de investigación educativa basada en la práctica, en la que conocer, aprender y hacer, no son excluyentes entre sí, sino coexistentes con la sensación y el movimiento de la práctica artística (Triggs, Irwin & O'Donoghue, 2014, p.255).

Es necesario ver a la A/r/tografía como una metodología en evolución dentro de la Investigación Educativa Basada en las Artes y no como un método asociado con la investigación cualitativa. A continuación, se señalan tres factores que determinan la diferenciación entre los posicionamientos puramente a/r/tográficos y las metodologías cualitativas (Roldán y Marín-Viadel, 2012, p. 22):

- La A/r/tografía recurre a lenguajes y formas de presentación y representación de datos que no son únicamente verbales.
- La calidad artística y estética de los textos verbales y de las imágenes visuales y sonoras es una condición necesaria en la A/r/tografía, mientras resulta perfectamente prescindible en una investigación cualitativa.
- Desde un enfoque a/r/tográfico existe la posibilidad de abrirse a formas discursivas propias de la ficción (cine o novela), que es un ámbito característico de las creaciones artísticas, pero no tiene cabida en las metodologías cualitativas.

Partiendo de la creación artística contemporánea y habiendo erigido como objetivo fundamental una alfabetización audiovisual del alumnado que favoreciera su inclusión social, la presente investigación se dispuso a convertir una idea con las dimensiones propias de la A/r/tografía, en un proyecto que contribuyese al empoderamiento individual y colectivo de los participantes.

Al establecer un programa de intervención didáctica a través de procesos experimentales, combinando saberes y praxis consustanciales de enfoques como la Investigación Acción Participativa, el Arte Social Comunitario y el Artivismo Social, concluimos que, al introducir la dimensión

social a las otras tres dimensiones de la A/r/tografía, la **A/r/tografía Social** era el método más apropiado para despejar hipótesis sobre problemas sociales, artísticos y educativos, recurriendo a las piezas artísticas que conforman las obras audiovisuales producidas como elementos descriptivos, comparativos, interpretativos, reflexivos, analíticos e ilustrativos.

Mapa de las interrelaciones entre Investigación Basada en Artes, Investigación Educativa basada en Artes, A/r/tografía y A/r/tografía Social

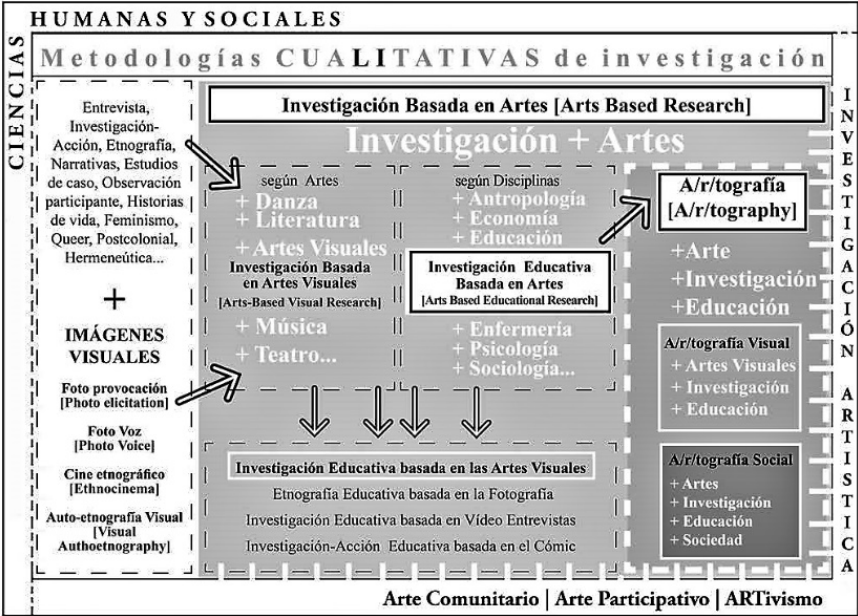


Figura 5: Marín-Viadel y Roldán (2019). *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, ISSN: 1131-5598, p.890.

4. INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS

Siendo la modalidad artística la narrativa audiovisual y considerándose esta investigación una Videonarración A/R/tográfica, recurrimos exclusivamente a lenguajes y formas de presentación y representación de datos no verbales y los vídeos e imágenes que se presentan, pretenden poseer un grado suficiente de calidad artística, siendo este criterio innegociable en A/r/tografía. Estando el arte siempre en conflicto con

su propia definición, la estética no es una cuestión de gusto personal, es la razón y la lógica, no es fruto del azar, son el conjunto de análisis y decisiones audiovisuales los que aportan el control de la investigación.

Las narrativas audiovisuales se abrirán a nuevas formas discursivas (Rol-dán y Marín Viadel, 2012, p. 22) y los instrumentos metodológicos que se citan a continuación serán considerados como tales, tanto por la forma, como por su contenido, siendo las propias obras audiovisuales resultantes de los procesos pedagógicos y artísticos los instrumentos metodológicos principales en una investigación destinada a la creación de narrativas audiovisuales desde una perspectiva a/r/tográfica.

4.1. OBRA AUDIOVISUAL

El resultado final de la puesta en práctica de la disciplina artística será considerado un instrumento de análisis y de reflexión sobre la práctica pedagógica y artística, teniendo en cuenta como criterio las magnitudes del aprendizaje artístico desarrolladas por Elliot Eisner (1979) en relación a aspectos productivos, críticos y conceptuales.

4.2. VIDEOS DESECHADOS

Los vídeos desechados que, por diversos motivos, no hayan sido seleccionados por los participantes para la construcción de las narrativas audiovisuales, se convierten en instrumentos metodológicos válidos y fiables para evaluar el proceso de la práctica educativa. Gracias al posterior visionado de éstos, se evidencian errores de planificación, pudiendo ser subsanados al rediseñar la organización de la práctica pedagógica y artística.

4.3. FOTOGRAFÍAS

Las fotografías registradas durante el desarrollo de los proyectos que han compuesto y compondrán la parte empírica del presente estudio, se consideran instrumentos metodológicos al cumplir una función documental y descriptiva de los procesos de enseñanza y aprendizaje y al permitir un acercamiento técnico, creativo y gráfico de dichos procesos.



Figura 5: Javier Valseca (2019). Rodaje en la escuela Santa Teresa.
Fotografía independiente.

4.4. ESQUEMA DE FOTOGRAMAS [FRAMES]

El esquema de fotogramas o de frames, es un instrumento novedoso y de gran utilidad para esclarecer o resolver las preguntas de indagación sin necesidad de visionar al completo la obra audiovisual.

Con los esquemas de frames se pueden examinar los siguientes elementos fílmicos: la composición, el encuadre e iluminación de los planos, los movimientos de la/s cámara/s, el ritmo de la narración visual, la correcta utilización en base al carácter funcional de los cambios de plano, los rangos cromáticos de la imagen y la continuidad cinematográfica de las narrativas audiovisuales.

Realizar un esquema de frames consiste en fragmentar en fotogramas la obra audiovisual, como si de una narrativa gráfica se tratase, en base a una estructuración temporal predeterminada. Esta segmentación temporal se puede comparar mediante superposición a otras unidades de expresión audiovisual (plano, secuencia, escena) permitiendo, mediante el análisis de los elementos citados con anterioridad, evaluar y objetivar el aprendizaje del lenguaje audiovisual.



Figura 6: Javier Valseca (2021). *Esquema de frames*. Secuencia descriptiva a partir de doce fotogramas del videoclip A2 (2020), del grupo Apartamentos Acapulco.

DESARROLLO Y RESULTADOS

La parte empírica de esta investigación educativa se realizó en tres estadios y en tres contextos diferentes. La primera fase se llevó a cabo entre noviembre de 2018 y marzo de 2019 en Granada (España), la segunda fase se implementó en agosto de 2019 en Tegucigalpa (Honduras), en las escuelas Santa Teresa de Jesús y Santa Clara de Asís y la tercera fase se desarrolló nuevamente en Granada, entre febrero y noviembre del año 2020.

La primera fase se plasmó en el marco de un proyecto de investigación-acción para la enseñanza del videoarte en contextos educativos, encuadrado dentro del curso *Culturas visuales en entornos educativos* desarrollado durante el periodo lectivo de los años académicos 2018-2019 en el máster “*Artes Visuales y Educación: un enfoque constructorista*” en la Universidad de Granada. Los objetivos de este proyecto de investigación pedagógica iban van más allá del aprendizaje y la creación audiovisual. El docente, pretendía que el alumnado prestase una especial atención a los espacios e interconexiones entre al arte, la investigación y la docencia.

Él, como artista e investigador, nos animaba para que nuestras piezas finales no tuvieran un resultado finito, sino que, partiendo de una de las claves fundamentales a/r/tográficas, el concepto de continuidad, éste actuase como persuasor e instigador para que nuestros trabajos fueran el primer eslabón de un conjunto de procesos didácticos.

La experiencia significativa que vivimos en el curso se denominó *Utopic Method* y de ella nacieron las primeras obras audiovisuales¹⁰³ resultantes de la presente investigación. El reensamblaje o found footage, *Aguaespejo paludeño* (2019) y la pieza de videoarte *Into the labyrinth of the mind* (2019).

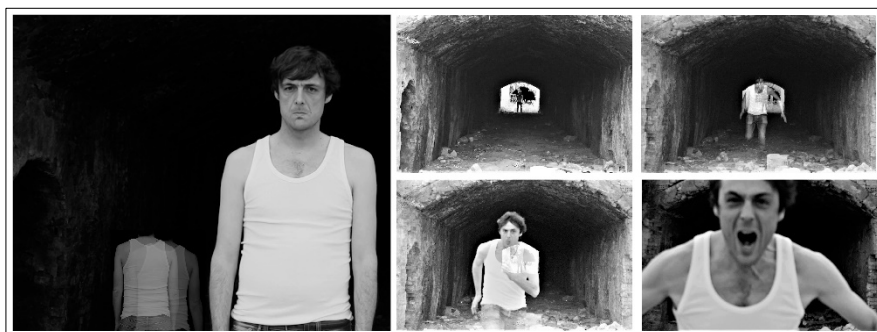


Figura 7: Javier Valseca (2021). Fotoensayo organizado a partir de seis fotogramas del videoarte *Into the labyrinth of the mind* (2019).

La segunda parte del trabajo empírico se llevaría a cabo con el diseño y desarrollo de dos proyectos de intervención socioeducativa en las escuelas Santa Teresa de Jesús ubicada en la colonia Nueva Capital y Santa Clara de Asís, situada en colonia Ramón Amaya Amador, ambas colonias pertenecientes al entorno periurbano de Tegucigalpa (Honduras).

Los proyectos se diseñaron a partir de dos bloques diferenciados, uno teórico y otro práctico. El bloque común teórico consistió en la realización de un taller de iniciación al lenguaje cinematográfico, con el propósito de que el alumnado asimilara conocimientos básicos propios de

¹⁰³ Adjuntamos el enlace del repositorio donde se depositan las obras audiovisuales producidas durante el transcurso de nuestra investigación: <https://javiervalsecadelga.wixsite.com/website>

este lenguaje, como son el reconocimiento de los distintos tipos de planos y sus funciones cinematográficas, la diferencia existente entre el plano y el cuadro, entre un plano de rodaje y otro de montaje y entre la escena y la secuencia. La obra de referencia para apoyarnos a la hora de transmitir conocimientos sobre el lenguaje cinematográfico fue *El resplandor* (1980), al disponer la obra de Stanley Kubrick una gran variedad de planos cinematográficos desde perspectivas tan dispares como el encuadre, la angulación, el punto de vista y los movimientos de cámara.

Durante el transcurso de la parte teórica hicimos especial énfasis en que el alumnado comprendiera la importancia del *raccord* o continuidad en una narrativa visual, explicándoles para ello el fenómeno de montaje cinematográfico denominado *Efecto Kuleshov*. De igual modo, fuimos bastante incisivos en la necesidad de registrar imágenes con una correcta iluminación y composición y en que hubiera una adecuada planificación de los planos, diferenciando aquellos que estuviesen destinados a describir, a narrar o a analizar.

El bloque práctico se diseñó y desarrolló a partir de dos talleres distintos. En la escuela Santa Teresa propusimos un ejercicio de grabación libre, sin guion, con el objetivo de obtener unas series de registros videográficos que posteriormente serían categorizadas y en base a esa categorización, elegir aquellos planos que podrían ser útiles para construir una narrativa audiovisual. La obra audiovisual producida por el alumnado de 2º de Bachillerato de la modalidad de Informática de la escuela Santa Teresa se denominó *Todo y nada es lo que parece* (2019).



Figura 8: Fotograma del video-ensayo *Todo y nada es lo que parece* (2019)

En la escuela Santa Clara decidimos que los niños y niñas que se habían presentado voluntariamente para realizar el curso planificaran minuciosamente los planos, con el único requisito de que hubiera algún tipo de experimentación y en que no cayeran en una sobreactuación forzada. De este modo, no necesitábamos que ocurriera nada en ese espacio limitado de grabación como era la escuela, ya que iban a provocar que ocurrieran fenómenos con la suficiente potencia visual para registrar mediante la experimentación.

Decidieron ensayar sus grabaciones utilizando el tiempo (con la técnica del time-lapse), el agua (con cámaras sumergibles), el fuego, la tierra, el aire y realizaron diversos experimentos utilizando figuras de cristal que representaban su noción sobre las deidades.

Una vez registrados los planos videográficos, realizamos como habíamos hecho previamente en la escuela Santa Teresa, un taller de edición y montaje de vídeo y otro de utilización de softwares destinados a la creación sonora. La experiencia didáctica produciría como resultado final la pieza de videoarte *Ch'óoj* (2019).

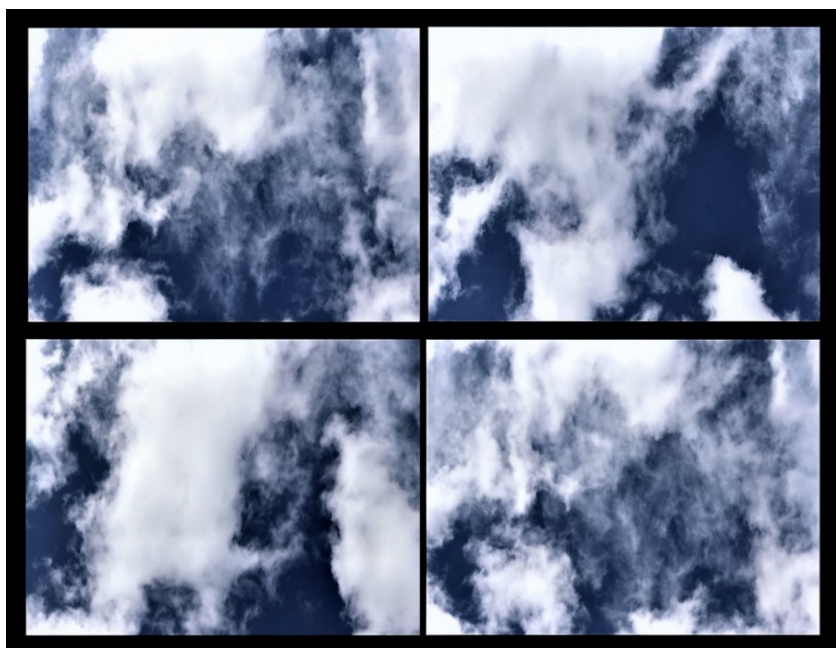


Figura 8: Fotograma del videoarte *Ch'óoj* (2019)

La tercera fase estuvo dedicada a estudiar el videoclip como producto, formato y género audiovisual. Como ocurriría en las experiencias orientadas a la producción de nuevas narrativas audiovisuales con las disciplinas artísticas del videoarte y del vídeo-ensayo, la intervención socioeducativa estuvo precedida por un proceso de construcción de una identidad artística propia como creador de videoclips. Partiendo de un guion preestablecido, elaborado previamente por el grupo granadino Apartamentos Acapulco, tuvimos la oportunidad de experimentar la relación música-imagen llevando a cabo la realización del videoclip *A2* (2020).

Una vez adquiridas las competencias y capacidades necesarias para crear un videoclip musical y sirviéndonos de influencias artísticas y culturales provenientes de la cultura popular, planificamos un taller de creación de videoclip para los residentes del centro de menores Fernando de los Ríos en Granada. El taller se realizó en tres partes, creación de la pieza musical y utilización de software de creación musical, escenografía y grabación

del videoclip y por último un curso de edición de vídeo. El resultado final sería la producción del videoclip *Somos familia* (2020) de MC Joel.



Figura 9: Javier Valseca (2021). *Esquema de frames 2*. Secuencia descriptiva a partir de doce fotogramas del videoclip *Somos familia* (2020), de MC Joel.

CONCLUSIONES¹⁰⁴

Debido a que nuestra investigación se encuentra en una fase intermedia, es pronto para visibilizar evidencias sobre las hipótesis investigativas, pero podemos vislumbrar señales que muestran la capacidad que posee la creación audiovisual para facilitar procesos transformadores. En otros aspectos, habiendo analizado y reflexionado sobre los resultados obtenidos, estamos en disposición de desglosar algunas conclusiones relacionadas con las hipótesis docentes y artísticas. Para ello, nos apoyaremos en uno de los instrumentos metodológicos, el esquema de frames, siendo, tanto éste, como el resto de las herramientas metodológicas, parte y todo de las conclusiones visuales.

¹⁰⁴ Al considerarse esta investigación una Videonarración A/R/tográfica, todas las imágenes de este trabajo son conclusiones visuales.

Nuestra primera hipótesis pedagógica cuestionaba acerca de la capacidad de un docente, que está experimentando un aprendizaje en el lenguaje artístico del vídeo, para desarrollar un programa metodológico y didáctico para la enseñanza de este lenguaje. Son varios los indicadores que verifican que se puede continuar construyendo una identidad artística al mismo tiempo que se desarrolla un proceso pedagógico.

El método heurístico ensayo-error, con el que se inició la segunda parte del marco empírico, resultó exitoso, proposicional, procedimental y en virtud de los resultados finales. Poniendo en práctica un ejercicio de grabación libre, con el posterior visionado de los registros audiovisuales, se pudo realizar una comparativa entre las grabaciones del primer día de rodaje, en donde abundaban descuadres, desenfoces y molestas vibraciones en la imagen y los resultados que se proporcionaron el segundo día de rodaje, pudiendo identificar aquellos procedimientos que funcionaron en primera instancia y encontrando alternativas para las acciones cuyos resultados distaban de lo esperado. Este hecho evidencia la fiabilidad y validez de la totalidad de los vídeos registrados como instrumentos para realizar una evaluación del proceso.

Del frame 6 al 33 del vídeo-ensayo *Todo y nada es lo que parece*, subyace que el alumnado fue capaz de planificar la realización de una toma seguida e insertada en un amplio espacio temporal, habiendo ingeniado para ello un travelling improvisado mediante un autobús, con el objetivo de idear un escenario que sirviera de inicio a la narrativa audiovisual. Este sencillo e intuitivo travelling, nos muestra que el alumnado trabajó de forma colaborativa, puesto que el dispositivo con el que se registró el plano secuencia no pertenecía al alumno que captaría la imagen, haciendo patente, no solamente el interés y asimilación de la explicación teórica sobre los planos cinematográficos, sino la puesta en práctica de un trabajo colaborativo que podría considerarse revolucionario y transformador en una sociedad de claro carácter neoliberal.

En la misma secuencia de frames, podemos obtener dos conclusiones relevantes. La introducción del clip de sonido simulando una radio, evidencia que asimilaron la capacidad de enriquecer y ampliar las posibilidades expresivas del medio audiovisual a través de la expresión sonora.

La elección de empezar con esa secuencia y terminar el vídeo-ensayo con una metáfora que cerrara la estructura cíclica del discurso audiovisual, manifiesta la asimilación de nuevas lógicas de pensamiento y una correcta aplicación de los dispositivos de producción audiovisual para expresarse de forma artística y no utilizarlos exclusivamente para reproducir la realidad.

En los frames 57 y 60 del video-ensayo *Todo y nada es lo que parece*, podemos extraer que entendieron las reglas básicas para construir una narrativa visual. La combinación de un plano frontal y otro lateral sugiere que los estudiantes planificaron la secuencia, la puesta en escena y el encuadre. Ese plano contra plano, evidencia que tuvo que haber cooperación en el rodaje, al ser grabados los dos planos con dos cámaras y por dos grupos distintos.

Los frames 66, 72 y 84 del video-ensayo, demuestran que los estudiantes captaron el carácter poético de las nuevas formas de expresión audiovisual. Utilizaron el vacío, el abandono y la ausencia para, de una manera natural, aproximarse a una dura realidad, expresada sutilmente a través de una relación de correspondencia. Ese aprendizaje queda reflejado con idéntico proceder en el frame 69, en donde, utilizando la metonimia, la sombra se convertiría en concertina, para hablarnos de esos muros, a veces imaginarios y otros reales, que se encuentran en su entorno cotidiano. Que trataran el drama que muchas veces supone el tener que abandonar tu tierra, en busca de una vida mejor, da muestras de análisis y reflexión acerca de los procesos migratorios y puede ayudarles a la hora de afrontar futuras decisiones.

Del videoarte *Ch'óoj* se pueden extraer bastantes evidencias que respondan a las hipótesis planteadas. En primer lugar, posee un gran ritmo narrativo y una inmensa fuerza visual. El contraste de luminosidad, las composiciones visuales, la interacción de los colores y el rango cromático, reflejan que, aunque a priori, los estudiantes no hubieran adquirido sistemáticamente en su entorno cercano competencias propias de la cultura visual, estaban alfabetizados visualmente a través de procesos relacionados con la educación informal.

El proyecto *Ch'óoj* pondría de manifiesto que plantear experiencias artísticas que nazcan de la indagación, de la experimentación, de la espontaneidad, del descubrimiento y de los propios intereses de los/as estudiantes, puede llegar a convertirse en una línea de trabajo que genere resultados que contengan fundamentos significativos y que permitan múltiples reflexiones acerca de la práctica pedagógica y artística.

El videoclip *Somos Familia*, producido por alumnado de un centro de acogida para menores extranjeros no acompañados, revela varias conclusiones. Son nativos digitales, por lo que, a pesar de su situación personal, familiar y socioeconómica, están familiarizados con los dispositivos de producción audiovisual y solamente quedaría por trabajar expresión artística, la puesta en escena o escenografía, porque, están acostumbrados a reproducir la realidad, pero no a construir realidades imaginarias y ni a experimentar con técnicas de edición visual y sonora.

Pudimos percibir que la cultura visual hegemónica está más extendida de lo que a priori se podría esperar, conociendo el alumnado perfectamente quienes eran las figuras más destacadas de la cultura rap estadounidense. Nuestra única aportación relacionada con referentes artísticos fue presentarles la escena francesa del hip hop, para que fueran conocedores de que estas influencias culturales englobadas en el arte urbano son mucho más amplias y no se reducen a la escena musical estadounidense. Es por ello que incluyeron un pequeño fragmento de la película francesa *La Haine* (1995) en la obra. Que utilizaran esa obra, en la que el actor, productor y director francés Mathieu Kassowitz, nos narra la inseparable amistad entre protagonistas procedentes de diferentes culturas y que decidieran titular la obra *Somos Familia*, expresa el sentido de colectividad que los estudiantes asumieron durante todo el proceso creativo y una especial atención a la diversidad multicultural.

Concluyendo este apartado, podríamos afirmar que esta investigación educativa posicionada en un enfoque a/r/tográfico, está alcanzado los objetivos temporales que se plantearon al inicio del trabajo. Los resultados obtenidos permiten objetivar esta afirmación y demuestran que la creación de narrativas audiovisuales con un sentido artístico funciona

como recurso didáctico al permitir que los estudiantes perciban, interpreten y reflexionen sobre el mundo que les rodea desde una perspectiva que hasta ese momento les era desconocida.

Queremos terminar este apartado con las palabras de Belén Sola Pizarro (2021) que, habiendo desarrollado una carrera académica y profesional vinculada a la creación audiovisual con colectivos en riesgo de exclusión social, se erige como una voz autorizada para hablarnos sobre la potencialidad emancipatoria de los procesos colaborativos de creación audiovisual:

No podemos asumir que el cine o el arte puedan producir una transformación social, pero desde las comunidades, desde el trabajo colectivo y creativo con la ciudadanía, puede haber una transformación radical en la forma de entender el arte y el cine; no cambiaremos nunca la sociedad si no transformamos antes las imágenes y si no nos pensamos/imaginamos viviendo de un modo más justo, en estructuras más solidarias y diversas, y esto sí se puede poner en práctica desde las micropolíticas de los grupos en los trabajos colectivos, activando modos de ser y hacer alternativos (Sola Pizarro, 2021).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABARA, J. (2017). ¿Artista educador o Educador artista? El límite difuso del rol social. *Educación artística: revista de investigación (EARI)*, (8), 24-31. <https://n9.cl/wo440>
- ÁLVAREZ-RODRÍGUEZ, D. (2019). La innovación en audiovisuales mediante programas educativos multimodales para la educación primaria. *Educación artística: revista de investigación (EARI)*, (10), 210-222. <https://n9.cl/ms7zb>
- BARONE, T. & EISNER, E. W. (2012). *Arts Based Research*. Thousand Oaks, California: SAGE.
- BAUBOCK, R. (1994). *Transnational citizenship. Membership and Rights in International Migration*. Aldershot: Edward Elgar Publishing.
- BERMÚDEZ, J. A. (2008). Cine, audiovisual y educación artística. En L.M. MARTÍNEZ, R. GUTIÉRREZ y C. ESCAÑO (coords). *Nuevas propuestas de acción en educación artística* (pp. 107-114). Málaga: Universidad de Málaga.

- CASTELLS, M. (1999). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. La sociedad red*. Madrid: Alianza Editorial.
- DE LA SELVA, A. R. A. (2015). Los nuevos rostros de la desigualdad en el siglo XXI: la brecha digital. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 60(223), 265-285. <https://n9.cl/200y>
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (2003). *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia* (vol.2). Valencia: Pre-Textos.
- EISNER, E. W. (1979). *The educational imagination: On the design and evaluation of school programs*. New York: Macmillan.
- EISNER, E. W. (1991). *The enlightened eye: qualitative inquiry and the enhancement of educational practice*. New York: Macmillan.
- FERRERO, R. (2008). ¿La UE como actor en las políticas de inmigración de los estados miembros? Una aproximación al escenario Euromediterráneo. En ZAPATA-BARRERO, R., & PINYOL, G. (Eds.). *Los gestores del proceso de inmigración: Actores y redes de actores en España y Europa* (pp. 12-22). Barcelona: Fundación CIDOB.
- GARDNER, H. (1985). La nueva hipótesis de las inteligencias múltiples. *Revista Padres y Maestros/Journal of Parents and Teachers*. (116), 15-18. <https://n9.cl/1vn2>
- GARCÍA ROLDÁN, A. (2012). *Videoarte en contextos educativos. Las nuevas narrativas audiovisuales y su inclusión curricular en los programas de Educación Artística desde una perspectiva A/R/Tográfica*. Tesis doctoral. Universidad de Granada. <https://n9.cl/pnyu>
- GONZÁLEZ, S. (11 de noviembre de 2020). Sin artes no hay educación. *El HuffPost*. <https://n9.cl/5sce>
- HERNÁNDEZ PEDREÑO, M. (2010). El estudio de la pobreza y la exclusión social. Aproximación cuantitativa y cualitativa. *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, 24(3), 25-46. <https://n9.cl/wgtdj>
- IRWIN, R. L. (2004). A/r/tography: A metonymic métissage. En R. L. IRWIN y A. COSSON. (Eds.), *A/r/tography: Rendering self through arts based living inquiry* (pp. 27-38). Vancouver, BC: Pacific Educational Press.

- MARÍN-VADEL, R. (2005). *Investigación en educación artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Granada: Universidad de Granada.
- MARÍN-VADEL, R. (2011). La investigación en educación artística. *Educatio siglo XXI*, 29(1), 211-230. <https://n9.cl/q2okr>
- MARÍN-VADEL, R. & ROLDÁN, J. (2019). A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(4), 881-895. <https://n9.cl/5ipsf>
- MIRAGALL, J. (2014). *Imprescindibles: Provocando con Sampedro*. [Documental; TV]. Televisión Española (TVE).
- ROLDÁN, J. & MARÍN-VADEL, R. (2012). *Metodologías artísticas de investigación en educación*. Archidona, Málaga: Aljibe.
- SOLA PIZARRO, B. (2021). *PANTALLA SÓNICA #42. Entrevistada por Natalia Piñuel*. Inquire-Magazine. <https://n9.cl/orkqm>
- TRIGGS, V., IRWIN, R. L., & O'DONOGHUE, D. (2014). Following a/r/tography in practice: From possibility to potential. En MIRAGLIA, K. M., & SMILAN, C. (Eds.), *Inquiry in action: Paradigms, methodologies and perspectives in art education research* (pp. 253-264). National Art Education Association.

DEMOCRATIZACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL CINEMATOGRAFICO. ANALOGÍAS ENTRE LAS SESIONES DE CINE DE LAS MISIONES PEDAGÓGICAS Y LAS DEL PROYECTO BOMBEARTE ¹⁰⁵

ROCÍO LARA-OSUNA

Universidad de Granada, España

JAVIER VALSECA DELGADO

Universidad de Granada, España

JOAQUÍN ROLDÁN

Universidad de Granada, España

RESUMEN

El presente estudio pretende realizar una comparativa sociocultural y visual entre dos experiencias de democratización del patrimonio cinematográfico: las sesiones de cine implementadas por las Misiones Pedagógicas en España durante la II República (1931-1936) y las sesiones de cine proyectadas a lo largo de la puesta en práctica del proyecto de educación artística Bombearte (2015-2019) en barrios periféricos de Tegucigalpa (Honduras). A pesar de la distancia contextual, tanto histórica como geográfica, pretendemos evidenciar múltiples paralelismos entre un proyecto de democratización cultural, el de las Misiones Pedagógicas y otro que, nacido como un ejercicio de democratización cultural, acabó transitando hacia un modelo de democracia cultural.

PALABRAS CLAVE

Alfabetización audiovisual, Democracia cultural, Democratización cultural, Educación Artística, Patrimonio cinematográfico.

¹⁰⁵ Este capítulo parte del Proyecto Metodologías de Intervención Social Basada en Artes Visuales: Creación Cultural, Educación, Inclusión y Patrimonio. Ref.:PID2019-109990RB-I00. IPs: Joaquín Roldán Ramírez y Ricardo Marín Viadel. Entidad Financiadora: Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Gobierno de España.

INTRODUCCIÓN: LAS MISIONES PEDAGÓGICAS Y EL PROYECTO BOMBEARTE

Las Misiones Pedagógicas fueron un proyecto republicano de intervención sociocultural que trató de acercar a los pueblos de España los avances culturales y sociales que tenían lugar en las ciudades (Núñez Sanz, 2020, p.161) con el objetivo de reducir la gran brecha sociocultural existente entre el contexto urbano y rural de la España de comienzos de los años 30.

En palabras de Javier Gimeno Perelló (2011, p.160):

Las Misiones Pedagógicas fueron una iniciativa del Gobierno de la II República española destinada a la alfabetización y a la mejora del nivel educativo y cultural de los sectores más atrasados de la población española, fundamentalmente, los campesinos, obreros, niños y pobladores de lugares de difícil acceso.

Fundadas por Manuel Bartolomé y Francisco Ginés de los Ríos, en su origen destaca la influencia de la Escuela Nueva y de la Institución Libre de Enseñanza, entidad pedagógica creada en 1876 y promovida por una burguesía culta y progresista (Fuentes Vega, 2017, p.1222). Tuvieron el apoyo institucional del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y del Museo Pedagógico Nacional y contaron con la colaboración de figuras relevantes de la época, como la filósofa y pedagoga María Zambrano, la filóloga María Moliner, el cineasta José Val del Omar, los escritores Federico García Lorca, Pedro Salinas, Antonio Machado, Alejandro Casona, Luis Cernuda, Pedro Pérez Clotet y Carmen Conde, los pintores Ramón Gaya y Maruja Mallo y el músico Eduardo Martínez Torner, entre otras muchas celebridades.

A estas figuras públicas de la escena científica, intelectual, cultural y artística española, se uniría un nutrido grupo de jóvenes voluntarios, conformado en su mayoría por profesionales de la docencia, artistas y pensadores, que, animados por un fuerte compromiso social y por un jovial espíritu aventurero, decidieron depositar sus conocimientos al servicio de la ciudadanía, a fin de mejorar la educación y acercar la cultura a los lugares más recónditos de la geografía española.

Para darle un verdadero sentido social al proyecto, contarían a su vez con la colaboración de personas cualificadas de las respectivas localidades, tanto de la enseñanza, como de fuera de ella (Canes Garrido, 1993, p.151).

Para cumplir con los objetivos previstos, las Misiones Pedagógicas abarcarían tres aspectos fundamentales (Canes Garrido, 1993 y Fuentes Vega, 2017):

- El fomento de la cultura general, creando bibliotecas populares, mediante proyecciones cinematográficas, representaciones teatrales, museos circundantes, coros, etc.
- La orientación pedagógica, a través de visitas a escuelas rurales, conociendo en primera persona la realidad de la situación educativa en contextos tan aislados, siendo conscientes de sus necesidades, realizando un seguimiento periódico sobre los avances de la comunidad educativa y programando clases semanales o quincenales.
- La promoción de la cultura ciudadana, reforzando los valores democráticos propios de las sociedades modernas, animando a la participación pública y política de las personas del lugar y haciéndoles conocedores de los organigramas y estructuras que deben de componer un Estado democrático de derecho.

Casi todos los/as autores/as que han documentado sobre las acciones llevadas a cabo en las Misiones Pedagógicas, coinciden en que el cine fue la actividad que más impresionó, al ofrecerles un mundo totalmente desconocido (Canes Garrido, 1993, p.157) y que haría sentir fuertes emociones al ver aquellas imágenes en movimiento. Así quedó registrado en los cuadernos de viaje del Patronato:

El cine les muestra la propia tierra desconocida, las ciudades que fueron hogar de Historia, los países lejanos, el desarrollo del esfuerzo humano desde el manualismo primitivo hasta la maquinaria moderna, los fenómenos naturales que les rodean, y los desiertos y volcanes, los climas y vegetaciones más insospechados y distantes. El cine les divierte y des-

lumbra, desata el chorro de los comentarios; todos hablan y todos imponen silencio a los demás. (Patronato de Misiones pedagógicas, 1934, p.31)

Las Misiones Pedagógicas son consideradas, junto a los ateneos libertarios y republicanos y las Casas de la Cultura o del Pueblo, los antecedentes más cercanos de lo hoy conocemos como la Animación sociocultural en España. Supusieron durante el tardofranquismo y en la transición española, un referente metodológico que sentaría las bases sobre cómo se debe animar culturalmente a un pueblo y como veremos en el siguiente apartado, son un claro ejemplo de democratización cultural.

Bombearte es un proyecto de cooperación educativa a través de las artes visuales, cuyo objetivo principal es mejorar la situación de la educación artística en las escuelas de la Asociación Colaboración y Esfuerzo (ACOES) en Tegucigalpa (Honduras). Partiendo de la creación cultural como forma de intervención social, Bombearte promueve la educación en artes, la creación artística contemporánea y la cultura material en las escuelas de ACOES.

El proyecto invita a experimentar lo extraordinario y a comprender lo sensorial, emocional y perceptible. Creando colectivamente, la construcción cultural colaborativa en las escuelas persigue el empoderamiento crítico de las personas, para que puedan ser dueñas del criterio de interpretación de su propia realidad (Joaquín Roldán, comunicación personal, 12 de febrero de 2018).

El proyecto ha sido implementado ininterrumpidamente desde el año 2015 al año 2019 por parte del profesorado del Área de Didáctica de la Expresión Plástica del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Granada (UGR) y los grupos de trabajo han estado compuestos por equipos interdisciplinarios, compuestos por estudiantes provenientes de las Facultades de Ciencias de la Educación (Grado de Educación Infantil, Primaria, Pedagogía y Educación Social) y de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, contando para su ejecución con el apoyo institucional de la Universidad de Granada y de la Universidad Autónoma de Honduras (UNAH).

Bombearte presta una especial atención a la singularidad del entorno donde se lleva cabo la intervención sociocultural, conviviendo con la comunidad educativa, haciéndola partícipe de la intervención social, entendiendo que la realidad de cada proyecto está irremediabilmente conectada a la situación social y cultural de la zona donde se desarrolla.

Uno de los propósitos del proyecto, es estimular la experiencia estética de los participantes, contribuyendo a su crecimiento personal, a su desarrollo y a la expresión de emociones y sentimientos, creando espacios de encuentro a través de prácticas colaborativas que hagan partícipe a la gente del hecho artístico. El proyecto proporciona a los participantes instrumentos narrativos dialógicos propios de la creación artística, y a través de esa interacción con la obra artística, se estimula el crecimiento personal de los educandos en muchos niveles diferentes, produciéndose una ampliación de los horizontes dialógicos que influye en la forma en que el alumnado ve y concibe el mundo.



Figura 1: Autores (2021). Fotoensayo descriptivo organizado a partir de cuatro fotografías del J. Valseca Delgado (2019)

Bombearte se nutre metodológicamente del construccionismo y de la fenomenología. Del construccionismo extrae la máxima de que, para que se produzca un aprendizaje significativo, éste debe ser construido por el propio sujeto. Aprender haciendo, en donde el papel docente, queda reducido a un mero acompañamiento del educando. Complementariamente a esta metodología pedagógica, Bombearte se retroalimenta de la fenomenología, al considerar que, sin experiencia, no puede haber aprendizaje. Aunque los educandos busquen conectar directamente con la obra artística, esto es imposible sin tener previamente una experiencia artística.

A partir del año 2017, se consideró la incorporación de la enseñanza audiovisual y cinematográfica, partiendo del enfoque propio del proyecto. Se quiso hacer énfasis en la enseñanza del cine como una de las principales especialidades artísticas más característica de los siglos XX y XXI, considerándolo como el gran espectáculo audiovisual contemporáneo y destacando tanto su sentido estético como su componente técnico (Marin Viadel et al., 2019). Como podremos comprobar en los siguientes apartados, el proyecto Bombearte supone a todas luces un ejemplo de la complementariedad entre la democratización cultural y la democracia cultural.

1. DEMOCRATIZACIÓN Y DEMOCRACIA CULTURAL: DOS PERSPECTIVAS DE TRANSMISIÓN DEL PATRIMONIO.

1.1. CONCEPTUALIZACIÓN DE DEMOCRATIZACIÓN CULTURAL Y DEMOCRACIA CULTURAL

A partir del siglo XIX, la mayoría de los estados latinoamericanos y europeos, acometieron diversas formas de institucionalidad cultural, armonizando una relativa idea de sobre cómo deberían orientarse las políticas culturales. De esa concepción, por su incalculable contribución a lo que hoy conocemos como Educación Popular y por su vinculación con la Pedagogía Social como disciplina y a la Educación Social como elemento de intervención social, subyacen dos corrientes predominantes: la democratización cultural y la democracia cultural.

A continuación, realizaremos una aproximación a estos dos conceptos, pero, primeramente, nos gustaría recordar que no se deben considerar como términos antagónicos, por lo que muchos/as autores/as tienden a utilizar la expresión desarrollo cultural que englobaría ambas formas complementarias de trabajar con la cultura (Trilla, 1997, p. 18).

1.1.1. Democratización cultural

Las políticas de democratización cultural surgieron en la segunda mitad del siglo XX, con el objetivo de reducir las desigualdades culturales y bajo la creencia del valor civilizador de la cultura (Cuenca, 2014, p.2). La institucionalización de este instrumento de las políticas culturales pretendía huir de una perspectiva elitista de la cultura y reservada hasta entonces a una minoría. Para ello articularía mecanismos para salvaguardar y divulgar el patrimonio cultural invitando a la ciudadanía a disfrutar de los bienes culturales. (Entrena, 2014).

En contraposición a la Cultura Popular, propia de la democracia cultural que analizaremos a continuación, la democratización cultural parte de una concepción preestablecida de la cultura, una cultura oficial, dominante, normativa, con poder de decisión y prestigio, que recibe y estructura aportes individuales (sabios/as, artistas y científicos/as) y que establece los patrones estéticos, legales, religiosos y económicos que dirigen la actividad de los demás sectores (Trilla, 1997, p.15). Al transferirse desde una posición social privilegiada, hasta las clases sociales más vulnerables y marginadas, se produciría lo que el sociólogo francés Michell Bassand (1992) denominó dinámica cultural descendente.

1.1.2. Democracia cultural

La segunda corriente, la democracia cultural, se concibe como una forma de interpretar el trabajo cultural basándose en los principios de participación y diversidad cultural, para que los distintos colectivos e individuos pudieran participar activamente en el desarrollo de su propia vida cultural (Entrena, 2014). La Animación sociocultural, mediante instrumentos y estrategias propias de la democracia cultural, permite a los individuos y comunidades luchar contra la concepción bancaria de la educación (Freire, 1970), que concibe a los sujetos que la reciben en

meros receptores pasivos de la misma. La democracia cultural favorece la participación comunitaria y su integración y dinamismo en la vida social, política y cultural, basándose en un modelo pedagógico que fomenta la reflexión, el análisis, la actitud participativa y la crítica constructiva. Posee por ende una dimensión socioeconómica, política, popular, participativa y emancipadora y al ser producida por las clases subalternas, genera una dinámica cultural ascendente (Bassand, 1992).

Tabla 1. Comparativa entre democratización cultural y democracia cultural

	Democratización Cultural	Democracia Cultural
Objetivo	Difundir los beneficios de la cultura entre la población a través de la difusión cultural Acceso a la cultura	Asegurar a cada individuo, grupo o pueblo, los instrumentos para que, con libertad, responsabilidad y autonomía, puedan desarrollar su vida cultural Participación cultural
Consiste en	Proporcionar conocimientos culturales y hacer participar de los beneficios de la élite cultural	Promover procesos de participación y de vida asociativa en la realización de actividades culturales
Destinatarios	Público / espectador: -Recepción – pasividad -Consumo cultural	Participante / actor: -Participación – actividad -Productor - actor
Se apoya en	Estrategias para hacer posible la participación de la gente en los beneficios de la cultura	Estrategias de participación de la gente en la producción de los bienes culturales.
Parte de...	Arriba – Abajo	Abajo – Arriba
Cultura	Difusión de la cultura culta	Promoción de la cultura viva y creativa.
Supone	-Ir hacia la gente -Acceso a la cultura -Difusión cultural	-Partir de la gente -Participación cultural -Transformación cultural

Fuente: Elaborada por María Socorro Entrena Jiménez a partir de Grosjean & Inberg (1980), Ander-Egg (1983), Trilla (1997), et al. *La Animación Sociocultural, Recurso de la Educación Social curso 2014/15*, Universidad de Granada.

2. ANALOGÍA DE LAS SESIONES DE CINE DE BOMBEARTE CON LAS MISIONES PEDAGÓGICAS

2.1. ANALOGÍA SOCIOECONÓMICA Y SOCIOCULTURAL

“Niños harapientos, pobres mujeres arruinadas de bocio, hombres sin edad, agobiados y vencidos, hórridas viviendas sin luz y sin chimenea, techadas de cuélmo y negras de humo. Un pueblo hambriento en su mayor parte y comido de lacras; necesitaban pan, necesitaban medicinas, necesitaban los apoyos primarios de una vida insostenible con sus solas fuerzas... y sólo canciones y poemas llevábamos en el zurrón misional aquel día” (Patronato de las Misiones pedagógicas, 1935, p.15-16).

Este es el escenario descrito en la Memoria de la Misión Pedagógico-Social a su paso por Sanabria (Zamora, España) y es tristemente similar al que encontramos en Tegucigalpa (Honduras) el primer día que visitamos las escuelas. Solamente, habría que sustituir el bocio por la malaria y el dengue y las canciones y los poemas que llevaba la misión en ese viaje en su zurrón, por las películas, propuestas y material para la creación artística que llevaba el equipo de Bombearte.

Separados por casi cien años de historia y ocho mil kilómetros de distancia, los dos contextos que se presentan guardan múltiples paralelismos y alguna que otra discordancia. Tanto los entornos visitados por las Misiones Pedagógicas, como el que nos encontramos a nuestra llegada a Honduras, son lugares abandonados y atezados por los sistemas imperantes. “¡Por justicia social, que la cultura llegue a la última choza, allí donde la oscuridad tiene su asiento!” (Castro, 1998), exclamaba Manuel Bartolomé Cossío, animando a los misioneros antes de su partida. El atraso, la miseria y el aislamiento era tal, que, a sólo setenta kilómetros de Madrid, existía un pueblo donde sus vecinos todavía no conocían un carro y el ambiente cultural recordaba la época anterior al descubrimiento de la rueda (Canes Garrido, 1993, 151).

Las Misiones Pedagógicas visitaban localidades rurales, pobres, aisladas, escondidas y abandonadas. Idéntica descripción al contexto hondureño, con la única salvedad que éste, se encuentra en el entorno periurbano de Tegucigalpa, pero su cercanía a la capital catracha no ha impedido que

las Colonias Nueva Capital y Ramón Amaya Amador dejen de ser marginadas y olvidadas.

Dichas Colonias son barrios de origen informal, asentamientos populares urbanos, ubicados al noroeste de Tegucigalpa. Las viviendas están creadas fuera de la normativa legal urbanística vigente, ya que son asentamientos que surgen de invasiones o lotificaciones clandestinas y desde el punto de vista de su evolución, se caracterizan por un desarrollo inverso a lo que prescribe el urbanismo formal: se ocupa, se construye, se instalan los servicios y, por último, se planifica. A falta de servicios públicos, instalaciones e infraestructuras adecuadas, en donde solamente se encuentra un parque de bomberos donado por la Embajada de Japón en Honduras, las escuelas fundadas por la Asociación Colaboración y Esfuerzo (ACOES) en la zona, se erigen como centro de servicio asistencial socioeducativo y sociosanitario y como epicentro de la vida comunitaria.

Actualmente viven en el terreno de las colonias unas 7000 familias, la población procede de otras comunidades marginadas de la ciudad y de zonas rurales del país y su origen se encuentra en el éxodo poblacional producido tras el desastre del huracán Mitch en 1998. En el contexto español de la II República, el crecimiento económico estaba vinculado a los intereses de terratenientes y financieros, alejados ambos de las aspiraciones modernizadoras de la burguesía industrial (Rodríguez Corredoira, 2010, p. vii) fomentando el éxodo rural, al abandonar la juventud que pudiera sus pueblos, buscando las pocas oportunidades laborales que podían ofrecer las grandes metrópolis urbanas del momento. Sufriendo los dos entornos éxodos rurales, la principal diferencia de esos fenómenos migratorios radica en que, en el primer contexto se produjeron procesos repobladores y en el segundo, despobladores.

En el plano pedagógico, según los datos proporcionados por la Asociación Colaboración y Esfuerzo, casi la mitad de la población de las colonias tiene la primaria incompleta y solo un sector ínfimo, el 2%, llega a iniciar la formación académica superior, reflejo de la realidad educativa a nivel nacional. La realidad educativa en las Misiones Pedagógicas era similar, el país atravesaba una difícil situación y padecía atraso respecto al resto de Europa, con más de la mitad de la población analfabeta y una

zona rural inculta (Canes Garrido, 1993), donde se podría estimar que la falta de aprendizaje de las capacidades básicas de lectura y escritura podría alcanzar incluso al 70/80% de la población residente.

Para terminar esta analogía, como principal diferencia entre los dos contextos, cabría reseñar que en el hondureño conviven diferentes culturas, al ser el país multiétnico (mestizos, mayas, lencas, tolupanes, tawahkas, misquitos, garífunas, pech, chortís y chorotegas) mientras que el entorno en donde se implementaban las Misiones Pedagógicas existía un aislamiento territorial, un contexto hermético y endogámico culturalmente hablando.

2.2. ANALOGÍA PROCEDIMENTAL Y FUNCIONAL

La inclusión de las sesiones de cine dentro de la programación del proyecto Bombearte trajo consigo el planteamiento de una serie de acciones que fueron surgiendo en el transcurso y evolución de las sesiones. A pesar de que estas acciones no fueron llevadas a cabo tratando de emular las ejecutadas durante las Misiones Pedagógicas de la II República, posteriormente hemos podido comprobar numerosas coincidencias. Estas coincidencias no sólo nos han valido para generar la analogía que a continuación se muestra, sino que también sientan las bases de las aportaciones de nuestra propuesta en relación a la transición de democratización a democracia cultural.

La primera gran coincidencia que encontramos fue la gran acogida que tuvieron las sesiones de cine por parte de las y los niños de las escuelas. Como ya se ha adelantado, en las memorias de las misiones también se destaca el gran éxito del Servicio de Cine y Proyecciones Fijas. "El cinematógrafo y las proyecciones fijas, especialmente el primero, son los auxiliares más poderosos de la actuación misionera en los pueblos" (Patronato de Misiones Pedagógicas, 1934, p. 85).

En el caso de las Misiones Pedagógicas, este éxito se debió principalmente a la novedad, la magia de ver por primera vez imágenes luminosas en movimiento provenientes de aquel extraño artefacto que los misioneros llevaban a los pueblos.

En nuestro caso, los motivos no eran los mismos. Para las y los niños con los que trabajamos, la imagen cinematográfica no era algo nuevo, ya que muchos de ellos habían tenido en su entorno acceso a imágenes publicitarias, dispositivos móviles e incluso películas televisadas. No obstante, la gran mayoría no habían tenido la oportunidad de acudir a una sala de cine y vivir la experiencia de visionado colectivo de una película proyectada a gran escala.

Por este motivo, gran parte de nuestra atención se centró en hallar el espacio idóneo para recrear este ambiente de sala de cine, algo que también recogen las memorias de las Misiones como una de las principales acciones (Patronato de Misiones Pedagógicas, 1934, p. 36).

La búsqueda de un espacio adecuado dentro del mismo centro y su transformación también se convirtió en un reclamo. En cada centro, teníamos que buscar un lugar con el aforo, las condiciones de oscuridad y distancia, espacio diáfano y superficie lisa donde proyectar. Esto hizo que descontextualizáramos espacios destinados a otras funciones, como una sección del comedor o el aula de idiomas (Figura 2).

En relación a los equipos necesarios para proyectar las películas (proyector digital, computadora portátil y altavoz o parlante), no sólo se pusieron a disposición durante nuestra estancia, sino que también se donaron a los centros para facilitar la continuidad de las sesiones una vez finalizase nuestro paso por las escuelas. Esta acción, que también coincide con una de las registradas en las memorias de las Misiones, ejemplifica a la perfección nuestra intención de promover la autonomía y la creación de cultura por parte de la comunidad educativa. Y es que, tal y como se desarrollará en el punto 3, un elemento crucial sería la formación tanto de docentes como del propio alumnado de los centros para que supiesen manejar este equipamiento no sólo para proyectar películas, sino para explorar al máximo sus posibilidades artísticas y educativas.



Figura 2: Autores (2021). Foto-ensayo comparativo compuesto por dos fotografías de R. Lara-Osuna (2017) y que contiene una cita visual indirecta de la película *Tiempos Modernos* (Chaplin, 1936).

Por último, no podemos olvidar uno de los elementos fundamentales: la selección de contenidos a proyectar. Esta fue precisamente una de las principales preocupaciones para las y los misioneros en los años 30. Al igual que el resto de propuestas culturales que llevaban a los pueblos, su interés se centraba en que las películas proyectadas no fuesen únicamente un entretenimiento, sino que tuviesen un trasfondo didáctico y que no se olvidase su “finalidad educadora” (Patronato de Misiones Pedagógicas, 1934, p. 140). Esta labor no era tan sencilla y en ocasiones se dudaba de si los filmes seleccionados eran “inadecuados” o derivados de una selección “poco escrupulosa” (Conde, 2006).

Podría pensarse que hoy en día este problema ha quedado superado, ya que contamos con un extenso catálogo de obras cinematográficas, catalogadas por temáticas y algunas de ellas especialmente recomendadas para su aplicación educativa. Sin embargo, ocurre totalmente, al contrario: la enorme oferta de contenidos audiovisuales hace que su selección deba ser lo más meticulosa posible. En nuestro caso y siguiendo con el leitmotiv del proyecto en el que se enmarcaron estas sesiones, nuestra búsqueda se centró en hallar títulos que garantizaran un aprendizaje sobre la historia del cine como manifestación artística.

Por este motivo, recurrimos a películas que, por sus aportaciones artísticas, se han convertido en referentes del imaginario colectivo y la cultura visual, grandes hitos que con el tiempo se han ido asentando como bases del patrimonio cultural cinematográfico. La selección incluía largometrajes como *El Navegante* (Keaton y Crisp, 1924) o *Tiempos Modernos* (Chaplin, 1936) (Figura 2), títulos adaptados a edades comprendidas entre los 3 a 18 años y que por su antigüedad ya forman parte del dominio público.

Además del rango de edades, otro de los condicionantes que teníamos que afrontar era la duración de las sesiones. Para evitar interferir con el resto de las materias, el tiempo asignado a cada clase era de 90 minutos. Este hecho nos hizo recurrir también a los cortometrajes, un formato que no sólo solucionaba el problema del tiempo, sino que también era excelente para elaborar propuestas de creación artística a posteriori. Algunos de los cortometrajes proyectados fueron *Neighbours* [Vecinos]

(McLaren, 1952), uno de los pocos filmes considerados por la UNESCO como ‘Memoria del Mundo’ dentro de la categoría de Patrimonio Audiovisual (Figura 3); u obras galardonadas a nivel internacional como *A Chairy Tale* [El cuento de una silla] (McLaren, 1957) y *Dripped* [Goteo] (Verrier, 2009).



Figura 3: Lara-Osuna, R. (2017). Fotografía de una de las sesiones que muestra una cita visual indirecta del cortometraje *Neighbours* (McLaren, 1952).

Así pues, los objetivos didácticos de proyectar esta selección de piezas eran dos:

- (a) utilizarlas como referente para alcanzar una alfabetización audiovisual basada en un acercamiento a obras de reconocido prestigio, algo que estaría más relacionado con la idea de democratización;
- (b) utilizarlas como referentes para la creación de algunas piezas colaborativas que permitieran a las y los asistentes a las sesiones una comprensión y manejo del lenguaje cinematográfico, objetivo

más relacionado con la idea de democracia y que establece las bases de las acciones artístico-didácticas que se desarrollarán en el punto 3.

2.3. ANALOGÍA VISUAL

En este apartado dedicamos un espacio a comparar otro de los registros documentales de sesiones de cine de las Misiones Pedagógicas que han llegado hasta nuestros días: las fotografías.

Las figuras 4, 5 y 6 muestran una analogía visual que refleja la fuerte conexión que se establece entre las y los espectadores y la proyección cinematográfica, una conexión que trasciende décadas y fronteras.



Figura 4: Autores (2021). Foto-ensayo comparativo compuesto por una cita visual de José Val del Omar titulada *Niños de La Alpujarra en el cine de Misiones* (Patronato de Misiones Pedagógicas, 1934, p. XVI) y una fotografía de R. Lara-Osuna (2017).

La mayoría de las instantáneas que incluimos como citas visuales están atribuidas al cineasta granadino José Val del Omar, quien hacía las funciones de documentalista y proyccionista. Estas imágenes evidencian una de las ideas recogidas en las memorias: "la maravilla que el cine les revelaba sólo es comparable a la nuestra al contemplar su satisfacción" (Patronato de Misiones Pedagógicas, 1934, p. 49).



Figura 5: Autores (2021). Foto-ensayo comparativo compuesto por una fotografía de R. Lara-Osuna (2017) y una cita visual atribuida a José Val del Omar titulada *Niños andaluces en el cine de Misiones* (Patronato de Misiones Pedagógicas, 1934, p. 21).

Al igual que ocurrió con Val del Omar y el resto de misioneros y misioneras, este registro visual de reacciones efímeras se ha convertido en una prueba fehaciente del enorme potencial didáctico que reside en el soporte cinematográfico y la necesidad de explotar sus posibilidades para que inspiren a docentes y alumnado a dar continuidad al proyecto y a desarrollar nuevas propuestas.



Figura 6: Autores (2021). Foto-ensayo comparativo compuesto por una fotografía de R. Lara-Osuna (2017) y una cita visual de José Val del Omar titulada *En la pantalla*, «*Charlot*». (Patronato de Misiones Pedagógicas, 1934, p. XVII).

3. ACCIONES ARTÍSTICO-DIDÁCTICAS PARA LA ALFABETIZACIÓN AUDIOVISUAL: DE LA DEMOCRATIZACIÓN A LA DEMOCRACIA CULTURAL

En este punto se presentan una serie de acciones artístico-didácticas que se fundamentan en una difusión del patrimonio cinematográfico y que rescatan las ideas expuestas en el primer punto: la “difusión de la cultura culta” que defienden las dinámicas culturales descendentes y la “promoción de la cultura viva y creativa” sostenida por las dinámicas culturales ascendentes (Tabla 1).

Las acciones desarrolladas en los siguientes apartados ejemplifican cómo es posible alcanzar la conjunción de ambos puntos de vista partiendo de una enseñanza del cine de acuerdo con dos de las ideas esenciales en Educación Artística (Marín Viadel et al., 2019):

- (a) a través de una alfabetización audiovisual que destaque tanto aspectos estéticos como componentes técnicos
- (b) a través de la alteración de la posición habitual de las y los espectadores de consumidores pasivos a creadoras y creadores activos.

3.1. CREACIÓN DE PIEZAS COLABORATIVAS EN LAS SESIONES DE CINE

Con el fin de evitar que las sesiones de cine se desmarcaran del proceso pedagógico-artístico planteado por el proyecto Bombearte, decidimos aprovechar las cualidades experiencial y estética intrínsecas en las películas para introducir un aprendizaje basado en la creación de piezas audiovisuales colaborativas, persiguiendo que las niñas y niños se convirtieran en “espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo” (Rancière, 2010, p. 20).

Partiendo de la premisa de que “la iniciación artística puede empezar [...] por dejar el objeto adecuado en el momento adecuado al lado de la persona adecuada” (Bergala, 2007, p. 109), el primer paso fue introducir al alumnado en el lenguaje cinematográfico facilitando los instrumentos necesarios para que pudiesen producir sus propias piezas.

También se aprovecharon los materiales de los que ya disponían. Por ejemplo, realizamos una propuesta colaborativa que tomaba como referente el corto *A Chairy Tale* [El cuento de una silla] (McLaren, 1957). Valiéndonos de las sillas en las que los 80 alumnos y alumnas que se habían sentado como espectadores y espectadoras segundos antes, elaboramos una animación fotograma a fotograma [stop motion] que combinamos con la técnica de la pixilación, recreada secuenciando el movimiento de sus compañeros y una compañera (Figura 7).

Con esta práctica comprendieron algunos de los fundamentos básicos del lenguaje cinematográfico, como la paradoja que explica que “el cine no muestra el movimiento por el movimiento, sino que crea la ilusión de esto mediante imágenes inmóviles exhibidas sucesivamente” (Arnheim, 1986, p.117-118).

Pero sin duda, el momento de mayor satisfacción era cuando reconocían en los resultados finales el trabajo que habían realizado en conjunto.



Figura 7: Autores (2021). Foto-ensayo compuesto por una media visual realizada con 10 de los 40 fotogramas de una pixilación elaborada por el alumnado de las escuelas (2017) y una media visual compuesta por 12 citas visuales de la película *A Chairy Tale* (McLaren, 1957).

3.2. FORMACIÓN PARA LA EMANCIPACIÓN DEL ALUMNADO Y EL PROFESORADO

Los ejemplos desarrollados en este apartado se basan en la aplicación de procesos formativos que, lejos de quedar en la instrucción técnica, pretendían convertir al alumnado y profesorado de las escuelas en “espectadores emancipados” (Rancière, 2010). Esta “emancipación” permitió alcanzar una alfabetización audiovisual que les habilitó para la resolución de futuras problemáticas audiovisuales de forma autónoma:

3.2.1. Escuela preparatoria de proyccionistas de cine

Con objeto de dar continuidad a las sesiones de cine, se creó en 2017 la “Escuela preparatoria de proyccionistas de cine”, en la que las y los alumnos de edades más avanzadas eran formados para convertirse en las y los proyccionistas oficiales del centro. El objetivo era perpetuar las sesiones de cine durante el curso completo, proporcionando una selección de películas referentes del patrimonio cinematográfico universal y el instrumental y los conocimientos necesarios para transformar los espacios de las escuelas en salas de proyección y en “Laboratorios-Escuela” (Val del Omar, 2010a, p. 56), lugares de experimentación con las técnicas cinematográficas.

3.2.2. La alfabetización audiovisual del profesorado.

Otra de las líneas de acción fue la formación del profesorado, no sólo para que aprendiesen a utilizar las tecnologías necesarias para las sesiones de cine, sino también para fomentar la creación autónoma de imágenes valiéndose de las posibilidades que ofrecen estos recursos.

Ejemplo de ello fue la propuesta realizada en el contexto del Diplomado en la Enseñanza de las Artes Visuales en Contextos de Riesgo de Exclusión Social al que asistía parte del profesorado de las escuelas de ACOES. La propuesta consistió en una aproximación a dos obras: las películas *Mi amigo Ángel* del cineasta hondureño Sami Kafati (1962) y *Vibración de Granada* de José Val del Omar (1935).

En lugar de visionar únicamente las películas, las y los profesores experimentaron con una serie fotogramas para generar nuevos discursos visuales a través de la superposición de las proyecciones simultáneas de ambas obras. Además, a lo largo de la sesión fueron surgiendo nuevos descubrimientos, hallazgos que no estaban previstos y que les animó a continuar indagando acerca de la relación de las imágenes cinematográficas con el espacio del aula (Figura 8).



Figura 8: Lara-Osuna, R. (2017). Fotografía de la práctica realizada con el profesorado del Diplomado que contiene dos citas visuales indirectas de los filmes *Vibración de Granada* (Val del Omar, 1935) y *Mi amigo Ángel* (Kafati, 1962).

4. CONCLUSIONES

Como conclusión, detallamos una serie de reflexiones que, a pesar haber tomado como referencia un proyecto tan lejano en el tiempo como las Misiones Pedagógicas, nos ofrecen soluciones a problemáticas actuales:

- (a) Las acciones presentadas transitan desde una democratización cultural, mediante el acercamiento inicial del patrimonio cinematográfico universal al alumnado de las escuelas de ACOES con el objetivo de mejorar el grado de alfabetización audiovisual

y el enriquecimiento de la cultura visual, hasta una democracia cultural, que pretende reducir las relaciones asimétricas con la cultura y están orientadas a sentar las bases para la construcción cultural y la colaboración social, en detrimento de la concepción del alumnado como consumidor de una cultura masificada y la imposición de una cultura normativa, establecida y dominante.

- (b) La comprensión y apreciación del patrimonio cinematográfico es posible a través de la creación y participación del alumnado en el proceso creativo, el descubrimiento y experimentación de nuevos recursos, la construcción de un pensamiento crítico y la asimilación de nuevas lógicas de pensamiento que permitan ser dueños del criterio de interpretación de su propia realidad.
- (c) Las propuestas presentadas pretenden ser una lanzadera que permita ir más allá de estas acciones puntuales, para dar continuidad a un trabajo autónomo con el patrimonio cinematográfico. Entendiendo la Educación como un proceso de acción continuo, crítico y racional que conduce a la emancipación del educando través de su propia autonomía, nuestra labor fue la de aportar las herramientas necesarias y la colaboración para que la comunidad educativa pudiera ser agente activa de su propio desarrollo cultural, de una cultura viva, dinámica y creativa.
- (d) Las políticas culturales deben siempre tener en cuenta los factores estructurales de la comunidad a la que van dirigidas desde la otredad y la alteridad. Por ello, los/as agentes culturales que las desarrollen, deben tener implantación y conocimiento del territorio, de la población, de sus demandas individuales y colectivas y de los recursos asociativos y profesionales presentes en los microsistemas, mesosistemas y exosistemas. Esa monografía comunitaria determinará las áreas de intervención, los procesos estratégicos para la organización comunitaria y para su desarrollo y la metodología a implementar.

- (e) La institucionalización cultural debería estar basada en los principios pedagógicos de participación, para que todos los agentes puedan favorecer el proceso educativo y deben de poner el foco de atención en la centralidad en el aprendizaje, para que todo el alumnado sin exclusión alguna desarrolle al máximo sus capacidades sin estar condicionados por agentes externos y la propia institución debe erigirse como eje educativo de la comunidad.
- (f) No hay acción cultural sin resultado social como fin y sin participación como medio. El objetivo de la vertiente cultural de la educación artística es la participación democrática en la construcción social de la realidad.

REFERENCIAS

- ANDER-EGG, E. (1983). *Metodología y práctica de la animación sociocultural*. Alcoy: Instituto Ciencias Sociales Aplicadas.
- ARNHEIM, R. (1986). *El cine como arte*. Paidós.
- BASSAND, M. (1992). *Cultura y regiones de Europa: a partir del Proyecto Cultura y Región del Consejo de Europa*. Oikos-tau.
- BERGALA, A. (2007). *La Hipótesis del Cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Laertes.
- CANES GARRIDO, F. (1993). Las misiones pedagógicas: Educación y tiempo libre en la Segunda República. *Revista complutense de educación*, 4(1), 147. <https://n9.cl/vrgu>
- CASTRO MONTERO, M.D.L.A. (1998). Un promotor de la renovación pedagógica española: Manuel Bartolomé Cossío. *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, (18), 235-248. <https://n9.cl/yp202>
- CHAPLIN, C. (1936). *Modern Times* [Tiempos Modernos]. United Artists.
- CONDE, C. (2006). El cinematógrafo educativo en las Misiones Pedagógicas de España. En E. Otero Urtaza (Ed.), *Las Misiones Pedagógicas, 1931-1933* (pp. 406-411). SECC-Residencia de estudiantes.

- CUENCA AMIGO, M. (2014). La democratización cultural como antecedente del desarrollo de audiencias culturales. *Quaderns d'animació i educació social*, (19), 3. <https://n9.cl/lvffj>
- FREIRE, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.
- FUENTE VEGA, A. (2017). Las Misiones Pedagógicas: más que una utopía. *RES: Revista de Educación Social*, 24, 1221-1230. <https://n9.cl/o6djg>
- GIMENO PERELLÓ, J. (2011). Esbozo de una utopía: las Misiones Pedagógicas de la II República española (1931-1939). *Nuevo derecho*, 6(8), 175-192. <https://n9.cl/sqd9j>
- GROSJEAN, E. & INGBERG, H. (1980). Implicaciones de una política de animación sociocultural. En MINISTERIO DE CULTURA (Ed.), *Animación sociocultural* (pp. 71-133). Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica.
- KAFATI, S. (1962) *Mi amigo Ángel*. Samir Kafati.
- KEATON, B., Y CRISP, D. (1924). *The Navigator* [El Navegante]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- LA ANIMACIÓN SOCIOCULTURAL: CONCEPTO, PRINCIPIOS Y POSTULADOS (2014). En M.S. ENTRENA (Comp.), *Curso 2014/15 La Animación Sociocultural, Recurso de la Educación Social*, Universidad de Granada.
- MARÍN VIADEL, R., LARA, R., Y VALSECA, J. (2019). Vídeo espontáneo infantil en contextos familiares y cine de animación en contextos escolares. Dos investigaciones preliminares en Granada y Tegucigalpa. *EARI-Educación Artística Revista de Investigación.*, 10, 272-285. <https://doi.org/10.7203/eari.10.14513>
- MCLAREN, N, (1952) *Neighbours* [Vecinos]. National Film Board of Canada (NFB).
- MCLAREN, N, (1957) *A Chairy Tale* [El cuento de una silla]. National Film Board of Canada (NFB).
- NÚÑEZ SANZ, M. (2020). Las Misiones Pedagógicas: un proyecto republicano de Animación. *Cabás*, (23), 161-183. <https://n9.cl/r8egp>

- PATRONATO DE MISIONES PEDAGÓGICAS. (1934). *Patronato de Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931 - Diciembre de 1933*. S. Aguirre, impresor. <https://n9.cl/7jin>
- PATRONATO DE LAS MISIONES PEDAGÓGICAS (1935). *Memoria de la Misión Pedagógico-Social en Sanabria (Zamora). Resumen de los trabajos realizados en el año 1934*. Madrid: S. Aguirre Impresor.
- RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- RODRÍGUEZ CORREDORIA, P. (2010). *Reinventando la identidad española durante la Segunda República: las Misiones Pedagógicas y el teatro profesional en las tablas madrileñas*. [Tesis de doctorado, University of California, Berkeley]. <https://n9.cl/lcxtr>
- TRILLA, J. (1997). *Animación sociocultural: teorías, programas y ámbitos*. Ariel.
- VAL DEL OMAR, J. (1935). *Vibración de Granada*. En Val del Omar, M.J. (productora). (2010). Val del Omar, elemental de España. [DVD]. Cameo Media.
- VAL DEL OMAR, J. (2010). Creyentes del cinema. El estado cinematográfico. En J. Ortiz-Echagüe (Ed.), *Escritos de Técnica, Poética y Mística*. (pp. 52-56). Ediciones de La Central.
- VERRIER, L. (2009). *Dripped* [Goteo]. Chez Eddy.

UN RECORRIDO A/R/TOGRÁFICO Y VISUAL COMO ESTRATEGIA PARA LA EDUCACIÓN EN ARQUITECTURA BASADO EN LA FOTOGRAFÍA

ANTONIO FERNÁNDEZ MORILLAS
Universidad de Granada, España

RESUMEN

Este estudio explora la incorporación y resignificación de la fotografía en las prácticas didácticas y de mediación cultural en la arquitectura y el patrimonio construido mediante una metodología de investigación educativa basada en las artes, organizada desde un enfoque a/r/tográfico. *La fotografía enseña arquitectura* propone así un taller de fotografía a lo largo de un recorrido por una serie de monumentos andalusíes de Granada con el que expandir la experiencia arquitectónica a través de la creación artística y visual. Enmarcado en el programa *Alhambra Creativa*, impulsado por el Patronato de la Alhambra y Generalife y la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía, este proyecto nos ofrece la oportunidad de poner en práctica un método de enseñanza-aprendizaje basado en la fotografía con el que propiciar un acercamiento activo y participativo a distintas arquitecturas de la ciudad histórica. La fotografía se vuelve así un medio para el pensamiento crítico, conseguido mediante un diálogo enriquecedor entre el espacio y sus habitantes.

Las técnicas, estrategias e instrumentos de creación fotográfica incorporarán imágenes pertenecientes a colecciones y archivos históricos, principalmente del Archivo-Biblioteca del Patronato de la Alhambra y, de manera especial, la documentación realizada por Manuel Torres Molina como fotógrafo vinculado al periodo de Leopoldo Torres Balbás como arquitecto conservador de la Alhambra. La creación visual y artística inspiraron unos procesos que, a nivel individual y colectivo, nos llevarían a explorar e interpretar la arquitectura a través de acciones basadas en una comparación visual establecida entre las realidades que nos narran las imágenes históricas y aquellas que nos proporcionan el aspecto actual de los monumentos, desarrollando una narrativa visual con la que redescubrir estos espacios a través de la práctica artística.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura, Educación artística, A/r/tografía visual, Metodologías del caminar, Fotografía.



Figura 1. Par fotográfico explicativo como resumen visual. Autor (2020). *La imagen digital en las prácticas de la educación patrimonial*. Formado por dos imágenes de documentación, la superior con cita visual indirecta (Torres Balbás, 1940-1950).

1. LAS HEBRAS DE UN PRINCIPIO

El camino que conduce a dilucidar el aparentemente misterioso y perverso comportamiento de las ciudades, creo que comienza observando atentamente, con las mínimas expectativas posibles, las escenas más cotidianas, los acontecimientos más corrientes, e intentando ver qué significan y si entre ellos afloran las hebras de un principio. (Jacobs, 2011, p. 40)

La mirada es el sentido responsable de explorar el mundo visual. Cuando miramos de forma plena y consciente, logramos comprensión y entendimiento. Una mirada atenta es una clave para el aprendizaje. Jane Jacobs inaugura de manera rotunda la que será una de las publicaciones más influyentes de la teoría del urbanismo: “Mirad, por favor, con detenimiento las ciudades reales. Y mientras miráis, también podríais escuchar, quedaros un rato y pensar en lo que veis” (2011, p. 6). Valora de esta forma la corporalidad como el vehículo con el que descubrir, reconocer, comprender y valorar las potencialidades de los paisajes construidos, apostando por la búsqueda e implantación de nuevas formas de pensamiento crítico próximas a sus habitantes.

Esta redefinición de la observación como acto experiencial para el desarrollo del pensamiento urbanístico entronca con la teoría de los “conocimientos situados” de Donna Haraway (1995), planteada como alternativa a la objetividad positivista. Sus argumentos se apoyan en el construccionismo social, ofreciendo una revisión de todos los temas del conocimiento y, en especial, a los relativos al conocimiento científico. La verdad se reconfigura así como un ente retórico a través de la semiología y la deconstrucción posmoderna: “Tales certezas deben tener en cuenta la estructura de hechos y de artefactos, así como a los actores lingüísticamente mediados que interpretan el juego del conocimiento mediante el lenguaje” (Haraway, 1995, p. 316). Su postura otorga a la vista una confianza metafórica con la que superar las posiciones binarias que relacionan de manera absoluta conceptos relacionados con la naturaleza o la cultura. La mirada universal ha sido empleada por el pensamiento científico como una forma de poder y conquista, que lo alejan del cuerpo marcado por sus condicionantes parciales no generalizantes.

La fotografía, como supuesto mecanismo descarnado, asumió en sus orígenes la consecución de esa mirada objetiva del mundo, demandada por la ciencia positivista e industrializada. La fotografía del paisaje, convertida en un tema geográfico e histórico, se caracterizó por razones de distancia y escala: “El fotógrafo se empequeñece para magnificar la escena que contempla” (Fontcuberta, 2015, p. 144), determinando un lenguaje visual del que se derivan la imagen del paisaje construido en la que nos hemos educado.

La experiencia encarnada es tomada desde el situacionismo posmoderno como una posibilidad para el cuestionamiento científico, de manera equivalente a como lo hace el pensamiento artístico: las ideas generadas en base a la percepción nos ayudan a conocer más sobre el mundo (y sobre la sociedad y sus miembros), surgiendo de la interpretación de la experiencia vivida. La experiencia creadora puede considerarse como una experiencia cognitiva, dada su determinación en base a la conjugación de características simbólicas relacionadas con los estándares de la eficiencia del conocimiento (Goodman, 2010). Tal como establece el campo de conocimientos y aprendizajes distintivos de la educación artística, el carácter cognitivo de las artes visuales reside en su capacidad para manejar los lenguajes y sistemas simbólicos. Para favorecer este aprendizaje, se defiende una actitud estética activa a través de su conceptualización y vinculación con el resto de fenómenos que rodean el hecho artístico, afirmando que la experiencia estética nos fuerza: “a identificar sistemas de símbolos, caracteres dentro de estos sistemas y lo que estos caracteres denotan y ejemplifican, a interpretar obras y a reorganizar el mundo a partir de las obras y las obras a partir del mundo” (Goodman, 2010, p. 21). Llegados a este punto, tenemos que plantearnos: ¿cómo hemos de actuar ante el compendio cultural que construye la arquitectura del presente y el pasado? Entendiéndola como una fuente de conocimiento esencial para sus habitantes, ¿cómo ha de producirse el acercamiento de las personas a la arquitectura y al patrimonio construido? ¿Qué tenemos que aprender de la educación patrimonial? ¿Cómo reposicionamos estos planteamientos desde el enfoque de la educación artística para alcanzar una práctica constructorista?

Los métodos empleados de manera habitual en la mediación cultural, y en especial los desarrollados en la arquitectura y el patrimonio construido, responden, de manera general a modelos tradicionales de transmisión del conocimiento, posiblemente desfasados tras los cambios provocados por la revolución digital. Este fenómeno ha incorporado nuevas vías de acceso a la información, la comunicación y la experimentación a través de internet y de los nuevos medios globales, haciendo de la imagen visual y de sus lenguajes una forma esencial para la representación de ideas informativas, comerciales, del entretenimiento y artísticas, modificando sustancialmente los mundos y culturas visuales: “la inmaterialidad, y transmitibilidad de las imágenes; su profusión y disponibilidad; y su aporte decisivo a la enciclopedización del saber y de la comunicación” (Fontcuberta, 2016, p. 9).

La construcción del conocimiento se produce mediante una nueva significación posibilitada por los medios digitales, como podcats, archivos y bases de datos, sitios web o redes sociales, que amplían su capacidad informativa para convertirse, al mismo tiempo, en generadores de contenidos. Su conectividad y poder de interacción traspasa los límites de la educación formal en favor de una nueva forma integral y transversal a todas las situaciones vitales: “Se rompen así las barreras entre lo que conocemos como educación formal y no formal en la gestión del conocimiento, pero también entre el productor y el consumidor que actúan como emisor y receptor simultáneamente” (Álvarez-Rodríguez y Bajardi, 2016, p. 217). Los enfoques educativos multiculturales, claves del currículum posmoderno (Efland, Freeman & Stuhr, 1996), nos llevan a reconsiderar la óptica desde la que presentamos la arquitectura y el patrimonio en su imagen de producto histórico-artístico ligado a las bellas artes, reconstruyendo la ciudad y sus arquitecturas como una amalgama multicultural en una dimensión más amplia. Esto nos hace prestar una especial atención a nuevos modos de relación que las vinculen con los colectivos locales y sus identidades para lograr un aprendizaje situado, distribuido y social que reorganice las prácticas educativas en la arquitectura. La relevancia del tema se pone de manifiesto al revisar la cantidad de proyectos y la diversidad de los enfoques que enfrentan estas

cuestiones desde distintos ámbitos de la educación (Romaña, 2015; Rosales Noves, 2015; Varona y Arruti, 2015; Álvarez-Rodríguez y Bajardi, 2016; Whiston Spirn, 2019; Genet-Verney, Marín-Viadel y Fernández Morillas, 2020).

2. ESPACIO, CORPORALIDAD Y EXPERIENCIA ESTÉTICA

Ver es adquirir sentido visual a través de la experiencia. Mirar simplemente es participar en un acto que cabe que tenga como conclusión ver. No puede menospreciarse la importancia de la capacidad de ver y, por tanto, de dar sentido a partir de la experiencia visual en la producción de arte visual. (Eisner, 2005, p. 87)

Este estudio analiza la fotografía y sus facultades expresivas para indagar aspectos del conocimiento en los ámbitos de la educación artística, basándonos en la *a/r/tografía* visual como enfoque particular de las metodologías de investigación basada en las artes (Irwin & Springgay, 2008; Irwin y García Sierra, 2013; Irwin, Golparian y Barney, 2017; Marín Viadel y Roldán, 2019). Nos servirán como referentes aquellas investigaciones fotográficas que profundicen en las relaciones que pueden establecerse entre la arquitectura, sus habitantes y el paisaje cultural (Rudofsky, 1964; Jiménez Torrecillas, 2006; Vergara, 2013; Whiston Spirn, 2014).

La *a/r/tografía* visual propicia el desarrollo de dinámicas procesales y relacionales que se ocupan tanto de la representación de sus resultados visuales como de la reflexión continuada sobre las acciones que permiten su obtención, algo propio de los enfoques de investigación basada en las artes y de aquellos basados en la práctica (Irwin y García Sierra, 2013). Las metodologías del caminar, o “walking methodologies” (Irwin, 2006, 2017; Truman & Springgay, 2015; Springgay & Truman, 2018; Lasczik Cutcher & Irwin, 2018; Genet-Verney, Marín-Viadel y Fernández Morillas, 2019), hacen del caminar consciente una práctica *a/r/tográfica* fluida, liberadora y transformadora (Irwin, 2006, p. 78). Considerar el caminar como una práctica *a/r/tográfica* hace que recorrer a pie un territorio se convierta en una experiencia activada por la fenomenología de lo cotidiano, potenciando el desarrollo intelectual, físico, emocional, social y cultural de quienes la practican. Las situaciones que se

sucedan al andar, simultaneadas en un compendio perceptivo, sensorial y espiritual, se enfrentan como procesos transversales aprovechables desde la perspectiva de la indagación vital a/r/t. Cuando caminamos de manera consciente, nos situamos en el mundo y nos reconocemos en relación al ambiente que recorreremos. Esta percepción, íntima y personal, queda marcada por nuestras perspectivas de género, edad, raza, identidad sexual, formación o perfil profesional, entre otros rasgos socioculturales determinantes.

Nuestras mentes y cuerpos son inseparables, haciendo que la conciencia perceptiva se sienta, se imagine y se abstraiga simultáneamente. Creamos activamente el conocimiento a través de la sensación, el sentimiento y el pensamiento. (Irwin, 2003, p. 64)

Una mirada atenta, que explore las características físicas y las posibilidades imaginativas del entorno próximo, nos permite encontrar valores extraordinarios presentes en nuestra cotidianidad que, de otra forma, pasarían desapercibidos: “La sensación de movimiento, según argumentamos, es crucial para desafiar las orientaciones humanistas en la investigación, donde no es tanto una cuestión de que «cualquier cosa» pueda suceder, sino que «pueda suceder lo que no sabemos»” (Truman & Springgay, 2015, p. 161). Este enfoque hace que redescubramos nuestro entorno próximo, convirtiendo el caminar en un acto gratificante y reconfortante. Frente a las teorías clásicas que afirmaban que el razonamiento humano era independiente de la capacidad sensorial y motora del cuerpo que lo sostenía, la sensibilidad estética apuesta por una conciencia encarnada que hace del individuo un ser sensitivo capaz de crear ideas y argumentarlas a través de conceptos sensoriales formados durante la percepción del mundo que le rodea. En palabras de Irwin (2006, p. 78): “En lugar de ser receptores pasivos de experiencias sensoriales, los seres humanos son capaces de recibir el mundo con nuevas percepciones y una aguda conciencia a través de la comprensión sentida e imaginada”.

Cuando la arquitectura es el territorio a recorrer, nos enfrentamos a lógicas espaciales de tipo secuencial, a formas construidas determinadas por su materialidad, ámbitos que se comprimen y a continuación se expanden, a la luz natural que interviene en nuestra percepción y genera

matices cambiantes a lo largo del día y hacen única cada experiencia. En arquitectura, cuando hablamos de recorrido y de su gestión como generador de proyecto, haciendo del espacio un cuerpo caleidoscópico capaz de relacionar su interior con el mundo exterior, planteamos el concepto de *promenade architecturale* enunciado por Le Corbusier (1934, p. 24) y que el arquitecto reconoce en la arquitectura andalusí: “La arquitectura árabe nos da una valiosa lección. Se disfruta *al caminar*, a pie; es caminando, moviéndose que uno va desarrollando las ordenanzas de la arquitectura” (1934, p. 24).

3. LA FOTOGRAFÍA ENSEÑA ARQUITECTURA: UN RECORRIDO A/R/T Y VISUAL

La fotografía enseña arquitectura se desarrolla con la intención de conocer, enlazar e interpretar una serie de monumentos andalusíes de Granada englobados en la figura de la Doble de Oro: la casa morisca Horno de Oro, el Bañuelo y el Corral del Carbón; buscando una experiencia arquitectónica basada en la práctica de la fotografía. Dirigido a público general y familiar, contará con un total de 110 participantes durante el programa *Alhambra Creativa* de los veranos de 2019 y 2020. En paralelo, sus planteamientos se adaptaron a los requisitos del programa *Albaicín Tres Culturas*, organizado junto al Ayuntamiento de Granada y celebrado en el primer trimestre de 2020. En este caso, participaron unos 300 estudiantes de 4.º de Secundaria. El objetivo general de este programa fue reconocer el Albaicín como un símbolo histórico multicultural a través de sus elementos construidos, lo que nos lleva a experimentar de nuevo en el Bañuelo y sumar el Palacio de Daralhorra, situado en núcleo de la Granada zirí. De esta forma, los itinerarios enlazaron cuatro lugares históricos en los que buscamos analizar e interpretar las lógicas compositivas, sensoriales y simbólicas de la arquitectura musulmana granadina desde una experiencia arquitectónica activada como acción corporalizada y estética para la consecución de aprendizajes significativos.

3.1. HIPÓTESIS Y CUESTIONES DE PARTIDA

Las hipótesis del proyecto son: (HIP₁) ¿somos capaces de apreciar los valores de las arquitecturas históricas más allá de su imagen monumental?, (HIP₂) ¿el recorrido fotográfico ofrece el medio oportuno para la obtención de ideas arquitectónicas sobre el patrimonio construido, expresadas a través de una narrativa visual consciente, decidida y crítica?, (HIP₃) ¿la documentación fotográfica de principios del siglo XX puede superar su rol ilustrativo para sumarse al aprendizaje activo? y (HIP₄) ¿podemos revolucionar las prácticas tradicionales de mediación cultural en la arquitectura y el patrimonio construido, replantando, reorganizando y reformulando la *promenade* como experiencia perceptiva, sensorial, sensible y estética en la arquitectura, con la arquitectura y desde la arquitectura?

3.2. OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS

Para la resolución de estas cuestiones, se plantean los siguientes objetivos generales: (OG₁) entender la arquitectura como un compendio de saberes instrumentales y recursivos necesarios para el conocimiento del habitante contemporáneo como representante de su herencia cultural local; (OG₂) ampliar las posibilidades creativas e imaginativas para la representación e interpretación de las cualidades arquitectónicas, superando los enfoques universalizantes propios de la fotografía canónica del monumento a través de la práctica de estrategias innovadoras que propicien las miradas plurales y el pensamiento divergente; (OG₃) introducir referentes históricos fundamentales de la documentación gráfica y fotográfica de Granada; y (OG₄) descubrir nuevas vías para la sensibilización con la arquitectura que potencien una experiencia integradora en sus ambientes, posibilitando la libertad, la intuición, la espontaneidad y la sorpresa.

A su vez, se acompañan de otros tantos objetivos específicos: (OE₁) reconocer las claves del lenguaje arquitectónico andalusí como base de la cultura constructiva andaluza a través de la comparación entre las cualidades definitorias de la casa morisca Horno de Oro, el Bañuelo y el Corral del Carbón: la espacialidad y sus aspectos formales y materiales, las lógicas secuenciales, la importancia del patio, el dominio y control de la

luz y la sombra, la intimidad, etc.; (OE2) expresar ideas sobre la arquitectura a través de la conjugación de fotografías propias mediante la exploración de las capacidades explicativas de la serie fotográfica y las metafóricas del par fotográfico como instrumentos visuales característicos de la investigación basada en las artes; (OE3) incorporar dinámicas de creación fotográfica que aprovechen estrategias comparativas basadas en imágenes de Manuel Torres Molina como representante de la fotografía documental granadina; y (OE4) emplear el caminar como método a/r/tográfico aprovechando las capacidades de la *promenade architecturale* que Le Corbusier vincula a la lógica espacio-secuencial que reconocemos en las arquitecturas árabes del Albaicín.

3.3. ESTRATEGIAS DE CREACIÓN FOTOGRÁFICA

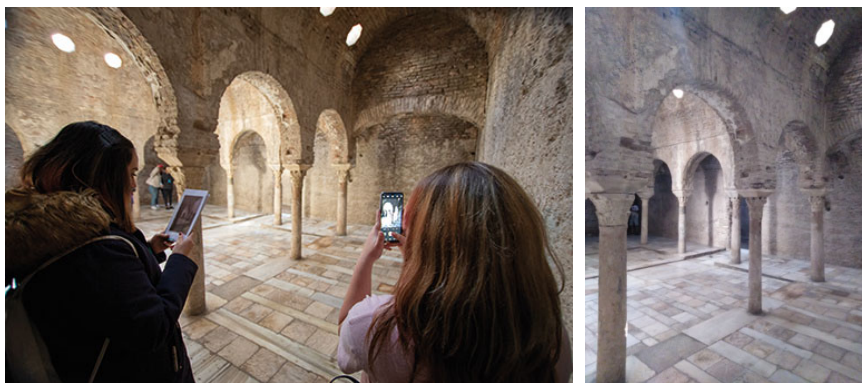


Figura 4. Par fotográfico explicativo. Autor (2020). *Reinterpretar la sala templada del Bañuelo*. Formado por dos fotografías digitales obtenidas durante los distintos itinerarios.

Nuestra mirada fotográfica se encargará de componer una serie de afirmaciones visuales con el objetivo de explicar e interpretar las cualidades de los distintos espacios arquitectónicos y urbanos. La creación artística nos ofrece la oportunidad de dirigir nuestro propio conocimiento, guiándonos por la intuición o la curiosidad, en base a una serie de estrategias que favorezcan la riqueza y diversidad de los resultados colectivos. Como fin último, las dinámicas de creación visual buscan pensar fotográficamente la arquitectura para superar la imagen canónica, magnífica y universal del monumento (capaz de suplantar icónicamente al propio monumento). Los instrumentos, técnicas y estrategias derivados de las

narrativas visuales y artísticas, tales como la comparación visual (Collier & Collier, 1986; Collier, 1993), la serie fotográfica como estructura discursiva (Stoller, 1963; Marín Viadel y Roldán, 2012), la fotoprovocación (Collier & Collier, 1986; Harper, 2002) y la refotografía (Klett, 2011; Rieger, 2011; Vergara, 2013) nos sirven para fundamentar el aprendizaje artístico en cada uno de los entornos históricos.

Centrados en la documentación de las arquitecturas del estudio, encontramos la que será nuestra referencia fotográfica fundamental: Manuel Torres Molina (1883-1967), parte esencial de la historia visual de Granada y cuyo amplio y diverso legado nos aporta una mirada retrospectiva sobre la imagen de la ciudad durante la primera mitad del siglo XX. Sus imágenes están presentes en los fondos del Archivo Histórico Municipal de Granada, así como el Provincial, además del Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, y el museo Casa de los Tiros, centrado en temas granadinos. Leopoldo Torres Balbás, quien fuera arquitecto conservador de la Alhambra y el Generalife (1923-1936), desarrollaría un método de intervención que exigía la documentación fotográfica de los estados inicial, proceso y final de las obras en el patrimonio construido, además de la investigación histórica previa, la elaboración de planimetrías y el registro arqueológico, de cara a la publicación posterior de resultados como parte de su procedimiento científico, aliando la fotografía con la intervención en la arquitectura histórica y a Torres Molina como creador asociado a sus prácticas. De esta forma, nuestro fotógrafo fue el responsable de la documentación de una serie de intervenciones en edificaciones históricas de la ciudad, ofreciendo imágenes de los estados previo y posterior a las obras, así como de los procesos de desmontaje o consolidación de sus estructuras, como es el caso del Bañuelo (1927), el Corral del Carbón (1929-1930) y el Palacio de Daralhorra (1930). En el caso de la casa morisca Horno de Oro, existe una fotografía de ese periodo realizada por el propio Torres Balbás (1940-1950), ya en su etapa como catedrático de la Escuela de Arquitectura de Madrid.



Figura 5. Media visual como imagen independiente. Autor (2020). *Detalle del mirador de Daralhorra*. Contiene cita visual indirecta (Torres Molina, c. 1928).

4. LA MIRADA CRÍTICA

4.1. RESULTADOS DEL ESTUDIO

Como punto de partida, nos parecía esencial encontrar una definición precisa de la arquitectura con la que dirigir nuestra mirada educativa para su significación como clave cultural. De acuerdo con Peter Zumthor (2006, p. 69): “La arquitectura se ha hecho para nuestro uso. En este sentido, no es un arte libre. Creo que la tarea más noble de la arquitectura es justamente ser un arte útil”. Ligadas de esta forma a las necesidades funcionales de uso, cobijo o bienestar, las arquitecturas representan las culturas e identidades locales que las desarrollan, volviéndose un símbolo de un territorio tanto físico como emocional capaz de generar el sentido de pertenencia en aquellas personas que se relacionen con ellas.

Las fotografías generadas durante los distintos recorridos formalizan un fondo visual con el que definir los resultados de esta investigación basada en las artes visuales. El colectivo de participantes se incorpora de manera activa a los procesos del estudio a través de la creación visual. La fotografía es el medio que aprovecha su mirada, memoria e imaginación como armas a favor de un conocimiento derivado de la experiencia con los espacios históricos, convertidos en agentes dinámicos capaces de interactuar con sus habitantes. De esta forma, la redefinición de una mirada sensible sobre la arquitectura y el patrimonio construido marca unos itinerarios con los que lograr un aprendizaje significativo en, sobre y desde los espacios históricos.

De manera colectiva, generamos una imagen del patrimonio cultural representado por la arquitectura de origen andalusí y la ciudad histórica a través de una experiencia vital como suma relacional de componentes corpóreos, sensibles, estéticos, y creadores. Las acciones desarrolladas han permitido que los participantes se familiaricen con procedimientos artísticos para la creación y la indagación. La imagen contemporánea del patrimonio ha sido interpretada así como un palimpsesto de arquitecturas superpuestas, resultante de las múltiples intervenciones provocadas por las demandas que se impusieron en cada etapa de su historia. En

este proceso, la documentación histórica ha servido como un hilo facilitador para el encuentro con el pasado y como un instrumento para la resignificación del presente.

Las nuevas tecnologías, que forman parte de nuestras rutinas habituales, especialmente para los nativos digitales, se han convertido en una fuente de recursos innovadores para la educación general y el aprendizaje de las artes en particular. De hecho, las redes sociales comparten con las artes visuales su potencial creativo y metafórico. Exploramos así las posibilidades ofrecidas por la fotografía desde el ámbito contemporáneo, analizando cómo son sus formas para comprender sus lógicas y contribuir a su control. En una sociedad globalizada, iconográfica e hipervisual, la gestión de las narrativas visuales es una competencia esencial de la educación contemporánea. La arquitectura y el patrimonio construido necesitan miradas sensibles y responsables que sean capaces de enfrentar su valoración, renovación, reinterpretación y ampliación. Siendo un “agente articulador de la historia” (Fontcuberta, 2004), las imágenes de colecciones y archivos históricos, en nuestro caso las fotografías de Manuel Torres Molina albergadas en el Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, son incorporadas a las acciones educativas para arrojar luz sobre las cualidades de nuestros entornos arquitectónicos y su evolución, ayudando a revolucionar las prácticas de mediación en el patrimonio y creando vínculos de significación con sus participantes.



Figura 3. Par fotográfico explicativo. Autor (2020). Formado por dos imágenes generadas durante los itinerarios.

4.2. DISCUSIÓN SOBRE LOS RESULTADOS

El planteamiento de base de este estudio ha sido reconsiderar la arquitectura como un lugar educativo y experiencial donde construir el conocimiento a través de la práctica activa, creadora y estética de la fotografía. Este marco cultural nos lleva a revisar, considerar e interpretar ciertas premisas de la educación en el patrimonio y en base a él desde nuestro enfoque de investigación educativa. El patrimonio cultural adquiere una trascendencia tal que permite ser tratado e interpretado desde distintas miradas disciplinares, ofreciendo una visión histórica, social, política o territorial del hecho patrimonial en sí mismo y de sus valores. Por otro lado, puede establecerse una segunda mirada de carácter relacional, dirigida a explorar los lazos generados entre los bienes patrimoniales y las personas y colectivos de su contexto social, explicitando vínculos de identidad, pertenencia, propiedad, y emoción.

Haciendo hincapié en esta segunda mirada, el papel de la educación y específicamente la educación patrimonial (Fontal, 2003) pasa no sólo por favorecer el aprendizaje en torno al patrimonio, sino que ha de activar ese plano relacional y provocar la sensibilización de las personas y colectivos que participan de las formas, elementos y contextos patrimoniales, ya sean escolares, turistas o vecinos. La denominada “secuencia de sensibilización” (Fontal, 2003, 2020) representa una dinámica circular para un conocimiento patrimonial significativo, basada en la siguiente concatenación de acciones: conocer, comprender, respetar y poner en valor, alcanzar su apropiación simbólica, cuidar y conservar, disfrutar, y transmitir para generar nuevas miradas sobre el patrimonio (2020, p. 49). Se busca pautar así el alcance del aprendizaje para que un determinado bien cultural se convierta en referente consciente para las personas que participen de él. Atendiendo a esta idea, el conocimiento del patrimonio en sí mismo no implica la sensibilización hacia su figura. La sensibilidad será alcanzada a través de la conexión con la arquitectura y sus entornos físicos y mentales, formando valores, anhelos, o recuerdos en el fortalecimiento del sentimiento de pertenencia y de la identidad del habitante a través de estos fenómenos culturales.

La distancia que separa las artes de nuestra vida cotidiana se ejemplifica con el aislamiento de la arquitectura como tema común, vinculado además a una supuesta imagen de modernidad como producto de la enajenación que del ambiente construido sufren sus habitantes y que la deslocalización del movimiento moderno y la ciudad dispersa posmoderna no han ayudado a frenar. La ruptura del sujeto social y el objeto creativo viene a ser la principal preocupación de la educación artística desde una óptica progresista que busque basar sus métodos en la experiencia vital como nutriente esencial de la creación en su más amplio significado (Dewey, 1934). Para iniciar la reflexión sobre las artes, John Dewey determina: “Esta tarea consiste en restaurar la continuidad entre las formas refinadas e intensas de la experiencia que son las obras de arte, y los acontecimientos, hechos y sufrimientos diarios, que se reconocen universalmente como consecutivos de la experiencia” (2008, p. 4). Se considera así que la vida está ligada al ambiente y ocurre en la interacción de las formas, elementos y acontecimientos que lo definen con sus habitantes, entendidos como “seres vivos” (2008, p. 15). Siegesmund (2012, p. 100) acerca esta idea al carácter relacional y procesual de la a/r/tografía como enfoque educativo: “Como la demanda por visualizar la criatura viviente en el arte hecha por Dewey, la a/r/tografía como metodología basada en las artes apela a la experiencia vital en la educación”.

El aprendizaje continuado, la adaptación a múltiples circunstancias previstas o imprevistas, y la superación de nuevos retos, permiten ejemplificar algunas de las aptitudes implicadas en las experiencias propias de nuestra vida cotidiana. La vida es, en sí misma, un proceso educativo continuo e interminable que pone a prueba nuestras capacidades de manera recurrente. De acuerdo con Irwin (2006), apostamos por la fotografía como herramienta para la observación reflexiva: “Caminar, tomar fotografías y crear arte pueden ser ejercicios que persigan la contemplación estética y espiritual mirando atentamente y contemplando con mayor conciencia” (2006, p. 80). Estas imágenes reafirman su pertenencia al *in-between* a/r/tográfico (Irwin y Springgay, 2008), fijándose entre la memoria y la experiencia metafórica. Alexandra Lasczik y Rita Irwin (2018) reinterpretan el concepto del *flâneur* como símbolo del deambular errante por los paisajes construidos para potenciar el encuentro y

apropiación del espacio urbano como entorno estético. Sus ideas surgen de la combinación de dos conceptos: lo peripatético, que vincula el proyecto al paseo aristotélico con el que activar el pensamiento y la razón y, por otro lado, la singularidad estética del flâneur. En su propuesta, el movimiento es acompañado de la observación, la documentación fotográfica, y la palabra escrita, todas ellas medios facilitadores de la reflexión activa que finalmente materializará a través de las artes: “Durante el proceso, los términos ‘andar,’ ‘caminar,’ ‘impresiones,’ ‘documento,’ ‘sensorial,’ ‘experiencias,’ etc., se descomponen, confronta, transmutan, se vuelven emblemáticos, miméticos, desafiantes” (Lasczik & Irwin, 2018, p. 130). Susan Sontag (1973) ya había plasmado que los orígenes de la fotografía se construyen en relación a la mirada del flâneur descrito por Baudelaire y reinterpretado a/r/tográficamente por Lasczik e Irwin. Su relación se ejemplifica con las miradas fotográficas de Paul Martin, Arnold Genthe y Eugene Atget sobre las ciudades de Londres, San Francisco y París respectivamente, resultado de traspasar los límites y enfrentar las caras ocultas del paisaje urbano decimonónico, burgués e industrial: “El fotógrafo representa una versión armada del paseante solitario que explora, que acecha, que cruza el infierno urbano, el caminante voyeurista que descubre la ciudad como un paisaje de extremos voluptuosos” (Sontag, 2006, p. 85).

El fotógrafo Ezra Stoller (1963) defiende que es engañoso pensar que una buena fotografía es capaz, por sí misma, de sostener la representación visual de una obra de arquitectura. En el caso de que se lograra resumir la complejidad fenomenológica espacial y temporal al plano fotográfico bidimensional, implicaría la falta de interés del objeto arquitectónico en cuestión. Esto nos hace entender que la descripción, explicación e interpretación visual y fotográfica de la arquitectura debe apoyarse en una serie de imágenes que, además de estar vinculadas entre sí, se relacionen con las premisas marcadas por el proyecto que define y organiza las ideas arquitectónicas que propician la experiencia espacial. Obtenemos así un criterio con el que considerar el factor de impacto visual como valor explicativo global, superando el modelo de imagen que tradicionalmente ocupa la portada de revistas y publicaciones especializadas en arquitectura y diseño, la cual se encarga de construir la

imagen canónica de los principales monumentos construidos del mundo. En su papel como imagen independiente, esta fotografía sólo puede resumir alguno de los aspectos visuales de la arquitectura que representa o interpreta.

El archivo visual histórico y la memoria personal se muestran como una fuente de recursos para la creación-educación en arquitectura. Las fotografías de Manuel Torres Molina, como las Clifford, Camino, Laurent, Garzón o Seán y González; atesoran una información crucial para los estudios patrimoniales. Nos permiten entender la evolución de los principales lugares históricos de Granada, haciendo de la arquitectura un tema para la educación y de la fotografía su medio de estudio e investigación, convirtiendo la creación fotográfica en una acción generadora de un tipo de conocimiento demandado por la educación artística y patrimonial. Los instrumentos visuales de investigación, como la serie secuencia, el par fotográfico deductivo, el fotocollage y la media visual son formas narrativas esenciales para analizar, argumentar y concluir este estudio a/r/tográfico-visual sobre la relación de la arquitectura y su sociedad.

5. “LA ARQUITECTURA SE PARECE A LA VIDA”.

Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños, pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros. (Cortázar, 2007, p. 126)

Las arquitecturas del pasado, como las actuales, demandan que sus habitantes las protejan para que se mantengan con vida. Cada generación interviene sus espacios según es necesario, haciendo que la arquitectura histórica destile todo su conocimiento en una suerte de palimpsesto construido. Aprender de las arquitecturas locales implica el fortalecimiento de vínculos ambientales y la mejora del conocimiento sobre las sociedades. Hoy día, seguimos adaptando sus espacios a las necesidades surgidas en cada momento. Para ilustrar esto, sólo hay que observar detenidamente cómo con el paso del tiempo podemos reconocer e identi-

ficar los dominios familiares dentro los bloques de vivienda, especialmente en barrios en los que la presión legislativa no es muy explícita. En su relación con la arquitectura vernacular, Antonio Jiménez Torrecillas (2006, p. 39) asume y compara este desarrollo con el proceso mismo de la vida:

La arquitectura se parece a la vida. (...) La vida no tiene ningún reparo en mutar, en cambiar, en adaptarse, en evolucionar, con independencia de cómo esta evolución se manifieste, de cuál sea su expresión formal. En estos mismos términos debe manifestarse la arquitectura.

En la sociedad actual es necesario superar la búsqueda de la imagen canónica de la arquitectura para explorar nuevas posibilidades visuales mediante una experiencia arquitectónica integradora con la que descubrir rasgos determinantes de las sociedades que la construyen y que las enraízan en sus paisajes. La Granada contemporánea es el resultado de un lento proceso de sedimentación multicultural que viene ocurriendo, al menos, desde la época romana. En el caso concreto del Albaicín, las estructuras construidas a partir del siglo XI siguen determinando, como entonces, la manera en la que nos relacionamos y percibimos la ciudad. En ella, las arquitecturas históricas son como un palimpsesto construido: sus elementos se sobreescriben de manera continua a lo largo del tiempo, capa sobre capa, conservando las huellas de sus definiciones anteriores. Granada se muestra así como un complejo entramado cultural al servicio del conocimiento contemporáneo. La clave para alcanzar su lectura completa y profunda está en la reconstrucción de nuestra mirada, algo que puede plantearse como objetivo de las acciones de enseñanza y aprendizaje. La creación fotográfica nos da la oportunidad de redirigir nuestro propio conocimiento, dejándonos guiar por aspectos indagativos o por nuestra curiosidad o intuición, lo que posibilita una mayor riqueza, diversidad y compromiso con los resultados del estudio. La creación de imágenes visuales y artísticas nos permite describir e interpretar los lugares patrimoniales desde una postura activa, corporalizada y estética.

La valoración que se hace de un determinado elemento, objeto o fenómeno cultural no depende de las características del elemento en sí, sino que la marca la importancia o trascendencia que se le sea otorgada por

parte de las personas según el criterio seguido en un momento de su historia. De ahí que la valoración no sea un aspecto intrínseco al bien, haciendo que su reconocimiento no sea tan claro. Es aquí donde radica su fragilidad: los criterios cambian en función de intereses o necesidades sociales, políticas o económicas; dependen de la revisión externa al propio bien y sus valores son tan concretos como pueda serlo el propio elemento en cuestión. En el caso de la arquitectura este tema es especialmente preocupante, dado que se suele relacionar la importancia con lo histórico, a nivel cuantitativo, y con todo aquello que se asemeje a un monumento. El caso de la Alhambra es fácil, pero ¿qué valor tienen las viviendas sociales de mediados del siglo XX?, ¿y los secaderos de la Vega?, ¿y la intervención en la muralla nazarí del Albaicín, de Jiménez Torrecillas? La ciudad contemporánea es el resultado de múltiples fenómenos geográficos, territoriales, sociales, culturales, políticos y económicos. Los paisajes han albergado una información crucial para sus habitantes, lo que nos ha permitido poner en práctica diversas estrategias de reconocimiento e interpretación. La arquitectónica y su representación visual acaban siendo, en sí mismas, unos espacios educativos que nos ayudan a conocer más sobre nuestra cultura y sobre quienes somos como sociedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, D. y BAJARDI, A. (2016). Patrimonio e identidad en la investigación educativa basada en las artes desde un enfoque multimodal. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28 (2), pp. 215-233. https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n2.47964
- COLLIER, J. Jr. & COLLIER, M. (1986 [1999]). *Visual Anthropology. Photography as a research method*. University of New Mexico Press.
- COLLIER, D. (1993). The comparative method. En Finifter, A. W. (ed.). *Political science: the state of discipline II*. American Political Science Association. <https://ssrn.com/abstract=1540884>
- CORTÁZAR, J. (1978 [2007]). *Las armas secretas*. Cátedra.
- DEWEY, J. (1934 [2008]). *Arte como experiencia*. Paidós.

- EFLAND, A; FREEMAN, K. & STUHR, P. (1996 [2003]). *La educación en el arte pos moderno*. Paidós.
- EISNER, E. W. (1972 [2005]). *Educación la visión artística*. Paidós.
- FONTAL MERILLAS, O. (2003). *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e internet*. Trea.
- _ (2020). ¿Somos sensibles al patrimonio? Y, si no lo somos, ¿cómo lograrlo? Mapa para orientarnos en la sensibilización patrimonial. En: Fontal Merillas, O. (coord.). *Cómo educar en el patrimonio. Guía práctica para el desarrollo de actividades de educación patrimonial* (pp. 43-56). Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid; Dirección General de Patrimonio Cultural. <https://bit.ly/34aJooX>
- FONTCUBERTA, J. (2004, 3 de junio). La fotografía será narrativa o no será, por Joan Fontcuberta. *El Cultural*. <https://bit.ly/38JfumQ>
- _ (2015). *La cámara de Pandora. La fotografía@ después de la fotografía*. Gustavo Gili.
- _ (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.
- GOODMAN, N. (1976 [2010]). *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Paidós.
- HARAWAY, D. J. (1991 [1995]). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer.
- HARPER, D. (2002). Talking about pictures: A case for photo elicitation. *Visual Studies*, 17 (1), 13-26. <https://doi.org/10.1080/14725860220137345>
- IRWIN, R. L. (2003). Towards an aesthetic of unfolding in/sights throughout curriculum. *Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies*, 1 (2), pp. 63-78. <https://bit.ly/2yon6Ls>
- _ (2006). Walking to create a aesthetic and spiritual currere. *Visual Arts Research*, 32 (1), pp. 75-82. <https://www.jstor.org/stable/20715404>
- _ (2017). Walking to Create an Aesthetic and Spiritual Currere. En: Carter, M. R. & Triggs, V. (Eds.) (2017). *Arts Education and Curriculum Studies: The Contributions of Rita L. Irwin*. Routledge. DOI: 10.4324/9781315467016-12

- IRWIN, R. L. y GARCÍA SIERRA, D. (2013). La práctica de la a/r/tografía. *Revista Educación y Pedagogía*, 25 (65-66), pp. 106-113.
<https://bit.ly/3nCuwQe>
- IRWIN, R., GOLPARIAN, S. y BARNEY, D. T. (2017). A/r/tografía como metodología para la investigación visual. En Marín Viadel, R. y Roldán Ramírez, J. (2017). *Ideas visuales. Investigación basada en artes e investigación artística* (pp. 134-164). Universidad de Granada.
- IRWIN, R. L., y SPRINGGAY, S. (2008). A/r/tography as practice-based research. En Springgay, S., Irwin, R., Leggo, C. y Gouzouasis, P. (eds.) (2008). *Being with a/r/tography* (pp. xix-xxi). Sense Publishers.
- JACOBS, J. (1961 [2011]). *Muerte y Vida de las Grandes Ciudades*. Capitán Swing Libros.
- JIMÉNEZ TORRECILLAS, A. (2006). *El viaje de vuelta. El encuentro con la contemporaneidad a través de lo vernáculo*. Universidad de Granada.
<http://hdl.handle.net/10481/1393>
- GENET VERNEY, R., MARÍN VIADEL, R. y FERNÁNDEZ MORILLAS, A. (2019). An urban walk as a teaching strategy and investigative instrument in art education. *Visual Inquiry*, 8 (3), pp. 215-229. https://doi.org/10.1386/vi_00006_1
- _ (2020). The unknown city: Visual arts-based educational research on the living city experiences of university students. *International Journal of Education Through Art*, 16 (2), pp. 245-259.
https://doi.org/10.1386/eta_00029_1
- KLETT, M. (2011). Repeat photography in landscape research. En Margolis, E and Pauwels, L. (eds.). *The SAGE handbook of visual research methods* (pp. 114-131). Sage.
- LASCZIK CUTCHER, A. & IRWIN, R. L. (eds.). (2018). The flâneur and education research. A metaphor for knowing, being ethical and new data production. Springer.
- LE CORBUSIER (1934 [2014]). Ville Savoye a Poissy, 1929-31. En Boesiger, W. (ed.). *Oeuvre complète de 1929-1934* (pp. 23-31). Les Éditions d'Architecture. <https://doi.org/10.1515/9783035602876.23>

- MARÍN VIADEL, R. y ROLDÁN, J. (2012). Estructuras narrativas y argumentales en investigación: fotografías independientes, series fotográficas y fotoensayos. En Roldán, J. y Marín Viadel, R. (2012). *Metodologías artísticas de investigación en educación* (pp. 64-89). Aljibe.
- _ (2019). A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 31 (4), pp. 881-895. <https://doi.org/10.5209/aris.63409>
- RIEGER, J. H. (2011). Rephotography for documenting social change. En Margolis, E and Pauwels, L. (eds.). *The SAGE handbook of visual research methods* (pp. 132-149). Sage.
- ROMAÑA, T. (2015). Educación y arquitectura: un monográfico para un campo emergente. *Bordón. Revista de pedagogía*, 68 (1), pp. 27-39. <https://doi.org/10.13042/Bordon.2016.68102>
- ROSALES NOVES, X. M. (2015). Proxectoterra. Un país: una arquitectura y su territorio. En Carrión Gútiérrez, A. (coord.). *La arquitectura del Movimiento Moderno y la educación* (pp. 23-30). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Documentación y Publicaciones.
- RUDOFISKY, B. (1964). *Architecture without architects, an introduction to nonpedigreed architecture*. The Museum of Modern Art, New York. <https://mo.ma/2K38Hun>
- SIEGISMUND, R. (2012). Dewey trough a/r/tography. *Visual Arts Research*, 38 (2), pp. 99-109. <https://doi.org/10.5406/visuartsrese.38.2.0099>
- SONTAG, S. (1973 [2006]). *Sobre la fotografía*. Santillana Ediciones Generales.
- SPRINGGAY, S. & TRUMAN, S. E. (2018). *Walking Methodologies in a more-than-human World: WalkingLab*. Routledge.
- STOLLER, E. (1963). Photography and the Language of Architecture. *Perspecta*, 8, pp. 43-44. <https://www.jstor.org/stable/1270581>
- TORRES BALBÁS, L. (1940-1950?). *Granada. Casa de la calle Horno de Oro (Diapositivas de la Alhambra, Granada)*. Fotografía, copia de la época. Colección Digital Politécnica. Universidad Politécnica de Madrid.

- TORRES MOLINA, M. (ca. 1928). *Cuarto dorado. Detalle de hornacina y ventana superior*. Fotografía original, vidrio, negativo al gelatino bromuro, b/n, 238 x 178 mm. Archivo-Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife (F-000343).
- TRUMAN, S. E. & SPRINGGAY, S. (2015). The primacy of movement in research-creation: new materialist approaches to art research and pedagogy. In Lewis, T. E. & Lavery, M. J. (Eds.). *Art's teachings, teachings art* (pp. 151-162). Springer.
- VARONA, A. y ARRUTI, C. (2015). La arquitectura como experiencia colectiva: estrategias de juego y aprendizaje estético en la infancia. En Carrión Gútiérrez, A. (coord.). *La arquitectura del Movimiento Moderno y la educación* (pp. 31-40). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Documentación y Publicaciones.
- VERGARA, C. J. (2013). About this project. *Camilo José Vergara: Tracking time*. <https://bit.ly/3quTxoT>
- WHISTON SPIRN, A. (2014). *The Eye is a Door: landscape, photography, and the art of discovery*. Wolf Tree Press.
- _ (2019). *Sensing Place: Photography as Inquiry*. <http://web.mit.edu/landphoto/>

COMPONER EL ESPACIO URBANO DESDE LA MIRADA DE DAVID HOCKNEY: UN PROYECTO DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN LA FORMACIÓN DEL PROFESORADO

CINTA P. BÁEZ GARCÍA
RAFAÉLE GENET VERNEY
M^a DOLORES ÁLVAREZ RODRÍGUEZ

RESUMEN

Como precursor del movimiento de arte pop británico e influenciado por el cubismo, David Hockney experimentó con la fotografía múltiple a través de sus conocidos 'joiners' llevando al límite la bidimensionalidad de la fotografía, fragmentando la visión monocular de la cámara y activando el recorrido visual del observador. La estrategia de fotocomposición consiste en la combinación de una serie de instantáneas de un objeto, sujeto u espacio desde diferentes perspectivas y en diferentes lapsos temporales que posteriormente se yuxtaponen generando una visión panorámica del espacio, movimiento o situación. La presente propuesta parte del proceso creativo de la fotocomposición como estrategia docente para reflejar la observación del entorno, y como forma de aprendizaje y enseñanza en el desarrollo de capacidades artísticas a través de la fotografía. Este trabajo refiere una experiencia en el marco de la materia Enseñanza-Aprendizaje de las Artes Visuales y Plásticas del Grado de Educación Primaria, Universidad de Granada (Curso 2020-2021), mediante la realización de fotocomposiciones de los diferentes espacios urbanos que son transitados en los recorridos diarios. La finalidad de este proyecto es, por una parte, ampliar la capacidad perceptiva del alumnado sobre el entorno urbano tomando como referencia el proceso fotocompositivo del artista visual David Hockney, y por otra, crear una reinterpretación del entorno transitado en la cotidianeidad mediante esta estrategia basada en la experiencia visual y panorámica del espacio. El proyecto se plantea desde la perspectiva de las Metodologías Artísticas de Enseñanza-Aprendizaje en Educación, mediante la aplicación de instrumentos de investigación basados en Artes cuyas estrategias artísticas son la fotografía y la técnica fotocompositiva a través de la captación de los detalles visuales, perspectivas y escalas accediendo a una construcción espacial significativa. Tras su implementación, se constata un notable interés del alumnado por el uso de la fotografía para observar y conocer el entorno urbano frecuentemente inadvertido en los recorridos diarios. Se destaca la complejidad de la práctica compositiva en el hecho de romper con la frontalidad visual frente a la perspectiva múltiple de los lugares observados. Esta

estrategia de creación fotográfica del espacio urbano proporciona una serie de competencias visuales y artísticas facilitando la ampliación de la mirada hacia la ciudad a partir de la fragmentación y composición visual, al tiempo que facilitan el desarrollo de procesos significativos de enseñanza-aprendizaje en Educación Artística y Visual en el contexto de la formación superior.

PALABRAS CLAVE

Fotocomposición, entorno urbano, educación artística, formación superior.

INTRODUCCIÓN

Estimular la capacidad de percibir y conocer la ciudad constituye un proceso formativo indispensable en el mundo de hoy, y en la propia educación de las personas y su sensibilidad estética. La ciudad se configura como un espacio adecuado para desplegar la educación de los sentidos, invitando y permitiendo la exploración del ambiente de acuerdo a una serie de relaciones y prácticas que contribuyen a una lectura pedagógica de este espacio (Martínez-Iribarne, 2015). En palabras de Cer-teau (1990), desde la invención de lo cotidiano que nos propone: “La palabra enunciada es la práctica de la lengua, así como el paseo por la ciudad es la práctica del sistema urbano, es el acto de enunciación de la ciudad” (pp. 105). En este sentido, el tejido urbano es un ambiente favorable para el aprendizaje de las artes visuales, donde el mismo proceso de observación genera reinterpretaciones traducidas en miradas múltiples de los lugares. Estas perspectivas se ven atravesadas por un ángulo clave centrado en la experiencia artística de lo cotidiano como ámbito de reconceptualización del espacio urbano o arquitectónico. Por esta razón, dentro del proceso formativo en artes visuales parece crucial interrumpir el paso y detenerse en la observación dentro lo urbano en los recorridos diarios. Esto implica centrarse en el espacio ciudad como escenario a percibir, interpretar y reconstruir desde nuestro pensamiento visual, y tomar estrategias artísticas sabiéndolas posibilitadoras de otras miradas sobre los espacios urbanos transitados.

Mirar, ver y contemplar lo que nos parece en exceso común y lo que lo que no vemos conlleva el desarrollo de un proceso de creación en sí mismo, y posibilita la extensión de la experiencia formativa basada en

un enfoque de creación artística. En esta línea resulta interesante detenernos en entender el aprendizaje de las artes visuales a través de la fotografía como forma de explorar el medio urbano y el entorno cotidiano. El medio fotográfico permite fijar el ojo en la realidad de forma fragmentada y ficcional: su captura sólo puede abarcar una parte limitada de la misma, y siempre mediada por nuestra intencionalidad, sea consciente o inconsciente. Esto nos permite valernos del medio fotográfico como aparato pedagógico para crear, es decir construir, realidades posibles sobre el espacio urbano.

Es justamente la confluencia de la propuesta formativa en artes visuales y la exploración fotográfica, desde un enfoque simbiótico entre el constructivismo en aprendizaje y el construccionismo social (Rodríguez, 2008) lo que nos conduce a tomar como referencia a un artista clave como es David Hockney. La práctica fotográfica de este artista británico del siglo XX opera, a propósito de nuestro planteamiento, realizando una búsqueda de espacios fotográficos alternativos, lejos del realismo fotográfico meramente óptico-perspectivo a través de representaciones del espacio de gran diversidad y complejidad visual, (Corrales-Crespo, 2012; Livingstone, 2003). Desde los matices que nos aporta la vivencia ordinaria de ciudad y de los contextos cotidianos Hockney logra la convergencia del enfoque cubista aplicado a la fotografía. A efectos formales deriva en el concepto de perspectiva múltiple, pese a organizarse como un cuerpo cohesionado en su conjunto. Logra incluir la experiencia visual en un espacio construido que comienza tanto en el acto de la captura como a posteriori en la construcción de la realidad vivida mediante sus llamados “joiners” o “composites”, terminando en el ojo observador quien recorre el espacio viendo como todo el entorno está presente en la imagen, atendiendo a esta como una construcción significativa de la situación o espacio vivido.

La intención fundamental del trabajo que aquí se presenta reside en observar la ciudad y lo cotidiano desde el enfoque de la narrativa visual que nos propone David Hockney centrado en la mirada múltiple de estos contextos. Pero también exponer y reflexionar sobre el proceso de creación de fotocomposiciones del entorno urbano y cotidiano en el marco de un proyecto de Educación Artística desarrollado por alumnado del

Grado en Educación Primaria en la asignatura Enseñanza y Aprendizaje de las Artes Visuales y Plásticas durante el presente curso 2020-2021. Al mismo tiempo, enfatizar en la formación del profesorado, cuya función debe poder captar más allá de lo visible para detenerse en el flujo de acciones, relaciones y propuestas de los/as educandos supone expandir el aprendizaje, superando los límites espaciales físico o simbólicos hacia el plano de lo urbano o incluso en la esfera de lo privado y/o íntimo. La fotocomposición, de conformidad con las imágenes que acompañan este trabajo, se articula como una narración estética que da cuenta de la multiplicidad de la experiencia subjetiva del habitar la ciudad mediante la captación de aspectos situacionales significativos que acompañan a lo mundano y que atienden a una gran amplitud de perspectivas, escalas y a la infinitud de matices que componen la experiencia visual del espacio urbano en nuestro tránsito continuo.

1. LA CIUDAD DESDE LA IMAGEN MÚLTIPLE

En los tiempos de hoy, transitamos el espacio urbano dejándonos llevar por nuestra “ceguera”, en palabras de Saramago “ciegos que, viendo, no ven” (Saramago, 2003). Siguiendo estas palabras en la construcción de nuestro imaginario de ciudad contemporánea tiene gran peso la representación artística, pero especialmente fotográfica del espacio urbano. Nos deja ver las contradicciones que distinguen a las ciudades, su valores y significados, pero también van forjando nuestra forma de verla o analizarla. Las ciudades no son únicamente continentes gobernados por la materialidad de sus estructuras, sino que se disponen también como imágenes, que a su vez son retratadas por artistas plásticos, literatos, músicos, cineastas, en la búsqueda de un nexo contante entre el ser humano y la humanidad (Lynch, 1910). En este sentido, entender la representación de la ciudad supone percibirla también desde el hábitat de la cotidianidad. Los lugares intermedios, lugares sin importancia, lugares de paso, dan pie a la iconografía cotidiana que llega a convertirse en una tendencia de la práctica fotográfica ya desde el siglo XX, con gran trascendencia en la actualidad. Esa relectura de lo mundano la reconocemos en el Flâneur de Baudelaire, las prácticas Dadaistas, en Gaston Bachelard, y sin duda en el Pop Art.

La fotografía supone el inicio de la cultura basada en la representación múltiple en los años ochenta de la mano del artista visual David Hockney. Como precursor del movimiento de arte pop británico e influenciado por el cubismo, David Hockney experimentó con la imagen múltiple a través de sus conocidos 'joiners' con la intencionalidad de reflejar el carácter fragmentario y complejo del mundo contemporáneo, percibiéndolo en su diversidad.

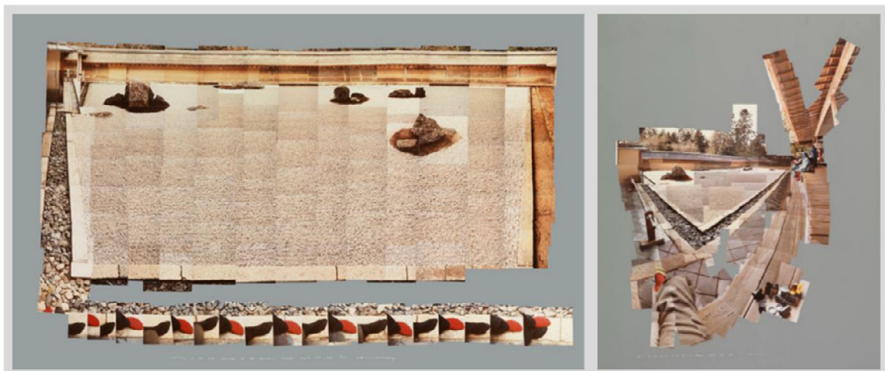


Figura 1: Autoras (2020) Par fotográfico compuesto a partir de dos Citas visuales: Hockney, D (1983) Walking in the Zen Gardon at the Ryoani Temple, Kyoto, y Hockney, D (1983) Sitting in the Zen Gardon at the Ryoani Temple, Kyoto.

La proliferación de la realidad mediante sus multiplicidades va en consonancia con el carácter reproductor que la acompaña, próxima al modelo industrial que continua hasta nuestros días (Chávez-Martín, 2014). Justamente, fijar la mirada en la ciudad desde el enfoque múltiple supone detenerse a percibirla en el sentido caleidoscópico que nos propone este referente. Esto implica detenernos en dar respuestas a los estímulos visuales a las que nos exponemos cuando transitamos este espacio, siempre presente en nuestra realidad cotidiana.

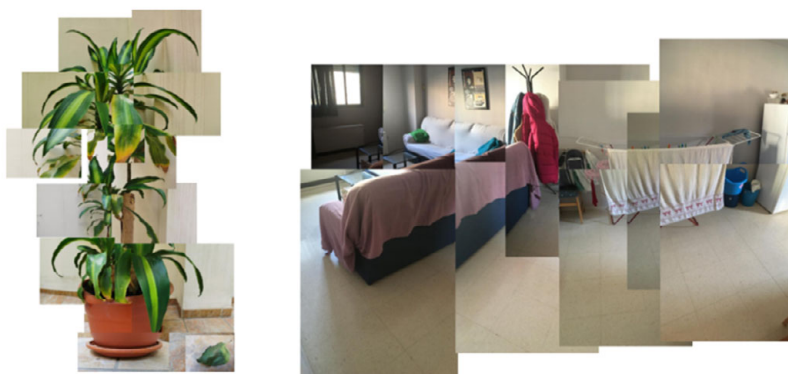


Figura 2: Fotocomposiciones del entorno cotidiano.

1.1. FOTOCOMPOSICIONES DEL ESPACIO URBANO

Los conocidos “joiners” o “composites” de David Hockney, (pese a que en este trabajo se recurre con mayor frecuencia al apelativo de “fotocomposición”), suponen un giro en la representación fotográfica del siglo XX cuestionando los vínculos entre el espacio representado y la práctica fotográfica. Lleva al límite la bidimensionalidad de la fotografía, fragmentando la visión monocular de la cámara y activando el recorrido visual del observador. La estrategia usada, presente también en otros artistas como el arquitecto catalán Enric Miralles, consiste en la yuxtaposición de imágenes a modo de mosaico para obtener una imagen espaciotemporal divergente lejos del trabajo fotográfico meramente centrado en una única perspectiva, dotándolo de un carácter narrativo más próximo a la experiencia real del acto observar.

El proceso de creación parte de la combinación de una serie de instantáneas de un objeto, sujeto u espacio desde diferentes perspectivas y en diferentes lapsos temporales que posteriormente se yuxtaponen generando una visión panorámica del espacio, movimiento o situación.

2. NARRATIVAS DOCENTES SOBRE LA EXPERIENCIA VISUAL DEL ESPACIO URBANO

Las fotocomposiciones aplicadas a la percepción de la ciudad aportan al proceso formativo en artes visuales la captación fotográfica múltiple de los detalles, perspectivas y escalas mediante la fragmentación y desfragmentación visual de este espacio, dando lugar a una construcción significativa de los espacios transitados y habitados en la cotidianeidad.

La finalidad del proyecto que aquí se presenta es, por una parte, ampliar la capacidad perceptiva del alumnado sobre el entorno urbano tomando como referencia el proceso fotocompositivo del artista visual David Hockney, y por otra, crear una reinterpretación del entorno urbano mediante esta estrategia basada en la experiencia visual y panorámica del espacio. Asimismo, los objetivos principales son:

- Ampliar la observación de los espacios urbanos transitados a través de la toma fotográfica desde un enfoque múltiple tomando como referente la estrategia de collage fotográfico de David Hockney.
- Desarrollar la capacidad fotográfica mediante la captación de aspectos situacionales significativos atendiendo a la perspectiva, escalas, y a la amplitud de matices que componen la experiencia visual del espacio urbano.
- Aplicar estrategias que faciliten la reconstrucción del espacio fotografiado a posteriori como la secuenciación, yuxtaposición o la seriación.
- Crear una imagen reconstruida del espacio mediante la organización de la colección de imágenes extraídas del entorno urbano en un cuerpo cohesivo generando una visión panorámica de ese mismo lugar.

Se trata de acercar al alumnado a una nueva manera de mirar y entender el espacio urbano desde una perspectiva estética con el apoyo de una referencia artística. Se parte de la premisa de que, para comprender el proceso creativo, la formación ha de estar estrechamente vinculada a la

práctica artística (Feliu, 2011, p.87). Con tal propósito, este proyecto se enmarca en las Investigaciones Educativas Basadas en Artes ya que corresponde a un proceso de indagación plenamente visual de los resultados sobre de la práctica docente (Marín-Viadel, 2005).

La estrategia docente empleada en este proyecto se sitúa en el marco de la metodología artística de enseñanza y aprendizaje en las que se estudia al artista y su obra mediante la experimentación de sus procesos de creación. Esta metodología se utiliza más bien en el campo de la Educación artística donde la práctica creativa está en el centro del aprendizaje y la obra del artista se utiliza como motor e iniciador de nuevas experiencias sobre la realidad propuesta (Aguirre, 2005). Son las formas y procesos artísticos, traducidas a estructuras conceptuales pedagógicas, las que dan lugar a esos métodos artísticos (Rubio, 2018). Los instrumentos utilizados para la creación y la reinterpretación visual del espacio urbano y/o cotidiano son: a) la fotografía, y b) la técnica fotocompositiva, o collage fotográfico, como lo llama el artista. En este proyecto son interdependientes tanto el proceso como los resultados visuales, guardando la misma importancia tanto el proceso de toma fotográfica como el de post-producción, de la reconstrucción visual.

La experiencia con el alumnado se articuló en tres fases, que a su vez dan continuidad y evidencian la propuesta fotocompositiva:

1. Fase I. Exploración visual del entorno cotidiano. Esta fase estaba centrada en la observación y percepción detenida de su entorno próximo. Partían de una consigna en referencia a una de las obras de Hockney en la que el artista realiza un retrato cubista de una silla (<http://www.david-hockney.org/chair/>). La idea era una definición significativa de un objeto elegido, haciendo una descripción visual del uso, relación y los cambios que lo caracterizaban. Asimismo, siguiendo otras referencias de este fotógrafo se alentó al alumnado a que explorarán desde este enfoque múltiple situaciones privadas o familiares.
2. Fase II. Captura del espacio urbano desde un enfoque múltiple. En este punto se le solicitaban que tomarán imágenes durante

sus trayectos diarios, y que detuvieran en aquel lugar que les resultase de interés o les estimulase visualmente. Una vez seleccionado, hicieron fotografías desde diversos puntos de vista, intentando captar el máximo de aspectos que definían dicho lugar, atendiendo a diversas escalas, ángulos, e incluso a las transformaciones espacio-temporales del propio espacio, pero también de lo que en el sucedía, es decir, las diversas formas de habitarlo.

3. Fase III. Construcción fotocompositiva. Esta parte del proyecto se centraba en la selección y organización de la colección de imágenes extraídas del entorno en una sola imagen. Para ello se exploraban estrategias relacionadas con el concepto de multiplicidad consistentes en: la repetición, seriación, yuxtaposición, agrupación, etc. Se trataba de reconstruir dicha imagen mental desde una perspectiva de posproducción visual marcada por la interpretación compositiva de la apreciación fotográfica experimentada in situ. Tras una selección de las fotografías más significativas a nivel formal el alumnado compuso paulatinamente a base de prueba y error la imagen final asociando, yuxtaponiendo, girando, ampliando, recortando, etc. En definitiva, la fotografía se adapta a las necesidades visuales del alumno en el proceso de posproducción basado en las conexiones visuales. El ejercicio se realizó en Power point como mesa de trabajo (aunque había casos en los que los alumnos/as decidieron trasladar sus creaciones a redes personales como Instagram), programa de fácil manejo y que todo el mundo posee que permite los cambios de escala, los recortes y los giros de manera muy intuitiva y facilita el aprendizaje ya que el alumnado no está familiarizado con herramientas de diseño digital. A su vez había ocasiones en los que los alumnos/as decidieron trasladar sus creaciones a redes personales como Instagram.

En síntesis, el proyecto toma inercia en ejercicio fotocompositivo experimentado por el alumnado como una experiencia de creación visual y

artística, y a su vez trata de ampliar la percepción sobre el entorno urbano y cotidiano mediante procesos de fragmentación y desfragmentación visual de los espacios fotografiados.

3. RESULTADOS

Ligados a las tres fases, se concretaron tres núcleos principales: percepción visual, fotografía múltiple y proceso fotocompositivo. En contraste con la documentación y el criterio artístico, se mostró un interés generalizado en esta estrategia, especialmente en lo relativo a la iniciación con el medio fotográfico y al desarrollo del pensamiento visual, tomándolo como detonante de otras miradas sobre la ciudad, pero también de la esfera privada.



Figura 3: Fotocomposición del contexto familiar.

En este sentido, y debido a la situación que estamos viviendo en la actualidad, resulta interesante las aportaciones que hace el alumnado de las acciones o rutinas familiares vistas desde esta práctica artística.

Del análisis general de las imágenes finales podemos destacar distintos aspectos a tomar en cuenta a nivel formal: a) la forma global de la imagen, b) la compacidad de la imagen c) las conexiones visuales.

A nivel conceptual, podemos distinguir dos tipos de logros distintos: a) la consecución de una imagen significativa del lugar b) la consecución de una imagen que transmite la vivencia del alumnado.

Por otra parte, podemos decir por el seguimiento de los procesos de construcción visual del alumnado en tutorías que las obras finales son el resultado de un ensamblaje complejo que oculta muchas imágenes tras la composición visual.



Figura 4: Imagen fotocompositiva del Arco de Elvira, Granada.

No obstante, vemos como la complejidad de la práctica compositiva reside en el hecho de romper con la frontalidad visual frente a la perspectiva múltiple de los lugares observados. Por otra parte, en las imágenes de los espacios urbanos se da una tendencia a la descripción visual y estética del lugar, sin embargo, les faltaría un carácter más situacional no solo centrado en la reconstrucción del espacio físico. A ello se le suma, una cierta dificultad en discernir entre el collage a partir de diversas fotos y una fotocomposición en la que la imagen final sea un todo del propio espacio reconstruido.

Resulta muy interesante ver como en algunos casos se llega a aprehender la idea visual referente. Sin embargo, se plasma desde una subjetividad propia del proceso de exploración fotográfica plenamente experimental.

De este modo, se generan bastantes reinterpretaciones del proceso creativo del artista y del montaje de las fotografías, lo que denota una intensa motivación del aprendizaje y del despliegue de la inteligencia de tipo visual por parte del alumnado. Las imágenes tomadas de manera intuitiva desvelan su carácter y su fuerza en el montaje. Son lo que Lynch (2010) denominaría ‘imágenes ambientales’ es decir, imágenes construidas a partir de lo vivido y experimentado emocionalmente.



Figura 5: Fotocomposición y exploración fotográfica previa.

En determinados casos la fotocomposición cuenta con una estructura lineal que contiene el paso del tiempo. El hecho de haber tomado las fotografías al atardecer hace que las distintas fotografías del ensamblaje parecen tomadas a distintos momentos del día. Hecho que resalta la narrativa visual y poética de la imagen.



Figura 6: Imagen panorámica del espacio urbano.

Por otro lado, la perspectiva del espacio enfoca la mirada a pesar de la estructura lineal de la fotocomposición. El tamaño desigual de los elementos y la aportación de algunos elementos con otra orientación rompen la linealidad para construir una nueva realidad de este espacio mediante decisiones estéticas.

4. CONCLUSIONES

Del análisis del proceso docente y de los resultados de la investigación podemos destacar una motivación generalizada del alumnado por el proyecto que conlleva una familiarización con el medio fotográfico a nivel técnico y en el inicio del desarrollo del pensamiento visual a nivel conceptual. Esta práctica amplió su capacidad de ver el espacio urbano que recorren y viven a diario desde una mirada sensible, así como tomarlo como un espacio de aprendizaje artístico.

Del proceso de enseñanza destacamos algunas dificultades relacionadas con la complejidad de la práctica fotocompositiva. La ruptura de imaginario frontal y perspectivista era uno de los puntos clave del ejercicio y un reto complejo para muchos alumnos. Por otro lado, observamos que muchos se han centrado en una descripción visual del espacio en vez de buscar una relación estética que retratará más el lugar que habitan.

De manera general, los resultados demuestran que se han alcanzado los propósitos formativos esperados. Ha permitido a todo el grupo ampliar su capacidad de observación sobre sus espacios urbanos cotidianos mediante la toma fotográfica. De igual modo, el fotocollage les ha permitido aprender a recomponer el espacio atendiendo a perspectivas, escalas y los matices múltiples de la experiencia visual mediante la secuenciación o yuxtaposición. En definitiva, han aprendido a crear una imagen inédita basada en la experiencia de fotografiar.

David Hockney, por sus obras y su proceso de creación visual, se reveló como un apoyo fundamental en la enseñanza de la fotografía, pero también en la enseñanza del espacio. Mediante la creación de *joiners* el alumnado recrea el entorno urbano que habita según su sensibilidad. Esta referencia artística confiere al proyecto una mayor profundidad en el sentido que ha despertado en el alumno esta búsqueda estética y perceptiva, que era una de las ideas fundamentales.

Considerar los resultados desde la perspectiva de la investigación basada en artes permitió analizar con mayor profundidad los procesos de aprendizaje del alumnado desde la construcción visual de sus imágenes, al tiempo que ha facilitado la valoración de los resultados finales desde una perspectiva estética que pone en evidencia los logros artísticos que se han ido afianzando en el transcurso del proceso formativo en artes visuales experimentado por el alumnado. Dicho lo cual, la inquietud que ha despertado el proyecto y el aprendizaje que nos ha ofrecido más allá de lo que percibimos asiduamente, nos deja apreciar que quizás, en nuestro estado de ceguera constante, sea vital obligarnos a parar, cerrar los ojos y ver.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE, I. (2005). Teorías y prácticas en educación artística. Octaedro.
- CERTEAU, M. (1990). L'invention du quotidien I. Arts de faire. Gallimard.
- CHAVEZ-MARTÍN, M. A. (2014). Artistas y espacio urbano: la representación de la ciudad en el arte contemporáneo. *Historia y Comunicación Social*, 19, (2014), 277-288.
<https://revistas.ucm.es/index.php/hics/article/download/45132/42495>

- CORRALES-CRESPO, E. (2012). La obra fotográfica de David Hockney: una reflexión sobre lo múltiple fotográfico [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. E-prints Complutense. <https://eprints.ucm.es/16771/>
- FELIU-TORRUELLA, M. (2011). Metodologías de enseñanza y aprendizaje del arte en la Educación Primaria. *Didáctica de las ciencias experimentales y sociales*, 25, (2011), 82-102. <https://ojs.uv.es/index.php/dces/article/view/2363/1919>
- LIVINGSTONE, M. (2003). David Hockney, retratos. Gustavo Gili.
- LYNCH, K. (1910). La imagen de la ciudad. Infinito.
- MARÍN-VADEL, R. (ed.) (2005). Investigación en Educación artística: Temas, métodos y técnicas de indagación, sobre el aprendizaje y la enseñanza de las Artes y culturas visuales. Universidad de Granada y Universidad de Sevilla.
- MARTÍNEZ-IRIBARNE, S. (2015). Infancia y ciudad. Aproximaciones para una lectura pedagógica de la ciudad. Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio de la Universidad de Granada.
- RODRÍGUEZ, H. (2008). Del constructivismo al construccionismo: implicaciones educativas. *Educación y Desarrollo social*, 2, (1), 1-19. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2692738.pdf>
- RUBIO-FERNÁNDEZ, A. (2018), Cuatro estrategias didácticas basadas en arte contemporáneo: El proceso educativo como obra de arte a través de Metodologías Artísticas de Enseñanza- Aprendizaje. *ANIAV Revista de investigación en artes visuales*, 3, 67-79. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6558166>
- SARAMAGO, J. (Ed.) (2003). Ensayo sobre la ceguera. Alfaguara.

DESANESTESIA LOCAL: EL ESPACIO EDUCATIVO COMO ESCENARIO DE APRENDIZAJE

DRA. INÉS FOMBELLA COTO
Universidad de Oviedo, España

ANDREA RUBIO FERNÁNDEZ
Universidad de Oviedo, España

DR. JUAN CARLOS SAN PEDRO VELEDO
Universidad de Oviedo, España

RESUMEN

En la formación inicial del profesorado, concretamente dentro de la educación artística, es esencial transmitir a las y los futuros docentes la relevancia del espacio escolar como factor determinante, no solo ambiental sino educativo y metodológico, a la hora de planificar actividades y proyectos. Desde el Proyecto Desanestesia, artefacto artístico-educativo desarrollado desde el curso 2019/20 en la asignatura de Expresión Plástica y su Didáctica en el Grado de Magisterio en Educación Primaria de la Universidad de Oviedo, se pretende hacer consciente al alumnado de esta relación entre el ambiente y aprendizaje, al tiempo que se emplea como un recurso didáctico y como medio artístico.

Presentamos así, desde un enfoque a/r/tográfico, una propuesta de investigación basada en las artes visuales sobre el uso del espacio en la práctica educativa y cómo, analizando su papel dentro del arte contemporáneo, se revela como recurso didáctico en la Educación Artística y Visual actual. A través del diseño, por parte del profesorado de la asignatura, de escenarios de aprendizaje en los que se desarrollan y experimentan diferentes propuestas didácticas basadas en Metodologías Artísticas de Enseñanza-aprendizaje y de su posterior análisis se definen las variables que intervienen en la creación de estos espacios.

Además, se muestran resultados obtenidos durante el curso 2019/20 donde futuros docentes, tras haber experimentado estas propuestas, fueron capaces de plasmar en sus proyectos educativos el diseño de los escenarios de aprendizaje en que se llevarían a cabo. El alumnado, por tanto, adquirió esa consciencia del espacio que le permitirá emplearlo como el agente activo que supone en la educación artística, quedando patente la importancia de su abordaje durante la formación inicial.

PALABRAS CLAVE

Educación artística, educación estética, formación inicial, método activo, distribución del espacio.

1. ESPACIO Y EDUCACIÓN ARTÍSTICA: UN ENFOQUE A/R/TOGRÁFICO

El espacio construido y su configuración condicionan la función que en él se desarrolla: cómo se accede, las diferentes características ambientales, el flujo de movimientos que se genera... Todo influye en la percepción y el bienestar del usuario, en la forma en que se usa ese espacio. En el campo educativo se ha estudiado desde la psicología ambiental el efecto que aspectos del espacio escolar pueden tener sobre los usuarios. Se ha constatado que el contacto con entornos naturales tiene un efecto positivo en el comportamiento del alumnado (Shamsuddin, Bahauddin y Aziz, 2012), se ha estudiado el impacto que tienen el diseño y las condiciones de los espacios sobre el desarrollo tanto emocional como cognitivo de los estudiantes (Ata, Deniz y Akman, 2012) y se ha demostrado que el control de variables ambientales tienen un efecto directo en el rendimiento académico (Barret, Davies, Zhang y Barret, 2015). Desde el campo de las neurociencias Mora (2013) señala que las aulas tradicionales no son adecuadas para educar desde un punto de vista cognitivo y emocional, afirmando que espacios mal diseñados y privados de contacto con la naturaleza pueden favorecer comportamientos disruptivos del alumnado.

Durante la puesta en marcha del Proyecto Desanestesia en el curso 2019/2020, y también durante el curso previo que sirvió como punto de partida, surgen diversas cuestiones propias de un proceso de análisis e investigación. Reflexionamos sobre cómo debe impartirse en la formación inicial del profesorado la didáctica de la educación artística, al tiempo que probamos soluciones relativas a los diversos elementos que intervienen en el proceso. Concretamente, en cuanto a los ambientes educativos, nos preguntamos ¿en qué tipo de espacios impartimos clases

en la universidad y en qué tipo de espacios impartirá clase nuestro alumnado? ¿Qué papel tienen estos espacios en la práctica de una educación artística contemporánea?

Así, desde un enfoque a/r/tográfico (Irwin y García, 2013) presentamos en primer lugar, una propuesta de indagación y reflexión sobre cómo los espacios condicionan el proceso de enseñanza-aprendizaje, sobre la importancia de sus características estéticas y cómo, desde un enfoque artístico contemporáneo, consideramos que debería ser empleado en la educación plástica y visual. Entendemos que es un factor educativo a tener en cuenta, que resulta fundamental en el desarrollo del pensamiento estético, de la imaginación y de la creatividad. En segundo lugar, una propuesta artística materializada en diferentes escenarios de aprendizaje en los que tuvieron lugar las experiencias en torno a conceptos de interés que configuran el proyecto. Y, por último, una propuesta didáctica de empleo de esos espacios en las que los futuros docentes percibieron, experimentaron y crearon empleando lenguajes artísticos con un objetivo educativo.

Siguiendo el citado enfoque, presentamos la información en forma escrita pero también visual, apoyándonos en imágenes propias realizadas durante las propuestas prácticas como registro y como productos artísticos. También en esquemas elaborados dentro del proceso de análisis del proyecto (Marín-Viadel y Roldán, 2019).

2. ANESTESIA LOCAL: EL AULA TRADICIONAL

Las personas nos desplazamos, nos movemos, ocupamos y habitamos el espacio. Estos movimientos son más frecuentes y naturales durante las primeras etapas de nuestras vidas en las que pasamos la mayor parte del tiempo en centros educativos. ¿Por qué, entonces, la gran parte de ese tiempo se nos insta a permanecer sentados? ¿Por qué el espacio no varía en función del tipo de tarea que se realice o la materia que se imparta?

Los centros educativos, y en concreto sus unidades básicas (las aulas), actúan como contenedores inertes de la actividad que en ellas se desarrolla. Prácticamente todas las aulas de educación primaria son similares

en tamaño, disposición, iluminación, mobiliario... independientemente del docente, del grupo de estudiantes que en ella permanezca gran parte del día y de la asignatura que se esté impartiendo. ¿Por qué nos encontramos con este tipo de espacios educativos en un momento en que las pedagogías activas ganan terreno?

2.1. EL ORIGEN DEL AULA TRADICIONAL

El aula clásica de planta rectangular con filas de mesas y sillas dirigidas hacia un foco en el que se sitúa la fuente de información (pizarra, libro, docente), corresponde a un modelo pedagógico axial (Abba, Bearzot y Ramonda, 2013) propio de la España de finales del siglo XIX. Ya entonces, la Institución Libre de Enseñanza ligó el diseño arquitectónico al modelo pedagógico, reclamando espacios iluminados, amplios y bien ventilados en los que el alumnado pudiese moverse libremente (Lahoz, 1991) frente a los locales de escuela tradicionales, cuyo esquema básico correspondía al que conocemos como aula tradicional, perpetuado por falta de medios para desarrollar edificaciones escolares más apropiadas (Rodríguez, 2003).

Durante la primera década del siglo XX surge el modelo edificatorio denominado Escuela Graduada (Visedo, 1990) aún vigente hoy en día, cuyo esquema responde básicamente a la adición de aulas cosidas por un pasillo, conjunto replicado en altura en función de las necesidades y normalmente en más de un bloque (forma de U, de L...). La gran parte de centros de educación primaria actualmente en servicio fueron construidos durante la segunda mitad del siglo XX siguiendo este tipo de esquemas en los diversos planes de construcciones escolares impulsados por el gobierno con el fin de subsanar la grave falta de escolarización (Durá, 2012). Durante esos años el problema de las edificaciones escolares fue ampliamente estudiado a nivel internacional por los arquitectos más relevantes del momento, surgiendo soluciones realmente innovadoras (Martínez, 2010). Se consideraron tipologías diversas de aulas, espacios de trabajo variados y mobiliario flexible (Durá, 2015), pero la falta de medios (económicos y de formación del profesorado) impidió el avance del nuevo paradigma de centros y aulas manteniéndose el modelo de principios del siglo XX.

De este modo, se entiende que la mayoría de los espacios en los que actualmente se imparte docencia responden a un modelo educativo obsoleto. Siguen un esquema en el que el espacio actúa como facilitador del control disciplinario (Bonastra, Farrero, Jové y Llonch, 2014) y no como el recurso educativo que debería ser. Por ello, en el Proyecto Desanestesia reflexionamos acerca de ese papel que el ambiente tiene en la educación actual, concretamente en la educación artística. Indagamos acerca de cómo debería actuarse sobre él para fomentar el empleo de estrategias didácticas activas e intentamos que nuestro alumnado experimente por sí mismo este cambio de punto de vista de una forma vivencial.

2.2. EL ESPACIO EN LA EDUCACIÓN CONTEMPORÁNEA

Pese a que la mayoría de los espacios educativos responden a los modelos tradicionales, durante los primeros años del siglo XXI el auge de las pedagogías activas ha favorecido el cuestionamiento y redefinición del papel del ambiente escolar en la práctica educativa (Paños, 2017). Y es que, si estos enfoques se basan en situar al alumnado en el centro del proceso de enseñanza-aprendizaje, reconociendo su diversidad, la importancia de atender a sus intereses, la necesidad de fomentar el aprendizaje por descubrimiento e investigación, cabe cuestionarnos si el aula tradicional favorece o dificulta el desarrollo de este tipo de metodologías.

Las pedagogías activas están basadas en las ideas promulgadas por Dewey, Piaget, Malaguzzi o Montessori durante la primera mitad del siglo XX y en sus precursoras de finales del siglo XIX (Nair, 2016). Ya en estos contextos el papel del espacio era fundamental: fue Malaguzzi quien introdujo el concepto del espacio como tercer maestro, evidenciando la importancia que el ambiente construido tiene en el aprendizaje (Torres, 2013). Sin embargo, la adecuación del espacio a la implantación de estas metodologías emergentes se limita en muchos casos a la generación de pequeños grupos de mesas con el objetivo de fomentar el trabajo colaborativo entre el alumnado, o en forma de U permitiendo al docente tener un espacio central desde el que acercarse, así como una

visión directa del alumnado. Son actuaciones primarias, fruto del intento del profesorado de adaptar las circunstancias tradicionales a prácticas activas.

Pero ¿es esta reubicación del mobiliario tradicional suficiente? ¿Puede obtenerse un mayor rendimiento pedagógico del espacio? Muchos autores y especialistas en espacios educativos sostienen que un cambio de tal magnitud a nivel pedagógico requiere de soluciones de mayor calado (Picó, 2016).

El arquitecto Prakash Nair (2016) apuesta por la revisión del modelo tradicional, que denomina de celda y timbre, en favor de edificios y espacios flexibles que se adapten a las necesidades, que evolucionen y contribuyan a la formación de una cultura propia de cada centro. Para la investigadora británica Pamela Woolner la solución pasa por involucrar a todos los usuarios (personal docente, personal no docente, alumnado y familias) en el rediseño de los espacios educativos en un proceso de diseño participativo que adecúe los edificios escolares a las necesidades actuales (Woolner, 2010).

Rosan Bosch, diseñadora de centros educativos innovadores tanto pedagógica como espacialmente, sostiene que un nuevo paradigma educativo requiere una nueva configuración espacial que fomente capacidades como la creatividad o el pensamiento crítico (Bosch, 2018). Propone formalizaciones poco convencionales en las que el aula se diluye y el espacio es diverso, generando diferentes zonas en función del tipo de trabajo a realizar en contraposición a los espacios tradicionales.

Este tema está adquiriendo cada vez más importancia y visibilidad (Carmacho, 2017), lo que evidencia la necesidad de reflexión sobre los espacios educativos y su inclusión en la formación inicial.

2.3. EL ESPACIO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Desde el arte, el concepto de espacio ha cambiado a lo largo de la historia. Recientemente, Dubois (2008) define el espacio en artes visuales, en concreto en el ámbito fotográfico y pictórico, haciendo referencia al marco que se delimita en la producción artística. Sin embargo, Morris en sus *Notes on Sculpture* (como se cita en Battcock, 1968) ya definía

en 1965 la obra artística como el volumen que ocupa y el espacio que requiere alrededor para su contemplación, al considerar al espectador como parte fundamental del “objeto” expuesto. Belinche y Ciafardo (2016) no encuentran suficiente esta explicación, ya que no diferencia el arte de cualquier otra creación. Coinciden con la idea expuesta por Maderuelo (2008), que amplía este concepto y, al respecto de las instalaciones artísticas, introduce la idea de desbordamiento del contorno de la obra contemporánea, de modo que el espacio que la rodea pasa a ser parte integrante de la misma. Entonces, el espacio no es ocupado por la obra, sino que es la obra en sí misma.

Esta visión contemporánea del espacio, como parte inherente a la obra no debe, ni puede, estar separada de la educación artística contemporánea. El espectador ya no es un agente pasivo ante la obra, sino que la interacción con ella se vuelve activa, física, requiere de acción, de recorrido. Aprende desde la observación, la experimentación, la creación, desde una actitud dinámica, conectando con las premisas de las pedagogías activas. Por tanto, es un material que desde la educación formal no podemos dejar de explorar y explotar como recurso artístico y pedagógico.

Desde el Proyecto Desanestesia empleamos referentes artísticos contemporáneos cuyos trabajos contemplan diferentes visiones del espacio de acuerdo con estos postulados. Las obras de estas y estos artistas implican diversas conceptualizaciones del espacio siempre desde un punto de vista activo, considerándolo parte de la obra y siendo en muchos casos el protagonista absoluto.

Ejemplos como Esther Ferrer y su obra “Se hace camino al andar” posibilitan introducir la idea de performance, de recorrido, de huella, de registro en el lugar y en el tiempo.



Figura 1. Autoras (2019). Par de imágenes. *Pildora IV Salirse de los límites*, compuesto por, izquierda Fombella, I (2019) *Recorrido*, fotografía, y derecha, Fombella I. (2019) *Cruce*, fotografía.

El trabajo de artistas como Chiharu Shiota o Monika Grzymala permiten desarrollar la idea de evidenciar el espacio intangible, de revelar líneas invisibles, del espacio como lienzo.

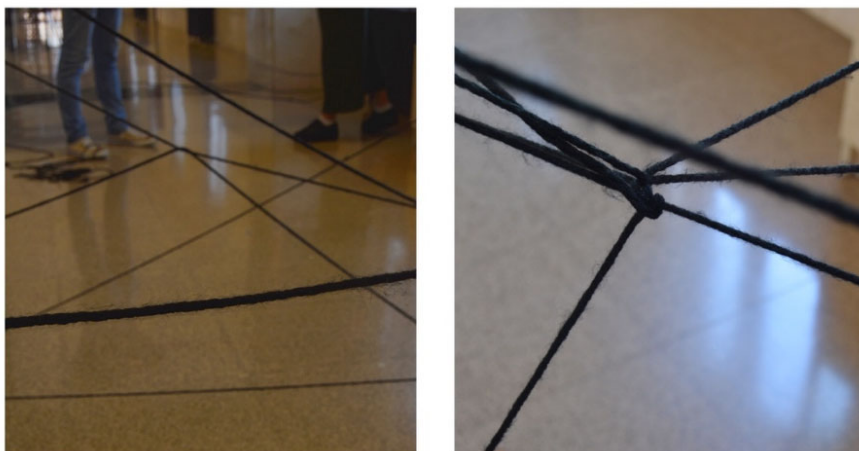


Figura 2. Autoras (2019). Par de imágenes. *Pildora IV Salirse de los límites*, compuesto por, izquierda Fombella, I (2019) *Malla*, fotografía, y derecha, Fombella I. (2019) *Nudo*, fotografía.

Karla Black y sus piezas tridimensionales permiten explorar la materialidad de los vacíos que se crean en sus obras formadas por plástico o papel. La escala dota a sus instalaciones de la posibilidad de recorrerlas y apreciarlas cambiando el punto de vista y jugando con la perspectiva.

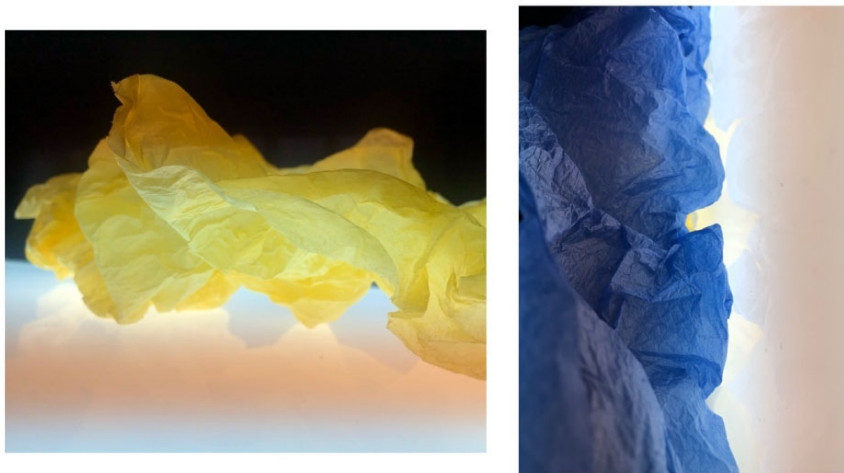


Figura 3. Autoras (2019). Par de imágenes.

Píldora VII Hay vida más allá de la pintura. Audiovisu...¿qué? Escultu...¿cómo?
compuesto por, izquierda Fombella, I (2019) Reflejo, fotografía, y derecha, Fombella I.
(2019) Vertical, fotografía.

Autores como James Turrell o Mónica Alonso generan ambientes para ser percibidos y experimentados, el espacio es la propia obra y el espectador la vive al recorrerla. Chris Fraser configura el espacio en sus instalaciones a través de la manipulación de la iluminación e induce a la indagación, la experimentación y la reflexión sobre interior y exterior.



Figura 4. Autoras (2019). Par de imágenes. *Píldora V Repensar el espacio* compuesto por, izquierda Fombella, I (2019) *Luz*, fotografía, y derecha, Fombella I. (2019) *Espacio*, fotografía.

Otros artistas como Yayoi Kusama o Team Lab nos trasladan a escenarios imaginarios, con gran poder inmersivo, en los que las leyes de la percepción varían y debemos explorar el espacio desde un nuevo punto de vista. Espacios en los que el espectador es protagonista absoluto de la obra, como los de Cristina Iglesias, Helio Oiticica o Carlos Cruz Diez, creados pensando en cómo el espectador los percibirá y recorrerá, introduciendo la idea de laberinto y apelando al recorrido para entender, percibir y aprender.

Todos estos y estas artistas y sus obras permiten al alumnado explorar, indagar y ampliar el concepto de espacio desde múltiples puntos de vista.

2.4. EL USO DEL ESPACIO EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

Dentro del contexto en que se desarrolla el Proyecto Desanestesia, nos encontramos ante estudiantes de magisterio que desarrollarán su carrera docente en centros educativos de educación primaria donde el espacio fundamental de trabajo será el aula tradicional.

Si el concepto de espacio desde el arte contemporáneo implica, como se ha visto, una actitud no pasiva, de participación, que requiere desplazamiento, observación, recorrido... ¿cómo podemos reclamar esa actitud activa al alumnado en un aula llena de mobiliario?

Mesías (2019) aborda ampliamente este dilema, afirmando que las aulas tradicionales no favorecen los procesos creativos y apuesta por un modelo de laboratorio de experimentación: alejado de la estética escolar infantilizada, un espacio artístico cambiante, que genere interrogantes, que motive el aprendizaje. Asimismo, Abad (2008) defiende que las propuestas educativas que implican el movimiento favorecen el desarrollo cognitivo y emocional, al tiempo que fomenta el pensamiento simbólico y espacial. Para Acaso y Manzanera (2015) el empleo del espacio está relacionado con cómo planificamos, organizamos y desarrollamos los docentes nuestras clases, es decir, con el enfoque pedagógico. La organización de los elementos fijos, como el mobiliario, debe favorecer la práctica que se esté desarrollando, siendo coherente con lo que se transmite.

El problema con respecto al uso del espacio como escenario de aprendizaje artístico no se reduce únicamente a la existencia y disposición del mobiliario, sino que la estética del aula tampoco suele suscitar el desarrollo del sentido estético o la implantación de procesos activos y creativos. Rara vez un aula tiene sus paredes con una estética neutra. No nos referimos a ésta como la ausencia total de elementos expuestos, sino a la integración de esos elementos con una sensibilidad estética que no suele apreciarse en paredes repletas de fichas repetitivas, láminas explicativas de diferentes temáticas y procedencias, murales y carteles sin criterio compositivo, cromático, etc. (Mesías, 2019).

Acaso y Nuere (2005) advierten que tanto la arquitectura como la estética de espacios educativos, en los que en numerosas ocasiones se exponen trabajos del alumnado de baja calidad artística con una intencionalidad decorativa, forman parte del currículum oculto visual, ampliando el término original de Jackson (1968) considerando los espacios como productos visuales que repercuten en la educación del alumnado (Acaso, 2014).

Así, el espacio condiciona cualquier aprendizaje, pero centrándonos en el artístico que se basa fundamentalmente en procesos de percepción, de experimentación, de creación... la dimensión ambiental unida a la estructura pedagógica adoptada adquiere una importancia determinante.

3. ESPACIOS DISPERSABLES: ¿QUÉ ES “ESCENARIO DE APRENDIZAJE” Y PARA QUÉ SE UTILIZA?

Dentro del Proyecto Desanestesia, replanteamos el empleo del ambiente educativo partiendo de su infravaloración como recurso didáctico y artístico. Entendiendo el proceso de aprendizaje como obra de arte, seguimos un proceso creativo artístico, por lo que el espacio en que éste se genera junto con el enfoque metodológico adoptado, se revela como factor fundamental en la coherencia estética, formal y conceptual de cada propuesta artístico-educativa.

Entendemos así el escenario de aprendizaje como el conjunto formado por el espacio en que se desarrolla una propuesta didáctica y sus características estéticas junto con la concepción metodológica que lo vertebra. Un escenario de aprendizaje requerirá siempre una actitud participativa, basándose en dinámicas activas, propiciando un aprendizaje autónomo y por descubrimiento, empleando Metodologías Artísticas de Enseñanza-Aprendizaje. Implica una experiencia estética espacial que se compone de diferentes elementos y será la selección de unas u otras características para cada uno de ellos lo que dotará al conjunto de un resultado concreto, coherente y adecuado al concepto a trabajar. Elementos normalmente no tenidos en cuenta (sonido que escuchamos al iniciar una propuesta, cantidad de luz que existe en el espacio en que se desarrolla) pasan a ser recursos educativos que ofrecen soporte a un enfoque pedagógico activo.

¿Difiere una experiencia de observación y percepción en función de la cantidad de iluminación que existe? ¿Qué sucede si al entrar al aula estamos en una completa oscuridad? ¿Y si se enciende una pequeña luz iluminando un escenario concreto?

¿Qué sucede si al acceder al aula mis pasos hacen un ruido que me es familiar, pero me resulta extraño en un aula? ¿Estoy pisando hojas secas?

¿Y si me acerco a la mesa y acaricio el material que hay frente a mí? ¿Es arena? ¿Es tierra? ¿Está húmeda o seca? ¿Tiene olor? ¿Cambiará mi percepción si mis ojos están cerrados con respecto a si están abiertos?

¿Cómo son los materiales que se me plantean? ¿Cómo están dispuestos? ¿Qué puedo crear con ellos? ¿Qué posibilidades me ofrecen?

¿Puedo moverme dentro del espacio propuesto? ¿Debo permanecer en el mismo sitio todo el tiempo?

Estas y otras cuestiones son planteadas de forma figurada, en ocasiones retórica, al alumnado a través de acciones performativas diseñadas empleando lenguajes artísticos en las que el escenario de aprendizaje es fundamental en el proceso educativo. Al experimentar las diferentes propuestas los estudiantes advierten una serie de elementos que normalmente no se les presentan en otras clases: determinadas iluminaciones (indirecta, concentrada, coloreada, ausencia total...), sonidos (música, sonidos relajantes...) disposición de los materiales, organización del aula, dinámicas... Todo ello, determinado por los docentes durante el diseño de la sesión, contribuye a establecer una dimensión perceptiva aumentada de la experiencia. Más que como una actividad, se pretende que vivan cada propuesta como una experiencia estética y artística.

Estas propuestas artístico-educativas basadas en escenarios de aprendizaje persiguen los siguientes objetivos:

- Desarrollar la sensibilidad estética
- Promover la exploración y percepción del entorno presentado
- Impulsar la experimentación con materiales diversos
- Generar motivación e interés hacia los contenidos desarrollados en el ambiente propuesto
- Fomentar la creación a través de procesos artísticos
- Favorecer la curiosidad y comprensión hacia el arte contemporáneo a través de experiencias artístico-educativas

4. DESANESTESIA Y CINESTESIA: ACCIONES Y REACCIONES

Dentro del Proyecto Desanestesia, se diseñaron una serie de estrategias didácticas basadas en dinámicas activas y desarrolladas en escenarios de aprendizaje, denominadas en el proyecto *píldoras*, que el alumnado experimentó en las ocho primeras sesiones prácticas del curso 2019/2020. Consideramos que las píldoras propuestas debían reflejar claramente el aspecto espacial, ambiental y estético, de modo que el alumnado experimentase, mediante acciones performativas desarrolladas en un escenario concreto, aquellos aspectos que intervienen en el diseño de una propuesta didáctica activa basada en arte contemporáneo, como la estética, el proceso creativo, el concepto a trabajar o sobre el cual reflexionar, los materiales o los artistas contemporáneos empleados como referentes.

Así, se parte de la idea de experiencia de aprendizaje como obra de arte, lo cual requiere una actitud dinámica por parte del alumnado, permitiendo eliminar la concepción de aprendizaje estático e introduciendo la dimensión espacial como factor metodológico fundamental en la práctica docente. Desde este punto, como artistas diseñadores de la experiencia, como investigadores y como docentes, nos planteamos varias cuestiones de partida: cómo se situaría el alumnado en el espacio durante la experiencia, cómo se movería, qué cualidades estéticas tendrían los materiales propuestos, cómo estarían esos materiales dispuestos, qué tipo de luz existiría... Todo ello fue considerado al diseñar cada una de las píldoras de forma que los estudiantes se encontrasen en cada sesión con un escenario de aprendizaje concreto en que percibir, experimentar y crear.

Para el diseño de los escenarios de aprendizaje que dan soporte a las propuestas artístico-educativas partimos, por un lado, de la idea de extrañamiento, ya que el alumnado no participa del espacio del aula, de la facultad o del exterior, que en la mayor parte de los casos no es empleado por el profesorado universitario como recurso didáctico.

Al romper este esquema mediante las sesiones prácticas de la asignatura, o píldoras, los y las futuros docentes comienzan a explorar posibilidades del espacio en que se desarrolla la propuesta, debiendo implicar el

cuerpo y su propio movimiento, indispensable en la generación y desarrollo de dinámicas activas y que, sin embargo, apenas experimentan como alumnado.

Por otro lado, se parte de la idea de ruptura con la práctica tradicional de la educación plástica. La mayoría de estudiantes entienden la asignatura como una sucesión de actividades destinadas a desarrollar destrezas técnicas y a realizar manualidades. Por tanto, el concepto de partida de escenario de aprendizaje se reduce al empleo del pupitre tradicional en el que realizar las actividades propuestas.

Al comenzar cada una de las propuestas, se le solicitó al alumnado la “activación” o empleo de una doble mirada: en primer lugar, como alumnado, pero también como futuro profesorado. De esta forma se trató de poner a cada futuro y futura docente en la situación de, por un lado, descubrir y explorar la situación propuesta como estudiante y, por otro, analizarla con el objetivo de comprender e identificar aquellos aspectos que conforman la experiencia (esto es, contenidos abordados, capacidades trabajadas, materiales empleados, proceso desarrollado, conceptos artísticos tratados, etc.). Se pretende así poner en valor la importancia que las decisiones tomadas por los futuros y las futuras docentes con respecto a las dinámicas propuestas, iluminación, estética de los materiales, música o sonido que acompaña cada actividad, tienen sobre el proceso de enseñanza y aprendizaje.

4.1. FORMULACIÓN DE LAS PÍLDORAS

A continuación, se desarrollan los ejes principales que vertebran los escenarios de aprendizaje, para generar productos artístico-educativos con una coherencia formal, estética y metodológica.

Dentro de cada eje, denominamos acciones a los diferentes modos en que cada uno se ha desarrollado en las píldoras, y reacciones a los comportamientos y actitudes observados en el alumnado ante estas acciones.

4.1.1. Luz

Acción: Una de las premisas fundamentales de los escenarios de aprendizaje es el manejo de la luz en todas sus variables: naturaleza, dirección, intensidad, color... En las píldoras propuestas se partió desde la absoluta ausencia de luz, al trabajo exclusivamente con luz natural, pasando por la iluminación artificial tenue y controlada de determinadas zonas del escenario propuesto, o el trabajo con linternas, coloreando la luz e introduciendo el movimiento. Además, se empleó a través de herramientas como retroproyectores, mesas de luz y proyectores de diapositivas.

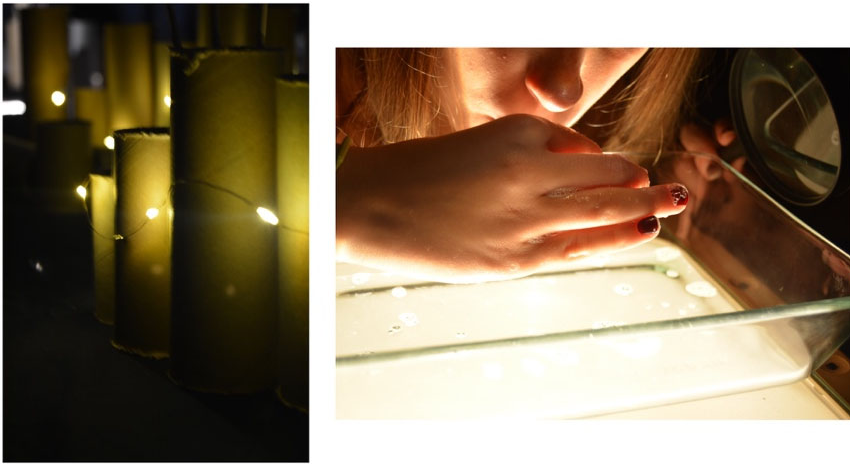


Figura 5. Autoras (2019). Par de imágenes, compuesto por, izquierda Fombella, I (2019) *Ciudad*, fotografía, y derecha, Fombella I. (2019) *Burbuja*, fotografía.

Reacción: En un primer momento, entrar en un aula en completa oscuridad, supuso un extrañamiento (buscado) que permitió comenzar la asignatura rompiendo ideas preestablecidas. Pese a ser algo tan cotidiano, en otras clases no se emplea como recurso ambiental (mucho menos artístico), lo que incita a explorar e investigar con ella cuando se les propone. El manejo de la luz es un aspecto tan perceptible que el alumnado es capaz de integrarlo rápidamente en sus propias propuestas. Comprenden que una iluminación controlada induce un estado concreto, que permite dirigir la atención a un punto determinado o que el color o intensidad modifica por completo la percepción de un espacio.

4.1.2. Materiales

Acción: Se emplearon diferentes tipos de materiales, soportes y herramientas seleccionados para cada píldora en función de la estética inicial buscada y la final deseada, así como el proceso a seguir, el concepto trabajado y/o el artista tomado como referente. El empleo de agua como soporte, ovillos de lana con los que dibujar en el espacio o de tubos de cartón como referencia cromática a un paisaje concreto responden a una coherencia estética y conceptual, al tiempo que pretende generar nuevos recursos al alumnado y ampliar la idea que poseen sobre los materiales, soportes y herramientas que pueden emplear en sus clases. Se propone también el uso de herramientas como mesas de luz, retroproyectors, proyectores de diapositivas con el fin de explorar sus cualidades artísticas. Incidimos en que los materiales deben ser coherentes con la propuesta artístico-educativa y que la selección de estos no coarta la creatividad, sino que favorece el empleo de lenguajes artísticos y el desarrollo del sentido estético cuidando la imagen del proceso y del resultado.



Figura 6. Autoras (2019). Par de imágenes. *Ni macarrones ni purpurina*. compuesto por, izquierda Fombella, I (2019) *Arena*, fotografía, y derecha, Fombella I. (2019) *Agua*, fotografía.

Reacción: La selección de materiales no suele ser un aspecto cuidado por el alumnado. Su banco mental de materiales a emplear en el aula de plástica incluye normalmente aquellos relacionados con manualidades y

resultados vistosos y/o infantilizados (legumbres, purpurina, algodón, goma eva). En sus primeras propuestas suelen repetir la expresión “que lo hagan con lo que quieran” creyendo que así fomentan la creatividad del alumnado, sin ser conscientes de cómo la aleatoriedad de materiales propuestos puede perjudicar la estética del proceso artístico desarrollado. Sin embargo, pronto comienzan a discriminar el tipo de herramientas, soportes y materiales que plantean en sus propuestas artístico-educativas y a introducir elementos no habituales o descontextualizados en función del tema o contenido a trabajar.

4.1.3. Disposición y organización

Acción: La estética visual del escenario de aprendizaje se toma como parte de la obra de arte propuesta y se diseña en función del aspecto a desarrollar, del artista o artistas empleados como referentes, del concepto de interés... Desde la primera sesión los materiales ofrecidos se dispusieron siguiendo una composición definida.

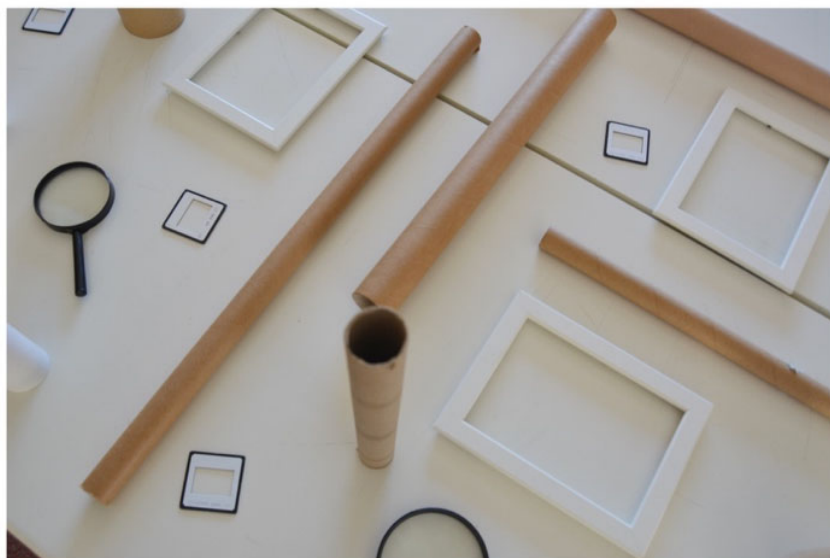


Figura 7. Autoras (2019). *Esto no se toca*. Fotografía independiente Fombella, I. (2019)

Reacción: Para la mayoría del alumnado este aspecto pasa desapercibido en las primeras sesiones, aunque para algún estudiante el orden inicial parece coartar la intervención. No aprecian la disposición siguiendo una intención, por lo que verbalmente les invitamos antes de iniciar las píldoras a observar cada uno de los escenarios, incidiendo en que la estética inicial debe ser un aspecto cuidado en sus propuestas.

4.1.4. Dinámicas y flujos de movimiento en el aula

Acción: En función de la dinámica y agrupamientos aplicados en cada píldora, se plantearon escenarios en los que existían diferentes espacios, posición inicial del alumnado, recorridos y/o sucesión de ambientes. Los siguientes esquemas representan el funcionamiento de dos de los escenarios propuestos en las píldoras.

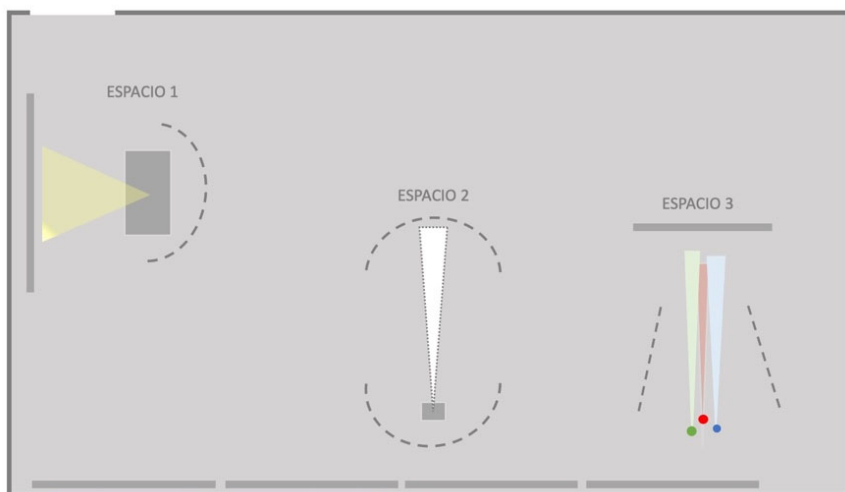


Figura 8. Escenario ejemplo 1. Elaboración propia.

Nota: las líneas discontinuas representan la colocación inicial del alumnado.

Escenario 1

- Descripción: tres espacios con diferentes materiales (retroproyector, cámara fotográfica, focos color luz).
- Situación lumínica: oscuridad general, fuentes de iluminación controladas (focos, retroproyector, linternas).

- Agrupamiento: 3 grupos de 8/10 estudiantes.
- Proceso: 3 espacios. Percepción, experimentación, creación grupal en cada espacio durante 20/25 minutos.
- Funcionamiento: grupos rotativos, orden indiferente.
- Rol docentes: intervienen puntualmente para observar, guiar y resolver dudas.



Figura 9. Escenario ejemplo 2. Elaboración propia.

Nota: las líneas discontinuas representan la colocación inicial del alumnado.

Escenario 2

- Descripción: instalación, composición de tubos de cartón y elementos de madera sobre tela negra, focos y líneas de luz.
- Situación lumínica: oscuridad general, fuentes de iluminación controladas.
- Agrupamiento: grupo único.

- Proceso: percepción, experimentación, creación fotográfica sobre la instalación. Creación narrativa. Performance. Creación manipulativa.
- Funcionamiento: secuencia de acciones en grupo único.
- Rol docentes: guían el proceso, plantean cuestiones, desarrollan performance, generan reflexión.

Reacción: En las primeras sesiones, la reacción inicial fue totalmente estática. Se les presentaban espacios con diferentes ambientes que debían explorar pero intentaban apropiarse de un asiento sin entender que debían implicar su cuerpo, que moverse y explorar el espacio forma parte del aprendizaje. Debíamos pedirles que no se sentasen, que se moviesen alrededor del escenario propuesto o que saliesen del aula si era necesario. Pese a que poco a poco comenzaron a hacer el espacio suyo, a liberarse del lugar fijo en el aula, la percepción de su propio papel como agentes móviles, del escenario de aprendizaje como algo recorrible, de lugar en que se desarrolla un proceso activo (y no donde permanecer un momento determinado antes de volver a “sus” sitios) es lo que más ha costado activar en el alumnado.

5. EFECTOS SECUNDARIOS: PROPUESTAS DEL ALUMANDO

Durante el curso 2019/2020 el alumnado integró en sus proyectos didácticos finales -basados en un tema de elección propia, en dinámicas activas y tomando como referentes diferentes artistas contemporáneos- el diseño de escenarios de aprendizaje como parte fundamental de sus propuestas artístico-educativas. El alumnado demostró haber asimilado las características básicas que componen un escenario de aprendizaje, otorgando a este aspecto la relevancia necesaria para dotar de coherencia artística y didáctica a las propuestas presentadas.

A continuación, se recogen ejemplos de algunas de las propuestas del alumnado.

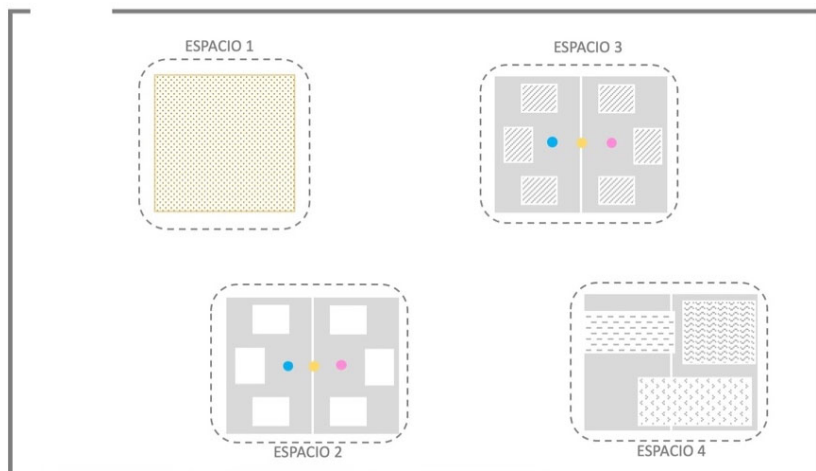


Figura 10. Esquema de elaboración propia basado en García, A. (2020). Proyecto *El cuerpo como elemento de representación y herramienta creativa*. Expresión Plástica y su Didáctica. Nota: las líneas discontinuas representan la colocación inicial del alumnado.

- Escenario de la alumna García, A. (2020)
- Descripción: aula dividida en cuatro rincones (1: arena, 2: papel, 3: espejos, 4: telas). Trabajo sobre la huella, cuerpo como herramienta de representación, experimentando con el registro sobre distintas superficies.
- Situación lumínica: iluminación normal.
- Agrupamiento: cuatro grupos de 6 estudiantes.
- Proceso: percepción, experimentación, creación con el cuerpo en cada espacio.
- Funcionamiento: grupos rotativos, orden indiferente.
- Rol docente: guía el proceso, resuelve dudas.

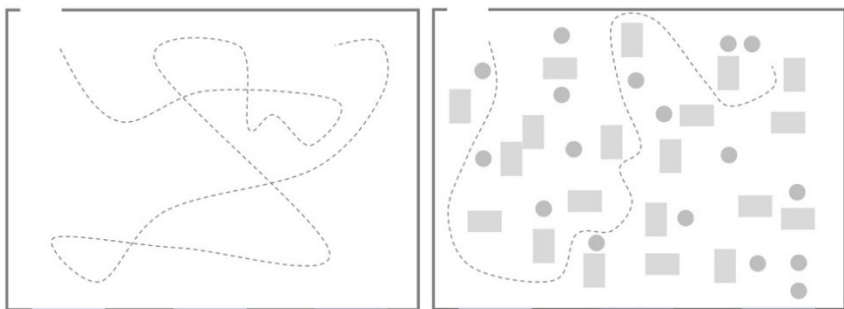


Figura 11. Esquema de elaboración propia basado en Callejón, I. (2020). Escenario Proyecto Espacios arquitectónicos. Expresión Plástica y su Didáctica. Nota: las líneas discontinuas representan el movimiento del alumnado.

- Escenario de la alumna Callejón, I. (2020)
- Descripción: dos opciones en el mismo espacio. Percepción del espacio desde el movimiento, experimentación de recorridos con y sin mobiliario.
- Situación lumínica: iluminación normal.
- Agrupamiento: grupo único.
- Proceso: percepción, experimentación con el cuerpo en cada espacio, contraste de percepción.
- Funcionamiento: grupo entero, primero vacío, después lleno.
- Rol docente: guía el proceso, prepara el espacio, propone reflexión.

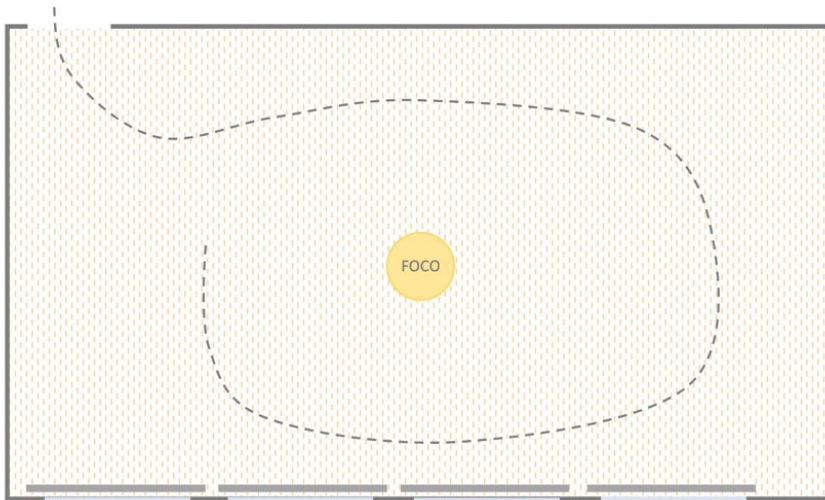


Figura 12. Esquema de elaboración propia basado en Álvarez, A. (2020). Escenario Proyecto Explorando y experimentando la idea de árbol a través de los sentidos. Expresión Plástica y su Didáctica. Nota: las líneas discontinuas representan el movimiento del alumnado.

- Escenario del alumno Álvarez, A. (2020)
- Descripción: suelo cubierto de hojas secas, a oscuras en el inicio, se enciende un tenue foco y se sitúan alrededor.
- Situación lumínica: oscuridad inicial, poco a poco el foco se enciende e intensifica.
- Agrupamiento: grupo único.
- Proceso: percepción, experimentación mediante la pisada, sonido de hojas. El alumnado se tumba escuchando sonido de brisa en las hojas, levantado expresa el movimiento con sonido de viento.
- Funcionamiento: grupo entero, secuencia de acciones.
- Rol docente: guía el proceso, prepara el espacio, propone reflexión.

6. CONSERVACIÓN DE DESANESTESIA LOCAL

Al iniciar este proyecto, una de las principales dificultades que encontramos fue, precisamente, el tipo de espacios de que disponemos. El aula de plástica donde se desarrollan las clases prácticas, es empleada actualmente por ocho docentes del área de Didáctica de la Expresión Plástica en diferentes asignaturas de los distintos grados y másteres que se imparten en la facultad. Durante años, numerosas producciones del alumnado han ido acumulándose en las estanterías, ofreciendo una imagen descuidada y poco homogénea. Pese a los intentos de los y las docentes por mantener el aula en orden y retirar periódicamente estos trabajos, pasan por ella cada día numerosos alumnos y alumnas que dejan materiales voluminosos (cartones, cajas, papeles de gran tamaño) amontonándose en diferentes puntos. No existe, por tanto, una “limpieza” a nivel estético y el ruido visual dificulta la generación de propuestas que cuiden la imagen del espacio en que se llevan a cabo. Esa estética adversa y ese espacio constreñido han ido acompañando al proyecto de una forma molesta. Nuestro contenedor, el lugar donde proponemos a nuestro alumnado diferentes escenarios de aprendizaje, no resulta coherente con lo que pretendemos transmitir. Partiendo, por tanto, de que no es el espacio ideal para este tipo de propuestas, nos planteamos en este punto cómo ha afectado esta circunstancia al proceso.

Por un lado, comprendemos que el hecho de emplear con especial énfasis la iluminación como recurso artístico en el diseño de las píldoras se deriva precisamente de esta estética molesta y adversa, como intento de contrarrestarla.

Por otro, concluimos que lo ideal sería disponer de un lugar vacío, neutro y amplio en la facultad, un laboratorio de experimentación, como lo denomina Mesías (2019), en el que poder instalar y desinstalar los escenarios con el tiempo y el espacio que requieren. Soñamos incluso con que permanezcan durante un tiempo disponibles para que otro alumnado pueda participar, experimentar, percibir, reflexionar, diluyendo el límite de la asignatura. Y no solo aquellos propuestos por los docentes sino también los diseñados por los estudiantes. Podríamos así ampliar el

tratamiento, generando procesos de creación colectiva dentro de la facultad, desanestesiando más allá del aula.

Hasta ahora hemos observado que la integración de los escenarios de aprendizaje permite al alumnado advertir gran cantidad de elementos que a priori no contempla como recursos didácticos. La mayoría de las propuestas de los estudiantes a principio de curso se basan en realización de actividades directas, sencillas, con materiales típicos, sin experimentación ni percepción. Observar cómo van complejizando sus propuestas al desarrollar su visión de lo que el empleo de diferentes lenguajes y procesos artísticos les permite plantear desde un punto de vista pedagógico, es una de las mayores satisfacciones del proyecto. Ver cómo amplían su percepción de la educación artística, cómo se sienten capaces de diseñar esos escenarios, cómo experimentan el proceso creativo, cómo aprecian cualidades que en un primer momento les pasan desapercibidas, cómo cuidan detalles que no tenían en cuenta... nos hace querer continuar investigando en esta línea.

Aunque durante el presente curso 2020/21, al llevarse a cabo la docencia de forma no presencial, la parte dedicada a los escenarios de aprendizaje se ha visto afectada, consideramos que el Proyecto Desanestesia sigue en proceso de desarrollo. Así, desde una metodología a/r/tográfica, no concebimos este capítulo como un informe final de resultados, sino como un espacio de reflexión acerca del camino recorrido hasta ahora. Seguiremos indagando en las posibilidades que los escenarios de aprendizaje ofrecen en la educación inicial del profesorado y en la educación artística contemporánea.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD, J. (2008). El placer y el displacer en el juego espontáneo infantil. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 3, 167-188.
- ABBA, A. M., BEARZOT, M. A. Y RAMONDA, J.I. (2013). Arquitectura para Procesos Educativos Innovadores. *Políticas Educativas*, 7(1), 145-156. Disponible en <https://bit.ly/2FnVPJr>

- ACASO, M. (2014). *La educación artística no son manualidades. Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual*. Madrid: Catarata.
- ACASO, M. Y MANZANERA, P. (Eds.) (2015). *Esto no es una clase. Investigando la educación disruptiva en los contextos educativos formales*. Madrid: Ariel.
- ACASO, M. Y NUERE, S. (2005). El currículum oculto visual: aprender a obedecer a través de la imagen. *Arte, Individuo y Sociedad*, 17, 207-220. Disponible en <https://bit.ly/2MXfPHa>
- ÁLVAREZ, A. (2020). *Explorando y experimentando la idea de árbol a través de los sentidos* (proyecto final asignatura Expresión Plástica y su Didáctica). Grado en Magisterio de Educación Primaria. Universidad de Oviedo.
- ATA, S., DENIZ, A. Y AKMAN, B. (2012). The physical environment factors in preschools in terms of environmental psychology: a review. *Procedia Social and Behavioral Sciences*, 46, 2034-2039. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2012.05.424>
- BARRET, P., DAVIES, F., ZHANG, Y. Y BARRET, L. (2015). The impact of classroom design on pupils' learning: final results of a holistic, multi-level analysis. *Building and Environment*, 89, 118-133. <https://bit.ly/2ZUwtMP>
- BATTCKOCK, G. (1968). Minimal art. *Art Education*, 21(9), 7-12.
- BELINCHE, D. Y CIAFARDO, M. (2016). El espacio y el arte. *Metal*, (1), 32-53. Disponible en <https://bit.ly/2QqOI9t>
- BONASTRA, Q., FARRERO, M., JOVÉ, G. Y LLONCH, N. (2014). Arte, arquitectura y docencia. Los espacios de libertad. En el cubo blanco y la disciplina. *Scripta Nova*, 18(493), 1-31. Disponible en <https://bit.ly/37AlgUj>
- BOSCH, R. (2018). *Diseñar un mundo mejor empieza en la escuela*. Rosan Bosch Studio: Madrid.
- CALLEJÓN, I. (2020). *Espacios arquitectónicos* (proyecto final asignatura Expresión Plástica y su Didáctica). Grado en Magisterio de Educación Primaria. Universidad de Oviedo.

- CAMACHO, A. (2017). La Arquitectura Escolar: Estudio de Percepciones. *Revista Internacional de Educación para la Justicia Social*, 6(1), 31-56. <https://bit.ly/37BnfYr>
- CRESPO, J.M. Y PINO, M. (2007). La estética de las edificaciones escolares en educación infantil en la comunidad autónoma de Galicia. *Revista de educación*, 351, 485-511.
- DUBOIS, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.
- DURÁ, I. (2015). El edificio escolar como instrumento para la enseñanza. El desarrollo de la escuela primaria en España, 1956-1972. En AAVV. *Actas del VIII Congreso DOCOMOMO Ibérico*, Málaga, 2013.
- DURÁ, I. (2012). La Escuela Activa en las Revistas de Arquitectura. En *4IAU 4ª Jornadas Internacionales sobre Investigación en Arquitectura y Urbanismo*, Valencia, 2011.
- GARCÍA, A. (2020). *El cuerpo como elemento de representación y herramienta creativa* (proyecto final asignatura Expresión Plástica y su Didáctica). Grado en Magisterio de Educación Primaria. Universidad de Oviedo.
- IRWIN, R. L. Y GARCÍA, D. (2013). La práctica de la a/r/tografía. *Revista Educación y Pedagogía*, 25(65), 106-113. Disponible en <https://bit.ly/2QPivxV>
- JACKSON, P. (1968). *Life in classrooms*. New York: Holt, Rinehart & Row.
- LAHOZ, P. (1991). El modelo froebeliano de espacio-escuela. Su introducción en España. *Historia de la Educación*, 10, 107-133. Disponible en <https://bit.ly/2SVTDkA>
- MADERUELO, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*. Madrid: Akal.
- MARÍN-VADEL, R. Y ROLDÁN, J. (2019). A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. *Arte, individuo y sociedad*, 31(4), 881-895. Disponible en <https://bit.ly/39IwOH1>

- MARTÍNEZ, A. (2010). Congresos internacionales de arquitectura escolar: viajes de ida y vuelta en busca de la escuela moderna. En *VII Congreso Internacional Historia de la Arquitectura Moderna Española. Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad* (239-248). T6 Ediciones.
- MESÍAS, J.M. (2019). *Educación artística sensible. Cartografía contemporánea para arteducadores*. Barcelona: Graó.
- MORA, F. (2013). *Neuroeducación. Solo se aprende aquello que se ama*. Barcelona: Alianza editorial.
- NAIR, P. (2016). *Diseño de espacios educativos. Rediseñar las escuelas para centrar el aprendizaje en el alumno*. Madrid: SM.
- PAÑOS, J. (2017). Educación emprendedora y metodologías activas para su fomento. *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 20 (3), 33-48. <https://bit.ly/2QpDEti>
- PICÓ, J. (2016). Un profesor llamado espacio. Relacionando los espacios de aprendizaje y las metodologías educativas del S. XX. *Revista ruta maestra*, 17.
- RODRÍGUEZ, F. J. (2003). Renouveau architectural et pédagogie de plein air en Espagne (1910-1936). En A. M. Châtelet (Ed.), *L'école de plein air. Une expérience pédagogique et architecturale dans l'Europe du Xxe siècle*, (pp. 148-160). París: Éditions Recherche. Disponible en <https://bit.ly/2SWPSLM>
- SHAMSUDDIN, S., BAHAUDDIN. H. Y AZIZ, N. (2012). Relationship between the Outdoor Physical Environment and Students' Social Behaviour in Urban Secondary School. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 50, 148-160. <https://bit.ly/36vxtt6>
- TOMLINSON, C.A. (2013). *El aula diversificada*. Barcelona: Octaedro.
- TORRES, A. (2013). Reseña del libro: El tercer maestro. 79 maneras de usar el diseño para transformar la enseñanza y el aprendizaje. *Revista del Centro de Investigación. Universidad La Salle*, 10(40), 145-146. Disponible en <https://bit.ly/37EqYVo>
- VISEDO, J. M. (1990). Espacio escolar y reforma de la enseñanza. Una propuesta de centro para la Educación Primaria. *Anales de Pedagogía*, 8, 149-158.
- WOOLNER, P. (2010). *The design of learning spaces*. London: Continuum.

RECONSTRUYENDO *EL STRIP*¹⁰⁶ CON ESCOLARES: LA ARQUITECTURA A TRAVÉS DEL LENGUAJE VISUAL DE ED RUSCHA

ANTONIO FERNÁNDEZ MORILLAS
Universidad de Granada, España

RESUMEN

Con la idea de que los escolares de Educación Primaria aprendan arquitectura desde la práctica de las artes, presentamos, reflexionamos y experimentamos sobre la figura del “libro de artista” a través de la producción de Ed Ruscha, del que destacamos las características de su lenguaje y su interés por lo arquitectónico como territorio de indagación fotográfica y editorial. Las acciones arte-educadoras parten de la representación de las arquitecturas que definen el entorno doméstico de los escolares, para lo que se reinterpretará el lenguaje visual y artístico desarrollado por Ruscha en el libro de artista *Every building on the Sunset Strip* (1966). Este programa educativo emplea una metodología de investigación educativa basada en las artes, planteada desde un enfoque *a/r/tográfico*.

Siendo el libro un soporte del conocimiento, ¿es el libro de artista una forma aprovechable por la educación con la que crear nuevas ideas de una manera activa y colectiva? Tomando a Ruscha como referencia clave por su mirada sobre la arquitectura y el territorio posmoderno, ¿podemos aprender arquitectura si reinterpretamos el lenguaje de *The Sunset Strip*? ¿Qué formas construidas, tanto de la arquitectura como de la ciudad, llamarán la atención de los escolares? Una vez maquetado, ¿qué arquitecturas encontraremos al “leer” el libro de artista resultante? ¿Qué relación guardan con su realidad?

¹⁰⁶ Este proyecto formó parte del programa educativo EducaUGR para la Feria del Libro 2019, organizado por la Universidad de Granada a través del Área de Recursos Didácticos del Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Patrimonio. Además de vincular los contenidos con la promoción del libro, la lectura, y el fomento del conocimiento y la cultura a través de la literatura, se determinó que sus acciones fueran adecuadas a temáticas que la vinculasen con las artes contemporáneas. <https://educa.ugr.es/evento/feria-del-libro-2019/>

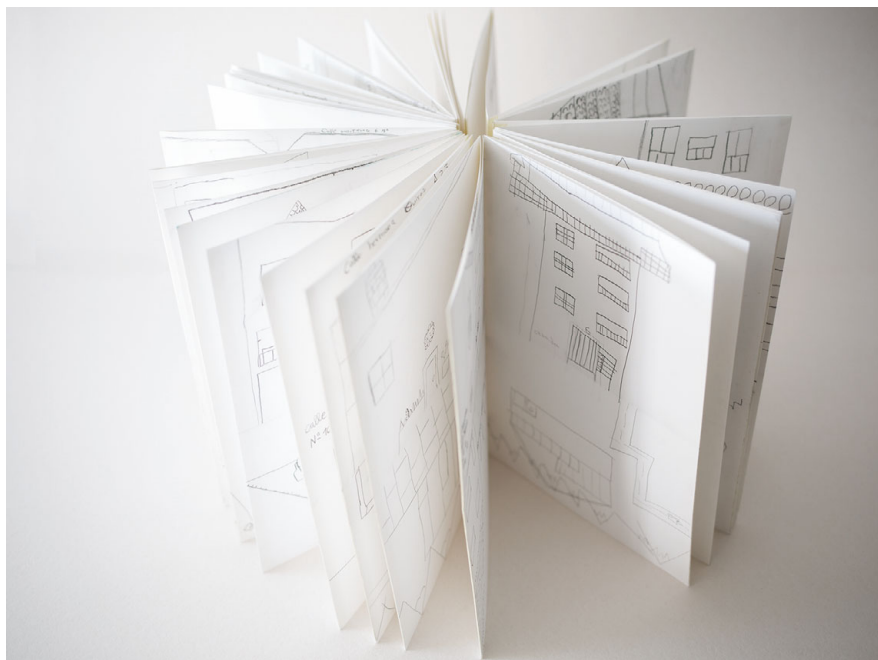


Imagen 1. Fotografía independiente como título visual.
Autor (2019). *Every Building on an Artists Book*.
Imagen de documentación de los resultados artísticos obtenidos.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura, Libro de artista, Ed Ruscha, Dibujo infantil, Educación artística.

INTRODUCCIÓN

La arquitectura se encarga de dar forma a los espacios en los que se desarrolla nuestra vida: donde aprendemos, descansamos, nos relacionamos con otras personas, en los que jugamos o buscamos diversión, hacemos deporte, donde nos cuidan si nos enfermamos y a donde volvemos cuando buscamos refugio. La arquitectura ofrece, además, un catálogo casi infinito de elementos icónicos que visitamos para aprender más sobre nuestra cultura, o sobre otras. Si viajamos a Barcelona no dejamos de buscar a Gaudí. Y si alguien viene a Granada no puede irse sin recorrer la Alhambra y pasear por el Albaicín. Nos relacionamos de forma

íntima con las arquitecturas. Forman parte de nuestros lugares cotidianos, dan soporte a nuestras actividades y, de hecho, nuestros recuerdos y nuestro imaginario están vinculados a espacios construidos, como los que albergaban nuestra primera casa o nuestro colegio. En “Fragmentos de un trabajo en curso”, Georges Perec plantea un interesante juego de memoria en este sentido, invitándonos de forma indirecta a hacer una lista de todos aquellos espacios en los que hayamos dormido a lo largo de nuestra vida:

(...) con cerrar los ojos y pensar con un mínimo de aplicación en un lugar dado para que casi instantáneamente todos los detalles de la habitación, el emplazamiento de las puertas y ventanas, la disposición de los muebles, me vuelvan a la memoria, para que con precisión tenga la sensación casi física de estar acostado en esa habitación. (2001, p. 43)

Esto nos hace llegar a una reflexión interesante: la arquitectura se activa a través de las experiencias que desarrollamos en ella. Su significación se alcanza a través del habitar y, por tanto, conocer, comprender y valorar la arquitectura requiere que la experimentemos, que aprendamos sobre sus cualidades de una manera activa y vinculada con nuestra propia vida. Fijar nuestra mirada en la arquitectura para incorporarla como tema para el aprendizaje nos ayudará a iniciar un camino hacia el entendimiento de sus distintos lenguajes y formas expresivas, valorar sus cualidades materiales, técnicas, estéticas o simbólicas, dándonos claves con las que diferenciar la arquitectura de la construcción para respetarla, valorarla, disfrutar de ella y transmitirla (Fontal, 2020). Cuidar los espacios que habitamos lleva a cuidar su contenido y, por tanto, mejorar nuestro contexto vital. Desde la infancia tenemos que entender la responsabilidad que tenemos sobre el entorno y el ambiente construido, reforzando el conocimiento sobre su diversidad y singularidad. Éstos son algunos de los objetivos de la educación en arquitectura marcados en Finlandia, prevista en el currículum básico nacional como un bloque de la materia de artes visuales, y llevada a la práctica en colegios, museos y escuelas de arte. Como explica Jorge Raedó (2015), director artístico de Ludantia, la Bienal Internacional de Educación en Arquitectura para la Infancia y la Juventud, “los estudiantes exploran diferentes campos de

la arquitectura, como el urbanismo, la planificación comunitaria, la planificación ambiental, la planificación del espacio, la arquitectura del paisaje, y del arte del espacio y ambiental.”

Este estudio nos lleva a indagar en nuevas formas para la enseñanza y el aprendizaje de la arquitectura dirigidas a escolares de Educación Primaria. El planteamiento, desarrollo y sus resultados quedan enmarcados por un proyecto de investigación educativa basado en las artes en el que participan escolares de Educación Primaria, organizado con motivo de la Feria del Libro y cuyos objetivos buscan un aprendizaje activo a través de la práctica artística. El proyecto formó parte de un programa más amplio organizado por la Universidad de Granada (UGR) a través del Área de Recursos Didácticos del Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Patrimonio. La propuesta se adaptó a una práctica de aula, lo que hizo decidirnos por indagar en la memoria visual y afectiva de los participantes en base a la forma en la que representan sus entornos construidos a través del dibujo. Las claves formales y discursivas de la fotografía de Ed Ruscha (1966) han sido las inspiradoras de los procesos de enseñanza y aprendizaje como parte de una metodología educativa basada en las artes. La creación visual, protagonizada por el dibujo y su edición colectiva en forma de libro artístico, ha servido como estrategia para saber más sobre nuestros espacios habitados, entendiendo la arquitectura como un ambiente educativo determinante en la fase escolar.

Al concentrarnos en la representación del ambiente urbano y al emplear únicamente el grafito como material, estos datos muestran información relativa al dominio por parte de los escolares de los conceptos de línea base, plano y perspectiva, no estando tan marcados por la franja de edad como si a la capacidad individual o la experiencia previa de cada participante. En la fase de materialización del libro de artista, se toma como referencia el sistema de acordeón de *Every Building on the Sunset Strip* (Ruscha, 1966). Los escolares son los que establecen el sistema de ordenación de los dibujos, determinando el doble alzado representado. Uno de los grupos, por ejemplo, decide ordenar las viviendas según el número que ocupan en su calle, de menor a mayor; y otro lo organiza en función de los edificios representados, de menor a mayor volumen según se determina en el dibujo.

Las conclusiones del ensayo, englobado en una investigación de un enfoque a/r/tográfico, utilizan imágenes urbanas de tipo panorámico obtenidas con a través de internet con herramientas de geolocalización. Estas imágenes, cuya creación pareciera inspirada en Ruscha, nos valen como datos visuales para interpretar de una manera comparativa el ideario arquitectónico generado por los participantes a través de una práctica activa y colectiva.

1. INFANCIA Y ARQUITECTURA

1.1. LA NUEVA IMAGEN DEL PAISAJE

El arte abstracto y conceptual de los años sesenta se encargó de convertir la fotografía en un medio con el que expresar ideas y describir acontecimientos relacionados con el territorio explorado por el artista-investigador. Edward Ruscha elaboró una serie de libros de artista que presentaban una nueva imagen del paisaje y una nueva manera de entender la fotografía del paisaje, alejándose de su imagen romántica al centrarse en las curiosas relaciones del ser humano con la naturaleza en el marco de la sociedad industrial. Entre estas obras, podemos destacar *Twentysix gasoline stations* (1963), *Some Los Angeles apartments* (1965), *Every building on the Sunset Strip* (1966), y *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles* (1967). Para ampliar la mirada, podríamos establecer un paralelismo con el estudio visual y fotográfico realizado por Robert Venturi y Denise Scott Brown para la que será una de las publicaciones clave de la posmodernidad arquitectónica: *Learning from Las Vegas* (1972). Esta nueva manera de mirar será implementada por el movimiento de los “new topographics”, cuya perspectiva sería definida y formulada por William Jenkins en la exposición “New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape” (1975). En esta muestra, además de los estadounidenses Robert Adams, Nicholas Nixon o Stephen Shore, participaron los alemanes Bernd y Hilla Becher, máximos exponentes de la Escuela de Düsseldorf y que marcarán e inspirarán las narrativas arquitectónicas que definen la fotografía de Thomas Ruff, Andreas Gursky o Candida Hofer. En los últimos años, Iñaki Bergera ha publicado diversos fotolibros que continúan la estela de Ruscha: *Twentysix (abandoned) gasolina stations* (2018), *New American Topographics* (2018) y

Empty parking lots (2019). En definitiva, la fotografía y su edición hacen posible la investigación artística y educativa de la arquitectura y el paisaje urbano, siendo Ed Ruscha es uno de sus referentes fundamentales.

Con la idea de que los escolares aprendan arte desde la práctica artística, presentamos, exponemos y reflexionamos sobre la figura del libro de artista como obra de arte a través de Ed Ruscha, del que destacamos las características de su lenguaje y su interés por lo arquitectónico como territorio de indagación. A partir de ahí, las experiencias proponen la representación de las arquitecturas que definen el entorno doméstico de los escolares, para lo que se reinterpretará el lenguaje artístico expuesto. Buscamos identificar y reconocer las claves de un ambiente experiencial esencial para nuestro desarrollo vital, valorando el papel de la ciudad como espacio estético, imaginativo e inspirador para la infancia.

Los fotolibros de Edward Ruscha se caracterizan por un rotundo estilo documental y un marcado carácter técnico aplicados a la observación de temáticas periféricas, centradas en la objetualidad, la simbología y la singularidad de la arquitectura y de su relación con el paisaje, en su caso, de la costa oeste de Estados Unidos, en la estela del trabajo iniciado en la década de 1930 por el fotógrafo norteamericano Walker Evans. Su fotografía se vincula al estudio del territorio construido, narrando aspectos destacados de la ciudad de Los Ángeles (*Some Los Angeles apartments*, 1963) o de sus viajes de ida y vuelta a Oklahoma a través de la Ruta 66 (*Twenty-six Gasoline Stations*, 1963), marcados por un empuje rotundamente conceptual, superando así el simple ejercicio de documentación (Haro González, 2013). En 1962 Dieter Roth publica *Dagblegt Bull*, Daniel Spoerri *Topographie anecdotée du hazard* y Ben Vautier *Moi, Ben he signe*, al mismo tiempo que Edward Ruscha trabaja en la obra *Twenty-six Gasoline Stations* que publicará en 1963, siendo definida por Anne Moeglin-Delcroix como el primer libro de artista al representar el cambio de paradigma: una obra concebida y producida por el artista cuyo contenido se basa en un discurso visual compuesto por fotografías fabricado con el objetivo de ser distribuido en los canales convencionales empleados por las editoriales a un precio asequible, eludiendo los medios vinculados a las artes tradicionales (Haro González, 2015).

Este género parte de la idea de democratización del arte, elaborando un producto artístico anti-elitista, barato, a menudo autoeditado, que generalmente en sus orígenes no iba ni firmado ni numerado, en un territorio que apostaba por la desmaterialización y conceptualización del hecho artístico (Haro González, 2015, p. 161).

1.2. ARQUITECTURA, INFANCIA Y EDUCACIÓN.

La ciudad, máxima expresión de la arquitectura, es un constructo social y cultural que se nos ofrece como un catálogo inmenso de recursos educativos transversales adaptables a todas las etapas y como soporte de la experiencia arquitectónica como forma de aprendizaje integral, activo, corporalizado y sensible. La *Carta de Ciudades Educadoras* (2010) recoge las reflexiones surgidas en los distintos Congresos Internacionales de Ciudades Educadoras, fundamentándose en la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948), el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (1966), la Convención sobre los Derechos de la Infancia (1989), la Declaración Mundial sobre Educación para Todos (1990), y la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural (2001). Su enunciado expresa el compromiso de las ciudades con una serie de valores y principios fundamentales, indicándose en su preámbulo: “De una forma u otra, la ciudad presenta elementos importantes para la formación integral: es un sistema complejo y al mismo tiempo un agente educativo permanente, plural y poliédrico, capaz de contrarrestar los factores deseducativos” (Asociación Internacional de Ciudades Educadoras, 2010, p. 14). Cada vez es más frecuente que decisiones relativas al diseño y la gestión de los espacios urbanos, incluyendo acciones sobre la arquitectura y el patrimonio construido, sean alcanzadas a través de nuevas formas de urbanismo participativo cuyas metodologías de actuación se basan en procesos de información y sensibilización, validación, consulta y opinión ciudadanas, acciones participativas para el diseño y la propuesta de intervenciones, y experiencias de gestión o autogestión. Esta forma de planeamiento sitúa al individuo en el centro de la cuestión arquitectónica y urbana, basando en su capacidad reflexiva la elaboración de las prácticas espaciales, fundamentando en sus conocimientos la conformación de su espacio cultural. Desde esta óptica, el espacio urbano y la arquitectura que lo compone se vuelven

un objeto de observación y una herramienta para la reflexión, ejercitadas desde la mirada colectiva. Esto hace crucial el desarrollo de una pedagogía en la arquitectura en general y la infancia en particular, para comenzar a educar en sus problemáticas y, a su vez, apoyarnos en sus mecanismos como estrategias aplicables a la educación en su más amplio significado: “Conocer los mecanismos que modelan la realidad de nuestro día a día nos permite empoderarnos hasta nuestros propios límites, y tal vez desplazarlos, para realizar, por poco que parezca, aquellas pequeñas acciones de las que solemos sentirnos tan orgullosos.” (Varona, A. y Arruti, 2016, p.15).

Esta demanda educativa ha sido suplida en parte por la educación tradicional al considerar la arquitectura como una de las expresiones enmarcadas por las bellas artes, entendiendo y enfrentando la arquitectura como una forma artística de escala urbana o territorial. No tenemos ninguna duda de que el Panteón de Roma, el Guggenheim de Nueva York, el museo de arte de Sao Paulo de Lina Bo Bardi, la capilla de Peter Zumthor, las viviendas experimentales de Smiljan Radic, la muralla del Albaicín de Antonio Jiménez Torrecillas, o los secaderos de tabaco como representante de la arquitectura vernacular de la Vega de Granada, son producciones artísticas que representan la complejidad del pensamiento arquitectónico, que se han convertido en símbolos identitarios de sus culturas y que logran condensar el conocimiento heredado por sus sociedades. A diferencia de la escultura, la arquitectura es diseñada para ser habitable, cargando todo su aparato disciplinar precisamente en las experiencias que sus cualidades espacio-temporales pueden transmitir a quienes las habiten. Por tanto, es a través de la experiencia arquitectónica como fenómeno de exploración íntima y personal desde donde podemos enriquecer las dinámicas de enseñanza y aprendizaje de la arquitectura en todas las etapas de la vida.

Como afirma Ricardo Marín Viadel (2003), pueden definirse cinco zonas o tipos de acontecimientos visuales de máximo interés para la educación artística, de los cuales destacamos tres en este momento por su relación con nuestra investigación. La primera de las zonas de interés es la determinada por “las cualidades formales, semánticas y pragmáticas de los objetos, artefactos y construcciones que constituyen la cultura

material antigua y contemporánea” (Marín Viadel, 2003, p. 12), entre los que se engloban de manera literal la relación indivisible que se establece entre la arquitectura y el paisaje construido del que forma parte, ya sea urbano o rural. Este conocimiento experiencial permite que las personas establezcan relaciones no sólo con ese elemento arquitectónico en cuestión, sino con otros pertenecientes a su ambiente construido cotidiano, para descubrirse y configurarse a través de los objetos y fenómenos con los que se relaciona en ese contexto. En segundo lugar, destaca el interés por las imágenes visuales, entre las cuales destacamos el dibujo y la fotografía, como elementos fundamentales para la difusión y la divulgación de la arquitectura, ya que posibilitan el establecimiento de una forma de lenguaje alternativo al verbal también en estrategias, convenciones y claves representativas que conviene conocer, identificar e interpretar.

2. EL DIBUJO INFANTIL Y LA ARQUITECTURA

El dibujo es uno de los procesos plásticos y visuales empleados para la conformación de un lenguaje motivado por una necesidad de expresión y comunicación del ser humano desde la Prehistoria. Es uno de los mecanismos fundamentales para la ideación y producción de imágenes en los ámbitos de las artes y la cultura visual y como instrumento pedagógico y de investigación para la educación, utilizado especialmente en las acciones vinculadas con la educación artística. Como una de las manifestaciones plásticas ocurridas en la infancia y la adolescencia, se vincula con la capacidad y la necesidad expresiva de quienes lo desarrollan, llegando incluso a reconocerse el dibujo infantil como una cuestión artística con características específicas y diferenciadoras dentro de su disciplina (Lowenfeld, 1947; Lowenfeld y Brittain, 2008).

Una vez considerado como una forma de expresión propia de la infancia, vinculado con su propia forma de ser y de entender el mundo, distintas investigaciones se han esforzado por reconocer las características particulares de este lenguaje, identificando estrategias de representación comunes y los rasgos que las definen. Este tema ha sido objeto de estudio de numerosas disciplinas desde finales del siglo XIX, entre las que se incluye la psicología, donde destacan las investigaciones de Alfred Binet,

Edward L. Thorndike; la psicología evolutiva, representada por Howard Gardner y Jean Piaget; la pedagogía, con Georg Kerschensteiner, y la teoría y crítica de arte, con el trabajo de Ernst Gombrich o Herbert Read. Además, artistas como Pablo Picasso o Paul Klee mostraron su interés y admiración por este tipo de producciones (Marín Viadel, 1988).

Uno de los ingredientes básicos de una experiencia artística creativa es la relación entre el artista y el medio. Pintar, dibujar o construir son procesos constantes de asimilación y proyección: absorber, a través de los sentidos, una gran cantidad de información, mezclarla con el yo psicológico y transformar en una nueva forma los elementos que parecen convenir a las necesidades estéticas del artista en ese momento. (Lowenfeld y Brittain, 2008, p. 22)

La denominación “arte infantil” será utilizada para englobar las expresiones plásticas elaboradas en esta etapa del crecimiento humano, cuestión que fundamenta la elaboración de informes anuales sobre actividades vinculadas a este ámbito, la celebración exposiciones monográficas, la aparición de manuales y libros de texto para la enseñanza de las artes, y las primeras organizaciones de profesorado especializado en educación artística, como la *Art Teacher Association* de Boston, la primera en ser fundada en 1874 (Acaso, 2009, pp. 92-93). Ya avanzado el siglo XX se alcanzan los verdaderos hitos sobre el tema que marcan la fundamentación contemporánea de esta cuestión, destacando las aportaciones de Luquet, Lowenfeld, Piaget, Kellog y Read. La multitud de autores y la variedad de las obras producidas hacen del dibujo infantil un tema complejo dadas sus múltiples dimensiones. Con el objetivo de poder organizar y estructurar esta problemática, muchos de estas investigaciones coinciden en identificar una serie de temas organizados a través de la identificación y el reconocimiento de elementos repetitivos que pasan a ser entendidos como características formales de su lenguaje, planteándose un total de diez principios de la clasificación para los dibujos en la infancia.

Estas características son: el principio de aplicación múltiple, una misma forma sirve para representar elementos diversos; el principio de la línea base, el principio de la perpendicularidad, principio de aislamiento de

cada parte con respecto al conjunto, principio del imperativo territorial, o de la no superposición; principio de la forma ejemplar, el modo de representación de un elemento está marcado por su nivel de identificación; principio de abatimiento, por el cual los elementos horizontales se dibujan en planta; principio de simultaneidad de diversos puntos de vista, y principio de rayos x o de transparencia (Marín Viadel, 1988, pp. 7-10).

Si como afirman Herbert Read (1991) y Rudolf Arnheim (1986) la percepción visual es pensamiento visual, dibujar no puede entenderse no como una estrategia vinculada a la autoexpresión creativa, destinada únicamente a la representación de emociones o sentimientos, malinterpretación generalizada propia de ambientes educativos en general y escolares en los que se produce una escasa formación de los educadores en artes o en educación artística. El dibujo se erige como una forma de pensamiento, motivo por el cual desde las últimas décadas del siglo XX desde los ámbitos educativos se exige mayor importancia a las actividades artísticas.

Me refiero a operaciones tales como la exploración activa, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis y la síntesis, el completamiento, la corrección, la comparación, la solución de problemas, como también la combinación, la separación y la puesta en contexto (...). No veo cómo eliminar la palabra «pensar» de lo que acaece en la percepción. No parece existir ningún proceso de pensar que, al menos en principio, no opere en la percepción. La percepción visual es pensamiento visual. (Arnheim, 1986, p. 27)

En la defensa del lenguaje visual como una forma de expresión y comunicación articulada a través de una serie de signos, independiente y alternativa al lenguaje verbal, Kandinsky en su libro *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* [Punto y línea sobre plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos] (1926) apuesta por la identificación de elementos clave entendidos como elementos básicos para la definición de la imagen visual, aplicando su análisis a la obra pictórica y haciéndolo extensible a las artes gráficas, determinado que dichos elementos se harán específicos en función los distintos ámbitos de la producción artística en los que puedan aplicarse.

Esta afirmación puede entenderse como un esfuerzo por la alfabetización visual.

En la *escultura* y la *arquitectura* el punto resulta de la intersección de varios planos: es el término de un ángulo espacial y al mismo tiempo el centro originario de esos planos. Los planos se dirigen a él y se desarrollan a partir de él. (Kandinsky, 2003, p. 35)

El dibujo, analizado desde su importancia como actividad para el fomento de competencias relacionadas con el pensamiento visual y las habilidades cognitivas espaciales, se produce por tanto en paralelo a las etapas del desarrollo de la infancia a la adolescencia, permitiendo clasificarlo en una serie de fases evolutivas con características identificativas y diferenciables. Para Piaget la expresión plástica infantil experimenta una evolución paralela a la que se produce en las formas de pensamiento representativo: imitación, juego simbólico y representación cognoscitiva; vinculándose cada una con las formas de expresión características de esta etapa: “la representación nace, pues, de la unión de “significantes” que permiten evocar los objetos ausentes por medio de un juego de valores que los relaciona con los elementos presentes” (Piaget, 1977, p. 377). Esta relación es clave para superar las primeras fases motivadas por la actividad sensorio-motora, siendo definida ampliamente como función simbólica, que hace posible la adquisición del lenguaje, o de los signos colectivos, alcanzado también el ámbito de la simbología. La función simbólica es, por tanto, clave para alcanzar las categorías del pensamiento.

Percepciones que dan como resultado imágenes, sensaciones que dan como resultado sentimientos, tales son los materiales elementales del mundo y nuestro comportamiento en el mundo. La finalidad de la educación es ayudar al niño en ese proceso de aprendizaje y maduración, y todo el problema reside en determinar si nuestros métodos educativos son correctos y adecuados para esta finalidad. (Read, 1991, p. 77)

En el establecimiento de relaciones entre el arte infantil y los conceptos imagen, signo o símbolo y representación, Herber Read en la publicación *Education through art* [Educación por el Arte] (1969) afirma que “No son [los dibujos infantiles] un intento de traducir una imagen a

forma gráficas o plásticas: son objetos dotados de asociaciones imaginarias.” (1991, p. 142). Defiende una hipótesis que afirma que cuando se crea un dibujo infantil se produce un símbolo visual con el cual se expresan sentimientos, permite la comunicación con los demás y fija su pensamiento en el mundo de las apariencias. En la valoración de esta forma de lenguaje visual alcanzada a través de la creación, Read (1991, p. 173) afirma:

Todos los tipos de niño, aún los prodigios de habilidad en la representación naturalista, emplean sus dibujos no como expresión de sus imágenes perceptuales, ni de sus sentimientos reprimidos, sino más bien como una “sonda”, un espontáneo extenderse hacia el mundo exterior; un tanteo provisional en un principio, pero capaz de convertirse en el factor principal para el ajuste del individuo a la sociedad.

3. EVERY BUILDING ON AN ARTISTS BOOK

3.1. ENFOQUE METODOLÓGICO.

El proyecto *Every Building on an Artists Book* se basa una metodología de investigación educativa basada en las artes (Barone y Eisner, 2006, 2012; Cahnmann-Taylor y Siegesmund, 2008; Roldán y Marín Viadel, 2012) desarrollada desde la a/r/tografía como enfoque interdisciplinar (Irwin, 2004; Irwin & Springgay, 2008; Irwin y García Sierra, 2013; Marín Viadel y Roldán, 2019), permite enfocar el programa educativo como un proceso investigador basado en la práctica que fusiona bajo una misma figura las acciones artísticas (arte-creación), de investigación (indagación) y didácticas (de enseñanza-aprendizaje). Sus planteamientos educativos y los datos visuales obtenidos se han revisado y contrastado con las aportaciones de las pedagogías activas (Dewey, 1934 [2008]; Eisner, 1972 [2005]) y las teorías del desarrollo humano en relación a la capacidad creadora en la infancia (Lowenfeld, 1947 [1968]; Lowenfeld y Brittain, 1987 [2008]; Piaget, 1959 [1977]; Piaget y Inhelder, 1969 [2015]).

La a/r/tografía permitirá enfocar el estudio y sus acciones, ya que es un modelo de investigación basado en la práctica que fusiona bajo una

misma figura las acciones artísticas (arte-creación), de investigación (indagación) y didácticas (de enseñanza-aprendizaje). El término se determina en base a las iniciales de artist [artista], researcher [persona que investiga], teacher [persona que enseña], otorgando la importancia de este enfoque precisamente a la posición interdisciplinar y relacional de la persona o el colectivo encargado de las acciones indagatorias, fusionando las acciones artísticas, las investigadoras y las docentes. Quienes emplean la a/r/tografía buscan integrar en su trabajo las tres categorías del saber enunciadas por Aristóteles: la teoría, praxis y poiesis, los saberes de la verdad, de lo práctico y el creador o poético. Aplicadas de esta forma a la investigación en educación, se traducen a la teoría-investigación, la enseñanza-aprendizaje, y la creación-artística (Irwin, 2004, p. 28). La a/r/tográfico representa modelo de investigación artístico-educativa que se desarrolla y transforma en base a la fluidez rizomática, caracterizándose por la interconexión, la heterogeneidad, la multiplicidad y la ruptura definidas por Deleuze y Guattari. En su intervención a/r/tográfica, el rizoma activa el in-between definido por Irwin y Springgay (2008, p. xx), explorando las áreas de contacto que se definen entre la producción artística, la investigación y las prácticas de enseñanza-aprendizaje. La a/r/tografía transforma así los planteamientos tradicionales en los que la teoría es entendida como un sistema abstracto, distinto y separado de la práctica, y pasa a ser una forma de intercambio reflexivo, receptivo y relacional, una forma mutable en continuo estado de reconstrucción.

Una de las características fundamentales de las investigaciones desarrolladas bajo este enfoque es la preocupación no sólo por el qué se investiga sino también por el cómo se lleva a cabo esta investigación, algo común en los enfoques basados en la práctica. Mientras muchas de las investigaciones basadas en las artes ponen el foco en el resultado final, la a/r/tografía se concentra en el proceso, en los modos de búsqueda, cuestionamiento y prueba, insistiendo en que esos mecanismos se configuran con y a través de las artes. La estructura de investigación pretende proporcionar razones y experiencias a través de lo visual y lo verbal más que representaciones visuales y verbales, marcando una clara diferencia con

respecto a investigaciones científicas de corte más tradicional en las cuales las imágenes se limitan a ilustrar los contenidos expresados por el texto o, al contrario, emplear la palabra escrita solamente para describir aquello que reflejan las imágenes (Springgay, 2008).

3.2. OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS

En relación con el posicionamiento interdisciplinar determinado por el enfoque a/r/tográfico, se plantean una serie de objetivos específicos relacionados con las artes, la didáctica y la investigación. Los objetivos artísticos son: (OA1) experimentar con el dibujo como herramienta para el pensamiento visual; (OA2) representar e interpretar la vivienda y el entorno urbano de los escolares de segundo y tercer ciclo de Primaria; (OA3) reinterpretar el lenguaje artístico con el que Ruscha desarrolla *Every building on The Sunset Strip*; y (OA4) autoeditar un libro de artista basándonos en la creación y el aprendizaje colectivos con el que reflejar la mirada escolar sobre sus entornos construidos. Los objetivos didácticos son: (OE1) aprender arquitectura desde la práctica de las artes visuales, combinando contenidos, formas y estrategias propias de ambas disciplinas; (OE2) conocer y reflexionar sobre el libro de artista a través de la obra de Ed Ruscha; (OE3) identificar las formas arquitectónicas y urbanas que caracterizan nuestro entorno cotidiano; y (OE4) desarrollar prácticas colaborativas y de experimentación. Los objetivos relacionados con la investigación son: (OI1) explorar las figuras, estrategias e instrumentos artísticos con los que se representa e interpreta la arquitectura; (OI2) incorporar las técnicas, estrategias e instrumentos visuales propios de la investigación basada en las artes en su aplicación a la enseñanza y el aprendizaje de la arquitectura; (OI3) valorar los procesos de creación visual concretos para enseñanza y el aprendizaje de la arquitectura; y (O4) crear un informe final como resultado y discusión de las acciones arte-educadoras basada en el dibujo de arquitectura como dato visual y cuya narración explote las capacidades discursivas de las artes.

4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

El desarrollo del proyecto nos da como resultado un libro de artista, formado por cuatro libros de artista que fueron editados por los mismos

escolares en cada una de las sesiones de taller. El que las acciones hayan sido puestas en práctica con escolares del mismo centro educativo, en este caso el colegio de Guéjar Sierra, nos permite alcanzar una representación de su arquitectura y paisaje urbano generada por la mirada de sus habitantes más jóvenes, ya que hemos contado con todos sus escolares entre los 8 y 12 años. Las distintas experiencias han permitido exponer ideas relacionadas con la arquitectura y la ciudad gracias a la reinterpretación que del lenguaje de Ruscha se ha realizado a través del dibujo. Los dibujos pueden ser organizados según las premisas marcadas por Lowenfeld y Brittain (2008). Al concentrarnos en la representación del ambiente urbano y al emplear únicamente el grafito como material, estos datos muestran información relativa al dominio por parte de los escolares de los conceptos de línea base, plano y perspectiva, no estando tan marcados por la franja de edad como si a la capacidad individual de cada participante, ya que en cada uno de los talleres podemos encontrar dibujos que ejemplifican cada una de las etapas del desarrollo de la capacidad creativa enunciadas por Lowenfeld. Aunque en este caso se empleó el lápiz de grafito para mantener la gama tonal de las fotografías de Ruscha, la incorporación del color en las dinámicas con escolares nos permitiría reflexionar sobre su influencia en la imagen arquitectónica representada y sobre cómo es interpretada esta faceta de la realidad visual y material por los escolares.

Favoreciendo una mirada más amplia, el proyecto digital *12 Sunsets: Exploring Ed Ruscha's Archive*¹⁰⁷ promovido por la Fundación Getty nos acerca a la documentación realizada por Ed Ruscha y su equipo a lo largo de cinco décadas, acercándonos a un fondo visual de 65000 imágenes. Su página web nos da acceso a esta colección y ofrece una narración histórica sobre la evolución del paisaje arquitectónico, urbano, social, cultural o económico de Los Ángeles a través de la mirada fotográfica de Ruscha.

¹⁰⁷ <https://12sunsets.getty.edu>

Las experiencias han permitido conocer cómo se relacionan los escolares con el territorio y con su representación en imagen aérea a través de un fotoplano. Los escolares del primer y segundo ciclo de Primaria han demostrado la capacidad para relacionar su vivienda con la población a la que pertenece. Por un lado se ha realizado de manera textual, a través de su dirección postal (de la misma forma que Ruscha indica el nombre de las calles transversales al *Sunset Strip* y el número de cada edificio), y por otro de manera visual, indicando gráficamente su ubicación en un fotoplano capturado en *Google Maps*. Para ello ha sido fundamental la localización de elementos urbanos reconocibles tanto en la realidad como en la imagen, como la carretera de acceso, el campo de fútbol o el colegio, destacables como iconos urbanos visuales y vivenciales. Este apartado es conseguido por 62 de los 70 participantes en las experiencias.

El empleo de imágenes procedentes de aplicaciones digitales (en este caso, *Google Maps*), ya incorporadas a nuestra cultura visual a través de los medios de información y comunicación o por el empleo de redes sociales y otros recursos digitales, nos abre la puerta a un banco riquísimo de posibilidades creativas que pueden ser aprovechadas por la educación artística en general y por la patrimonial y arquitectónica en particular: “Una responsabilidad esencial de la educación del futuro será enseñar a los alumnos acerca del poder de las imágenes y libertades y responsabilidades que vienen con este poder” (Freedman, 2006, p. 47). Apoyándonos en las ideas del currículum posmoderno y en las posibilidades ofrecidas por las nuevas formas de la cultura visual, la educación artística es la disciplina clave con la que acercar a las personas a nuevas formas de pensamiento como vías alternativas a las tradicionales para la consecución del conocimiento:

Si queremos que los alumnos comprendan el mundo posmoderno en el que viven, el currículum tendrá que prestar mayor atención al impacto de las formas visuales de expresión más allá de los límites tradicionales de la enseñanza y el aprendizaje, incluyendo los límites de las culturas, las disciplinas y las formas artísticas. (Freedman, 2006, p. 47)

En la fase de materialización del libro de artista, se toma como referencia el sistema de acordeón *Every Building on the Sunset Strip*. Los escolares

son los que imponen el sistema de ordenación de los dibujos que determinará el doble alzado representado. Uno de los grupos, por ejemplo, decide ordenar las viviendas según el número que ocupan en su calle, de menor a mayor; y otro lo organiza en función del edificio representado, de menor a mayor volumen según se determina en el dibujo. El objeto final permite analizar no sólo las formas arquitectónicas y urbanas del entorno vital de los escolares, sino que permite entender como es su relación con estos elementos, así como determinar el grado de conocimiento que poseen sobre este tema y su capacidad para abstraer esta realidad y representarla a través del dibujo. A pesar de que en la fase final de las experiencias de taller se llegan a culminar la maquetación de los cuatro libros de artista, es conveniente que cada uno de los procesos disfrute del tiempo suficiente para su adecuada presentación, desarrollo y reflexión. En este caso concreto, cada sesión contó con un total de 60 minutos pero, dada la cantidad de conceptos y procesos expuestos y puestos en práctica, podría ser conveniente que se viera ampliada hasta los 90 o 120 minutos (incorporando una breve pausa intermedia ajustada a las etapas previstas que evitara el agotamiento de los participantes al adecuarse a los ritmos temporales habituales en los centros educativos). Este tiempo permitirá profundizar más y dar mayor significación a cada una de las etapas experienciales, así como cerrar el taller con un breve debate reflexivo en el que los escolares valoren lo representado, al resultado final y al propio proceso.

5. CONCLUSIONES

El dibujo es una técnica de representación tradicional de la arquitectura. En esta disciplina, la base científico-técnica es fundamental, pero en este estudio se aprovecha su capacidad para la interpretación de las realidades construidas a través de la mirada del escolar. Ajustada a las necesidades del proyecto educativo, la reinterpretación del lenguaje artístico de Ruscha mediante el dibujo demuestra ser un procedimiento adecuado para la consecución de los objetivos pedagógicos y artísticos perseguidos, confeccionando una imagen visual de la expresión infanto-juvenil capaz de facilitar datos de interés para la investigación educativa en los ámbitos de la arquitectura.

El libro de artista nos ofrece un soporte para la definición de la mirada colectiva de la arquitectura en la infancia y la preadolescencia. La casa, como objeto arquitectónico de estudio, demuestra ser una referencia construida clave para los escolares, dada la profusión de detalles significativos incluidos en sus dibujos. La relación que puede establecerse entre estas representaciones y sus realidades quedan reflejadas en el desarrollo de los resultados visuales del presente estudio. Este vínculo podría ser objeto de futuras exploraciones arte-educadoras, cruzando y especificando las etapas del desarrollo expuestas por Lowenfeld y Brittain con la interpretación de la arquitectura y el entorno construido cotidiano a través del dibujo infantil.

Los instrumentos visuales incorporados al estudio, entre los que se encuentran la serie muestra, el fotoensayo descriptivo, interpretativo y argumentativo, de los que forman parte tanto citas visuales de tipo literal como fragmento, han demostrado su validez de manera dual: (i) como elementos adecuados para la organización y tratamiento de los datos visuales recabados durante el proceso de indagación; y (ii) como formas de expresión visual que permiten su adaptación a los requisitos narrativos y argumentativos de un informe de investigación cualitativa. En el caso particular del fotomontaje, permite evidenciar de manera visual la relación existente entre la representación fotográfica de la arquitectura y la que realizan los escolares con el dibujo. Los fondos de imágenes accesibles a través de internet y las herramientas de visualización por geolocalización se convierten de esta forma en una ventana para educación y la indagación arquitectónica, trabajando el potencial de la fotografía de arquitectura sin utilizar una cámara.



Imagen 2. Imagen independiente como conclusión visual.
Autor (2019). *Güejar Sierra a través de sus escolares*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACASO, M. (2009). *La educación artística no son manualidades. Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual*. Catarata.
- ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE CIUDADES EDUCADORAS (2010). *Carta de las Ciudades Educadoras*. <https://bit.ly/39h2xAQ>
- ARNHEIM, R. (1986). *El pensamiento visual*. Paidós.
- BARONE, T. Y EISNER, E. (2006). Arts-based educational research. En Green, J., Camilli, G. y Elmore, P. (eds.). *Handbook of complementary methods in education research* (pp. 95-109). Laurence Elbraun Associates.
- BARONE, T. Y EISNER, E. (2012). *Arts based research*. Sage.
- CAHNMANN-TAYLOR, M. & SIEGSMUND, R. (2008). *Arts-based Research in Education. Foundations for practice*. Routledge.
- DEWEY, J. (1934 [2008]). *Arte como experiencia*. Paidós.
- EISNER, E. W. (1972 [2005]). *Educar la visión artística*. Paidós.

- FONTAL MERILLAS, O. (2020). ¿Somos sensibles al patrimonio? Y, si no lo somos, ¿cómo lograrlo? Mapa para orientarnos en la sensibilización patrimonial. En: Fontal Merillas, O. (coord.). *Cómo educar en el patrimonio. Guía práctica para el desarrollo de actividades de educación patrimonial* (pp. 43-56). Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid; Dirección General de Patrimonio Cultural. <https://bit.ly/34aJ0ox>
- FREEDMAN, K. (2003 [2006]). *Enseñar la cultura visual: Currículum, estética y la vida social del arte*. Octaedro.
- HARO GONZÁLEZ, S. (2013). Edward Ruscha y el libro de artista. El nacimiento de un nuevo paradigma. *Estudios sobre Arte Actual*. <https://bit.ly/31yvKQL>
- _ (2015). El paradigma del libro de artista. El caso de Dieter Roth. En Crespo Fajardo, J. (coord.) Anuario de arte y arquitectura (pp. 155-182). Universidad de Málaga.
- IRWIN, R. L. (2004). A/r/tography. A metonymic métissage. En Irving, R. L., y De Cosson, A. (eds.) *A/r/tography: Rendering self through arts-based living inquiry* (pp. 27-38). Pacific Educational.
- IRWIN, R. L., Y SPRINGGAY, S. (2008). A/r/tography as practice-based research. En Springgay, S., Irwin, R., Leggo, C. y Gouzouasis, P. (eds.) (2008). *Being with a/r/tography*. Sense Publishers.
- KANDINSKY, V. (1926 [2003]). *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Paidós.
- LOWENFELD, V. (1947 [1968]). *Desarrollo de la capacidad creadora*. Kapelusz.
- LOWENFELD, V., Y BRITTAİN, W. (1987 [2008]). *Desarrollo de la capacidad intelectual y creativa*. Síntesis.
- MARÍN VIADEL, R. (1998). El dibujo infantil: tendencias y problemas en la investigación sobre la expresión plástica de los escolares. *Arte, Individuo y Sociedad*, 1, pp. 5-30. <https://bit.ly/2LVVbKh>
- _ (2003). El dibujo infantil: imágenes, relatos y descubrimientos simbólicos. En Marín Viadel, R. (coord.). *Didáctica de la Educación Artística en Primaria* (pp. 53-106). Pearson Educación.
- PEREC, G. (1973 [2001]). *Especies de espacios*. Montesinos.

- PIAGET, J. (1959 [1977]). *La formación del símbolo en el niño: imitación, juego y sueño. Imagen y representación*. Fondo de Cultura Económica.
- PIAGET, J. Y INHELDER, B. (1969 [2015]). *Psicología del niño*. Morata.
- RAEDÓ, J. (2015, 19 de septiembre). La arquitectura en la Educación Básica de Arte en Finlandia. *Fronterad*. <https://bit.ly/2pysDeg>
- READ, H. (1991). *Educación por el arte*. Barcelona: Paidós.
- ROLDÁN, J. Y MARÍN VIADEL, R. (2012). *Metodologías artísticas de investigación en educación*. Aljibe.
- RUSCHA, E. (1966). *Every Building on the Sunset Strip*. Nueva York, MoMA.
- SPRINGGAY, S. (2008). An ethics of embodiment. En Springgay, S., Irwin, R., Leggo, C. y Gouzouasis, P. (eds.). *Being with a/r/tography* (pp. 153-165). Sense Publishers.
- VARONA, A. Y ARRUTI, C. (2016). *La arquitectura a través del juego*. Los libros de la Catarata.

EL GRABADO COMO ESTRATEGIA DISCURSIVA Y PRÁCTICA PARA EL DESCUBRIMIENTO Y VALORACIÓN DEL ENTORNO COTIDIANO¹⁰⁸

JESSICA CASTILLO INOSTROZA
Universidad de Granada, España

RESUMEN

Este texto estructura una experiencia de formación docente y de indagación del entorno por medio del grabado que fue desarrollada dentro del curso Construcción Cultural y Colaboración Social perteneciente al 3º año de la carrera de Educación Social de la Universidad de Granada.

El hilo argumental que sostiene la experiencia y que estructura este escrito transita entre los conceptos de grabado desplazado como vehículo para instrumentalizar la experiencia y los términos de patrimonio, identidad y afectividad como claves para sostener la implicación con el entorno. Junto a ello remite a tres artistas: Thomas Kilpper, Emma France y Pascual Fort, quienes encarnan los conceptos referidos profundizando diferentes aspectos de la relación con el entorno y aportando otras nuevas formas de interacción.

La fundamentación anterior se traduce en una pieza gráfica de autoría propia y nacida desde un proceso *a/r*/tográfico cuyo objetivo es fortalecer el proceso creativo del alumnado. De este modo, se replican los procesos y reflexiones acontecidos desde la investigadora hacia el estudiantado para generar otros nuevos productos gráficos que dan cuenta de su vivencia como estudiantes de la carrera y la estrecha relación que han establecido con el entorno.

PALABRAS CLAVE

Grabado desplazado, *A/r*/tografía, Identidad, Afectividad, Educación artística.

¹⁰⁸ Este capítulo ha sido realizado gracias al financiamiento otorgado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo ANID-PFCHA/DOCTORADOBECAS CHILE/2016- 72170041.

INTRODUCCIÓN

Este capítulo describe una experiencia de formación de profesorado universitario en la cual el alumnado interactúa con el grabado no sólo como técnica, sino como instrumento para comprender procesos propios de aprendizaje en relación con el entorno cotidiano, valorándolo como constructo identitario.

El interés de este escrito radica en la evidencia de una acción enmarcada dentro de la práctica gráfica y fundada en una visión actual del grabado, ya que hoy en día son pocas las investigaciones destinadas a valorar la técnica y explorar sus alcances -en cualquiera de sus modalidades- dentro de la educación artística formal y no formal. En general, cuando se presenta el grabado dentro del aula se hace mediante el aprendizaje y repetición de los procesos, los cuales, si bien entregan grandes beneficios a la expresión creativa, son todavía limitados si solo se les considera como única opción. Por esta razón, es pequeño el número de experiencias que piensan la disciplina más allá de sus usos tradicionales y en este aspecto, creemos que este capítulo puede ser un aporte a la visualización de una apertura.

El texto se desarrolla repensando el grabado tradicional y revisando los discursos teóricos relacionados a su desplazamiento técnico y conceptual, siendo vital este primer punto para comprender luego como se liga a la intención de indagar el entorno activamente mediante procesos gráficos. De este modo, grabado entrama con patrimonio, comprendido como un constructo identitario que se relaciona de forma estrecha con la persona asignándole conocimientos y aprendizajes y en dónde el intercambio se produce mediante la afectividad, emoción que permite la apropiación de los elementos materiales e inmateriales que integran dichos conocimientos.

Lo anterior remite a tres artistas (Thomas Kilpper, Emma, France y Pascual Fort) que en su ejercicio creativo indagan el entorno cotidiano desde distintas perspectivas sostenidas por el interés de rescate afectivo. La comprensión de su obra lleva a plantear a/r/tográficamente la creación de una pieza gráfica que reúne la discusión teórica en su proceso y resultado, relacionándose con los referentes y a la vez incorporando otros

elementos personales. Esta pieza luego se traslada al aula y se comparte con el alumnado en un proceso similar, aunque esta vez, enfocado a la vivencia como estudiante en un contexto universitario.

1. REPENSAR EL GRABADO TRADICIONAL: DESPLAZAMIENTOS CONCEPTUALES Y PRÁCTICOS DE LA MATRIZ Y LA ESTAMPA

La resignificación del concepto de obra gráfica, a través de la idea de huella poli/gráfica, expande la lectura sobre sus límites, desplazamientos y posibilidades actuales. Y en lugar de la valorización excesiva (o exclusiva) de las obras a partir de un paradigma “técnico”, es decir, por sus procedimientos de realización, se enfatiza el contenido simbólico y su interpretación (Dolinko, 2005).

El grabado ha sido entendido históricamente como una disciplina estructurada, reglada y que perpetúa antiguos métodos de transferencia de imagen. Sin embargo, cuando el grabado quedó obsoleto frente a los medios de reproducción industrial comienza su apertura dentro del campo artístico como medio de creación. De esta manera, si la Real Academia Española (23^a edición) define desplazar como “trasladar” o “ir de un lugar a otro”, este cambio tecnológico significativo constituye el primer desplazamiento del grabado: el del impresor que se convierte en artista transitando desde la imagen masificada hacia la obra de arte.



Figura 1: Autora, (2019). Taller externo.
Fotoensayo compuesto por dos fotografías digitales independientes.

El grabado en relieve ha empleado la madera como uno de sus elementos primordiales, sin embargo, ésta hoy en día ha sido sustituida y ya no constituye el único camino matérico. Esto se debe a que han intervenido diferentes procesos que re-visualizan la materia haciendo aparecer la idea de que cualquier superficie puede servir para estampar.

Lo anterior ha provocado que el concepto de matriz se torne inestable e inmaterial. De este modo, cruzamientos entre distintos discursos artísticos han promovido la emergencia de nuevas formas de discursividad en la obra gráfica y como consecuencia de estos cambios conceptuales y procedimentales, los términos de grabado y estampa se reeditan bajo nuevas condiciones en concordancia con el contexto actual.

En consecuencia, el grabado se ha abierto a otras nuevas poéticas que trascienden generosamente su sentido de imagen impresa cristalizando distintos análisis que interpretan y explican estos cambios. De ellos, destacamos tres términos importantes: 'Desplazamiento del grabado' de Carlos Gallardo (2018), 'Post grabado' (Mellado, 2004) y 'Grabado expandido' (Bernal, 2016). Estos análisis, que se expondrán a continuación, desmenuzan el concepto de grabado revisando sus atributos, verificando la expansión de la matriz tradicional y revalorizando la multiplicidad y serialización en post de la unicidad, visiones fundamentales en nuestra investigación y que de diferente modo están presentes en la experiencia artística propuesta al alumnado.

En Chile, Eduardo Vilches (en el marco de sus talleres dictados en la Escuela de Arte de la Universidad Católica entre los años 70 y 80), desarrolló junto a su alumnado proyectos que la crítica e historiografía local denominó 'Desplazamientos del Grabado'. Estos implicaban propuestas que desbordaban la visión tradicional de la disciplina ensayando nuevas posibilidades para su práctica en el contexto de arte contemporáneo. Entre este grupo de estudiantes se encontraba uno en particular: Carlos Gallardo, quien, en su proyecto *A la carne de Chile*, desarrollado a fines de la década del 70, instrumentaliza esta visión.

Para Gallardo, el grabado desplazado surge como una respuesta urgente a una carencia dentro de un momento en donde el mundo académico necesitaba una urgente innovación. Tras el golpe militar en Chile en

1973, las exigencias del contexto y del arte llevaron al artista a repensar críticamente el estatus de obra de arte con respecto a la institución y a su consumo, y esa reflexión práctica contribuyó a extender sus límites conceptuales a otras esferas. De esta manera, su propuesta cuestionó las condiciones tradicionales de producción trasladando el grabado a soportes donde la relación matriz-copia adquirió una interpretación más allá de la imagen impresa. Por ejemplo, en cuanto al procedimiento técnico, se desplaza hacia la fotografía (como medio documental y artístico) y la homologa al grabado en tanto ambos poseen una matriz, con lo que su intención creativa le atribuye a la imagen fotográfica el carácter de estampa y de soporte debido a su mecánica matriz-copia.

El autor concluye además que la dinámica presente dentro del proceso de grabado puede asumirse conceptualmente, incorporándolo a su obra. De este modo reúne metafóricamente los procesos productivos de la carne y la situación política imperante en el Chile de la época recibiendo con grandes paños la sangre de animales sacrificados para el consumo en un matadero. Esta acción que repite una y otra vez genera un conjunto de monocopias pigmentadas que sugieren la idea de muerte en serie.

Estas prácticas nacidas en décadas anteriores tendrían un correlato posterior en instancias internacionales, como la Trienal Poligráfica de San Juan en Puerto Rico, donde Justo Pastor Mellado recoge las propuestas diseminadas hasta entonces y reedita el concepto a manera de informe de campo para participar en un debate acerca del estado del grabado contemporáneo. Mellado despliega la idea de grabado esencial -la práctica tradicional- y señala que han influido enormemente las bienales de la disciplina y el abandono de las obras clásicas en su incuestionable cambio de dirección hacia un camino más abierto.

Para el autor, el grabado trascendió los límites que le habían sido impuestos y a este cambio práctico y teórico lo denomina 'post grabado'. En él, sostiene que el grabado ya no es concebido como un medio exclusivamente reproductor de la imagen



Figura 2: Autora, (2019). Matriz y entorno: Una manera de desplazar el grabado.
Fotografía digital independiente.

sino como un elemento generador de la misma, lo que termina de alguna manera con el servilismo histórico de la estampa y hace emerger una nueva cultura gráfica.

Conectada a las dos ideas anteriores María del Mar Bernal (2016) propone el término de 'Grabado expandido' con el que sostiene que la disciplina ha sufrido un proceso de mestizaje en el cual la matriz ha sido modificada, ampliada, desplazada y expandida. En aquel trayecto, el binomio matriz- estampa ha perdido su inmutabilidad asistiendo a su propia deconstrucción y a consecuencia de este movimiento liminar, la autora se pregunta por aquellas propiedades del arte gráfico que en este escenario debieran prevalecer: ¿Qué se necesita para que una pieza pueda seguir siendo llamada grabado en el campo de producción de arte? ¿Cuáles son sus requerimientos mínimos? ¿Cuáles son los desafíos técnicos, plásticos, críticos y sociales que, relacionados, asegurarían al grabado un sitio en la escena artística actual? ¿Cabe la posibilidad de que esta actualización, incluso, conduzca a la revisión de las categorías previas?

2. IDENTIDAD Y EMOCIÓN: UNA MIRADA PARA ENTENDER EL ENTORNO

¿Es factible enlazar el grabado con el entorno que vivimos? ¿Es posible conectarlo con la emoción, con el descubrimiento?

Grabar implica afectar una superficie, cambiar su apariencia, dotarla de una nueva información. Es una construcción progresiva que se ve a sí misma en una proyección y en un nuevo producto. Este procedimiento no dista de otros similares donde ocurren cambios profundos. Un ejemplo de esto se encuentra en los procesos constructivos patrimoniales que se gestan dentro de cada una de las personas en concordancia a su contexto y que determinan muchas de sus características. De este modo, dirigimos nuestra atención a tres conceptos que interactúan entre sí y que son capaces de explicar lo anterior: Patrimonio, Identidad y Afectividad.

Para Olaia Fontal (2003) Patrimonio forma parte de nuestra memoria convirtiéndose en un recurso para poder definirnos, porque “Es la relación entre bienes y personas en términos de propiedad, pertenencia, identidad, valoración” (Fontal, 2013, p.10). Calbó, Juanola y Vallés (2011) identifican en él elementos inmateriales constituidos por la memoria, permanentes en el tiempo y esenciales en la conformación de la cultura e identidad de un pueblo porque constituyen una riqueza propia. Ambas posturas remiten a un ente vivo compuesto por personas en interacción y a un sitio de cambios y enriquecimiento cultural que incluyen sujeto y entorno. Patrimonio es, por tanto, un edificador de identidad.

El concepto de identidad es múltiple y multidimensional, porque es una construcción psicosocial profundamente contextualizada (Blanco, 2012). Describe una estructura en continuo movimiento, una construcción discursiva dinámica y una confluencia de sensibilidades y experiencias. Para Arévalo (2004), identidad es el resultado ineludible de la relación entre hechos objetivos (determinante geográfico- espacial, datos históricos y condiciones socioeconómicas específicas) y subjetivos (sentimientos y afectos, experiencia vivencial, conciencia de



Figura 3: Autora, (2019). Individuos. Fragmento 1. Fotoensayo compuesto por ocho xilografías de la autora.

pertenencia y la topografía mental comprendida en rituales, símbolos y valores).

“Los vínculos patrimoniales pueden comprenderse como una suerte de puente entre las personas y el contexto en el que viven” (Fontal y Cepeda, 2018, p. 385). Esto indica que son las transformaciones culturales más básicas aquellas que permiten generar procesos de patrimonialización basados en vínculos entre sujeto y objeto y en el cual confluyen significados y relaciones precisas. Esto permite incluir la afectividad como desarrollo cultural asumible en el que son vitales los conceptos de pertenencia y propiedad y donde cabe el cariño, el apego y el sentimiento, porque se gesta desde un enfoque afectivo. En esta interpretación cognitiva y emocional, el individuo construye su universo referencial a través de los contextos que el entorno dispone frente a él experimentando, dotando de sentido y otorgando significados a una realidad que pasa a ser subjetiva, experimentada y filtrada (Gómez, 2012).

Los sentimientos generados interiormente construyen un aprendizaje y volverán a ser sentidos una vez que se vuelva a percibir el objeto que los provoca; y en tanto en cuanto el objeto puede recordarse, el individuo puede sentir, aún sin la presencia física de este los sentimientos asociados. De esta elaboración recursiva se desprende una afectividad como

proceso, es decir, la filia como impresión inicial requiere una elaboración en el tiempo, su graduación no es inmediata. (Gómez, 2014, p.69)

3. METODOLOGÍA BASADA EN ARTES COMO MODELO DE INVESTIGACIÓN Y DE ANÁLISIS DE RESULTADOS DE NUESTRA EXPERIENCIA.

La Investigación Basada en Arte va a proponer que la ciencia no es el único ni exclusivo modelo para la actividad investigadora, sino que hay muchos modos de conocimiento que junto al estrictamente científico pueden contribuir a iluminar los problemas humanos y sociales, e entre ellos los educativos: uno de estos ámbitos de conocimientos son las artes. (Marín-Viadel, 2005, p.234)

Encontrar una manera de investigar que profundice la reflexión visual sobre el objeto de estudio aportando otros datos, supone abrir el modelo cualitativo (tradicionalmente empleado en el ámbito de los estudios artísticos) al empleo de la Metodología Basada en Artes, debido a que “más que límites tajantes entre los enfoques “cuantitativo”, “cualitativo” y “artístico” de investigación lo que se producen son cambios de dirección u orientación en la trayectoria que sigue un mismo problema de investigación” (Marín- Viadel, 2005, p. 228).

Barone y Eisner (2006) indican que la Investigación Basada en Artes, en primer lugar, utiliza elementos artísticos y estéticos a diferencia de la mayoría de las investigaciones en Humanidades, Ciencias Sociales y Educación porque emplea elementos no lingüísticos relacionados con las artes visuales o performativas. En segundo lugar, persigue otras maneras de mirar y representar la experiencia, porque no busca certezas sino realzar las perspectivas y los matices observados para develar lugares no explorados. Por este motivo, en tercer lugar, trata de evidenciar aquello de lo que no se habla sin pretender ofrecer alternativas o soluciones que fundamenten las decisiones de política educativa, cultural o social; sino más bien plantea una conversación más amplia y profunda sobre éstas.

3.1. A/R/TOGRAFÍA: INVESTIGAR RELACIONANDO TEORÍA Y PRÁCTICA



Figura 4: Autora, (2019). Matrices para explicar el concepto de a/r/tografía. Fotografía digital independiente.

La propuesta educativa que describiremos se proyecta hacia una Investigación Basada en las Artes y en particular, hacia el tratamiento que propone la A/r/tografía, ya que trata de una indagación conjunta que relaciona las visiones de quien investiga y del alumnado participante. Irwin (2013) define A/r/tografía como “modo de investigación, práctica creativa, y pedagogía performativa que vive en las prácticas rizomáticas de los intermedios liminales” (p.23). Esto quiere decir que trata de una indagación educativa que incorpora la producción visual y la escritura de artistas, educadores e investigadores como forma de investigación reconociendo el aporte en cada una de esas áreas. La misma autora junto a Springgay y Kind (2005) propone seis ideas clave que la estructuran: cuestionamiento o indagación, contigüidad, metáfora- metonimia, apertura, excesos y reverberaciones. Estos términos son interpretados por García Roldán (2012) del siguiente modo: continuidad presta atención a los espacios entre el arte, la educación y la investigación; el concepto de indagación destaca la complejidad y las contradicciones de las relaciones entre las personas y las cosas, así como la comprensión de las

experiencias de la vida; el concepto de metáfora y metonimia, concede importancia a las nuevas conexiones y relaciones entrelazadas; el concepto de apertura acentúa el poder del diálogo y el discurso; el concepto de reverberación enfatiza los cambios con un nuevo significado; y finalmente, el concepto de exceso realza aquello que está fuera de lo aceptable, es decir, lo grandioso, lo monumental y lo enorme.

Podemos sostener que la A/r/tografía es hacer para darse cuenta de que las ideas emergen desde las acciones, porque de forma natural, desde la indagación se descubren situaciones relacionales que provocan otras nuevas. Por este motivo, el pensamiento y la acción del artista-investigador-educador debe integrarse, cohesionarse y su máxima preocupación debe dirigirse a la producción de significados personales. En consecuencia, el trabajo a/r/tográfico también es autobiográfico, por tanto, es innegablemente íntimo y necesita de la afectividad como medio indispensable para querer encontrar y como motivación para buscar.

3.2. UN METRO DE TERRITORIO: LA REFLEXIÓN A/R/TOGRÁFICA QUE PROPONE UNA INDAGACIÓN ACTIVA DEL BARRIO

Un metro de territorio es una obra de autoría propia que posee varios de los conceptos descritos. Es una reflexión gráfica a/r/tográfica que establece una relación estrecha con el lugar que se habita y que está profundamente relacionada a artistas que han visualizado el lugar como una gran matriz. La pieza establece una relación estrecha entre persona/entorno siendo capaz, también de convertirse en un ejercicio extrapolable como estrategia de enseñanza aprendizaje.

La pieza artística es concebida a partir de la observación de espacios delimitados y conformados por los trayectos diarios más recurrentes: desde casa a la universidad, al supermercado, al gimnasio, a la parada de autobús. En la caminata emergen hitos de especial interés y significado estético, simbólico o funcional, los que son escogidos de acuerdo con la importancia



Figura 5: Autora, (2019). Un metro de territorio. Procesos y obra. Fotoensayo compuesto por diez fotografías digitales independientes

que se le confieren dentro de este desplazamiento. En este momento, el barrio y toda su materialidad se convierten en una matriz contenedora de poderosa información y, por lo tanto, es capaz de ser transferida a otro soporte mediante la impresión.

De esta manera, los elementos valorados son rescatados y convertidos en estampa a través de tinta, rodillo, papel de seda y el gesto de la zapatilla como medio impresor. En el taller las estampas semi-transparentes son combinadas con otros distintos materiales gráficos: mapas, apuntes, periódicos, telas y otros similares, superponiéndose ambos para formar una sola imagen. La obra está compuesta por un total de 100 estampas de 10 x 10 cm cada una.

Un metro de territorio, además de valorar aspectos cotidianos del día a día confiriéndoles valor estético, permite comprender el grabado fundamentándose en la experimentación bajo una mirada actual del arte. De la misma manera, se transforma posteriormente en una propuesta dispuesta a ser replicada dentro de un contexto universitario para un análisis similar.

3.3. REFERENTES ARTÍSTICOS DE LA PIEZA ARTÍSTICA: GRABADO, AFECTIVIDAD Y TERRITORIO

Transitar el contexto cotidiano de la mano de la gráfica y la afectividad para comprender el desarrollo identitario encuentra eco en acciones artísticas similares y que contribuyen a elaborar los criterios estéticos de la experiencia. Estas acciones artísticas reflexionan acerca de la manera en que el contexto aporta a la construcción identitaria preguntándose la forma en que ambas partes interactúan.

3.3.1 Thomas Kilpper, *Don't look back*

Thomas Kilpper (2018), posee un trabajo amplio, compuesto por diferentes proyectos y obras que desmenuzan profundamente la historia de un lugar. Ofrece imágenes artísticas unidas a su relato personal cimentadas en la fuerza del trazo del grabado y en la certeza del poder de su huella. Con ambos interviene calles y edificios emitiendo importantes mensajes políticos y sociales a través de grandes tallas de madera impresas manualmente y dispuestas en el suelo, las cuales tienen por objetivo contar historias e impactar a los transeúntes para hacerles pensar y dialogar acerca de los diseños y frases cargadas de simbología que tienen bajo sus pies y que conectan directamente con aquellos lugares.

El artista considera estas piezas como una intervención escultórica y de instalación en un intento de comunicación con quienes no son visitantes asiduos a un museo, resignificando cada lugar: Kilpper elige precisamente esos lugares simbólicos para interpelar a los habitantes de Berlín, políticos y ciudadanos, por igual (Artiagoitia, 2014, p.189).

Específicamente, en *Don't look back* surge la posibilidad de tallar el suelo de un espacio en ruinas: la cancha de baloncesto de Camp, antigua base militar de Oberusel, de la cual, al explorar el espacio, revisa su historia y descubre aspectos desconocidos, como que el territorio fue un centro de mando utilizado por el Tercer Reich para retener prisioneros de guerra pasando a manos de los americanos una vez terminada la guerra.

De aquella historia y con su propio sentir como ciudadano alemán, expone un vínculo histórico y biográfico que reconstruye la relación con

el lugar. Para hacerlo, reúne a distintos habitantes anónimos cuyos relatos permiten edificar una versión de la historia no oficial bajo su propia mirada. De la reunión de la búsqueda histórica, política y sobre la memoria colectiva de ese ejercicio, surge una instalación compuesta de imágenes gráficas que dan voz a los protagonistas invisibles de la historia.

3.3.2. Pascual Fort, serie *Barcelona*

Barcelona, de Pascual Fort consigue descolocar los objetos que forman parte de un fragmento del mundo llevándolos a otra posición diferente a lo que el observador está habituado. El mismo relieve de la obra, producto del procedimiento de estampación, notifica una textura ya conocida, aunque fuera de su lugar habitual. (Ruiz, 2008, p.144)

Impulsado por una vocación experimental y alentado por el arte matérico, *Barcelona* -desarrollada a principios de la década de los 90-, evidencia a un artista-arqueólogo de lo cotidiano con una obra enraizada en la vida social y cuya esencia delata un recorrido por parte de su historia material y humana.

Las tapaderas de las calles que emergen en esta serie son una resignificación de símbolos y elementos urbanos, objetos simbólicos que narran la historia paralela del suelo que pisamos. Con el ánimo de redescubrir la ciudad y de encontrar cuerpos objetuales que evidenciaran el paso del tiempo, el artista recorre calles dotado de una observación acuciosa que le permite valorar los elementos estéticos que componen estructuras funcionales. A través de ese ejercicio comprueba, por ejemplo, como estos provienen de fundiciones y épocas distintas condicionando su diseño, información valiosa que pasa desapercibida a la vista de todos.

Su objetivo era recoger los relieves directamente del suelo para generar una nueva matriz posible de ser entintada como si fuera aguafuerte. La transformación artística de aquellas tapaderas se desarrolla mediante el uso del color, el cual conserva gran parte de su fuerza primaria contribuyendo a establecer un diálogo entre matriz original y estampa.

3.3.3. Emma France, *Raubdruckerin*

Raubdruckerin es un proyecto experimental de grabado y diseño a cargo de Emma France (2018) que utiliza estructuras urbanas (tapas de alcantarillas, rejillas, objetos técnicos y otras superficies) para crear patrones gráficos únicos imprimibles en telas, conformando una huella de la ciudad. Sus motivaciones principales son estimular la percepción respecto a la relación con nuestro entorno, perfeccionar las rutinas cotidianas y ser sensible a la belleza oculta en lo inesperado. Para concretar-las, se exploran las superficies de las ciudades buscando detalles poco conocidos o insignificantes sobre el pavimento, los cuales a través de una nueva lectura resultan ser verdaderas piezas de diseño urbano. Este ejercicio revela partes no observadas de las ciudades llenas de historia y de diversidad, revalorizando los objetos cotidianos presentes en la urbe. Las imágenes resultantes no se llevan a ninguna galería, sino que se transforman en camisetas o bolsos, es decir, en indumentaria portable que emerge del espacio para circular libremente en sí mismo gracias al transeúnte, quien al portarla se convierte en una parte activa del proyecto.

El hecho de que la impresión se produzca fuera del taller de grabado y en un espacio público crea situaciones que nunca ocurrirían en la fabricación de un estampado textil tradicional, por lo cual esta instancia también convierte a los transeúntes en espectadores de un proceso que posibilita la comunicación, el intercambio y la espontaneidad.

4. ESTUDIO DE LA IDENTIDAD Y EL ENTORNO A TRAVÉS DE LA ESTAMPACIÓN: EXPERIENCIA CON EL ALUMNADO.

4.1. OBJETIVOS GENERALES DE LA EXPERIENCIA

- Conocer y comprender procesos sencillos en torno a la práctica del grabado actual.
- Investigar las características estéticas, matéricas y simbólicas del contexto universitario en el que se habita a diario por medio de la estampación y el imaginario propio, empleando como referencia técnica y discursiva para la creación la obra *Un metro de territorio*.

- Relacionar el contexto universitario con la propia experiencia a partir de la observación afectiva y reflexión artística en la elaboración de una serie de piezas gráficas que den cuenta del tránsito y la experiencia educativa.
- Realizar con las piezas creadas una obra colectiva que evidencie las relaciones encontradas.

4.2. ESTRATEGIA METODOLÓGICA

Esta propuesta reúne siete estrategias destinadas a favorecer el proceso de enseñanza aprendizaje (Castillo, Palau y Marín, 2020):

a) Trabajo A/r/tográfico como enfoque reflexivo y como estrategia de enseñanza aprendizaje.

La obra *Un metro de territorio* cristaliza la experiencia de habitar un sitio cotidiano desde una mirada estética relacionada con el grabado. Es un activador que traslada la atención desde el barrio hacia la universidad, proponiéndola como un espacio protagonista de la vida misma.

b) Relectura o reinterpretación de obra.

La propuesta propulsa un diálogo entre obra y espectador. Kilpper, France, Fort y la misma investigadora como referencias conceptuales y procedimentales, trazan un camino artístico-reflexivo que invita a re visualizar los espacios urbanos cotidianos en búsqueda de imágenes relevantes. De esta manera, el alumnado comparte el análisis estético implícito en las obras elaborando sus propias conclusiones.

c) Conexión entre la obra del artista y el imaginario propio: la identidad como elemento de creación y narración.

El sustrato de esta experiencia pone al sujeto y su contexto en interacción. Su sentido se relaciona a la vivencia personal e incluye aspectos de la biografía como estímulo creativo favoreciendo la lectura de otros ámbitos cotidianos en relación con lo sensorial, lo emocional y lo emotivo.

d) Prácticas laterales de grabado.

El empleo de prácticas laterales supone explorar posibilidades técnicas al margen de lo obvio. En este sentido, las estrategias laterales asumen

una tarea de reestructuración de los procedimientos tradicionales aumentando la efectividad de los procesos y, por tanto, de sus productos visuales, reduciendo y eliminando la rigidez implícita.

e) Empleo del modelo pedagógico de taller del artista.

Las acciones que componen esta experiencia se desarrollan dentro de un espacio capaz de responder a las dinámicas de trabajo del grupo. Con ello, cada estudiante aprende la importancia de esta mecánica interactiva, así como también, la definición de espacios individuales y comunes de trabajo. Un modelo de organización esencial y sencilla posibilita que un grupo que recién comienza el aprendizaje del grabado pueda retroalimentarse en la medida que avanza.

f) Grabado no tóxico.

Si bien este término se orienta mayormente a la exclusión de químicos para el mordido de la plancha, incluye también las tintas de impresión. La utilizada en esta experiencia es un sustituto acrílico soluble al agua y su empleo erradica los tóxicos de los procesos de estampación y limpieza del material. Es inocua con la salud y el medioambiente y sus resultados no distan de los de las tintas tradicionales.

g) Trabajo colectivo como herramienta para la interacción de la obra con el medio.

El gesto de compartir el resultado artístico individual con otras personas que han participado del mismo proceso cierra y completa la experiencia. Indudablemente a través de esta estrategia el resultado de cada imagen se amplifica y magnifica. Además, el despliegue de la colaboración es un ejemplo de que no se necesitan grandes recursos para generar un espacio expositivo.

4.3. PROCESOS Y RESULTADOS

La experiencia 'Estudio de la identidad y el entorno a través de la estampación' (abril/mayo 2019) se desarrolló dentro de la asignatura de Construcción Cultural y Colaboración Social, perteneciente al 3º año de la carrera de Educación Social de la Universidad de Granada. Participaron en ella 68 estudiantes.

La acción artística encuentra su riqueza en el transcurrir dentro de un lugar físico, razón por la que indaga y reflexiona la relación que se establece con él. Debido a ello, el análisis de cada estudiante asume una actitud ante el contexto y sostiene una manera de experimentarlo.

La experiencia estructura cuatro sesiones:

- Creación libre con Collage y Técnica Mixta: El primer taller buscó poner en imágenes concretas las experiencias, emociones y aprendizajes devenidos de la vida estudiantil. Por ello, requirió por parte del alumnado el aporte de varias imágenes (dibujos, periódicos, revistas, fotografías de otras personas o de elaboración propia) y textos relacionados con la educación desde diferentes perspectivas. A partir de ello, se desarrolló una reflexión grupal direccionada a descubrir distintas emociones y sentimientos puntuales o recurrentes devenidos de la vivencia como estudiante, los conocimientos adquiridos en este proceso y las expectativas como futuro educador social. Las imágenes y textos aportadas a la clase ayudaron a cada estudiante a crear varias piezas en técnica mixta que interpretaban y daban respuestas a las preguntas iniciales.

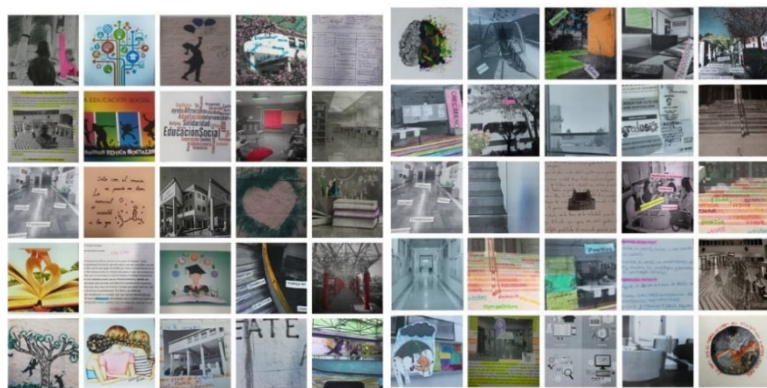


Figura 6: Autora, (2019). Imágenes aportadas por el alumnado para definir educación y entorno. Serie muestra compuesta por 50 imágenes del alumnado participante.

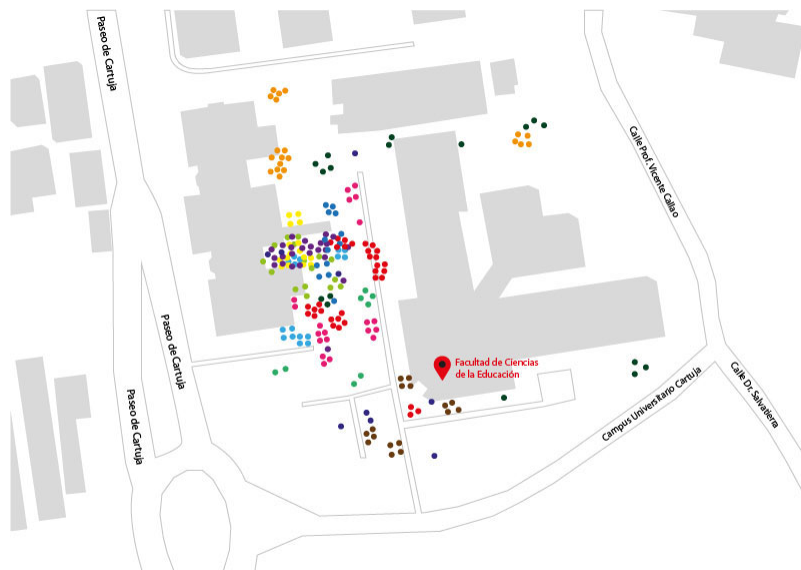


Figura 7: Autora, (2019). Situación espacial de las estampas. Media visual compuesta por la ubicación de 244 estampaciones del alumnado.

- Recorrido gráfico-indagatorio por la Facultad de Ciencias de la Educación: Esta acción intrínsecamente dinámica evidencia mediante teoría y práctica los procesos implicados en grabado, profundiza los referentes artísticos en su sustrato conceptual y propone una estrategia de indagación del territorio como vías estratégicas para la creación.

Al igual que en la obra de referencia principal, el terreno de la facultad se transforma en matriz cuando el alumnado realiza el ejercicio de observar el entorno circundante, valorar sus aspectos estéticos y matéricos y rescatar aquellos más representativos mediante la estampación directa. Se trata de una sesión dinámica en la que el taller se traslada hacia el exterior y en donde se valora la irrupción de la estampa en papel de seda, cuya materialidad semi-transparente permitirá crear un nuevo producto.



Figura 8: Autora, (2019). Apropiación.
Fotoensayo compuesto por dos fotografías digitales independientes

- Síntesis visual de la experiencia: Las acciones anteriores dejan dos productos visuales: la imagen base (trabajo de técnica libre que interpreta la visión y dinámicas de la vida estudiantil) y la estampa semi-transparente (estampación directa como rescate apropiativo del lugar en el que acontecen aquellas situaciones). En el tercer taller se genera la unión intencional de ambas mediante la superposición, lo que finalmente aporta un discurso visual capaz de sumar los productos de ambas imágenes para obtener un nuevo resultado y lecturas.



Figura 9: Autora, (2019). Trabajo de unión de imágenes.
Fotoensayo compuesto por tres fotografías digitales independientes

- Exposición colectiva: Como en un proceso circular, la última sesión se orienta a completar y cerrar todas las acciones registradas anteriormente para ser compartidas con la comunidad educativa. Por consiguiente, se otorga formato a las piezas creadas (10 x 10 cm) para unificarlas y a continuación cada estudiante

se traslada a un muro adjunto a la sala de clases para componer allí sus piezas en relación con las otras. Se trata de un momento en el que el producto estético adquiere gran fuerza al sumarse al resto, conformando así un espacio expositivo.

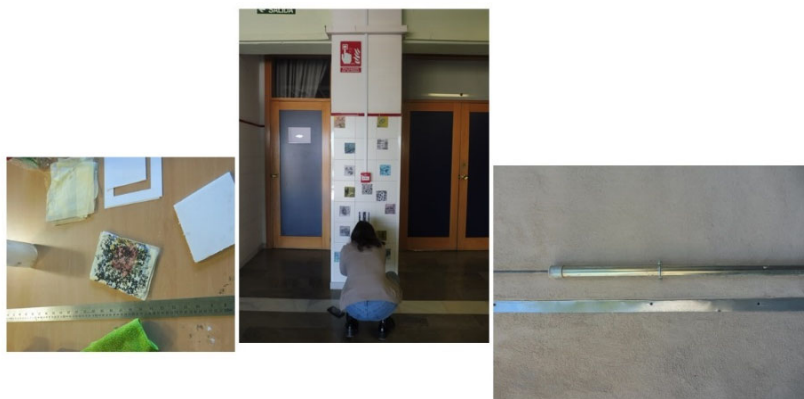


Figura 10: Autora, (2019). Apropiación III.
Fotoensayo compuesto por tres fotografías digitales independientes

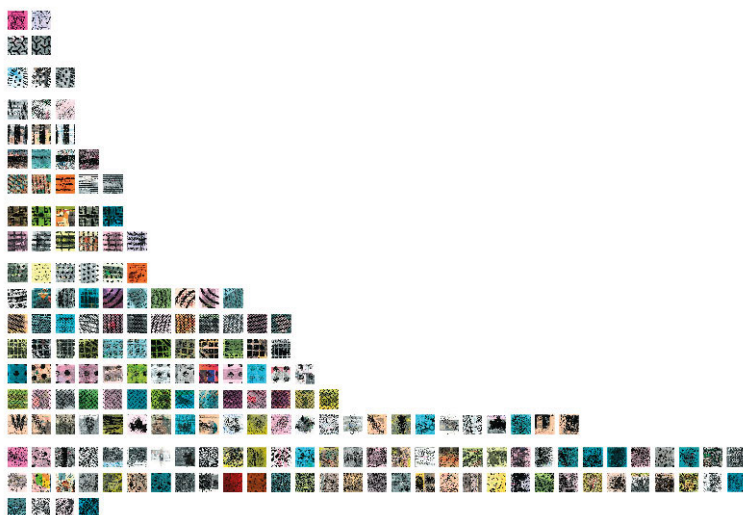


Figura 11: Autora, (2019). Resultados obtenidos.
Gráfico de barras organizado mediante 244 estampaciones del alumnado participante

6. CONCLUSIONES

Consideramos que la A/r/tografía enriquece enormemente el trabajo con el alumnado debido a que amplía los conceptos y prácticas estéticas cuando permite al docente investigar, trasladar y compartir en el aula las herramientas y estrategias de su indagación, aportando coherencia a la enseñanza.

Hoy en día existen medios alternativos capaces de abrir la técnica de grabado de forma cercana, a un bajo costo y sin necesidad de emplear material especializado para obtener resultados óptimos. Esto abre un camino extenso en el cual se derriban los prejuicios extendidos acerca de la práctica.

Aquellos avances de carácter práctico y que permiten insertar el grabado en el aula se unen a sus avances conceptuales. Dicho de otro modo, no es necesario enseñar grabado tradicional para que el alumnado aprenda qué es el grabado; los procesos son homologables y en base a ello, cualquier material puede ser matriz y cualquier objeto puede convertirse en herramienta. Esta postura nos libera de la esclavitud e inmovilidad aparente del proceso.

La experiencia creativa y estética debe ser considerada una forma de conocimiento para establecer su carácter cognitivo. Por eso creemos que la interacción dinámica y activa con el medio es posible dentro del campo del grabado y en ella pueden involucrarse además la valoración y apropiación afectiva como elementos patrimonializantes y constructores de identidad. Evidencia de ello son los productos resultantes del alumnado, los cuales manifiestan una indagación comprometida y participativa que subraya sus procesos. Por lo mismo, muestran gran factura e interés simbólico.

Por último y como factor importante a considerar en acciones sucesivas, apreciamos la importancia de la sorpresa en el momento del descubrimiento de la imagen transferida como altamente motivadora y significativa dentro de los procesos de creación. Por ese motivo resulta altamente atractivo incorporarla e instrumentalizarla de forma consciente como otra posible estrategia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARÉVALO, J. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de Estudios Extremeños*, 60(3), 925-956.
- ARTEAGOITÍA, D. (2014). La ciudad como matriz. La urbe como pretexto en la gráfica contemporánea. *Ausart Journal for Research in Art* 2, (1), 181-190.
- BARONE, T., & EISNER, E. W. (2006) Arts-Based Educational Research. En J. Green, C. Grego y P. Belmore (eds.). *Handbook of Complementary Methods in Educational Research*. (pp. 95-109). Aera.
- BERNAL, M. (2016). Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 28(1), 71-90.
- BLANCO, V. (2012). *Identidad narrativa. Estrategias del arte*. [tesis de Máster, Universidad de Granada].
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=61732>
- CALBÓ, M., JUANOLA, R., VALLÉS, J. (2011). *Visiones interdisciplinarias en educación del patrimonio: Artes, cultura. Ambiente*. Documenta Universitaria.
- CASTILLO-INOSTROZA, J., PALAU-PELLICER, P. Y MARÍN-VADEL, R. (2020). Tres acciones pedagógicas desde un enfoque a/r/tográfico para la enseñanza del grabado en educación artística. *ARTSEDUCA*. 25, 65-83.
- DOLINKO, S. (8 de marzo de 2005) De gráfica a poligráfica. *Página 12*.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/artes/11-48178-2005-03-08.html>
- FONTAL –MERILLAS, O. (2003). *La educación Patrimonial. Teoría y práctica para el aula, museo e internet*. Trea.
- FONTAL-MERILLAS, O. (2013). La educación patrimonial. Del patrimonio a las personas. Trea.
- FONTAL- MERILLAS, O. Y MARÍN-CEPEDA, S. (2018). Nudos Patrimoniales. Análisis de los vínculos de las personas con el patrimonio personal. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(3), 483-500.
- FRANCE, E. (16 de agosto 2018). *Raubdruckerin. Emma France*.
<https://raubdruckerin.de/project>
- GALLARDO, C. (2018). *A la carne de Chile*. Larrea Marca Digital.

- GARCÍA-ROLDÁN, A. (2012). *Videoarte en contextos educativos. Las nuevas narrativas audiovisuales y su inclusión curricular en los programas de educación artística desde una perspectiva A/R/Tográfica*. [tesis doctoral, Universidad de Granada].
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=61734>
- GÓMEZ, C. (2012). Identización: la construcción discursiva del individuo. *Arte, Individuo y Sociedad*, 24(1), 21-37.
- GÓMEZ, C. (2014). El origen de los procesos de patrimonialización: la efectividad como punto de partida, *EARI*, (5), 66-80.
- IRWIN, R. (2013). Becoming a/r/tography. *Studies in Art Education*, 54 (3), 198-215.
- KILPPER, T. (21 de noviembre de 2018). *Kilpper Projet Blog. Don 't look back*. <http://www.kilpper-projects.net/dont-look-back/gb/imagesor.htm>
- MARÍN-VADEL, R. (2005). La investigación Educativa basada en las Artes Visuales o Arte investigación Educativa. En R. Marín Viadel (ed.) *Investigación en educación artística* (223-274). Universidad de Granada.
- MELLADO, J. (2004). El concepto de desplazamiento del grabado. Informe de campo. Asunción, Paraguay: Portal Guaraní.
http://www.portalguarani.com/1755_justo_pastor_mellado/7436_el_concepto_de_desplazamiento_del_grabado_informe_de_campo_por_justo_mayor_mellado_.html
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2014). Diccionario de la lengua española (23.aed.). <http://www.rae.es/rae.html>
- RUIZ, C. (2008). *El molde de bloque como matriz. Una mirada personal al relieve en la gráfica contemporánea*. [tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia]. Repositorio Institucional UPV.
<https://riunet.upv.es/handle/10251/3785>
- SPRINGGAY, S., IRWIN, R. L., & KIND, S. W. (2005). A/r/tography as living inquiry through art and text. *Qualitative inquiry*, 11(6), 897-912.

CONSTRUCCIÓN DEL TRINOMIO *DISEÑO, ARTE Y
ARTESANÍA*. HACIA UN NUEVO ENFOQUE
ACADÉMICO-CREATIVO
EN LA EDUCACIÓN SUPERIOR

DR. MANUEL PÉREZ-VALERO
Universidad de Granada, España

DR. ÓSCAR GONZÁLEZ-YEBRA
Universidad Internacional de la Rioja, España

RESUMEN

Este capítulo muestra una experiencia educativa basada en las artes plásticas y el diseño realizada para la asignatura Teoría y Cultura del Diseño, de tercer curso del Grado Superior de las EEAASSD en la especialidad de Diseño Gráfico y Diseño de Moda, en la Escuela Superior de Diseño y Artes Visuales “Estación Diseño” de Granada. Bajo una metodología de investigación basada en las artes se han diseñado diferentes acciones en formato de laboratorio-taller que estimulan el pensamiento creativo y la crítica del alumnado. Pretende abordar el estudio de las artes, la artesanía y el diseño mediante nuevas vías creativas que favorezcan ambientes de experimentación e intercambio de conocimiento entre docentes, discentes, artistas y profesionales de la materia. Aportando así nuevas perspectivas metodológicas relacionadas con procesos creativos del diseño y las artes plásticas. La experiencia servirá de preámbulo a investigaciones futuras entre el campo de la Educación, las BBAA y el Diseño.

PALABRAS CLAVE

Enseñanza-aprendizaje, Diseño, Artesanía, Artes plásticas, Creatividad

INTRODUCCIÓN

Se podría afirmar que la educación artística se encuentra en un proceso de nueva conceptualización. Está tratando de ir más allá de la mera producción de objetos entendidos como culturalmente bellos, está al servicio de la sociedad y su consumo. Y es que las necesidades culturales cambian, son percepciones y respuestas que eslabonan procesos que evolucionan utilizando y prefigurando los objetos que se encuentran en la comunidad (Martín, 2002). Es momento de entender la educación artística como siempre ha defendido Camnitzer (2015), como una forma de pensar, y no como un procedimiento único de producción.

Se trata de comprender el triángulo educación – arte – diseño como una producción cultural en sí. Aceptar que existe una manera específica para seleccionar y ordenar los contenidos, y así diseñar experiencias que desarrollen diferentes modos de descifrar e interpretar el mundo (Acaso y Megías, 2017). La educación artística-sensible necesita despertar procesos tan importantes como la reflexión, la transmisión de mensajes en una búsqueda de sentido hacia lo colectivo. Una experiencia que permita entender la realidad y saber leerla, que impulse lo éticamentepreciado, y por supuesto, nos aleje del impulso inútil de producir objetos recurrentes. Estas observaciones son fundamentales para aquellos docentes que transforman todo su trabajo acercándolo al ámbito de la investigación para conseguir una enseñanza comprometida, con carácter y por supuesto con sentido.

Ahora, el estudiantado tiene un modo de vida más acelerado, está acostumbrado a no dar pasos atrás. Pero en la educación, el arte y el diseño, dar esos pasos, sea en la dirección que sea, será un acto de honestidad, de progreso y por lo tanto de nuevas experiencias. Para conseguir esto se necesita conectar con la contemporaneidad, con aquello que está en las calles, en las aulas y en los medios digitales. Valerse del patrimonio y utilizar aquellos referentes artísticos, culturales y sociales que nos brinda lo cotidiano. Esto llevará a recomponer las evidencias para así llegar a nuevas ideas que defender o impugnar. Se ponen en juego todas las habilidades aprendidas en otras áreas para trabajar el conocimiento de forma transversal. Diseño, arte, artesanía y sus contenidos formarán

parte rigurosa de los proyectos establecidos. Un acto similar al de Alicia atravesando el espejo, concebir un mundo despojado de su sentido vulgar, creando y diseñando objetos liberados de las imposiciones de la utilidad (Carelman, 1991).

Arte y artesanía están más unidos de lo que se puede llegar a pensar, al igual que arte y educación, ambos capaces de funcionar como herramientas útiles para aquello que tenga que ver con la razón y el conocimiento. Se podría considerar el arte como una manera de pensar, y la educación como una manera de entrenar ese pensamiento. Cuando se habla de pensamiento no solo se refiere a lo lógico, se trata de aprender y enseñar a usar el pensamiento más racional para así poder aprovechar absolutamente todas las posibilidades que puedan aparecer, incluso las más irracionales.

Es ahora el punto en el cual se necesita introducir la imaginación y la fantasía, que suelen no estar del todo presentes en el proceso educativo, o al menos no con la importancia que tienen en el ámbito creativo. Suelen ser entendidas como meros instrumentos de dispersión, pero con un buen uso pueden ser medios muy interesantes para expandir y organizar el conocimiento. Como defiende Munari (2018), el buen desarrollo de la fantasía reúne un mayor conocimiento que hace posible relacionar un mayor número de datos. Este pensamiento ayuda a cuestionar lo establecido y a construir estructuras alternativas de conocimiento, ya sea en el arte o la educación. Hay que asumir el arte como investigación y analizar la docencia como un terreno donde el alumnado encuentre los límites de cada disciplina para superarlos articulando actividades realizadas en el aula, talleres y eventos puntuales como salidas de campo y encuentros con artistas (Montalvo, Miranda, Ingarao, Garcerá y Martínez, 2019).

Nacen y emergen nuevos modelos que transforman el papel del artista, un creador que trabaja, colabora, intercambia, transforma, compromete, crece, es casi un educador. Eso sí, debe conocer los entresijos de la formación y la enseñanza para saber manejarla como su paleta de colores. Igual que se ha pensado que los artistas eran genios, antes se pensaba que eran artesanos. Es más, casi todos los artistas y diseñadores, antes de

llegar a serlo, o a considerar que lo son, suelen ser artesanos o aprendices, aprenden las metodologías históricas y tradicionales, o al menos así debería ser. Posteriormente también comenzó a premiarse la creatividad y la originalidad, frente a la técnica.

Por todo ello, uno de los objetivos principales es la interacción entre artistas, docentes y alumnado, y el intercambio formativo y profesional que se produce dentro y fuera del aula:

- i. Conceptualizar el triángulo Diseño – Arte – Artesanía (DAA)

Para avanzar en la conceptualización de dicho triángulo (DAA), primero se hará un breve recorrido histórico desde el objeto artesanal al diseño contemporáneo. Posteriormente, se experimentará en clase mediante laboratorios de formación, talleres de estrategia ensayo – error, encuentro con artistas y salidas de campo.

Junto al propósito central se plantean también diferentes campos de actuación que se han tratado de forma transversal:

- ii. Experimentar un nuevo enfoque académico creativo basado en el triángulo DAA.
- iii. Potenciar la cooperación y colaboración entre los distintos perfiles del alumnado.
- iv. Hacer visible y poner en valor la artesanía identificando nuevos factores conceptuales.
- v. Generar sinergias entre el ámbito profesional – artístico – académico.
- vi. Buscar relaciones entre las artesanías y pensamientos sociales contemporáneos.
- vii. Entender el diseño como un campo de conocimiento multidisciplinar.
- viii. En términos prácticos, aplicar metodologías Art Thinking & Design Thinking.

1. ARTESANÍA, ARTE Y DISEÑO EN EL CONTEXTO EDUCATIVO ACTUAL

Al fin y al cabo, la educación artística, en cierta medida debido a sus intereses, propósitos, y estructura, tiene un modo de hacer propio de los profesionales de la artesanía. Así, ofrece la oportunidad de generar espacios de reflexión, aprendizaje, respeto y, sobre todo, a ser conscientes de la cantidad de posibilidades de conversión que posee nuestro entorno. Esta situación es parecida a la propia evolución natural que sufre el diseño, sometiéndose a prueba para descubrir problemas y modificarlos. Proceso natural también característico de los productos construidos por las personas artesanas, especialmente en objetos populares (Norman, 2010). Y es que algunas de las funciones realizadas por artistas, artesanos y diseñadores fueron coincidentes en la historia, y aún se mantienen a pesar de su empeño en separarlas. Se producen similitudes en el largo proceso de creación, entre el arte como pensamiento, la artesanía como técnica y el diseño como materialización, las distintas fases se complementan (Garrido, 2019). Las artes, y por supuesto también el aprendizaje de las mismas, permite acercarse a proyectos en colectividad, proyectos ambiciosos que agrupan diversas competencias, técnicas, herramientas, habilidades y disciplinas. Y que concluyen con una obra en mayúsculas que es plena en sentido y comunicabilidad.

Por ello hay que crear un ambiente de aprendizaje donde cada estudiante colabore con el resto. Una obra final en continuo diálogo no sólo con la realidad del aula, también con la realidad cultural y social del momento. Hay que diseñar nuevos escenarios y contextos alternativos en la enseñanza que conduzcan a transformaciones relevantes en el campo pedagógico. En estos nuevos entornos, el alumnado aprende a través de la investigación, de las notas y apuntes personales de su cuaderno (libro de memoria) y, sobre todo, de someterse a la valoración pública de sus compañeros mediante la obra o diseño que ha creado y desarrollado.

Quien guía el trabajo es el propio diálogo, con el profesor y entre compañeros. Se revisan las formas de enseñanza tradicionales para aceptar aquellas que inviten a perderse en lo ajeno (Ellsworth, 2005), a entender

que la pedagogía no es lineal sino rizomática. El intercambio de información otorga al conocimiento y el dominio artesanal la capacidad de transformar la realidad y así convertirse en el eje de todo el aprendizaje. Y para que todo esto sea posible hay que desarrollar proyectos que hagan reflexionar, que hagan dialogar con las creaciones, con los objetos. Proyectos que despierten el deseo por saber, por aprender, por enseñar, por concienciar la estética con los valores y significados del arte contemporáneo. Para ello, deben ser propuestas funcionales que se planteen a medio y largo plazo, para que el proceso de la investigación sea lo más enriquecedor y contrastado posible. Esto ayuda a cuestionar lo establecido y por ende a construir estructuras alternativas de conocimiento, ya sea en el arte o la educación.

1.1. DEL OBJETO ARTESANAL AL PRODUCTO ARTÍSTICO

Si nos ocupamos de la concepción antigua de “artista”, veremos que se aproxima más al “hombre de oficio” que al moderno ideal de originalidad, creatividad e independencia. Pero, sí existe algo que no distingue entre mundo antiguo o contemporáneo, y es que cuando a una actividad le otorgas la condición de “artístico” le estás asignando una condición “científica” vinculada transversalmente a una investigación (Shiner, 2017).

1.1.1. Arts & Crafts

Es necesario también hacer una revisión de cómo el término arte ha sido entendido y cuestionado desde la antigüedad, y cómo su definición está vinculada de una forma directa a la cultura de cada época. Hay objetos, técnicas y actividades que, aunque hoy en día son consideradas obras de arte, debido por supuesto a nuestra visión contemporánea, en su momento formaban parte de un repertorio de labores u oficios que servían para hacer la vida más fácil. Por lo tanto, algunas cosas que hoy se entienden como arte, en los primeros tiempos de la historia eran elementos que ayudaban a resolver cuestiones cotidianas y funcionales, algo más cercano a la artesanía. Posteriormente, en Inglaterra a mediados del siglo XIX se introduce el vocablo *Design* entrando así en escena el diseño. Pero deben pasar muchos siglos para que la artesanía adopte el estatus

del arte y éste a su vez fuera adquiriendo el carácter de las bellas artes, modelo cultural de nuestra sociedad actual, donde los creadores son conscientes de que lo que hacen es importante para todos los demás individuos que la conforman (Morris, 2018). Va desapareciendo esa brecha que separaba estrictamente al arte, que ocupaba un lugar espiritual, y a la artesanía, que se ocupaba de la materia.

No se deben desatender los orígenes a la hora de indagar y profundizar en una investigación artística, esto es parte fundamental para entender la pedagogía en la educación basada en las artes plásticas y el diseño. Pero aún así las distinciones entre artesanía y arte realmente no eran demasiadas, es más, es que ni siquiera el concepto de Arte existía. Todo comenzó cuando personajes como Beethoven o Rousseau, a finales del XVIII y principios del XIX, enseñaban al mundo que lo importante tampoco era la originalidad sino la rebeldía, romper las reglas, olvidar lo aprendido, negar la sociedad. Entonces es cuando el término Arte surge, cuando la tradición es desacreditada. Aunque ahora es indudable que se está volviendo a formar un matrimonio contemporáneo, y esperemos que no de conveniencia, entre ambos conceptos.

La persona artesana se vuelve también genio, como el artista. Su trabajo también apela a la fantasía, la imaginación, el conocimiento, la mente, algo tan próximo a lo denominado como Bellas Artes. También en el área de las artesanías hay aspectos que están íntimamente relacionados con el saber-poder que van determinando la propia visión del arte. Aunque la base lógica que usan las galerías o las comisiones artísticas para conceder rasgos artísticos a artefactos culturales suele ser bastante arbitraria y estar vinculada a ejercicios de poder y políticas de arte segadoras (Efland, Freedman y Stuhr, 2003). El paradigma del profesional, artista, diseñador, genio y artesano cada vez está más ajustado. Lo importante es ser emprendedor, como si de una empresa se tratase (quizás el arte y la educación lo son), el emprendimiento creativo es una manera de entender la conectividad y la interactividad. Es la manera de no darle la espalda al mundo y establecer correspondencia con la sociedad que lo habita.

1.1.2. Artesanía de vanguardia

En la línea anteriormente comentada ya se puede establecer cierta analogía entre lo artístico, como exaltación de conocimiento abstracto, artesanía como materialización de pensamiento mundano y diseño como organización de sus partes. Pero también son características que se pueden alternar entre ambos, ya que, en alguna parte de la historia realizaban funciones coincidentes. Hay que intentar derrumbar esa enorme separación entre los términos, esa separación que incluso en el Renacimiento hizo que Leonardo Da Vinci fuera más reconocido por su pintura y su escultura que por sus obras de ingeniería, culinarias o de indumentaria. Cuando realmente todas eran iguales de definitorias para su consagración, y una no sería lo que es sin la otra. Todas son manifestaciones artísticas, aunque solo en algunas se le ponga la mayúscula.

Estas apreciaciones, culturales y sociales, diferenciaron los perfiles de artesano y artista, diferencias que no siempre estaban vinculadas a la obra en sí, sino más bien al impacto que podía tener o las necesidades que podía cubrir. A los artistas también se les contrataba, y se les contrata, para realizar un trabajo u oficio específico, como si un artesano fuera, tareas que hoy en el siglo XXI, se destinan a otros artesanos, los diseñadores. Estamos ante un orden de términos que abre la posibilidad de que uno incluya al otro y sean absorbidos entre ellos. Para conocer y entender este proceso, acompañado de una notable evolución tanto técnica como conceptual, entre los términos artesanía, arte y diseño servirán de estudios creativos como Lladró, Loewe, Enric Majoral, Apparatu, Jeff Koons o Ai WeiWei entre otros.

1.1.3. La psicología de lo cotidiano

Es indudable que las manifestaciones visuales intervienen en el modelo de cada época y muestran nuestra forma particular de entender el mundo en cada período histórico, esto es claramente lo que propicia esa constante indefinición entre artesanía, arte y diseño. Durante el Renacimiento al artista se le llamaba artífice, y esta palabra se podría traducir como hombre de oficio. Por lo tanto, aquello que concede carácter de artista al creador o realizador, y por ello también a su actividad, es enardecer lo individual y particular de la persona, incluso la persona como

producto. Ahora es el artista el que se desarrolla como artesano, individual o colectivo, y la artesanía a su vez se desarrolla hacia diseño.

Y esto, sucede hoy de una forma aún más directa, ya que el arte, que ha ocupado el lugar de la contemplación, se ubica ahora en el plano de lo cotidiano. Pero no debemos confundir lo cotidiano con lo normal, con el gusto imperante del público observador. Así se evitará hacer creaciones o diseños que se acercan más al *styling* (ideas vinculadas a la moda) que a la originalidad y la crítica social (Munari, 2016). Lo que está ocurriendo en el diseño es algo muy propio del arte, la apropiación, no solo de imágenes, también de lenguajes. Apropiación con la idea de homenaje o remezcla, jamás con la intención de caer en la copia. Ya no importa la autoría, quizás por su similitud con el concepto de autoridad, ahora importa el efecto, la sorpresa, la consecuencia que tiene la obra, casi más que la obra en sí misma.

2. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN ACCIÓN BASADA EN LAS ARTES

Con la propuesta educativa se ha desarrollado una pedagogía basada en la personalización y profundización de contenidos, poniendo en segundo lugar el dominio técnico tan asumido por la sociedad como fundamental. Se podría decir que el espíritu de la inteligencia está por encima de la artesanía manual (Fontcuberta, 2016). Se propone analizar y explorar metodologías que conciban la práctica artística como investigación, y aplicar métodos de producción próximos a los artistas y diseñadores profesionales.

Con un aprendizaje autorregulado basado en proyectos, colaborativo, participativo y experimental, se elaboran propuestas ligadas a la vida y preocupaciones reales del alumnado. Enseñanza basada en la creación artística como vivencia, buscando un aprender significativo y activo donde lo emocional cobra el mismo sentido que lo cognitivo. Generando un deseo previo hacia la acción artística en sí para que el estudiante de sentido al proyecto (Caeiro-Rodríguez, 2018). Entendiendo el acto creativo como un proceso donde se formulan y dan soluciones que

van más allá del carácter estético, importa también lo personal, individual y colectivo (Romo, 1997).

En un mundo que indudablemente cada vez es más complejo hay que encontrar metodologías que faciliten nuevas cuestiones y rompan con lo preestablecido. El cometido de la metodología planteada es generar conocimiento en cualquier dirección. Para que esto se pueda dar el artista debe educar la creatividad y el docente debe ser creativo en su modo de educar. Así las diferencias entre creativo (artista, artesano y diseñador) y educador irán desapareciendo, ambos tendrán el rol del empoderamiento y no el de acumular poder. Es un proceso en el cual hay que intentar no dar demasiadas soluciones, más bien propiciar que las encuentren. Un proceso creativo que empieza trabajando en el aula y cuando las ideas se han rebatido se continua en casa. Desarrollando así la actividad creativa en dos direcciones, hacia el esfuerzo intelectual y hacia el descubrimiento de la sociedad contemporánea (Moreno, 2018).

Con el presente enfoque educativo-creativo se intenta revisar la procedencia de la supuesta división entre arte y artesanía. Poner en énfasis la estrecha colaboración que indudablemente existe entre estos dos términos tan parecidos lexicalmente pero tan obligados a ser diferenciados por la historia del arte. La construcción de esta metodología docente conjugaría los paradigmas humanísticos, visualizando las necesidades individuales, y heurístico, favoreciendo el descubrimiento. Para lo que es necesario incorporar nuevas herramientas que favorezcan el desarrollo de la creatividad entre el alumnado. Se exige que el productor (alumnado, profesionales de la artesanía y el diseño, artistas) solucione problemas relacionados con el pensamiento crítico. Se le direcciona a observar su entorno cultural, social y político y así encauzar su proyecto hacia una buena comunicación artística. Hacer uso del poder conceptual y procesual que posee la artesanía para condicionar la propia obra o diseño.

Para comenzar el proyecto se le proporcionó al alumnado diferentes productos vinculados al campo de la artesanía (botijo, vela, alfombra, cesta de mimbre, lámpara, jabón) con los que empezar a desarrollar el diseño

y producción de una nueva creación artística que manifieste compromiso social y crítica conceptual. El número de participantes ha sido de quince alumnas y un alumno. El proceso de aprendizaje comenzó con un marco teórico sobre Artesanía de Vanguardia (destacando creativos y creativas de nacionalidad española), una elección del objeto artesanal a customizar, elaboración de un discurso-concepto que justifique la transformación de la materia prima artesana, diseño de un cartel ficticio sobre una posible exposición donde mostrar las creaciones (el título de dicha exposición es elegido por el alumnado tras un debate sobre la importancia de la palabra y su relación con la imagen), y objeto artístico con valor crítico y social. Los espacios de trabajo usados, a modo de laboratorio experimental, para el aprendizaje han sido varios, desde aulas con recursos informáticos y aulas-taller, hasta contextos externos como salidas de campo.

Para la realización del cartel ficticio de la exposición el alumnado ha usado la técnica del collage y posteriormente Photoshop. Con el método del collage se consigue que el discente comprenda que todo lo que le rodea está hecho de pedazos, incluso su vida (sus vivencias, experiencias o conocimientos son esos trozos). Alejando por un tiempo la práctica del diseño gráfico de su parte digital para volverla más material y así hacer entender al alumnado que trabajar con las manos también implica usar la cabeza, la razón, la crítica (Gil, 2019). Como en casi todo el proceso creativo que se ha desarrollado, la importancia está en percibir conexiones de distintos elementos para así generar una unidad. La elaboración de cada pieza artística ha estado sujeta a la propia naturaleza de los materiales por lo que se ha experimentado en los procesos creativos. Poniendo el valor el error y el azar como motores importantes de creación.

El tiempo aproximado requerido para la realización de la propuesta educativa basada en las artes ha sido de 18 horas. Quedando constancia de que ha supuesto una experiencia enriquecedora e interesante para el alumnado. Por otro lado, la respuesta de los grupos de trabajo ha sido muy buena, fruto de ello ha sido la variedad de resultados que configuran una serie de conclusiones visuales comprometidas con su tiempo. Entendiendo la imagen como fuente de información y valor cultural.

2.1. EL AULA Y LA SALIDA DE CAMPO COMO LABORATORIOS DE FORMACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN EN UNA INVESTIGACIÓN EDUCATIVA BASADA EN LAS ARTES

Este trabajo se enmarca dentro de la línea de investigación “Nuevas metodologías (alternativas) para la enseñanza-aprendizaje del diseño/dibujo técnico”. El aula se habita como un laboratorio experimental, abierto a lo sensible, a la vida, a las realidades del estudiantado, al trabajo cooperativo, transgresor y expandido (González-Yebra, Pérez-Valero, Aguilar y Aguilar, 2020). Un espacio pensado para el placer de los protagonistas, discentes, docentes y colaboradores, que son conducidos por el proceso creativo hasta recorridos alternativos (Mesías, 2019).

Volviendo al arte y la educación, hay que entender el aula como un espacio expositivo, pensar en términos como relación e información con la misma. El educador en su aula piensa como el artista en su sala de exposiciones. Hay que cuestionar cuál es el vínculo con la comunicación, con la información y la indagación. Plantear si nos encontramos en el aula para dar información a los discentes o para buscarla junto a ellos. En este punto es interesante recordar las palabras de Piscitelli: “Las energías deben estar puestas no solo en lo que vamos a transmitir o en su formato sino, sobre todo, en la arquitectura de la transmisión” (2010, p.22). Este concepto debe entenderse como generación de conocimiento, como el sistema o la forma de formalizar los contenidos, más que con la selección de contenidos en sí.

Se usarán fuentes de inspiración para nutrirse de las creaciones de los demás. Creando así proyectos que estarán empapados de sentimientos, experiencias, percepciones y pretensiones propias del ambiente o contexto investigado. La labor del profesorado ha sido crear un ambiente de colaboración y acompañamiento en el camino procesual, aportar experiencia y conocimiento, tanto artístico, como técnico, y por supuesto pedagógico. El docente aporta claves que facilitan el diálogo, que propician la autonomía, acercan al lenguaje y la técnica, todo esto, como herramienta de comprensión que posteriormente será transformada. El alumnado debe ser consciente de la obra que está creando tanto a nivel estético como a nivel ético. Y para ello trabajan con artistas en activo

que ofrecen una presentación de su trabajo en el aula, así se posiciona la práctica educativa en relación a la estética que dicha práctica representa.

Desde lo educativo se crean propuestas contemporáneas que tienen que ver con una preocupación social y cultural. El discente aprende que al igual que todo lo que aparece en un texto contribuye a su significado y por supuesto también a su calidad, los diseños visuales también deben ser determinantes para una buena investigación y evaluación correcta (Roldán y Marín, 2012). Los artistas invitados toman el rol de pedagogo, o incluso “pedagogó” como diría el artista y docente Valeriano López. Reinventan su condición mezclándola con el absurdo que generan sus obras, y es que el absurdo y la ironía también pueden ser buenos mediadores pedagógicos en las artes. Con sus intervenciones (Ranilla, 2018) se reflexiona sobre el panorama del arte actual, recuperando su valor sensible y su pretensión por fomentar el pensamiento crítico, verdaderos valores dentro del marco de la educación. A continuación, se refleja su paso por el aula y la salida de campo vinculada al enriquecimiento de dicha experiencia.

2.1.1. Ecodiseño y apropiación

Tomás Justicia (Jaén) estudió Bellas Artes y Diseño en Granada. Su trabajo personal ha sido presentado y seleccionado en becas y concursos, participando en exposiciones individuales y colectivas. Durante los últimos años ha evolucionado desde la pintura hacia otras disciplinas artísticas como la fotografía, escultura, medios digitales, dibujo, diseño o instalación. Su proceso creativo consiste en investigar sobre un tema e intentar traducirlo a imágenes del modo más conveniente desde un proceso puramente artesanal. Desde hace algunos años sus investigaciones se centran en la manufactura objetual y artificial del consumismo, y su relación o disyunción con el mundo natural y humano. Es un artista comprometido con su tiempo y enamorado de aquellos procesos y acciones que están orientados a la mejora ambiental. Como él mismo ha apuntado en la colaboración realizada en el aula: *he sentido la necesidad de expandirme hacia otros canales de comunicación para que mi trabajo*

pueda completarse y ser más rico, ya que cada medio ofrece sus propias posibilidades, conduciéndome hacia nuevos destinos y no caer en mi propia copia.

Durante su participación en clase habló de diseño sostenible, de su obra artística, de sus procesos de creación en el taller, de proyectos paralelos relacionados con el reciclaje y la gestión comprometida de residuos, pero también nos habló de valores culturales, sociales y por supuesto políticos. Como les ocurre a muchísimos artistas, es su obra la que habla de él, del mundo que habita y de su relación social con los acontecimientos contemporáneos. En sus piezas se observa claramente aquello que antes ha afirmado con palabras en el aula, piezas cargadas de ironía y crítica, de reflexión y preocupación con el medio natural y arquitectónico.

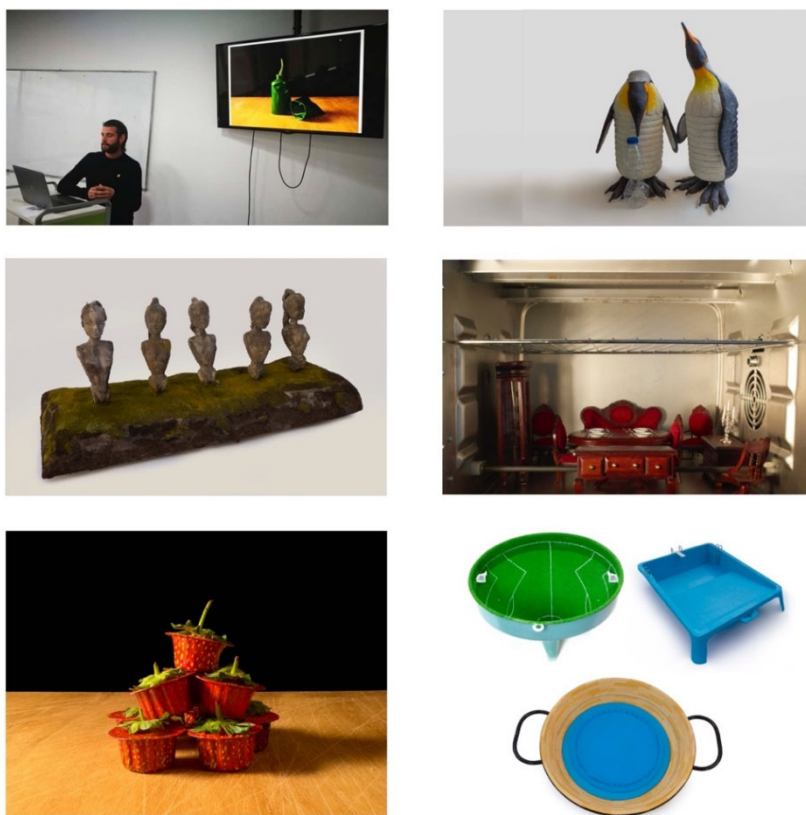


Figura 1: Creaciones sobre Ecodiseño del artista Tomás Justicia expuestas durante el laboratorio formativo de Investigación en las artes

2.1.2. El objeto mutante

Alejandro Gorafe (Granada). siempre ha prestado especial atención al diseño gráfico y objetual, y a otros medios de expresión artística como la *performance* o el video. La mayoría de los materiales en su obra proceden del reciclaje, como núcleos de transformadores eléctricos en desuso, chapas de latas de refrescos, CDs y gafas usadas, y otros objetos recuperados como pinzas de la ropa o pajitas para beber. Trabaja y es coordinador de exposiciones en el Museo Casa Natal de Federico García Lorca, en Fuente Vaqueros, provincia de Granada. Y también es Cofundador de la Galería de arte “Arrabal & Cía”.

En su colaboración nos habló de la importancia del objeto y lo cotidiano, nos mostró obras muy dispares por su naturaleza plástica pero argumentadas desde una serie de materiales inmediatos que adoptan una interesante significación, llena de doble sentido, ironía y fácil interpretación. El artista juega con el significado de los objetos, usando procesos puramente artesanales transforma su realidad y abre nuevas puertas posibles por donde circular. Es uno de los artistas con más peso del actual panorama granadino y sus creaciones ponen de manifiesto aquellos asuntos que marcan una realidad sin encorsetamientos, una realidad que necesita ser comunicada.



Figura 2: Creaciones sobre el Objeto Encontrado del artista Alejandro Gorafe expuestas durante el laboratorio formativo de Investigación en las artes

2.1.3. Un espacio para la tradición

La Alpujarreña lleva desde 1922 realizando alfombras artesanales desde la granadina localidad de La Zubia. Todo comenzó cuando un pintor granadino reunió a un grupo de telares artesanos que había en el barrio del Albaicín. Cuenta con un taller de más de cuarenta artesanos. Todo el proceso de elaboración se realiza íntegramente a mano. En sus instalaciones tiene lugar desde el diseño de los bocetos y su dibujo sobre los telares hasta el tintado de lanas, el anudado y los retoques finales. Esta estructura le permite además realizar diseños a medida para proyectos espaciales, uno de sus grandes valores. Es un caso ejemplar de empresa

artesana que ha sabido adaptarse a los nuevos tiempos en múltiples aspectos empresariales y en particular en lo que se refiere al diseño de sus productos. Por un lado, cuenta con un departamento creativo a través de cuál lanza sus propios diseños. Por otro, ha establecido interesantes colaboraciones con diseñadores externos.

Sus alfombras son fabricadas respetando el medio ambiente en todo su proceso empleando mayoritariamente mujeres en el proceso de fabricación y respetando los derechos universales de los trabajadores y trabajadoras. Emplean materiales respetuosos con el medio ambiente, consiguiendo que más del 95% de sus fabricados sea biodegradable.



Figura 3: Salida de campo con el alumnado a “La Alpujarreña”. Instalaciones en la Zubia (Granada)

3. RESULTADOS PRELIMINARES Y APROXIMACIÓN AL TRIÁNGULO DAA

Los resultados obtenidos, más allá de lo formal o técnico, nos lleva a destacar la importancia de lo subjetivo y cualitativo, dada la diversidad de conceptos, visiones, códigos y significados usados en las propuestas. La experiencia ha fomentado el aprendizaje, tanto autónomo como cooperativo, del alumnado mediante el trabajo en equipo con agentes considerados como externos en el campo educativo. Con el acercamiento a la obra de arte contemporánea, al artista profesional y al concepto de diseño socio-cultural a través de la creación plástica, se han conseguido resultados que no solo desarrollan el gusto estético del alumnado. Son soluciones que potencian el pensamiento creativo, la crítica y la comunicación como características de la manifestación artística de nuestro tiempo (Salido-López, 2017). Los proyectos se han desarrollado y han evolucionado atendiendo a las necesidades y debates surgidos en el aula por los distintos grupos de trabajo. Los resultados son dispares y enriquecedores, por lo que se confirma que la reorientación de la docencia hacia un perfil más artístico ha reflejado tres aspectos: la motivación y desarrollo de capacidades creativas, potenciar el crecimiento crítico y comunicar con emoción. Con la presentación y exposición de los proyectos en clase se facilitan entornos dinámicos y creativos que aplican a la investigación una práctica reflexiva y una comprensión pedagógica (Mindel, 2018).



Figura 4: Ejemplos de los carteles realizados en el laboratorio DAA por el alumnado

En la Figura 4 se pueden observar algunos de los carteles realizados durante el laboratorio-taller. En la imagen *a)* se ha usado como objeto artesanal el jabón. En la *b)* y *f)* una lámpara. La *c)* y la *e)* han usado un botijo, y la *d)* una vela. También se observa el título escogido por el estudiantado para la exposición, *Cachivaches. Del suelo al cielo*. Es posible apreciar la elección del alumnado por el blanco y negro en algunas imágenes, y otras cargadas de color. Por supuesto cada opción atiende a la necesidad del discente de comunicar una sensación en el receptor.

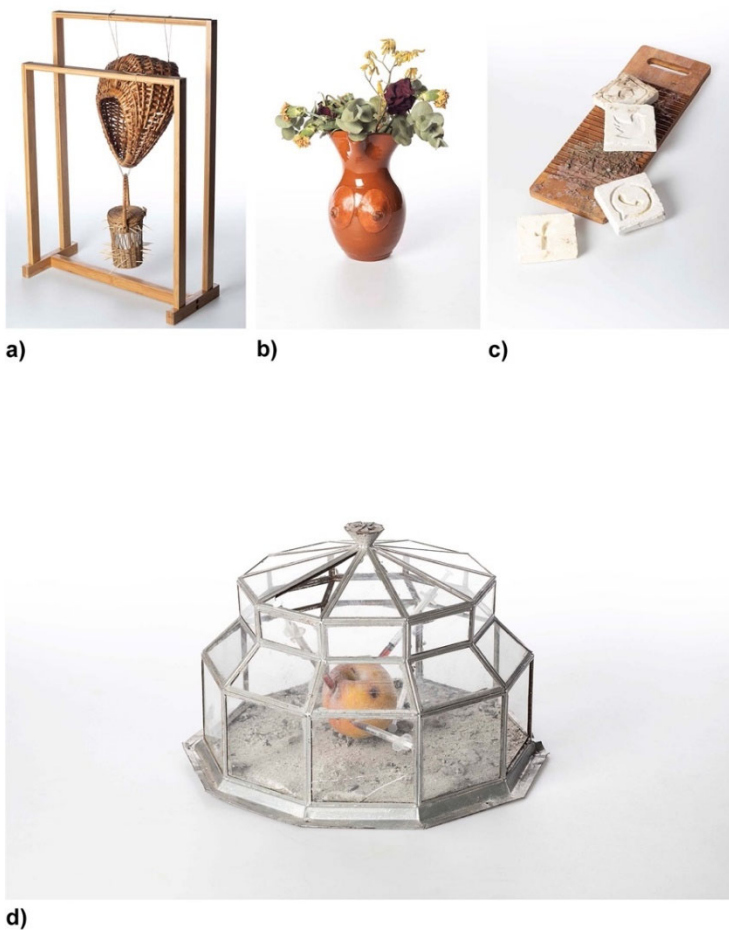


Figura 5: Ejemplos de los objetos artesanales trabajados por el alumnado en el laboratorio DAA

La figura 5 muestra los distintos resultados que han surgido tras el desarrollo de la experimentación conceptual a la que se sometían los objetos artesanales iniciales. En la imagen *a*) han trabajado sobre la cesta de mimbre, en la *b*) con el botijo, la *c*) con el jabón y la *d*) con la lámpara. Aunque los objetos, materiales y significados son dispares, se puede observar en todos ellos una narrativa cargada de crítica y compromiso social propia de la obra de arte contemporánea.

Se demuestra con los resultados obtenidos el reflejo de una sociedad cuya insignia más que notable en la juventud de hoy, en los futuros creadores, es su tendencia a la multiplicidad, a la re-mezcla de identidades y lenguajes artísticos. Hoy son a la vez poetas, músicos, fotógrafos, diseñadores, actores, pintores, son artistas multidisciplinares. Y es que claro, si ahora la experiencia o la técnica que tengas no es lo más valorado, lo que debes hacer es diversificar. No es momento de valorar si esto es mejor o peor, solamente decir que hay que saber moverse en cualquier dirección y por supuesto tener siempre muy claro lo que se quiere comunicar. No se trata de descubrir qué le gusta a la sociedad, sino de conseguir que tu “producto” sea apreciado, querido u odiado por ella, en definitiva, juzgado. Así, los contextos educativos consiguen resultados donde la verdadera significación de los saberes es lo importante, en lugar de realizar simulacros vacíos que aspiran solamente a una evaluación positiva o una certificación académica (Meirieu, 2007).

4. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Se ha comprendido la educación artística como una vía de conocimiento donde es posible el análisis, el cambio, los proyectos de carácter complejo y con una amplia investigación, la mezcla y remezcla de contenidos para entender la historia del arte, la artesanía y el diseño en su contexto específico. No solo visualizar el conocimiento sino también entender el conocimiento visual. Conocer los objetos y sus significados atendiendo a las experiencias del uso con los mismos, así los convertimos en bancos de memoria que posteriormente se transforman en necesidades emocionales del ser humano, se transforman en objetos artísticos (Petit-Laurent, 2016). Con ello se demuestra como las artes, la artesanía y el diseño se encuentran muy próximos, ya que se integran de una forma directa en la vida de las personas formando parte de su cultura. Sus límites se desvanecen en la construcción de la vida material y cultural de la sociedad (Sandoval, 2019). No es de extrañar que hoy en día se valoren otros aspectos más allá de la técnica o la experiencia. La sociedad asocia el éxito a la creación de experiencias vinculadas con sus productos. Entonces, como productores y creativos, hay que producir experiencias, algo a

lo que ya están acostumbrados los que tienen la suerte de dedicarse a la creación artística y la educación.

Con el análisis en común de las experiencias artísticas se justifica la importancia del fenómeno artivista como lenguaje pedagógico en contextos educativo-sociales, rompiendo con los límites, significados e identidades para conseguir nuevos roles educativos (Aladro-Vico, Jivkova-Semova y Bailey, 2018). Se ha aprendido del diseño el placer que produce su intenso grado de innovación, que continuamente caracteriza sus productos, esto ha llevado a plantear la tesis según la cual nos proporciona interés todo lo conocido, lo cotidiano (De Fusco, 2008). Si bien, es necesario reflexionar sobre la cultura del diseño y formular nuevas iniciativas académicas que ayuden, por ejemplo, a incorporar el “diseño” en algunos ámbitos de la sociedad en los que tradicionalmente no se ha tenido en cuenta, y que forman parte de nuestro día a día, como puede ser el caso del sector agroalimentario (González-Yebra, Aguilar y Aguilar, 2019). Cuando el arte se convierte en experiencia, y el esfuerzo en creación, el arte también se vuelve artesanía, los artistas también vuelven a ser artesanos. ¿Cuál es entonces la diferencia después de todo lo divagado? La necesidad de crear, pero no solo los artistas, artesanos o diseñadores, la sociedad necesita crear para así prosperar, por ello hay que dar importancia al arte, al diseño, a la artesanía, a la forma de educar a través de ellas.

Con la visita de artistas plásticos al aula se ha conseguido, no solo descubrir claves técnicas procesuales, sino despertar el interés por el arte contemporáneo, su lenguaje y su significado. Esta experiencia demuestra el empeño que la comunidad educativa pone para intentar que la educación artística camine hacia el entendimiento e interpretación sociocultural del mundo, desde una mirada educada críticamente (Gutiérrez y Fernández, 2018). La propuesta ha demostrado como la artesanía y el diseño pueden ocupar un lugar relevante en el arte contemporáneo, y como el sentir y hacer de los profesionales de la artesanía y el diseño es tan puro, académico, surrealista y valiente como el de nuestro artista más transgresor. Y es que la verdadera unidad de estos términos se encuentra en conocer y entender que ambos usan el mismo lenguaje, aunque con diferentes lenguas (Wilde, 2018). Se ha revelado también el

potencial del diseño como disciplina transversal que no solo está presente en el proceso creativo, sino que también es un fenómeno que afecta a nuestra sociedad y al concepto de creación artística contemporánea (García Garrido, 2019). Si los artistas entienden su labor educativa y los maestros su potencial creativo quizás se logre una libertad real. Un programa, o más bien experiencia, curricular sobre la creatividad basado en la detección de conexiones (Nielsen y Thurber, 2018).

La investigación y la propuesta realizada ha llevado a plantear posibles futuras líneas de trabajo:

- Desarrollar un estudio longitudinal en el que participen alumnado de diferentes titulaciones. Llevando a cabo una metodología pre-test para conocer previamente el nivel de creatividad y percepción. Y posteriormente, otra encuesta al terminar la experiencia educativa basada en el triángulo DAA que determine su evolución.
- Preparar de cursos de formación de carácter creativo para el profesorado.
- Plantear una sinergia colaborativa con los Laboratorios de Imagen y Realidad Virtual de las Universidades de Ciencias de la Educación y BBAA, en Granada.

Se ha propiciado un contexto donde las artes y su enseñanza unen sus fuerzas para evolucionar desde el aprendizaje y la comprensión, tanto de técnicas como de lenguaje. Así se interpretan y refutan todos los imaginarios culturales que dominan nuestra comunidad. Con la metodología planteada se ha invitado a pensar y no a adoctrinar. Consiguiendo un proceso en el que se comparte tanto el conocimiento como la ignorancia. Ayudando a comprender los límites que ofrece el conocimiento para después trascenderlos. Se ha logrado que el estudiantado compruebe y sienta el placer de crear y diseñar una obra plástica que promueva el progreso humano y el compromiso social.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es fruto de la línea de investigación “*Nuevas metodologías (alternativas) para la enseñanza-aprendizaje del diseño/dibujo técnico*”.

Gracias al apoyo recibido por parte de la Escuela Superior de Diseño y Artes Visuales “Estación Diseño” de Granada y a la implicación del alumnado participante en la experiencia. Mencionar también la importante labor que han realizado los profesionales de las artes en dicha propuesta y la gratitud a “Alfombras Alpujarreñas” por abrir las puertas de su taller. Sin sus colaboraciones esto no hubiera sido posible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acaso, M. y Megías, C. (2017). *Art Thinking. Cómo el arte puede transformar la educación*. Paidós Educación.
- Aladro-Vico, E., Jivkova-Semova, D., & Bailey, O. (2018). Artivism: A new educative language for transformative social action. [Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora]. *Comunicar*, 57, 09-18. <https://doi.org/10.3916/C57-2018-01>.
- Caeiro-Rodríguez, M. (2018). Aprendizaje Basado en la Creación y Educación Artística: proyectos de aula entre la metacognición y la metaemoción. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 30(1), 159-177. <https://doi.org/10.5209/ARIS.57043>
- Camnitzer, L. (2015). *Thinking about Art Thinking*, e flux journal. Recuperado de <http://supercommunity.e-flux.com/texts/thinking-about-art-thinking/>.
- Carelman, J. (1991). *Catálogo de objetos imposibles*. Aura Comunicación.
- De Fusco, R. (2008). *El placer del arte. Comprender la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño*. Gustavo Gili.
- Efland, A. D., Freedman, K. y Stuhr, P. (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Paidós Ibérica.
- Ellsworth, E. (2005). *Posiciones en la enseñanza. Diferencia, pedagogía y el poder de la direccionalidad*. Akal.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Galaxia Gutenberg.

- García Garrido, S. (2019). Diseño como disciplina: concepto, evolución y ámbito contemporáneo. *i+Diseño. Revista científico-académica Internacional De innovación, investigación Y Desarrollo En Diseño*, 14, 241-254. <https://doi.org/10.24310/Idisen0.2019.v14i0.7106>.
- Garrido, M. L. (2019). “La división arte/artesanía y su relación con la construcción de una historia del diseño”. En Echevarría, O, *Cuaderno 90. Centro de estudios en Diseño y Comunicación. Investigar en diseño: del complejo y multívoco diálogo entre el diseño y las artesanías*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. (pp 33-46). ISSN 1668-0227.
- Gil, E. (2019). Diseñar con las manos. La relación entre el collage y el diseño gráfico. *i+Diseño. Revista científico-académica Internacional De innovación, investigación Y Desarrollo En Diseño*, 14, 201-224. <https://doi.org/10.24310/Idisen0.2019.v14i0.7103>.
- González-Yebra, Ó, Pérez-Valero, M., Aguilar, M. A., y Aguilar, F. J. (2020). Introducción del ‘Proceso de Diseño’ en el aula de dibujo técnico como propuesta para el empoderamiento creativo del alumnado. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 32(1), 227-246. <https://doi.org/10.5209/aris.63078>
- González-Yebra, Ó., Aguilar, M.A., & Aguilar, F.J. (2019). Is the design a vector to be considered in the agri-food industry? An interprofessional analysis in andalusia (Spain). *Lecture Notes in Mechanical Engineering*, 610-621. https://doi.org/10.1007/978-3-030-12346-8_598_59
- Gutiérrez, M. R., y Fernández, S. (2018). Artistas en el aula: estudio de un caso sobre trabajo colaborativo en el ámbito de las artes plásticas y visuales. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 30(2), 361-374. <https://doi.org/10.5209/ARIS.57324>.
- Martín, F. (2002). Contribuciones para una antropología del diseño. Editorial Gedisa.
- Mesías, J. M. (2019). *Educación artística sensible. Cartografía contemporánea para arteducadores*. Editorial GRAÓ, de IRIF, SL.

- Meirieu, P. (2016). *Frankenstein educador*. Laertes.
- Mindel, C. (2018). Exploring, Developing, Facilitating Individual Practice, While Learning to Become a Teacher of Art, Craft and Design. *The International Journal of Art & Design Education*, 7(2), 177-186.
<https://doi.org/10.1111/jade.12098>.
- Montalvo, B., Miranda, C., Ingarao, G., Garcerá, J. y Martínez, M. J. (2019). *Enseñar el arte. Seis experiencias desde la Universidad*. Turpin.
- Moreno, F. M. (2018). *Arte para maestros del siglo XXI (Lo que deberían saber todos los maestros sobre Arte y sobre Educación Artística después del siglo XX)*. Torres Editores.
- Morris, W. (2018). *Arte y artesanía*. José J. de Olañeta, Editor.
- Munari, B. (2016). *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Gustavo Gili.
- Munari, B. (2018). *Fantasia. Invención, creatividad e imaginación en las comunicaciones visuales*. Gustavo Gili.
- Nielsen, D. y Thurber, S. (2018). *Conexiones creativas. La herramienta secreta de las mentes innovadoras*. Gustavo Gili.
- Norman, D. A. (2010). "El desafío del diseño". En Norman, D. A. (Capítulo VI), *La psicología de los objetos cotidianos*. Nerea. (pp. 177-231).
- Petit-Laurent, C. A., y Bargueño, E. (2016). Lo útil, lo inútil y la utilidad de lo inútil. El souvenir como objeto marginal entre Arte y Diseño. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 29(1), 153-166.
<https://doi.org/10.5209/ARIS.52302>.
- Piscitelli, A., Adaime, I. y Binder, I. (2010). *El proyecto Facebook y la posuniversidad. Sistemas operativos sociales y entornos abiertos de aprendizaje*. Ariel.

- Ranilla Rodríguez, M. (2018). El devenir del arte como lugar de la revalorización del espacio útil de la creatividad y del pensamiento crítico para un diseño pedagógico relacionado con las artes: lugar de inspiración del artist teacher. *ArDIn. Arte, Diseño e Ingeniería*, 7,94-108.
<https://dx.doi.org/10.20868/ardin.2018.7.3760>
- Roldán, J. y Marín, R. (2012). *Metodologías artísticas de investigación en educación*. Ediciones Aljibe.
- Romo, M. (1997). *Psicología de la creatividad*. Paidós.
- Salido-López, P. (2017). La Educación Artística en el contexto de las competencias clave: del diseño a la evaluación de talleres didácticos en la formación de formadores. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 29(2), 349-368. <https://doi.org/10.5209/ARIS.54655>
- Sandoval, M. A. (2019). “Relaciones de complejidad e identidad entre artesanía y diseño”. En Echevarría, O, *Cuaderno 90. Centro de estudios en Diseño y Comunicación. Investigar en diseño: del complejo y multívoco diálogo entre el diseño y las artesanías*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. (pp 47-59). ISSN 1668-0227.
- Shiner, L. (2017). *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós.
- Wilde, O. (2018). *Las artes y el artesano*. Gadir Editorial.

EL LEGADO SIN NOMBRE DE UN MUSEO DE LA VEGA DE GRANADA: UNA EXPERIENCIA IDENTITARIA DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA

DRA. PEPA MORA SÁNCHEZ
Universidad de Granada, España

RESUMEN

Esta investigación es un estudio de caso que constituye además una contextualización historiográfica, socioeconómica y el análisis de la realidad de un museo no estandarizado, no institucionalizado y muy particular, como reflejo de la educación recibida por los hombres y mujeres nacidos en España, en un entorno rural a finales del siglo XIX-principios del XX, y cómo esta determina formal y conceptualmente el contenido de este no-lugar. José Pérez Rodríguez (Valderrubio, Granada 1949) ha desarrollado en su pueblo natal un extenso muestrario, una amplísima colección de objetos de artesanía, mobiliario e incluye la recreación de talleres de algunos oficios rurales. El museo se puede visitar al margen de toda relación institucional. Es una colección que recoge objetos de pequeño y medio formato acabados o en proceso de construcción, que son almacenados en dos amplias naves. La primera de ellas es un antiguo secadero de tabaco, una tipología arquitectónica protegida de la vega de Granada. Al segundo edificio se accede a través de un amplio patio.

Proponemos este estudio como el punto de partida de la generación de prácticas de referencia para la educación artística a través de la observación, análisis y experimentación táctil y visual de técnicas artesanales y procesos manufacturados de construcción de utensilios, juguetes y otro tipo de objetos. Estos procesos de elaboración se vinculan a la incorporación de contenidos transversales en torno a la sostenibilidad, el medio ambiente y el ejercicio de las tres R (reciclar-reusar-reutilizar) aplicados en el ámbito educativo.

PALABRAS CLAVE

Educación Artística, Patrimonio inmaterial, mediación patrimonial, Federico García Lorca.

INTRODUCCIÓN

Valderrubio es un pueblo de la vega granadina, vinculado estrechamente a la historia familiar de la familia García Lorca, al legado literario del poeta y también a la familia Giner de los Ríos, y por ende, a los valores que defendían en época de la II República Española, donde primaba el impulso a la ciencia, la educación y las artes.

En esta investigación se propone el acercamiento analítico y didáctico a un museo muy particular, llamado museo por la similitud con algunas de las funciones de un museo, pero que no responde al concepto por el que se concibe hegemónica, funcional y culturalmente el principio museístico.

Me gustaría comenzar este capítulo con una cita de Federico García Lorca, extraída de la conferencia que pronunció en Fuente Vaqueros con motivo de la inauguración de su biblioteca en septiembre de 1931, porque el museo de Valderrubio es también un libro abierto:

(...)Yo he visto a muchos hombres de otros campos volver del trabajo a sus hogares, y llenos de cansancio, se han sentado quietos, como estatuas, a esperar otro día y otro y otro, con el mismo ritmo, sin que por su alma cruce un anhelo de saber. Hombres esclavos de la muerte sin haber vislumbrado siquiera las luces y la hermosura a que llega el espíritu humano. Porque en el mundo no hay más que vida y muerte y existen millones de hombres que hablan, viven, miran, comen, pero están muertos. Más muertos que las piedras y más muertos que los verdaderos muertos que duermen su sueño bajo la tierra, porque tienen el alma muerta. (...) No sólo de pan vive el hombre. Yo, si tuviera hambre y estuviera desvalido en la calle no pediría un pan; sino que pediría medio pan y un libro. Y yo ataco desde aquí violentamente a los que solamente hablan de reivindicaciones económicas sin nombrar jamás las reivindicaciones culturales que es lo que los pueblos piden a gritos. (...)

El objetivo principal de esta investigación es la puesta en valor de este espacio y otros espacios similares que están estrechamente vinculados con el legado cultural y literario, desde la articulación de sus partes en

torno a la educación artística, la mediación patrimonial e intergeneracional y las rutas patrimoniales, que en este caso son las rutas lorquianas en la provincia de Granada (España).

METODOLOGÍA

La investigación desarrollada se ha basado en una metodología descriptiva y cualitativa, en el marco del análisis de contenido, en lo que se define como un estudio de caso. El desarrollo ha sido ensayístico y descriptivo en torno a la puesta en valor de una colección vinculada a la protección del medio ambiente por los oficios tradicionales y sostenibles que se recogen en ella, así como la puesta en valor de su relación con la educación artística y la didáctica de la expresión plástica, estrechamente ligada por otra parte, a la producción de diseños para numerosos productos aquí conservados como baldosa hidráulica, juguetes, herramientas, textiles y objetos con otros fines.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Este estudio es una aproximación a una realidad dada en el ámbito de lo rural a través de un estudio de caso que, sin embargo, no constituye un caso aislado. Son numerosos los ejemplos de construcciones y colecciones que a nivel internacional y nacional han tenido lugar al margen de la protección institucional, tal y como recoge la profesora e investigadora Jo Farb Hernández (2013).

Por otra parte, en esta búsqueda se nos ha presentado la posibilidad de otras líneas de trabajo posibles para la continuación en la profundización de este particular caso, y es su relación con Lorca, el contexto socioeconómico del pueblo o el desarrollo tecnológico que ha tenido lugar desde los años veinte del pasado siglo XX, todo ello en relación con la sostenibilidad y la protección de la vega de Granada, la arqueología, las costumbres, los derechos de la mujer o la tradición oral.

Este museo ha sigo realizado, aunque está en constante transformación, y es conservado sin relación institucional alguna, por un agricultor retirado de la vega granadina en el mismo pueblo en el que naciera Lorca: Valderrubio. En este espacio se recogen, conservan y exponen cientos de

miles de objetos de uso doméstico, lúdico, profesional, artesanal y espiritual.

El espacio, compartimentado en pisos y estancias, está repleto de un sinnúmero de objetos de fabricación manual y artesanal todos reunidos, ordenados casi poéticamente y compartimentados en pequeñas divisiones espaciales que siguen un hilo argumental bajo la nominación de labores y profesiones rurales. Este “museo” sin ánimo de lucro, durante las visitas que son previamente concertadas, funciona como un elemento que vincula la tradición y la modernidad.

Los objetos son accesibles a los visitantes, habitualmente niños y niñas que son guiados por su artífice, don Jose Pérez Rodríguez (Valderrubio, 1949). Este granadino, nacido en la calle Magdalena, calle llamada así en honor a la hija de Doña Frasquita Alba, es conocido en el pueblo como *Pepito del Amor* por ser el hijo de la señora Amor Rodríguez, y cuenta con la ayuda de sus amigos, también agricultores retirados, para explicar su colección. Juguetes, costumbres, literatura lorquiana, cultivos y agroecología son algunos de los temas que en cada visita este grupo de filántropos y lúcidos ancianos tratan con los niños y niñas. Una experiencia de diálogo intergeneracional, que como legado identitario y patrimonial material e inmaterial y no institucionalizada, es valorada y apreciada por todos los visitantes.

En este singular lugar tiene cabida la herencia del desarrollo educativo desde la España de finales del siglo XIX a los años en los que el señor Jose estudió. Esta abrumadora amalgama de objetos comenzó a conformarse como la colección que es hoy en los años setenta del pasado siglo XX.

La colección está repartida en dos edificios, unidos por un patio en el que se conservan algunas creaciones libres de su propietario. Estos edificios se dividen a su vez en dos edificios de dos plantas. En el primer edificio, que conserva su estructura de *secadero de tabaco* (tipología de edificación que está a día de hoy protegida y que es indisolublemente parte de la vega granadina), nada más entrar observamos utensilios para la labranza de la era y objetos relacionados con la vestimenta de los agricultores. Cribas, escobas, hoces y rastrillos cuelgan formando círculos y

estructuras geométricas de las paredes de más de cuatro metros. A continuación encontramos “ubios” (yugos) para los bueyes y mulos, todo lo relacionado con el cultivo y la elaboración del tabaco, carruchas, y un rincón dedicado a la albañilería en el que se incluyen herramientas, molduras y hasta un amplio muestrario de maravillosas baldosas hidráulicas elaboradas según el procedimiento tradicional. Hay compartimentos a modo de recreaciones por oficios. Uno dedicado a la carpintería en el que se conserva un banco de trabajo que perteneció al hijo del guarda de la familia Lorca, otro dedicado al cuidado de ríos, choperas, acequias y presas con sierras, aserrones, angarillas, ceños y estacas, y otro dedicado a las labores del secano.

Subiendo las escaleras del primer edificio, en el secadero, se accede a una endeble y de suelo de madera segunda planta, con un compartimento dedicado a mundo árabe; otro a las mujeres con objetos que pertenecieron a Adela, la prima hermana de Federico García Lorca, entre otras; otro a antiguos objetos del baño, la recreación de una barbería antigua en el que se conserva un sombrero de la familia Alba y, por último, una preciosa estancia dedicada a la conservación de juguetes de niños y niñas.

Cruzando el patio, llegamos al segundo edificio, la planta baja está dividida en habitaciones, la primera la ocupan botellas para envasar aceite de oliva, varas de varear olivos y todo lo relacionado con este producto; a continuación tenemos la recreación de un comedor de los años treinta del siglo XX, con un mueble que perteneció a la familia Alba. Arriba, la artesanía de la mimbre y el esparto tienen su propio espacio, seguidos del dedicado a la matanza del cerdo y de la luz.

Volvemos al secadero, deteniéndonos en una imponente vitrina que ocupa una pared en toda su altitud y longitud, además de poder hacer una reconstrucción cronológica de las culturas que han ocupado y enriquecido la península ibérica con los objetos aquí conservados, esta vitrina atesora las llaves originales de la casa de Lorca de Valderrubio.

En la Granada rural de los años veinte y treinta del siglo XX, de la España de la época entorno a la cual este señor ha conformado su colección, las mujeres en general, pero sobre todo las de avanzada y mediana edad eran analfabetas en un elevado porcentaje, solían ser mujeres que no habían viajado ni tenían acceso al flujo de información que pudiera llegar desde las capitales de provincia. La única formación a la que tuvieron acceso la mayoría de los niños y niñas de campo, fue a la educación primaria, que era una formación básica que en el caso de las niñas estaba orientada a instruir amas de casa. Esta formación sexista consistía en leer, escribir, catecismo, el aprendizaje de un rudimentario cálculo matemático de sumas, restas y divisiones y en un sinnúmero de técnicas de costura.

Lorca será siempre uno de los defensores de la mujer cada vez que en su obra recoge la tradición oral y cultural femenina cuyo testigo pasa a través de los diálogos de la *Casa de Bernarda Alba*, la *Zapatera Prodigiosa* o *Yerma*, a través de las nanas que rescató del olvido para siempre o en sus conferencias a un lado y a otro del océano.

Volvemos a finales del siglo XIX, al año de 1857, en el que Claudio Moyano, por aquel entonces Ministro de Fomento, había aprobado la *Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857*, conocida como *Ley Moyano*. Esta ley es de notable importancia porque en ella se legisla la formación femenina y se establece la obligatoriedad de la instrucción primaria pública para las niñas. Esta formación era un modelo educativo que respondía más a ciertas cuestiones utilitarias domésticas que a un interés social por ofrecer a las futuras mujeres la posibilidad de inserción en el mercado laboral y/o la oportunidad de conseguir, en menor o mayor medida, cierta realización personal e intelectual.

La instrucción femenina se proyectó articulada en tres bloques: el aprendizaje y contribución al mantenimiento de las costumbres, el cuidado personal y la domesticidad. Esta programación curricular aseguraba el cumplimiento de la dicotomía establecida entre el espacio público, reservado a los hombres, y el ámbito privado destinado a las mujeres. Se establecía con estos parámetros la permanencia de roles y estereotipos sexuados, el poder del patriarcado y la no mejora de las condiciones de

vida de las mujeres. Las materias específicas para las niñas y adolescentes se llamaban enseñanzas del hogar y consistían en aprender a desenvolverse en las tareas domésticas, pero también en conocer unas reglas de urbanidad bastante estrictas, o lo que es lo mismo, un código de conducta. En 1881, en el plan de estudios nacional las labores representan más de un tercio del horario escolar. Las mujeres se hacían expertas en catecismo, coser y bordar. La implantación y las características de este tipo de educación explicará muchas de las características formales y conceptuales del museo de Valderrubio. Resumiendo, hasta el siglo XX a las mujeres solo se les permitía en España el acceso a la educación infantil, primaria y como mucho a Magisterio, el cual muchas ejercían cobrando un tercio menos del salario que los hombres, por obligación y a veces sin título.

La intervención de la Iglesia en la enseñanza era incuestionable tanto en la enseñanza pública y como en la privada, y ésta se refleja con un acentuado carácter pero de manera sutil e intangible a la vez en muchas partes de la colección. El 19 de septiembre de 1868 estalla la revolución llamada “la Gloriosa” e Isabel II abandona España. Poco tiempo después comienza la etapa del llamado sexenio revolucionario y en 1873 es proclamada la Primera República Española. Uno de los rasgos más destacables de este período en el campo de la educación es el impulso de la libertad de enseñanza. Sin embargo, no duró mucho debido a la llegada de la Restauración borbónica (1876) durante el reinado de Alfonso XII e hijo de Isabel II. Se aprueba entonces una nueva constitución que restaura la monarquía constitucional y supone un acentuado retroceso para el país.

Son varias las etapas políticas que con sus consecuentes leyes y reformas pudieron influir en la educación, aun permaneciendo inamovibles los valores morales conservadores hasta la llegada de la II República. A Alfonso XII le seguirá en el trono su hijo Alfonso XIII. Al mismo tiempo tenían lugar conflictos que contribuyeron decisivamente al empobrecimiento económico del país, directa o indirectamente, como la Guerra de Cuba (1868-1898), la Guerra del Rif (1911-1927) y la I Guerra Mundial (1914-1918).

En septiembre de 1923 Miguel Primo de Rivera dirigió un golpe de estado militar que terminó con una dictadura militar que se perpetuó hasta 1930 y que contó con el beneplácito del monarca. Tras este oscuro período y el triunfo de los partidos republicanos y socialistas en las elecciones municipales de 1931, el 14 de abril de ese mismo año se proclamó la Segunda República Española y se abre por fin una nueva etapa en el sistema educativo español. La II República Española defendía la escuela pública, la gratuidad y la obligatoriedad de la enseñanza primaria, la libertad de cátedra y la laicidad en la enseñanza. Igualmente estableció, por primera vez en la historia de España, que los maestros, profesores y catedráticos de enseñanzas oficiales fuesen funcionarios. Se comenzó a legislar con el objetivo de facilitar a los españoles económicamente menos favorecidos el acceso a todos los grados de enseñanza, dando así paso al desarrollo de las capacidades individuales, impulsando el potencial intelectual en un intento por minimizar el impacto de las consecuencias de un específico y desfavorecido poder adquisitivo familiar.

Esta realidad y la que siguió a todos los enfrentamientos bélicos fuera y dentro de España, se reflejaron como efecto inmediato y colateral en el ámbito de lo rural, y no solo en el desarrollo agrícola, sino también en el tecnológico y cultural, tal y como se desprende de la lectura del corpus de objetos conservados en el museo de Valderrubio, máxime si se compara con los objetos conservados en museos etnológicos de la misma época en algunos países vecinos europeos.

En 1933 se celebraron las segundas elecciones a Cortes de la República, en esta ocasión la victoria fue de la derecha, coyuntura que supuso la revocación de muchos de los planteamientos educativos del anterior gobierno. Las terceras elecciones de la República en 1936 adjudicó la victoria al Frente Popular (una alianza de partidos y organizaciones de izquierdas). El objetivo de esta nueva etapa de la República era llevar a cabo una vasta reforma educativa pero con el golpe de estado militar todo quedó en proyecto.

También esta realidad se refleja en los objetos recogidos en el museo, así como también en los manuales de la época a la que predominantemente hacen referencia por su origen y pertenencia, como podemos comprobar

gracias al siguiente fragmento extraído de un libro que recoge el testimonio ideológico de la España decimonónica y de la primera mitad del siglo XX. Maravillas Segura, la autora de este libro titulado como “*Labores. Metodología*” y cuya cuarta edición se publicó en 1965, fue profesora en Labores de la Escuela de Magisterio femenino en Madrid y además nada menos que miembro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas e Inspectora Central de Escuelas del Magisterio:

“(...) nos reducimos a estudiar la costura esencialmente hogareña, que ha de hacerse en cada casa para las necesidades inmediatas, y que, por tanto, ha de hacer siempre la madre de familia. A esta clase de costura la llamamos imprescindible, porque en nuestra concepción española de familia y hogar creemos que no debe haber una mujer que no esté suficientemente preparada para hacer de su casa el dulce y confortable retiro de los suyos. (...)”¹⁰⁹

La finalidad del dibujo, y de la enseñanza de éste en concreto, era el diseño de los bordados que adornarían las creaciones destinadas a conformar el ajuar, por lo tanto prácticamente todos los dibujos eran calcos. Se calcaban figuras de animales y también figuras de las cartillas que utilizaban en el colegio. Algunas figuras las copiaban a mano alzada para aumentar el tamaño de los motivos y así poder bordarlos más grandes para cojines, sábanas, colchas o cualquier otro tipo de prendas. Se aprendían numerosas técnicas, algunas muy costosas y que llevaban horas, días y meses. El ganchillo, hacer encaje de bolillos, tricotar, la técnica de vainica o el encaje de punto de cruz son solo algunos ejemplos de este mundo tan sacrificado como silencioso y pacífico.

“(...) Si ahondamos en los aspectos más conceptuales del bordado como dibujo, lo primero que se tiene que abordar son los elementos básicos del dibujo y la geometría: el punto, la línea y el plano. (...) En una sociedad en la que la mujer no podía acceder a las enseñanzas artísticas formales, el único modo que tenía la mujer de realizar arte, era con actividades alternativas. Una de estas actividades alternativas con las que las mujeres desarrollaban su faceta artística era el bordado, poniéndose de moda en el siglo XVIII los

¹⁰⁹ SEGURA, Maravillas (1965): *Labores. Metodología*. Sección femenina de F.E.T y de las J.O.N.S. Madrid, 1965. pp.9.

*bordados en los que se intentaba imitar las pinturas al óleo lo máximo posible, copiándolas a ojo. A partir de aquí la ambición de toda buena bordadora era el bordado del natural (...)*¹¹⁰

El mundo en el que las mujeres cosían era un mundo ajeno a los acontecimientos sociales, históricos y culturales, como bien refleja Lorca en su *Casa de Bernarda Alba*. Ninguna mujer artista ha sido nunca insensible a la realidad de su tiempo ni a sus vivencias y las crónicas de realidad o motivos elegidos no han sido tratados como meras anécdotas o excusas para la creación. Por esta razón sus obras poseen no sólo los valores de las formas del arte, sino también sus pensamientos y deseos, incluso cuando la intención de reflejarlos no era consciente. Esta combinación es la que hace especiales muchas obras de mujeres artistas desde Artemisa Gentilleschi, Beatrice Whitney, Louise Bourgeois o Meret Oppenheim.

Si hacemos un esfuerzo por desprendernos del carácter poco innovador que tiene el bordado como técnica de creación podremos interiorizar y comprender mucho mejor la manera de entender el bordado y el dibujo que para la época éstos tenían, similares y próximos en su conceptualización como procesos creativos.

En palabras de John Berger “(...) *la inalterabilidad de un dibujo está formada por la unión de tantos instantes que pasa a construir una totalidad más que un fragmento. La imagen estática de un dibujo o una pintura es el resultado de la oposición de dos procesos dinámicos. La unión se opone a las desapariciones.*”¹¹¹(...)“Como colofón a esta aclaración encontramos una modalidad del bordado poco conocida en la historia del bordado, entendiendo éste como una prolongación natural del dibujo, o a la inversa: “(...) *una de las modalidades de bordado menos conocidas es el bordado con cabello. (...) es una modalidad del bordado de Lausín, un bordado que se hace con seda negra muy fina o con cabello, imitando un dibujo con plumi-lla. En este tipo de bordado se emplea el cabello natural como fibra para bordar, en vez de otros materiales como hilos de seda. Aunque las obras realizadas con pelo natural parecen ser una obras extrañas, (...) el bordado con*

¹¹⁰ GILA MALO, María del Carmen (2014): *Dibujar bordando. Aplicación del bordado al dibujo*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2014. pp.54.

¹¹¹ BERGER, John (2005): *Sobre el dibujo*. Gustavo Gili. Barcelona, 2011. pp. 57.

cabello es una tradición con mucha historia, tanto en España, como en el mundo. (...) En China siempre ha existido una gran tradición de bordados con cabello humano, denominados bordados negros o moxiu (...) aunque en la actualidad se emplean también cabellos teñidos (...) Esta tradición se remonta al siglo VII con la dinastía Tang. En esa época las mujeres hacían bordados de la imagen de Buda empleando su propio cabello. (...)”¹¹²

Para terminar decir que perseguimos con este estudio la puesta en valor a través de un estudio de caso muy singular y por lo tanto no extrapolable, pero metodológicamente muy complejo por su valor didáctico y pedagógico gracias al análisis de una propuesta patrimonial y outsider válida y enriquecedora para el público en general, y en concreto para el alumnado de primaria con el que además, a través de la propuesta, se hará una vinculación educativa interdisciplinar y transversal, englobando las competencias clave, la sostenibilidad, la creatividad, la educación emocional y todo ello insertándolo en la vinculación con la educación artística y su desarrollo.

El estudio de caso que constituye el eje vertebrador de la presente investigación, es también constitutivo del pretexto para la iniciación de otras posibles investigaciones sobre la vega de Granada, sus acuíferos, su realidad socioeconómica y cultural ligada a sus costumbres y oficios, su conservación, la obra de Lorca, los vestigios arqueológicos sitios en la Malahá o incluso en las vitrinas del museo de Valderrubio, recogidos del arado de la finca de Daimud, a los pies de Sierra Nevada.

RESULTADOS

Como resultados concluimos con la generación de prácticas de referencia para la educación artística a través de la observación, análisis y experimentación táctil y visual de técnicas artesanales y procesos manufacturados de construcción de utensilios, juguetes y otro tipo de objetos. Al mismo tiempo se vincularían estos procesos con la incorporación de contenidos transversales en torno a la sostenibilidad, el medio ambiente

¹¹² GILA MALO, María del Carmen (2014): *Dibujar bordando. Aplicación del bordado al dibujo*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2014. pp.56.

y el ejercicio de las tres R (reciclar-reusar-reutilizar), de aplicación automática, contribuyendo así y haciendo uso de lo que por naturaleza e intrínsecamente forma parte de lo tradicional y las costumbres rurales.

Este legado patrimonial, material e inmaterial, y cultural, en el que como antes afirmábamos, se tiene muy presente la educación medioambiental como contenido transversal, fundamenta una serie de consideraciones y líneas de acción sugeridas desde una perspectiva didáctica, a implementar en Educación Primaria y, por otro lado, para la formación de docentes, diseñando propuestas desde el propio grado de Maestro en esta Especialidad. La identificación del valor antropológico; la conexión con la esencia de la poética lorquiana, que desde lo urbano nunca dejó de tener presente lo rural; así como el fomento de la creación artística y visual como vía para la interpretación, son algunas de las consideraciones pedagógicas basadas en el análisis de este estudio de caso, impulsando una discusión que refuta los planteamientos contrarios a la sostenibilidad medioambiental.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arieti, Silvano (1993). *La Creatividad. La Síntesis Mágica*. Fondo de Cultura Económica.
- Cagigas, Ángel (2006). *Histeria del arte*. Ediciones del lunar.
- Carvajal López, José Cristóbal (2007). *El poblamiento altomedieval en la vega de Granada a través de su cerámica*. DIGIBUG.
<https://digibug.ugr.es/handle/10481/1428>
- Fard Henández, Jo.(2013) *Singular Spaces. From the Eccentric to the Extraordinary in Spanish Art Enviroments*. RawVision.
- FAUCHEREAU, S. (2005) *En torno al Art Brut*. Círculo de Bellas Artes.
- García Muñoz, Graciela (2015) *Arte outsider. La pulsión creativa al desnudo*. Sans Soleil.
- Linaza, M. y Sardá, R. (2018) Jugando con la materia: estrategias para el desarrollo de un lenguaje artístico propio. *Arte Individuo y Sociedad*, 30 (1), pp.145-158.

RHODES, Colin (2002) *Outsider Art. Alternativas espontáneas*.
Destino/Thames and Hudson.

Wahnón Bensusan, Sultana (1995). *La recepción de García Lorca en la España de posguerra*. DIGIBUG. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/46454>

Zurita Povedano, Eduardo (2016). *Contribución de la vega como Paisaje Cultural al patrimonio de Granada. La problemática actual de sus relaciones*. DIGIBUG. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/65974>

UN NUEVO RECURSO PARA LA EDUCACION PATRIMONIAL: EL MOLINO DE PAPEL DE CARAVACA DE LA CRUZ. LA ICONOGRAFÍA DE LOS ILUSTRADOS APLICADA A LA INTERPRETACIÓN ARQUEOLÓGICA¹¹³

DR. ALFONSO ROBLES FERNÁNDEZ
Universidad de Murcia, España

RESUMEN

Este trabajo es fruto de un estudio de arqueología industrial realizado hace unos años en un edificio singular que aparentemente se encontraba en estado ruinoso. El objetivo de esa intervención era obtener los datos necesarios sobre la arquitectura e infraestructuras de un molino hidráulico dedicado a la producción de papel para proceder a su valorización como recurso patrimonial. Los Molinos del Cejo se fundaron en 1731 y mantuvieron su actividad hasta los inicios del siglo pasado. Testimonian un prototipo de ingenio molinar que gozó de gran éxito en toda Europa y América y que aparece ilustrado en uno de los capítulos de la Enciclopedia de Diderot y D'Alembert, publicada años después, en 1765.

Una vez excavadas las estancias e infraestructuras hidráulicas del molino caravaqueño, comprobamos la concordancia existente entre las estructuras arquitectónicas y las ilustraciones de la enciclopedia francesa. En este caso las fuentes iconográficas y textuales permiten identificar el obrador dotado de los mazos y las pilas para obtener las diferentes pastas de papel o las balsas donde se pudrían los trapos antes de ser depositados en las pilas. En otra estancia anexa se conserva un horno donde se obtenía la cola empleada en la elaboración de los pliegos, y las tinajas cerámicas donde se almacenaba.

PALABRAS CLAVE

Tecnología, arqueología industrial, Ilustración, educación patrimonial

¹¹³ Este capítulo es una síntesis del estudio arqueológico realizado tras dictarse por parte del Servicio de Patrimonio Histórico de la CARM "Resolución de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales por la que se concedía permiso de excavación arqueológica en el Molino de Papel de Caravaca de la Cruz" (nº de expediente 1152/ 2007)".

INTRODUCCIÓN

En un sentido amplio, la historia y la evolución del papel como materia podrían entenderse como uno de los indicadores del progreso cultural de la humanidad. Un progreso ligado también a los avances y mejoras técnicas aplicadas en la transformación de las materias primas usadas en su elaboración. Es un hecho que en la periodización de la Historia se suele tener en cuenta como uno hito fundamental la invención de la imprenta en 1440, artefacto que supuso una ruptura con respecto al monopolio secular ejercido desde los centros eclesiásticos y cortesanos, favoreciendo la difusión de los conocimientos entre los sabios y científicos de culturas y territorios diversos. Dado su carácter universal, de alguna manera podría afirmarse que uno de los precedentes remotos de lo que hoy llamamos “globalización” se encuentra en el uso generalizado del papel y de la imprenta, convirtiéndose en instrumentos de difusión de la cultura e innovaciones científicas.

Durante la Edad Media uno de los mayores centros productores en el Mediterráneo occidental, mencionado por el geógrafo árabe al-Idrisi a mediados del siglo XII, se sitúa en la población andalusí de Xátiva (Burns, 1999). Aunque se produjeron algunos avances técnicos y mecánicos, los procedimientos artesanales e industriales básicos para la obtención del papel se mantuvieron intactos a lo largo del tiempo, los mazos eran accionados mediante levas, y el papel era elaborado a mano, hoja por hoja, en un molde cuyo fondo permite pasar el agua, pero retiene las fibras de los tejidos que se han deshilachado.

Existen varias ilustraciones de este tipo de ingenios y de los procesos de trabajo seguidos para la obtención de este producto, cuya demanda se fue incrementando durante la Edad Moderna, siendo las más representativas las que integran la *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1772) de Denis Diderot y Jean Le Rond D’Alembert. En su primera edición, la entrada dedicada a la “papeterie” fue publicada en el tomo 11 (1765, p. 836F-845) aunque en realidad los textos analíticos fueron redactados por dos de sus colaboradores más destacados: Louis de Jaucourt y Louis-Jacques Goussier. El cotejo de las ilustraciones y explicaciones de este compendio ha sido fundamental en

este trabajo como fuentes iconográficas y textuales, pues muestran una tipología molinar presente en todo el continente europeo y americano durante el siglo XVIII. Si aceptamos la cronología propuesta para el molino caravaqueño a partir de documentación de archivo (1731), este habría sido fundado con anterioridad a la obra de los enciclopedistas, representando un modelo que ya estaba vigente varias décadas antes.

El paso del tiempo ha sido implacable para buena parte de los establecimientos fabriles que protagonizaron ese primer impulso preindustrial promovido por el racionalismo ilustrado. No son muy numerosos los restos arquitectónicos de fábricas e ingenios molineros destinados a la producción de papel que han llegado hasta nosotros y menos todavía los que han sido recuperados y valorizados como recurso cultural. Un ejemplo digno de mención es el Museu Molí Paperer de Capellades, integrado en el Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya, magnífica instalación museística dedicada a la divulgación de ciencia y la tecnología, cuya cronología es contemporánea del molino aquí analizado. Otro de los testimonios mejor conservados se sitúa en la región de Murcia, en la población de Caravaca de la Cruz, nos referimos a los Molinos papereros del Cejo, ubicados en las afueras de la citada ciudad, en el límite entre la huerta tradicional y la zona de crecimiento urbano¹¹⁴. El historiador caravaqueño Indalecio Pozo, autor de un exhaustivo inventario de los molinos de ese municipio, llamó la atención sobre la potencialidad de esas instalaciones al señalar que:

Aunque las edificaciones están ruinosas y carecen de cubierta, siendo un lugar inmediato al casco urbano de Caravaca, se podrían limpiar y consolidar para proyectar un área de recreo que enlazara por la trasera con la prolongación de la Gran Vía. (2001, 33 y lám. VI)

A continuación sintetizamos la información obtenida en unas actuaciones arqueológicas inacabadas y se aportan datos de archivo, además de unas planimetrías interpretadas y una documentación fotográfica, que queda a disposición de la comunidad científica especializada en nuestro patrimonio preindustrial y etnográfico.

¹¹⁴ Las coordenadas UTM son X 599,765; Y 4.217341.

1. LA FUNDACIÓN DEL MOLINO PAPELERO: ALGUNAS FUENTES DOCUMENTALES

El origen de la instalación molinar analizada, se remonta al segundo cuarto del siglo XVIII, hasta ese momento no existe constancia documental alguna sobre la existencia de esta actividad en el término de Caravaca de la Cruz. La primera mención se encuentra en la Actas Capitulares de 1731, cuando don Joseph Sánchez Espinosa solicita licencia al ayuntamiento de Caravaca para que se le permita proceder a la construcción de un molino de papel de estraza que habría de localizarse "vajo el vatan de doña Beatriz Salazar", en el entorno del Cejo y acequia de los Lavadores¹¹⁵.

Si tenemos en consideración la toponimia y la hidronimia que aún perdura en el paraje, la ubicación citada en el documento nos remite al edificio que nos ocupa. El ayuntamiento, muy interesado en el desarrollo económico de la localidad y en la promoción de las industrias locales, terminaría concediendo la oportuna licencia para la construcción de un primer molino papelero "en cuia favrica es interesado el comun".

No obstante, las autoridades locales no se olvidaron de proteger los legítimos intereses de los regantes, ya que en la misma resolución se plantea la condición de que el propietario del molino no pudiese solicitar más agua y que cumpliese las ordenanzas relativas a las Aguas. Una vez concedidos los permisos, la construcción del molino habría sido inmediata porque, transcurrido apenas un cuarto de siglo desde que fuera promovida su fundación, el Catastro del Marqués de Ensenada, con fecha de elaboración de 1755, menciona esta instalación y aporta algunos datos interesantes sobre su primera fase de funcionamiento (Caravaca de la Cruz, 1755, 66). A partir de ese censo sabemos que en ese momento ya había cambiado de dueños, siendo propiedad a partes iguales de Diego García Botía y de Pedro Sánchez Ferraque. Además, tenemos constancia del personal que laboraba en la instalación; allí trabajaba el maestro Diego de Campos, casado, de 52 años de edad y que percibía por su trabajo la cantidad de 2.200 reales anuales. También sabemos

¹¹⁵ A.M.C., A.C. 1729-1732, fols. 283r/v.

que cada maestro de la fábrica de papel percibía como salario siete reales diarios, mientras que los oficiales solo cobraban cinco¹¹⁶. Sobre la maquinaria el texto no es muy elocuente, solo se menciona que la instalación disponía de tres pilas y tres mazos por cada una, y que estaba arrendado en novecientos reales anuales¹¹⁷.

2. LA INTERVENCIÓN Y LAS INSTALACIONES MOLINARES

La instalación que nos ocupa, como ya hemos comentado, se sitúa en la periferia de la población, marcando en la actualidad el límite entre los barrios periurbanos y los espacios agrícolas tradicionales de la cuenca fluvial del río Argos, afluente del Segura. A partir del trabajo de campo realizado, sabemos que en este lugar al menos existían tres edificios cubiertos y separados por un sistema hidráulico de acueductos y canalizaciones encargados de proporcionarla fuerza motriz a tres ruedas hidráulicas (fig. 1). Tal como se observa en la planimetría general, en el sector sur de esta área, detectamos la presencia de varios paramentos que quedaban fuera del sector explorado, lo que evidencia que nos encontramos ante un complejo muy amplio que en un futuro debería ser investigado en extensión. Esos muros se adosan a las fachadas de los dos edificios principales, razón por la cual creemos posible que formaran parte de las fábricas y almacenes de cáñamo instalados posteriormente en este lugar en la última década del siglo XVIII.

De los tres edificios identificados, dos de ellos (E-I y E-II) están adosados y, aunque disponen de fachadas desiguales, comparten una medianera común en la que se abren dos vanos (uno por planta) que habrían permitido una circulación fluida entre ellos. Sus plantas son rectangulares y su orientación suroeste-noreste, siendo su funcionalidad diferente a tenor de los restos exhumados. El tercer edificio (E-III), dotado de dos ruedas hidráulicas queda fuera de este trabajo pues su excavación quedó inconclusa; no obstante, creemos que se trata del batán de paños que se menciona en el documento de fundación del molino papelerero.

¹¹⁶ A.M.C., Catastro de Ensenada, Libro de Vecindario, fol. 775v.

¹¹⁷ A.M.C., Catastro de Ensenada, Libro de Vecindario, fols. 360v/361r. y 1348v.

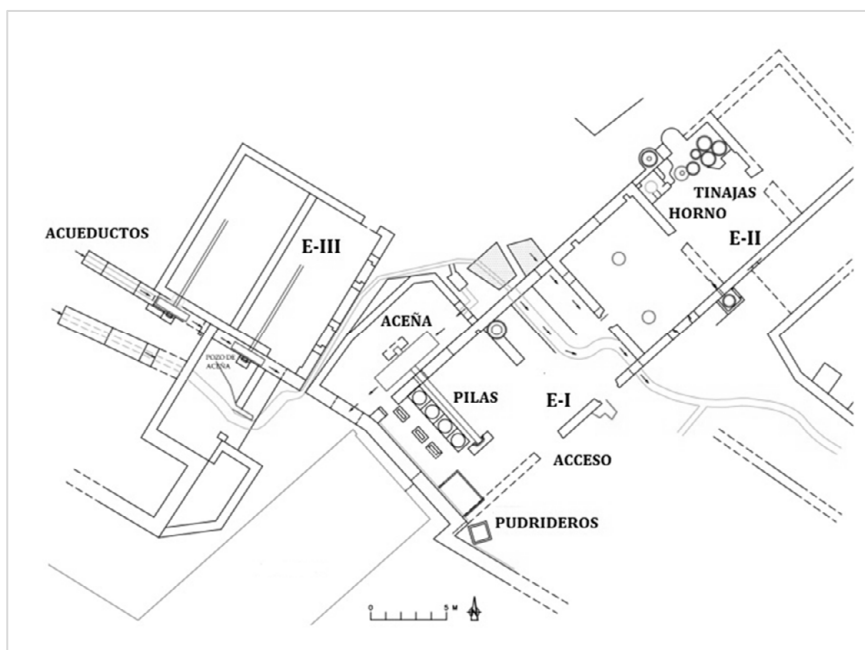


Figura 1: Planimetría general de las estructuras documentadas en la intervención arqueológica y restitución hipotética del sistema hidráulico que hacía posible el movimiento de las ruedas motrices en los obradores.

2.1. EL OBRADOR (E-I)

Es un edificio de planta rectangular que ocupa una superficie de unos 128,96 m². No conserva las cubiertas, aunque en función del tipo de arquitectura fabril, dominante en el periodo de construcción, podemos deducir que dispuso al menos de dos plantas (quizás también una tercera a modo de altillo) y una cubierta de teja moruna a doble vertiente, empleándose la planta inferior como obrador y la superior como secaderos. Su fachada principal, la meridional, mide 15,50 m de longitud y en ella se abren dos vanos que creemos probable fueran idénticos. Del occidental no conocemos su luz puesto que solamente conserva la jamba oriental, ligeramente biselada. En mejor estado de conservación encontramos el vano oriental que es adintelado, cuenta con una luz de 1,56 m, y dispone también de mochetas y jambas biseladas características de la arquitectura fabril dieciochesca. A la derecha de este vano, en la esquina sureste de la estancia, quedan vestigios de una escalera que habría permitido

el ascenso a la segunda planta y que aprovechaba la medianera que separa las dos edificaciones (E-I y E-II).

El testero principal, como el resto de los paramentos que configuran el inmueble, fue levantado en fábrica de mampostería y sus paños se encuentran enlucidos con mortero de cal. En el tramo oeste del testero sur se observan a simple vista varias improntas circulares de colañas que parecen indicar la existencia de un porche en este sector donde, como veremos más adelante, se ha localizado una pileta configurada mediante bloques pétreos tallados. En la parte superior de la fachada quedan indicios del tramo inferior de una ventana pero, a falta de un estudio parietal más exhaustivo, es difícil establecer las dimensiones de la misma y la probable distribución regular de otras ventanas en esa primera planta.

En la planta por nosotros restituida es fácil intuir cómo existían varias áreas de trabajo distribuidas alrededor del “batán” o mecanismo encargado de accionar los mazos situados en las pilas. En el estado actual de la investigación, es difícil saber si todas las infraestructuras son contemporáneas, para ello se tendría que realizar un estudio arqueológico exhaustivo que permitiera identificar las diferentes fases constructivas.

2.1.1. El mecanismo de los mazos

En la mitad occidental del obrador se sitúan los restos pétreos del mecanismo batanero, en perfecta alineación (fig. 2). En primer término nos encontramos con las cuatro pilas adosadas que por sus dimensiones y peso no pudieron ser expoliadas después del abandono y ruina de la factoría. Ocupan 4,95 m de longitud y su disposición es perpendicular, adosándose la última al paño interior del muro septentrional del obrador. Cada pila dibuja un rectángulo de 1,02 x 1,26 m y presenta algunas talladuras verticales o brencas, quizás para ensamblar tabloneros a modo de tablacho. Si tenemos en cuenta las imágenes y las descripciones recogidas por los enciclopedistas franceses es seguro que en cada una de las pilas golpeaban alternativamente varios mazos (creemos en función de la forma del vaso que pudieron ser tres). Aunque esos elementos no se han conservado en la intervención arqueológica recuperamos varios zunchos de hierro, tanto circulares como cuadrangulares, que podrían haber pertenecido precisamente a esos elementos percutores.

Sobre un fondo metálico (no conservado), los mazos batían y deshila-
chaban los tejidos de lino, cáñamo y otras fibras vegetales durante más
de veinte horas, hasta conformar una pasta con una textura lechosa. Esa
pasta era trasladada a las tinas donde se mezclaba con agua en una pro-
porción determinada dependiendo de la calidad del papel fabricado.

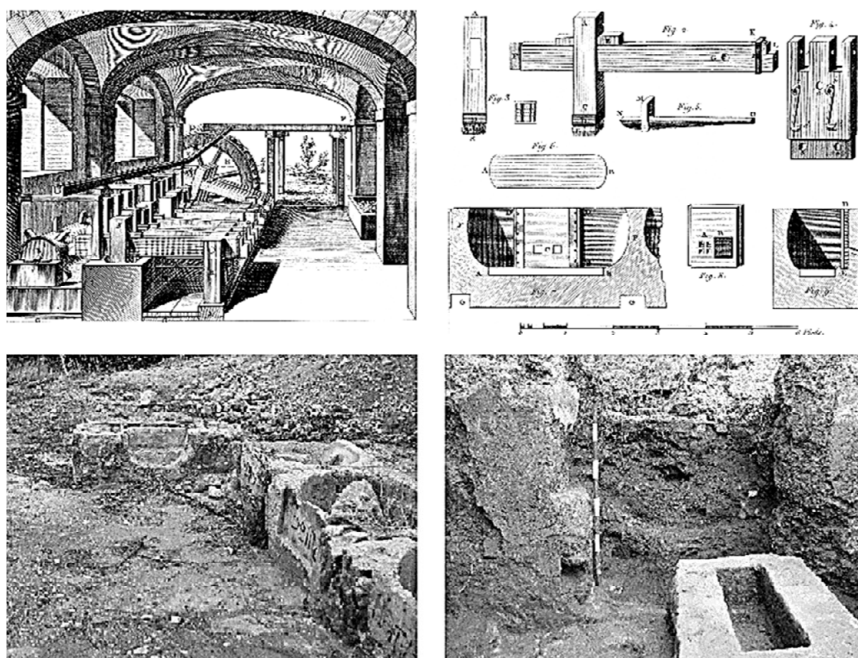


Figura 2: Arriba obrador y despiece de los elementos que componen el mecanismo en la
enciclopedia ilustrada (1765). Debajo, pilas y piedra tallada en forma semicircular encar-
gada de acoger el gorrón metálico sobre el que giraba el extremo del eje con las levas
que accionaban alternativamente los mazos. A la derecha vano de comunicación con el
espacio donde se ubicaba la aceña y bloque que sostenía el bastidor, encontrado “in situ”.

Poco sabemos del eje horizontal o árbol que giraba con la aceña o rueda
motriz y accionaba los mazos mediante levas, salvo que en función de la
distancia de los bloques pétreos donde descansaban los dos gorriones me-
tálicos de los extremos, hemos calculado que tendría unos 10 m de longi-
tud. Teniendo en cuenta cómo solían ser los bastidores de madera encar-
gados de sostener los mazos, no solo de este batán sino de cualquier
otro, era de esperar que al oeste de las pilas, tras la retirada del depósito
de escombros, se encontrarán otros componentes pétreos del mismo.

Efectivamente, a unos 0,90 m de distancia se pusieron al descubierto tres de los cuatro bloques rectangulares en cuya parte superior disponían de un orificio basal donde estarían encajados los maderos verticales del bastidor encargado de sostener y posibilitar el movimiento alternativo de los mazos en su extremo opuesto (fig. 2).

A pesar de encontrarse alineados, cabe deducir que solo uno de ellos (el situado al norte) conservaba su ubicación original. La ubicación y disposición de todos los elementos conservados *in situ* en el molino papero de Caravaca (incluida también su hipotética rueda vertical) nos remite, de forma inequívoca, a una tipología molinar representada en varias plantas y alzados de algunos de los grabados que conforman el capítulo dedicado a la “papeterie” de la Enciclopedia de Diderot y D’Alembert. Nos resulta igualmente muy esclarecedora la referencia en las explicaciones técnicas que acompañaban a cada lámina a la existencia de cuatro pilas (como en el caso de la factoría murciana), señalando las diversas funciones de las mismas:

Un molino generalmente tiene cuatro baterías (de mazos), una de las cuales se utiliza para deshilar la tela; otras dos para refinar, y el cuarto (cuyos mazos no tienen plancha, ni la pila está forrada de metal) para remojar el material cuando se retira de las cajas donde se pasa a las baterías para ser refinado. (Diderot y d’Alembert, 1751-1765)

2.1.2. Vestigios de la rueda motriz

En la esquina noroeste del obrador se abre un vano de 1 m de luz, rematado por un arco adintelado de ladrillos con jambas enlucidas de yeso. Tras la excavación comprobamos que se trataba de la puerta que comunicaba el obrador con un espacio anexo a cielo abierto, de unos 43,67 m², donde se emplazaba el pozo y mecanismo de la aceña, encargada de transformar la energía cinética que proporciona el caudal de agua en energía mecánica.

De su estructura nada ha llegado hasta nosotros, sin embargo, se identificó un sillar similar al hallado en el interior del obrador, tallado con una huella semicircular; creemos que en estas piezas descansaba y giraba el gorrón del otro extremo del eje. A diferencia de su homólogo, se estaba ligeramente desplazado de su lugar original.

2.2. EL SEGUNDO OBRADOR (E-II)

Es un edificio también de planta rectangular que se extiende por una superficie documentada de unos 161,74 m². Tal como hemos comentado anteriormente, este espacio se encontraba comunicado con el obrador de los mazos tanto por su planta baja como por la planta superior. Su fachada principal se localiza en el flanco sur y tiene un desarrollo de unos 20 m de longitud. En ella se conserva un amplio vano de 1,13 m de luz que carece de umbral, pues cuenta con una especie de tabique a modo de parapeto y estaba enmarcado por sendos pilares de ladrillo trabado con mochetas marcadas. En la planimetría general se aprecia cómo el ingreso a este edificio en realidad se llevaba a cabo a través de otro vano abierto en el eje de la medianera que comparte con el obrador, de 0,95 m de luz que también conserva las mochetas marcadas y las jambas biseladas, esquema que vuelve a repetirse en la planta superior.

Todos los muros del inmueble, fueron levantados en fábrica de mampostería y sus paños enlucidos con mortero de cal. Dispuso al menos de dos plantas tal como muestran las improntas de los rollizos de madera alineados y la presencia de dos ventanales conservados en el tramo superior del paramento. En la intervención arqueológica nos fue imposible excavar el flanco más oriental de este edificio, que se encontraba muy arrasado. Hemos restituido el edificio con tres estancias comunicadas con vanos achaflanados. Sus dimensiones (8,32 x 6,42 m) son similares y se utilizaban con toda seguridad para realizar la mayoría de los trabajos de transformación de las materias primas. A este lugar se trasladaría y almacenaría la pasta obtenida en el obrador y se manipularía la cola y demás productos obtenidos en los hornos de la instalación. Los elementos materiales más interesantes fueron encontrados tras la retirada de un potente depósito de escombros que cubría el tramo septentrional de esta sala. La caída de las cubiertas y el recubrimiento completo de este sector contribuyó a evitar el pillaje y/o la reutilización de los materiales constructivos habitual en este tipo de establecimientos abandonados, hecho que sí parece haber ocurrido en el tramo sur de las estancias, donde sólo podrían rastrearse, mediante una metodología propia de la arqueología de la arquitectura, las improntas de vigas en los paños, indicadoras posiblemente de la existencia de prensas. Para la interpretación de estos

elementos es fundamental, una vez más, una fuente iconográfica contemporánea de los elementos documentados con metodología arqueológica; nos referimos a la Plancha XI del volumen dedicado a la fabricación del papel que forma parte de la Enciclopedia de Denis Diderot y Jean Le Rond d'Alembert (fig. 3).

2.2.1. El horno para obtener la cola

En la esquina noroeste de sala central se delimitó un horno en muy buen estado de conservación, construido en fábrica de mampostería y con los paños exteriores enlucidos de yeso. En su interior se mantenía *in situ* una caldera de cobre empotrada, con un diámetro interior de 0,78 m. A la parte superior del horno los operarios accedían a través de unos escalones revestidos de yeso que daban acceso a una estructura de ladrillos macizos, dispuestos radialmente y con una ligera pendiente que quizás sirviera para facilitar el vertido de la cola en el interior de la caldera (fig.3). También documentamos la boca de la cámara de combustión, formada por ladrillos macizos rematados en arco de medio punto, en cuyo interior se observa la base de la caldera, una parrilla formada por barras de hierro y la cámara de combustión en la parte inferior.

Su funcionalidad queda fuera de duda si es cotejada con la que aparece descrita en la citada Enciclopedia. Su similitud formal con respecto al horno representado es evidente, tanto en la forma de la boca de la cámara de combustión o incluso en los dos escalones que permitían a los operarios manipular con mayor comodidad el cesto de mimbre a partir de un cabrestante situado en la planta superior. La descripción que se hace en la obra ilustrada de esta estructura, donde se elaboraba la cola a partir de las pieles de cuero que eran depositadas en la cesta, contribuye a interpretar y a entender mejor el uso para el que estaba destinado el horno de la instalación caravaqueña. Los autores franceses hablan de un “horno de mampostería, en el que se monta una caldera (K) de 5 pies de diámetro y 3 de profundidad en la que se coloca una cesta (E) suspendida de una cuerda por cuatro cadenas de hierro”. Se nombran después varios elementos que hemos encontrado en el molino aquí tratado al afirmar que la cola “se deposita en un gran recipiente de cobre...que se coloca en una rejilla de hierro” (Diderot y d'Alembert, 1751-1765).

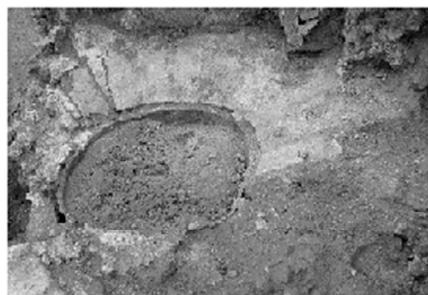
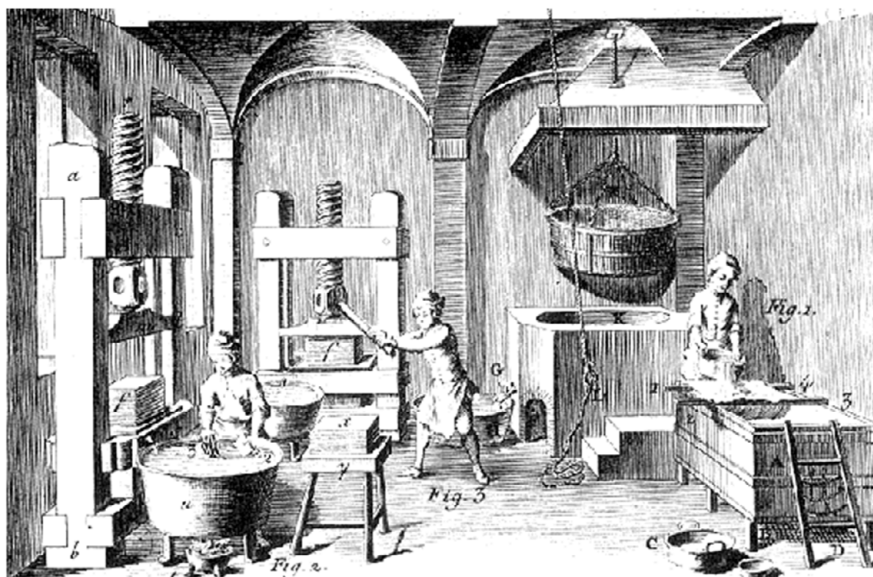


Figura 3: Algunas labores realizadas después de la obtención de la pulpa en el molino. A la derecha se observa el horno (L) con la caldera (K) y un cesto de mimbre, accionado mediante un cabrestante, donde se obtenía la cola empleada para impermeabilizar la superficie de los pliegos (Enciclopedia Diderot y D'Alembert, 1765, planches tomo 5, pl. XI). La similitud formal de este horno con respecto al documentado arqueológicamente en el Molino del Cejo es evidente.

2.2.2. El área de encolado y prensado

Tras la obtención de la cola, pero inmediatamente antes del prensado, se mezclaba con agua y se realizaban diferentes operaciones de filtrado de la misma hasta lograr diversas texturas en función del tipo de papel trabajado. Esas y otras labores se llevaron a cabo en una plataforma situada junto al horno y que se encontraba claramente diferenciada y algo elevada con respecto al resto de la solera de la estancia. En esta zona se definieron al menos siete tinajas de cerámica de diversos tamaños, estando algunas de ellas movidas de su emplazamiento original. Lo más llamativo de este conjunto, de gran plasticidad, es que a partir del negativo que han dejado sus paredes, sabemos que todas ellas se encontraban empotradas en el suelo y por tanto que fueron colocadas antes de proceder a la construcción de la plataforma donde se situaban. En el fondo de la estancia se exhumaron además dos huecos semicirculares, cuyas paredes estaban revocadas de yeso a modo de hornacinas. Se encontraban separadas por un potente pilar de ladrillos macizos parcialmente derruido, en cuya base se emplazaban también sendas tinajas cerámicas que se encontraban parcialmente soterradas.

En definitiva, todo este conjunto situado junto al horno, parece diseñado para facilitar el trabajo simultáneo de varios operarios, en este caso el vertido de la cola sobre los pliegos, actividad previa a su prensado y secado. Son precisamente esas labores las que se reflejan en la fuente iconográfica ilustrada a la que hemos aludido al analizar el horno.

2.3. LOS ACUEDUCTOS

Ya hemos hecho referencia a la existencia y conservación parcial de dos acueductos o canales en altura, cuyo trazado es paralelo y distan 3 m aproximadamente, aunque tal como se aprecia en el plano, en su tramo final tienden a confluir. En las dos infraestructuras hidráulicas, que se encuentran fuera de uso, se aprecian sendas roscas construidas en fábrica de ladrillo trabado con argamasa de cal, conformando arcos de medio punto con una luz aproximada de unos 2,50 m (fig. 4). Cuando se iniciaron los trabajos éramos conscientes de que la limpieza y documentación de los acueductos abandonados resultaría inútil si no se lograba clarificar el sistema de canalizaciones que, partiendo de los saltos de

agua, surtían a los molinos que acabamos de analizar. Es por eso que procedimos a la excavación de dichas canalizaciones en cuyas labores se pudo completar su trazado para, de esta forma, vincular cada acueducto con la instalación molinaria correspondiente.



Figura 4: Panorámica de los dos acueductos construidos en fábrica de ladrillo que trasladaban el caudal necesario para poner en movimiento las tres aceñas de las instalaciones molinarias. A la izquierda el acueducto de los Molinos de papel del Cejo (ca. 1731).

Nuevamente nos remitimos a la planimetría general, para observar cómo uno de los acueductos (el que creemos que fue construido en primer lugar) conserva un tramo de 5,4 m de longitud que discurre en paralelo al testero oeste del edificio III y accionaba las dos aceñas de este establecimiento. Los ladrillos macizos que conforman el arco miden 0,30 x 0,15 x 0,04 cm. La canalización tiene en su conjunto una anchura de 0,94 m, distribuidos entre las dos paredes del canal que medían 0,30 m cada una y los 0,34 m del hueco; desde los quijeros hasta la solera interior se alcanzaban los 0,60 m de profundidad. A falta de una exploración exhaustiva, podemos afirmar que el sistema hidráulico vinculado al segundo acueducto era muy diferente. Se conserva un tramo de 7 m

y parece adaptarse al trazado del anterior; a través de una canalización se trasladaba el agua por gravedad realizando un recorrido zigzagueante que primero se ajustaba al testero sur del edificio III y terminaba por verter en unos potentes depósitos en fábrica de ladrillo trabado, que mediante compuertas proporcionaban el agua a las piletas y la energía cinética a la aceña del molino paplero (E-I y E-II).

3. CONCLUSIONES

Además de su interés científico-técnico los restos monumentales aquí abordados se integran de lleno en una disciplina inserta dentro de las Ciencias de la Educación que se ha dado en llamar Educación patrimonial. El reciente desarrollo de esta disciplina viene suscitando la necesidad de que el patrimonio etnográfico se convierta en fuente de información o elemento para la dinamización social. Esos restos patrimoniales deben articularse como centros de interés donde los educadores puedan abordar problemas sociales relevantes para nuestra sociedad, entre los que cabe destacar algunas cuestiones como la identidad cultural en un mundo globalizado, las desigualdades económicas, comerciales y sociales, la gestión del territorio y de los recursos, el urbanismo y el desarrollo sostenible (Cuenca, 2014).

La cronología de los Molinos del Cejo, que nos remite a los primeros avances industriales promovidos bajo la influencia de las nuevas ideas ilustradas, y su arquitectura fabril, los convierte en un referente patrimonial que debe incorporarse a los bienes culturales ya valorizados en Caravaca de la Cruz. Creemos que es factible promover un proyecto que complemente los relevantes recursos patrimoniales de carácter arqueológico e histórico con un itinerario etnográfico en el que los Molinos de papel del Cejo constituirían un importante punto de interés y aprendizaje. Además de enriquecer y diversificar la oferta cultural dirigida al sector turístico, que reporta evidentes beneficios a la comunidad, sería conveniente un aprovechamiento didáctico de los molinos que nos ocupan tanto en el ámbito de la educación formal como de la no formal.

Los escolares podrán incorporar estos restos patrimoniales etnográficos a su acervo cultural e identitario. Los contenidos, que como decíamos

son los propios de las ciencias sociales, y los procesos de enseñanza-aprendizaje podrán abordarse con metodologías generadas por disciplinas como la didáctica del objeto, básicamente el análisis objetual que aporta la metodología arqueológica, o de la didáctica del paisaje, esto es, mediante la interpretación geográfica del entorno y análisis de los cambios que ha sufrido a lo largo del tiempo (Santacana y Llonch, 2012).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BURNS, R. I. (1999). *El papel de Xàtiva*. Xàtiva, España: Ayuntamiento de Xàtiva.
- CARAVACA DE LA CRUZ. (1755). *Según las Respuestas Generales del Catastro de la Ensenada*, Introd. de M.T. Pérez Picazo, Madrid, 1993, 64-69.
- CUENCA, J. M^a. (2014). El papel del patrimonio en los centros educativos: hacia la socialización patrimonial. *Tejuelo*, 19, 76-96.
- DIDEROT & D'ALEMBERT. (1751-1765). *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. París, Briasson, 17 volúmenes.
- MADOZ, P. (1846-1850). *Diccionario geográfico-histórico-estadístico de España y sus provincias de Ultramar*, VI, Madrid.
- MUSEU MOLÍ PAPERER DE CAPELLADES (2020). Recuperado el 30 noviembre 2020, de <http://www.mmp-capellades.net>.
- POZO, I. (2001). Molinos harineros, almazaras, martinetes y molinos de papel en Caravaca (Murcia). Aportación histórica y situación actual, *III Jornadas Nacionales de Molinología*, Cartagena, Murcia. Formato CD-ROM.
- SANTACANA, J. & LLONCH, N. (2012). *Manual de didáctica del objeto en el museo*. Gijón, España: Trea.

EL CONOCIMIENTO DE LA ICONOGRAFÍA
PRECOLOMBINA POR PARTE DE ESTUDIANTES
UNIVERSITARIOS PERUANOS. ESTUDIO
EXPLORATORIO Y PROPUESTA DE LÍNEAS
DIDÁCTICAS BASADAS EN LA CREATIVIDAD VISUAL

SANDRA TINEO-SANGUINETTI

Universidad de Granada, España y Pontificia Universidad Católica del Perú

RAFAEL MARFIL-CARMONA

Universidad de Granada, España

RESUMEN

El presente texto se basa en un estudio de apreciación de la iconografía precolombina por parte del alumnado peruano de arte y diseño, en relación con la construcción de una cultura visual propia en el siglo XXI que, a su vez, tenga presente el legado cultural. El enfoque de la investigación es cuali-cuantitativo, situándose dentro de la Educación Artística como marco disciplinar y considerando la mediación patrimonial como una forma de enlazar sujetos y objetos de estudio a través de la educación. En este trabajo se reflexiona, además, sobre los problemas de la teoría para abordar la problemática de la didáctica del patrimonio, proponiendo la aplicación de las metodologías visuales con el fin de establecer líneas de trabajo posibles para futuras propuestas de mediación educativa.

En concreto, se ha realizado una primera aproximación exploratoria mediante el diseño y aplicación de una encuesta dirigida a estudiantes de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú, centrada en valorar su conocimiento de la iconografía precolombina. Posteriormente, se muestra cómo se ven reflejados estos resultados en contraste con las evidencias de la producción gráfica contemporánea, con ejemplos mediante una búsqueda en Google en torno a este tipo de imaginario. Se puede afirmar que existe una laguna entre conocimiento y expresión por parte de las nuevas generaciones en lo relativo a la cultura precolombina peruana, aunque sí existe un gran interés por conocerla mejor. Finalmente, este trabajo persigue el objetivo de abrir una discusión sobre las demandas actuales del alumnado, defendiendo la importancia de incluir la creatividad visual en el diseño de los futuros desarrollos curriculares y estrategias docentes en el ámbito universitario, no sólo en el caso peruano. Se busca también poner en agenda este tema, por tratarse de un diagnóstico trasladable, con seguridad, a otros contextos y culturas.

PALABRAS CLAVE

Educación Artística, Iconografía precolombina, Mediación patrimonial, Metodologías visuales, Cultura visual.

1. INTRODUCCIÓN

Para el arte y diseño latinoamericanos, la iconografía precolombina representa un caudal magnífico de repertorios propios del que se pueden tomar abundantes recursos visuales, siendo a la vez tema de investigación y fuente de inspiración creativa, aunque lo que más interesa en este trabajo es su consideración como objeto de enseñanza. En ese contexto, se valora especialmente el reto que supone la construcción de una cultura visual propia basada en la apreciación, interpretación y reproducción del patrimonio cultural. Partimos una noción amplia de cultura visual en el marco de los estudios culturales y visuales, sustentados en la necesidad de estudiar este campo debido a la distancia existente entre la experiencia visual y su capacidad para analizarla (Mirzoeff, 2003; Walker y Chaplin, 2002), proponiendo un salto de la historia del arte, reemplazando historia por cultura y arte por visual (Guash, 2003) desde un planteamiento interdisciplinar, poniendo énfasis en el rol social de la imagen y en los procesos de percepción e interpretación (Mitchell, 1995 y 1994), así como en las prácticas culturales que vinculan a los consumidores con los creadores de las imágenes, en ese orden (Moxey, 2003).

El problema surge cuando, en el contexto de la enseñanza y aprendizaje de la iconografía, no se hace lo suficiente para la construcción de una cultura visual propia que atienda al legado patrimonial en determinados contextos, como es el caso del Perú. Se ha constatado que los contenidos y las metodologías visuales sobre iconografía precolombina en los planes de estudio, tanto a nivel escolar como en enseñanza superior, son limitados. El contenido es escaso y las metodologías no trabajan desde la formación visual, sino teórica, haciendo complejas esas enseñanza y aprendizaje desde la perspectiva de su aplicabilidad, algo que se evidencia en los estudios universitarios de perfiles creadores. En este sentido, el presente trabajo desarrolla una primera exploración para conocer el

concepto de iconografía precolombina peruana y el grado de conocimiento de la misma que poseen los estudiantes de los grados de Arte y Diseño en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Uno de los problemas fundamentales es que el aprendizaje de la iconografía se desarrolla a través de la lógica conceptual, teórica y lineal de la historia nacional desde la escuela y, más profundamente, de la historia del arte en la Universidad. Evidentemente, el problema no es la historia en sí misma. Por el contrario, la historia es el soporte indispensable del aprendizaje iconográfico, el tejido sobre el que puede sostenerse la narrativa del complejo entramado que conlleva el entendimiento de la iconografía. Los principales investigadores que han estudiado el tema desde el punto de vista visual y pedagógico (Milla Euribe, 2008; Ruiz Durand, 2002; Sonderegger, 2003) plantean sin excepción la comprensión de las cosmogonías y cosmologías como entendimiento imprescindible para el estudio y la práctica de la iconografía, un reto especialmente relevante para estudiantes universitarios de contenidos centrados en la creatividad.

Según Ruiz Durand (2002), además de conocer los datos históricos relacionados, la interpretación de la iconografía se basa en articular las referencias socio históricas, económicas, culturales, sociales, ideológicas y religiosas de los hombres y mujeres que produjeron las piezas que estudiamos, enmarcadas en la cultura visual propia. Para Milla Euribe (2008), experto en temas de cosmovisión andina, la comprensión de las cosmogonías y cosmologías parte de distinguir que nuestra concepción del arte es muy distinta a la concepción del arte en el mundo andino, donde el arte funciona como medio de comunicación omnipresente que da sentido a la construcción e integración social. Sonderegger (2003) establece, para la enseñanza de la iconografía precolombina, la necesidad de un marco de referencia ideológico fáctico para entender las características de este legado artístico.

Una fuente de este problema es la occidentalización de la mirada, es decir, de la forma en que es categorizada, definida, estudiada, mostrada y narrada la iconografía en tanto objeto, cambiando consecuentemente su contenido:

El anonimato y la ausencia de historia de estos objetos no perturban tanto a los estudiosos, puesto que nos hemos acostumbrado a apreciarlos por sus calidades estéticas, y no por lo que representaron, lo que significaron o la función que asumieron en sus contextos (Tessier-Brusetti, 2016, p.31).

Sin embargo, hay que decir que, actualmente, es muy relevante la tendencia y la influencia de los estudios poscoloniales y decoloniales (Bhabha, 1994; Hall, 2010; Quijano, 2000; Said, 1978) que, por fin, buscan comprender la historia desde el otro lado, desde la perspectiva indígena. Tal vez ahora, en el esfuerzo de desentrañar esta otra mirada (la mirada del otro), para lo cual hay que sumar la mirada y punto de vista multidisciplinar, logremos acercarnos a los significados de la iconografía y estimular su aprendizaje creativo y crítico. Estar en una sociedad global puede ser, más que un obstáculo, un interesante reto.

Por último, está el problema más importante, el de la traducción de la teoría a la práctica artística, específicamente en lo referido a lo visual, material o sensorial. Y más que traducción, el desarrollo conceptual y práctico de forma simultánea: hacer para aprender. Es algo que la enseñanza aprendizaje de la iconografía precolombina reclama en una sociedad activa y prosumidora, como es la del siglo XXI. Como se ha dicho, actualmente es una enseñanza centrada en el contenido histórico y teórico al que acompaña. En ese contexto, para empezar, hay que emancipar la iconografía como lenguaje visual, es decir, como un sistema de comunicación que habite su lugar en los repertorios de cultura visual que conocemos y usamos, contrastando el legado con la actualidad iconográfica. En esa línea de trabajo, hemos tomado el modelo de construcción de conocimiento desde la perspectiva de la Investigación Basada en Artes (Eisner, 1993), centrada en el uso de las formas de pensamiento y de representación que proporcionan las artes para hacer investigación (Roldán y Marín-Viadel, 2012). Se ha considerado una vía útil para ese reto pedagógico, con el objetivo inicial de valorar el conocimiento iconográfico y llevarlo a la experiencia mediante metodologías propias de la educación visual (Hernández Hernández, 2000, Marín-Viadel, 2003).

Sobre las teorías del aprendizaje visual, Dondis (1984) hace un énfasis formalista en la alfabetización visual mediante el análisis de los signos visuales, algo que ha sido vital en la formación visual de los que hoy son profesores, sobre todo en Diseño. Pareyson (1954) empieza a acercar las arenas de pensamiento y acción estética como "modos de relación" que permiten gozar de los aspectos estéticos de la imagen, generando conocimiento en su noción de estética modal. Arnheim (1989) construyó una teoría de pensamiento visual, donde afirmaba que la visión misma es una función de la inteligencia y que la percepción es un acto cognitivo per se. Por lo tanto, requieren su propio modo de aprender. Lazotti (1995), centrándose en la educación visual, llama la atención sobre la urgencia de educar para captar y crear imágenes, con el suficiente conocimiento conceptual e instrumental del fenómeno. Hernández Hernández (2000), desde la Educación de las Artes y la Cultura Visual, busca construir modos de aprender a ver para crear nuevas narrativas en la educación, como un cruce de relatos sobre las maneras culturales de mirar y sus efectos sobre cada uno de nosotros.

Centrándonos en el campo de la formación iconográfica, consideramos que la sociedad y sus producciones culturales son constitutivamente híbridas, que no surgen de la nada, que intercambian signos, conceptos visuales, se versionan y se "contaminan" estéticamente (López Díaz, 2017; Mirzoeff, 2003). Es común afirmar que la función de la imagen es imprescindible para una buena formación cultural, mediante la cual se aprende a decodificar los mensajes, el contenido histórico y social, para enseñar a los alumnos a tratar esa información iconográfica y convertirla en conocimiento. Todo esto se hace más pertinente para las generaciones a las que pertenecen los estudiantes de Arte y Diseño en los que se centra esta primera aproximación investigadora, teniendo en cuenta las nuevas formas con las que ellos asimilan la cultura.

Sobre este punto, y pasando por alto las discusiones sobre la terminología generacional, se llamen Generación Z (Nichols y Wright, 2018), *millennias* (Strauss y Howe, 2000), *centennials* u otras denominaciones, el hecho es que todos ellos, en última instancia, están de acuerdo en la descripción de "nativos digitales", término acuñado por Prensky (2001 y 2011), ampliamente discutido y polémico por el contraste implícito

con los “migrantes digitales”, pero que finalmente consigue contener la lógica generacional de estos jóvenes. Es importante aclarar, eso sí, tal y como reconoció el propio creador del término, que ser nativo digital no implica tener asimiladas las competencias en esta materia. Popescu, Popa y Cotet (2019) afirman que los *centennials* son más competitivos e independientes que los *millennials*. Supuestamente, procesan la información más rápido; sus intereses principales son la cultura, la educación y los temas sociales; son sensibles y responsables con el otro, con el patrimonio y con el medio ambiente. Aceptando los términos, esta descripción puede explicar algunas tendencias como el fuerte surgimiento de revaloración nacional, una cierta nostalgia por lo propio, un hambre de conocimiento del otro y una serie de discursos que aprecian lo artesanal, siempre bajo la omnipresente lógica del consumo, pero que promueve la hibridación de lenguajes y culturas. Una inquietud social, sin duda, es excepcional para abordar la iconografía precolombina en el contexto de la educación artística de la juventud peruana.

Por eso es tan urgente contar con recursos que nos permitan enseñar y aprender, utilizar esta conciencia articulada de lo global y lo local presentes en la cultura visual contemporánea. Se constata la importancia de fomentar una cultura visual que, enlazando pasado y presente, alimente la producción visual contemporánea sin perder identidad. Es aquí donde entra en escena la mediación y su poder para dialogar metodológicamente con los aspectos estéticos, morfológicos y comunicativos que más interesan desde el punto de vista pedagógico.

EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y MEDIACIÓN PATRIMONIAL

La importancia del enfoque planteado, desde la Educación Artística, para la enseñanza de la iconografía, radica en su voluntad de integrar la dimensión creativa en los procesos de aprendizaje. Según de Marín Viadel (2011), entre los temas que han interesado en los últimos años a la Educación Artística, se encuentran: los enfoques multiculturales de las enseñanzas artísticas, la educación en museos, la cultura visual y las metodologías artísticas de investigación. Todos estos temas se relacionan e interesan, sin duda, a la enseñanza de la iconografía precolombina. Sin bien se observa que este no es un tema de investigación habitual en la

enseñanza de las artes visuales, el mismo autor menciona como ventaja que “... desde las investigaciones en Educación Artística se pueden iluminar otros temas y problemas educativos hasta ahora apenas abordados” (Marín Viadel, 2011, p.227). Todo esto ofrece la valiosa oportunidad de encontrar caminos de investigación y desarrollo para la enseñanza de la iconografía, con una atención especial a sus conexiones con la generación de nuevas imágenes inspiradas en ese legado. De ahí que este trabajo comience por conocer “qué sabe” el alumnado universitario especializado en relación con estos contenidos.

Por otro lado, la Conferencia Mundial sobre la Educación Artística que se celebró el 2006 en Lisboa, la UNESCO, entre otras cosas, determinó que:

La educación artística constituye asimismo un medio para que los países puedan desarrollar los recursos humanos necesarios para explotar su valioso capital cultural. La utilización de estos recursos y este capital es vital para los países si desean desarrollar industrias e iniciativas culturales fuertes, creativas y sostenibles, las cuales pueden desempeñar un papel clave al potenciar el desarrollo socioeconómico en los países menos desarrollados. (UNESCO, 2006, p.4)

Vinculando esta línea de trabajo a la situación de la Educación Artística en el Perú a nivel escolar, La Hoz (2019) afirma que en el Perú es común que los referentes de las clases de arte no respondan a la realidad inmediata de los estudiantes y que sean principalmente de tradición europea o norteamericana, ya que representan un canon cultural. Sin embargo, el Currículo Nacional de Educación Básica (Minedu, 2016) precisa la importancia del enfoque intercultural al señalar que este enfoque busca “... una convivencia basada en el acuerdo y la complementariedad, así como en el respeto a la propia identidad y a las diferencias” (La Hoz, 2019, p.5). Discutiendo este punto, en su tesis sobre la recreación iconográfica de las culturas ancestrales peruanas como propuesta visual para el fortalecimiento del imaginario en los jóvenes, Príncipe (2019) afirma que la educación peruana ha fallado en la construcción de una cultura visual que alimente el imaginario nacional peruano, haciendo énfasis en que el desconocimiento de la iconografía como legado cultural es algo a

lo que el sistema educativo debe prestar especial atención. Este argumento justifica la pertinencia de la presente investigación.

El poco interés del sistema educativo en la iconografía, algo que no solo de circunscribe al caso de Perú, se justifica también por la dificultad de su aplicabilidad pedagógica, ya que es abordada estrictamente dentro de la Historia del Arte, por lo que tiene que competir con una infinidad de temas igualmente relevantes y muy atractivos. Se hace difícil, por tanto, que ese legado destaque entre todos esos contenidos, ubicándose dentro de espacios de conocimiento acotados en el aprendizaje del alumnado, produciendo una percepción de distancia histórica que, definida por lo precolombino, se opone a lo contemporáneo, dificultando así su aplicabilidad y apropiación. Por estos motivos, y considerando la importancia y la urgencia de abordar el tema, en este trabajo hemos realizado un sondeo acerca del conocimiento, interés y aplicación de estudiantes universitarios peruanos de Arte y Diseño sobre iconografía, explorando las rutas de ida y vuelta entre interpretación y representación, como punto de partida para, posteriormente, “pedagogizar”, es decir, diseñar metodologías de Educación Artística que transiten en el diálogo entre lo visual, lo histórico, lo contextual y lo simbólico, en miras a su apropiación y aplicación. Todo un reto que trasciende este texto, que solo expone una aproximación inicial.

En relación a esto último, hemos considerado importante acercarnos a la mediación patrimonial, concebida como un área de conocimiento que ejerce su influjo, especialmente, en el ámbito de la Educación en Museos, debido a su cercanía con la iconografía precolombina y con la educación artística simultáneamente. Según el estudio de Álvarez-Rodríguez, Marfil-Carmona y Báez-García (2019) sobre el panorama de este campo, su crecimiento responde a la creciente preocupación, tanto de la academia como del mercado, por la formación de perfiles profesionales que desarrollen propuestas de mediación para las instituciones relacionadas al patrimonio y al arte, con el objetivo de lograr generar un impacto en los públicos y en la ciudadanía. Identifican que la mayor producción de investigación en este campo se desarrolla entre España y Estados Unidos, lo que resulta interesante para esta investigación desde la perspectiva del sistema-mundo, considerando la intersección en la que

se ubica Latinoamérica y, específicamente, Perú, en el entramado de este mapa y todas sus perspectivas, desvelando asimismo la oportunidad de ocupar un espacio en él.

Por otro lado, Muriel (2015), considerando la relación entre el patrimonio y la identidad, hace énfasis en el rol del mediador como experto, a quien atribuye la función de hacer inteligible y consumible dicho patrimonio mediante el proceso de generación de sentido colectivo, vinculándolo simultáneamente a dos instancias: el sujeto (público, comunidad, actores sociales) y el objeto (el patrimonio), articuladas bajo la idea de que es la colectividad, a través de la apropiación de las narrativas elaboradas por los expertos, quien legitima dicho patrimonio. Menciona que el proceso de mediación se conforma del inventariado, la conservación, la interpretación y la activación, de los que nos interesa especialmente la interpretación, que define como "... el proceso que engloba las mediaciones dedicadas a hacer entendible el patrimonio de un modo sencillo, atractivo y adaptado a distintos colectivos mediante una narración" (Muriel, 2015, p.274). Si bien esta aproximación pone en cuestión el poder de quien cuenta la historia, tan discutido en la antropología reflexiva (Ardevol, 2006; Gell 1998; Ruby, 2007), en general queda clara la importancia del aspecto narrativo y, por tanto, creativo, en la apropiación del patrimonio como instrumento para el enfoque de este trabajo.

Por su parte, Gutiérrez Pérez (2012) define la interpretación patrimonial como "... un conjunto de técnicas cuyo objetivo es facilitar el acercamiento del individuo al entorno natural y cultural para que los visitantes aprecien los valores de cada lugar, descubran sus significados y consideren la importancia de su conservación" (Gutiérrez Pérez, 2012, p.287). Si bien este enfoque privilegia la interpretación del patrimonio como una actividad *in situ*, la enseñanza de la iconografía que aquí proponemos, en cambio, privilegia el enfoque en las metodologías visuales. Aquí corresponde acotar que, sin embargo, la interpretación del patrimonio se ubica dentro de lo que la autora llama "Comunicación del Patrimonio", refiriéndose a la mediación, que sitúa como una actividad dentro de las funciones y el desarrollo de capacidades de la Educación Artística.

En resumen, la mediación patrimonial, ya sea “comunicativa” o “narrativa”, permite un acercamiento particular de los alumnos de Arte y Diseño que favorece la apropiación del patrimonio, considerando que involucra muchas competencias cercanas a sus propias prácticas, en tanto comunicadores visuales. Por ello, se considera beneficiosa su participación en la enseñanza y el aprendizaje de la iconografía precolombina dentro del marco de la Educación Artística, poniendo el acento en la construcción de una cultura visual propia en los estudiantes, atendiendo al enfoque pedagógico, metodológico, didáctico y visual que persiguen los objetivos de esta investigación.

2. OBJETIVOS

1. Indagar en las claves para la didáctica de la cultura visual precolombina en el marco de las metodologías visuales dentro del campo de la Educación Artística.
2. Realizar un sondeo inicial para medir la apreciación y apropiación de la iconografía precolombina, en relación a su reconocimiento visual, interés y uso como herramienta de expresión y comunicación por parte del colectivo estudiado, así como medir el reconocimiento visual de la iconografía precolombina.
3. Contrastar el resultado de la encuesta con las evidencias encontradas en una búsqueda en Google sobre la producción gráfica contemporánea local, como acción útil de cara al futuro diseño de líneas creativas dirigidas a este perfil de estudiantes.
4. Desarrollar de manera prospectiva una investigación que permita conectar la creatividad con los procesos de aprendizaje de la cultura visual patrimonial en diálogo con la mediación patrimonial.

3. METODOLOGÍA

El marco metodológico de la presente investigación se ubica dentro de un paradigma cuali-cuantitativo, enmarcado a su vez en un proceso más amplio de investigación-creación (Archer, 1995; Nelson, 2013) de Edu-

cación Artística. El estudio es una experiencia piloto, previa a la validación del instrumento investigador, que consta de una revisión documental y un trabajo de campo inicial centrado en el cuestionario. Asimismo, el procedimiento de la investigación se divide en las etapas correspondientes al cumplimiento de cada uno de los objetivos.

De otra parte, se considera la importancia del contexto empírico para la definición del problema de este estudio y para la elaboración de las preguntas de investigación, cuyo valor se basa en la posibilidad de observación participativa del sujeto estudiado (el alumnado de Arte y Diseño), así como en el conocimiento profesional del ámbito contextual (los estudios universitarios de Arte y Diseño) por parte de los investigadores en su condición de profesores activos de una facultad de Arte y Diseño, así como en estudios de Bellas Artes y Educación en la Universidad de Granada. No obstante, se trata del inicio del proceso investigador, centrado en este caso en los estudiantes peruanos.

Ha sido importante la construcción dialógica del instrumento utilizado, con una incidencia especial en la revisión de literatura. Un aspecto fundamental del contexto empírico, en este caso, radica en la elección del tema de investigación como respuesta al notable interés que muestran los estudiantes en temas de patrimonio en sus investigaciones, en oposición a la escasa oferta académica relacionada con el tema.

Con respecto al instrumento correspondiente al segundo objetivo, se ha diseñado y aplicado un cuestionario, aplicado forma anónima y con consentimiento informado, a una muestra poblacional de 21 estudiantes de carreras afines de arte y diseño en la Pontificia Universidad Católica del Perú, ya que se trata de una primera aproximación. Al efecto, el cuestionario contiene 21 preguntas, cuyas opciones varían en tres formas de respuesta: las preguntas 1, 18 y 19 son de opción múltiple; las preguntas de la 4 a la 15 son de respuesta única, mientras que el resto son de desarrollo. Asimismo, de las 21 preguntas del cuestionario, 13 contienen una imagen. El cuerpo de la encuesta lo constituyen las 12 preguntas de la 4 a la 15, que son las preguntas de reconocimiento visual de las culturas, todas con el mismo formato, donde se les pide que escri-

ban a qué cultura corresponde la imagen. Es una herramienta, en definitiva, para valorar qué sabe el alumnado sobre la cultura precolombina peruana y qué relaciones establece. Las preguntas han sido las siguientes:

1. De esta lista, ¿cuáles reconoces como culturas precolombinas peruanas?
2. ¿Qué otras culturas precolombinas peruanas conoces? Mencionalas
3. ¿Puedes mencionar en qué zonas geográficas se ubican?
- 4 a 15. ¿Puedes decir a qué cultura corresponde esta imagen? (Se muestran las siguientes imágenes: Líneas de Nazca, Manto Paracas, Señora de Cao, Huaco Mochica, Músicos Wari, Orfebrería Moche, Cuchumilcos Chancay, Kero Inca, dibujo Moche, topacus Incas, portada de Sol Tiawanaco y mujer Chachapoyas).
16. ¿Dirías que puedes entender o interpretar la iconografía precolombina?
17. ¿El tema te parece importante para tu formación profesional? ¿Por qué?
18. ¿Alguna vez has utilizado iconografía precolombina en tus trabajos?
19. En el caso de haberlo hecho ¿cómo te has informado para hacerlo?
20. ¿Cómo has aprendido lo que sabes de iconografía precolombina?
21. ¿Te gustaría aprender más sobre la iconografía? ¿Qué aspectos?

Nos basamos en la importancia que otorgan Fontal y Marín-Cepeda (2020) a la percepción del patrimonio desde una visión relacional para su aplicación didáctica, aunque esa conceptualización es mucho más amplia, ya que este cuestionario se basa en el conocimiento y la relación conceptual para “saber qué saben” los estudiantes. Las autoras mencionadas estudian las percepciones que los estudiantes de Educación Secundaria tienen sobre el patrimonio para detectar las fortalezas, debilidades y ausencias en su formación, por lo que son un claro antecedente

y una referencia para esta investigación. En los resultados destacan que los criterios de respuesta de los alumnos responden fundamentalmente a lo experiencial, reforzando la importancia que tiene ese aprendizaje experiencial a través de viajes y visitas a lugares culturales. También mencionan la necesidad de una concreción curricular en relación al patrimonio. La conexión directa y vivencia será, por tanto, un factor clave en el desarrollo completo de la investigación. La figura 1 aporta un ejemplo de las imágenes utilizadas, con una incidencia especial en la mención de la fuente, aunque su utilización original no ofrecía esos datos, si bien la correcta cita visual será una línea de trabajo a desarrollar, siguiendo las aportaciones instrumentales de Roldán y Marín Viadel (2017), mejorando en la precisión de la adaptación a los estándares de cita visual, no aplicados en su totalidad en el ejemplo.

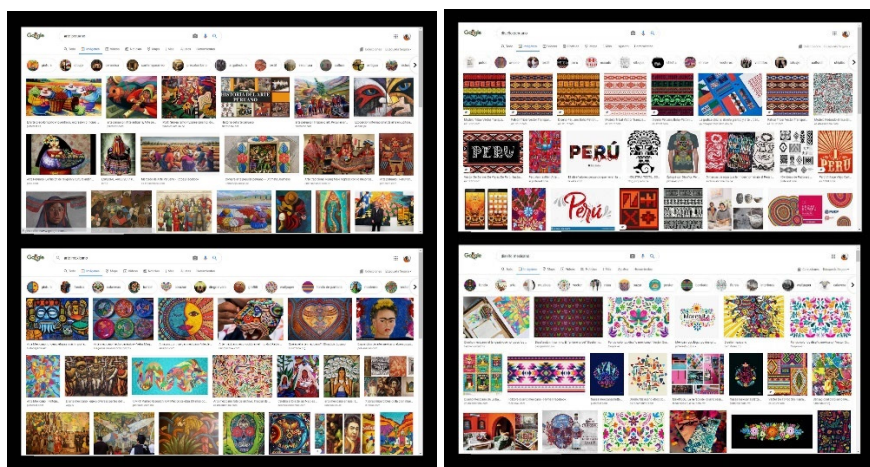
Figura 1: Ejemplo de imagen en el cuestionario, con su descripción y fuente.



Fuente: Cuestionario aplicado.

Para el instrumento correspondiente al tercer objetivo, se realizó una búsqueda de imágenes en Google (Figuras 1 y 2). Estas imágenes sirven como contrapunto con los resultados de la encuesta, ayudando a clarificar la situación de la iconografía en la cultura visual nacional y la potencialidad de ese imaginario en su aplicación contemporánea. Para ello, se

definieron como criterios de búsqueda, primero, que sea visual; segundo, que exprese producción; y tercero, que implique un contexto. De este modo, la primera pregunta fue ¿cómo medir la cultura visual?, si ponemos directamente la etiqueta “cultura visual” no obtendremos ni contexto, ni producción. Así que comenzamos indicando en el buscador “arte peruano” (producción y contexto); y luego “arte mexicano”, “arte ecuatoriano”, etc. (comparación nacional). Luego pensamos ¿qué pasa si cambiamos la fuente de producción? así que hicimos lo mismo con “diseño peruano”, etc. Es importante señalar que, en este instrumento complementario, solo el resultado estético es interesante, tal y como se expone en los resultados.



Figuras 2 y3: Capturas de pantalla de búsquedas de diseño peruano y mexicano en Google (palabras “arte peruano” y “arte mexicano” vs “diseño peruano y diseño mexicano”).

Marzo de 2021

Fuente. Google Imágenes.

En este caso, se ha tomado como base a Rose (2020), donde cabe todo lo que pueda explicar a la cultura a través de representaciones visuales que necesitamos poder interpretar. Al menos, en este inicio que no implica todavía procesos creativos. Rose hace énfasis en la crítica de las imágenes mediante el uso de la semiótica, el análisis del discurso y el contenido. Esta línea llevó a pensar las imágenes de Google como texto, práctica común en la investigación social (Evans y Hall, 1999; Hall, 1997), considerando también la propia cultura como un texto (Geertz,

1988). Este tipo de investigación no está centrada en lo que las imágenes muestran, sino en cómo se usan y cómo adquieren significados a partir de la práctica de ser construidas y distribuidas. Esta idea resulta práctica para el instrumento primero, aunque éste se limita a identificar qué se conoce sobre la cultura precolombina. El segundo instrumento, la búsqueda en Google, no es un análisis profundo de las imágenes, sino justamente “una lectura” que nos ilustre sobre la situación de la cultura visual y la potencialidad de este tipo de imágenes. El cuestionario se basa en las imágenes que estudiamos, y no en las que producimos. Por lo tanto, corresponde aplicarle una metodología “lectora” antes que creativa.

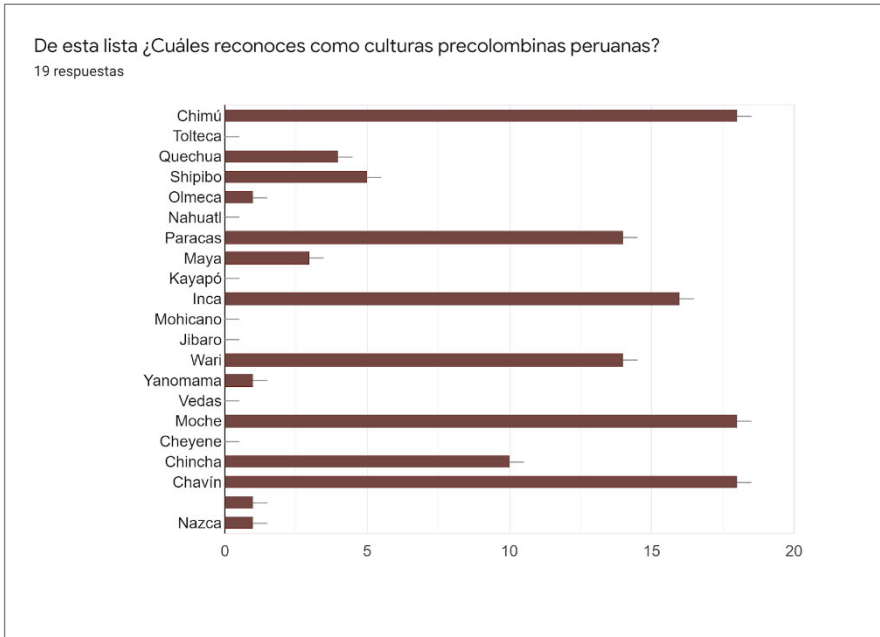
4. RESULTADOS

Como resultado principal de este estudio, destaca fundamentalmente la falta de reconocimiento de la diversidad visual en la iconografía precolombina peruana por parte de los alumnos de la muestra. Pero, al mismo tiempo, de los resultados de la encuesta no se percibe una falta de interés, ni de conocimiento genérico, sino que el problema radica en la correcta interpretación del patrimonio, es decir, en la forma de aprendizaje.

De otro lado, hay que destacar que el índice de respuestas en la encuesta es variable, es decir, que no toda la muestra (21 alumnos) responde todas las preguntas, variando el índice entre 21 respuestas para un total de 8 preguntas (38%) y bajando hasta 7 respuestas en la pregunta 14. A continuación se presentan los resultados de las preguntas en orden de aparición en la encuesta.

En la respuesta a la pregunta 1 (Figura 4), se evidencia que, en general, los alumnos logran identificar las culturas precolombinas peruanas, excepto en los casos de Olmeca (1) y Maya (1), que no son peruanas. Asimismo, se evidencia una confusión con respecto a lo precolombino de las culturas en los casos donde se ha marcado la opción Quechua (4), que no se reconoce como cultura precolombina, sino más bien como forma de nombrar al pueblo descendiente del antiguo Imperio Incaico. Sobre las opciones Shipibo (5) y Yanomama (1), se trata de culturas y etnias amazónicas contemporáneas, no precolombinas.

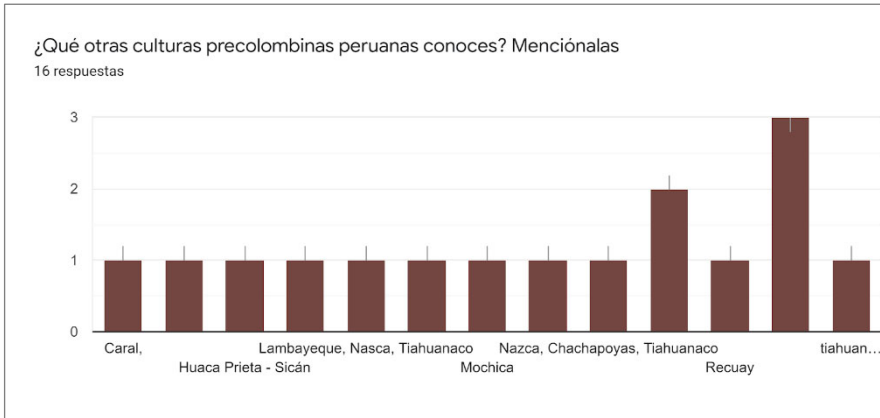
Figura 4: Respuesta a la pregunta 1



Fuente. Elaboración propia.

En las respuestas a la pregunta 2 (Figura 5), se evidencia el conocimiento de una mayor cantidad de culturas de la que se esperaba, nombrando un total de 7 culturas más de las que se mencionaron en la primera pregunta. Lo que trasluce que, al menos nominalmente, los alumnos tienen conocimiento e interés por el tema del patrimonio cultural.

Figura 5: Respuesta a la pregunta 2

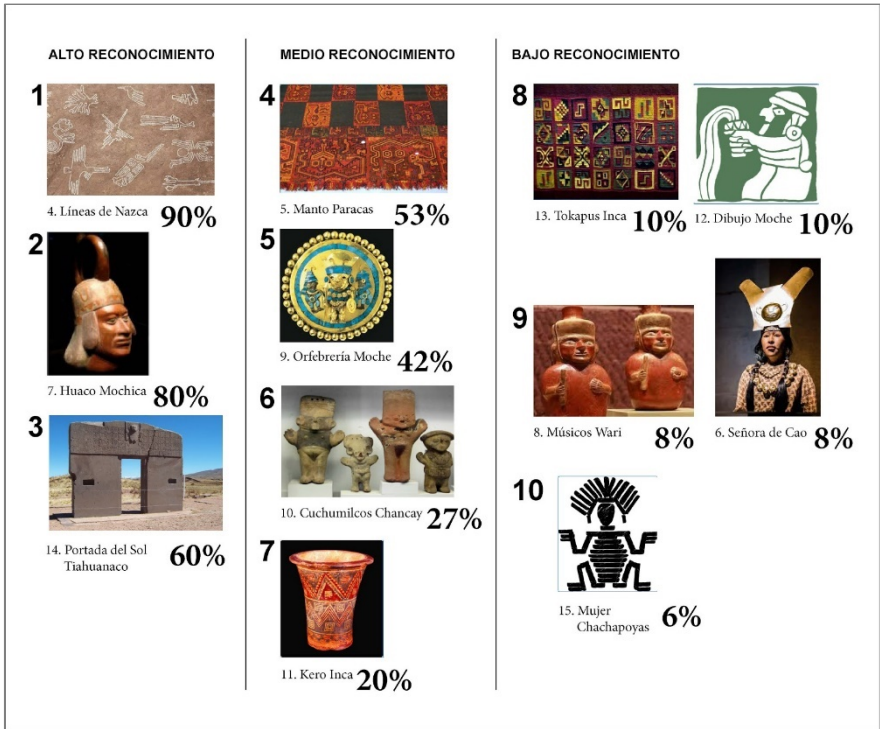


Fuente. Elaboración propia.

De las respuestas a la pregunta 3, se evidencia que, en general, el alumnado tiene bien resuelta la relación cultura - espacio geográfico donde se ésta se desarrolló-, contando con un total de 7 errores (40%) en las respuestas, destacando que estos errores estaban relacionados con la ubicación de la cultura Wari. En esta pregunta se presentaba el mapa político del Perú como ayuda para que los encuestados ubiquen las culturas que han mencionado en la distribución actual del país.

De las respuestas a las preguntas de la 4 a la 15, se puede apreciar que el reconocimiento visual de las culturas es muy variable. Sin embargo, la media de reconocimiento resulta es un 34.5%, lo que resulta bajo. Se han ordenado los resultados en un gráfico (Figura 6) de manera que se pueden identificar tres grupos de reconocimiento y los porcentajes de correspondientes.

Figura 6: Reconocimiento visual de las culturas. Preguntas 4 a 15



Fuente. Elaboración propia.

Este gráfico se ha dividido en 3 columnas verticales, las 3 categorías de reconocimiento: alto, medio y bajo; cada uno en orden descendente. A su vez, se ha añadido la numeración del 1 al 10 para mayor claridad. Debajo de cada imagen aparece el número de pregunta, el nombre de la imagen y el porcentaje de reconocimiento:

1. Alto, donde destacan las líneas de Nazca de la pregunta 4, con un 90% de reconocimiento; el huaco Mochica de la pregunta 7, con un 80%; y la Portada del Sol Tiahuanaco de la pregunta 15 con 60%. El mayor acierto en reconocer estas imágenes probablemente se deba a su difusión y circulación a través del turismo, un factor que influye notablemente en la didáctica y la divulgación de este legado cultural.

2. Medio, donde se ubican el manto Paracas de la pregunta 5, con un 53% de reconocimiento y la orfebrería Moche de la pregunta 9, con un 42%; bastante por debajo los cuchumilcos Chancay, de la 10, con un 27%. Por último, el kero Inca, con un 20%. Paracas y Moche son, probablemente, las culturas precolombinas más reconocidas a nivel nacional, después de la Inca a nivel global, sobre todo el kero que, en la imagen, se reconoce por encima de la iconografía. Por último, sorprende el reconocimiento medio-bajo de los cuchumilcos, considerando que hace solo un año se llevaron a cabo en Lima los Juegos Panamericanos cuya mascota era, justamente, un cuchumilco.
3. Bajo, donde tenemos un doble empate de los tokapus Inca de la pregunta 13 y el dibujo Moche de la pregunta 12, ambos con un 10% de reconocimiento, que también sorprende, porque son imágenes bastante comunes de nuestra cultura. Luego hay otro empate entre los músicos Wari de la pregunta 8 y la Señora de Cao, de la pregunta 6, con un 8% que no sorprende, porque ya se ha percibido en la pregunta 3 que no se conoce mucho. La Señora de Cao es un descubrimiento relativamente reciente. Por último, se encuentra la mujer Chachapoyas de la pregunta 15, con solo 6%, que incluso fue confundida con arte rupestre.

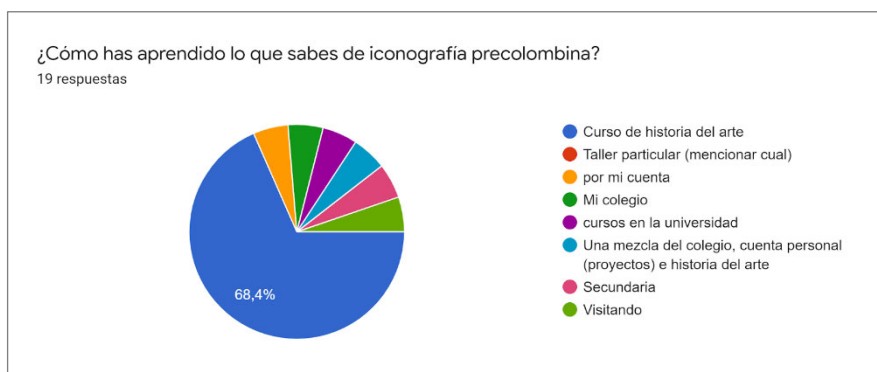
Sobre las respuestas a la pregunta 16 ¿Dirías que puedes entender o interpretar la iconografía precolombina? Solo respondieron 16 de un total de 21 alumnos. De ellos, 5 (31.25%) respondieron directamente que no, 7 (43.55%) respondieron de forma muy básica, más o menos o con dificultad, y 3 (18.75%) respondieron que sí.

Sobre las respuestas a la pregunta 17 ¿El tema te parece importante para tu formación profesional? ¿Por qué? El 100% respondió que sí. Entre las respuestas más interesantes o recurrentes están: como referente visual, por una cuestión de identidad, como influencia geométrica en el diseño, para mejorar la valoración de la producción local y la identidad latinoamericana, como cultura general, para vincular nuestra práctica con aplicaciones milenarias, para aplicar en productos, como fuente de inspiración y para conocer nuestra cultura, entre otras respuestas destacadas.

Sobre las respuestas a la pregunta 18 ¿Alguna vez has utilizado iconografía precolombina en tus trabajos? El 50% respondió que sí, como ejercicio de clase, como trabajo de curso o como tema de investigación para los trabajos de grado. La pregunta 19 está ligada a la 18: En el caso de haberlo hecho ¿cómo te has informado para hacerlo? Pero solo respondieron 13. En el 100% de esas respuestas se afirmaba que en Internet, variando posteriormente en otras menciones. En segundo lugar, en libros separatas de clase y biblioteca. En tercer lugar, en museos; en cuarto viajes y, por último, en el colegio.

Sobre las respuestas a la pregunta 20 (Figura 7) ¿Cómo has aprendido lo que sabes sobre la iconografía precolombina? Según el gráfico que muestra las respuestas, la mayoría conformada por el 70% respondió que lo aprendió en un curso de Historia del Arte; el 15% menciona que en el colegio y el resto son respuestas sueltas que hacen referencia a talleres particulares, por su cuenta o en otros cursos. Esto confirma la hipótesis de que el mayor aprendizaje de la iconografía precolombina sucede a través de la Historia del Arte, tanto en la escuela como en la universidad.

Figura 7: Respuesta a la pregunta 20



Fuente. Elaboración propia.

En relación con las respuestas a la pregunta 21 ¿Te gustaría aprender más sobre iconografía precolombina, qué aspectos? 19 alumnos de 21 respondieron a la pregunta, de los que se presume que a 2 no le interesa o no le gustaría, de los 19 que respondieron, el 100% dijo que sí. De

ellos, el 52% mencionó que el aspecto visual; el 21%, que los significados; el 10%, que la construcción, y el resto se repartió correspondientemente en 5% cada uno, entre el aspecto histórico y los materiales. Con lo cual se evidencia que, efectivamente, hay un interés por el aprendizaje visual, práctico y experiencial de la iconografía precolombina en los alumnos.

Por último, de los resultados obtenidos de la lectura comparativa de la búsqueda en Google (Figuras 1 y 2), correspondientes al objetivo 3, en relación a la cultura visual nacional expresada en los hallazgos, se puede leer para el caso del arte peruano que éste presenta, en su mayoría, elementos de carácter costumbrista, indigenista o folclórico, encontrando sólo 1 de 19 imágenes con elementos iconográficos precolombinos. Esto sucede especialmente si se compara con el caso del arte mexicano, que presenta 9 de 20 imágenes con estas características. En el caso del diseño no sucede lo mismo: se puede observar que, prácticamente, todas las imágenes que aparecen en ambas capturas hacen referencia a la iconografía precolombina. Sin embargo, también se puede advertir que, en comparación, las de diseño peruano aparecen más “crudas”, menos elaboradas, menos actualizadas y, en resumen, menos apropiadas como cultura visual nacional contemporánea.

Estos resultados visuales, efectivamente, dialogan con el bajo reconocimiento identificado en la encuesta, así como con el nivel medio de aplicación, pero contrastan con el alto interés manifestado por el alumnado al que se ha pasado el cuestionario. En resumen, de los hallazgos, se puede concretar que existe una urgencia y un interés evidente por abordar el tema y conocerlo en más profundidad; una necesidad pedagógica y una carencia metodológica que se convierte en un espacio de oportunidad para implementar metodologías visuales, experienciales y aplicativas en la enseñanza de la iconografía precolombina en el Perú, de manera que se permita romper las barreras de acceso de su aprendizaje, en beneficio de la propia cultura y satisfacer el interés de los jóvenes desde la Educación Artística y en el patrimonio cultural y visual.

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Retomando el hilo discursivo planteado en la introducción de la presente investigación, como se ha podido observar, en general la teoría que enmarca la argumentación del problema transita diversos campos y aspectos de conocimiento que se articulan aquí para, en concurrencia con lo encontrado en los hallazgos, poder trazar una hoja de ruta en Educación Artística para la pedagogía de la iconografía precolombina peruana. Finaliza así un sondeo inicial para pasar a diseñar, posteriormente, diversas experiencias educativas y creativas.

En primer lugar, se ha revisado la cultura visual (Guash, 2003; Mirzoeff, 2003; Mitchell, 1995; Moxey, 2003). También se constata el entendimiento de la cosmovisión (Milla Euribe, 2008; Ruiz Durand, 2002; Sonderegger, 2003) como el entramado histórico obligado para entender la iconografía, apostando por la conveniencia didáctica de la construcción de un imaginario propio, que debe abordarse de forma crítica (Arnheim, 1989; Dondis, 1984; Hernández Hernández, 2000; Lazotti, 1995; Pareyson, 1954), pero también como estímulo para la creatividad, siguiendo algunas claves de la Investigación Basada en Artes (Eisner, 1993; Roldán y Marín-Viadel, 2012 y 2019).

Además, como base del enfoque metodológico se ha tenido en cuenta la consideración generacional (Nichols y Wright, 2018; Popescu, Popa y Cotet, 2019; Prensky, 2001 y 2011; Strauss y Howe, 2000) para contextualizar la muestra. Además, es imprescindible la consideración de las necesidades formativas en materia de medicación patrimonial (Álvarez-Rodríguez, Marfil-Carmona y Báez-García, 2019; Gutiérrez Pérez, 2012; Muriel, 2015). Finalmente, se inicia un proceso de investigación acción a partir del conocimiento inicial en torno a la iconografía precolombina por parte del alumnado (Archer, 1995; Nelson, 2013).

De los resultados del estudio destaca el interés y la apreciación de la iconografía precolombina por parte de alumnos de arte y diseño de la Pontificia Universidad católica del Perú en este primer estudio exploratorio, situado en el marco de una investigación más amplia. Se puede inferir que, si bien el estudio es acotado e inicial, el diagnóstico puede que no solo sea aplicable al caso peruano, aunque con clara urgencia en

este país, sino que seguramente es trasladable a otros contextos y culturas. La juventud está interesada, sobre todo la que se dedica a la creación visual, pero desconoce gran parte de ese patrimonio cultural.

Con relación a los objetivos de investigación, encontramos que, con respecto al objetivo 1, resulta necesario y urgente diseñar procesos de enseñanza aprendizaje desde el arte, contextualizados en la sociedad contemporánea, que promuevan la apropiación de la iconografía precolombina en miras a la construcción de una cultura visual propia, actual y construida de forma colaborativa. Para ello, es necesario vincular la iconografía mediante la práctica con otros espacios y disciplinas, antes no relacionadas académicamente, pero de encuentro y experiencia iconográfica, como el museo, el turismo, el *branding*, los entornos digitales, etc.

Con relación al objetivo 2, los resultados del estudio nos permiten conocer que, en la apreciación de la iconografía precolombina, el conocimiento del alumnado es escaso, variable y confuso. El reconocimiento visual varía, pero en promedio es bajo (34%), y se evidencia una relación de lo más reconocible con el consumo turístico, que no puede ser la única escuela patrimonial. Sin embargo, el interés es alto, concreto y declarado (100%). Queda clara, por tanto, la pertinencia de su enseñanza y lo idóneo de establecer ese vínculo didáctico entre la creación visual pasada y presente.

Con respecto al objetivo 3, se verifica en la muestra de la producción gráfica contemporánea que la apropiación de la iconografía precolombina con respecto a otros contextos similares es escasa o menor. La comparativa con México es evidente, en esa aproximación. Aquí se identifica que, si bien la gran diversidad cultural presente en la iconografía precolombina peruana es una riqueza aprovechable, también constituye un problema para su conformación como cultura visual patrimonial, así como para sus posibilidades didácticas. Es un contenido complejo, diverso y que no se diferencia con otros países.

En relación al objetivo 4, se advierte que hay que poner en agenda la iconografía como tema de importancia desde el ámbito académico, es decir, investigar, publicar, promover la iconografía desde el punto de

vista visual creativo, fomentar su desarrollo desde la investigación-creación, hacia el establecimiento de una línea de trabajo más amplia. Queda claro para este objetivo, así como para el objetivo general, que la intención es conducir a la iconografía hacia el campo visual experimental, al objeto de conocerla, compartirla y, en definitiva, buscar metodologías transversales que nos permitan desarrollar una pedagogía visual de la iconografía.

En resumen, podemos sintetizar las recomendaciones en tres acciones a seguir:

- Entender. Partir del conocimiento histórico artístico, infundir la comprensión de las cosmovisiones, que para este caso no es suficiente lo visual, hace falta el diálogo, lo histórico y lo simbólico.
- “Pedagogizar”. Diseñar metodologías de investigación visual que, mediante las herramientas propias de cada práctica, generen comprensión y conocimiento.
- Aplicar. Debemos hacernos capaces de hacer capaces a nuestros alumnos, de aprovechar un recurso tan valioso como la iconografía, fomentando la apropiación del legado patrimonial.

Creemos que esa apropiación es la clave que implica el encuentro de todas las coordenadas teóricas con la faceta creativa que debe estar presente en la Educación Artística. Esta línea conecta con la hipótesis general, que determina que el acercamiento a la iconografía debe concebirse tan experiencial como teórico, algo que, si no se constata, se intuye en el resultado del estudio de campo realizado. Este resultado ilumina el vacío entre el conocimiento y la expresión iconográfica, como claro síntoma de la necesidad que tiene el alumnado de una educación iconográfica que incluya esa dimensión creativa, utilizando metodologías visuales en el diseño de los futuros desarrollos curriculares, asignaturas, materias y estrategias docentes en el ámbito universitario. Todo ello, especialmente, en un alumnado especializado en Arte y Diseño, pero aplicable a otros contextos de educación generalista.

De lo que se trata, en definitiva, es de desarrollar la capacidad de apropiación de la iconografía, tanto por los estudiantes como por el profesorado, buscando espacios transversales desde los que desvelar los dispositivos que condicionan los procesos de enseñar y aprender arte y cultura visual, pero contextualizados en la sociedad contemporánea. Este reto implica tener presentes las tensiones sociales y culturales de la contemporaneidad, así como valorar el legado de la cultura precolombina y aprender de ella desde el siglo XXI. Hace falta investigar, publicar y crear sobre iconografía desde el punto de vista visual y pedagógico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ-RODRÍGUEZ, D., MARFIL-CARMONA, R., Y BÁEZ-GARCÍA, C. (2019). Investigación de impacto sobre la formación en mediación y educación en museos: análisis de la Web of Science. *RIFOP -Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 22(1), 121-144. <https://doi.org/10.6018/reifop.22.1.357731>
- ARCHER, B. (1995). The Nature of Research. Co design. *Interdisciplinary Journal of Design and contextual studies*, 63, 6-13.
- ARDEVOL, E. (2006). *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico*. UOC.
- ARNHEIM, R. (1989). *Pensamiento visual*. Paidós.
- BHABHA, H. (2002). *El lugar de la cultura. Editorial Manantial*. (Obra original publicada en 1994).
- BARONE, T. Y EISNER E.W. (2012). *Arts based research*. SAGE.
- CARLSON, U. (2017). *La imagen divina y el simbolismo religioso en textiles del Antiguo Perú*. Universidad de Nebraska – Lincoln.
- DONDIS, A. (1984). *La Sintaxis de la imagen*. Gustavo Gili.
- EISNER, E. W. (1993). Forms of Understanding and the Future of Educational Research. *Educational Researcher*, 22(7), 5-11. <https://doi.org/10.3102/0013189X022007005>

- FONTAL Y MARÍN-CEPEDA (2020). Percepciones de estudiantes de Educación Secundaria Obligatoria en torno al Patrimonio. *Arte, individuo y sociedad*, 32(4), 917-933.
<https://doi.org/10.5209/aris.64657>
- GELL, A. (2016). *Arte y Agencia. Una teoría antropológica*. Editorial SB.
- GEERTZ, C. (1988). *Interpretación de las culturas*. GEDISA.
- GILLIAN, R. (2020). *Metodologías Visuales*. CEDENAC.
- GUASH, A.M (2003). Los Estudios Visuales, un estado de la cuestión. *Estudios Visuales*, 1(1), 8-16.
- GUTIÉRREZ PÉREZ, R. (2012). Educación Artística y Comunicación del Patrimonio. *Arte, Individuo y Sociedad*, 24(2), 283-299.
https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2012.v24.n2.39035
- HALL, S. (2010). El espectáculo del Otro. En E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (Ed.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp.419-447). Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos y Universidad Andina Simón Bolívar.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2000). *Educación y cultura visual*. Octaedro.
- HOWE, N., & STARUSS, W. (2000) *Millennials Rising: The Next Great Generation*. Random House.
- LA HOZ, C. (2019). *Revisión de la literatura: Principales enfoques teóricos y la educación artística en el Perú* (Trabajo de investigación para optar el grado de bachiller en educación). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- LAZOTTI, L. (1995). Educación plástica y visual: el lenguaje visual. *RIFOP - Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, (24), 241.
- LÓPEZ DÍAZ, R.A. (Ed.). (2017). *Estrategias de enseñanza creativa: investigaciones sobre la creatividad en el aula*. Universidad de La Salle.
- MARÍN VIADEL, R. (2011). La investigación en Educación Artística. *Educatio Siglo XXI*, 29(1), 211-230. <https://doi.org/10.6018/educatio>
- MARÍN VIADEL, R. Y ROLDÁN, J. (Eds). (2017). *Ideas visuales. Investigación Basada en Artes e investigación artística*. Universidad de Granada.
- MARTÍN PRADA, J. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Akal.

- MILLA EURIBE, Z. (2008). *Introducción a la Semiótica del Diseño andino precolombino*. Amaru Wayra.
- MIRZOEFF, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós.
- MITCHELL, W.J.T. (1995). Interdisciplinarity and Visual Culture. *Art Bulletin*, 77(4), 540-544.
- Moxey, K. (2003). Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales. En k. Moxey (ed.), *Teoría, práctica y persuasión* (pp. 42-59). Ediciones del Serbal.
- MURIEL, D. (2015) La mediación experta en la construcción del patrimonio cultural como producción contemporánea de «lo nuestro». *Revista de Antropología Iberoamericana*, 10(2), 260-288.
<https://doi.org/10.11156/aibr.100206>
- NELSON, R. (2013). *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. Palgrave Macmillan.
- NICHOLS, T., & WRIGHT, M. (2018). Generational Differences: Understanding and Exploring Generation Z. *Southwest Academy of Management Proceedings Annual Meeting*, Albuquerque, NM.
- PAREYSON, L. (1954). *Estética. Teoria della formatività*. Edizioni di Filosofia.
- POPESCU, D., POPA, D. M., & COTET, B. G. (2019). Getting ready for Generation Z students-considerations on 3D printing curriculum. *Propósitos y representaciones*, 7(2), 240-268.
<http://dx.doi.org/10.20511/pyr2019.v7n2.280>
- PRENSKY, M. (2001). Digital Natives, Digital Immigrants. *On the Horizon*, 9(5). <https://bit.ly/3rQ35E7>
- PRENSKY, M. (2011). *Enseñar a los nativos digitales*. Editorial SM.
- PRÍNCIPE, J.L. (2019). *La recreación iconográfica de las culturas ancestrales peruanas como propuesta visual para el fortalecimiento del imaginario en los jóvenes de 20 a 30 años de edad* [Tesis de licenciatura]. Universidad San Ignacio de Loyola.
- QUIJANO, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas* (pp.123-155). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-UNESCO.

- ROLDÁN, J. Y MARÍN VIADEL, R. (2012). *Metodologías artísticas de investigación en educación*. Aljibe.
- ROLDÁN, J. Y MARÍN VIADEL, R. (2019). Ar/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. *Arte, individuo y sociedad*, 31(4), 881-895.
<https://doi.org/10.5209/aris.63409>
- RUBY, J. (2007). Los últimos 20 años de Antropología visual – una revisión crítica. *Revista chilena de Antropología Visual*, (9), 13-36.
<https://bit.ly/3gXqZtz>
- RUIZ DURAND, J. (2002). *Introducción a la iconografía andina. Muestrario de iconografía andina referida a los departamentos Ayacucho, Cusco y Puno*. INDECI.
- SAID, E. (2002). *Orientalismo*. Random House Mondadori. (Obra original publicada en 1978).
- SONDEREGUER, C. (2003). *Manual de Iconografía Precolombina y su análisis morfológico, cronológico y estético. Mesoamérica, Centroamérica, Suramérica 1300 a.C. - 1532 d.C. Marco teórico* Cátedra Sondereguer de Diseño y Arte Precolombino Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo Universidad de Buenos Aires. Geka / Nobuko.
- STRAUSS, W., & HOWE, N. (2000). *Millennials rising: The next great generation*. Vintage Books.
- TESSIER-BRUSSETTI, C. (2016) La iconografía andina prehispánica: miradas desde Europa. Recepción, estudio, lectura. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 42(84), 25- 38. Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP.
<https://bit.ly/3pAZk48>
- UNESCO (2006). *Hoja de ruta para la Educación Artística. Conferencia Mundial sobre la Educación Artística: construir capacidades creativas para el siglo XXI*. Conferencia Mundial sobre la Educación Artística: construir capacidades creativas para el siglo XXI. Lisboa, 6-9 de marzo de 2006. <https://bit.ly/2TSaOpA>
- WALKER, J. Y CHAPLIN, S (2002). *Una introducción a la cultura visual*. Octaedro.

EL PODCASTING, UNA ALTERNATIVA DE TRABAJO EN LA DIDÁCTICA DE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA

DRA. INÉS LÓPEZ MANRIQUE
Universidad de Oviedo, España

RESUMEN

A continuación, se muestra las posibilidades del podcasting en la educación artística. El podcast es una herramienta cada vez más utilizada, desde 2004 el término está integrado en nuestra sociedad y desde hace una década se trabaja con él en el contexto educativo para la enseñanza de las artes puede ser una buena estrategia. Supone el esfuerzo de crear productos sonoros, que obligan a crear un oral sin el apoyo del referente visual. Además, esta práctica tiene su utilidad en las visitas a los museos, ya que pueden utilizarse como audioguías. En el presente trabajo se expone una experiencia sobre la utilización del podcast en los estudios superiores. Sin tener apenas conocimientos sobre didáctica, y poca experiencia en la enseñanza del arte los resultados han sido positivos.

PALABRAS CLAVE

Educación Artística, Museos de Arte, Podcast, Estudios Superiores, TIC.

INTRODUCCIÓN

El podcast es una herramienta de transmisión de conocimiento, siendo su manejo, en cuanto a la activación y apagado y modulación del sonido relativamente sencillo. Esto facilita el fácil acceso a una amplia audiencia.

Además, es un elemento cómodo para escuchar ya que se pueden realizar otras actividades, al igual que ocurre mientras se escucha la radio. Bien sea para disfrutar de su compañía en la casa, en el lugar de estudio y trabajo, o en entornos abiertos y de naturaleza su audición es un proceso sencillo. Así como en momentos de desplazamiento durante viajes largos o trayectos cortos rutinarios. En definitiva, la accesibilidad de poder descargar y escuchar el archivo en las condiciones y momento que se quieran es el gran valor del podcast.

Desde 2004 se utiliza el término podcasting o transmisión pública del audio (Calvo, 2011). Hace una década se ha integrado el podcast como herramienta de enseñanza y aprendizaje (Beltrán, 2010; Calvo, 2011; Guevara y Llano, 2020), también en el ámbito específico de la Historia del Arte (Sobrino y Romana, 2001).

La palabra podcast se asocia con archivos de audio, se considera se comenzó a utilizar en relación a los archivos provenientes del iPod. En ocasiones se trabaja también con los netcast, los cuales incluyen también archivos de video.

Se suelen descargar desde los sitios web de las diferentes instituciones culturales o bien a través de plataformas como: Spotify, Ivoox, Apple Podcast y Youtube.

La enseñanza de las artes visuales en la escuela es una tarea fundamental (Calaf y Fontal, 2010), labor que a su vez debe desarrollarse con el gran público, para quien el arte contemporáneo sigue manteniendo un cariz de extrañeza y lejanía. La didáctica ayuda en ese sentido, a través de acciones que enseñen a observar, comprender y valorar el arte contemporáneo. Por lo que explicar la intención de los artistas, las características de las piezas y acciones, así como proponer actividades en torno a ellas y otros temas vinculados, ayuda a acortar esa distancia inicial.

En los espacios museísticos estas cuestiones son desarrolladas por los departamentos de didáctica, Álvarez-Rodríguez, Marfil-Carmona y Báez-García (2019) señalaron la necesidad de mejorar la formación de educadores en museos y su capacitación digital. Esta situación se puede cambiar por medio del trabajo de los especialistas en arte y comunicación visual durante su preparación en los estudios de Grado y Master.

Debe resalarse que los podcasts grabados en entornos museísticos, centros de arte y galerías son de diferentes tipos, algunos se tratan de descripciones de las obras, las colecciones y características del museo, teniendo diferente duración y en caso con ambientación musical. Otras veces, se trata de las grabaciones de conferencias que se han desarrollado. Y también se encuentran algunos podcasts audioguía.

Fontal (2004) apuntaba al valor de las TIC como “puente” para acercar el arte al público. En el caso de los podcasts creados con el objetivo de enseñar arte contemporáneo su auge comienza en 2016 a raíz de los ofertados por el Museum of Modern Art de Nueva York (MOMA). Aunque, actualmente existe oferta por espacios de prestigio tan diferentes como la National Gallery de Londres, el Museo del Prado de Madrid con podcast de obras y audioguías o el Portland Art Museum de Oregon, en el que se invita al visitante a que proponga temas de posibles audios del museo. El caso del MOMA es especialmente enriquecedor por la invitación a la accesibilidad que proyecta. Los audios están disponibles en diez idiomas

Es importante resaltar que cuando se accede a la web del MOMA se obtienen diferentes posibilidades de podcasts, aquellos con formato de breve artículo sobre noticias de cuestiones artísticas (críticas, temas de actualidad, artistas y conceptos). Son materiales que se acercan a cuestiones de actualidad. También es posible encontrar archivos relativos a las piezas y exposiciones especiales del museo, por los artistas y conservadores del museo. Los podcasts, además de en inglés están en otros idiomas, lo que ayuda a conocer el contenido del museo y a publicitar a la propia entidad.

Esta consideración ayuda a eliminar barreras ampliando el acceso. Además, desde el apartado de accesibilidad de este museo se ofrecen instrucciones en audio y video. El podcast y el video son sin duda de especial gran ayuda para personas con problemas de audición y visión, así como discapacidad intelectual.

Igualmente, en España la mayoría de los museos y centros de arte ofrecen videos de sus colecciones y propuestas ya sea desde su página web o bien a través de redes sociales como Facebook e Instagram. Se comentará a continuación el caso de dos instituciones que destacan en cuanto a sus iniciativas sobre el arte contemporáneo y el podcasting

Concretamente, cabe destacar el enfoque que ofrecen el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (MNCARS) y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), porque con sus acciones dan una pista de las posibilidades e importancia del podcast en la difusión de contenidos relativos a la educación artística y a su vez desarrollan un proyecto global de radio del museo.

Desde la página web oficial del Museo Reina Sofía se proporciona información relativa al museo y las exposiciones temporales. Igualmente incluye podcast en la pantalla principal y un apartado específico de la plataforma está dedicado a la radio del Museo Reina Sofía (RRS) (<https://radio.museoreinasofia.es/>). La radio, según se explica, nació con la intención de posibilitar la experiencia de las visitas virtuales y también crear un nuevo espacio o continente para desarrollar conceptos relativos a la colección y las exposiciones, así como crear un lugar para el debate.



Figura 1. Museos de Arte referentes en la creación de podcast.
Fuente. Portland Art Museum, MOMA ,National Gallery.



Figura 2. Museos de Arte referentes en la creación de podcast.
Fuente. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (MNCARS)

En este apartado de radio se ofertan materiales y también crean a su vez canales que tratarán sobre la colección, la exposición, la investigación y el trabajo en red. Los materiales sonoros disponibles en todas las secciones son variados, técnicamente son audios de duración variable entre los diez y los cincuenta y cinco minutos que incluyen locuciones, grabaciones originales, música y sonido.

En concreto el canal “Inaudibles” revela datos sobre las exposiciones temporales ampliando la información con interesantes entrevistas a los artistas y comisarios y los programas audiovisuales. En “Redes” se aportan contenidos vinculados a los proyectos de investigación desarrollados en el museo. También, en la plataforma se encuentran algunos casos de audioguías con un claro objetivo didáctico como

Respecto al Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), cuenta con la Radio web Macba (RWM) que tendría un mayor carácter investigador, crítico y experimental. En los denominados Cuadernos de audio se integran publicaciones de la RWM, se trata de textos sobre la creación sonora y sus posibilidades en la música y el arte, siendo en muchos casos textos inéditos. Los podcasts que ofrecen son gratuitos y también están disponible bajo suscripción, así como parte de los textos y documentación. Sólo se han realizado dos emisiones en streaming y en directo en vinculación con eventos puntuales de radio y sonido. El material puede encontrarse en rwm.macba.ca

Las posibilidades de enseñar el arte contemporáneo a través de podcast y material sonoro disponible en la red se han desarrollado en los últimos años y cristalizado en múltiples propuestas durante la crisis sanitaria del 2020 y el periodo de pandemia.

Durante los meses de marzo a mayo de 2019, en el periodo de cuarentena vivido en España a raíz del SARS-CoV-2 (COVID-19) surgieron iniciativas culturales y artísticas variadas. Una de las más exitosas promovida por los publicistas Irene Llorca, José Guerrero y Enma Calvo, fue la creación del "COVID Art museum". Se trata de una galería virtual del arte inspirado por la pandemia y creado durante este periodo. Se ubica en una cuenta de Instagram y está abierto a diferentes técnicas artísticas y visuales. Contiene Ilustración, fotografía, obras 3D, etc. De

artistas consagrados, artistas aficionados y también de aquellas personas que se aproximaron puntualmente al arte al arte y la creación durante la cuarentena.

Son propuestas de más de cincuenta países, enviadas a través de un formulario y seleccionadas por los responsables de esta idea. En cuanto a los temas, el conjunto refleja las emociones y pensamientos e aquellos momentos, en general mensajes positivos con sentido del humor y positividad, también obras con mensajes de concienciación y recomendaciones sanitarias. Un testimonio visual, que no sonoro de los momentos vividos.

La red social Instagram también ofrece la posibilidad de escuchar audios, lo cual ha proliferado desde 2010 y se ha visto amplificado durante 2020 debido a la pandemia y la generación de materiales visuales y sonoros. Finalizando con el podcast, Radio Nacional de España (RNE) ofertó diferentes materiales bajo el hastag #YoMeQuedoEnCasa : El arte también se escucha. Se trataba de materiales sonoros relativos a obras del Museo del Prado y la galería madrileña Nogueras Blanchard que aún siguen disponibles.

1. OBJETIVOS

En primer lugar, se describirá el contexto de actuación. Este ha sido, la asignatura “Arte actual: discursos y estrategias teórico-críticas” pertenece al Máster universitario en “Estudios avanzados en Historia del Arte. Investigación y gestión” por la Universidad de Oviedo. Tienen carácter optativo, consta de 3 créditos y se imparte en el segundo semestre. Es una de las materias que el alumno puede elegir de entre los 12 créditos optativos que debe cursar. Es decir, debido a la pandemia producida por la Covid-19, la segunda parte de la asignatura se planteó forzosamente de forma “on line”. Pero fue posible realizar visitas a instituciones, museos y galerías antes del cierre obligado en la primavera.

Es impartida por cuatro docentes que tratan siete bloques de contenido:

- Arte y política. Discursos y prácticas activistas. La dimensión biopolítica y los movimientos.

- La cuestión de la diferencia: posfeminismo y discurso queer.
- La teoría del “otro”. El arte de las minorías emergentes.
- Performatividad y performance studies.
- Arte tecnológico: creación audiovisual, tecnología digital y bio-art.
- Taller de crítica de arte.
- Didáctica del arte actual.

En total son 52,5 horas. El bloque referente a Didáctica del arte actual consta de 4,5 horas. De ellas 2 son asignadas a prácticas o visitas a museos y galerías de arte, las restantes se asignan a una sesión teórica en las que los estudiantes reciben una formación sobre didáctica.

El objetivo principal ha sido crear archivos podcast por estudiantes de titulados del Grado de Historia del Arte, que incluyan información sobre obras de arte digital y propuestas de actividades. Este alumnado no tiene nociones de didáctica ni experiencia como docentes en talleres artísticos. Por lo que supone su primera experiencia en estas cuestiones.

Se intentará con ello que las personas asistentes a exposiciones y museos aprendan a apreciar el arte contemporáneo, eso implica acciones como acciones: admirar, respetar, amar, sentir, valorar, etc. y también analizar, reflexionar, comparar, debatir, etc.

Algunos aspectos que se tendrán en cuenta antes de comenzar son:

- ¿Quién se encarga de la didáctica del arte actual? Educación Secundaria, Infantil y Primaria, Enseñanza de Adultos
- ¿Cuáles son los modelos de la didáctica del arte actualmente?
- ¿Qué metodologías se recomiendan en la didáctica del arte actual?
- Referencias y recursos.

2. METODOLOGÍA

En una primera fase se realizó una revisión teórica sobre cuestiones relativa a didáctica del arte contemporáneo y las posibilidades educativas del podcast. Posteriormente se propuso la actividad en torno a la temática del arte digital, incluyendo una visita guiada. Finalmente se evaluaron los resultados según un instrumento de valoración diseñado específicamente.

Las instrucciones de la propuesta se ceñían a un guión, se incluye a continuación una sinopsis orientativa de esta.

- Objetivo de la propuesta: Acercar el arte contemporáneo al gran público.
- Carácter: Individual o grupal (parejas, pequeño grupo, gran grupo)
- Contenido: El audio guía se centrará preferentemente en las obras de la exposición “Arte e Inteligencia Virtual” de Laboral Centro de Arte (Gijón).
- Obras a tratar: Una pieza, un tema que se trate en la pieza, algún concepto de arte contemporáneo, toda la exposición (... o bien si está justificado con algún concepto relacionado con la sociedad y el arte contemporáneo en general)
- Formato: Articulación a modo de podcast que sería utilizado como una audioguía. También con posibilidad de ser escuchado con anterior y posteriormente a la visita.
- Destinatarios: La propuesta está dirigida a un supuesto público de edades determinadas o colectivos específicos a elegir (adultos, niños, adolescentes, personas con capacidades diferentes, grupo visitantes de una comunidad autónoma o nacionalidad específica, la propia familia o grupo de amigos, etc.)
- Es importante valorar que en función de ellos: se haría la explicación, se utilizaría un tono de voz o calidad adecuados, se in-

troducirían sonidos y música (si es necesario), se plantearían preguntas, se haría alusión a referentes, se plantearían las actividades, se valoraría la duración del audio, etc.

- Posibilidad de plantear un taller para trabajar (dibujo, pintura, collage, esculturas, etc.)
- Articulación de audio guía o vídeo de unos 5 minutos máximo de duración y breve informe.
- Se hará preferentemente, en relación a, una de las obras de la exposición “Arte e Inteligencia Virtual”, el conjunto de toda la exposición o bien y si está justificado sobre algún concepto relacionado con el arte contemporáneo y la exposición.
- Se describirá la obra durante no más de un minuto, no se enfocará como un ejercicio de crítica, sino como una mera descripción. Con la recomendación de utilizar las tres estrategias de abordaje en didáctica del arte actual (emoción, concepto y técnica).
- Posteriormente se plantearán preguntas y actividades: percepción y observación, análisis y expresión y representación
- La propuesta podrá estar dirigida a un público de edades determinadas o colectivos específicos. Lógicamente las actividades se plantean en virtud, a esos colectivos y sin tener que estar resueltas en el tiempo que dura el audio.

Respecto a los participantes comentar, que, la muestra estuvo conformada por 7 personas, 4 varones y 3 varones. Las edades comprendían entre los 23 y los 29 años. La temporalización y fases fue la siguiente: el desarrollo de la experiencia se ha trazado en el periodo comprendido entre los meses de febrero a abril de 2020.

Se han propuesto estas estrategias de trabajo.

- Planteamiento de lo sencillo a lo complejo.
- Planteamiento de la totalidad y posterior análisis.
- Experimentación.
- Aprendizaje por descubrimiento.

- Referentes que conecten con las experiencias del espectador.
- Facilitar la interacción emisor/receptor.
- Desarrollar la creatividad mediante diferentes métodos.
- Utilizar las nuevas tecnologías como herramienta (más motivación).
- Atender a los diferentes ritmos de aprendizaje, atención individualizada.
- Despertar la curiosidad para provocar la necesidad de los conocimientos.
- Posibilitar la reflexión.
- Distribución del tiempo.

La metodología que elijan debe caracterizarse por promover una actitud: Activa; Investigadora; Participativa; Interdisciplinar; Integradora; Motivadora; Vinculada al medio; Estimuladora de la autoestima; En la que se utilicen diferentes métodos (Expositivos, Discursivos e Investigación (aprendizaje autónomo)

Se les proporcionó material específico y también documentación relativa a revistas especializadas en Educación Artística como pueden ser

- Revista Arte, Individuo y Sociedad (UCM) <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/issue/current>
- Revista Eari, Educación Artística Revista de Investigación (UV) <https://ojs.uv.es/index.php/eari>
- Revista Arte y Movimiento (UJA) <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov>
- Arteterapia.
Papeles de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social UCM) <https://revistas.ucm.es/index.php/ARTE>
- Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- Artseduca: revista electrónica de educación en las artes <http://www.oei.es/historico/es183.htm>

Igualmente se recomendó la consulta de diversas revistas científicas especializadas educación artística universidades y asociaciones americanas

- Studies in Art Education
(NAEA <https://www.arteducators.org/research/studies-in-art-education>)
- Journal of Aesthetic Education
<http://www.press.uillinois.edu/journals/jae.html>
- International Journal of Education & the Arts
<http://www.ijea.org/>
- Visual Arts Research
<http://www.press.uillinois.edu/journals/var.html>
- International Journal of Art and Design Education (National Society for Education in Art & Design) <http://www.nsead.org>

En cuanto a la bibliografía se realizó una selección específica, según criterios de importancia y actualidad en el área de Educación Artística.

- Moreno, C., Belver, M. H., & Nuere Menéndez-Pidal, S. (2005). Arte infantil en contextos contemporáneos. Ediciones Eneida.
- Efland, A. D., Freedman, K., & Stuhr, P. (2003). La educación en el arte posmoderno (Vol. 7). Grupo Planeta (GBS).
- Calaf Masachs, M. D. R., Fontal, O., & San Fabián Maroto, J. L. (2011). Cómo enseñar arte en la escuela. Her&Mus: heritage & museography.
- Eisner, E. W. (1995). Educar la visión artística (Vol. 115). Grupo Planeta (GBS).
- Colección posibilidades del arte creación y equidad. Editorial Eneida.
- Viadel, R. M., & Roldán, J. (Eds.). (2017). Ideas visuales: investigación basada en artes e investigación artística. Universidad de Granada.
- Fernández-Cao, M. L. (2015). Para qué el arte: Reflexiones en torno al arte y su educación en tiempos de crisis. Fundamentos.
- Saura, A. (2011). Innovación educativa con TIC en Educación Artística, Plástica y Visual. Líneas de investigación y estudios de casos. Sevilla: Editorial MAD, SL. eari. educación artística. revista de investigación, (3).

- Acaso, M., & Megías, C. (2017). Art Thinking. Cómo el arte puede transformar la educación.
- Huerta, R. (2016). Transeducar: arte, educación y derechos LGTB. Editorial Egales, SL.
- Huerta, R., & Alonso-Sanz, A. (Eds.). (2015). Educación artística y diversidad sexual (Vol. 220). Universitat de València.
- Educación artística sensible. Cartografía contemporánea para Arteducadores. (2019). J. Mesías- Lema.
- Roldán, J., & Viadel, R. M. (2012). Metodologías artísticas de investigación en educación. Aljiber

El informe servía para comprender mejor el podcast en modo audioguía. Sin necesidad de ser muy extenso, un folio era suficiente. Se requerían los siguientes temas en el orden que se considerara más adecuado. La estructura orientativa del informe a presentar se indica a continuación.

- Contexto y características del colectivo: edades/nivel (Infantil/Primaria/ESO/Bachillerato/Adultos/Tercera edad/etc.)
- Relación con el currículo educativo.
- Contenidos a tratar.
- Proceso de trabajo.
- Descripción de las actividades que se desarrollan y capacidades que se ponen en juego.
- Valoración de las actividades con la posibilidad de formar parte de un conjunto de ejercicios, por ejemplo: especificar si “La visita al Museo” requiere de una “previsita”, ejercicios de iniciación a una o varias obras, visita al museo con ejercicios específicos, ejercicios posteriores a la visita, evaluación.
- Plantear si además de esta actividad previamente es necesario proponer otra u otras cuyo objetivo sea “Conocer el arte del siglo X.X.” Determinar los posibles ejercicios.
- Organización espacial y agrupamientos
- Utilización del espacio del museo y del aula. Revisión de los posibles espacios. Atención a las necesidades y organización del mobiliario, contemplar si será necesario adquirir algún material más o mobiliario extra.

- Recursos materiales necesarios
Atender si será necesaria la utilización de apps, si el museo nos cederá los espacios y tecnologías, o si contaremos con personal, etc.
Analizar si se aportará alguna referencia o documentación específica de algún tema para los visitantes. Diseñarla en su caso.
¿Necesitará algún material el público? Algún material fungible, sus móviles, etc.
- Temporalización de la actividad o actividades.
- Determinar duración aproximada y/o número de sesiones que comprende la actividad o actividades.
- Evaluación de la actividad o actividades.

¿Cómo sabremos si hemos conseguido lograr nuestro objetivo?
¿Vamos a valorar los contenidos y destrezas que se han adquirido? ¿Qué utilizaremos? (productos finales, charlas y debates, escala de satisfacción, preguntas, redacciones...)

3. RESULTADOS

Como se explicó anteriormente, los estudiantes no tienen experiencia previa en la didáctica del arte. Además, la asignatura se desarrolla en 4,5 horas. Por lo que la aproximación a la didáctica de los contenidos de esta coma se realiza en una sesión de dos horas y media. Valorando este punto de partida los resultados han sido muy positivos. El esfuerzo demostrado por los estudiantes queda plasmado en los podcasts.

- Los resultados fueron diversos dentro de la pequeña muestra.
- Los estudiantes cuentan con muchos recursos propios. El podcast contiene tanto componentes creativos como técnicos, no todos son dominados.
- Los soportes de presentación fueron archivos de audio y también de video y Microsoft Power Point
- La duración media era de unos diez minutos. Se integró música en la mitad de los trabajos.
- En algunos casos se interpretó no como un producto final sino como una locución de un ejercicio

- Los estudiantes pese a no tener experiencia cuentan con una cercanía a los medios digitales, así como a las redes sociales que les hace flexibles ante la propuesta.
- El podcast contiene tanto componentes creativos como técnicos, estos últimos temas de sonido no son completamente dominados, pero si notables.

Se incluye a continuación el ejemplo de un fragmento del Informe que acompañaba al podcast. Donde el estudiante J. García explica las actividades dirigidas a posibles visitantes de LABoral Centro de Arte.

Informe número 1. Autor: J. García

Actividad 1. En el LABoral Centro de Arte. Tras ver la exposición y en relación con la obra *Optimising for Beauty* de Memo Akten, se propondrá a los/as alumnos/as que piensen en una celebrity o persona famosa. Cada uno/a de ellos/as deberá decir un nombre, que será anotado en una pizarra. Con todos los nombres anotados, se propone reflexionar/debatir sobre si corresponden a personas que podrían encajar dentro de un estereotipo de belleza idealizada que se corresponde con la de una persona de raza caucásica, tal y como ocurre en la obra de Akten, cuyo algoritmo –con los datos suministrados– genera un rostro idealizado que se corresponde con dichos rasgos, mostrando el racismo que aún está presente en la sociedad y, como extensiones de esta misma, en los dispositivos digitales.

Actividad 2. En el LABoral Centro de Arte. En esta ocasión, y en relación con la obra *Neuro Mirror* de Christa Sommerer y Laurent Mignonneau, se propondrá al alumnado acceder a internet a través de sus teléfonos móviles y hacer una búsqueda en Google sobre cualquier tema. El objetivo es que el alumnado compruebe como, a la hora de introducir los diferentes términos en la barra de búsqueda, esta autocompleta la búsqueda proponiendo varias opciones, estando –con bastante probabilidad– la búsqueda deseada entre las propuestas del buscador. Tal y como ocurre en la obra citada –cuya tercera pantalla es capaz de mostrar, a través de la recopilación de datos, las acciones que la persona que está enfrente puede hacer en un futuro–, los buscadores son capaces de predecir qué búsquedas van a realizarse.

Actividad 3. El alumnado, por parejas o grupos de tres (dependiendo del número de alumnos), deberá buscar en casa una obra de arte en la que se emplee la tecnología y preparar una presentación de PowerPoint para exponérsela a sus compañeras y compañeros.

En las tres actividades se fomentan el aprender a ver (a través del visionado de las obras de arte) y el aprender a apreciar (analizándolas, reflexionando sobre ellas y también sobre aspectos de la vida cotidiana relacionados con las mismas), mientras que en la actividad 3 se fomenta también el aprender a hacer, principalmente a trabajar en grupo. El objetivo último es lograr que los alumnos aprecien el arte (y más concretamente el arte actual) y comprueben que está más relacionado con su vida cotidiana de lo que a priori les pueda parecer.

Temporalización de las actividades. Las actividades in situ en el LABoral Centro de Arte deberán realizarse en un tiempo no superior a una hora, mientras que la exposición en el aula (previendo que serán unos veinte alumnos y la clase tiene una duración de una hora aproximadamente) no podrá superar los cinco minutos por pareja de alumnos. Tras leer las actividades propuestas por el estudiante, se concluye que a pesar del poco tiempo del que han dispuesto para hacer acercamiento a la didáctica del arte, si tienen claras las acciones a desarrollar.

Informe número 2. Autora E. Pando.

En el siguiente Informe número 2, correspondiente a la estudiante E. Pando, se muestra una síntesis de su propuesta, en este caso dirigida a estudiantes de Educación Primaria.

Contexto y características del colectivo: El ejercicio está destinado a todos los alumnos y alumnas de primaria.

- 1º Primaria (6 años)
- 2º Primaria (7 años)
- 3º Primaria (8 años)
- 4º Primaria (9 años)
- 5º Primaria (10 años)

– 6° Primaria (11 años)

Contenidos a tratar:

Dependiendo del nivel, explicar la obra con un lenguaje más o menos sencillo, el cual trata de la belleza, por lo tanto, es un término que explicado de manera correcta puede traer muchos beneficios a largo plazo.

Organización espacial y recursos materiales: Otra vez, dependiendo de la edad del alumnado, a los más pequeños se les proporcionara los recortes de diferentes partes del rostro para que lo pequen en unas cartulinas y así no tengan peligro de cortarse.

Los más mayores pueden utilizar alguna de las aplicaciones gratuitas que están al alcance de todos, proporcionadas por el propio centro ya que cuentan con una sala de didáctica en el centro de arte.

Temporalización: Sería conveniente que todos se llevaran sus collages para colgarlos en clase junto a un eslogan contra el bullying por la belleza o contra el racismo, ya que el color de piel la mayoría de las veces califica la belleza. Uno de ellos podría ser “Las diferencias nos enriquecen, el respeto nos une”.

Esto puede ser interesante coma porque la instalación dura aproximadamente 15 minutos y aunque es preferible no hacer esos 15 coma sino quizás 5 para no cansarlos coma las imágenes a medida que pasa el tiempo se van volviendo más parecidas entre sí punto tras esto y el razonamiento de que la belleza puede tener muchas formas y colores coma se crearán con los alumnos una serie de collage dónde son ellos mismos los que pueden crear diferentes caras.

4. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Nos encontramos en un momento donde la mayoría de las personas pueden acceder a una sala de exposiciones, galería o museo y a lugares no físicos donde se exhibe arte contemporáneo. Pero eso no implica su comprensión ni apreciación (Hernández, 2000). Igualmente, se dispone de dispositivos digitales en la mayoría de los hogares y esto posibilita compartir información no siempre contrastada, por medio de sonido,

texto, imágenes y vídeo. Ante esta saturación de materiales audiovisuales, es necesario contar con expertos que los diseñen según el perfil del destinatario (Extcheverría, Fontal y Rivero, 2018).

En los inicios del siglo XXI, en la mayoría de los hogares, se dispone de dispositivos digitales. Estos ofertan y, en muchos casos, permiten compartir miles de imágenes e información. En algunos casos relativas a cuestiones artísticas. También, nos encontramos en un momento donde la mayoría de las personas pueden acceder a una sala de exposiciones, galería o museo donde se exhiba arte contemporáneo. Pero, para el gran público, el arte contemporáneo sigue siendo una cuestión extraña y desconocida.

Esta situación se puede cambiar por medio del trabajo de los especialistas en arte y comunicación visual. La didáctica ayuda en ese sentido, a través de acciones que enseñen a observar, comprender y valorar el arte contemporáneo. Por lo que explicar la intención de los artistas, las características de las piezas y acciones, así como proponer actividades en torno a ellas y otros temas vinculados, ayuda a acortar y borrar esa distancia inicial. En definitiva, acercar el arte contemporáneo a todas las personas.

Respecto a la experiencia desarrollada en la asignatura cumplió con la metodología preestablecida en “Arte actual: discursos y estrategias teórico-críticas”. Es decir, aportar los conocimientos fundamentales en las clases expositivas para ser aplicados mediante la búsqueda de información, resolución de problemas en las prácticas de laboratorio. Y donde el trabajo a realizar en el aula será completado con salidas de campo que facilitarán la aproximación de los estudiantes al arte actual. También, es importante destacar también el contexto en que nos encontramos. Las ciudades donde se desarrolla la experiencia no son comparables a puntos de ebullición cultural como Madrid y Barcelona. Pero la capacidad de la información disponible en internet, las redes sociales, la bibliografía y los abundantes recursos con los que contamos actualmente suplen las carencias iniciales de los alumnos y alumnas.

La creación de podcast en relación con el arte y el patrimonio cultural puede tener un doble uso, además de transmitir una información específica en cualquier momento y lugar, es posible utilizar el archivo como audioguía en visitas a exposiciones y museos. Igualmente, sus contenidos pueden aludir a diferentes aspectos e incluir propuestas de actividades didácticas a los visitantes. Es necesario incrementar prácticas en este sentido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ-RODRÍGUEZ, D., MARFIL-CARMONA, R. & BÁEZ-GARCÍA, C. (2019). Investigación de impacto sobre la formación en mediación y educación en museos: análisis de la Web of Science. *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 22(1), 121-144.
- CALAF, R. Y FONTAL, O. (2010). *Cómo enseñar arte en la escuela*. Síntesis
- CALVO, M. (2011). *Cómo elaborar un podcast para la enseñanza del español como lengua extranjera*. In *La Red y sus aplicaciones en la enseñanza-aprendizaje del español como lengua extranjera* (581-588). Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera.
- BELTRÁN, M. P. (2016). Podcast educativo como estrategia didáctica para la comunicación y enseñanza de la ecología: un proyecto para el colegio Compañía María Seminario de Santiago.
- ETXEBERRIA, A., FONTAL, O. , & RIVERO, P. (2018). EDUCACIÓN PATRIMONIAL Y TIC EN ESPAÑA: Marco normativo, variables estructurantes y programas referentes. *Arbor*, 194(788).
- FONTAL, O. (2004). Museos de arte y TICs: usos, tipologías, ejemplos y derivaciones. Olaia Fontal Merillas. Formación de la ciudadanía: las TICs y los nuevos problemas / coord. por María Isabel Vera-Muñoz, David Pérez i Pérez, 2004, ISBN 84-609-0328-1
- SOBRINO, D., & ROMANA, I. C. (2001). *La didáctica de la Historia del Arte con TIC. Algunas propuestas para secundaria y bachillerato*. In *Actas del Congreso Internacional Innovación Metodológica y Docente en Historia del Arte y Geografía*.(1056-1067). Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela.

NUEVOS CONTEXTOS EDUCATIVOS: COMUNIDADES DE APRENDIZAJE DIGITALES EN TORNO AL PATRIMONIO ¿RETO, REALIDAD O DEMANDA SOCIAL?

MARÍA JOSÉ BARQUIER PÉREZ
Universidad de Granada, España

RESUMEN

A lo largo del siglo XXI, pero sobre todo en esta última década, los medios digitales han contribuido a cambiar nuestra forma de conocer y acercarnos al patrimonio, modificando significativamente las maneras de aprender, pensar y comunicarnos. La posibilidad de compartir experiencias, ideas y contenidos nos ha convertido en co-creadores de conocimiento. Analizar y evaluar cómo las instituciones patrimoniales españolas utilizan estas tecnologías sociales y con qué finalidad es uno de los objetivos de este estudio.

Mediante una revisión teórica o documental y, a partir de los datos obtenidos en esta aproximación a la literatura científica, podemos observar que en líneas generales las instituciones patrimoniales han estado haciendo uso de estas tecnologías sociales sin una finalidad educativa concreta. Este hecho es significativo, ya que a pesar de conocerse el gran potencial de los medios digitales en los procesos de enseñanza y aprendizaje debido a la multiplicidad de maneras y canales que nos ofrecen para valorar y conocer nuestro patrimonio, nuestras instituciones patrimoniales los han infravalorado como recursos educativos.

Sin embargo, en estos momentos de cambio y transformación social, los medios digitales se han convertido en escenarios imprescindibles para socializar, compartir y aprender de manera colaborativa. En este contexto, son numerosas las instituciones patrimoniales que, dando prioridad a su función educativa, están realizando cambios relevantes en las formas de interactuar con la sociedad. Este nuevo paradigma está generando que se desarrollen proyectos con medios digitales en torno al patrimonio que hace unos años eran tan sólo una declaración de intenciones.

PALABRAS CLAVE

Aprendizaje, Educación no formal, Medios digitales, Patrimonio cultural, Tecnologías de la información

INTRODUCCIÓN

Cuando en 1947, André Malraux proponía en su ensayo *Le Musée imaginaire*, que el museo debía convertirse en una institución abierta a la sociedad, y que su influencia no debía limitarse al lugar físico donde se encontraba el objeto, sino que su conocimiento debía superar el espacio físico del edificio, poco podía imaginar que sus deseos se podrían convertir en realidad (Carreras y Munilla, 2005: 26). Hemos tenido que esperar medio siglo para que la evolución de las tecnologías de la información y la comunicación permitiesen eliminar las barreras espaciales y temporales, modificando así nuestra forma de acceder al patrimonio. En este sentido, las instituciones patrimoniales han tenido que ir adaptándose a los cambios y retos de una sociedad interconectada, global y atemporal (Rodríguez, 2012; Amar, 2010; Ballesta, 2002; Villalonga y Marta-Lazo, 2015).

En 2012, instituciones patrimoniales y organismos representantes de las mismas como el *Consejo Internacional de Museos* (ICOM), comenzaron a tomar conciencia de los cambios que se estaban produciendo en nuestra sociedad, donde las redes sociales empezaban a estar cada vez más presentes en la manera de comunicarnos. Ese mismo año, el ICOM publicó un monográfico dedicado a *Museos y Redes Sociales*, en el que Sofía Rodríguez, como presidenta de ICOM-España, hacía un llamamiento a las instituciones patrimoniales:

“Tenemos que comunicarnos como nuestra sociedad lo hace, a través de las redes sociales. Para ello, es preciso que entendamos las redes sociales como lo que son, un espacio de comunicación, de escucha activa con el usuario, donde somos otro más en la conversación, donde estamos para escuchar la opinión de nuestros usuarios, donde creamos una comunidad con la que disfrutar de la cultura en todas sus formas y manifestaciones” (Rodríguez, 2012: 5).

Sin duda, se comenzaban a marcar las directrices u hojas de ruta de cómo tenían que comportarse las instituciones culturales en los medios digitales para crear comunidades de aprendizaje.

Hoy en día, estas palabras deben hacernos reflexionar sobre cómo debemos comportarnos en estos emergentes escenarios de aprendizaje, donde

las plataformas sociales nos están permitiendo establecer vínculos, marcando un cambio significativo en las formas de estar y de relacionarnos, de educar y de aprender (Castellano, 2010: 123), teniendo presente que vivimos en una sociedad conectada donde nuestra individualidad se desarrolla en sociedad (Rogers, 2011: 45).

TEJIENDO REDES: “NUEVOS CONTEXTOS” DE APRENDIZAJE PATRIMONIAL

En pleno siglo XXI, los espacios de aprendizaje en torno al patrimonio se expanden con fuerza (Maldonado, 2017: 99). El aprendizaje se produce ahora de múltiples y variadas maneras, a través de comunidades y de redes, siendo un proceso continuo (Zapata-Ros, 2015: 82) de socialización y de intercambio personal (Salinas, 2003: 1). Las tecnologías sociales han cambiado las formas de comunicarnos, de pensar y de aprender. Hemos llegado al momento en el que el sujeto y el objeto tecnológico se han fusionado, dejándose de hablar de brecha digital entre sus usuarios. En este contexto es donde surge el término de *aprendizaje social* (Santamaría, 2008: 199).

Los medios de comunicación y los contenidos multimedia de las redes sociales nos proporcionan una gran cantidad de información que mediada por procesos y estrategias de aprendizaje son generadores de conocimiento creado desde la construcción de saberes. Así, se rompen las barreras entre lo que conocemos como educación formal y no formal en la gestión del conocimiento (Álvarez-Rodríguez y Bajardi, 2016: 217).

Este cambio de escenario se debe principalmente a que han surgido lugares de encuentro en las redes, donde la participación e interacción entre las personas ha adquirido un compromiso que va más allá del hecho de estar.

Según Stella Maldonado (2017), las principales causas para que esto haya sucedido se debe a que las nuevas tendencias educativas constructivistas han puesto al individuo como generador y constructor de su propio proceso de aprendizaje mediado con otras personas, elementos y espacios; y, a la evolución de las tecnologías de la información y el conocimiento, pasándose de la simple consumición de las mismas, hasta la producción de nuevos discursos partiendo de éstas (p. 99).

A partir de esta premisa y teniendo en cuenta los enfoques socio-constructivos y culturales de la Psicología Educacional, el aprendizaje debe ser comprendido como un proceso social, situado y distribuido¹¹⁸ (Melgar y Donolo, 2011: 323). Esta manera de entender la educación hace que debamos aprovechar los variados y múltiples contextos que nos ofrecen los medios digitales como escenarios educativos para conocer nuestro patrimonio.

En este sentido, las tecnologías de la información y la comunicación configuran un magnífico entorno para la comunicación con fines educativos, influyendo significativamente en todos los ámbitos formativos, abarcando los contextos formales e informales (Feridouni, 2019: 5). Por lo tanto, parece obvio que comunicar y educar son caras de una misma moneda, ya que cualquier proceso de educación empieza con una interacción comunicativa entre dos o más individuos dentro de un espacio social, ya sea formal, no formal o informal (Maldonado, 2017: 102). En este sentido, cuando partimos de un modelo de educación integral (Fontal, 2003; Fontal y Marín, 2011: 93; y, Sánchez, Lledó y Perandones, 2011: 400), el mecanismo educativo en torno al patrimonio cultural es capaz de articular formas de identidad colectivas (Fontal, 2003: 246). De hecho, el uso de las tecnologías favorece el desarrollo de una comunicación fluida entre las comunidades de aprendizaje, aunque sería deseable mejorar la comunicación entre los contextos educativos formales (escuela/universidad) y no formales (instituciones patrimoniales) para poder desarrollar iniciativas de correcta aplicación en ambos contextos (Vicent e Ibáñez, 2012: 25). Tenemos la tendencia a vincular y aceptar que el aprendizaje se produce principalmente en contextos educativos formales como la escuela o la universidad. Sin embargo, vivimos

¹¹⁸ Es un proceso porque lleva su tiempo y se da a lo largo de toda la vida. Es social porque aprendemos con otros, conformándose nuestras habilidades intelectuales, sociales y emocionales mediante la interacción con diversas personas en una variedad de contextos. Es situado porque la actividad de aprender se desarrolla en un espacio y tiempo determinado, dando por resultado configuraciones particulares en las que confluyen lugares, personas, recursos, objetos y conocimientos, entre otros, y es distribuido porque nos posibilita acceder a una mayor variedad de recursos permitiéndonos construir conocimientos sin necesidad de estar dentro del aula únicamente.

en una sociedad en la que existen una gran cantidad de escenarios que desde el punto de vista del aprendizaje nos permiten construir conocimientos y experiencias relevantes. En este cambio de paradigma nos encontramos con el uso innovador de las tecnologías y su gran potencial para el aprendizaje en contextos educativos no formales (Melgar y Donolo, 2011: 323).

Suscribiendo la definición de tecnologías de la información y la comunicación (TIC) de Naiara Vicent y Álex Ibáñez-Etxeberria (2012):

“Por TIC entendemos todos aquellos recursos que nos ofrece el mundo digital, en un continuo cambio, tanto el *hardware* fijo o móvil, como el *software* que hace que estos funcionen, programas y aplicaciones específicas o *apps*. No obstante, desde el punto de vista de la educación, consideramos que lo relevante es hablar de usos innovadores de la tecnología” (p. 22).

En muchos casos, innovaciones tecnológicas en entornos patrimoniales se han presentado automáticamente de manera ilícita como innovaciones educativas, cuando la introducción de estas innovaciones sólo ha supuesto un cambio en el medio transmisor del mensaje (Ibáñez-Etxeberria, Fontal y Rivero, 2018: 456).

PATRIMONIO Y TECNOLOGÍAS SOCIALES: EL *M-LEARNING*

En los últimos años, el mundo de las instituciones patrimoniales ha sufrido cambios destacados tanto en su función social como en sus prioridades (Carreras, 2008: 287).

La evolución de las tecnologías de la información y la comunicación ha transformado la forma en que la sociedad se aproxima al patrimonio. En primer lugar, el nacimiento de la *World Wide Web*¹¹⁹ hizo que hubiese

¹¹⁹ Su creador fue Tim Berners-Lee en 1991. Sin embargo, fue en 1999 el año de la confirmación de Internet como una poderosísima herramienta de comunicación. Uno de los principales atractivos de la red era, y es, su capacidad para transformar de un modo u otro casi todas las actividades en las que los humanos podamos estar involucrados (Nafría, I., 2007).

grandes cantidades de información en línea; posteriormente, la revolución social de la *Web 2.0*¹²⁰ brindó oportunidades para que pudiésemos compartir experiencias culturales; y, los desarrollos más recientes de la *Web Semántica*¹²¹ (Dahroug, 2019: 9), han facilitado la elaboración de narrativas transversales mediante experiencias interactivas para dispositivos móviles táctiles (Bravo, 2019).

Los procesos de enseñanza y aprendizaje mediados por la tecnología (*technology enhanced learning*) y, en concreto, el *mobile learning*¹²² o aprendizaje móvil, están generando cada vez más interés en expertos e investigadores de todo el mundo (Santacana y Coma, 2014: 93). Consideramos que el aprendizaje móvil facilita la construcción del conocimiento, la resolución de problemas de aprendizaje y el desarrollo de destrezas y habilidades diversas de forma autónoma y ubicua gracias a la mediación de dispositivos móviles portables. Tal y cómo indica su nombre, uno de los pilares del *m-learning* es la movilidad, a través de tres ejes: *física*, permitiendo su uso en la vida cotidiana; *tecnológica*, puesto que es un artefacto que media en nuestros procesos de aprendizaje; y, *social*, porque aprendemos de todos y con todos. La posibilidad de interacción y de acceso a información diversa en cualquier lugar y momento, puede ser el punto de partida para la desaparición entre el aprendizaje formal e informal (Kortabitarte, Ibáñez-Etxeberria, Luna, Vicent, Gillate, Molero y Kintana, 2017: 18-19), modelo educativo denominado anteriormente como modelo integral de educación (Olaia, 2003),

¹²⁰ La Web 2.0 representa una nueva y mejorada versión de la Web 1.0, incorporando importantes novedades tanto tecnológicas como de uso. Ha abierto nuevos escenarios, nuevas posibilidades, nuevos retos, nuevas vías de participación y formas de relación, en definitiva, ha cambiado las reglas del juego que tuvieron validez durante los primeros años de Internet. En la Web 2.0 es usuario es el protagonista. Este concepto nace con Tim O' Reilly (*ibidem*).

¹²¹ La Web 3.0 o *Web Semántica*, supone dar un paso más respecto a la Web 2.0 especialmente en un aspecto: la capacidad de la web para entender e interpretar los contenidos publicados en ella (*ibidem*).

¹²² El autor O'Malley define el concepto *mobile learning* o *m-learning*, como «cualquier tipo de aprendizaje que se produce cuando el usuario no se encuentra en una ubicación fija predeterminada o el aprendizaje se produce cuando el usuario se aprovecha de las oportunidades de aprendizaje que ofrecen las tecnologías móviles» (López, 2014: 55).

el cual mediante el uso de estos dispositivos móviles irá creciendo sobre todo en el ámbito de la educación patrimonial permitiendo interactuar y aprender colaborativamente (Cabero, Barroso, Llorente y Yanes, 2016).

El alto grado de implantación de los dispositivos móviles a nivel global, plantea nuevos retos tecnológicos y sociales, ante los que la comunidad educativa no puede mantenerse indiferente (Villalonga y Marta-Lazo, 2015: 138), sobre todo cuando el interés y el conocimiento hacia el patrimonio aumenta exponencialmente cuando está mediado por narrativas apoyadas en la tecnología (Dahroug, 2019).

Ha sido en esta última década, cuando desde las instituciones patrimoniales se han comenzado a valorar las redes sociales, las plataformas digitales y *APPs* para compartir experiencias, ideas y contenidos que nos permitan conocer el patrimonio (Vicent e Ibáñez, 2012: 22).

Aunque son numerosos los estudios realizados sobre las *APPs*, el *m-learning* y la educación patrimonial (Santacana y Coma, 2014; Santacana y López, 2014; Martínez y López, 2014; Santacana, Martínez y López, 2014; Coma y Martín, 2014; López, 2014; Martínez y Santacana, 2014; López, Martínez y Grevtsova, 2015; Maldonado, 2016; Kortabitarte, Ibáñez-Etxeberria, Luna, Vicent, Gillate, Molero y Kintana, 2017; Martínez, López, Asensio y Santacana, 2018; Fontal y García-Ceballos, 2019; Fontal, García-Ceballos y Aso, 2020; y, Luna, Canto Herrera, Zapata González e Ibáñez-Etxeberria, 2020), el incremento en el número de *APPs* autoconsideradas de carácter educativo no va en paralelo con las evaluaciones realizadas en torno a las mismas (Martínez, López, Asensio y Santacana, 2018: 40). Ante esta situación, algunos investigadores han comenzado a realizar estudios de inventariado y evaluación sobre *APPs* desarrolladas en España en contextos educativos y patrimoniales, para determinar su finalidad educativa, proponiendo a su vez un manual de buenas prácticas en torno a estos recursos y sus usos, analizándose sus utilidades y beneficios en favor de un aprendizaje significativo en las actividades vinculadas a la educación patrimonial en entornos formales, no formales y/o informales (Luna, Ibáñez-Etxeberria y Kortabitarte, 2019: 90-91). Por otro lado, en un reciente estudio que analiza

las *APPs* patrimoniales mexicanas y su comparativa con el caso español, sus autores han concluido que al igual que en el caso mexicano, en España muchas de las *APPs* analizadas no muestran elementos de *engagement*, y apenas incluyen juegos o *storytelling* que puedan conectar con el usuarios, sino que son itinerarios que ofrecen información puntual, donde el usuario se convierte en un agente pasivo que apenas participa en la creación de contenidos o toma de decisiones. Por lo tanto, se obvia la idea de que los medios – en este caso tecnológicos – no son sólo la finalidad, sino que también se desaprovechan sus funcionalidades educativas, donde en la mayoría de los casos no importan los contenidos y procesos que en ellas se puedan desarrollar (Luna, Canto Herrera, Zapata González y Ibáñez-Etxeberria, 2020: 13).

De hecho, otros autores como Joan Santacana e Irina Grevtsova (2014), nos plantean reflexionar sobre las funciones adecuadas e inadecuadas de la tecnología móvil empleadas en propuestas de interpretación patrimonial, las cuáles denominan “*museografía nómada*”, dado que los descodificadores de este patrimonio viajan con nosotros, y mientras que el patrimonio está en su sitio, sin nada que lo altere, los elementos de interpretación son “*nuestros*”, se mueven con nosotros, son *nómadas* (pp. 198). Según este concepto de “*museografía nómada*”, las *APPs* y la información que obtenemos a través de las tecnologías portables permiten estimular la imaginación de los usuarios, dejando que éstos sean los actores de su propia interpretación patrimonial. Es por ello, que consideran que el *m-learning* es una herramienta adecuada en los procesos de aprendizaje patrimonial, ya que nos proporciona herramientas sintéticas, imágenes sugerentes y múltiples posibilidades de interacción (Santacana y Grevtsova, 2014: 200). En esta misma línea se encuentran autores como Naiara Vicent (2013), afirmando que el aprendizaje con dispositivos móviles cuando es situado en un contexto patrimonial real mejora notablemente los contenidos trabajados en el aula. Sin embargo, se sigue cuestionando si realmente estas aplicaciones cumplen unos criterios didácticos definidos con anterioridad (Martínez, López, Asensio y Santacana, 2018: 41).

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES: MIRANDO HACIA EL FUTURO

Partiendo del postulado de Elliot Eisner quien afirmaba en su obra *“El arte y la creación de la mente”* que en un sentido antropológico, una cultura es una manera de vivir compartida (2004: 19), hoy en día debemos de ser aún más conscientes de estar viviendo en una época de una creciente complejidad cultural debido en gran parte a la multiplicidad de maneras de compartir, distribuir y crear conocimiento facilitado y mediado por las tecnologías de la información y la comunicación (Ferrerías, 2009: 178).

Los cambios producidos en la última década, pero principalmente la situación actual en la que nos encontramos inmersos como consecuencia de la pandemia, ha generado que las instituciones educativas y patrimoniales hayan comenzado a valorar y conocer cómo una apropiada utilización de los medios tecnológicos nos permite mantenernos conectados para compartir, aprender y desarrollarnos como entes sociales generando comunidades en escenarios compartidos.

Desde la escuela y la universidad, como contextos de educación formal se deben aprovechar los variados y múltiples entornos que nos ofrecen los medios digitales como escenarios educativos con el fin de conocer nuestro patrimonio de manera integral. Las ideas del aprendizaje desde la Psicología Educativa permiten que pensemos en diferentes ámbitos y actividades para aprender. En este sentido, la vinculación de un aprendizaje situado, distribuido y social son claves para introducir innovaciones en nuestras prácticas educativas. Serán las instituciones patrimoniales como contextos de educación no formal y los medios digitales, como entornos de aprendizaje informal, los escenarios donde se produzca la construcción de conocimientos a través de la participación colaborativa, siendo contextos flexibles para poder ampliar los límites de acceso al conocimiento. Estos contextos o escenarios ofrecen propuestas muy interesantes por su gran potencial educativo, permitiendo al aparato escolar (educación formal), entornos de aprendizaje con numerosas oportunidades y recursos.

Es por todos conocido, que el uso de la tecnología en la educación patrimonial es una realidad emergente que favorece que los procesos de enseñanza y aprendizaje se lleven a cabo de manera interactiva, favoreciendo un aprendizaje significativo. Según Naiara Vicent y Álex Ibáñez-Etxeberria, cuando la tecnología se pone al servicio de la educación se pueden desarrollar proyectos integrales y transversales que fomentan el proceso cooperativo y de colaboración entre las instituciones patrimoniales y los profesionales de la educación (Vicent e Ibáñez, 2012: 26).

La fuerte irrupción de los dispositivos móviles y los medios de comunicación social en nuestra vida cotidiana han transformado el modo de comunicarnos y relacionarnos, de aprender y enseñar. Las tecnologías móviles han cambiado la propia naturaleza del conocimiento, la forma en que se distribuye y cómo se accede a él (Camacho, 2011: 43). De hecho, la implantación de propuestas de innovación educativa mediadas por tecnología en entornos patrimoniales se encamina hacia el desarrollo de actividades de educación patrimonial en las que las tecnologías móviles y el aprendizaje ubicuo van a ser sus ejes básicos, debido al desarrollo de aplicaciones sencillas y accesibles y, a la imparable extensión de la tecnología móvil (Ibáñez-Etxeberria, Fontal y Rivero, 2018: 460).

Entre los resultados obtenidos de la revisión teórica, mencionar a las autoras Olaia Fontal, Silvia García-Ceballos y Borja Aso quienes afirman que el vertiginoso avance de las tecnologías de la información y la comunicación han dotado al patrimonio de nuevos contextos de aprendizaje, favoreciendo su accesibilidad y ampliando las formas de acercamiento e interacción con él, generándose en estos entornos digitales varios procesos de conocimiento, comprensión, puesta en valor, sensibilización y disfrute del patrimonio cultural. Sin embargo, es prioritario que desde la educación formal se adquieran las competencias necesarias para sensibilizar al alumnado en el proceso de patrimonialización (2020: 1-2), que integra la secuencia conocer, comprender, valorar, cuidar, disfrutar y transmitir el patrimonio (Fontal, 2003: 170). En este caso, se han de desarrollar varias estrategias de enseñanza y aprendizaje que enfatizan los vínculos, las emociones y las relaciones de las personas con el patrimonio, con el fin de despertar en el alumnado, valores de concien-

ciación y responsabilidad hacia nuestros bienes a través de una perspectiva sociológica del patrimonio (Fontal y García-Ceballos, 2019: 286-287). Así pues, una relación educativa no es el resultado de una mera interacción, comunicación o influencia, sino que necesita de determinados elementos que la conviertan en “algo valioso”, realmente educativo. De hecho, esta relación educativa se ha de concebir como algo más que la transmisión de conocimientos o contenidos culturales. Significa formar a ciudadanos críticos en su realidad y su tiempo, donde los educandos deben llegar a convertirse en actores activos de las transformaciones colectivas, siendo el diálogo, la comunicación y la acción compartida claves para formar a sujetos autónomos (Sánchez, Lledó y Perandones, 2011: 399-404).

De esta manera, es imprescindible que en una sociedad como la nuestra, conocida como *Sociedad del conocimiento* y con generaciones nativas digitalmente, los contextos educativos formales se han de enfrentar a la necesidad de dotar al alumnado de las competencias digitales necesarias para aprender con medios o herramientas que generalmente vinculamos a actividades sociales y lúdicas como son las tecnologías móviles, las cuales han sido a menudo rechazadas por los entornos formales por no considerarlas apropiadas para ser empleadas en procesos de construcción de conocimiento (Romero Andonegui y Gray Ruiz, 2017: 63). Sin embargo, con el fin de favorecer que el acercamiento y la interacción al patrimonio mediado por tecnologías sociales cumpla una función educativa, debemos saber aprovechar el interés que suscitan estos medios sociales para crear en ellos espacios de socialización y de intercambio de experiencias entre iguales.

Finalmente, y partiendo de las conclusiones extraídas en este acercamiento a la literatura científica sobre los contextos educativos, la educación patrimonial y los medios digitales sociales, es necesario tener presente que son numerosas las cuestiones que se nos planteaban al iniciar este estudio, y sobre las cuáles debemos de seguir investigando: ¿Están las instituciones patrimoniales cambiando su estrategia comunicativa y de acercamiento a sus públicos? ¿Son los medios digitales como recursos de enseñanza y aprendizaje patrimonial un reto, una realidad o fruto de la demanda social?

A estas cuestiones, añadir otras planteadas por la Red Temática “*Tecnologías Digitales para la difusión del Patrimonio Cultural*” (RedRDPC), iniciativa que surge de Ernesto Miranda y que pueden enriquecer este estudio: ¿Qué tecnologías tienen mayor potencial y cómo evitar que las instituciones culturales elijan las menos eficientes? ¿Cómo es posible integrarlas al trabajo cotidiano de las instituciones? ¿Qué mecanismos deben ponerse en funcionamiento para garantizar la conservación a largo plazo de la información digital? ¿Cuáles son los aciertos y desafíos en la aplicación de las tecnologías digitales a la difusión del patrimonio cultural? (Jiménez-Badillo y Gándara, 2016: 15).

REFERENCIAS

- Álvarez-Rodríguez, D. y Bajardi, A. (2016). “Patrimonio e Identidad en la Investigación Educativa Basada en las Artes desde un Enfoque Multimodal”. En: *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(2), 215-233.
- Amar, V. (2010). “La educación en medios digitales de comunicación”. En: *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación*, 36, 115-124.
- Ballesta, J. (2002). “Educación y medios de comunicación”. En: J. Ballesta (coord.) *Medios de comunicación para una sociedad global*. Universidad de Murcia, 239-249.
- Bellido, M. L. (2001). *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Gijón: Trea.
- Bravo, O. G. (2019). *Aplicación de tecnologías de web semántica para mejorar la didáctica de la historia y el patrimonio cultural por medio de narrativas transversales*. Tesis doctoral. Universidad de Vigo.
- Cabero, J., Barroso, J., Llorente, M. C. y Yanes, C. (2016). “Redes Sociales y Tecnologías de la Información y la Comunicación en Educación: aprendizaje colaborativo, diferencias de género, edad y preferencias”. En: *RED. Revista de Educación a Distancia*, 51, 1-21.
- Camacho Martí, M. (2011). “Mobile learning. Aproximación conceptual y prácticas colaborativas emergentes”. En: *Universitas Tarraconensis. Revista en Ciencias de la Educación*, 2, 43-50.
- Carreras, C. y Munilla, G. (2005). *Patrimonio digital*. Barcelona: UOC.

- Carreras, C. (2008). “Comunicación y educación no formal en los centros patrimoniales ante el reto del mundo digital”. En: Santos M. Mateos Rusillo (coord.) *La comunicación global del patrimonio cultural*. Gijón: Trea, 287-306.
- Castellano, K. (2010). “Internet, un entorno social para el diálogo”. En: *TELOS. Cuadernos de Comunicación e Innovación*, 82, 122-125.
- Coma, L. y Martín, C. (2014). “¿En las apps y el m-learning se halla el futuro de la didáctica del patrimonio y el turismo cultural?”. En: J. Santacana y V. López (coords.) *Educación, tecnología digital y patrimonio cultural. Para una educación inclusiva*. Gijón: Trea, 167-176.
- Cuenca López, J.M. y Estepa-Giménez, J. (2020). “Prácticas y reflexiones en Educación Patrimonial”. En: *Investigación en la escuela*, 101, 1-2.
- Dahroug, A. (2019). *Contribution to the use of Semantic Web Technologies to promote reflection and situational curiosity in Cultural Heritage experiences*. Tesis doctoral. Universidad de Vigo.
- Eisner, E. (2004). *El arte y la creación de la mente*. Barcelona: Paidós.
- Ferreras, R. (2009). “¿Dónde reside el conocimiento? De interactividad, conectivismo y otras maneras de educar en museos”. En: *Los museos en la educación: la formación de los educadores*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 172-185.
- Feridouni, A. (2019). *Nuevos espacios de aprendizaje. Incorporación adecuada de las TIC para tender puentes entre el museo y la escuela*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.
- Fontal, O. (2003). *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e internet*. Gijón: Trea.
- Fontal, O. y Marín, S. (2011). “Enfoques y modelos de educación patrimonial en programas significativos de OEPE”. En: *EARI. Educación Artística Revista de Investigación. Monográfico Arte, maestros y museos*, 2, 91-96.
- Fontal, O. y García-Ceballos, S. (2019). “Las plataformas 2.0 como herramientas de aprendizaje y adquisición de competencias en educación patrimonial”. En: *RIFOP*, 94(33.3), 285-306.

- Fontal, O., García-Ceballos, S. y Aso, B. (2020). “Desarrollo de competencias docentes en educación patrimonial mediante plataformas 2.0 y entornos digitales como herramienta de aprendizaje”. En: *Revista de Investigación e Innovación Educativa*, 101, 1-14.
- Ibáñez-Etxeberria, A., Fontal, O. y Rivero, P. (2018). “Educación Patrimonial y TIC en España: marco normativo, variables estructurales y programas referentes”. En: *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, 194 (778), 448-465.
- Jiménez-Badillo, D. y Gándara, M. (2016). El patrimonio cultural y las tecnologías digitales. Experiencias recientes desde México. En: *Red Temática. Tecnologías digitales para la difusión del Patrimonio Cultural*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Kortabitarte, A., Ibáñez-Etxeberria, A., Luna, U., Vicent, N., Gillate, I., Molero, B. y Kintana, J. (2017). “Dimensiones para la evaluación de aprendizajes en APPs sobre patrimonio”. En: *Pulso. Revista de educación*, 40, 17-33.
- López, V. (2014). “M-learning, ¿la nueva forma de aprendizaje del siglo XXI?”. En: J. Santacana y L. Coma (coords.) *El m-learning y la educación patrimonial*. Gijón: Trea, 47-70.
- López, V., Martínez, T. y Grevtsova, I. (2015). “El M-learning en la didáctica del patrimonio. ¿Tendencias del nuevo milenio?”. En: *Iber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e historia*, 80, 38-47.
- Luna, U., Canto Herrera, P. J., Zapata González, A. y Ibáñez-Etxeberria, A. (2020). “Apps, educación y patrimonio en México. Análisis de situación y estudio comparativo con el caso español”. En: *Aula Abierta*, 49(1), 9-16.
- Maldonado, S. (2016). *Educación patrimonial y redes sociales. Análisis y evaluación de acciones en los medios de comunicación social para la definición de una cartografía educativa*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid.
- Maldonado, S. (2017). “Educación Patrimonial y redes sociales. De la investigación a la acción: el proyecto Educación Patrimonial”. En: *Pulso. Revista de Educación*, 40, 97-111.

- Martínez, T. y López, V. (2014). “La tecnología móvil: de medio de comunicación a instrumento educativo y de inclusión”. En: J. Santacana y V. López (coords.) *Educación, tecnología digital y patrimonio cultural. Para una educación inclusiva*. Gijón: Trea, 39-46.
- Martínez, T., López, V., Asensio, M. y Santacana, J. (2018). “¿Entretener o aprender? La evaluación de las tecnologías móviles en la didáctica del Patrimonio”. En: *ENSAYOS. Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 33 (1), 39-52.
- Martínez, T. y Santacana, J. (2014). “Modelos de educación patrimonial basados en telefonía móvil. El patrimonio cultural”. En: J. Santacana y L. Coma (coords.) *El m-learning y la educación patrimonial*. Gijón: Trea, 75-108.
- Melgar, M. F. y Donolo, D. S. (2011). “Salir del aula... Aprender de otros contextos: Patrimonio natural, museos e Internet”. En: *Revista Eureka sobre Enseñanza y Divulgación de las Ciencias*, 8(3) 323-333.
- Nafría, I. (2007). *Web 2.0. El usuario, el nuevo rey de Internet*. Barcelona: Gestión 2000.
- Rodríguez, S. (2012). “*Museos y Redes Sociales*”. En: *Revista del Comité Español del ICOM*, 5.
- Rogers, C.S. (2011). *El proceso de convertirse en persona*. Barcelona: Paidós.
- Romero Andonegui, A. y Gray Ruiz, U. (2017). “Aprendizaje colaborativo a través de redes sociales en contextos universitarios”. En: *EDUTEC. Revista Electrónica de Tecnología Educativa*, 62, 62-72.
- Rubio, M. J. y Fuertes-Alpiste, M. (2020). “Prácticas narrativas informales de los jóvenes con medios sociales digitales y su integración en contextos educativos formales”. En: T. Lleixá, Z. Bozu y A. Aneas (coords.) *Educación 2020-2022: retos, tendencias y compromisos*, pp. 61-66.
- Salinas, J. (2003). “Comunidades virtuales y aprendizaje digital”. En: *EDUTEC*.
- Sánchez Martín, F. J., Lledó Carreras, A. y Perandones González, T. M. (2011). “La relación educativa en contextos de aprendizaje”. En: *International Journal of Developmental and Educational Psychology INFAD. Revista de Psicología*, 3(1), 399-406.

- Santacana, J. y Coma, L. (2014). *El m-learning y la educación patrimonial*. Gijón: Trea.
- Santacana, J., Martínez, T. y López, V. (2014). “Una aplicación experimental para tecnología móvil: planteamiento didáctico y desarrollo”. En: J. Santacana y V. López (coords.) *Educación, tecnología digital y patrimonio cultural. Para una educación inclusiva*. Gijón: Trea, 161-166.
- Santacana, J. y López, V. (2014). *Educación, tecnología digital y patrimonio cultural. Para una educación inclusiva*. Gijón: Trea.
- Santamaría, F. (2008). “Más allá de la web social/web 2.0: una perspectiva de la web en entornos educativos”. En: M. Grané y C. Willen (eds.) *Web 2.0: Nuevas formas de aprender y participar*. Barcelona: Laertes, 197-215.
- Vicent, N. (2013). *Evaluación de un programa de educación patrimonial basado en tecnología móvil*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.
- Vicent, N. y Ibáñez, A. (2012). “El uso de las tecnologías y el patrimonio en el ámbito escolar”. En: *Aula de Innovación Educativa*, 208, 22-27.
- Villalonga, C. y Marta-Lazo, C. (2015). “Modelo de integración educomunicativa de APPs móviles para la enseñanza y el aprendizaje”. En: *Píxel-Bit. Revista de Medios y Educación*, 46, 137-153.
- Zapata-Ros, M. (2015). “Teorías y modelos sobre el aprendizaje en entornos conectados y ubicuos. Bases para un nuevo modelo teórico a partir de una visión crítica del conectivismo”. En: *Education in the Knowledge Society*, 16 (1), 69-102.

LA WEB COMO HERRAMIENTA DIDÁCTICA DURANTE EL CONFINAMIENTO EN 2020. ANÁLISIS DE LA ESTRATEGIA VIRTUAL DE LOS PRINCIPALES MUSEOS DE ESPAÑA

JORGE J. TORRADO-SÁNCHEZ
RAFAEL MARFIL-CARMONA
M. ROSARIO SALAZAR-RUIZ
Universidad de Granada, España

RESUMEN

Actualmente, los dispositivos digitales y el acceso a Internet son recursos didácticos clave en contextos de educación formal y no formal. Precisamente en este último contexto, la situación de confinamiento en 2020 ha generado la puesta en marcha de diferentes iniciativas por parte de las instituciones museísticas en sus respectivas páginas web, potenciando la interactividad virtual en sus actividades educativas, especialmente en la didáctica y difusión patrimonial de sus obras y colecciones. Gran parte de estas experiencias *online* se han centrado en la infancia y juventud como públicos objetivos, compensando las limitaciones de movilidad causadas por la COVID-19 en algunos periodos de tiempo.

El objetivo principal de este trabajo ha sido conocer las estrategias didácticas que han implementado las principales instituciones museísticas españolas en lo relacionado con lo virtual durante 2020. Para ello, se ha realizado una selección de los museos más relevantes de arte en España, atendiendo al número de visitas y notoriedad de los mismos. Asimismo, la metodología aplicada en esta investigación ha sido el análisis de contenido a partir del estudio de casos, atendiendo preferentemente al valor didáctico de las iniciativas desarrolladas en las webs. Se han tenido en cuenta parámetros como accesibilidad, disponibilidad, capacidad didáctica, claridad ilustrativa o calidad de las imágenes visuales empleadas, entre otros. El resultado principal constata la existencia y amplia variedad de las experiencias *online*, además de un aumento del desarrollo de nuevas estrategias virtuales en la mayoría de las webs museísticas analizadas, a pesar de encontrarse en un evidente proceso de adaptación a ese nuevo contexto pedagógico. Principalmente, la gran mayoría de las ofertas didácticas virtuales están enfocadas a dos colectivos bien diferenciados: docentes y usuarios en edad escolar, por un lado; y profesionales relacionados con la cultura, el patrimonio y el turismo, por otro. Lo virtual, en cualquier caso, se consolida como una vía para la mediación artística y patrimonial en el siglo XXI.

PALABRAS CLAVE

Educación Artística, Educación patrimonial, TRIC, Museos, Internet.

1. INTRODUCCIÓN

Desde marzo de 2020 es incuestionable que la pandemia de la COVID-19 ha modificado cualquier contexto educativo, ya sea formal, no formal o informal. Por su parte, los museos integran una parte importante del universo educativo no formal, según la diferencia basada en la institución que imparte estas enseñanzas y la titulación que finalmente se obtiene (Colom Cañellas y Núñez Cubero, 2001, p. 42). Si bien una página web se puede considerar dentro del conjunto de recursos que ejercen una influencia indeterminada por parte de una institución cultural o educativa, el acceso a dicha plataforma virtual de comunicación y difusión del contenido se debe considerar también parte de la propuesta educativa que ofrece el propio museo y, por tanto, un recurso didáctico reconocido, pero aún por desarrollar en muchos casos. Ese potencial pedagógico se ha hecho más evidente en la situación insólita de movilidad restringida o confinamiento.

En un contexto como la pandemia, todos los colegios, institutos, universidades, junto al resto de instituciones culturales (museos, ludotecas, bibliotecas, etc.) han reducido la presencialidad y las comunicaciones de sus respectivas comunidades a la mera virtualidad que ofrecen las pantallas de ordenador o *smartphones*. La web se convierte en una vía para la formación y educación a lo largo de la vida, al margen de la edad o el perfil educativo reglado al que se pertenezca, con unos marcados rasgos de ruptura de los entornos educativos tradicionales:

Internet es un medio masivo con una estructura facilitadora para que la colectividad pueda abrir espacios de participación ciudadana. Sus rasgos definitorios más importantes son la “no linealidad”; el “aquí y ahora”; la tendencia a la heterogeneidad, la fragmentación y la exaltación de las diferencias; la conformación de una estructura social en redes y comunidades virtuales, es decir, romper la estructura lineal, piramidal y jerárquica; el reconocimiento del concepto de solidaridad social; y la posibilidad de interactividad. (Osuna-Acedo, 2013, pp. 137-138).

Todo ello, además, en el contexto de la denominada cultura de la participación (Cantillo-Valero, 2014, p. 21) y en un continuo escenario de hipermediaciones (Scolari, 2008), donde una clave será el acceso a la información, la dimensión humana y el factor relacional que es posible gracias a las tecnologías (Gabelas-Barroso y Marta-Lazo, 2020).

En relación con las principales instituciones culturales de educación no formal, aproximadamente un 90% de los 600.000 museos del mundo cerraron sus puertas durante el confinamiento inicial de la pandemia, ya sea de forma total o parcial (Delgado, 2020). Como consecuencia, el desafío al que se han enfrentado los museos ha sido mantener su oferta a un público confinado directamente o con movilidad restringida, de ahí el interés por realizar una aproximación investigadora en este trabajo, planteando el estudio desde un punto de vista predominantemente didáctico.

En este sentido, las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TICs) y, en especial, las tecnologías digitales móviles, se han convertido en la herramienta de mediación educativa por excelencia y único medio posible en el que los museos han implementado todos sus esfuerzos durante el confinamiento para mantener viva la transmisión pedagógica y comunicativa de su fondo museístico. No obstante, tal y como han afirmado recientemente profesionales del ámbito educativo de instituciones como el Museo del Prado, Thyssen-Bornemisza o el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), en las Jornadas Virtuales de Educación e Investigación en Museos organizadas por la Universidad de Granada en 2021, el sector está en proceso de adaptación a las posibilidades de Internet y a la cultura digital.

Para ello, muchos museos optaron por aumentar la accesibilidad digital a sus colecciones y obras de arte, abriendo su libre disponibilidad a través de su web e implementadas con el desarrollo de nuevas plataformas didácticas digitales idóneas que permiten al usuario acceder desde cualquier sitio. Además, la faceta tecnológica incorpora siempre el elemento relacional, es decir, tecnologías de la relación, resultando más apropiada la denominación TRIC (Tecnologías de la Relación, la Información y la Comunicación) (Marta-Lazo y Gabelas Barroso, 2016), con el peligro

de lo que podría denominarse como “nuevas saturaciones” (Marta-Lazo, Gabelas-Barroso y Marfil-Carmona, 2019) en un contexto de conectividad, usando el término aplicado por Siemens (2004).

En su análisis de la educación patrimonial, marco del que forman parte los museos, Fontal Merillas, Marín Cepeda y Pérez López destacan del valor de Internet la disponibilidad de “formas de relación” que “... terminan por convertirse en contenedores y contenidos patrimoniales en sí mismos” (2013, p. 109), con la disponibilidad de herramientas como foros, blogs, grupos y webs que, tal y como afirman las autoras, generan una memoria viva y activa en este tipo de entornos. Hoy día, al acceso informativo se une el vínculo en red.

Continuando con este contexto digital, los principales museos españoles de arte han seguido la misma línea de adaptación. Han ofrecido, además de lo anterior, una nueva gama de actividades *online*, normalmente de carácter abierto, gratuito y enfocadas a tres ámbitos educativos principales: el escolar, el universitario (investigador) y el dedicado a la formación docente en educación artística y patrimonial de profesorado o profesionales de la cultura y el turismo. Este aumento de la capacidad didáctica virtual de las plataformas digitales museísticas está directamente relacionado con los buenos resultados que ofrece la educación *mobile learning*.

Concretamente, el enfoque educativo del *mobile learning* está basado principalmente en la enseñanza y el aprendizaje a través de los dispositivos móviles. Una de las principales ventajas es que no entiende de límites en el espacio y en el tiempo. Asimismo, favorece el desarrollo de una comunicación horizontal y bidireccional, dándole un papel protagonista al usuario, el cual decide qué, cuándo y cómo se hace la transmisión del conocimiento o del contenido que ofrece el museo en cuestión. En definitiva, permite mejorar su actitud reflexiva hacia el patrimonio cultural y artístico, potenciando su motivación, su curiosidad e interés ante las obras y colecciones accesibles digitalmente desde su web o plataforma digital de comunicación y de difusión virtual museística (Gallego-Arrufat, Gámiz-Sánchez y Gutiérrez-Santiuste, 2015; Vicent e Ibáñez, 2012). Entre las herramientas didácticas más utilizadas

para este tipo de enseñanza, tanto en la educación formal (el colegio) como en la no formal (el museo, entre otros contextos) se encuentran las estrategias de gamificación a través de juegos y pasatiempos, las aplicaciones de realidad virtual o aumentada con las visitas virtuales, los códigos QR y las plataformas sociales de gran impacto como Facebook, Twitter, Instagram o Youtube.

Mientras tanto, los principales museos nacionales llevan tiempo incorporando estas estrategias de comunicación y difusión desde sus páginas web y plataformas digitales. Según el informe de la UNESCO *Museums around the world in the face of covid-19* (2020), la gran mayoría de las instituciones museísticas mejoraron sus actividades digitales durante el período de confinamiento, aunque solo fue un 15% de los museos encuestados, ya que más de la mitad admitían que ya tenían una presencia sólida y asentada en las redes sociales o simplemente ya compartían sus colecciones de manera virtual antes de los cierres sanitarios. Aun así, el mismo informe prevé un aumento exponencial de la inversión por parte de los museos en estos servicios online para el 2021, dada la hipotética continuidad de la pandemia durante este año.

Es por ello que la mediación educativa virtual en el ámbito no formal, concretamente el vinculado a la conservación y difusión del patrimonio artístico, puede convertirse en una línea emergente de investigación y desarrollo de las instituciones culturales y de los marcos de actuación de los departamentos educativos de los diferentes museos, mejorando la formación y la competencia digital de sus profesionales y potenciando la participación activa de la ciudadanía en el mundo cultural, sin la necesidad de la presencialidad física, es decir, accediendo desde sus dispositivos digitales móviles (Álvarez-Rodríguez, Marfil-Carmona y Báez-García, 2019; ICOM, 2007).

En este sentido, el análisis que se expone a continuación responde a esa inquietud por realizar una primera valoración en torno a cómo han abordado la situación de necesidad de acciones en su página web los principales museos de arte España, de ahí que se hayan seleccionado aquellos que manifiestan más que el resto una presencia digital destaca-

ble en redes y un mayor nivel de aceptación por los internautas que visitan este tipo de espacios culturales *online*. Este trabajo no es más que un fragmento temporal en un periodo más amplio de adaptación.

2. OBJETIVOS

Principalmente, la finalidad de esta investigación ha sido conocer las estrategias didácticas que se han llevado a cabo por parte de las webs museísticas españolas durante el periodo de confinamiento inicial en 2020. De tal manera que, los objetivos específicos para este estudio han sido los siguientes:

1. Explicar las estrategias didácticas en la virtualización de actividades y exposiciones desarrolladas por parte de los principales museos españoles durante 2020.
2. Valorar la oferta didáctica y pedagógica en relación con el nivel de adaptabilidad virtual ofrecido durante los periodos de confinamiento.
3. Proponer algunas claves que orienten las líneas de acción necesarias para el aprovechamiento didáctico de esas propuestas museísticas en la web por parte de la Educación Formal, la Escuela.

3. METODOLOGÍA

3.1. MARCO METODOLÓGICO

Por una parte, el proceso seguido para llevar a cabo este estudio ha sido el análisis cualitativo de los contenidos de las páginas web de los cinco museos principales de arte a nivel nacional, aunque aplicando también procesos de valoración cuantitativa, especialmente para seleccionar la muestra y el impacto social en redes. Por ello, se podría afirmar que se ha desarrollado una metodología mixta, es decir, centrada en aspectos descriptivos debidamente categorizados y en las cifras que consolidan la

selección y el resto de inferencias extraídas, si bien la dimensión cuantitativa se centra en el impacto en las redes sociales, fundamentalmente. En este sentido, este trabajo adopta el enfoque aportado por autores como Bardin (1986) o Krippendorff (1990) sobre el análisis de contenido, los cuales apuestan por este método para evitar la subjetividad a través de la categorización y la inferencia.

Por otro lado, este estudio se centra exclusivamente en el análisis de cinco páginas web de los museos de arte más importantes de España, de tal manera que también se podría considerar la metodología de esta investigación s como un estudio de casos. Según Stake (1999), esta metodología de carácter cualitativo usa el método inductivo para registrar, describir y estudiar profundamente contenidos del caso o muestra seleccionada que los métodos cuantitativos no pueden extraer fácilmente con los test o las tablas de frecuencias estadísticas. Asimismo, posibilita ampliar significativamente la variedad de fuentes de información primaria al utilizar no solo textos extraídos de sus plataformas *online* de comunicación, sino aquellas imágenes, vídeos, archivos de voz, etc. Una característica exclusiva que también permite aumentar la cantidad y diversidad notable de inferencias de análisis que con el “empirismo metodológico” no se hubieran manifestado con tanta facilidad, ni de una forma tan directa.

3.2. CASOS ANALIZADOS

En cuanto a la selección de las páginas web analizadas, se ha escogido de aquellos museos nacionales extraídos de la lista de “Los Museos Imprescindibles de España”, realizada por National Geographic (2018) y el Portal Oficial de Turismo de España¹²³. También se ha tenido en cuenta el número de seguidores en las redes sociales y el número de visitas que reciben sus respectivas webs a lo largo del año. La ausencia de un informe actualizado y específico acerca del número de visitas y de notorie-

¹²³ Portal oficial de turismo de España. 14 museos para todos los gustos. Disponible en <https://www.spain.info/es/top/museos-mas-visitados-espana> (Fecha de consulta: 15/12/2020).

dad de los museos españoles ha llevado a integrar estas tres fuentes, encontrando que hay un consenso generalizado entre ellas de cuales, con datos coincidentes en lo relativo a los museos de arte de mayor relevancia del país. El listado de museos españoles seleccionados ha sido el siguiente: Museo Guggenheim (Bilbao), Museo Nacional Reina Sofía (Madrid), Museo del Prado (Madrid), Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid) y Museo Picasso (Barcelona).

3.3. INSTRUMENTO

Como se ha mencionado anteriormente, la categorización es un proceso imprescindible dentro del análisis de contenido (Bardin, 1986). Este procedimiento metódico consiste en establecer unas variables coherentes y relativamente consensuadas, con el único fin de generalizar con el resto de casos las inferencias que deban extraerse en el punto de resultados, previo a las conclusiones del propio estudio. Para ello, se ha diseñado como herramienta de investigación una plantilla de análisis con los siguientes apartados e ítems principales, además de los datos personales del museo, es decir: *Nombre, situación geográfica, titularidad y tipo de museo*.

Con respecto a la selección de las categorías de análisis, éstas se basan directamente en las variables recogidas en el Anuario de Estadísticas Culturales de 2020, publicado por la OME (Observatorio de Museos de España) en noviembre de ese mismo año. Si bien en este documento los ítems seleccionados analizan la parte tangible del museo, dentro de la realidad virtual, el objetivo principal parece basarse en imitar de manera fehaciente cada vez más la realidad física, por tanto, se ha considerado interesante que la base intrínseca de las variables permanezca inalterada también para este estudio en concreto, siendo sus denominaciones escogidas las siguientes:

- *Accesibilidad digital*: características del acceso a la página web o plataforma digital y a los servicios ofrecidos (desde un carácter intuitivo de acceso hasta una exigencia previa de conocimientos tecnológicos e informáticos).

- *Disponibilidad virtual* de los servicios del museo y equipamiento disponible: relación entre los recursos físicos del museo con los recursos virtuales disponibles en la web (Existencia de relación, cantidad de servicios ofrecidos, calidad y claridad de la información recibida, realismo, ...).
- *Actividades online realizadas*: diversidad de actuaciones didácticas y/o lúdicas virtuales ofrecidas por el museo (vídeos, visitas virtuales, foros de discusión, sesiones educativas escolares, cooperación con otras entidades y plataformas relacionadas, etc.)
- *Fondo museístico*: cantidad, variedad y calidad de detalles virtuales de las obras y piezas artísticas del museo ofrecidas por en su web.
- *Número de seguidores en redes sociales*: cantidad de internautas que han visitado la plataforma digital del museo y número de seguidores en redes sociales.

Tabla 1. Plantilla de análisis

DATOS DEL MUSEO	
Nombre completo:	
Situación geográfica:	
Titularidad:	
Tipología:	
VARIABLES de análisis de webs	
Accesibilidad digital	
Disponibilidad virtual	
Actividades online	
Fondo museístico	
Capacidad didáctica	
N.º de seguidores en RRSS	

Fuente: basada en el Anuario de Estadísticas Culturales publicado por la OME (2020).

Por otra parte, y dado que esta investigación está también directamente relacionada con la educación artística y patrimonial, se ha incluido una

variable clave que relacione la capacidad didáctica *online* de los contenidos museísticos que aquí se describen con el fin de evaluar su evolución y adaptación al mundo virtual. Esta categoría extra tiene, principalmente, la misma denominación que aquí se intenta analizar, es decir, “Según capacidad didáctica” y básicamente se encargará de examinar los recursos virtuales educativos utilizados por las webs en relación de la variedad de usuarios al que está destinado. El criterio del equipo de análisis y su interpretación es un factor clave, especialmente en esta categoría.

Con respecto al proceso de estudio llevado a cabo, se pueden distinguir tres fases claramente diferenciadas. Una primera destinada a la selección de los casos a estudiar y de los instrumentos y herramientas utilizados para el análisis. Una segunda fase de lectura, observación y descripción de los contenidos a partir de las categorías y variables elegidas y una tercera de realización de inferencias y de discusión de los resultados a partir de una exposición detallada de los mismos.

Por último, se recuerda que este análisis es solo una primera exploración y aproximación que posiblemente pueda marcar el inicio de una línea de trabajo que aspire a realizar estudios más representativos, bien detallados y en mayor profundidad, ya que el contexto insólito de confinamiento ha supuesto una auténtica triste novedad en la vida diaria de los museos y del conjunto de la sociedad, aunque esa dificultad ha generado, sin duda, nuevos retos para la educación digital por parte de los museos.

4. RESULTADOS

4.1. ACCESIBILIDAD DIGITAL

De los cinco museos analizados, el acceso a sus respectivas webs se caracteriza por su rapidez, sencillez y por su carácter intuitivo, aunque sin minusvalorar la calidad de atención a la diversidad, ya que ésta exige un conocimiento mínimo de informática y en navegación por Internet, garantizable en contextos de acceso digital, es decir, con una competencia digital media y, por supuesto, de zonas y colectivos con la infraestructura

necesaria. Es un factor a tener muy presente en el diseño de las páginas web de este tipo de instituciones, en el que hay, con seguridad, mucho por hacer, pero no es una faceta desatendida.

En este apartado, destaca especialmente la página web del Museo Guggenheim (<https://www.guggenheim-bilbao.eus>), ya que dispone, dentro de su menú, de una pestaña exclusiva para el apartado de accesibilidad *online*. Asimismo, ofrece la posibilidad de obtener la información del contenido en 11 idiomas diferentes, tanto cooficiales como internacionales, siendo éste un valor positivo que la distingue del resto de plataformas, las cuales suelen estar disponibles en 3 o 4 idiomas.

También es digno de mención el esfuerzo a la atención a la diversidad digital desarrollado por el Museo del Prado (<https://www.museodelprado.es>), que cuenta con una serie de apartados interactivos para reforzar la inclusión y la igualdad de sus visitantes a través de juegos virtuales, audioguías y visores de salas en 3D¹²⁴.



Figura 1. Visor de la sala 39 del Museo del Prado. Fuente: <https://bit.ly/3r5xeio>

En lo que respecta a la variable de accesibilidad, todas las webs museísticas aparecen en los primeros resultados de los principales buscadores

¹²⁴ Museo del Prado. Pestaña "Actualidad/Interactivos". <https://bit.ly/20koTcE>. Fecha de consulta (02/12/2020).

de Internet (Google, Yahoo, Bing, ...), dejando entrever que su localización, acceso y uso entre el público online interesado también es bastante elevado. Es fácil encontrar la web institucional, aunque debe tenerse en cuenta de que la selección de estos centros se ha basado, precisamente en su notoriedad e influencia. Este factor puede no darse en museos locales o más modestos, resultando un reto de visibilidad y, por tanto, de comunicación en entornos digitales.

4.2. DISPONIBILIDAD VIRTUAL

Para diferenciarla del concepto de accesibilidad, la disponibilidad virtual hace una referencia directa no a la característica de un acceso intuitivo, sino a la cantidad de recursos digitales que es capaz de ofrecer. En este aspecto, en todos los museos existe una disposición *online* de la colección permanente bastante considerable, ofreciendo además una variada lista de recursos complementarios (textos, imágenes, vídeos...). Asimismo, la disposición del resto de las obras y colecciones con carácter temporal es bastante destacable. Sin embargo, no es totalmente completa en todos ellos, teniendo en algunos una disponibilidad exclusiva solo de manera presencial en el museo, especialmente en aquellas colecciones que se exponen físicamente y que tienen una fuerte repercusión cultural y mediática. La cultura de la presencialidad está presente en instituciones que no nacieron con el propósito de la virtualidad.

En este punto es necesario remarcar que los museos Thyssen-Bornemisza (<https://www.museothyssen.org>) y Reina Sofía (<https://www.museoreinasofia.es>) cuentan con visitas virtuales, de las cuales, algunas de ellas están vinculadas exclusivamente a su dimensión educativa, aunque como se ha referido en el punto anterior, el Museo del Prado también cuenta con actividades con visitas 3D, con un acceso, sin embargo, interactivo, limitándose exclusivamente a un reducido número de salas de exposición. En un nivel de profundización mayor, sería interesante discernir si los límites se deben a la voluntad o a la complejidad presupuestaria y técnica de la virtualización.

4.3. ACTIVIDADES ONLINE

En principio, la gran mayoría de las actividades virtuales ofrecidas por las distintas webs museísticas están enfocadas prácticamente a la educación en edad escolar y al trabajo en familia, es decir, tienen un marcado carácter didáctico y pedagógico, aunque también se dirigen tanto a la formación del profesorado como a los profesionales del turismo, ofreciéndoles diferentes cursos específicos en formación patrimonial realizables a través de su plataforma online. En este sentido, son reseñables las actividades desarrolladas en *streaming*, como los seminarios y conferencias realizados por el museo del Prado y las ofrecidas por el Reina Sofía a través de su propio canal en la plataforma Vimeo¹²⁵.

Además del Prado y del Reina Sofía, entre la diversidad de recursos interactivos destacan las actividades educativas *online* del museo Guggenheim para todos los públicos y los recursos digitales añadidos recientemente por el museo Picasso (<http://www.museupicasso.bcn.cat/es>), así como las unidades didácticas que se denominan: El retrato, la Ventana, la Caricatura y otras actividades de carácter infantil. Se echa de menos, en algunos casos, una programación didáctica centrada en público adulto, por lo que es claramente identificable la influencia del ambiente escolar en muchas propuestas, es decir, el museo asume el rol de la escuela, pero también los límites de edad, perfiles de público, tono del discurso pedagógico, etc., si bien la oferta es bastante heterogénea y no se da en todos los casos.

4.4. ACCESO AL FONDO MUSEÍSTICO

Como se ha mencionado anteriormente, en todas las webs destaca el libre acceso a las diferentes obras y colecciones de arte que, en general, suelen ser de carácter permanente. Profundizando en este hecho, es también reseñable el acceso al fondo museístico de todas ellas, tanto por la cantidad como por la ampliación de la información y del contenido normalmente a través fichas técnicas interactivas, las cuales cuentan con los datos más relevantes: autor, año, breve descripción del autor, técnica,

¹²⁵ Museo Reina Sofía. Canal en Vimeo. <https://vimeo.com/museoreinasofia> (Fecha de consulta: 12/12/2020).

dimensión, etc. En este sentido, cabe destacar el museo Thyssen-Bornemisza, ya que, además de lo afirmado, también posee unas audiodescripciones de cada una de sus colecciones y obras. Se trata, sin duda, de un gran esfuerzo por la virtualización, con resultados impensables hace algunas décadas.

En general, todos los buscadores propios cuentan con filtros muy detallados, según época, obra, autor, estilo..., de manera que la acción de búsqueda resulta mucho más rápida, sencilla y eficaz. En cuanto a la visualización y calidad de las imágenes de las obras es destacable que los cinco museos admiten ampliarlas haciendo uso del cursor, permitiendo así la posibilidad de percibir aquellos detalles menos evidentes a simple vista. Es posible que algunos detalles se aprecien mejor en la pantalla que en la sala, lo que puede generar un interesante debate en torno al sentido de cada espacio, el físico y el virtual. También, es distinguible el fondo museístico *online* del museo Thyssen-Bornemisza, con 768 obras, ya que todas ellas cuentan con visita virtual. Destaca, igualmente, la buena accesibilidad del museo Guggenheim, el cual dispone de un total acceso a las colecciones, obras y artistas de forma individual.

Por su parte, el Guggenheim es digno de mención en este apartado, puesto que, además de las audioguías, cuenta como el Reina Sofía con vídeos alojados en la plataforma Vimeo¹²⁶, los cuales ofrecen descripciones detalladas de las obras, del autor y de la historia relacionada con ella.

4.5. CAPACIDAD DIDÁCTICA

En general, en esta variable las cinco webs muestran resultados bastante notables, ya que todos cuentan con un apartado específico dedicado a la educación, aunque la mayoría de estas actividades didácticas son de carácter presencial. Se puede afirmar que son propuestas “no nativas” en muchos casos, planteadas desde una concepción que suple la virtualidad, pero que no se ha generado desde el principio en ese contexto digital.

¹²⁶ Museo Guggenheim. *Canal en Vimeo* <https://vimeo.com/user7148562> (Fecha de consulta: 12/12/2020).

En cualquier caso, se nota un rápido avance en ese proceso de adaptación.

En particular, el museo Guggenheim cuenta con una sección llamada *Aprende online* con diferentes subapartados, entre los cuales se encuentran: actividades didácticas para todos los públicos, actividades escolares e infantiles, proyectos educativos para trabajar en familia y algunas de ampliación del programa para profesores.

Por su parte, el museo Thyssen-Bornemisza ha adaptado la mayoría de sus actividades didácticas para que puedan desarrollarse de manera virtual. Entre las más destacadas se encuentran algunos ejemplos como: *La Musaraña*; laboratorio para docentes innovadores, *En abierto*; proyecto museo-escuelas y *Alfabetos*; laboratorio de idiomas y educación intercultural. Sin embargo, todas estas requieren una inscripción previa o “simplemente” son de pago, de forma que su accesibilidad educativa está reducida a la capacidad económica de los usuarios. Este debate, relacionado sin duda con el análisis, trasciende este trabajo, pero sí plantea una cuestión de orden político y social en torno al acceso a la cultura.

Con respecto al museo Picasso, durante el confinamiento ha sido el único que ha tenido que incluir recursos educativos en línea, ya que no disponía de una programación virtual en su web dedicada a este ámbito antes del confinamiento. Aun así, su nivel de adaptabilidad ha sido rápido, como se ha podido apreciar en los puntos anteriores, incorporando algunos recursos educativos en su web, aunque sin llegar a ser totalmente de carácter interactivo.

El Museo del Prado ha sido muy innovador con respecto a la capacidad didáctica *online*, sobre todo la dirigida a los niños en edad escolar, ya que en su página web ha incluido actividades con animación y exploración de salas en 3D y otras experiencias gamificadas. En general, todas ellas con un alto grado de interactividad. Un ejemplo palpable de su capacidad didáctica es la gran variedad de juegos para niños en los que tienen que realizar alguna misión relacionada con las obras o con las

tareas cotidianas que se suelen realizar en un museo, como la conservación, la restauración o el estudio de las diferentes colecciones que se exponen físicamente en el museo. Está bien no obviar el metadiscurso y la propia didáctica de lo que son, en sí, los museos, un ámbito laboral que, cada día, interesa más a la ciudadanía, en el amplio marco de las industrias culturales.

Por último, el museo Reina Sofía dispone de un curso digital (MOOC), *El cubismo en la cultura moderna*, el cual ha sido puesto en marcha en colaboración con Telefónica a causa de la COVID-19, por ello es gratuito y de libre inscripción. Dentro de su capacidad didáctica también son reseñables las guías educativas para niños y adultos, las cuales son descargables en formato físico, aunque sin capacidad de interactuar de manera *online*. Se trata, sin duda, de un esfuerzo de adaptación al entorno virtual que aún tiene que recorrer un largo camino.

4.6. SEGUIDORES EN LAS PRINCIPALES REDES SOCIALES

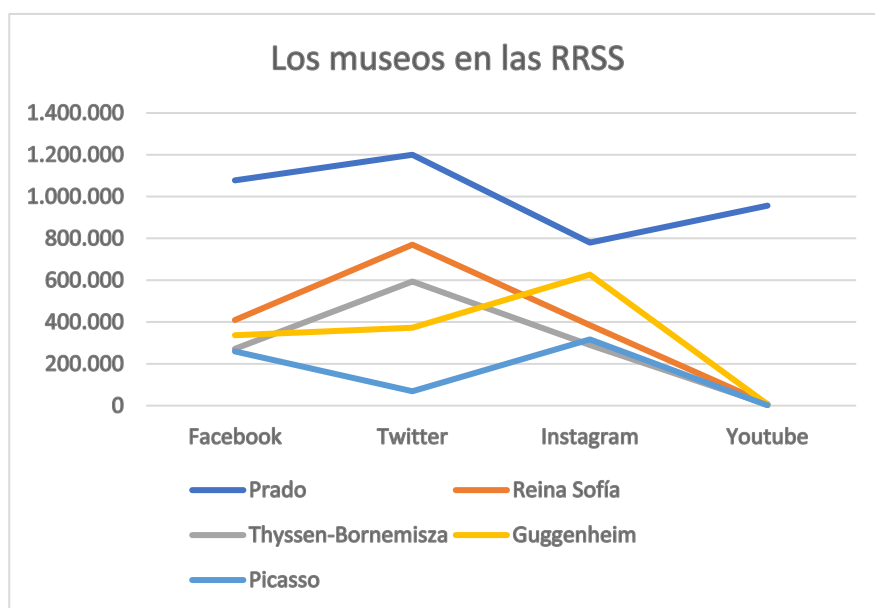


Figura 2. Los museos en las redes sociales. Fuente: elaboración propia.

En primer lugar, del gráfico de la figura 2 se puede inferir que el museo más apreciado por los usuarios de social media es el Museo del Prado, ya que es el primero en el ranking entre las diferentes plataformas, seguido por el Reina Sofía y, muy de cerca, por el Guggenheim.

Por su parte, es reseñable que, en Twitter, el museo Guggenheim se encuentra en tercer lugar, con una cantidad de seguidores similar al Reina Sofía y, con respecto al canal Instagram¹²⁷, se observa que el número de seguidores de este museo se aproxima bastante al del Museo del Prado. Es probable que influya en estos datos la peculiaridad de esta red social, que tiene como seña de identidad su carácter visual, puesto que está dedicada exclusivamente a la imagen, siendo un gran escaparate para museos como el Guggenheim, el cual destaca por su estructura y por su innovadora forma arquitectónica. Por ejemplo, el edificio principal del museo vasco es también conocido por ser objeto de múltiples fotografías, tanto de carácter turístico internacional como de reclamo artístico local en sí mismo. En otras palabras, el propio edificio genera gran cantidad de fotografías que se comparten en redes.

Por último, Youtube es la red social de los vídeos por excelencia. En ella, el Prado destaca con una gran diferencia con respecto a los demás. Es posible que esto se deba a la gran cantidad de vídeos ofrecidos en su canal, los cuales son de diversas temáticas, es decir, se dirige a diferentes tipos de público.

4. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

En relación con los resultados obtenidos, estos pueden ser analizados según las categorías seleccionadas para este estudio de casos, valorando así la aportación principal del trabajo en cada una de ellas. En primer lugar, con respecto a la *accesibilidad digital*, como se ha visto anteriormente, las webs museísticas cuentan con un número limitado de idiomas, exceptuando Guggenheim y Reina Sofía. Además, las lenguas cooficiales de las distintas comunidades autónomas sólo tienen presencia en los portales digitales de aquellos museos localizados en el contexto

¹²⁷ Perfiles en Instagram: Museo Guggenheim: <https://bit.ly/2LwGHA9>; Museo del Prado: <https://bit.ly/2Z0toex> (Fecha de consulta: 11/12/2020).

donde se utiliza la misma. No obstante, dado su alto carácter intuitivo, todas son bastante accesibles para un público heterogéneo, dentro de cada idioma ofrecido. Asimismo, estas plataformas permiten el desarrollo de nuevos espacios culturales de participación ciudadana, rompiendo las jerarquías físicas, gracias a la interactividad *online* y la solidaridad social que Internet, como estructura facilitadora de comunicación ofrece (Osuna y Acedo, 2013).

Por el contrario, para posibles usuarios con problemas de visión o de audición no aparece un total acceso directo a los recursos disponibles ya que, exceptuando uno de los museos, el Thyssen-Bornemisza, los demás no cuentan, por ejemplo, con un lector de texto para los diálogos y comunicaciones. Este factor es una característica por explorar, mejorar y desarrollar. Todo ello sin olvidar la brecha digital como factor que, ajeno a estas instituciones, impide el acceso a Internet, ya sea por características culturales o socioeconómicas.

Sobre la *disponibilidad virtual*, los museos ofrecen de forma virtual una parte de sus obras, utilizando éstas como reclamo para que las personas vayan físicamente al museo. Sin embargo, en 2021, con los desplazamientos tan limitados, esto no ha sido posible durante muchos meses. En este sentido, tanto el museo Thyssen-Bornemisza como el Reina Sofía cuentan con excursiones *online*, demostrando que la propia virtualización de la oferta museística no es enemiga del prestigio de la institución ni del número de visitantes reales, tratándose de una línea a potenciar e incluso, a mejorar a corto y medio plazo.

En cuanto a las *actividades online*, la gran mayoría están enfocadas a un público específico, como es el de la Educación y el de los profesionales de la Cultura, el Turismo y el Patrimonio, aunque se echa de menos otro tipo de recursos interactivos de reclamo que puedan abarcar un colectivo más amplio o a un tipo de usuario que aparentemente no le interese este tipo plataformas culturales, es decir, actividades para gente joven, de mediana edad sin hijos o para personas de la tercera edad. Es indudable que estos colectivos son una demanda potencial que los museos no deberían desestimar, y seguro que en los próximos años se diversificará tanto la oferta como los públicos a los que va dirigida.

En lo concerniente a la digitalización del *fondo museístico*, en general todas las webs cuentan con unos excelentes buscadores con filtros muy detallados y con fichas técnicas interactivas que permiten al usuario enlazar con otros apartados de contenido relacionado con la obra, colección o con el autor de la misma. Con seguridad, este detalle, tal y como afirma el ya señalado informe de la UNESCO (2020), se hubiese estado desarrollando antes de que se instaurase el período de confinamiento. Sin embargo, durante este estudio no se ha podido confirmar si ha habido una evolución positiva o no sobre el libre acceso *online*, salvo que en la actualidad las cinco webs cumplen esta función a la perfección.

Con respecto a la *capacidad didáctica*, la calidad de la misma depende en parte del departamento específico para la Educación de cada museo, ya que este es el encargado principal de planificar y organizar todos los recursos educativos ofertados. De la misma manera, la innovación y el desarrollo didáctico son fundamentales, puesto que están directamente relacionados con las variables analizadas (acceso, disponibilidad, fondo museístico...). Asimismo, la propia variedad temática también juega un papel esencial como reclamo educativo. Por ejemplo, no es lo mismo la diversidad del fondo museístico del Museo Nacional del Prado, el cual es bastante heterogéneo, que un contenido monotemático como puede ser el del museo Picasso, en el que todo gira en torno a la figura de este pintor.

No obstante, también se pueden incluir otros factores relevantes como la filantropía privada y la capacidad económica del museo, puesto que parece influir indirectamente en la calidad de los servicios educativos digitales ofrecidos. Sin embargo, podría valorarse la presencia de marcas o patrocinios privados, posiblemente, si redundase una mejora de la oferta virtualizada de los museos a través de una apuesta por la inversión directa en la ampliación del catálogo didáctico digital, aunque éste fuese de titularidad pública.

Paralelamente, también cabe destacar que el nuevo contexto ha sido un aliciente para los museos en innovación y el desarrollo de las iniciativas didácticas digitales durante el confinamiento. Durante este estudio, se

ha evidenciado la incorporación de nuevas propuestas educativas en todas las páginas web y una adaptación significativa de las ya existentes, hasta entonces sólo accesibles de forma física. Por su parte, este hecho también confirma las conclusiones del informe anterior, ya que en este caso sí se ha constatado una evolución progresiva. Aun así, este análisis es el estudio de un proceso que aún se encuentra en curso, y necesitará, en el futuro, más perspectiva en este apartado en concreto.

Por último, el *número de seguidores en redes sociales* está directamente relacionado con el número de publicaciones y la creatividad de las mismas, detalles que tampoco serían posibles de no existir un departamento de comunicación, publicidad y marketing en continua evolución. Hoy en día, junto a los departamentos didácticos, estas secciones organizativas se están convirtiendo en núcleos principales emergentes en el desarrollo de iniciativas y de nuevas ideas de comunicación y difusión del contenido cultural, aunque todavía deben afinar en su intencionalidad didáctica y su función mediadora.

Otro factor importante es el canal de comunicación y la red social elegida para promocionarse y darse a conocer, ya que ésta también debe ser aceptada por los internautas. Facebook, Twitter o Instagram son redes sociales de primera fila, pero entre ellas también existe una segmentación del público al que va dirigida, siendo verdaderamente importante para cualquier museo estar presente de manera sólida en las tres. Además, el factor del impulso del diálogo y la interactividad con los públicos será clave en los próximos años, ya que los museos deben estar conectados con una sociedad prosumidora.

Por su parte, YouTube, aunque difiera su formato de las anteriores, también es una plataforma con seguidores que debe ser considerada, ya sea por sus posibilidades de transmisión de contenidos especializados o como canal educativo de entretenimiento. De ahí que los cinco museos tengan un espacio importante dedicado a esta plataforma de comunicación y que, incluso, amplíen a otros canales competidores como *Vimeo*, asociado a la calidad en los contenidos.

Es necesario destacar el esfuerzo realizado por todos los museos para elegir plataformas didácticas de comunicación que impliquen modelos de

relación horizontal, ya que éstas permiten a los usuarios expresar en ellos ideas, comentarios y experiencias dentro de un espacio de trabajo colaborativo y bajo los principios de desarrollo social de la inteligencia patrimonial colectiva, la intercreatividad y la posterior arquitectura de la “cultura de la participación”, es decir, superando modelos tradicionales ya obsoletos de transmisión y recepción (Osuna-Acedo, 2013). El análisis de otros contextos, como el educocomunicativo, a la hora de estudiar la cultura digital, se aplica por tanto a la tarea mediadora de los museos en la red.

En definitiva, como conclusión principal, se puede afirmar que, durante 2020, la evolución y el desarrollo de las plataformas digitales de los principales museos de arte españoles han aumentado considerablemente sus servicios y su accesibilidad virtual, esencialmente impulsado por el nuevo contexto de confinamiento, si bien el proceso de adaptación didáctica al entorno digital está en curso. Como distinción, los museos que históricamente han tenido una trayectoria pedagógica didáctica relevante, han tenido un nivel de adaptación digital amplia y variada, más sólida. Es evidente, además, que los museos de prestigio ya venían trabajando en este proceso desde hace tiempo. Este trabajo, por tanto, es una foto fija de un proceso de mejora de las estrategias didácticas en la red, en respuesta al objetivo principal de la investigación.

Otro objetivo de este trabajo es la propuesta de líneas de acción. En este sentido, la oferta educativa que ofrecen los principales museos españoles dedicados al patrimonio artístico puede y debe adaptarse a los contenidos establecidos dentro de la Educación Formal (la Escuela), especialmente en aquellos dedicados a la Educación Patrimonial y Artística, dada su variedad metodológica digital (*Gamificación, Realidad Virtual, Vídeos e Imágenes interactivas*, etc.). Será cuestión de tiempo y creatividad encontrar el desarrollo correcto en los canales interactivos de los museos, con opciones aprovechables que ya están en marcha para el colectivo escolar. Además, en referencia al público objetivo, una clave en lo virtual es sumar el trabajo para la ciudadanía en general con una segmentación de públicos estratégica que les permita a las personas de diferentes edades y nivel de estudios tener las mismas ventajas y oportunidades de accesibilidad. Puede que, en resumen, dos mundos tan

distintos como escuela y museos puedan integrar su potencial en una misma línea de innovación didáctica gracias a las herramientas de la cultura digital.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ-RODRÍGUEZ, D., MARFIL-CARMONA, R. Y BÁEZ-GARCÍA, C. (2019). Investigación de impacto sobre la formación en mediación y educación en museos: análisis de la Web of Science. *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación Del Profesorado*, 22(1), 132-144. <https://doi.org/10.6018/reifop.22.1.357731>
- BARDIN, L. (1986). *Análisis de contenido*. Akal.
- CANTILLO-VALERO, C. (2014). *Educomunicación y cultura digital*. En S. Osuna-Acedo (coord.), *Escenarios virtuales educocomunicativos* (pp. 17-24). Icaria.
- COLOM CAÑELLAS, A.J. Y NÚÑEZ CUBERO, L. (2001). *Teoría de la Educación*. Síntesis.
- DELGADO-PACHECO, S. (2020). Los retos en investigación, comunicación y educación de los museos de Lima en el marco de la COVID-19. Una discusión sobre los desafíos del futuro a partir de su situación actual y de las experiencias del MALI y el MUCEN. *Desde el Sur*, 12(1), 285-306. <http://dx.doi.org/10.21142/des-1201-2020-0017>
- FERNÁNDEZ, L. (2016, 2 de abril). Los Museos imprescindibles de España [Página web]. *National Geographic*. <https://bit.ly/3aOyLTI>
- FONTAL MERILLAS, O., MARÍN CEPEDA, S. Y PÉREZ LÓPEZ, S. (2013). Internet como medio y contexto para la educación patrimonial: ¿Y el contenido patrimonial en sí mismo? En O. Fontal Merillas (coord.), *La educación patrimonial. Del patrimonio a las personas* (pp. 107-125). Trea.
- GALLEGO-ARRUFAT, M. J., GÁMIZ-SÁNCHEZ, V., Y GUTIÉRREZ-SANTIUSTE, E. (2015). Tendencias en la evaluación del aprendizaje en cursos en línea masivos y abiertos. *Educación XXI: revista de la Facultad de Educación*, 18(2), 77-96. <https://doi.org/10.5944/educxxi.12935>

- ICOM (CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS) (2007). Estatutos del ICOM. <https://goo.gl/NVxqUQ>
- KRIPPENDORFF, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Paidós.
- MARTA-LAZO, C. Y GABELAS BARROSO, J.A. (2016). *Comunicación Digital. Un modelo basado en el Factor Relacional*. UOC.
- MARTA-LAZO, C., GABELAS-BARROSO, J.A. Y MARFIL-CARMONA, R. (2019). El Factor R-elacional y el ecosistema 3.0: nuevas conectividades, nuevas saturaciones. En L.M. Romero-Rodríguez y D.E. Rivera-Rogel (coords.), *La comunicación en el escenario digital: actualidad, retos y prospectivas* (pp. 535-569). Pearson.
- MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. (2020). *Anuario de Estadísticas Culturales*. Gobierno de España. Ministerio de Cultura y Deporte. <https://bit.ly/2N8H3os>
- MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. (2020). *Los Museos en Cifras*. Gobierno de España. Ministerio de Cultura y Deporte. <https://bit.ly/3jtK1st>
- OSUNA-ACEDO, S. (2013). La web 2.0 y la “educación a lo largo de toda la vida”. En D. Aranda, A. Creus y J. Sánchez-Navarro (eds.), *Educación, medios digitales y cultura de la participación* (pp. 137-149). UOC.
- PORTAL OFICIAL DE TURISMO DE ESPAÑA. (s.f.). *14 Museos para todos los gustos* [Página web]. Spain Info. <https://bit.ly/2OaO4I4>
- SCOLARI, C. (2008). *Hipermediaciones: Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Gedisa.
- SIEMENS, G. (2004). *Connectivism: A Learning Theory for the Digital Age*. Elearnspace. <https://bit.ly/3tDXL8G>
- STAKE, R. E. (1999). *Investigación con estudio de casos*. Morata.
- UNESCO. (2020, mayo). *Museums around the world in the face of covid-19*. <https://bit.ly/36RqNaT>
- VICENT, N., Y IBÁÑEZ, A. (2012). El uso de las nuevas tecnologías y el patrimonio en el ámbito escolar. *Aula de innovación educativa*, 208, 22-27.

Otras fuentes

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. <https://www.museodelprado.es/>

MUSEO REINA SOFÍA. <https://www.museoreinasofia.es/>

MUSEO GUGGENHEIM. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/>

MUSEO PICASSO. <http://www.museupicasso.bcn.cat/es>

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA. <https://www.museothyssen.org/>

INSTRUMENTOS ARTÍSTICOS DE LA CULTURA DIGITAL Y VISUAL PARA EL CONOCIMIENTO DEL ALUMNADO ADOLESCENTE EN EL ÁMBITO EDUCATIVO. EL CASO DE 'INKTOBER' Y SU REPERCUSIÓN MEDIÁTICA EN REDES SOCIALES

DRA. VICTORIA TORIBIO-LAGARDE
Universidad de Granada, España

RESUMEN

En el ámbito docente, puede llegar a ser un reto conocer qué quiere expresar el alumnado adolescente en la definición de la propia identidad, y cómo quiere lograr auto-definirse. En una sociedad hipermediatizada, en la que lo digital y lo visual resultan aspectos relevantes y actuales para la juventud, el profesorado debe tratar de encontrar alternativas creativas que permitan establecer empatía y conocimiento de la realidad sociocultural del alumnado, fomentando la libertad de expresión y la comprensión de cada caso. Desde esta perspectiva, el presente estudio tiene por objeto aunar contenidos artísticos de la cultura audiovisual y digital adolescente para comprobar si se pueden desarrollar actividades creativas que permitan al alumnado expresar qué piensa respecto a su cotidianidad y su identidad. Para ello, se ha desarrollado el paradigma cualitativo, mediante el análisis, durante el mes de octubre de 2020, de las publicaciones, tanto de ilustradores profesionales como *amateurs*, en la red social 'Instagram' sobre el "reto viral" 'Inktober', y el análisis de la lista de éxitos musicales de los '40 Principales' en España. Se pretende, así, elaborar una propuesta educativa con participantes del grupo de 1º de Bachillerato del Colegio 'La Presentación de Nuestra Señora' de Linares (Jaén), en la que la educación artística y mediática sean adaptadas a otras competencias educativas, tales como las de la asignatura de 'lengua y literatura', evidenciando su valor interdisciplinar y transversal.

PALABRAS CLAVE

Cultura visual, Cultura digital, Redes, Identidad adolescente, Educación.

INTRODUCCIÓN

El contexto social y cultural de la juventud en la actualidad está muy influenciado por la cultura audiovisual y digital (Busquet, 2012; Alconchel, 2015). La sociedad se encuentra mediatizada, cualquier imagen se puede “viralizar” en el momento que se comparte en la red. Internet y las redes sociales han dado lugar a la dependencia de dispositivos digitales como teléfonos inteligentes o computadoras (Martín, 2018). Esta dependencia, motivada por cortos espacios de consulta, ha derivado en la modificación del tipo de mensaje que se ofrece al receptor, y en la creación de nuevos grupos sociales que comparten una idea común sin necesariamente conocerse. Hoy en día, basta con tener interés en algo en concreto para que, mediante el uso de etiquetas en las redes sociales, se pueda congeniar con personas inicialmente desconocidas y ampliar horizontes cognitivos (Martín, 2007; Rubio, 2010; Bertomeu, 2011). Desde este punto de vista, y siendo el centro de atención de esta investigación, los jóvenes se encuentran bastante sensibilizados. En una etapa de crecimiento en la que la formación de la propia identidad es un aspecto decisivo en el desarrollo de cada individuo, así como la necesidad de aceptación por parte del grupo de iguales (Sánchez-Contador, 2016), las redes sociales e Internet serán responsables del tipo de ocio que invierta la juventud en el momento que estime necesario (Alconchel, 2015).

Durante la adolescencia, los jóvenes necesitan compartir experiencias socioculturales de distinta índole para conocer qué les atrae en mayor o menor medida, siendo en ocasiones un inconveniente para aquellos que tienen miedo a la sobreexposición personal o a la intimidación social (Sánchez-Contador, 2016). De esta forma, la red virtual habilita el libre acceso a la sociabilización mediante un contacto indirecto. La comunicación entre pantallas permitirá la desinhibición y la apertura a distintas áreas de conocimiento que se quieran compartir con determinadas personas (Marta-Lazo y Gabelas, 2016), generando un interés común por algunos aspectos de la cultura digital como, por ejemplo, el protagonismo que adquieren los nuevos ídolos adolescentes, tales como los in-

fluencers. Estableciendo, así, una nueva forma de propagación de tendencias que democratizan el consumismo actual (Erner, 2010; Gavarron, 2003).

Teniendo en cuenta estas consideraciones, la influencia de la cultura audiovisual y digital en la formación de la identidad adolescente también puede resultar interesante en el ámbito educativo (Toribio-Lagarde, 2020). Ser docente en la actualidad conlleva a la renovación constante de las posibilidades que establecen nexos entre las competencias educativas y la realidad del alumnado. Si su realidad más inmediata se encuentra disponible en las redes sociales e Internet, se debe empatizar con la misma realizando experiencias prácticas que sean comunes a los intereses de cada sujeto (Toribio-Lagarde, Marfil-Carmona, Álvarez-Rodríguez, 2020). En este caso, considerando que la presente investigación se desarrolló en la asignatura de ‘lengua y literatura’, y que se pretendía demostrar la transversalidad de la cultura visual y digital en cualquier competencia, se eligieron contenidos de índole artística para establecer el discurso de la propuesta.

La sesión práctica se desarrolló a través de ideas artísticas como la del “reto viral” ‘Inktober’—disponible en la red social ‘Instagram’—, y la conexión con el presente más inmediato de los nuevos ídolos adolescentes, el de la lista de éxitos musicales que, semanalmente se publica en España. Se inició esta propuesta bajo la preconcepción de que ambas ideas pudieran resultar atractivas para el alumnado. Para su elaboración, se quiso dar respuesta al objetivo principal que consistía en mostrar si, mediante la unión de contenidos artísticos de la cultura audiovisual y digital adolescentes, se podían desarrollar actividades creativas que permitiesen que el alumnado expresara qué piensa respecto a su realidad social. Y también se desarrollaron los siguientes objetivos específicos:

- Valorar la presencia de la cultura digital y visual en el contexto educativo.
- Estudiar las posibilidades artísticas de “retos virales” como ‘Inktober’ y de la música actual en la transversalidad educativa, adaptándolas a las competencias lingüísticas mediante la elaboración de una experiencia práctica.

- Conocer qué quiere expresar el alumnado a través de palabras e imágenes que son comunes a su cotidianidad adolescente.

METODOLOGÍA

La metodología de esta investigación es la cualitativa, mediante el análisis de la información (Gibbs, 2012; Pérez, 2016) disponible en la red social ‘Instagram’ y el listado de éxitos musicales de los ‘40 Principales’ en España. Se han interpretado los contenidos artísticos de ambas plataformas, a través de las imágenes que distintos autores han elaborado para ‘Inktober’ y mediante la letra de las canciones disponibles en el citado listado.

También se hizo uso de la observación (Pérez, 2016) del alumnado para ver la aceptación de la actividad práctica y su desarrollo, así como el uso de un método inductivo (Taylor y Bogdan, 2002; Gibbs, 2012) con un enfoque social (Martínez, 2006; Pérez, 2016) para conocer qué quieren expresar los adolescentes sobre su entorno sociocultural.

1. INSTRUMENTOS ARTÍSTICOS DE LA CULTURA DIGITAL Y VISUAL EN EL DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

Para la propuesta que se iba a presentar en la asignatura de ‘lengua y literatura’, se combinaron factores de la realidad sociocultural del alumnado durante el mes de octubre de 2020. Considerando que el contexto COVID-19 estaba presente durante la realización de la experiencia práctica, y que se había incrementado el uso de Internet y las redes sociales (Agamben, 2020), se adaptó la información ofrecida en distintas plataformas de la cultura digital y audiovisual adolescentes a la propuesta que el alumnado iba a elaborar.

Desde esta perspectiva, se analizó la red social ‘Instagram’, durante dicho mes, mediante el “reto viral ‘Inktober’ —reto que siempre tiene lugar en octubre para los amantes de la ilustración gráfica, con contenido visual muy cercano a los jóvenes (Vargas, 2020)—, resultando interesante su adaptación en la enseñanza de la narrativa, para justificar la transversalidad intrínseca que tiene cualquier medio artístico en el currículo educativo, y, del mismo modo, para llamar la atención de los

participantes mediante el uso de los éxitos musicales que se encontraban disponibles en el listado de la plataforma audiovisual de los ‘40 Principales’ en octubre de 2020 —ya que se modifica semanalmente en España y siempre está representada por las estrellas adolescentes del momento—, y así tener la certeza de que se trataba de personajes comunes a la cotidianidad adolescente.

Tras considerar la información disponible en el imaginario audiovisual y digital adolescente, se aglutinaron los contenidos analizados en la realización de una propuesta que recibiría el nombre de ‘Inktober narrativo’.

1.1. EL RETO VIRAL ‘INKTOBER’ EN LA RED SOCIAL ‘INSTAGRAM’

El desafío virtual ‘Inktober’ fue creado por el ilustrador Jake Parker en 2009 para fomentar la creación artística, crear un hábito creativo a través del dibujo, y dar visibilidad a sus ilustraciones mejorando las propias habilidades diariamente. La propuesta consistía en dibujar, con tinta, cada día del mes de octubre, las ideas sugeridas a partir de una palabra— el propio título de este desafío está formado por la combinación en inglés de las palabras *ink* y *october*, cuyos significados en español son tinta y octubre, respectivamente—, y compartirlo mediante el *hashtag* “#inktober” en las redes sociales. A partir de 2016 ‘Inktober’ alcanzó tal popularidad que se creó, por un lado, el perfil de ‘Instagram’ para compartir los dibujos desarrollados por artistas de distinta procedencia, y por otro, un listado de palabras para poder comparar, entre usuarios, los resultados obtenidos y, del mismo modo, establecer una rutina creativa (Vargas, 2020).

Como requisito se pedía que cada palabra fuese ilustrada gráficamente según el significado que tuviera para cada individuo, pudiendo aparecer directa o indirectamente en el resultado final. De esta forma, se generarían 31 ilustraciones distintas según la palabra asignada a cada día del mes de octubre. Asimismo, debido a la escasez de tiempo, este reto también ofrecía la oportunidad de participar mediante la publicación de ilustraciones cada tres días o semanalmente.

Debido al éxito anual que tiene esta propuesta en la red social ‘Instagram’, se pueden hallar las ilustraciones resultantes tanto el perfil del desafío en sí (“@inktober”) como el establecido específicamente para el año de elaboración (en este caso, “@inktober20”). Para esta investigación, se analizaron las ilustraciones gráficas de 18 artistas, de procedencia nacional e internacional, que participaron compartiendo sus creaciones mediante el uso de la etiqueta “#inktober20”. Se trató de artistas tanto profesionales como *amateurs* que tuvieron la oportunidad de “ser vistos y hacerse ver” (Descamps, 1986), a través de su trabajo, en una red social, permitiendo la comprensión de las inquietudes actuales de los jóvenes con la promoción del dibujo artístico.

En relación al listado de palabras que el reto elabora para cada año, se contempló la existencia de ilustradores que desarrollaban su propio listado de palabras, y otros que se ceñían al publicado para el mes en sí.

Para la realización del análisis de las ilustraciones disponibles en ‘Instagram’, se establecieron diferencias en torno al tipo de listado que cada ilustrador había seguido (si era el establecido por ‘Inktober’ o uno propio), a la estética y estilo de cada creación gráfica, y a la representación literal del significado de cada palabra.

1.2. USO DEL LISTADO DE ÉXITOS MUSICALES DE LOS ‘40 PRINCIPALES’ EN OCTUBRE DE 2020

Para definir qué palabras o frases iban a ser distribuidas a los participantes, se utilizaron los títulos de las canciones que aparecían en el listado de éxitos musicales de los ‘40 Principales’. La idea surgió motivada por el número de estudiantes que iban a formar parte de la muestra, 40. Se pretendía, así, atraer la atención del alumnado mediante palabras que pareciesen comunes a su cultura audiovisual para ver qué influencia ejercían los cantantes en su identidad individual y colectiva —ya que la promoción de un determinado tema musical no solo se elabora a través de los programas radiofónicos, sino también a través de las apariciones de los ídolos juveniles en redes sociales y plataformas digitales—. En la actualidad, estos representantes de identidades tienen por objeto obtener la aceptación juvenil de una tendencia en la industria a la que pertenecan (en este caso la musical), antes de su publicación, promoviendo la

posterior repercusión mediática (Martínez y Vázquez, 2007). Es una forma de asegurar el éxito de ventas y la necesidad de obtener cualquier producto en el momento en que es “lanzado” al mercado del consumo nacional e internacional (Martínez y Vázquez, 2007).

En la propuesta práctica, las canciones se presentaron con los títulos en español para evitar posibles confusiones respecto al idioma en el que se debía elaborar la narración, y de las 40 presentadas solo se llegaron a utilizar 38 debido a la falta de asistencia de 2 estudiantes.

Para establecer el análisis de los éxitos musicales, únicamente se comprobó el mensaje de las letras de las canciones, evitando la visualización de los videoclips. De esta forma, se pretendía encontrar una posible conexión con las narraciones de los participantes, comprobando qué influencia ejercían los títulos de los éxitos musicales en la capacidad creativa de cada uno de ellos.

2. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN. CONTEXTO, PARTICIPANTES Y PROPUESTA

La experiencia práctica tuvo lugar en el Colegio ‘La Presentación de Nuestra Señora’, en Linares (Jaén). El acceso al Centro se desarrolló gracias a la invitación de las docentes María Dolores Espejo y Ana Sánchez Martos, de la asignatura de ‘lengua y literatura’.

Inicialmente, la muestra contaba con un total de 40 estudiantes del curso 1º de Bachillerato, de edades comprendidas entre los 15 y 16 años, pero finalmente solo pudieron participar 38 sujetos. Se pudo observar que se trataba de un grupo heterogéneo, bastante involucrado y muy creativo.

El desarrollo del estudio duró 3 sesiones, a lo largo de octubre de 2020.

La primera consistió en una reunión con el profesorado de la asignatura, para conocer el contexto en el que se iba a desarrollar la sesión práctica, y establecer el tipo de planificación que tendría; la segunda, tras haber analizado los materiales y contenidos mediáticos y artísticos que se adaptarían a la asignatura, tuvo lugar telemáticamente con las docentes. En

esta sesión se explicó las posibilidades del uso de la cultura digital y audiovisual en la clase de ‘lengua y literatura’ y se establecieron las pautas para su desarrollo; y, finalmente, durante la tercera sesión se hizo la propuesta con el alumnado de 1º de Bachillerato del Centro. La sesión práctica tuvo una duración de 1 hora. En la misma, se explicó al alumnado el funcionamiento y repercusión que ‘Inktober’ tenía para el campo artístico, a través de las redes sociales, y se comentó el tipo de actividad a realizar.

La propuesta práctica recibió el nombre de ‘Inktober narrativo’ y consistió en la elaboración de narraciones a partir de una palabra o frase establecida, que eran, precisamente, los títulos de las canciones existentes en la lista de éxitos musicales de los ‘40 Principales’ en España. A cada joven se le asignó el título de una canción de esa lista para elaborar un texto narrativo, a partir de sus impresiones, sin advertir de la procedencia de cada título.

Como requisitos se pidió que no apareciese el sentido literal de los títulos o frases asignados en el texto, que como máximo se escribieran 100 palabras, que el tiempo límite fuese de 45 minutos, y que la actividad se realizase con total libertad creativa, sin miedo a expresar lo que cada título les sugería. Se pretendía comprobar, de esta forma, si los instrumentos artísticos, disponibles en la red virtual, se podían adaptar a un ámbito educativo para conectar directamente con la cotidianidad adolescente y poder empatizar con la realidad que rodeaba a cada sujeto.

Para analizar si la aceptación de los contenidos disponibles en ‘Inktober’ y en el listado de éxitos musicales de los ‘40 Principales’ habían sido comprendidos a través de la realidad sociocultural de cada joven, se analizaron las 38 narraciones resultantes distinguiendo si fueron llevadas hacia un objetivo que abogase por lo personal; o, si por el contrario, prefirieron algo más superfluo que no diese pie a un conocimiento del alumnado en sí.

RESULTADOS

Se obtuvieron resultados del análisis de las ilustraciones publicadas en ‘#Inktober20’ por un lado, y del análisis de las canciones, por otro. Una

vez desarrollado el análisis de estos dos instrumentos de la cultura audiovisual y digital adolescentes, se procedió a analizar y observar cómo el alumnado había procesado la información ofrecida en el desarrollo de sus narraciones.

En primer lugar, tras visualizar las publicaciones de los distintos ilustradores en ‘Instagram’, se pudo comprobar cómo era el estilo de los dibujos, el tipo de mensaje que cada artista ofrecía al resto de “observadores” de este “reto”, y a la interpretación que cada sujeto había tenido de las palabras asignadas para este mes de octubre de 2020. Desde este punto de vista, se hizo la siguiente selección en torno a cada ilustrador:

- @louloucard: Ha realizado su propio listado de palabras, no ha hecho dibujos todos los días del mes, y su estética es similar a la de ‘Disney’. La interpretación que ha desarrollado de cada palabra está muy relacionada con la naturaleza.
- @hawraahawi.art: Ha usado el listado de palabras de ‘Inktober’, ha hecho dibujos todos los días del mes, y tiene un estilo de dibujar muy parecido al de Van Gogh.
- @ubaktao2: Ha usado el listado de palabras de ‘Inktober’, ha hecho dibujos todos los días del mes, y tiene un estilo muy característico. A través de las ilustraciones que ha elaborado, y mediante el uso del sarcasmo, critica la política y sociedad actuales. Se ha observado que repite símbolos como las calaveras en sus creaciones artísticas.
- @pawel_gierlinski_ilustracje: En la descripción de sus dibujos, el artista ha reconocido que, sin pretenderlo, ha elaborado una historia con un mismo protagonista que realiza acciones propias de héroes. Su estilo es muy cercano al dibujo infantil, y ha interpretado el sentido literal de cada una de las palabras ofrecidas por ‘Inktober’.
- @holaguidoferro: Ha usado el listado de ‘Inktober’ relacionando cada palabra con un hecho histórico. Su línea creativa es muy kafkiana, muestra a animales ejerciendo actividades humanas. Hace mucho uso de la urdimbre en sus dibujos.

- @deybidross: Su línea temática gira en torno a los astronautas. Solo ha interpretado gráficamente los términos de ‘Inktober’ algunos días. No ha seguido el sentido literal de las palabras.
- @torysevas_art: Su estilo es onírico y poético. La estética que ha utilizado se caracteriza por el uso de los colores blanco y negro con líneas doradas como hilo conductor de cada ilustración. Ha ilustrado el tema del espacio y las constelaciones para interpretar cada palabra del listado de ‘Inktober’.
- @lethalchris: Realiza paisajes fantásticos mediante el uso de colores tierra mezclados con los colores blanco y negro. Ha seguido el sentido literal de cada término procedente de ‘Inktober’.
- @is_she_art: Utiliza el difuminado para caracterizar con delicadeza su línea creativa. No hace uso del sentido literal de las palabras disponibles en el listado de ‘Inktober’.
- @vespertiliodraws: Cada ilustración es diferente a la anterior, aunque su línea creativa es muy cercana al manga y a la estética de los tatuajes. No plasma literalmente el significado del listado de ‘Inktober’.
- @sarabaun.art: Denota bastante conocimiento de la anatomía animal para plasmar un estilo cercano a lo terrorífico y angustioso. Ha interpretado el significado de cada palabra de ‘Inktober’ para representar las sensaciones que producen esos términos. Tiene un lenguaje propio, en el que tiene bastante protagonismo la sonrisa.
- @inkcredible.works: Hace uso de la ironía y de paisajes oníricos con una estética caracterizada por calaveras. No obstante, cada ilustración es diferente entre sí. No ha interpretado literalmente el significado de cada término de ‘Inktober’.
- @sesgo98: Interpreta el listado de ‘Inktober’ con el uso de esqueletos y de paisajes oníricos que mezcla con la historia del arte. No ha plasmado el significado real de cada palabra.

- @belowdraw: Sigue el listado de ‘Inktober’ mediante viñetas irónicas. Las ilustraciones que ha producido muestran historias distintas, con pocos elementos en común.
- @prabbbbs: Es muy buen dibujante, tiende a representar el listado de ‘Inktober’ basándose en la cultura visual. Las historias que ha representado son distintas entre sí, pero tienen en común el estilo artístico del propio artista.
- @loick_art: Muestra gratitud a este reto viral por sentir la obligación de seguir una rutina diaria de trabajo creativo y, debido a ello, observar mejoría en sus habilidades artísticas con el paso del tiempo. Ha interpretado el listado de ‘Inktober’ de una forma irónica y onírica, sin seguir literalmente el sentido de cada palabra. Se encuentra muy cercano a la estética gráfica de los tatuajes.
- @francesco_cassiani_artist: Mediante el puntillismo, la ironía y la ilustración de símbolos como calaveras, este artista ha representado gráficamente paisajes oníricos e imposibles. Ha utilizado el listado de ‘Inktober’ interpretándolo como una reflexión sobre el sentido de la vida.
- @val.gart: Tiene una estética cercana a la de los tatuajes y hace uso del paisajismo y la naturaleza para darle un sentido diferente al listado de ‘Inktober’. Con sus representaciones gráficas pretende reivindicar la protección del medio ambiente.

Se puede apreciar, mediante este análisis, que la amplia mayoría de ilustradores, tanto profesionales como *amateurs*, elaboraron sus creaciones artísticas con el uso del listado de ‘Inktober’, mostrando la influencia que una red social puede tener a nivel global. Es indiferente la procedencia de cada individuo, el “reto viral”, iniciado por Jake Parker en 2009, no solo ha unido a los interesados en la ilustración gráfica, sino también a todos los usuarios que, por distintas razones, han seguido de cerca este desafío artístico.

Otro hecho, que se ha comprobado, es la tendencia a la repetición de representaciones gráficas de calaveras, esqueletos, paisajes oníricos y espaciales. Ha resultado llamativo, ya que se alejan bastante de la realidad que la sociedad está viviendo: en un año en el que el mundo se encuentra bastante devastado por la crisis de la COVID-19, los ilustradores invitan a soñar con otro sentido de la vida.

Del mismo modo, cabe destacar que casi todos los autores analizados han interpretado libremente el sentido del listado de palabras de ‘Inktober’, mostrando originalidad y capacidad de exigencia personal.

Finalmente, con este reto se ha comprobado cómo el arte se puede fusionar con la cultura digital para crear nuevos instrumentos creativos, generando producciones creativas distintas que siempre se podrán obtener en el amplio repositorio digital. En este sentido, cabe destacar que este “reto” cumple con el propósito de hacer que los ilustradores se involucren en el dibujo mejorando las habilidades artísticas.

En el contexto educativo, cuando se propuso la realización del ‘Inktober narrativo’ y se mostró cómo era el “reto” original en la red social ‘Instagram’, se pudo comprobar que no todos los participantes conocían este sistema, y que, sin embargo, interesó bastante a cada uno de ellos.

En relación al análisis de los éxitos musicales de los ‘40 Principales’ se pudo observar que el mensaje que todas las canciones mostraban, estaba relacionado con las relaciones sentimentales. No se ha analizado cada canción individualmente porque todas tienen un significado común: temas como el amor, el desamor, el tiempo que se dedica a las relaciones personales, o los sentimientos que se tienen hacia una persona al comienzo de la relación, fueron los más repetidos.

También se ha comprobado, en algunos éxitos musicales, que hay una tendencia a la toxicidad en las relaciones sentimentales. Desde esta perspectiva, las letras de las canciones hablaban de la necesidad de sentir compañía o de las relaciones que derivan en la posesión personal de la pareja, generando un mensaje equívoco para los jóvenes que las interpretan en su cotidianidad.

Otro hecho a destacar del análisis de las canciones, son los autores que las han representado. En muchos casos, se han repetido algunos nombres, ya que se trata de ídolos que garantizan la promoción y consecución de una tendencia por parte de los jóvenes. Nombres como Dua Lipa, J. Balvin, The Weeknd, Ana Mena o Pablo Alborán han sido repetidos más de una vez en el listado de éxitos musicales, mostrando que los ídolos actuales son importantes tanto a nivel nacional como internacional. Se trata de cantantes con estilos musicales muy dispares pero que, sin embargo, son la representación carnal de lo que los jóvenes quieren llegar a ser. Por tanto, las diferencias que los ídolos tienen, musicalmente hablando, generará variedad y distintos puntos de vista entre los adolescentes, estilísticamente hablando. Si un joven quiere definir su identidad a través de las canciones de un artista en concreto, tendrá un amplio abanico en el que representarse.

Respecto al análisis de las narraciones generadas por los participantes, cabe destacar la motivación que caracterizó al grupo de 1º de Bachillerato de este Centro educativo. El grupo comprendió la propuesta y elaboró textos muy interesantes, profundos y con cierta madurez.

Cabe destacar que no todos los sujetos conocían el “reto viral” ‘Inktober’, pero que, sin embargo, sí hubo unanimidad respecto al conocimiento de las palabras y frases ofrecidas a cada uno de ellos. La mayoría de participantes preguntó si se trataba de los títulos de las canciones que escuchaban con normalidad, y se respondió de manera dubitativa para generar confusión a la hora de desarrollar la experiencia práctica, ya que el objetivo era que realizaran propuestas con un mensaje distinto al de las letras de las canciones elegidas para cada uno de ellos.

Los resultados obtenidos en las narraciones dan sentido a los objetivos propuestos al inicio de esta investigación. Hubo sentimientos dispares entre los textos desarrollados, pero en ningún caso se parecían a los sentimientos de las canciones originales. Desde este punto de vista, el análisis de los resultados fue el siguiente:

1. Llueve sobre mí (Lady Gaga y Ariana Grande):

Es un tema personal. Reflexiona sobre el sentido de la vida y la necesidad de seguir, siempre, adelante. Podría existir cierta influencia de la situación COVID-19.

2. Luces cegadoras (The Weeknd):

Es un tema personal en el que recapacita sobre las opiniones de los demás, sobre la influencia que ejerce lo que pueda pensar el resto de iguales sobre su apariencia. Concluye la narración mostrando la necesidad de intentar que esos comentarios no incidan en su personalidad.

3. Muchacha (Gente De Zona y Becky G):

Tema personal en el que habla de la valentía de las mujeres.

4. Estado de ánimo (24kGoldn e Iann Dior):

Se trata de un tema personal en el que especifica con qué personas se siente mejor, expresando que no con todo el mundo es igual.

5. Loco (Farruko, Natti Natasha y Manuel Turizo):

Tema personal. Expresa su opinión sobre la locura y la cordura desde un punto de vista muy maduro.

6. Un día (J. Balvin, Dua Lipa, Bad Bunny y Tainy):

Tema personal en el que trata la necesidad de disfrutar de la vida. Podría existir influencia del contexto COVID-19.

7. Mono de baile (Tones and I):

Tema personal. Ha elaborado la interpretación de la vestimenta que se utiliza para bailar y la necesidad de sentir la aceptación social a través de la apariencia y estilismo personales.

8. Verde (J Balvin y Sky Rompiendo):

Tema personal e influencia del contexto COVID-19. Muestra la añoranza de la naturaleza.

9. Me vale (Miki Núñez):

Es un tema personal en el que muestra lo que de verdad le interesa en la vida (pasar tiempo con la familia y amigos, el baile y la música). Igualmente expresa lo necesarios que son el baile y la música en su día a día, ya que hacen que sienta que todo se transforma a su alrededor. En la consideración que ha hecho, denota la influencia del contexto COVID-19.

10. Roxanne (Arizona Zervas):

Tema personal en el que expresa el cariño a un disco musical que un familiar le regaló, y que era inusual para el resto de sus iguales.

11. Flamenquito (Lérida y Belinda):

Tema personal. Habla del sentido que tiene el flamenco en la gastronomía y en la música.

12. Para toda la vida (Don Patricio y Mozart La Para):

Tema personal. Habla de la familia y de la importancia tiene sentir que existe un apoyo incondicional. Denota la influencia del contexto COVID-19.

13. Amarillo (J. Balvin):

Tema personal. Habla de los alimentos que tienen este color.

14. Físico (Dua Lipa):

Tema personal. Reflexiona sobre los cambios químicos que adquieren algunas cosas, y los físicos que tienen las personas.

15. Seguir (Karol G y Anuel AA):

Tema personal. Expresa la necesidad de continuar frente a las adversidades. Podría existir influencia del contexto COVID-19.

16. Cuatro besos (Lola Indigo, Rauw Alejandro y Lalo Ebratt):

Tema personal. Habla de la infidelidad, los celos y de relaciones tóxicas. Reflexiona sobre programas de su cultura visual en los que se tratan esos factores.

17. Rojo (J. Balvin):

Tema personal. Ha relacionado este color con sus vivencias.

18. Reyes y reinas (Ava Max):

Tema externo a su vida personal. Ha elaborado una historia sobre el maltrato físico.

19. Hawaii (Maluma):

Tema personal. Muestra su punto de vista sobre el paraíso y la felicidad (baile, familia, y personas que aprecia). Podría haber influencia de la COVID-19.

20. Más de lo que aposté (Aitana y Morat):

Tema personal en el que desarrolla su pensamiento sobre los prejuicios y el cambio de opinión desde las apariencias al conocimiento del igual.

21. En tus ojos (The weeknd):

Tema personal. Muestra lo que le transmite la mirada de su pareja.

22. Amemos (David Guetta y Sia):

Tema personal. Expresa su punto de vista sobre el amor y el desamor.

23. Rompe mi corazón (Dua Lipa):

Tema personal en el que trata el tema de las rupturas sentimentales y cómo sobrellevarlo.

24. Santería (Danna Paola, Denise Rosenthal y Lola Índigo):

Tema externo a su vida privada. Reflexiona sobre el miedo a aceptar la diferencia y a la necesidad de entenderlo.

25. Se iluminaba (Fred de Palma y Ana Mena):

Tema externo a su vida personal. Habla del origen de la luz.

26. Capítulos (Dvicio):

Ha desarrollado un tema personal en el que reflexiona sobre su propia vida.

27. Si hubieras querido (Pablo Alborán):

Tema personal. Expresa su opinión sobre las relaciones sentimentales.

28. A un paso de la luna (Ana Mena y Rocco Hunt):

Tema externo a su vida personal. Narra la historia de una joven que, mediante la música, logra aislarse del mundo actual.

29. Mi religión (Nil Moliner):

Tema personal en el que muestra aquellas cosas en las que cree y por las que vale la pena vivir (sus metas vitales, familia y amigos).

30. Mundo imperfecto (Sidecars):

Tema personal. Muestra su desacuerdo ante las actitudes del ser humano con el planeta y expresa cómo se podría arreglar la situación.

31. Sueño (Beret y Pablo Alborán):

Tema personal. Muestra sus aspiraciones y propósitos, los sueños que tiene cuando duerme, y los viajes que le quedan por hacer.

32. Dinamita (BTS):

Tema personal. Ha extrapolado el efecto de explosión a las temáticas que no le gustan en su vida diaria.

33. Favorito (Camilo):

Tema personal. Comenta sus preferencias gastronómicas.

34. Cielo de medianoche (Mylie Cyrus):

Tema externo a su vida personal. Ha elaborado una historia sobre el amor.

35. Hoy (Antonio Orozco):

Lo ha extrapolado a su realidad en mitad de la crisis de la COVID-19. Ha expresado la necesidad de vivir el presente y disfrutarlo, con cuidado, para poder vivir correctamente en el futuro.

36. A dónde van (Álvaro Díaz y Sebastián Yatra):

Tema personal en el que expresa sus aspiraciones y cómo se ve en el futuro.

37. Dilo (Doja Cat):

Ha desarrollado un tema personal en el que muestra la importancia de expresar los sentimientos.

38. Cabeza y corazón (Joel Corry y MNEK):

Tema personal. Muestra la importancia de estar bien física y mentalmente, e incluso expresa la necesidad de tener una asignatura en el Centro educativo sobre gestión de emociones para saber afrontar diversas situaciones. Puede existir influencia del contexto COVID-19.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

La cultura audiovisual y digital adolescentes son un medio de conocimiento y empatía con la juventud actual (Toribio-Lagarde, 2020). Los participantes elaboraron narraciones en las que mostraban cuál era su visión personal de la realidad que estaban viviendo, e incluso tenían bastante madurez para afrontar el devenir del futuro. Pese a que conocían las palabras y frases que les fueron asignadas, no lo asociaron directamente con los éxitos musicales o con sus ídolos, sino que prefirieron tratarlo desde un punto de vista más personal, necesitando expresar aquello que sentían. La causa directa es el contexto en el que se encuentran: la COVID-19 ha hecho que valoren aquello que les rodea, las situaciones más cercanas, mostrando la necesidad de saber gestionar las propias emociones. Estos hechos denotan, por un lado, que ahora se debe humanizar, aún más si cabe, la labor docente, puesto que los jóvenes se encuentran en una etapa de crecimiento bastante delicada y merecen obtener empatía por parte del profesorado para poder establecer la propia identidad; y, por otro lado, que pese a que la cultura audiovisual es común en su realidad sociocultural, no se dejan influenciar por la banalidad o la superficialidad de la información que los éxitos musicales ofrecen, o por las tendencias que sus ídolos muestran en los medios de comunicación y redes sociales. Los temas musicales analizados, destinados sobre todo a la juventud actual, difieren de las narraciones de los participantes. La cultura audiovisual actual propone temáticas que se alejan de las necesidades que actualmente tienen los jóvenes (Agamben, 2020). Frente a unos participantes que muestran la necesidad de tener cerca a sus seres queridos, de saber cómo actuar ante las adversidades y

de poder conseguir todo lo que se propongan, se encuentra una industria musical que solo ofrece, a través de los éxitos musicales o los ídolos, un punto de vista externo sobre el consumo (Crane, 2012) y las relaciones sentimentales y/o tóxicas.

La sociedad actual debe, por tanto, recapacitar sobre lo que necesita la juventud cuando está desarrollando la propia identidad, se necesitan modelos de conducta con los que sentir una representación real y directa.

Este estudio también ha servido para considerar las funciones de la red virtual, del mensaje que se ofrece en ella y de la trascendencia que puede llegar a tener (Martín, 2018). Una persona anónima es capaz de crear un desafío o “reto viral” que se mantiene en el tiempo como un repositorio visual en el que, mediante la simbología de las etiquetas se pueden crear redes de conocimiento del trabajo de otras personas, en este caso, de artistas (Martín, 2018). Desde 2009 hasta la actualidad, el proyecto ‘Inktober’ ha ido creciendo e incrementando sus posibilidades de difusión (Vargas, 2020); se valoran, así, aspectos como la importancia del “ver y ser visto” (Descamps, 1986), del libre acceso a la información, y de espacios que fomenten los intereses personales (Martín, 2018). Tan solo es necesario un “hashtag” para poder encontrar toda la información e involucrarse en ella mediante publicaciones personales o ideas que fomenten la comunicación entre personas desconocidas que se sienten acompañadas por aficiones comunes (Martín, 2007).

Lo artesanal se mezcla con lo virtual para crear nuevos espacios de debate a través del arte, espacios que pueden ser adaptados a cualquier otro aspecto vital, espacios donde se crean también tendencias, estilos artísticos que denotan un estudio compartido de la realidad que se está viviendo (Martín, 2018). Esqueletos, calaveras, mundos utópicos... En definitiva, hechos que evaden la realidad, que transportan a otra dimensión, hechos que muestran la necesidad de compartir sentimientos a través del dibujo y de los mensajes textuales.

Desde esta perspectiva, ha sido posible mezclar herramientas de la cultura digital y audiovisual como métodos de enseñanza artística que se pueden aplicar a cualquier competencia educativa, dando respuesta a las

necesidades que se encuentran entre los adolescentes. En una sociedad mediatizada, en la que el contacto se está volviendo indirecto, suponiendo un incremento del uso de los dispositivos digitales a través del acceso a las redes sociales e Internet (Marta-Lazo y Gabelas, 2016), se deben buscar alternativas educativas que puedan ser útiles y atractivas para los estudiantes. La sociedad está avanzando a la misma velocidad que las redes sociales, son el medio de comunicación que enlaza realidades personales de manera inmediata y que más repercusión tienen en la actualidad, generando nuevas formas de entender la sociabilización.

En conclusión, la cultura digital y audiovisual conviven en la realidad adolescente, y no se debe olvidar que son un nexo de conocimiento e identificación social durante la definición de la identidad. Por tanto, si se unen distintos factores que estén disponibles en las redes sociales e Internet para promover la empatía, generando nuevas herramientas que permitan acceder a la comprensión de la realidad del alumnado, la acogida y respuesta ante cualquier propuesta educativa será mayor.

Los retos y desafíos virales, disponibles en la cultura digital, pueden llegar a ser cómplices de las prácticas educativas, generando nuevas ideas que transfieran interdisciplinariedad y transversalidad a cualquier competencia que deba ser desarrollada por la juventud actual. En este caso, haber utilizado el cuerpo descriptivo de 'Inktober' junto con los éxitos musicales actuales, en la elaboración de una propuesta que mezclase el arte y la narración, ha sido bastante positivo y puede dar lugar a nuevas investigaciones y/o producciones educativas. Desde esta perspectiva, se deben valorar las nuevas posibilidades de la educación artística en la docencia para incrementar su interdisciplinariedad y maleabilidad, valorando su capacidad de adaptación a cualquier época y tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2020). Contagio. En Agamben, G., Žižek, S., Nancy, J. L., Berardi, F., et al., *Sopa de Wuhan* (pp. 31-35). ASPO.
- ALCONCHEL, G. (2015). Subculturas en la red: identidad y juventud. *Revista de Humanidades*, 25, 131-143. doi.org/10.5944/rdh.25.2015.14258
- BERTOMEU, G. (2011). Nativos digitales: una nueva generación que persiste en los sesgos de género. *Revista de Estudios Juveniles*, 92, 187-202. <http://bit.ly/2MtSeko>
- BUSQUET, J. (2012). El fenómeno de los fans e ídolos mediáticos: evolución conceptual y génesis histórica. *Revista de Estudios Juveniles*, 96, 13-29. <http://bit.ly/2NEUOUS>.
- CRANE, D. (2012). *Difundir, coleccionar y consumir: ensayos sobre moda, arte y consumo*. EUNSA.
- DESCAMPS, M. A. (1986). *Psicosociología de la moda*. Fondo de la cultura económica.
- ERNER, G. (2010). *Sociología de las tendencias*. Gustavo Gili.
- GAVARRON, L. (2003). *La mística de la moda*. Engloba.
- GIBBS, G. (2012). *El análisis de datos cualitativos en investigación cualitativa*. Morata.
- INKTOBER. (s.f.). Inicio [Página de Instagram]. Instagram. Consultado en octubre de 2020 de <https://bit.ly/3onVY3u>
- INKTOBER. (s.f.). *The Inktober challenge!*. Consultado el 1 de noviembre de 2020 de <http://bit.ly/3pABzdj>
- INKTOBER20. (s.f.). Inicio [Página de Instagram]. Instagram. Consultado en octubre de 2020 de <https://bit.ly/3prBvfy>
- LOS 40. (s.f.). *Lista LOS40*. Consultado en octubre de 2020 de <http://bit.ly/3ppynAS>
- MARTA-LAZO, C. Y GABELAS, J.A. (2016). *Comunicación digital. Un modelo basado en el Factor R-elacional*. UOC.
- MARTÍN, J. (2007). Web 2.0' as a new context for artistic practices. *Fibreculture-The Journal*, 14, <https://bit.ly/39mnLgL>
- MARTÍN, J. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Akal.

- MARTÍNEZ, E. y VÁZQUEZ, A.I. (2007). *Marketing de la moda*. Pirámide.
- MARTÍNEZ, M. (2006). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. MAD.
- PÉREZ, G. (2016). *Investigación cualitativa: retos e interrogantes*. La Muralla.
- RUBIO, Á. (2010). Generación digital: patrones de consumo consumo de Internet, cultura juvenil y cambio social. *Revista de Estudios Juveniles*, 88, 201-221. <http://bit.ly/3ppIwO1>
- SÁNCHEZ-CONTADOR , A. (2016). La identidad a través de la moda. *Revista de Humanidades*, 29. 131-152. <https://doi.org/10.5944/rdh.29.2016.17220>
- TAYLOR, S. J. Y BOGDAN, R.J., (2002). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*. Paidós.
- TORIBIO-LAGARDE , V. (2020). *La influencia de la moda en la identidad cultural adolescente* [Tesis de Doctorado, Universidad de Granada]. Repositorio de la Universidad de Granada. <https://bit.ly/2IziyHb>
- TORIBIO-LAGARDE , V., MARFIL-CARMONA , R. Y ÁLVAREZ-RODRÍGUEZ, D. (2020). Los referentes de la moda en la adolescencia. Análisis comparativo de los ídolos juveniles en España y en República Checa. En Gil, J. y Castillo-Abdul, B. (eds.) *Influenciar para construir las sombras de la realidad. Youtubers e influencers en la Era Postdigital* (pp. 191-213). Sindéresis.
- VARGAS, S. (2020). *Inktober: El desafío mundial que pone a todos a dibujar durante el mes de octubre*. <http://bit.ly/36gZNlo>

PANELES DE PATRIMONIO VISUAL Y MUSICAL DE ADOLESCENTES SEGÚN DOCENTES EN FORMACIÓN

DRA. INÉS LÓPEZ MANRIQUE
Universidad de Oviedo, España

RESUMEN

En el presente trabajo se muestra una investigación realizada con el futuro profesorado de Dibujo y Música en Educación Secundaria Obligatoria. Se les propuso que investigaran sobre el patrimonio visual y musical de los adolescentes con los que están haciendo las prácticas en el Máster de Formación del Profesorado de Educación Secundaria. La muestra estuvo compuesta por 10 participantes, sólo una parte de ellos decidieron realizar la investigación en torno al patrimonio inmaterial de los jóvenes. En conclusión, se observa que los paneles patrimoniales creados están sesgados por los conocimientos y características propias de este profesorado en prácticas. La experiencia y el resultado han sido positivos, pero necesita ser revisada y mejorada para futuros estudios.

PALABRAS CLAVE

Educación Artística; Patrimonio cultural inmaterial; Educación Musical; Adolescencia; Máster Formación del Profesorado Educación Secundaria.

1. INTRODUCCIÓN

Es cada sociedad la que decide lo que es patrimonio en función de sus valores, siendo en este sentido amplio y subjetivo el concepto de patrimonio, (Marín-Cepeda y Fontal, 2020). Decidir si un patrimonio determinado, material o inmaterial, debe ser cuidado y protegido quedará por tanto en manos de cada sociedad (Calaf, 2008; Fontal, 2004).

Según Álvarez (2010) el patrimonio es algo valioso que se hereda o se construye, sin ser invariable ni estático. El patrimonio cultural, material e inmaterial, es un vasto océano de diferentes tonalidades en cada persona. Exigiendo por nuestra parte la consciencia de su protección. Evidentemente, no será igual nuestro patrimonio en la edad infantil, adolescencia y juventud o en los distintos momentos de la madurez.

Sin duda, el patrimonio intangible es la base de la identidad, la diversidad cultural y la creatividad (Marcos, 2010) y en el incierto periodo de la adolescencia también está presente este enfoque de patrimonio. Todos estos aspectos fundamentales para el desarrollo de la persona. Naturalmente en esa etapa, a veces ese patrimonio se encuentra directamente ligado a la familia y el lugar de origen, así como a los grupos sociales y tribus urbanas cercanas a la persona, los cuales construyen la identidad del “nosotros” y “ellos” (Urbaitel, 1999). Siendo necesario señalar, que todas las personas tenemos un patrimonio inmaterial desde que nacemos. Está compuesto por la memoria o no memoria de nuestros ancestros, nuestros nombres, los primeros lugares de la infancia percibidos por nuestros sentidos, las relaciones con las personas de nuestro entorno, etc. A fin de cuentas, las experiencias y saberes que van configurando nuestro yo.

La adolescencia y el patrimonio inmaterial se ligan fuertemente a la música, es esta una edad con un vasto repertorio iconográfico y musical. Da igual a qué década pertenezca nuestra fecha de nacimiento, se crea un poso de materiales y vivencias. Desde cándidas referencias propias de los dibujos animados de la infancia, la videografía de los artistas musicales preferidos, las bandas sonoras de películas y series, los clásicos populares del rock o la música tradicional que llegan hasta nosotros. Se produce en esas edades una aceleración en la asimilación de contenidos musicales

que dejan impactantes huellas en nosotros como individuo y como generación y grupo, lo cual se proyecta también en el tipo de representaciones gráficas que se realizan en ese periodo (Matthews, 2002).

¿Cuál es el patrimonio cultural de los adolescentes y qué sabemos sobre el interés de los adolescentes hacia el patrimonio?

Con relación a lo que entienden los adolescentes por patrimonio, Marín-Cepeda y Fontal (2020) concluyeron que los jóvenes tienden a asociar patrimonio con materialidad y valor económico. También observaron que los jóvenes transfieren la idea de patrimonio a productos identitarios y culturales, que pueden ser enseñados-aprendidos y disfrutados. Para las autoras los chicos y chicas tienen una concepción del patrimonio musical más acertada, aunque con algunos desarreglos respecto a la acepción formal.

También en relación, a esta última cuestión Santacana, Martínez, Llonch y López (2016) profundizaron en un estudio sobre el interés de los adolescentes hacia los museos y la didáctica. Determinando que estos no sienten interés hacia los espacios museísticos, ya que echan en falta un carácter más dinámico de las instituciones, a modo de “laboratorio activo” donde puedan sentirse partícipes. En cuanto a los museos de arte, estos sufren un completo rechazo por estos jóvenes de entre doce y catorce años al ser asociados al arte clásico y figurativo.

Cuando el contenido de los museos es arte pictórico se obtienen mejores resultados que en el caso de representaciones escultóricas. Son los museos de arte contemporáneo los que obtienen mayor puntuación, manteniéndose aún dentro de un rango bajo de interés. Tampoco los museos de antropología, historia y antropología consiguen puntuaciones superiores al equivalente a un aprobado, según explican los autores de la investigación.

Otro dato interesante que aporta esta investigación es la apreciación que hacen del modo de mostrar la información en estos espacios expositivos. Al parecer, los paneles explicativos, las ilustraciones y los objetos inmersos en vitrinas son la forma más desmotivadora para los adolescentes de transmitir el contenido de los museos.

Algo preocupante, como se explica en el estudio, para los museos de arte y antropología donde la forma habitual de exposición de los objetos y contenido es de este modo.

En cambio, los recursos expositivos que más les agradan son los digitales y aquellos analógicos con carácter manipulativo. Siendo, por tanto, las tabletas, los juegos digitales, la realidad aumentada y los elementos interactivos disponibles en el lugar de exposición las formas de atraer su atención de una manera más efectiva.

Respecto a la motivación y el autoconcepto en la educación patrimonial, Madariaga-Orbea, Gillate, Ibañez-Etxeberria y Molero (2018) concluyeron que en la participación en programas sobre patrimonio general se crean cambios en el autoconcepto social de los estudiantes. Por lo que reflexionar y ahondar en cuestiones patrimoniales y culturales con programas específicos, genera una mejora más allá de lo académico.

Decíamos que el patrimonio de las personas, y también de los adolescentes, es heredado y construido (Álvarez, 2010). Según las afirmaciones Téramo (2006) los pensamientos y el estilo de vida estarán condicionados por los medios de comunicación. Por lo tanto, es necesario conocer los contenidos que reciben y consumen los adolescentes a través de redes sociales y medios de comunicación, ya que al igual que en cualquier hombre y mujer de nuestra época, su estilo de vida y sus pensamientos estarán influenciado por los mass media.

En este sentido, los adultos y el profesorado se enfrentan a veces al mundo del adolescente como a un universo paralelo, misterioso y desconocido. A su vez el adolescente puede ver el espacio y las dinámicas de los adultos como “algo que no va con ellos”. Cabe preguntarnos si podríamos deducir parte de su patrimonio inmaterial a través de las modas, gustos y apetencias de una generación como se ha hecho en determinadas investigaciones de corte psicológico y sociológicos. Las cuales cada cierto tiempo indagan sobre estas cuestiones según cambia el rumbo de los tiempos.

Pero, aunque esto fuera así, según explica Téramo (2006) la variable internet ha generado un nuevo matiz, y esta es el acercamiento a lo lejano y el alejamiento a lo próximo. Así se reflejaría en particular en las modas, las cuales quedaría ineludiblemente ligadas a los medios de comunicación e internet. Aunque determinados aspectos como el género, la nacionalidad y el desarrollo social influirían también. En este sentido hacemos alusión al estudio de Téramo (2006), realizado con 270 adolescentes, donde se obtuvieron diferentes resultados, en relación, al sexo y las nacionalidades de los participantes, siendo estas española y argentina.

La investigación reflejó que en cuanto a la preferencia de programas televisivos un 44% de los varones prefiere el visionado de Programas Deportivos frente a un 3% de las mujeres. En ambos grupos (24% varones y 23% mujeres) el visionado de Comedias es preferido al de Informativos (0% varones y 1% mujeres). También en ambos casos es bajo el interés o la apetencia por programas del tipo Reality Show (1% varones y 3% mujeres). Las mujeres reflejaron un interés del 9% frente al 4% de los varones por los programas de tipo Drama. El porcentaje no varió, en cuanto al género, en la mayoría de las categorías (Talk, show, Magazine, Humor, Cine, Documentales y Culturales, etc) siendo mínima la diferencia en la mayoría de los casos.

Como exponíamos, el estudio de Téramo reflejaba datos de estudiantes argentinos y españoles. En relación a la nacionalidad, observaron diferencias que no pasaremos a detallar por no ser objeto de este trabajo, pero que muestran resultados interesantes al revelar las diferencias según la identidad y cultura de cada país.

Respecto a los gustos musicales Wortman (2019) analizó la progresión que en cuanto a gustos se ha dado en la juventud durante los últimos años, estimando que en los países latinos el regatton habría sustituido al rock. Por lo que se habría producido una fuerte transformación respecto a décadas anteriores, lo que se debería a la emergente cultura de internet y a los nuevos formatos tecnológicos que han propiciado la “desmaterialización” de la música y también la fragmentación del consumo.

Continuando con la indagación sobre las apetencias e intereses de los adolescentes, y con el objetivo de ir esbozando las directrices generales de un posible patrimonio inmaterial en los adolescentes españoles se incluyen las siguientes reflexiones de Pindado (2005). Al parecer, en cuanto a los contenidos cinematográficos, el cine de terror sería el género más apreciado por las mujeres, mientras que el cine de acción lo sería para los varones, superando el interés hacia las comedias y el humor en ambos casos.

Sobre la cuestión del consumo de videojuegos, los chicos estarían más interesados por aquellos de carácter deportivo y los de estrategia. Estos últimos tanto en su vertiente de rol como de simulación y aventura (Pindado, 2005). En cuanto a las chicas este mismo autor indica un interés por los videojuegos de contenido histórico junto con los de estrategia.

De igual manera, según la misma investigación, se dan diferencias por género respecto a la lectura de prensa y revistas. Las chicas apreciarían aquellas publicaciones dedicadas a la música, la moda y la crónica social. Mientras los varones prefieren las revistas de ocio electrónico y motor, así como los periódicos deportivos. Asimismo, se observó que al consultar sobre la lectura se encuentra que la de libros, se solapa el interés de dos géneros, como ocurría con el cine. Teniendo las novelas de terror y misterio prevalencia sobre los demás.

2.OBJETIVOS

Los futuros profesores de los adolescentes, en este caso los estudiantes de las especialidades de Dibujo y Música de Educación Secundaria se enfrentan durante su formación en el Máster de Formación del Profesorado a variados retos. Entre ellos familiarizarse con las características sociales psicológicas y educativas de los adolescentes (Vilches, 2010). Los estudiantes de máster se mueven en una franja de edad de entre los 22 y los 34 años, encuentran ya una distancia respecto a las referencias culturales y el patrimonio inmaterial de los adolescentes.

Respecto a los objetivos, la propuesta se realizó a estudiantes de las especialidades de Música y Dibujo del Máster de Formación del Profes-

rado con el objetivo principal de indagar sobre su opinión y conocimiento sobre el patrimonio musical y visual, de los estudiantes de Educación Secundaria Obligatoria y “del otro”. La propuesta incluía la realización de paneles visuales y sonoros que proyectaban estas cuestiones.

3. METODOLOGÍA

En relación, a la metodología esta se especifica a continuación según estos aspectos: el número de participantes, instrucciones de la actividad, formato de trabajo y técnica, las plataformas recomendadas, recomendaciones a los estudiantes y epígrafes del informe accesorio.

Los participantes fueron N=10 estudiantes, integrados por las especialidades de Dibujo y Música del Máster de Formación del Profesorado. Se aplicó una metodología de corte cualitativo, vinculada a la investigación social y el estudio biográfico (Bolívar, 2002).

Los estudiantes debían elaborar paneles digitales que representaban a diferentes personas, para ello contaron con seis semanas y la posibilidad de dos tutorías previas.

El formato del trabajo debía propiciar, el poder crear un “panel digital” ubicando toda la información en una única pantalla a modo de “panel de corcho para información” que permitiera incluir imágenes, audios y vídeos.

En cuanto a la técnica, aunque el programa o aplicación digital fue de elección libre se sugirió utilizar el programa Microsoft Power Point ya que en general todo el alumnado lo domina y porque en la que permite introducir los documentos comentados. También, por su adecuación, se propuso el trabajo con Lino it (<https://en.linoit.com/>) y con Genially (<https://www.genial.ly/es>).

Es importante destacar que en las instrucciones transmitidas a los estudiantes, se explicaba la propuesta incidiendo en la creación de un panel sobre el patrimonio cultural (material e inmaterial) de un estudiante adolescente (real o imaginario). Un perfil de los alumnos y alumnas como los que se encontrarían en su periodo de prácticas.

En caso de bloqueo ante la tarea y como segunda opción podrían cambiar la tarea por la realización del panel patrimonial de una persona a elegir libremente. En todo momento se recordó la necesidad de incluir imágenes y sonido que nos ayuden a conocer su patrimonio inmaterial lo que llevaría en muchos casos a mostrar información relativa a cuestiones familiares, sociales, sonoro, visual, culturales, etc. También, se indicó que, dado que es fácil conocerse a uno/a mismo/a ,y aunque es un posible ejercicio a plantear, se evitaría centrarse en nosotros mismos. Por último, comentar, que los trabajos fueron acompañados de breves informes explicativos.

4. RESULTADOS

Una vez recibidos los trabajos y ser expuestos por los estudiantes se procedió a su análisis. En un 50% de los casos los estudiantes prefirieron trabajar con personas de su entorno, pero no pertenecientes a la franja de la adolescencia. Se evidenció, que los alumnos y alumnas de la especialidad de Dibujo desarrollaban apenas las cuestiones referentes a patrimonio musical y en cambio destinaron más importancia a las de tipo visual, e inversamente con los estudiantes de la especialidad de Música. En cierto modo algo natural dada la formación e intereses de estos. Pero por otra parte las instrucciones de la tarea incidían en que debían encontrarse ambos aspectos reflejados en los trabajos.

Se mostró interés hacia adolescentes de otras culturas, especialmente aquellas más lejanas a nosotros.

Otros resultados que se evidenciaron fueron:

- El programa Power Point y la plataforma de trabajo Genially fueron las más utilizadas.
- La tarea fue muy creativa, pero no se llegó a contrastar con los grupos representados.
- Se mostró interés hacia el patrimonio inmaterial de adolescentes de otras culturas.

- El trabajo tuvo buena acogida por los estudiantes siguiendo la línea de sus conocimientos culturales.

Dada la complejidad de trasladar todos los trabajos al contexto papel en que nos encontramos se mostrarán sólo algunos de ellos y se integrarán algunos informes referentes a estudiantes de la especialidad de Música. Porque estos alumnos y alumnas realizaron aportaciones musicales más enriquecedoras que por cuestiones de formato aquí no podemos escuchar, pero quedan más explicadas en esos fragmentos de informes.

A continuación, se observa el aspecto de algunos paneles de patrimonio visual y musical, que incluían audio en todos ellos (Figuras 1-3).



Figura 1. Panel dedicado a Norman McLaren, Norman McLaren, del estudiante Mario Rodríguez. Fuente. Propia



Figura 2. Panel de adolescente neoyorquino, elaborado por el estudiante Guillermo Rodríguez. Fuente. Propia



Figura 3. Panel de Moussa alumno ficticio representado en el trabajo de la estudiante Leticia García Hernando. Fuente. Propia

Como explicamos, además, de la imagen de tres de los paneles realizados por los estudiantes, también se incluyen a continuación informes explicativos que enmarcan las propuestas.

El Informe 1. hace alusión al trabajo de una estudiante de la especialidad de Música. En él comenta como seleccionó un nombre ficticio para un alumno que no existía, “Moussa”. Quien daría pie a una investigación sobre el patrimonio visual y musical de un estudiante africano residente en España., Moussa, del pueblo de Tamine, región de Louga (Senegal).

<<La elección de Moussa (nombre ficticio) como personaje es consecuencia de la experiencia llevada a cabo en las prácticas del máster en un IES de Oviedo. La procedencia del lugar de origen en su alumnado es muy diversa, y los conflictos que ello genera también. Debido a ello, el centro ha puesto en marcha varios programas innovadores y de mejora enfocados a la inclusión y la equidad. Aun así, el respeto y la tolerancia en las aulas no es muy abundante.

En mi opinión, además de una mayor participación por parte de las familias en el centro, también es necesario un mayor conocimiento del origen cultural de todo el alumnado, para poder llegar a visualizar y a crear, por parte de todas las personas que integran el centro directa o indirectamente, una riqueza derivada de tal diversidad con una herramienta de comprensión y empatía. Dando libertad de pensamiento y al mismo tiempo imponiendo los límites del respeto.

Uno de los alumnos más problemáticos que teníamos en las prácticas en 4º de ESO, en la asignatura de plástica, provenía del pueblo de Tamine, región de Louga (Senegal). No me dio mucho tiempo a conocerlo porque había estado expulsado del centro y se incorporó dos semanas antes del estado de alarma, por lo que quedé sin poder preguntarle cosas o investigar en sus inquietudes como toma de contacto.

La motivación en la elección de este personaje deriva, por lo tanto, de la intención de conocer sus raíces y las diferencias culturales que puedan llegar a crear un desajuste en la adaptación de Moussa al sistema educativo español.>>

La autora del Informe número 1. además de cumplir con las instrucciones de la investigación, realizó aportaciones críticas sobre el funcionamiento de los institutos, tiene un interés cultural y educativo. Se planteó el trabajo desde los conflictos y no desde la banalidad y lo cómodo.

Otra de las estudiantes, de la especialidad de Dibujo, comenta su trabajo en el Informe número 2. En él explica que, no se interesó por el mundo adolescente y prefirió elegir, como personaje para la tarea un análisis sobre el patrimonio visual y cultural de alguien cercano, su madre. A

continuación, se transcribe la justificación expuesta en el Informe número 2., al tratarse de un personaje real y cercano se evitará comentar la identidad de la autora de este proyecto.

<< Para realizar este ejercicio, he elegido a alguien de mi entorno familiar, concretamente a mi madre. He realizado una investigación sobre sus orígenes, su pasado, su presente, su futuro, tradiciones que ha adquirido, formas de expresión que la caracterizan, sus intereses y objetos de los medios de masas que la identifican.

Su patrimonio cultural viene marcado por su origen y su familia, Castilla y León y por Asturias, lugar donde desarrolló su carrera y donde vive actualmente, esto hacen que se mezclen diferentes culturas y tradiciones, mezclando cultura de campo con cultura urbana.

Su generación ha estado marcada por acontecimientos como la aparición de la tv o costumbres como pasarse el día en calle jugando de pequeños, sin móvil ni ordenador.

De madre modista y un padre carpintero, ella adquirió esa habilidad o tradición de hacer cosas con las manos, siempre le gustó coser y actualmente lo sigue haciendo, si hablamos de tribus urbanas, mi madre nunca se ha identificado con ninguna en concreto, siempre ha sido un poco asocial, eso sí, podríamos decir siempre le ha gustado la moda, y en cuanto a música, durante toda su vida le ha acompañado el jazz.

Siempre se ha refugiado en los libros (novelas, además estuvo años encargándose de la biblioteca de su instituto) y es una persona que expresa sus emociones más con actos que con palabras, he incluido una imagen que refleja su profesión (profesora) ya que creo que esto también forma parte de su cultura. En cuanto a sonidos representativos he incluido los siguientes: La música de “vamos al a cama” de la Familia Telerín, el cual veía siempre de pequeña; Una canción de jazz; El ruido que hace una tv antigua; El sonido pasando hojas de libros; Sonido de máquina de coser; Sonidos cocinando >>

Otro de los trabajos, Informe número 3., perteneciente a una estudiante de la especialidad de Música, se centró en un personaje famoso del

mundo musical, Nacha Guevara. Sin duda tampoco aquí nos encontramos con el 50% de estudiantes interesado en el mundo adolescente. Pero el haberse decidido por llevar a cabo la investigación en esta dirección sugiere que es un tema de interés y quizás se trate esta idea de una vía extrapolable a otra franja de edad. ¿Por qué nos interesa la vida de las personas famosas?, y nos lleva a hacernos diferentes preguntas ¿cuáles son las características de los cantantes más admirados, existe un nexo común? A continuación, se integra una parte del Informe número 3.

<< He seleccionado a la carismática y multifacética artista Nacha Guevara, ya que su agitada y controvertida vida me pareció una buena propuesta para ser reflejada en un panel de estas características.

A lo largo de su vida ha sido modelo, bailarina, actriz, cantante y directora teatral, acepciones estas tres últimas a las que sigue respondiendo en la actualidad, ya que todavía a sus 89 años sigue actuando encima de un escenario.

En el panel se ha querido mostrar su patrimonio familiar, haciendo un pequeño árbol genealógico desde sus padres hasta sus hijos, donde se puede ver además como tuvo una infancia complicada debido a la relación que tuvo con sus padres. Se adjuntan además imágenes de todos aquellos que han sido encontrados en la Web.

Asimismo, se muestra un mapa a modo de contexto geográfico de los diferentes lugares en los que actuó a lo largo de su vida hasta la actualidad, ya que todavía el pasado 6 de febrero estrenaba en Multitabaris, Buenos Aires, la comedia teatral. La gran depresión de Félix Sabroso y Dunia Ayaso bajo la dirección general de la propia artista. El 15 de marzo se suspendían las funciones debido al Coronavirus. Como se puede apreciar actúa fundamentalmente en su ciudad natal, Buenos Aires, así como en otras ciudades de América del Sur, América del Centro, América del Norte y España, donde permanece entre los años 1976-1982, debido al exilio, al ser amenazada de muerte por la organización paramilitar de derecha Triple A (Alianza Anticomunista Argentina).

Por último, el tercer punto del panel está dedicado a su patrimonio cultural. En este apartado se recogen sus espectáculos teatrales más impor-

tantes, su discografía, así como su filmografía. Además, se añaden imágenes extraídas de la prensa de la época en la que estuvo en España, así como otras sacadas de su cuenta de Twitter. Asimismo, las palabras que aparecen subrayadas y de color rojo constituyen enlaces a la plataforma de Youtube, donde se puede consultar una breve muestra de los espectáculos a cuyas palabras hacen referencia.

De esta manera, se intenta dar una visión bastante completa de la vida y obra de Nacha Guevara, es decir, de su patrimonio cultural como persona, a fin de que tanto visual como de forma sonora se pueda conocer un poco más a la artista.>>

Este trabajo, Informe número 3., tiene una dimensión también más social e internacional, propia de la cultura actual. Se integró material de las redes sociales además enlaces a su trabajo como artista. De igual manera se mostró un interés hacia cuestiones de actualidad como la Covid-19.

Por último, se adjunta el Informe número 4. de una estudiante de la especialidad de Música.

<< En mi panel muestro el patrimonio de un estudiante “imaginario” de 2º de la ESO de un IES de Gijón en el que he hecho las prácticas. Muchos de los alumnos de esta edad, me hacían saber sus aficiones y gustos y los he tratado de plasmar en dicho panel. Me he basado en uno de ellos en concreto, que comparte vivienda con sus dos padres y hermana pequeña y para el que su abuelo ocupa un lugar muy importante ya que todos los días lo acompañaba al centro.

Para la música he elegido “Tusa” de Karol G y Nicki Minaj porque durante el periodo de prácticas los estudiantes manifestaban total predilección por esta canción. Sin embargo, podría haber utilizado cualquier otra de reggaeton o trap ya que son los dos géneros principales que más presentes están en la vida de los estudiantes de esta edad. >>

El Informe número 4. Se adscribe a las características de los estudiantes con los que se están haciendo las prácticas en los institutos de Educación secundaria. Al tratarse de una futura profesora de la especialidad de música, se observa que la preocupación de mostrar las características del

patrimonio y material de los estudiantes adolescentes se orienta mucho más a las cuestiones musicales. De hecho, en el informe no se habla de cuestiones visuales ni se atiende a ellas.

Se han recogido en este texto sólo los paneles visuales y los informes más representativos, sin ánimo de reiterar cuestiones.

5. DISCUSIÓN

El periodo de Prácticum en institutos es muy valorado por su carácter formador (Zabala, 2011), se da el “encuentro real con los estudiantes de secundaria”. Pero no todo ha de centrarse en lo cognitivo, sociológico y educativo. Se comparte con Urbaitel y Baggiolini (1997) la necesidad de conocer los referentes y bagajes interiores de los adolescentes antes de las prácticas Sin duda los estudiantes de las diferentes especialidades que conforman el Máster de Formación del Profesorado de Educación Secundaria tienen una visión diferente, tanto metodológica y didáctica cómo de la vida. Hemos comprobado al analizar una muestra de los informes, que los intereses en el profesorado de música y de dibujo son muy diferentes. También al analizar tres de los paneles visuales de los proyectos lo comprobamos.

Este pequeño grupo ya ha permitido localizar algunas de las tendencias y puntos de interés para los adolescentes, una cuestión interesante para el profesorado. Ya que conocer los gustos, las modas y las preocupaciones de nuestros estudiantes nos ayudará hacer más cercanos a su mundo y esto puede posibilitar una mejor docencia. En ese sentido Téramo (2016) explica respecto a las modas, que estas ayudan a conectar la amistad entre los jóvenes, para los que la socialización es un tema especialmente importante y necesario. E igualmente, observa que la familia y la escuela son la fuente principal de aprendizaje social. Siendo los mass media los que más influyen después de la familia, en cuestiones de música, cine y moda. Las interesantes aportaciones de Téramo (2006) están ceñidas a los adolescentes y aquí se ha hecho una aproximación desde la mirada de los adultos que en el futuro serán sus profesores. Por ello no se encuentra una total equivalencia en cuanto a los paneles creados y los

paneles que mostraría el alumnado de Educación Secundaria Obligatoria.

Tampoco los estudiantes se interesaron al 100% en realizar paneles de personas adolescente, ¿se encuentran saturados de estas cuestiones durante el máster de secundaria?, ¿o bien se tratan de personas con una especialización en los campos de la música y el dibujo, lo que les hace volcarse en sus materias vocacionales?

Lo cierto es que Wortman (2019) indica que tanto en el consumo musical como en el gusto musical debemos dedicar un tiempo de atención, ya que estas son cuestiones fundamentales en la identidad del adolescente. Y explica el origen de un cambio en el consumo de música digital, un paso desde el consumo vinculado al objeto y sus sistemas habituales de distribución a otro consumo basado en la información. Pero, hemos observado que aún para el profesorado en formación estas no son cuestiones perentorias que deban abordar a fondo.

Por su parte, Pindado (2005) y Téramo, destacaron el interés hacia los contenidos deportivos, en sus diversos medios, por parte de los varones. En estos trabajos no se ha reflejado ese interés, quizás realizar esta misma práctica con adolescentes reales lo verificase.

Cabe preguntarse si es posible extrapolar experiencias similares a contextos reales dentro y fuera de nuestras fronteras y adentrarse en nuevas investigaciones.

6. CONCLUSIONES

Puede considerarse que la tarea ha sido muy creativa, tanto para el profesorado como los estudiantes, pero no se ha llegado a contrastar suficientemente sus posibilidades con los integrantes de los dos grupos de especialidades representados (Dibujo y Música). Se considera debe seguirse investigando en estas cuestiones y ampliando la muestra de estudiantes. Trasladar la experiencia a los institutos también es una opción de trabajo.

De hecho, en el presente curso 2020-21 se ha comenzado a plantear el tema del patrimonio cultural (material e inmaterial) y los referentes visuales de los adolescentes con los estudiantes del máster con más antelación, para que puedan poner en práctica esta experiencia con sus alumnos y alumnas. Por la situación especial de la pandemia generado por la covid-19 que se está viviendo, las respuestas ya han girado de forma determinante hacia todo aquello que provenía de la cultura de los mass media, las nuevas tecnologías y las redes sociales. Otra cuestión de máximo interés en la que los estudiantes adolescentes pueden volcar e integrar su patrimonio visual y musical.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, P. (2010). Aquellos libros, aquella escuela: configuración de una conciencia del patrimonio histórico-educativo en la ESO. *Cuestiones pedagógicas*, 20, 283-306.
- Armijos, C., de Lourdes, M., Alvarado Maldonado, H., y Cabrera Guerrero, J. A. (2018). Adolescentes de básica superior con adicción a internet y redes sociales y relaciones interpersonales. *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*, 20(3), 42-68.
- Calaf, R. (2008). *Didáctica del patrimonio: epistemología, metodología y estudio de casos*. Trea.
- Fontal, O. (2004). El patrimonio, una realidad con muchas miradas. En R. Calaf (2004), *Comunicación educativa del patrimonio: referentes, modelos y ejemplos*, (pp. 17-20). Trea.
- Madariaga-Orbea, J. M., Gillate, I., Ibañez-Etxeberria, A., & Molero, B. (2018). Heritage education in informal contexts. Motivation and self-concept/Educación patrimonial en contextos informales. *Motivación y autoconcepto. Cultura y Educación*, 30(3), 584-599.
- Marín-Cepeda, S., & Fontal, O. (2020). Percepciones de estudiantes de Educación Secundaria Obligatoria en torno al Patrimonio. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(4), 917-934.
- Matthews, J (2002). *El arte de la infancia y la adolescencia*. Paidós Ibérica.

- SANTACANA, J., MARTÍNEZ, T., LLONCH A, N., & LÓPEZ, V. (2016). ¿ Qué opinan los adolescentes sobre los museos y la didáctica?. *Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales*, 31, 23-38.
- TÉRAMO, M. T. (2006). Modas adolescentes y medios de comunicación como agentes socializadores. *Comunicar*, (27), 85-91.
- URBAITEL, P. (1999). Adolescencia, tribus urbanas y cultura joven. *La Trama de la Comunicación*, 4, 227-243.
- VILCHES, A., & GIL-PÉREZ, D. (2010). Máster de formación inicial del profesorado de enseñanza secundaria. Algunos análisis y propuestas. *Revista Eureka sobre enseñanza y divulgación de las ciencias*, 7(3), 661-666.
- WORTMAN, A. (2019). Entre la estandarización y la individualización. Internet, plataformas digitales y gustos musicales de los adolescentes de CABA. *Hipertextos*, 7(11), 200-224.
- ZABALZA, M.A. (2011). El Prácticum en la formación universitaria: estado de la cuestión. [Practicum in Higher Education: state of the art]. *Revista de Educación*, 354, 21-43.

SECCIÓN II
PATRIMONIO CULTURAL

2.1. PAISAJE, PIEDRA Y CIUDAD

EL ENTORNO SALINERO DE LA BAHÍA DE CÁDIZ COMO PAISAJE BIOCULTURAL: DEFINICIÓN, RIESGOS Y GESTIÓN

DR. ANTONIO-J. SÁNCHEZ-FERNÁNDEZ
Universidad de La Laguna, España

RESUMEN

Esta investigación trata de definir los valores de las salinas de la Bahía de Cádiz. Por un lado, estructurando la tecnología de la extracción de sal como una actividad íntimamente ligada a este territorio, y por otro, determinando el patrimonio natural que reside en esta comarca. Igualmente, exponemos los factores de riesgo que amenazan la identidad de este paisaje, como el abandono, los conflictos administrativos o la contaminación visual por las infraestructuras de transporte. Se muestra un planteamiento conceptual de gestión que equilibre la conservación del espacio y la sostenibilidad económica. El entorno salinero supone un importante patrimonio paisajístico, industrial, etnológico y natural y es necesario la redacción de planes directores para garantizar sus valores culturales.

PALABRAS CLAVE

Bahía de Cádiz, Conservación, Gestión cultural, Paisaje cultural, Salinas

INTRODUCCIÓN

La sal común es uno de los elementos necesarios para la correcta actividad biológica, por lo que su presencia perdura a lo largo de la historia. El paso de una alimentación basada en proteínas animales a una dieta más rica en cereales supuso la reducción del aporte mineral, por lo que fue preciso complementarlo con el consumo directo de sal. Del mismo modo, la sal se iba haciendo fundamental para la alimentación del ganado, como conservante, en el curtido de pieles, como desinfectante, así como en ceremonias y ritos religiosos (Alonso, Gracia y Ménanteau, 2003: 318).

Plinio el Viejo (*Naturalis Historia*, XXXI, 88) no imaginaba una vida civilizada sin sal, cuya autosuficiencia se vería comprometida sin el abastecimiento que garantizaban las salazones. Por este motivo, la búsqueda de la optimización de métodos productores y el control de comercio de la sal ha sido una constante histórica (Alonso, Gracia y Ménanteau, 2003: 319).

El entorno salinero de la Bahía de Cádiz es una solución técnica tradicional sobre la marisma para producir sal. La gran importancia para la vida cotidiana se tradujo en el control del Estado sobre la producción a través de concesiones o impuestos especiales. El entorno salinero supone un importante patrimonio paisajístico, industrial, etnológico y natural, pues contiene una biodiversidad protegida como Parque Natural de la Bahía de Cádiz.

La colmatación de distintas áreas navegables en la antigüedad, Barrio Jarana (Puerto Real) (Gracia et al., 1999) o zona de Camposoto (San Fernando) (González, 2001), fueron utilizadas desde el mismo momento de su emersión para actividades de marisqueo y producción de sal y que ha durado hasta nuestros días (Alonso, Gracia y Ménanteau, 2003: 327).

De esta forma, la Bahía de Cádiz se caracterizó desde el Mundo Antiguo por poseer grandes recursos pesqueros, por lo que ha sido atractivo para el asentamiento de comunidades humanas.

Así, alrededor de los siglos IX y VIII a. C., los fenicios propiciaron la producción de salazones y salsa de pescado (Bernal Casasola, 2012: 25). Estrabón (III, 5, 11) describía el trueque de metales (plomo y estaño) por sal que los fenicios de Gadir realizaban con las *Cassiterides*. Aprovechando las condiciones climáticas más meridionales, posiblemente a partir del siglo V a. C., se crearon y adaptaron estructuras para incrementar la superficie del agua a evaporar por insolación (Alonso, Ménanteau, Navarro, Mille y Gracia, 2001: 172). Asimismo, las conservas saladas que se producían en el *Circulo del Estrecho* experimentaron un fuerte auge en los siglos V y IV a. C. y desde el siglo II a. C., se expandió la “industria” conservera con los *salsamenta* (carne salada de atún), el *garum* y derivados y otros productos de piscicultura y ostiocultura (Bernal Casasola, 2012: 25).

Para Bernal Casasola, existía un reparto de especialidades en la comarca gaditana, donde las industrias salazoneras se ubicaban en Cádiz, en torno al antiguo paleocanal que separaba *Erytheia* y *Kotinoussa*, la producción alfarera en Puerto Real y parte de El Puerto de Santa María y las salinas de evaporación se distribuían por la zona del saco interno de la Bahía y en torno a la desembocadura del río Guadalete (Bernal Casasola, 2008: 300).

A partir del siglo III las actividades en torno a la sal se redujeron considerablemente. Y hasta los siglos XIII y XIV, no se documentan crónicas sobre los procedimientos de extracción de sal (Alonso, Gracia y Ménanteau, 2003: 320).

A finales del siglo XV y durante el XVI, la producción de sal en el litoral bajo andaluz se sometía al control de tres casas señoriales (Iglesias Rodríguez, 2002: 20):

- La Casa Ducal de Medina Sidonia: controlaba la producción de sal en las villas de Huelva, San Juan del Puerto y Sanlúcar de Barrameda.
- Los duques de Arcos: explotaban las salinas de Tarifa, el lugar de la Puente de León (San Fernando), Rota y la isla del Vino.
- La Casa Ducal de Medinaceli: en El Puerto de Santa María, bajo su jurisdicción con categoría de condado.

Entre los siglos XVIII y XIX, se colonizó la totalidad de las marismas por la industria salinera (Suárez-Japón, 2001: 188-189). En 1869 se promulgó la Ley de Minas, que declaró en venta las salinas del Estado, liberando la fabricación y venta de sal. Así se termina configurando el paisaje salinero de la Bahía, con la red de esteros, caños y su sistema arquitectónico.

Hacia mediados del siglo XX el sector salinero de la Bahía de Cádiz entró en crisis por la pérdida de clientes tradicionales, la proliferación de la “industria del frío” que produjo un descenso de la producción de sazonas, por la competencia de otras salinas (nacionales y extranjeras) y el déficit en la adaptación técnica a nuevos modelos (Alonso, et al., 2001: 176).



Figura 1:

Descriptio Gadium (1616). Mapa general de la Bahía de Cádiz

Fuente: Instituto Geográfico Nacional. Autores: Petrus Bertius (Pieter de Berts); Salomon Rogiers. Escala 1:264.000. Signatura: 12-D-16. URL: <https://bit.ly/2Hos0g3>

1. VALORES DE LAS SALINAS DE LA BAHÍA DE CÁDIZ COMO PAISAJE BIOCULTURAL: TECNOLOGÍA, ECOSISTEMA Y ARQUITECTURA POPULAR

Los principales valores patrimoniales de las salinas radican, por una parte, en su importancia histórica y etnológica, como una actividad íntimamente ligada a este territorio y cuyas técnicas básicas han pervivido durante siglos; y, por otro lado, el patrimonio natural de las marismas naturales y de las salinas de la Bahía.

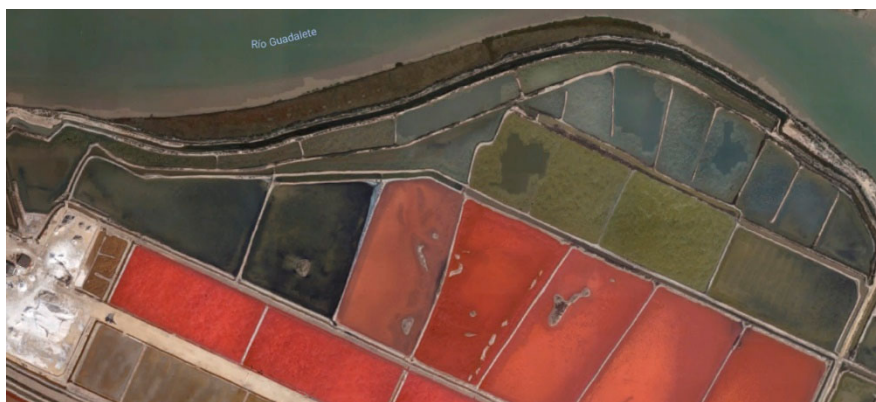


Figura 2:
Vista aérea de la Salina de la Tapa y Marivélez (El Puerto de Santa María).
Fuente: Google maps.

1.1. LAS SALINAS HISTÓRICAS DE LA BAHÍA DE CÁDIZ

Existen varios sistemas tradicionales de obtención de sal y que varían según la geología y el clima de la zona. De esta forma, se podían explotar minas, por calentamiento ígneo y por evaporación solar.

Las marismas gaditanas se encuentran bajo el influjo mareal durante todo el año. No obstante, algunas zonas solo se inundan con un coeficiente alto de marea que son las óptimas para el establecimiento de tajos salineros. Esta área de influencia se encuentra definido por el río San Pedro por el norte de la Bahía y el caño de Sancti Petri por el sur.

La explotación salinera en la Bahía de Cádiz es posible gracias al sistema de caños, marismas y canales interconectados por un sistema que usa

medios naturales para la circulación hídrica (Alonso, Ménanteau, Navarro, Mille y Gracia, 2001: 172).

Según el río o canal dominante, se pueden diferenciar cuatro zonas:

- a. Las marismas de El Puerto de Santa María-Puerto Real, bañadas por el río Guadalete y el del San Pedro.
- b. Las marismas del Trocadero (Puerto Real), alrededor del caño del mismo nombre.
- c. Las marismas de San Fernando, en torno al río Arillo.
- d. Las marismas de Puerto Real, San Fernando y Chiclana, ubicadas al sur y al este de la Bahía, a lo largo del caño de Sancti Petri.

1.2. LA ROTURACIÓN DE LA SALINA GADITANA Y EL CULTIVO DE PECES

La salina gaditana tipo se compone de varios espacios cerrados con capacidad para controlar la entrada y salida de agua. Estos recintos tienen una gradación de la profundidad, de manera que se vale de la fuerza de la gravedad para dirigir la masa de agua de uno a otro, aumentando su concentración de sal. Es decir, se altera la morfología de las marismas naturales (Alonso, et al., 2001: 176).

El proceso de roturación de las salinas sobre fango (que corresponde a la tipología de la Bahía de Cádiz) comienza con la acotación del perímetro con la construcción de la *vuelta de fuera*. Se trata de un muro fabricado con piedras, fango y troncos clavados en la marisma para aislar la salina de la dinámica mareal. Para controlar la entrada y salida de agua se instalan una o varias compuertas (Alonso, et al., 2001: 176).

Así, en las salinas de la Bahía de Cádiz se pueden distinguir tres partes:

- Los depósitos de alimentación o esteros.
- Las zonas de concentración.
- Los cristalizadores.

El estero es la zona de recogida y almacenamiento de agua. Tiene una gran extensión, sin forma fija terciada por muros. Además, se usa como estanque de crianza de peces que entraron con la corriente de la manobra de renovación de agua (Arias García, 1978: 60). En general, el estero

puede llegar a ocupar hasta un tercio de la superficie total de la salina (Alonso, et al., 2001: 177).

Las maniobras de renovación del agua se hacen por medio de compuertas, compuestas por dos muros paralelos y una base o “sardiné”. Tienen una anchura media de 1 m y una profundidad aproximada de 1,80 m. La longitud es variable, según el grosor del muro. El portón de madera discurre por una cajuela y en el vano se instala un marco de red para impedir que los peces escapen del estero (Arias García, 1978: 60). El nivel del fondo de las compuertas se sitúa en un punto intermedio entre el nivel de bajamar y el de pleamar, de manera que sólo se podría tomar agua de los caños con mareas de determinado coeficiente.

En las proximidades se encuentra el “chiquero”, de área variable y similar profundidad, en el que se reservan los peces que no alcanzan en tamaño adecuado en el momento de su recolección o despesque. Se comunican a través de compuertas o “largaderos” de fabricación más elemental (Arias García, 1978: 61).

Las zonas de concentración configuran el característico serpenteo de corredores de anchura de 3 a 7 m y profundidad decreciente. Su estructura está diseñada para favorecer la evaporación y la concentración salina del agua (Alonso, et al., 2001: 177).

Esta zona de concentración se articula en tres partes (Alonso, et al., 2001: 177; Arias García, 1978: 61, Carreras y Caballera, 1995: 43):

- a. El lucio, que se comunica con el estero. La masa de agua tiene unos 50-60 cm de altura y alcanza una concentración de unos 8 g/l.
- b. La retenida, tiene una profundidad media de 40 cm y una concentración de 15-17 g/l.
- c. El periquillo, que toma su nombre de las pequeñas compuertas que comunican con la zona de cristalización, tiene un espesor de unos 20 cm y mantiene una concentración aproximada de 25 g/l.

La zona de cristalización de la sal se compone de dos partes: las cabeceras y los tajos.

- a. Las cabeceras son corredores que circundan las naves de cristalización con el agua proveniente del periquillo.
- b. Las naves de cristalización, tajería o tajos. Son grandes cuadrados por parejas, de manera que la zona centra se denomina Madrid y las laterales, se llaman embarachaeros. Es la zona más baja para aprovechar la fuerza de la gravedad para el transporte del agua. Tiene un espesor de 10 cm y el área tradicional era de 9x11 m (tajo de marca) (Alonso, et al., 2001: 177). Cuando el capataz considera que el agua tiene la concentración correcta perfora el muro de contención con el horaó y posteriormente se sella con una pella de fango (Alonso, et al., 2001: 178).

1.2.1. El cultivo de peces

Las salinas de Cádiz perdieron competitividad por un proceso anticuado de producción a causa de la naturaleza del terreno, el menor coste de la sal mediterránea, las dificultades de acceso a los saleros y el encarecimiento de la mano de obra (Arias García, 1978: 57). De esta forma, las salinas se abandonaron y se centraron en el cultivo de peces, una actividad que tradicionalmente era paralela y complementaria a la producción de sal. No obstante, este hecho no afectó a la fisonomía de las salinas puesto que se aprovechan las mismas estructuras.

La técnica de cultivo de peces tradicional de las salinas de Cádiz se realiza de la siguiente manera (Arias García, 1978: 70-71; Carreras y Caballera, 1995: 44):

- a. Recolección: de enero a abril se abren las compuertas limpiando el estero con la dinámica de mareas y surtiendo de alevines en busca de protección y alimento. Con la llegada de la primavera se realiza el “tape de un estero”, es decir, se cierran las compuertas.
- b. Mantenimiento: los peces permanecen en el estero de cinco a ocho meses. Se alimentan de los recursos naturales del mismo.

El agua se renueva continuamente y en estas operaciones siguen entrando alevines.

- c. Despesque: Por regla general se realizan de octubre a enero. Se vacían los esteros y se realiza un arrastre con redes. Los ejemplares inmaduros se devuelven al chiquero. De esta manera se extraen doradas, lisas, albures, robalos, etc., sin embargo, el lenguado o la anguila, se sacan a mano. Una vez concluido, se vuelven a abrir las compuertas para comenzar un nuevo ciclo.



Figura 3:
Jornada de despesque

Fuente: Centro de recuperación ambiental, ubicado en la salina Sta. María de Jesús. Chiclana de la Frontera. Dirección *url*: <https://bit.ly/3k0Owx3>

1.3. ECOSISTEMA DEL ENTORNO SALINERO DE LA BAHÍA DE CÁDIZ

La Bahía de Cádiz, por su diversidad, tiene un complejo sistema de protección natural: Parque Natural Bahía de Cádiz; Reserva Natural Complejo Endorreico Puerto de Santa María; Reserva Natural Concertada Laguna de la Paja; parajes naturales Marismas de Sancti Petri e Isla del Trocadero; Monumento Natural Punta del Boquerón, además de la inclusión en la red Natura2000 de todo el ámbito de la bahía (Fernández Cacho y otros 2010, 102).

La Bahía puede dividirse en dos zonas, una más exterior (Cádiz, El Puerto de Santa María, Rota y Chicana, al sur) y otra más interna (Puerto Real y San Fernando). De forma trabada, aparecen los sistemas

de marismas y salinas. Los materiales predominantes son limos, arcillas, arenas y otros materiales sedimentarios.

El clima de la Bahía (Fernández Cacho y otros 2010, 102; Merino Rey, 1993: 32; Alonso, et al., 2001: 173), de tipo Mediterráneo Oceánico, es de temperaturas suaves (de media anual de 17 a 18°C), una insolación media anual de 3000 horas y precipitaciones sobre los 600 mm al año. El viento dominante es el levante.

1.3.1. Fauna marina

En el entorno natural de las salinas de la Bahía podemos encontrar, entre otras, la siguiente fauna marina significativa (Arias García, 1978: 66-67; Merino Rey 1993: 33; Consejería del Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, sin fecha):

- Anélidos: gusanas, miñocas (*Nereis* sp.); gusanas (*Capitella capitata*).
- Moluscos: perrillo, verdigón o berberecho (*Cerastoderma glaucum*); *Rissoa* sp. (caracol pequeño de concha alargada); almeja, perrillo (*Ruditapes decussatus*; *Polititapes aureus*); muergos, navajas (*Solen marginatus*).
- Crustáceos: artemia (*Artemia salina*); camarón de estero (*Palaemon varians*); camarón de piedra, camarón de porreo (*Palaemon elegans*); coñeta (*Carcinus maenas*); boca, barrilete o boca de La Isla (*Uca tangeri*); mariquita, picapiedra o cangrejo moro (*Panopeus africanus*).
- Peces:
 - Especies muy abundantes: Dorada o zapatilla (*Sparus aurata*); robalo o lubina (*Dicentrarchus labrax*); alburejo, bucel o lisa (*Liza aurata*); bucel, lisa o zorreja (*Liza saliens*); serranillo o lisa (*Mugil cephalus*); lisa o albur (*Liza ramada*); lisa o liseta (*Chelon labrosus*); pejerrey (*Atherina boyeri*); baboso, sapo o perrillo (*Gobius paganellus*); anguila o anguilla (*Anguilla anguilla*) y lenguado (*Solea senegalensis*).

- Especies regulares: baila (*Dicentrarchus punctatus*); sardina o parpuja (*Sardina pilchardus*); Aguja mula (*Syngnathus typhle*); agujita (*Syngnathus acus*); agujita o alfiler (*Nerophis ophidion*); chapetón, sargo o sargo picudo (*Diplodus sargus sargus*); mojarra de piedra (*Diplodus vulgaris*); mojarra o alfajoa (*Diplodus annularis*); mojarra (*Diplodus bellottii*) y sapo (*Halobatrachus didactylus*).
- Especies ocasionales: lacha o machillo (*Sardinella aurita*); aguja o agujeta (*Belone belone*); chopa (*Spondylionoma cantharus*); salmonete o salmonete de roca (*Mullus surmuletus*); golondrina (*Trigla hirundo*); escopeta (*Balistes carolinensis*), corvinas (*Johnius regius*), palometas (*Trachinotus ovatus*).

1.3.2. Aves acuáticas

El entorno salinero de la Bahía de Cádiz ampara una amplia población de aves. Tanto durante los pasos migratorios donde las salinas juegan un papel de parada y reavituallamiento como en la invernada. Otras especies encuentran cobijo, alimentación y un sitio adecuado donde reproducirse: colocan sus nidos en el suelo, utilizando los muros, diques, isletas de las salinas. Así, las diferentes especies seleccionan su ubicación según sus necesidades. Así, el charrancito o la avoceta eligen muros e isletas despejados de vegetación para avistar mejor a los depredadores. Otras, como la cigüeñuela o la gaviota reidora, optan por zonas de vegetación donde camuflar sus nidos. El chorlitejo patinegro utiliza las ramas del almajo o sapina como protección del sol y del viento. Los flamencos y las espátulas escogen áreas aisladas, poco accesibles. Además, constituyen un bioindicador de las condiciones ambientales del entorno (Hortas, Muñoz y Pérez, 2004: 224).



Figura 4

Salinas de La Tapa y Marivélez, En El Puerto de Santa María

Fuente: Fernando Domínguez Cerejido. <https://bit.ly/3655DXv>

A continuación, detallamos una relación de las principales especies de aves acuáticas presentes en el entorno de las salinas gaditanas (Hortas, Muñoz y Pérez, 2004; Merino Rey, 1993: 33-34; Consejería del Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, sin fecha; Tébar Carrera, 1998): águila pescadora (*Pandion haliaetus*); aguja colinegra (*Limosa limosa*); archibebe claro (*Tringa nebularia*); archibebe común (*Tringa totanus*); avoceta (*Aecurvirostra avosetta*); charrán patinegro (*Sterna sandvicensis*); charrancito (*Sterna albifrons*); chorlitejo grande (*Charadrius hiaticula*); chorlitejo patinegro (*Charadrius alexandrinus*); chorlito gris (*Pluvialis squatarola*); cigüeñuela (*Himantopus himantopus*); cormorán grande (*Phalacrocorax carbo*); correlimos común (*Calidris alpina*); correlimos tridáctilo (*Calidris alba*); correlimos zarapitín (*Calidris ferruginea*); espátula (*Platalea leucorodia*); flamenco (*Phoenicopterus ruber*); garceta común (*Egretta garzetta*); garza real (*Ardea cinérea*); gaviota de Audouin (*Larus audouinii*); gaviota patiamarilla (*Larus cachinnans*); gaviota picofina (*Larus genei*); gaviota reidora (*Larus ridibundus*); gaviota sombría (*Larus fuscus*); ostrero (*Haematopus ostralegus*); pagaza piquirroja (*Sterna caspia*); vuelvepiedras (*Arenaria interpres*); zarapito trinador (*Numenius phaeopus*); zarapito real (*Numenius arquata*).

1.3.3. Botánica de las salinas

Tanto las marismas naturales como las salinas comparten una vegetación característica. En las orillas de los caños podemos encontrar *Spartina marítima*, *Sarcocornia perennis*, *Sarcocornia fruticosa* (“Sepina”), *Halimione portulacoides* e *Inula crithmoides*. Además, los muros de las salinas también hallamos *Arthrocnemum macrostachyum*, *Salsola vermiculata*, *Limoniastrum monopetalum* (“Salado”) (Arias García, 1978: 60; Merino Rey, 1993: 33).

1.4. ARQUITECTURA POPULAR E INDUSTRIAL DEL ENTORNO SALINERO DE LA BAHÍA DE CÁDIZ

El carácter fundamental de la arquitectura del entorno de las salinas es eminentemente funcional. Sin embargo, también reflejan el modo de vida y el sistema económico que las fabricó, definido desde los sistemas constructivos, la orientación y distribución de crujías, elementos ornamentales, etc. Así, encontramos dos tipos de arquitecturas vinculadas a las salinas: las casas salineras y los molinos de mareas.



Figura 5

Restos de tinajas donde se almacenaba el agua de lluvia para el consumo

Fuente: Joselbernal. <https://bit.ly/330v9v0>

Las casas salineras responden a un modelo consolidado por la optimización de sus funciones. Era, a la vez, la vivienda familiar y estancia profesional (granero, cuardas, etc.). Para Suárez-Japón, existen dos tipologías: las "casas bloque" y las "casas de patio" (Suárez-Japón, 2001: 190). Las primeras, tienen todas sus estancias reunidas en una sola estructura cubierta. Las segundas, poseen diversas dependencias ligadas a un espacio abierto.

Las características generales son las siguientes: planta rectangular y dimensiones reducidas (25-35 m de largo); todas las estructuras de una sola planta, a excepción del pajar superpuesto a la cuadra; dualidad funcional como recinto doméstico y estancia de aperos y ganado; aljibe adosado al muro; contrafuertes.

En el siglo XV floreció la industria popular de los molinos de mar para satisfacer las explotaciones del litoral de la Bahía de Cádiz, formando parte del paisaje salinero (Molina Font, 2004: 69).

El funcionamiento de estos molinos comenzaba con el acopio de agua en la caldera o estanque, hasta la pleamar. Con la bajada de la marea, y su situación de desnivel, se dejaba salir el agua por el saetín (canal estrecho) que incidía en las cucharas o álabes y los mecanismos para mover la piedra molturadora (Molina Font, 2004: 69-70).



Figura 6:

Fray Jerónimo de la Concepción, *Emporio de el Orbe. Cádiz ilustrada, investigación de sus antiguas grandezas, discurrida en concurso del general imperio de España.*

Fuente: <https://bit.ly/2G0X8IA>

Molina Font, realiza un inventario de los molinos de marea en las salinas de la Bahía de Cádiz (Molina Font, 2004: 71-77): Molino La Aceña: río Iro, Chiclana de la Frontera; Molino Nuevo: también llamado de Horcajo o Montecarlo, Chiclana de la Frontera; Molino de Guerra: isla del Trocadero, Puerto Real; Molino de San José: molino Grande, de Dañino o de Chávez; San Fernando; Molino de Santibáñez: de la Roqueta, Arrierillo o de la Merced, Cádiz. Molino de Sierra: Cádiz, muy cerca del molino de Santibáñez; Molino Nuestra Señora de la Concepción: de Soto, San Lorenzo o San Francisco de Paula; ramal interior del caño del Río Arillo, San Fernando (salina de Tres Amigos); Molino de Ocio: situado en un brazo del caño de Zurraque, Puerto Real; Molino del Pilar: llamado también de Maltes, San Antonio, la Molineta o San Blas. Puerto Real; Molino de Ormazo: situado en Manchón de las Canteras, Barca de San Pedro o arroyo de Carrajolilla. Chiclana de la Frontera; Molino de Goyena: marismas de las Aletas. Puerto Real; Molino de Saporito: situado en San Fernando; Molino Caño Herrera: San Fernando; Molino de Río Arillo: San Fernando; Molino de Bartivas: también llamado molino de Santa Catalina, situado en el Torno de los Yesos. Chiclana de la Frontera; Molino del Puerto: también llamado de Jesús, María y José; situado en el caño denominado Madre Antigua, ramal del río Guadalete. El Puerto de Santa María.

2. FACTORES DE RIESGOS

Uno de los factores que influyen en la degradación de las salinas lo encontramos en la transformación socioeconómica del siglo XX, que produjo una gran reducción de este sector. Así, las salinas se fueron abandonando, se adaptaron para la acuicultura o se urbanizó (industrializó) (Alonso y otros, 2001: 178). En este sentido, sería necesaria la protección del paisaje salinero equilibrándolo con la producción y la rentabilidad económica. Así, deberían controlarse los límites de las adaptaciones a la acuicultura para que no distorsionara la morfología de las salinas.

No obstante, la única forma de que este paisaje cultural se mantenga vivo es mantener la función de extracción de sal (aunque se reduzca a su mínima expresión). De esta forma se mantiene la autenticidad del entorno salinero.

En este proceso de sustitución y con el abandono de las estructuras salineras, muchas de las especies de aves (invernantes y nidificantes) se han visto afectadas, como la cigüeñuela común o la avoceta común, incluso en peligro de extinción como el chorlitejo patinegro (Hortas, Muñoz y Pérez, 2004: 223 y 231).

Por otro lado, las salinas se encuentran en un dominio en el que las competencias afectan a varias instituciones. De esta forma, mientras el permiso del uso del litoral le corresponde al Estado, las competencias de medioambiente y cultural se encuentran transferidas a la Comunidad Autónoma Andaluza (Alonso y otros, 2001: 179).

Por otra parte, la arquitectura ligada a las salinas ha quedado fuera de todo programa de protección, a causa de la nula funcionalidad en los nuevos usos. Además, la gran mayoría son propiedades privadas, de manera que quedan relegadas a su propio abandono (Suárez-Japón, 2001: 193).

Por último, uno de los problemas que afecta a la percepción del territorio como conjunto es la extensa red de comunicaciones (Fernández Cacho y otros, 2010: 102). Es el caso de la autovía A-4, que cruza la Bahía; la A-48, por Chiclana y la CA-33, entre Puerto Real y San Fernando.

3. GESTIÓN DEL ENTORNO SALINERO DE LA BAHÍA DE CÁDIZ

3.1. SALINA TRES AMIGOS (SAN FERNANDO)

Ejemplo de gestión pública del espacio natural, dentro de los senderos señalizados del Parque Natural Bahía de Cádiz, en el término municipal de San Fernando. Tiene una distancia de 3,2 km y cuenta con tres observatorios ornitológicos así como casas salineras y el molino del río Arillo.

Esta actuación se enmarca en el ocio deportivo y en el turismo ornitológico. Reúne los valores bioculturales del entorno, puesto que explota los activos naturales (animales y vegetales) con las estructuras arquitect-

tónicas e industriales de las salinas. Tiene un impacto mínimo en el paisaje, con la construcción de los observatorios y la señaléticas, y su uso es compatible con los valores culturales del entorno salinero.

3.2. SAN VICENTE

La actividad de la salina de San Vicente se centra en el sector servicios y turismo ecológico. Tras la devaluación de las salinas por pérdida de competitividad, algunos propietarios diversificaron el negocio. Los despuesques fueron una de las actividades que demandaba el consumidor, y se optimizaba si se completaba con servicios de restauración y organización de eventos.

Esta técnica de pesca se realiza cuando el agua no es necesaria para la cristalización de la sal, por lo que también se diversificaba la estacionalidad de la salina. Por otro lado, con la denominación de producto alimenticio de calidad de la sal, se ha conseguido dar un valor añadido, así como obtención de productos más sofisticados como la “flor de sal”.

El impacto sobre el paisaje es bajo por la infraestructura para celebraciones. No obstante, permite la perpetuación la extracción artesanal de la sal y la configuración del sistema de explotación de la salina.

3.3. SALINA STA. MARÍA DE JESÚS (CHICLANA DE LA FRONTERA)

Esta salina se presenta como un centro de interpretación con una gran diversificación de actividades:

- Restaurante y celebraciones: la adscripción al sector servicios es una de las maneras de rentabilización económica de las salinas, con una oferta que aprovecha los recursos autóctonos.
- Spa salino: Servicios destinados al ocio y salud.
- Oferta de actividades:
 - Visitas: Visita guiada al Museo de la Sal; conocer la historia de la Salina; itinerario por Estero, Vuelta retenida, Vuelta periquillo y Cristalizador; distinguir los distintos tipos de sales; diferenciar los peces de Estero; reconocer

- las aves de la marisma; identificar la vegetación de marisma.
- Catas: Degustación de tapas con diferentes tipos de Sal; de pescado del propio estero y de tapas elaboradas con algas del estero y plantas de marisma.
- Museo de la Sal: consta de una exposición permanente que interpreta el Parque Natural Bahía de Cádiz en general y las salinas en particular.
- Tienda de Sal: donde se puede comprar sales artesanales y productos cosméticos derivados. También se comercializa por Internet.

La Salina de Sta. María de Jesús, requiere de una infraestructura mayor para poder ofrecer los anteriores servicios. Esto tiene un impacto relativo sobre el entorno, si bien algunas de éstas arquitecturas están realizadas con materiales naturales (madera) reduciendo dicho impacto.



Figura 7

Spa salino. Centro de recuperación ambiental, ubicado en la salina Sta. María de Jesús. Chiclana de la Frontera.

Fuente: <https://bit.ly/3mPSqHU>

4. CONCLUSIONES

El entorno salinero de la Bahía de Cádiz como paisaje cultural se configura alrededor de una serie de valores producto de la interacción del hombre con la naturaleza. La marisma salvaje, de rica biodiversidad, fue adaptada para la explotación de sal y el cultivo de peces y marisco. Así,

se produce un paisaje eminentemente horizontal, extenso y abierto, interrumpido sólo por la geometría de las casas salineras y las *pirámides* de sal. La humilde y paciente extracción se integró como parte de la tranquila marisma, aprovechando las características del territorio y las fuerzas de la naturaleza. Una actividad tan arraigada en la comarca que forma parte de su identidad y su autenticidad.

Entendemos que la gestión del entorno salinero de la Bahía de Cádiz debe contemplar y equilibrar dos aspectos fundamentales: la conservación del espacio (y sus valores) y la sostenibilidad económica.

Así, para la conservación de sus valores se plantean las siguientes actuaciones, en los casos en que sea viable:

1. Recuperación de la actividad de extracción de sal, complementada con la acuicultura de esteros.

Las salinas de la Bahía de Cádiz poseen las siguientes fortalezas para desarrollar un programa de acuicultura (Arias García, 1978: 77):

- Amplios terrenos de salinas abandonadas con la capacidad de adaptación al cultivo de peces.
 - Suministro de agua para el cultivo procedente de las mareas de la Bahía.
 - Presencia de especies demandadas por el mercado.
 - Presencia de otras especies autóctonas como alimento natural de peces.
2. Recuperación del patrimonio inmueble salinero y su posible reutilización como espacio museístico (centro de interpretación, museo de la sal o mirador).
 3. Conservación y mantenimiento del entorno, con actuaciones encaminadas a la limpieza de lodos; acondicionamiento de muros y compuertas; acondicionamiento de caminos y los cerramientos (Muñoz Pérez, 2014). Igualmente, sería necesario tener planes de conservación y/o recuperación de especies.

4. Diversificación de la actividad pública:

- Educación Ambiental: visitas guiadas (itinerarios didácticos) para ver la producción de sal in situ; avistamiento de las aves más representativas de la Bahía de Cádiz para conocerlas, diferenciarlas y analizar su hábitat (cartelería interpretativa); conocimiento de la fauna marina y valorización del oficio tradicional del marisqueo; conocimiento de los diferentes tipos de algas y plantas de la marisma (cartelería interpretativa).
- Ocio deportivo: Adaptación de esteros para pesca deportiva; paseos en Kayak; adaptación para itinerarios de senderismo y bicicleta.
- Ocio salud: Spa salino con baños, tratamientos con algas y/o arcillas, tratamientos exfoliantes o masajes relajantes.
- Gastronomía y celebraciones: fomento de la gastronomía (tradicional o de vanguardia) con productos autóctonos. Revalorización de los períodos de despesque con visitas de estas jornadas.
- Tienda de la sal: comercio directo y en línea de la producción directa de sal. Diversificación con productor gourmet (sales aromatizadas). Diseño de otros productos de mercadotecnia (búsqueda de imagen corporativa y de marca).
- Presencia digital: diseño de estrategias digitales de información.

No obstante, existen muchos riesgos que atentan contra la conservación del entorno, tanto natural como etnológico, que requieren de un plan de recuperación integral de las salinas. Estos planes deben definir y garantizar los valores culturales (artesanal, industrial, arquitectónico, histórico, ecológico), compatibilizarlos con su sostenibilidad y evaluar su impacto en el paisaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, C., Gracia, F. J. y Ménanteau, L. (2003). Las salinas de la Bahía de Cádiz durante la Antigüedad: visión geoarqueológica de un problema histórico. *Spal*, 12, 317-332. <https://bit.ly/33oSs7Y>
- Alonso, C. et al. (2001). Antropización histórica de un espacio natural. Las salinas de la Bahía de Cádiz. *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 35, 172-185.
- Arias García, A. M. (1978). Estado actual y perspectivas de la explotación piscícola en las salinas de Cádiz en A. Rodríguez y A. M. Arias, *Cultivos marinos en la provincia de Cádiz* (pp. 57-110) CSIC - Instituto de Investigaciones Pesqueras (Puerto Real).
- Barragán Muñoz, J. M. (1996): *Estudios para la ordenación, planificación y gestión integrada de las zonas húmedas de la Bahía de Cádiz*. OIKOS-TAU.
- Bernal Casasola, D. (2008). Gades y su bahía en la antigüedad. Reflexiones geoarqueológicas y asignaturas pendientes. *Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social*, 10, 267-308. <https://bit.ly/3mSeBx6>
- Bernal Casasola, D. (2012). El paisaje cultural evanescente de la pesca y la salazón antiguas. El caso de la Bahía de Cádiz. *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 83, 25-28.
- Carreras Egaña, A. M., Caballera García, M. L. (1995). Las almadrabas, la pesca de estero y los despesques. *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, 69-70, 39-44.
- Consejería del Medio Ambiente y Ordenación del Territorio (sin fecha). *Ventana del visitante de los espacios naturales*. Recuperado el 25 de septiembre de 2020 de <https://bit.ly/366pUfe>
- Fernández Cacho, S. et al. (2010). *Paisajes y patrimonio cultural en Andalucía. Tiempo, usos e imágenes*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Folch, R. y Bru, J. (2017). *Ambiente, territorio y paisaje. Valores y valoraciones*. Editorial Barcino y Fundación AQUAE.

- González, B. et al. (2001). Los inicios de la producción anfórica en la bahía gaditana en época republicana. La intervención de urgencia en la Avda. Pery Junquera (San Fernando, Cádiz) en *Congreso Internacional "Ex Baetica Anphorae", Conservas, aceite y vino de la Bética en el Imperio Romano. (Écija y Sevilla, 17 al 20 de diciembre de 1998)* (pp. 175-186). Editorial Gráficas.
- Gracia, F.J. et al. (1999). Aplicación de la geoarqueología al estudio de cambios costeros postflandrienses en la Bahía de Cádiz en V. Rosselló (Ed.), *Geoarqueología i Quaternari litoral. Memorial María Pilar Fumanal* (pp. 357-366). Servicio de Publicaciones Universidad de Valencia.
- Hortas Rodríguez, F., Muñoz Pascual, G. y Pérez Hurtado De Mendoza, A. (2004). Avifauna de las salinas atlánticas en J. M. Fernández-Palacios Carmona y A. Pérez Hurtado de Mendoza, *Salinas de Andalucía* (pp. 223-231). Consejería de Medio Ambiente.
- Instituto de Ciencias Marinas de Andalucía (sin fecha), *ICTIOTERM. Base de datos terminológicos y de identificación de especies pesqueras de las costas de Andalucía*. Recuperado el 25 de septiembre de 2020 de <https://bit.ly/3cvkxYf>
- Iglesias Rodríguez, J. J. (2002). Las industrias del mar en el litoral bajo andaluz a comienzos de la Edad Moderna. *Revista de Historia de El Puerto*, 28, 11-23.
- López de Rueda, E. (1998). *Guía del parque natural Bahía de Cádiz*. Consejería de Medio Ambiente de la Junta de Andalucía.
- Macías Bedoya, A. (2004). Las marismas y las salinas, comparación de paisajes en J. M. Fernández-Palacios Carmona y A. Pérez Hurtado de Mendoza, *Salinas de Andalucía* (pp. 98-99). Consejería de Medio Ambiente.
- Merino Rey, L. A. (1993). El parque natural de la Bahía de Cádiz: singularidad y pervivencia, *Cuadernos de geografía*, 4, 31-51.
- Molina Font, J. (2004). Molinos de marea en las salinas de la Bahía de Cádiz en J. M. Fernández-Palacios Carmona y A. Pérez Hurtado de Mendoza, *Salinas de Andalucía*, (pp. 69-77). Consejería de Medio Ambiente.
- Muñoz Pérez, J.J. et al. (2014). Puesta en valor de una salina abandonada: Tareas a realizar y su coste en Rivero Reyes, A. J., Sánchez Barea, A.; Pérez Hurtado de Mendoza, A., *Maestros de la sal*, (pp. 237-259). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Payán Sotomayor, P. (1988): *El léxico de las salinas*. Ed. Caja de Ahorros de Cádiz.

- Rodrigo Cámara, J. M. et al. (2012). Registro de paisajes de interés cultural de Andalucía. Criterios y metodología. *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 81, 64-75.
- Sancho Royo, F. (2004). El paisaje de las salinas en J. M. Fernández-Palacios Carmona y A. Pérez Hurtado de Mendoza, *Salinas de Andalucía* (pp. 93-97). Consejería de Medio Ambiente.
- Suárez-Japón, J. M. (2001). Sobre las arquitecturas salineras de la Bahía de Cádiz. *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 35, 186-195.
- Tébar Carrera, J. A. (1998). *Las aves de la Bahía de Cádiz*. Diputación Provincial de Cádiz. Fundación Provincial de Cultura.
- UNESCO (2011). *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention* Recuperado el 25 de septiembre de 2020 de <https://bit.ly/2RZFRvr>

EL ISLOTE DE SANCTI PETRI: HACIA UN NUEVO MODELO DE GESTIÓN EN LA CONFLUENCIA DEL PATRIMONIO NATURAL Y EL CULTURAL

CLARA MOSQUERA PÉREZ
FRANCISCO JAVIER NAVARRO DE PABLOS
Universidad de Sevilla, España

RESUMEN

En el castillo e islote de Sancti Petri (San Fernando, Cádiz), confluyen una sucesión de elementos y acontecimientos históricos junto a un rico paisaje natural. Se le atribuyen los restos del templo fenicio dedicado a Heracles-Melkart, con frecuentes referencias en los textos clásicos, sobre los que se construiría la fortaleza. Buscando cumplir una doble función defensiva, tanto de la costa como del cercano poblado almadrabero, el Castillo sería escenario de importantes batallas históricas hasta el s. XIX. Asimismo, el islote se encuentra en un importante enclave paisajístico, en el que concurren diversos Espacios Naturales Protegidos.

Gozando de un alto reconocimiento y protección, tanto patrimonial como ambiental, la concurrencia de dos administraciones ha marcado diferentes ritmos en la protección y puesta en valor del Islote Sancti Petri, resultando en una sucesión de actuaciones, en ocasiones parciales. A través del análisis global de la protección, conservación y gestión del islote de Sancti Petri, se muestra la pertinencia de abordar el trabajo patrimonial desde una perspectiva más amplia, con el fin de evidenciar una confluencia de valores patrimoniales que han sido reconocidos de manera diversa en el tiempo. Las nuevas figuras de protección y de gestión del patrimonio avanzan hacia lecturas territoriales que se aplican en entornos en los que se superponen elementos diacrónicos y de diversa naturaleza, pero su desarrollo es aún incipiente. El reconocimiento de lugares patrimoniales en los que cohabitan valores patrimoniales tan significativos, desde la vertiente natural hasta la cultural, como es el caso del islote de Sancti Petri, suponen el primer paso para poner en marcha nuevos modelos de gestión como el Parque Cultural, ante la insuficiente respuesta con herramientas más convencionales.

PALABRAS CLAVE

Andalucía, gestión del patrimonio, patrimonio cultural, patrimonio natural, Sancti Petri.

INTRODUCCIÓN

En las inmediaciones del islote de Sancti Petri se han encontrado los restos arqueológicos atribuidos al templo fenicio dedicado a Heracles-Melkart (1100 a.C.), contemporáneo a la fundación de Gadir. Su proximidad al estrecho de Gibraltar fomentó la leyenda de la separación de las Columnas de Hércules, con frecuentes alusiones en textos greco-romanos de autores como Estrabón o Herodoto (Martín-Caro Álamo, J. et al., 2011).

Hay constancia de que, en la etapa de dominio almorávide, este templo fuera destruido en 1146, intentando buscar el tesoro, sirviendo el islote como soporte estratégico para la actividad almadrabra (DBpedia, 2020). El origen de la formación del actual castillo se cree en la construcción de la torre o atalaya atunera (s.XV), con una doble función defensiva: de control de la costa (por su localización estratégica para la Bahía de Cádiz respecto al Estrecho) y para la protección de la actividad económica y pesquera (del cercano poblado almadrabra de Sancti Petri). Los ataques ingleses a Cádiz de 1587 y 1596 -representado en el grabado de Hubert (Figura 1)- motivaron la necesidad de reforzar el conjunto defensivo, construyéndose nuevos elementos entre los siglos XVI y XVIII (IAPH, s.f.). El castillo fue bombardeado durante la Guerra de la Independencia y utilizado posteriormente como prisión (Amigos de los Castillos, 2015).

Las construcciones que actualmente forman parte del castillo pueden dividirse en dos grandes zonas, que ya aparecen definidas en la lectura cartográfica decimonónica de la fortaleza (Figuras 2 y 3). De una parte, encontramos el área septentrional, primera zona de implantación, conformada por la torre vigía (empleada como polvorín, s. XV) y baterías defensivas (s. XIII, la semicircular y s. XIX). Completan esta parte las dependencias dedicadas al cuartel, cocinas, y vivienda del capitán. Por otra parte, en el área meridional, existen una serie de elementos correspondientes a ampliaciones a partir de 1733 para completar la fortificación de la isla y defensa del caño, utilizados como elementos auxiliares de polvorín y vigilancia. Ambas zonas se encuentran conectadas por un

patio, rodeado en sus dos lados por fuertes muros con troneras defensivas. El entorno inmediato está conformado por diversos elementos de arqueología subacuática de diversas etapas: púnica, romana, de la Edad Media y Moderna (Martín-Caro Álamo, J. et al., 2011; IAPH, s.f.; Ayuntamiento de San Fernando, 2013).



Figura 1: Representación del ataque a la bahía de Cádiz por la flota angloholandesa del conde de Essex en 1596, donde se aprecia la localización del islote de Sancti Petri en la parte inferior derecha. Grabado Holandés de A. Hubert. Fuente: Bardallur.

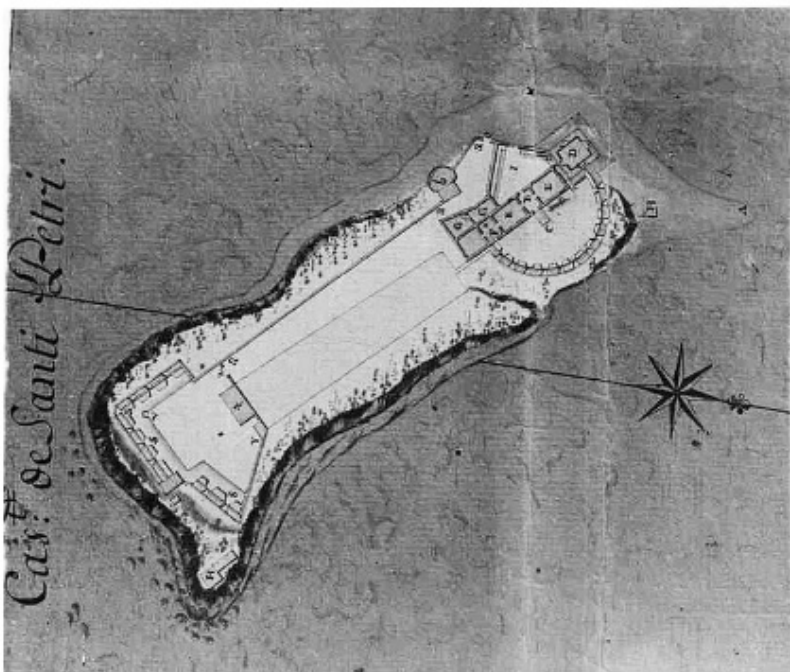


Figura 2: Plano del Castillo de Sancti Petri del S. XIX. Fuente: Sancho Roda.

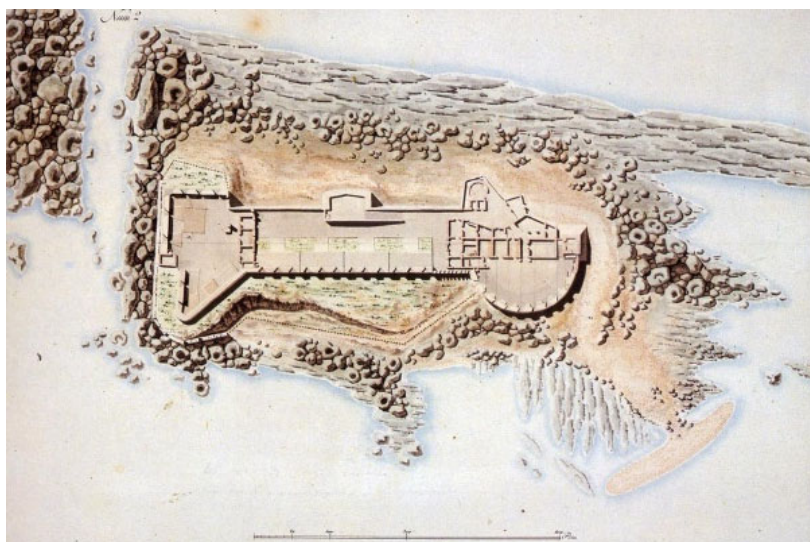


Figura 3: Plano de Sancti Petri hacia 1900. Fuente: Romero de Torres.

Los últimos elementos que componen el actual recinto del castillo se construirían en el s. XIX, en continuidad con la configuración que tuvo éste en el s. XVIII, aspecto que se ha mantenido en una importante rehabilitación de 2010-2012.

Actualmente, el Castillo es un elemento muy atractivo por su inserción en el entorno paisajístico del Caño de Sancti Petri y también por su valor estético y simbólico. Su accesibilidad está muy comprometida, siempre ligada al transporte en embarcaciones pequeñas (supeditadas a inclemencias del tiempo) y gestionadas por empresas turísticas y deportivas. Tras esta reciente intervención material, se evidencia la necesidad de poner en marcha un sistema de gestión y de puesta en valor del Dominio Público Marítimo Terrestre, conforme a sus valores naturales y que permitan la visita e interpretación del monumento.

Aun gozando del máximo reconocimiento patrimonial como BIC, la articulación de su gestión ha estado protagonizada por la administración medioambiental, al encontrarse la isla en un importante enclave paisajístico, en el que concurren diversos Espacios Naturales Protegidos. Desde 2015, una empresa ostenta la concesión administrativa que le otorga la gestión turística del Islote, la accesibilidad al mismo y el mantenimiento del Castillo.

OBJETIVOS

Esta contribución analizará los valores patrimoniales del castillo e islote de Sancti Petri, evaluando su potencial para su puesta en valor turística. Asimismo, se estudiará la evolución en el modelo de gestión del conjunto, considerando la complejidad de aunar valores tanto naturales como culturales. Finalmente, se valorará el recorrido realizado y se propondrán nuevas vías para la consolidación de esta realidad patrimonial.

METODOLOGÍA

En primer lugar, se llevará a cabo un estado de la cuestión en materia de protección patrimonial, confluyendo en el Islote de Sancti Petri disposiciones tanto por parte de la administración medioambiental y como de la administración cultural. Se estudiarán las condiciones actuales del

elemento, derivadas de su comprometida accesibilidad y estado de conservación, esenciales para la consideración de su puesta en valor y visita. Se abordarán las herramientas y actuaciones que están en marcha para el conocimiento patrimonial del Islote y Castillo de Sancti Petri, así como de su difusión y transferencia hacia la sociedad en su entorno más inmediato. Por último, se valorará la evolución en el modelo de gestión, hasta la actualidad.

1. LA PATRIMONIALIZACIÓN DEL ISLOTE DE SANCTI PETRI

1.1. TITULARIDAD Y ESTATUS JURÍDICO

El islote de Sancti Petri y el Castillo forman parte de un Dominio Público Marítimo-Terrestre, propiedad del Ministerio de Medio Ambiente (actual Ministerio para la Transición Ecológica), tras haber sido transferido desde el Ministerio de Defensa (2002).

Este trasvase interministerial tiene origen en la modificación de la línea de tiro del Centro de Ensayos de Torregorda (Cádiz), que permitió la adecuación y desafección por parte del Ministerio de Defensa de la playa de Camposoto hasta el Caño de Sancti Petri. Tras esta actuación, la administración medioambiental procedería a declarar Monumento Natural a la flecha arenosa de la Punta del Boquerón (2003). A pesar de tener titularidad estatal, las competencias sobre este DPMT se encuentran actualmente transferidas a la administración autonómica, que a su vez las ha trasvasado a la Delegación Territorial de Agricultura, Ganadería, Pesca y Desarrollo Sostenible en Cádiz.

1.2. PROTECCIÓN PATRIMONIAL DESDE LA ADMINISTRACIÓN MEDIOAMBIENTAL

La Isla de Sancti Petri se encuentra en un importante enclave paisajístico, en el que concurren diversos Espacios Naturales Protegidos: el Parque Natural Bahía de Cádiz¹²⁸, el Paraje Natural Marismas de Sancti

¹²⁸ Incluido en el Inventario de la declaración del Parque Natural la Bahía de Cádiz, Ley 2/1989 de 18 de julio, Inventario de Espacios Naturales Protegidos de Andalucía (Andalucía, 1989).

Petri, el Monumento Natural de la Punta del Boquerón y la ZEPA Espacio Marino de la Bahía de Cádiz. Tras la sucesión de declaraciones medioambientales, llegó en 2004 el desarrollo del planeamiento del Parque Natural (Andalucía, 2004) (Figura 4).

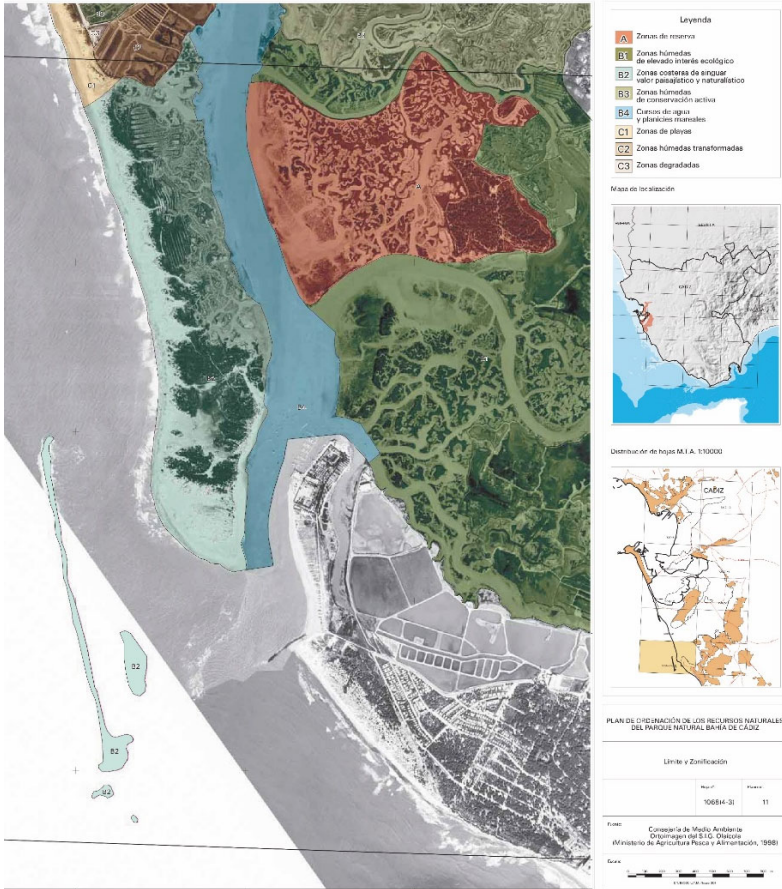


Figura 4. Plan de Ordenación de los Recursos Naturales y el Plan Rector de Uso y Gestión del Parque Natural Bahía de Cádiz. Fuente: Andalucía, 2004.

La relevancia del entorno paisajístico es muy importante, caracterizándose por un paisaje principalmente marítimo, con muy poca altitud sobre el mar, conformado por playas de dunas de arena clara, zonas de marismas, humedales (algunos reconocidos como humedales Ramsar) y formaciones de salinas naturales. Hay que reseñar la presencia de ele-

mentos arqueológicos subacuáticos en el entorno inmediato (bajo el islote, en el entorno – el nivel del mar en época fenicia era bastante inferior al actual), que cohabitan junto a la flora y fauna marinas protegidas.

1.3. PROTECCIÓN PATRIMONIAL DESDE LA ADMINISTRACIÓN CULTURAL

Refiriéndonos al Castillo, se encuentra declarado como Bien de Interés Cultural en la categoría de Monumento (código: 110150006), bajo la protección de la Declaración genérica del Decreto de 22 de abril de 1949 sobre protección de los castillos españoles (España, 1949) y posteriormente por la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (España, 1985).

2. LA CONSERVACIÓN DEL CASTILLO DE SANCTI PETRI Y SU ACCESIBILIDAD

El castillo de Sancti Petri es la única construcción que hay en la isla homónima, ocupando la mayor parte de su superficie. El resto lo componen pequeñas formaciones rocosas que pueden ser más o menos perceptibles en función del nivel de la marea.



Figura 5: Fotografía aérea del islote y Castillo de Sancti Petri. Fuente: elaboración propia con bases de Google Earth y Ministerio de Transición Ecológica.

La configuración de los elementos amurallados se produce a través de una serie de baterías de diferentes cronologías, que describen un trazado irregular, aunque adaptado a la longitudinalidad del propio islote (Figura 5). La torre, de planta cuadrangular, es el elemento que adquiere mayor altura de todo el conjunto, habiendo sido adaptada para utilizarse como faro. Las murallas se extienden de norte a sur, siguiendo el trazado del islote, a excepción del lienzo semicircular, con una altura y espesor variables. En cuanto a la materialidad del conjunto, destaca el empleo de la piedra ostionera en su construcción, muy común en la zona.

La singularidad del emplazamiento del castillo hace que el mantenimiento sea primordial para su conservación, especialmente sobre los elementos amurallados que están en contacto con las mareas. El Castillo se encuentra sujeto a las consecuencias de la erosión marina y del viento, por lo que los principales riesgos para la conservación del bien son los derivados de la acción climática y del mar. Las consecuencias del cambio climático suponen una amenaza tanto para su conservación como para su accesibilidad, que pueden verse comprometidas con el crecimiento del nivel del mar.

2.1. ACTUACIONES PARA LA CONSERVACIÓN Y RECUPERACIÓN MATERIAL DEL CASTILLO

Tras una etapa de abandono e importante deterioro, los primeros indicios de una puesta en valor del castillo de Sancti Petri llegarían en el año 2000, con el convenio de colaboración suscrito entre los ayuntamientos de San Fernando y Puerto Real, para la redacción del proyecto de adecuación, rehabilitación y mejora del entorno “Sitio histórico puente Zuazo y fortificaciones anejas”. Entre los elementos que se incluyen en dicho proyecto se incluía al Castillo de Sancti Petri. Sin embargo, el proyecto básico consecuencia de este acuerdo no llegaría hasta 2006.

Paralelamente, en 2003, se iniciaría el proyecto conjunto entre la Universidad de Alcalá de Henares y la Gerencia Municipal de Urbanismo de San Fernando: “Almenasur: Plan Estratégico de Recuperación de Fortificaciones Costeras de San Fernando”. Esta iniciativa nació con la vocación de sentar las bases para la intervención y gestión del conjunto, con la perspectiva de recuperar y poner en valor el patrimonio defensivo

de la ciudad, que se abordaron expertos tanto locales como internacionales en el congreso «Criterios de Restauración y Fortificaciones Costeras», celebrado en San Fernando en noviembre de 2004 (Sáez Romero et al., 2009; Toledo Coello, 2011).

Las celebraciones del bicentenario de las Cortes y la Constitución de Cádiz motivarían una oleada de preparativos y actuaciones en los lugares vinculados a estos acontecimientos, suponiendo una oportunidad para intervenir en elementos patrimoniales como el Castillo de Sancti Petri, así como para promover su conocimiento y difusión.

De esta manera, entre los años 2010-2012, se llevaron a cabo profundos trabajos de recuperación y rehabilitación en el Castillo. Estas intervenciones fueron promovidas por el Ministerio de Medio Ambiente, Medio Rural y Marino, titular del islote, incluidas dentro de la serie de Actuaciones para la protección de la costa. Los objetivos principales eran la recuperación de su fisonomía (s. XVIII), el refuerzo de los muros exteriores y dotar al islote de un lugar de atraque, compatible con su entorno, así como desarrollar un itinerario accesible para la visita. Complementariamente, se llevaron a cabo prospecciones arqueológicas subacuáticas de investigación y conservación (Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico, 2012).



Figura 6: Vista aérea del castillo tras las tareas de limpieza y desescombro previas a la intervención de 2012. Fuente: Martín-Caro Álamo, J.



Figuras 7 y 8: Vista hacia el Patio del Calendario antes y después de la intervención de 2009 en Sancti Petri. Fuente: Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico.

Como se ha relacionado, la gran mayoría de las actuaciones en las que se ha enmarcado el islote y castillo de Sancti Petri están caracterizadas por su condición territorial y de pertenencia a una red de elementos patrimoniales más amplia, aspecto fundamental para su puesta en valor.

2.2. ACCESIBILIDAD

El Castillo de Sancti Petri se encuentra en la isla homónima, perteneciente al término municipal de San Fernando, en su límite con Chiclana de la Frontera, en el área que conforma la desembocadura del Caño de Sancti Petri (Figura 9). Su singular localización obliga a que el acceso sea exclusivamente a bordo de embarcaciones. Este trayecto está supeditado a las inclemencias del mar (puede no ser siempre cómodo debido a la interacción de la dinámica litoral de la costa atlántica, las corrientes del caño y las mareas). A la isla se accede en algún tipo de embarcación (kayak o barca a motor), bien desde el puerto deportivo o desde la playa de Sancti Petri (municipio de Chiclana) (Figuras 10 y 11). Estos medios de transporte están únicamente ofrecidos por empresas dedicadas al turismo y/o al deporte, no existe una infraestructura pública.

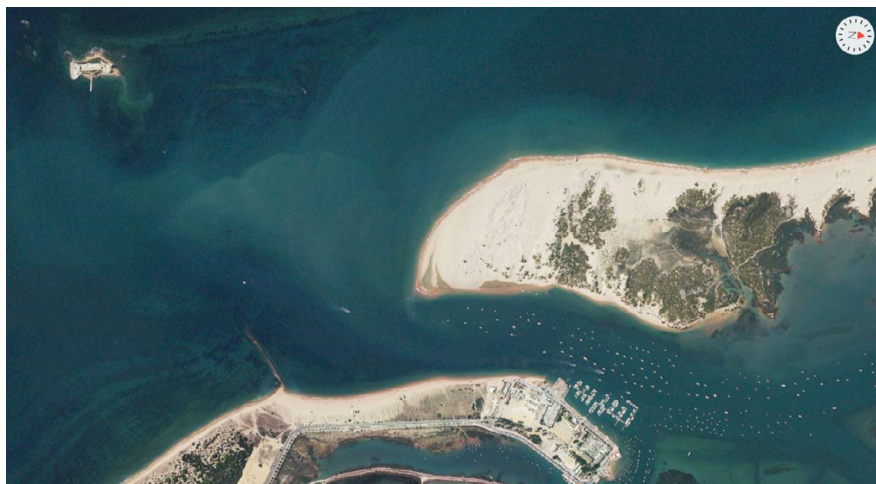
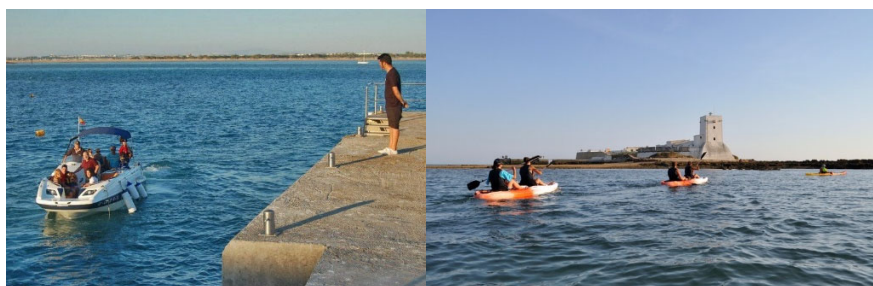


Figura 9: Fotografía aérea de la desembocadura del Caño de Sancti Petri, con el islote de Sancti Petri. Fuente: Google Earth.



Figuras 10 y 11: El acceso al castillo de Sancti Petri en embarcación.
Fuentes: Castillo de Sancti Petri y Prehistoria del sur.

3. HACIA UN MODELO DE GESTIÓN PARA EL ISLOTE DE SANCTI PETRI

3.1. PLAN DE USO Y GESTIÓN DEL DOMINIO PÚBLICO MARÍTIMO-TERRESTRE DE SANCTI PETRI

Con la recuperación de su materialidad en marcha, por parte del proyecto de intervención a cargo del Ministerio, comienza a patentizarse la necesidad de establecer un modelo de gestión para el Islote y Castillo de Sancti Petri, definido como Dominio Público Marítimo-Terrestre (DPMT). Así, en 2010, mediante un convenio entre la Demarcación de

Costas Andalucía-Atlántico (Ministerios de Medio Ambiente Medio Rural y Marino) y la Universidad de Cádiz, se realiza un estudio del que se extraen unas directrices para el uso y gestión del DPMT, además de reconocer las afecciones de este y se determinan una serie de criterios para un uso público (Barragán Muñoz, 2010), sin entrar a valorar en el modelo de gestión mediante el que debe llevarse a cabo.

3.2. EL OTORGAMIENTO DE CONCESIÓN ADMINISTRATIVA EN DOMINIO PÚBLICO MARÍTIMO-TERRESTRE PARA LA OCUPACIÓN Y EXPLOTACIÓN DEL ISLOTE Y EL CASTILLO DE SANCTI PETRI

Tras las obras acometidas por el Ministerio del Medio Ambiente en las que el conjunto quedó completamente restaurado (2010-2012), la Delegación Territorial de Agricultura, Ganadería, Pesca y Desarrollo Sostenible en Cádiz, en la que se encuentran transferidas las competencias sobre este bien, encontró la fórmula para resolver la gestión del bien y su mantenimiento: el otorgamiento de una concesión administrativa para la ocupación y explotación de este DPMT.

En 2015, la delegación al frente del islote lanzó una licitación por un plazo de 30 años, en la que se incluye tanto a la realidad geográfica del islote como al elemento arquitectónico del castillo. En ésta, se incluyen condiciones en materia de señalización y balizamiento marítimo, avituallamiento para visitantes, obligación de ofrecer servicio de visitas con salidas desde diversos puntos, promoción de la actividad turística y educativa, mejora del muelle de atraque, desarrollo de actividades y eventos, difusión del patrimonio, promoción del monumento en la red y trabajos de limpieza y mantenimiento de las condiciones materiales del conjunto.

De esta manera, tras resolverse este procedimiento, la gestión del Castillo y el Islote de Sancti Petri se encuentra otorgada mediante concesión administrativa en dominio público marítimo terrestre a la empresa *Loggia, Gestión del Patrimonio Cultural S.L.* a cargo de Francisco Toledo desde 2015 (Andalucía, 2015). Con la puesta en marcha de este modelo de gestión, la administración se exime de destinar más recursos en el Castillo y el islote para este fin, con la oportunidad de generar esta sinergia con la empresa, que, a su vez, obtiene beneficios por su gestión y

se encarga de su mantenimiento y conservación, además de garantizar las condiciones necesarias de accesibilidad y para la visita al monumento. También se destaca el esfuerzo realizado en la divulgación del Castillo, la promoción de su visita y las actividades en el mismo a través de la presencia en redes sociales (Twitter, Instagram, Facebook) y las iniciativas promovidas para continuar la investigación sobre esta realidad patrimonial.

Del mismo modo, la Asociación de Empresas Turísticas de Cádiz (AETC) ha firmado un convenio de colaboración con el Ayuntamiento de San Fernando como paso previo a la constitución de la Mesa Profesional de Turismo del municipio, con el objetivo de trabajar en la promoción, defensa e impulso de las actividades turísticas de la ciudad. El Castillo Sancti Petri, a través de su empresa gestora, es miembro de este foro profesional, lo que lo constatan como un verdadero activo turístico de San Fernando.

Actualmente, no existe un Plan Director del Castillo de Sancti Petri, pese a haber sido señalada su necesidad en el Proyecto Almenasur y a reunir las características para ello.

3.3. LA VISITA AL ISLOTE Y CASTILLO DE SANCTI PETRI

El islote de Sancti Petri es un elemento patrimonial muy relevante, al concurrir importantes valores patrimoniales. En el castillo, destacan sus valores históricos y geoestratégicos: vinculados a las primeras civilizaciones del Mediterráneo, con los restos fenicios del antiguo templo de Heracles-Melkart; así como a los propios acontecimientos de la Edad Media, en la que adquiere su carácter estratégico como punto defensivo tanto de la costa como de la almadraba, ligado a la pesca del atún. También está asociado a importantes batallas navales históricas. Resulta un elemento complejo, con elementos arquitectónicos transformados en una larga secuencia histórica y sobre el que incurre una fuerte potencialidad paisajística (Figura 12).

Su entorno inmediato, combina la playa de arena y dunas, las marismas y las salinas, potenciando la percepción del propio Castillo y multipli-

cando su valor, resultando el islote de Sancti Petri un lugar muy atractivo para el turismo tanto de carácter cultural, como deportivo o vinculado con el disfrute de la naturaleza. Al mismo tiempo, es un elemento muy significativo para el desarrollo identitario de la población local por la memoria de este legado milenario.

Forma parte de la red con el distintivo ‘Carta Europea de Turismo Sostenible’, de aplicación en Espacios Protegidos, aunque es más inherente a su pertenencia al Parque Natural que al propio Castillo.

La visita al islote está muy condicionada por la estacionalidad y a los imperativos del turismo, de gran intensidad en esta zona de Cádiz. Por ello, la mayor parte de las visitas a Sancti Petri se concentran durante las temporadas de verano y otoño, quedando abierto el resto del año mediante cita previa.

El trayecto desde tierra firme al islote de Sancti Petri debe de realizarse en embarcaciones de recreo de poco calado (barcas o kayaks) debido a que la batimetría muestra apenas calados de 1.00m en las cercanías del islote, así como para respetar el entorno ambiental del Parque Natural en el que se encuentra. Este servicio lo prestan empresas vinculadas al turismo y al deporte de toda la zona de la Bahía de Cádiz. La mayor parte de estas empresas ofrecen precios combinados de transporte y entrada al Castillo.



Figura 12: El castillo desde la formación rocosa del islote. Fuente: Castillo de Sancti Petri.



Figuras 13 y 14: Vistas del recorrido interior del Castillo. Fuente: Castillo de Sancti Petri.

En lo respectivo a la visita al propio recinto del castillo (Figuras 13 y 14), esta se puede realizar tanto de manera libre como guiada. Existen paneles divulgativos en los espacios exteriores (Figuras 15 y 16); en el interior, se realiza exposiciones temporales que suelen ilustrar aspectos concretos de la historia del Castillo. La última de ellas se centraba en los valores medioambientales y geomorfológicos de la Isla Sancti Petri y la historia del Templo de Heracles-Melkart y Castillo Sancti Petri y fue

desarrollada por el Centro Andaluz de Arqueología Subacuática de Cádiz (Figura 17) (Castillo de Sancti Petri, 2020).

El islote de Sancti Petri no sólo es atractivo para los visitantes por sus valores patrimoniales vinculados al turismo cultural; también es un lugar propicio para el desarrollo de actividades lúdicas y de ocio, favoreciendo el desarrollo de otras formas complementaria de turismo. En temporada alta, al atardecer, se realizan frecuentemente actividades complementarias: de carácter gastronómico, musicales (conciertos y otras actividades lúdicas) y vinculadas a la observación astronómica (Figura 18). Complementariamente, el islote se utiliza para el desarrollo de actividades deportivas como la pesca o la práctica de deportes acuáticos.



Figuras 15 y 16: Paneles divulgativos en el recinto del Castillo de Sancti Petri.
Fuente: Turismo de Andalucía.



Figura 17: Exposición sobre los valores medioambientales y geomorfológicos de la Isla Sancti Petri y la historia del Templo de Hércules-Melkart y Castillo Sancti Petri, desarrollada por el Centro Andaluz de Arqueología Subacuática de Cádiz.
Fuente: Castillo de Sancti Petri.



Figura 18: Actividades de astronomía en el islote de Sancti Petri. Fuente: Turismo de Andalucía.

3.4. RETOS Y OPORTUNIDADES PARA EL CASTILLO E ISLOTE DE SANCTI PETRI

El Castillo e islote de Sancti Petri constituyen un elemento patrimonial con la máxima protección legal, tanto por parte de la administración cultural como la medioambiental. Goza de unos reconocidos valores patrimoniales, además de haberse beneficiado recientemente de una intervención restauradora completa. Su emplazamiento icónico en un islote resulta muy atractivo para el visitante, con una experiencia que comienza en el propio trayecto, además de contar con espacios idóneos para desarrollo de actividades de interés al aire libre, con gran aforo y para todo tipo de públicos.

Por otra parte, el islote y castillo de Sancti Petri siempre contará con dos importantes hándicaps: su continua necesidad de mantenimiento (por la acción del viento y el mar, para minimizar la aparición de patologías derivadas del contacto con el agua) y la limitación en su accesibilidad. También, siempre deberá cuidarse especialmente el impacto medioambiental que ocasiona su puesta en carga, al encontrarse inmerso en un Parque Natural, con flora y fauna protegidas.

Es indudable el potencial paisajístico y patrimonial del islote y castillo de Sancti Petri, que puede formar parte de rutas turísticas cercanas vinculadas tanto a patrimonio natural como cultural. Existe un interés manifiesto por parte del Ayuntamiento de San Fernando y la Delegación de Turismo por destacar este monumento, así como por parte de la comunidad científica y cada vez más de la población local. Existen numerosos estudios científicos sobre el Castillo, su historia y elementos de arqueología subacuática asociados, así como sobre el entorno paisajístico en el que se encuentra; sin embargo, su divulgación a la sociedad no está tan desarrollada. La pertenencia a la red de Fortificaciones Costeras de San Fernando supone una oportunidad de creación de una red, aún en un desarrollo muy incipiente. La concesión de su gestión ha permitido que se reabriera al público desde 2015 y que se mantenga conservado.

El desarrollo de la gestión del monumento no se encuentra plenamente completado, al no existir un Plan Director ni Planeamiento Especial de Protección. Como consecuencia, las herramientas de puesta en valor y

divulgación del propio monumento son aún muy básicas. La gestión se ha concedido a un administrador único por un largo plazo (30 años), lucrándose una sola empresa de la explotación del monumento, reduciendo así las posibilidades de beneficiar a la zona y al monumento.

CONCLUSIONES

El devenir en la protección y gestión del Islote de Sancti Petri y su castillo son reflejo de la jerarquía institucional y de la implicación de la administración en este elemento patrimonial. En consecuencia, las diversas actuaciones acometidas han sido en muchos casos parciales, sin una visión integral de esta realidad tan singular que aún una notable componente paisajística y una fuerte carga simbólica. La división de las administraciones intervinientes y sus funciones se ha intentado suplir progresivamente, intentando primar la accesibilidad y la difusión patrimonial de este entorno.

A través del análisis global realizado, se muestra la pertinencia de abordar el trabajo patrimonial desde una perspectiva más amplia, con el fin de evidenciar una confluencia de valores patrimoniales que han sido reconocidos de manera diversa en el tiempo. Además de una deseable mayor implicación de la administración en la gestión directa de este elemento, la instrumentación proveniente del reconocimiento de figuras de protección de escala territorial, parecen convenientes para dar respuesta a la complejidad de elementos patrimoniales tan singulares y que forman parte de discursos más amplios y plurales.

La creación de un Parque Cultural, asociado al Parque Natural Bahía de Cádiz, Sancti Petri, los sitios históricos vinculados a las Cortes de Cádiz y a la zona subacuática de servidumbre arqueológica, podría constituir una interesante propuesta de comprensión y puesta en valor de estos patrimonios, mediante un consorcio intermunicipal en el que también participen la Junta y el Estado.

Parte del recorrido ya se ha conseguido, pero la verdadera consecución de esta puesta en valor vendrá con la apropiación identitaria de la ciudadanía de este elemento patrimonial y su entendimiento como recurso.

AGRADECIMIENTOS

Los autores de esta contribución agradecen al Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Sevilla y al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, por financiar sus investigaciones mediante contratos predoctorales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMIGOS DE LOS CASTILLOS. (2015). “Castillo-Fortaleza de Sancti Petri”. Disponible en:
<https://www.amigosdeloscastillos.es/portfolio/castillo-fortaleza-de-sancti-petri/> [Consultado el 12/10/2020]
- ANDALUCÍA. (1989). Declaración del Parque Natural la Bahía de Cádiz, en Ley 2/1989 de 18 de julio, Inventario de Espacios Naturales Protegidos de Andalucía y se establecen medidas adicionales para su protección. BOJA nº60, 27 de julio de 1989.
- ANDALUCÍA. (2004). Decreto 79/2004, de 24 de febrero, por el que se aprueban el Plan de Ordenación de los Recursos Naturales y el Plan Rector de Uso y Gestión del Parque Natural Bahía de Cádiz. BOJA nº 71, de 13 de abril de 2004.
- ANDALUCÍA. (2015). Delegación Territorial de Agricultura, Ganadería, Pesca y Desarrollo Sostenible en Cádiz. Otorgamiento de concesión administrativa en dominio público marítimo terrestre para la ocupación y explotación del islote y el castillo de Sancti Petri, en el término municipal de San Fernando (Cádiz). Disponible en:
<https://www.juntadeandalucia.es/temas/contratacion-publica/perfiles-licitaciones/detalle/00000001249.html> [Consultado el 25/10/2020].
- AYUNTAMIENTO DE SAN FERNANDO. (2013). Plan General de Ordenación Urbana de San Fernando, BOJA nº 28, de 8 de febrero de 2013.
- BARRAGÁN MUÑOZ, J.M. (2010). “Islote y Castillo de Sancti Petri: Directrices para el uso y gestión del DPMT”. Convenio de colaboración Demarcación de Costas Andalucía-Atlántico (Ministerio de Medio Ambiente, Medio Rural y Marino) y la Universidad de Cádiz. Grupo Investigación Gestión Integrada Áreas

Litorales Universidad de Cádiz. Disponible en:
https://drwqtxts1xzle7.cloudfront.net/44223821/Islothe_y_Castillo_de_Sancti_Petri_Direct20160330-13412-sduj2k.pdf?1459377389=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DIslothe_y_Castillo_de_Sancti_Petri_Direct.pdf&Expires=1603748459&Signature=gINEU05j2lJarMle08CXKLe6eje8ghvweTOnD1ym22kTGc9tNXt6XT-Knt6Ktelo729-PyZNIr-sdGQEmGNI5RMwH1wl1tov68ZObv~iTwESbWeoznWRYeTqfEUPXkQleF-h5KCXLCJpMQeymPC4AJUhQQQKsW9cnVFuG-nVlvoN-OcciKliQ7Psf5akFl7UWTC3TeSj kfNq9-TXPBePCQ4-c9LkWpSX9kMM87gijjuK53TLraerotQkIQ-HjjPNVUyYAzwSXFgnX3~PEXYWbGHDYCUYK-rA1gIU5Ohdh2oNmjjwnRiL3vHw8-ujtRbpwaKRBoG8up7QU5yVIxpJQ__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA [Consultado el 25/10/2020].

BARDALLUR, BLOG DIVULGATIVO. (s.f.). “Ataque a Cádiz a finales del s. XVI”. Disponible en:
<https://turbena.blogspot.com/2015/07/ataque-cadiz-finales-del-xvi.html>. [Consultado el 12/10/2020].

CASTILLO DE SANCTI PETRI. (2020). Página de Facebook del Castillo de Sancti Petri. Disponible en:
<https://www.facebook.com/castillodesanctipetri> [Consultado el 25/10/2020].

DBPEDIA. (2020). Melkart. Disponible en:
<https://es.dbpedia.org/page/Melkart>. [Consultado el 12/10/2020].

ESPAÑA. (1949). Decreto de 22 de abril de 1949 sobre protección de los castillos españoles. BOE nº125, de 5 de mayo de 1949, pp. 2058-2059.

ESPAÑA. (1985). Ley 16/1985 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español. BOE nº 155, 29 de junio 1985.

ESPAÑA. MINISTERIO PARA LA TRANSICIÓN ECOLÓGICA Y EL RETO DEMOGRÁFICO. (2012). “Recuperación del castillo de Sancti Petri”, Actuaciones para la protección de la costa. Disponible en: <https://www.miteco.gob.es/es/costas/temas/proteccion-costa/actuaciones-proteccion-costa/cadiz/110577-castillo-sancti-petri.aspx> [Consultado el 12/10/2020].

- INSTITUTO ANDALUZ DE PATRIMONIO HISTÓRICO (IAPH). (s.f.). “Castillo de Sancti Petri” en Guía Digital IAPH. Disponible en: <https://guiadigital.iaph.es/bien/inmueble/4845/cadiz/san-fernando/castillo-de-sancti-petri> [Consultado el 12/10/2020].
- MARTÍN-CARO ÁLAMO, J., et al. (2011). La recuperación del castillo de Sancti-Petri: una deuda demasiado larga con la historia. *Revista de Obras Públicas*, 2011, vol. 158, no 3, 527. Pérez-Ventana, Q. (s. f.). Sancti Petri – pesca rockfishing. Pesca Deportiva Andalucía. Recuperado 25 de octubre de 2020, de <https://www.andaluciapescadeportiva.es/rockfishing-en-sancti-petri/>
- ROMERO DE TORRES, E. (1907-09). Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Cádiz (Vol. 01F). Disponible en: http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/image/CSIC001359467_V01F/1/ [Consultado el 12/10/2020].
- SÁEZ ROMERO, A. et al. (2009). Intervención arqueológica de apoyo a la puesta en valor en el Puente Zuazo (San Fernando-Puerto Real, Cádiz). Resultados de los sondeos estratigráficos. Anuario arqueológico de Andalucía 2004, pp. 413-426.
- SANCHO RODA, J., et al. (2004). *El Atlas De Las Fortificaciones De La Isla De San Fernando De Carlos Vargas Machuca*. 1ª ed. [S.l.]: Ayuntamiento de San Fernando, 2004.
- TOLEDO COELLO, F.J. et al. (2011). “ALMENASUR. Plan Estratégico de Recuperación de Fortificaciones Costeras de San Fernando” en VIJANDE VILA, E. et al. (coord.), Historia y arqueología en la primera década del siglo XXI en San Fernando. II Foro sobre Arqueología de San Fernando (Cádiz), pp. 36-40.
- TURISMO DE ANDALUCÍA. (s.f.). Castillo Sancti Petri – visitas. Disponible en: <https://www.andalucia.org/es/san-fernando-turismo-cultural-castillo-sancti-petri> [Consultado el 25/10/2020].

EXPERIENCIAS DE PAISAJE COMO PROYECCIÓN DE
LAS FIGURAS DE PROTECCIÓN PATRIMONIAL DE
BASE TERRITORIAL:
EL CASO DE LA ENSENADA DE BOLONIA

CLARA MOSQUERA PÉREZ
FRANCISCO JAVIER NAVARRO DE PABLOS
Universidad de Sevilla, España

RESUMEN

El territorio donde se asienta la ensenada de Bolonia (Tarifa, Cádiz), se fue sustanciando históricamente a partir de antiguas pesquerías, dando como resultado un notable desarrollo urbano, patentizado en época romana como la ciudad de Baelo Claudia. Tras siglos de olvido, su proceso de recuperación, de investigación multidisciplinar y de protección patrimonial lo convierten en un caso paradigmático.

Los objetivos de la presente contribución son: evidenciar el papel de la arqueología del paisaje como recurso turístico y productor de formas alternativas de conocimiento; hacer valer la necesidad de armonización de las lógicas que desarrollan la protección del patrimonio cultural y natural en territorios compartidos, con presencia de instituciones del Patrimonio Histórico y evaluar los modelos que representan las estrategias de intervención desarrolladas y su perspectiva en la emergente Red de Espacios Culturales de Andalucía. Para ello, se efectuará un análisis de los distintos estudios arqueológicos, etnológicos, etc., desde las fuentes documentales. Se aportará una observación directa del propio yacimiento —ahora conjunto arqueológico— y su entorno y se estudiarán los modelos de gestión patrimonial, de musealización y difusión.

Su valor de posición ha tenido como consecuencia una alta repercusión económica derivada de la pesca del atún y la creación de almadrabas en el litoral gaditano vinculado. La relevancia estratégica y defensiva que mantiene el enclave ha posibilitado la conservación del medio natural eludiendo las dinámicas desarrollistas del litoral andaluz asociadas al turismo. El centro de visitantes de Vázquez Consuegra, forma parte de la puesta en valor contemporánea y la adecuación del discurso museológico de Baelo Claudia, que se ha visto acompañada de pequeñas intervenciones paisajísticas para su visita y recorrido urbano y litoral.

PALABRAS CLAVE

Baelo Claudia, musealización, paisaje arqueológico, pesquerías históricas, protección patrimonial.

INTRODUCCIÓN

El territorio donde se asienta la ensenada de Bolonia (Tarifa, Cádiz), se encuentra ubicado en el estrecho de Gibraltar. Su singularidad morfológica destaca por constituir un área claramente delimitable desde el punto físico, encontrándose su espacio en directa relación con el mar. Forma un arco litoral cóncavo, definido mediante una suave pendiente que mira a la línea costera, un auténtico teatro natural, con el continente africano y el horizonte oceánico como fondo.

Cuenta con el precedente de un rico patrimonio rupestre, e incluso megalítico, que jalona el área del Estrecho y el sector de la antigua laguna de la Janda. Su modelo de ocupación se fue sustanciando históricamente mediante asentamientos que alcanzaron vocación de permanencia, mayoritariamente relacionados con antiguas pesquerías, conocidas al menos desde época fenicia y púnica. En la Antigüedad, por encima del temprano *oppidum* de la Silla del Papa, el proceso dio como resultado más destacable un notable desarrollo urbano, patentizado en época romana como la ciudad de *Baelo Claudia*. Su mayor grado de actividad lo experimentó en época altoimperial.

Los restos de la ciudad padecieron luego casi once siglos de olvido, con una manifiesta latencia, de escasa relevancia local, incluyendo proyectos no realizados, hasta reaparecer incipientemente en los siglos XVIII y XIX, en el sitio denominado Bolonia en las cartografías. Su posterior proceso de recuperación, como yacimiento arqueológico, fue llevado a cabo desde el filo de la tercera década del siglo XX en adelante. Ha puesto a prueba tanto la investigación multidisciplinar como las actuaciones de protección e intervención en el patrimonio, convirtiéndose en un caso paradigmático.

Esta aportación va dirigida a dotar de una base conceptual coherente a aquellas posibles intervenciones futuras que afecten al patrimonio histó-

rico y natural asociado a la recuperada *Baelo Claudia* y su entorno inmediato, contribuyendo a que se aborden desde una consideración avanzada. Para ello, se entiende que la trayectoria desarrollada hasta la fecha, en un ámbito de estas características, ha establecido una tendencia en dicho sentido y que, progresivamente, se va intensificando.

OBJETIVOS

El trabajo se plantea, por tanto, sistematizar aquellos factores que pueden ser determinantes para dirimir la adecuación de una intervención. Más específicamente:

Identificar y caracterizar los principales valores patrimoniales de la ensenada de Bolonia, teniendo en cuenta además las figuras e instrumentos concretos de protección que sobre este espacio recaen.

Evidenciar el papel de la arqueología del paisaje como recurso científico, y asimismo turístico, productor de formas alternativas de conocimiento y relacionalidad.

Hacer valer la necesidad de armonización de las lógicas que desarrollan la protección del patrimonio cultural y del patrimonio natural en territorios compartidos, con presencia de instituciones específicas del patrimonio histórico, caso del Conjunto Arqueológico de *Baelo Claudia*.

Evaluar los modelos que representan las estrategias de intervención desarrolladas en la ensenada desde la aplicación de los instrumentos patrimoniales actuales, potenciando y actualizando su perspectiva, para aportar claves a futuras intervenciones que tengan en cuenta la adecuada configuración de su papel en la emergente Red de Espacios Culturales de Andalucía.

METODOLOGÍA

Se aportará una observación directa del propio yacimiento —ahora conjunto arqueológico— y de los elementos destacables de su entorno, en relación con los objetivos marcados.

Se efectuará un análisis de los distintos estudios arqueológicos, etnológicos, etc. elaborados, desde las fuentes documentales.

Se estudiarán los modelos de gestión patrimonial y de musealización y difusión, resultantes de aplicar los instrumentos vigentes en el espacio Baelo.

Se realizará un diagnóstico sobre la jerarquía y entidad de sus valores patrimoniales, a fin de evidenciar posibles riesgos o amenazas que puedan experimentar.

Se efectuarán recomendaciones para posibles intervenciones.

1. LOS RASGOS DEL LUGAR: APROXIMACIÓN A LA ORILLA NORTE DEL ESTRECHO

El golfo de Cádiz, en su aproximación al estrecho de Gibraltar, traspasado el caño de Sancti Petri y el espacio de la bahía de Cádiz, se formaliza con una característica cadencia de arcos litorales, en general definidos por ensenadas abiertas, resolviéndose normalmente sus zonas de contacto mediante playas.

La secuencia parte de espacios de longitud considerable. Entre Trafalgar y cabo Plata, ya en aguas del Estrecho, se tiene la ensenada de Zahara; entre cabo Plata y el de Punta Camarinal encontramos la llamada playa de los Alemanes, junto a otros espacios intermedios más recónditos como la cala del Cañuelo, en torno al cabo de Gracia; entre Punta Camarinal y Punta Paloma se abre la ensenada de Bolonia, delimitada con la playa de Bolonia de 3.800 m de longitud y una anchura media de 70 m, y el arco orográfico de cierre, formado por la sierra de la Plata, que desciende hacia Punta Paloma. Nos encontramos, por tanto, ante espacios que se configuran en general mediante compartimentaciones a base de sierras litorales, que en ocasiones penetran hacia el océano, mediante formaciones rocosas y que se combinan con superficies arenosas, a veces con formaciones dunares e incluso istmos. Luego vienen sucedidas, tras Tarifa, y ya en aguas mediterráneas, por algunas formaciones también perpendiculares, como la sierra del Cabrito y la directriz del propio peñón de Gibraltar.

El contraste de la dualidad se atempera con las distintas soluciones de conexión con el interior de esas ensenadas, que ofrecen cuencas visuales más rotundas, caso de Bolonia (Salmerón, 2004), hasta llegar normalmente a definiciones más abiertas y formalmente menos unitarias y más disueltas.

La franja costera de la actual playa de Bolonia se corresponde con un borde arenoso que en el istmo de Camarinal destaca por el porte de la conocida como Duna de Bolonia (supera los 30 m de altura), y cuyo desarrollo ha cambiado desde la Antigüedad, para establecer en determinados momentos una laguna litoral paralela a la ciudad. Una estructura que sirvió de fondeadero y base conformadora del puerto romano de *Baelo Claudia*.

2. LA VOCACIÓN DE LOS PROCESOS ANTRÓPICOS

Las actividades históricas soportadas por el conjunto de este territorio vinculado al Estrecho, como las pesquerías y el comercio con sus productos o el control y defensa del litoral y la navegación, más la continuidad agroganadera, han favorecido la combinación de población asociada a espacios portuarios, sean históricos o contemporáneos, contrapesándose con la diseminación rural y el despliegue de la infraestructura de apoyo a dichos usos, dispuesta en el transcurso de siglos. En la ensenada, perdido el puerto romano, se mantienen desde restos de acueductos romanos a baterías y búnkeres. Puede considerarse que la variedad tipológica es especialmente rica.

La evolución hacia cometidos como espacios turísticos, incluyendo hostelería y mercadillos, y los usos culturales, ha generado una nueva forma de acceder, registrar y ocupar la ensenada.

La idea de acceso, de llegada en puntos concretos, a las aguas marinas se combina con la necesidad de formalizar recorridos. Los precedentes son antiguas vías romanas (aún hoy día parcialmente conocidas) o senderos y vías pecuarias, además de carreteras, que dan paso en la actualidad a los planteamientos de perimetrar la franja de la playa con dispositivos que combinen la movilidad peatonal con el respeto a la resultante de las dinámicas eólicas y su acción sobre la franja arenosa.

3. HACIA UNA CARACTERIZACIÓN PATRIMONIAL

3.1. LA URBANIDAD DE *BAELO CLAUDIA*

La relevancia que tuvo *Baelo Claudia* en el pasado puede deducirse de numerosas referencias conocidas.

En algunas monedas bilingües se la denomina *Bailo* o *Baldo*. Marciano y Estrabón la llaman *Belo*; en el Itinerario Antonino y el posterior Anónimo de Rávena (también llamado *Ravennate*, de *Ravennatis Anonymi Cosmographia*, consta como *Belone*, también referida como *Bellone*. Mientras que *Baelo* es el nombre que recibe con Pomponio Mela, Plinio y Solino (Álvarez Rojas y otros, 2007).

El territorio donde se asienta la ensenada de Bolonia (Tarifa, Cádiz), en las inmediaciones del Estrecho de Gibraltar, se fue sustanciando históricamente a partir de antiguas pesquerías, dando como resultado un notable desarrollo urbano, patentizado en época romana como la ciudad de *Baelo Claudia*.

La posición cercana al Estrecho, la relación con los flujos migratorios de especies como el atún rojo, sus dimensiones espaciales con una clara delimitación, propiciaron que desde antiguo su poblamiento se consolidara, primero en la definición urbana del *oppidum* de la Silla del Papa y luego descendiendo progresivamente para configurar unas *cetariae*, toda una considerable factoría pesquera y una completa ciudad. Realidad urbana que, por designio de Roma y bajo el mandato del emperador Claudio, se convirtió en el *Municipium Claudium Baelo*.

La ciudad se consolidó con un frente amurallado paralelo a las aguas y una direccionalidad urbana este-oeste caracterizada por un *decumano maximo* dominante que conectaba las puertas de salida hacia *Carteia* al este y hacia *Gades*, al oeste, los principales núcleos antiguos de este arco del golfo de Cádiz-Estrecho. En el mismo sentido se destaca un *decumano* norte, con el que se alinea el *postcaenium* del teatro. Perpendicularmente, en sentido norte sur, la ciudad se organizaba mediante cuatro ejes. Entre el *cardo* 3 y el *cardo* 4 se erigieron los edificios y el vacío del área forense (Álvarez Rojas y otros, 2007).

La delantera se ocupó fundamentalmente con el puerto y la destacada factoría dedicada al aprovechamiento de la riqueza pesquera, con origen, en parte, prerromano, acompañada por algunas casas en la acera este del *cardo* 4. La importancia de las capturas pesqueras y la elaboración de *salsamenta*, como pescado en salazón, y productos como el *garum* (Bernal, 2016), potenció este desarrollo urbano y esa peculiar configuración en el territorio de la ensenada, dando pie a una coherente caracterización del espacio productivo y residencial, con una cuidada modelística. Además de los edificios industriales, en la ciudad aún destacan los testimonios de diversos edificios administrativos y espacios áulicos como el foro, los templos de la triada capitolina y otro dedicado a Isis, termas, arquitectura comercial, destacando el mercado o *macellum y tabernae*, el teatro y la cinta de arquitectura defensiva, provista de puertas y poternas (Sillières, 1997).

La ingeniería hidráulica que abastecía a la ciudad la dotó de tres acueductos: el acueducto del Realillo, al norte, que alimentaba a una cisterna que se encuentra excavada; el del Molino de Carrizales, que embocaba cerca de la puerta de *Gades* y al este el de Punta Paloma (Jiménez, 1973). En su perímetro se erigieron asimismo hasta tres necrópolis (una al oeste y dos al este).

Más recientemente se ha identificado un *suburbium* entre el arroyo de las Villas y la necrópolis occidental, dotado de unas termas extraurbanas, con un posible cuarto acueducto.

3.2. LA SEDIMENTACIÓN DE LAS ACTUACIONES PATRIMONIALES

Su relevante pasado en época altoimperial se fue desdibujando, con la disminución de los flujos comerciales y el efecto de sismos y maremotos. El probable abandono de la ciudad en el siglo VII y la reciente localización, por el momento, de escasos hallazgos de la época andalusí, nos hablan de siglos de olvido. A partir de la islamización, otros núcleos urbanos adquirieron mayor preponderancia en detrimento de su conservación. La ciudad se fue arruinando y permaneció en el olvido, supeditada a intereses locales precarios.

Si el valor de posición de *Baelo Claudia* dentro del espacio en transición de La Janda al Estrecho se correspondió con una alta repercusión económica, derivada de la pesca del atún en la antigüedad, se mantuvo más su participación en el control del litoral y la navegación en el litoral gaditano vinculado a rutas mediterráneas. Belonia, luego Bolonia, será un modesto asentamiento de pescadores, a lo sumo. La pesca del atún ya tuvo su reflejo en monedas fenicias encontradas en tierras gaditanas. Es en el siglo XVIII cuando se sintetizan y difunden gráficamente las principales artes de pesca del atún: la almadraba de buche y la primitiva almadraba de tiro, un momento en el que se calan almadrabas en otros enclaves gaditanos. Asimismo, los intentos ilustrados de vigilancia costera con nuevos dispositivos defensivos y de repoblar la costa en Bolonia no fructificaron.

Por ello, puede decirse que su proceso de recuperación ha puesto a prueba tanto la investigación multidisciplinar como la protección patrimonial, convirtiéndose en un caso paradigmático.

La Ensenada de Bolonia, en la esfera territorial, tuvo una lectura cartográfica a una escala más legible a partir del siglo XVIII, donde ya se representa en ocasiones parte del perímetro amurallado y el teatro. Pero la lectura propiamente arqueológica es del siglo XX y se combina con poderosas imágenes aéreas de los siglos XX y XXI.

Es cierto que en el siglo XVIII se difundieron los primeros testimonios destacables sobre su pasado romano, caso de John Conduitt con *A Discourse Tending to Shew the Situation of the Antient Carteia and some other Roman Towns near it* (1719) (Sillières, 1997) y de Antonio Ponz y su *Viage de España, ó Cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella* (1772-1794) (Álvarez y otros, 2007).

Hay que esperar al siglo XX para que se inicie una nueva vida en la ensenada, entonces ocupada por un humilde poblado de chozas de pescadores. El renacer de Bolonia arranca en 1907 con el jesuita Jules Furgus, que descubre un grupo de unas treinta tumbas, cubiertas con tejas a dos aguas (Furgus, 1907 y 1908). Prosigue con Pierre Paris, George Bonsor, Alfred Laumonier, Robert Ricard y el español Cayetano de Mergelina, mediante cuatro campañas realizadas entre 1917 y 1921

(AA.VV., 2009). Debemos al arqueólogo francés Paris la estructura básica de la ciudad (Paris y otros, 1923) y a Bonsor la necrópolis oriental (Paris, 1926). El resultado de las excavaciones (*Fouilles de Belo*) se difunde en 1923 y 1926. El primer volumen impreso de dichos trabajos, dedicado a la ciudad y sus dependencias, da pie a sendos informes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Mélida, 1924) y de la Real Academia de la Historia publicados en la *Gaceta de Madrid* y a la declaración, por Real Orden de 19 de enero, como Monumento Nacional, de “las ruinas de la antiquísima ciudad de Belona” (*Gaceta de Madrid*, 24 de enero de 1925).

Posteriormente adquiere la consideración de Monumento histórico-artístico, a partir del artículo 14 de la Ley de 13 de mayo de 1933 sobre defensa, conservación y acrecentamiento del Patrimonio Histórico Artístico, relativa al Patrimonio Artístico Nacional (*Gaceta de Madrid*, 25 de mayo de 1933).

Tras el reconocimiento de los años veinte, se sucede un *impasse* considerable. Hay que destacar que se proseguirá la labor de estudio con la larga trayectoria (24 campañas en el periodo 1966-1990, con la única interrupción de 1989) de los trabajos de arqueólogos y arquitectos franceses de la Casa de Velázquez, en compañía de algunos arqueólogos españoles, que comenzaron con la dirección de Claude Domergue y luego de Michel Ponsich y Pierre Sillières, entre otros (Sillières y otros, 1997).

Tras los trabajos arqueológicos retomados en los años 60 del pasado siglo, se produjo la progresiva puesta en valor de factorías, áreas comerciales y áulicas, tejido residencial, edificios públicos de muy diversa tipología, obras de ingeniería y cuidados espacios públicos, entre otros elementos ahora recuperados. Se desarrolló además en sucesivas fases la regulación de la visita pública y la incipiente interpretación de los testimonios arqueológicos.

Promulgada la Ley 16/1985, de 23 de junio, del Patrimonio Histórico Español (*BOE* núm. 155, de 29 de junio de 1985) se alcanza para *Baelo Claudia* la consideración de bien de interés cultural, y donde se define la categoría de zona arqueológica, hacia la que teóricamente debe tran-

sitar su vieja declaración como monumento. Pero el dato clave es el anterior traspaso de competencias en la materia mediante el Real Decreto 864/1984, de 29 de febrero, sobre traspaso de funciones y servicios del Estado a la Comunidad Autónoma de Andalucía en materia de Cultura (BOE núm. 113, de 11 de mayo de 1984), asignándose a la Consejería de Cultura meses después, momento a partir del cual se desarrolla más claramente el proceso de Bolonia gestionada, ganando intensidad su carácter de espacio a conservar y visitar, con una idea de tutela patrimonial cada vez más estructurada. Y que partió de un primer proyecto, el de un mirador en el Alto de Bolonia, del arquitecto Juan Navarro Baldeweg (1984), que simbolizaba un nuevo modo de ver desde la idea de territorio y arqueología, aunados por la arquitectura y el paisaje. Aunque no fue ejecutado, resultó premonitorio de intenciones e iniciativas futuras.

La creación del Conjunto Arqueológico de *Baelo Claudia* mediante el Decreto 129/1989, de 6 de junio (BOJA núm. 57, de 15 de julio de 1989) convive en sus primeros años con una dinámica de crecimiento del Lentiscal (normalmente considerado como núcleo urbano Bolonia-Lentiscal, en algunos instrumentos de planificación), surgido del progresivo despeje y traslado, todavía incompleto, del antiguo poblado de Bolonia. De hecho, poco después se publica la Resolución de 10 de diciembre de 1991, de la Dirección General de Bienes Culturales por la que se acuerda tener por incoado el expediente para la tramitación de la zona arqueológica denominada *Baelo Claudia* (BOJA núm. 3, de 14 de enero de 1992). Su delimitación asumía la escala territorial, excluyendo el desarrollo del Lentiscal, al que rodeaba. Pronto se encontró el expediente con dificultades de desarrollo, de forma que, veintinueve años después, aún no se ha producido la declaración de *Baelo Claudia* conforme a la tipología jurídica de zona arqueológica, prevista tanto en el ordenamiento estatal como en el autonómico.

A falta de la confirmación de la zona arqueológica, las posibilidades que se abren al filo de los años noventa para la tutela integrada del conjunto se resumen en la ordenación del circuito de visita (en colaboración con la administración andaluza de Medio Ambiente, basándose en el uso de materiales reciclables como madera, gravas y plantaciones de bajo

porte), el flujo constante de investigaciones, los trabajos de consolidación de elementos como el teatro, las puertas o la basílica, entre otros (que sucedieron a las anastilosis y restauraciones ministeriales de los años 70 y el hallazgo de la estatua imperial en 1980), tienen como resumen la imagen que proyecta el conjunto con el cartel del artista tarifeño Guillermo Pérez Villalta (1992).

Los años noventa experimentan una parálisis de la actividad investigadora arqueológica, en favor un desarrollo de la gestión de la conservación y puesta en orden de los resultados alcanzados tiempo atrás, para su valoración patrimonial y difusión. Mientras, la superación de las amenazas históricas como la posible ubicación de elementos industriales, incluso la idea de situar una central nuclear, o el emplazamiento de un *resort* con hoteles y un campo de golf ha cohabitado con el mantenimiento de algunos sistemas de defensa del Estrecho en las dos propiedades del ministerio de Defensa que delimitan la ensenada en sus extremos. Es el caso de tres baterías de artillería, una la de Camarinal, al oeste, y las de Paloma Alta y Paloma Baja en el lado este.

Pero la identificación de la acción gestora del conjunto es clave, a falta de declarar el espacio conceptualmente pertinente de la Resolución de incoación (Sánchez de las Heras, 2006). Así se impulsa el Decreto 240/2000, de 23 de mayo, por el que se declara de interés social, a efectos de expropiación forzosa, la conservación, mantenimiento y utilización compatible con sus valores del Bien de Interés Cultural denominado Zona Arqueológica de *Baelo Claudia* mediante la adquisición de una serie de parcelas (BOJA núm. 76, de 4 de julio de 2000). En el texto de dicha disposición se indica sobre la dinámica iniciada en 1970, lo siguiente:

“Este proceso expropiatorio, que no alcanzó a la totalidad de los terrenos declarados de utilidad pública, se vio interrumpido, entre otras causas, por el traspaso de competencias, primero entre Ministerios y, posteriormente, a la Comunidad Autónoma de Andalucía. Es muy probable que el mencionado Decreto de 1970 incluyera parte de las parcelas que ahora se quieren declarar. No obstante, en aras de una mayor seguridad jurídica y debido al tiempo transcurrido y a la técnica empleada en por dicho Decreto, en la que se hace referencia a números

de parcelas difíciles de identificar en la actualidad y a propietarios de aquella época, se hace necesaria la declaración de interés social que ahora se pretende.

Al no ser posible la identificación registral de los inmuebles, ya que no consta que ninguno se encuentre inscrito en el Registro de la Propiedad de Algeciras, se procede a describir las características de los mismos para su mejor localización”.

Serán dos parcelas las que se prioricen, mediante el Acuerdo de 24 de julio de 2001 del Consejo de Gobierno (*BOJA* núm. 113, de 29 de septiembre de 2001), por el que se declara la urgente ocupación, a efectos de expropiación forzosa, de las parcelas A y B, afectadas por el anterior Decreto 240/2000, de 23 de mayo.

Entre otras cuestiones, se possibilitó la demolición de la capilla del poblado y una casa cercana. Más tarde, el conjunto se desarrolla institucionalmente y también en cuanto a sus inmuebles, pues se derribará la vecina casa cuartel (primera sede del conjunto), hecho que permitirá recuperar parte del *decumano maximo* que restaba por ponerse en valor, al llevarse a cabo la construcción de su actual centro de visitantes (2003-2007), bajo el proyecto (1998-1999) de Guillermo Vázquez Consuegra, arquitecto internacionalmente reconocido (Guillermo Vázquez Consuegra, 2001 y 2005). La sede del Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia se inauguró en el año 2007 constituyendo el espacio de recepción, con aparcamiento anexo, punto de venta (tienda) y centro administrativo (Álvarez y otros, 2007). En su interior se ha creado un espacio museístico, de restauración y de reserva y almacenamiento, para la custodia de sus numerosos bienes procedentes de las actividades arqueológicas de excavación que se llevan a cabo en este conjunto.

La difusión del conocimiento científico de *Baelo Claudia* en el centro de visitantes (su maqueta, por ejemplo) se acompaña de la elaboración previa en términos de paisaje de la *Guía del Paisaje Cultural de la Ensenada de Bolonia, Cádiz*. Avance por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico en 2004 (Salmerón, 2004), donde se reconoce el valor territorial de la urbe romana.

La guía del IAPH combina el reconocimiento sistemático de registros arqueológicos terrestres (cuevas, canteras, acueductos, necrópolis y tumbas, el recinto urbano romano, etc.) con el estudio de elementos de valor etnológico de raíz agroganadera y elementos defensivos contemporáneos. Asimismo, cuestiones como el medio físico, la gestión medioambiental y la consideración paisajística se combinan en el documento con aproximaciones a los roles y percepciones de sus habitantes.

4. ÚLTIMAS PERSPECTIVAS DE PATRIMONIALIZACIÓN

La percepción científica del asentamiento en su territorio, ya presente en la *Guía* del IAPH de 2004 (Salmerón, 2004), se combina con el análisis y modificación de la ordenación de los recorridos para su visita que el Conjunto Arqueológico impulsa y que llegarán años después, incorporando otros elementos próximos como la necrópolis de Los Algarbes o las tumbas antropomorfas de Betis. Son trabajos que forman parte de la puesta en valor contemporánea y la adecuación del discurso museológico de *Baelo Claudia*, que se ha visto acompañada de pequeñas intervenciones paisajísticas para su visita y recorrido urbano y litoral.

En 2007 se proyectan diversas acciones de puesta en valor y acondicionamiento arquitectónico, paisajístico, museológico y museográfico en el ámbito de la ensenada por parte del IAPH con el IPCE y el Conjunto Arqueológico (Fernández-Baca y otros, 2007). Culminado el proyecto en 2008, las obras se llevan a cabo en 2010-12, tanto en el Conjunto como en otras áreas arqueológicas antes citadas (Fernández-Baca y otros, 2012). Comprenden una renovación de la señalética y la introducción de diversos dispositivos de información en el recinto del conjunto y en las otras áreas de Los Algarbes y Betis, tratamiento de pavimentos y mobiliario, y en apoyo de la movilidad la renovación con una pasarela del límite de la zona fabril con la playa y la adecuación de diversos senderos (Fernández-Baca y otros, 2014).

El viario del Conjunto Arqueológico y su aparcamiento, se han tratado por tanto con especial atención a partir de principios del siglo XXI. El tratamiento del viario en el resto de la zona aparece condicionado con

la insuficiente regulación del medio edificado en El Lentiscal y las edificaciones que restan junto al Conjunto Arqueológico.

Por otra parte, en 2009 se produce por parte de la Administración cultural andaluza la declaración de la Zona de Servidumbre Arqueológica de la Ensenada de Bolonia. El patrimonio subacuático se ve, por tanto, valorado como parte del paisaje cultural generado por el asentamiento romano. En esta faceta patrimonial deben destacarse las estructuras sumergidas del puerto de *Baelo Claudia* y los pecios cercanos a Punta Camarinal.

Entre 2000 y 2010 se reanudó la actividad investigadora con nuevos hallazgos que han aumentado el potencial patrimonial de *Baelo Claudia* (AA.VV., 2016). Algunos de estos trabajos, con un soporte tecnológico más acusado, entre ellos, más recientemente, los dedicados al puerto (Simon Key realiza prospecciones en 2015-2016) o a los efectos sísmicos históricos, han aportado interpretaciones más avanzadas sobre la ciudad y su territorio.

De hecho, 2010 había marcado con el I Plan Director de Baelo Claudia la idea de estructurar líneas estratégicas que incluyen un grupo de proyectos generales de investigación (barrio meridional, sector sureste, necrópolis oriental y Silla del Papa), donde participará la Casa de Velázquez y varias universidades españolas, además de los técnicos del conjunto arqueológico, labores que prosiguen aún.

En 2012 el Parque del Estrecho se declara, junto con el Paraje Natural Playa de los Lances, como Zona Especial de Conservación (ZEC), por Decreto 493/2012, de 25 de septiembre, por el que se declaran determinados lugares de importancia comunitaria como Zonas Especiales de Conservación de la Red Ecológica Europea Natura 2000 en la Comunidad Autónoma de Andalucía (BOJA núm. 200, de 11 de octubre 2012).

La lista más actualizada, actualmente, de los Lugares de Importancia Comunitaria (LIC) de la región biogeográfica mediterránea, que es donde se encuentra ubicada Andalucía, es la decimotercera. Dicha lista se recoge en la Decisión de ejecución (UE) 2020/96 de la Comisión de 28 de noviembre de 2019, publicada en el *Diario Oficial de la Unión*

Europea el 31 de enero de 2020. El Parque Natural del Estrecho permanece como LIC, según se ha indicado, con el código ES0000337, formando parte de la citada Red Natura 2000.

Por otra parte, se está procediendo a la actualización de los instrumentos de planificación del patrimonio natural de la ensenada (PORN Y PRUG). Así, se ha dictado recientemente la Resolución de 18 de junio de 2020, de la Dirección General de Medio Natural, Biodiversidad y Espacios Protegidos, por la que se somete a información pública el proyecto de decreto por el que se aprueban los Planes de Ordenación de los Recursos Naturales y los Planes Rectores de Uso y Gestión de los Parques Naturales Bahía de Cádiz y la Breña y Marismas del Barbate, el Plan de Ordenación de los Recursos Naturales del Parque Natural del Estrecho y del Paraje Natural Playa de los Lances y el Plan Rector de Uso y Gestión del Parque Natural del Estrecho y Medidas de Gestión para la Zona Especial de Conservación y se modifican el Decreto 90/2006, de 18 de abril, y el Decreto 1/2017, de 10 de enero (*BOJA*, núm. 125, de 1 de julio de 2020).

5. VALORACIÓN PATRIMONIAL

La valoración patrimonial de la ensenada de Bolonia y de *Baelo Claudia* es sumamente compleja y obliga a interrelacionar múltiples criterios.

Considerando los valores propios, deben destacarse:

- Valores históricos, en referencia a su pasado, que le dio sentido y protagonismo territorial, en el marco de escenarios productivos y flujos comerciales propios del Imperio romano, y de sus antecesores inmediatos. Sin olvidar la presencia prehistórica.
- Urbanísticos y arquitectónicos, al constituir una referencia de un modo de ocupación y urbanización del territorio, incluyendo su dotación infraestructural, conforme a prácticas propias de la cultura clásica. La atracción que muestra procede del hecho de que, en el pasado, fue consecuencia de una alta repercusión económica derivada de la pesca del atún y otras especies y la crea-

ción de almadrabas que continúan en el litoral gaditano vinculado. El rescate arqueológico alentado desde principios del siglo XX pone de manifiesto los resultados de una influencia económica y de redes comerciales estables con la puesta en valor de factorías, áreas comerciales y áulicas, tejido residencial, edificios públicos de muy diversa tipología, obras de ingeniería y cuidados espacios públicos, entre otros elementos ahora recuperados.

- La contemporaneidad le agrega nuevos valores, caso de la sede del centro de visitantes y sus cualidades arquitectónicas. También deben considerarse las micro intervenciones de ordenación del IAPH y su tratamiento sostenible de la ordenación espacial y la puesta en valor de los bienes culturales del sector.
- Valores arqueológicos, basados en la relación con esta disciplina y una continuidad de interesantes tareas llevadas a cabo sobre el lugar, durante más de un siglo, gracias a la que se identifican y reconocen culturalmente los elementos antes citados, presentes en registros emergentes, pero incluidos también los subacuáticos y demostrando aún un considerable potencial arqueológico por investigar. De hecho, la intensificación arqueológica de los últimos años ha dado novedosos resultados.

Respecto a los valores de contexto:

- Resulta valorable la ejemplaridad que aporta este ámbito como modelo de gestión estructurada en el territorio, que se manifiesta con una expresión en evolución, dinámica, de desarrollo de instrumentos adecuados a las características de su patrimonio histórico y natural.
- Paisajísticos, en cuanto percepciones de conjunto, pues la enseada de Bolonia ha pasado de ser un espacio de interés, como centro de una importante realización urbana romana relacionada con actividades tradicionales características del área marítima a la que se halla vinculada, para adquirir dimensión paisajística, tanto por sus cualidades naturales como por su rico

patrimonio, que tiene una base de lectura y ocupación y aprovechamiento del territorio fuertemente ligado a las mismas. La unicidad de su cuenca visual principal es un atributo característico, también la diversidad de sus transiciones a otros espacios.

En cuanto a los valores de lugar, deben reflejarse:

- Valores etnológicos, asociados principalmente a las tradiciones productivas de la zona, propias del medio agroganadero y el pesquero y que se relacionan con el sistema de asentamientos dispersos vigentes y el urbano antiguo. En este último caso, la pérdida de protagonismo de la ensenada se ve compensada con la continuidad de tradiciones como la captura del atún en las cercanas almadrabas atlánticas que aún persisten, de Tarifa, Zahara-Cabo Plata, Barbate y Conil de la Frontera.
- La combinación de historia y arquitectura tiene también su expresión en la arquitectura defensiva histórica y contemporánea, y las delimitaciones de áreas de seguridad. Aporta como valor del lugar, su expresión del intrínseco valor estratégico de posición intercontinental propio del Estrecho, de toda una cultura depositaria del papel estratégico, de control de la navegación, que diacrónicamente ha tenido el ámbito de la ensenada.
- Los valores naturales, además de la lectura arqueológica y urbana, y la relevancia estratégica y defensiva que mantiene el enclave, se suman a las cualidades del lugar. En cuanto este espacio ha experimentado la conservación de su medio natural, eludiendo las dinámicas desarrollistas del litoral andaluz asociadas a la industria, el deporte y el turismo. La cuenca visual de la ensenada aloja distintas formaciones naturales, hidrográficas, ecosistemas terrestres y marinos, que han sido reconocidos y considerados.

6. LECTURAS DE PAISAJE Y CLAVES PARA UNA REPATRIMONIALIZACIÓN

El paso de un yacimiento pasivo, con un interés arqueológico, a una realidad urbana experimentable y recorrible está relacionado con el reconocimiento del valor de posición de *Baelo Claudia* dentro del espacio en transición de La Janda al Estrecho. El rescate arqueológico alentado desde principios del siglo XX (1917-21) pone de manifiesto los resultados de una influencia económica y de redes comerciales estables y un destacado desarrollo urbanístico.

La relevancia estratégica y defensiva que mantiene el enclave ha posibilitado la conservación del medio natural eludiendo las dinámicas desarrollistas del litoral andaluz asociadas al turismo.

Por ello, desde una *Baelo Claudia* olvidada, a una primera recuperación, se llega al tratamiento como Conjunto Arqueológico, más la zona de servidumbre arqueológica subacuática y el Parque Natural, con una creciente perspectiva paisajística. En Bolonia y su patrimonio natural concurren la duna, monumento natural, el Parque Natural del Estrecho, y además la vecindad de los Parques Naturales de los Alcornocales y el de la Breña y Marismas del Barbate, así como del Paraje Natural de Playa de Los Lances. Sin olvidar la Reserva de la Biosfera Intercontinental del Mediterráneo a la que pertenece.

Ese progresivo reconocimiento ha permitido detectar y sistematizar el proceso por el cual han recaído una serie de medidas y disposiciones tanto culturales como ambientales, basadas en una rica diversidad de tipologías patrimoniales. Su multiplicación ha derivado en acciones que han permitido preservar el área de potenciales presiones desarrollistas (*resorts* turísticos y campos de golf, se llegó a hablar de una central nuclear y de otras industrias e infraestructuras, etc.), basándose en un progresivo conocimiento y reconocimiento de sus valores. De esta forma sobrepasa significativamente el estatismo y ensimismamiento propio de algunos conjuntos arqueológicos en España.

El centro de visitantes construido bajo el proyecto de Guillermo Vázquez Consuegra, arquitecto internacionalmente reconocido, forma

parte de la puesta en valor contemporánea y de la adecuación del discurso museológico de *Baelo Claudia*, que se ha visto acompañada de pequeñas intervenciones paisajísticas por parte del IAPH dirigidas a su visita y recorrido urbano y litoral (Fernández-Baca, 2012 y 2014).

El Centro equipa culturalmente la ensenada, pues tiene una biblioteca temática especializada en el mundo romano, un archivo científico compuesto por los documentos propios de las investigaciones llevadas a cabo en *Baelo Claudia*, y asimismo dispone de sala de conferencias, de dos salas de exposiciones permanentes, una destinada a muestras temporales, un espacio que da acceso a la visita de la ciudad romana.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

La ensenada de Bolonia se revela como un ámbito de especiales cualidades para poner a prueba el alcance del moderno instrumental aplicable a la gestión patrimonial de ámbitos territoriales.

La patrimonialización de la ensenada de Bolonia se corresponde con un tiempo donde el dinamismo ha vuelto a dicho espacio casi veinte siglos después, ahora desde su inscripción en redes de conocimiento e intercambio cultural, donde se ha convertido en un cualificado y representativo espacio. Se observa que es aún incipiente la conexión entre las diferentes dinámicas e instituciones comprometidas, sobre la base de la caracterización del paisaje de la ensenada, ante la necesidad de integrar las diversas acciones realizadas, y realizar una actualización de su interpretación museológica y ambiental, y su funcionalidad como espacio recorrible de conocimiento, ocio y disfrute de sus valores.

La formalización de Bolonia, en su estado actual, tiene una potente visualización inserta escenográficamente en la concavidad de la ensenada, susceptible de mejora de tratamiento en algunos casos.

Es conveniente tender a la supresión de la contaminación visual de determinados elementos perturbadores (edificaciones, mobiliario, infraestructuras...).

La infraestructura no aprovecha en un nivel óptimo las cualidades del lugar, el potencial de los recorridos, la hidrología y las transiciones de la

línea de playa, se da una escasez de observatorios... En este aspecto es conveniente evitar impactos y definir buenas prácticas de implantación y diseño.

Para ello se deben minimizar los riesgos de impacto del turismo, que mantiene algunos elementos nocivos como chiringuitos, y la evidencia de los pasados desarrollos incontrolados. Pues el nivel de control experimentado, en un pasado no muy lejano, ha derivado en un modelo de urbanismo sin calidad.

Se debe fomentar el contrapeso derivado de intervenciones de labores de investigación sobre un patrimonio de alto potencial arqueológico, natural, paisajístico, de acciones de conservación y de puesta en valor. Las más recientes de ellas dan pistas de cómo proseguir, Bolonia tiene ya una senda trazada.

AGRADECIMIENTOS

Los autores de esta contribución agradecen al Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Sevilla y al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, por financiar sus investigaciones mediante contratos predoctorales. Asimismo, agradecen al profesor Eduardo Mosquera sus enseñanzas y posibilidad de participación en proyectos para profundizar en la realidad patrimonial de Baelo Claudia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ ROJAS, Antonio, CASTIÑEIRA SÁNCHEZ, José, TROYA PANDURO, Ana María, ALARCÓN CASTELLANO, Francisco Javier (2007), Guía oficial del Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de cultura (ed. revisada).

AA.VV. (2016), Actas de las II Jornadas Internacionales de Baelo Claudia: Nuevas Investigaciones (14-15 de abril de 2010, Cádiz - Baelo Claudia), Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

AA.VV. (2009), Jorge Bonsor y la recuperación de Baelo Claudia (1917-1921), catálogo de exposición (Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia, 4 junio a 30 septiembre 2009), Sevilla.

- BERNAL CASASOLA, Darío (ed.) (2016), *Un estrecho de conservas. Del garum de Baelo Claudia a la melva de Tarifa*, catálogo de exposición, Cádiz, Industrial Conservera de Tarifa S.L. – Universidad de Cádiz – Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- FERNÁNDEZ-BACA CASARES, Román, CASTELLANO BRAVO, Beatriz, FERNÁNDEZ CACHO, Silvia, GARCÍA DE CASASOLA GÓMEZ, Marta, REY PÉREZ, Julia, VILLALOBOS GÓMEZ, Aurora (2007), « Acciones en el paisaje cultural de la Ensenada de Bolonia, Cádiz », PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 15 (63), pp. 92-113.
- FERNÁNDEZ-BACA CASARES, Román, FERNÁNDEZ CACHO, Silvia, GARCÍA DE CASASOLA GÓMEZ, Marta, CASTELLANO BRAVO, Beatriz, REY PÉREZ, Julia, RODRIGO CÁMARA, José María (2012), « Intervención paisajística en la ensenada de Bolonia », *Paisea: Revista de Paisajismo*, 20, pp. 65-71.
- FERNÁNDEZ-BACA CASARES, Román, GARCÍA DE CASASOLA GÓMEZ, Marta y CASTELLANO BRAVO, Beatriz (2014), “Intervenir en el paisaje cultural construyendo soportes para mejorar la lectura patrimonial de la Ensenada de Bolonia”, Instituto del Patrimonio Cultural de España, *Informes y trabajos*, 10, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 7-36
- FURGUS, Jules (1907), « Les ruines de Bélon, province de Cadix (Espagne) », *Annales de la Société archéologique de Bruxelles*, 21, pp. 149-160.
- FURGUS, Jules (1908), « Antigüedades romanas en la costa gaditana », *Razón y fé*, 21 (2), pp. 205-217.
- GUILLERMO VÁZQUEZ CONSUEGRA: proyectos y obras 1996-2001. Valencia: Icaro, 2001.
- GUILLERMO VÁZQUEZ CONSUEGRA: opere e progetti. Milán: Electa, 2005. <http://www.vazquezconsuegra.com/centro-de-recepcion-de-visitantes-del-conjunto-arqueologico-de-baeloclaudia/>
- JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso (1973), « Los acueductos de Bellone Claudia (Bolonia, Cádiz) », *Habis*, 4, pp. 273-293.

- MÉLIDA Y ALINARI, José Ramón (1924), « Informe sobre declaración de monumento nacional de las ruinas de Belo, existentes cerca de Tarifa (Cádiz) », Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 129-130.
- PARIS, Pierre, BONSOR, George, LAUMONIER, Alfred, RICARD, Robert, MERGELINA Y LUNA, Cayetano de (1923), Fouilles de Belo (Bolonía, province de Cadix) (1917-1923), t. I : La ville et ses dépendances, París, Bibliothèque de l'École des hautes études hispaniques.
- PARIS, Pierre, BONSOR, George, LAUMONIER, Alfred, RICARD, Robert, MERGELINA Y LUNA, Cayetano de (1926), Fouilles de Belo (Bolonía, province de Cadix) (1917-1921), t. II : La nécropole, Burdeos, Bibliothèque de l'École des hautes études hispaniques.
- SALMERÓN ESCOBAR, Pedro (coord.) ALONSO VILLALOBOS, Carlos, CABALLERO SÁNCHEZ, Juan Vicente, CORBACHO BANDULLO, María A., CULLEL MURO, María, FERNÁNDEZ-BACA CASARES, Román, FERNÁNDEZ CACHO, Silvia, FRENDE MATO, Elvira, GARCÍA DE CASASOLA GÓMEZ, Marta, HERNÁNDEZ LEÓN, Elodia, LARIVE LÓPEZ, Enrique, MARTÍNEZ MONTIEL, Luis F., PÉREZ CANO, Valle, QUINTERO MORÓN, Victoria, RIVAS MEDINA, Laura, DE ASIS RUIZ LABRADOR, Francisco, SALMERÓN ESCOBAR, Pedro (2004), Guía del paisaje cultural de la Ensenada de Bolonia. Cádiz. Avance, Sevilla, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico – Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, PH Cuadernos, 16.
- SÁNCHEZ DE LAS HERAS, Carlos (coord.) [2006], Actas de las I Jornadas Internacionales de Baelo Claudia: Balance y perspectiva (1966-2004) (25-27 de octubre de 2004, Cádiz), Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- SILLIÈRES, Pierre, FINCKER, Myriam, LABARTHE, Jean-Michel (1997), Baelo Claudia: una ciudad romana de la Bética, Madrid, Casa de Velázquez.

EL AGUA. INSTRUMENTO EN LA NATURALEZA DE LA ARQUITECTURA DE FRANK LLOYD WRIGHT¹²⁹

DR. JOSÉ RAMÓN SOLA ALONSO
Universidad de Valladolid, España

RESUMEN

Introducción

Tras el regreso de Frank Lloyd Wright a los Estados Unidos en 1923, una vez finaliza el Imperial Hotel en Tokio (Japón), se encuentra en una difícil situación personal y financiera. En un panorama de ausencia cierta de encargos, su viejo amigo y fiador Darwin Martin, le encarga en 1926 una modesta residencia de verano que se llamará Graycliff House. El arquitecto ya había trabajado para el Dr. Martin en dos obras maestras de la arquitectura, el edificio desaparecido de la Compañía Larkin y su vivienda habitual, ambos en Buffalo, al noreste del estado de Nueva York.

Objetivos

Se trata de una parcela en el propio condado de Erie en Derby, a veinte millas de la ciudad de Buffalo, de casi 3,5 hectáreas sobre los acantilados pizarrosos del lago Erie. La espectacularidad de lugar, elevado 70 pies sobre el lago, solo tiene los límites de la verticalidad de los bosques laterales, la horizontalidad de Canadá al noroeste como telón de fondo y el cielo, con la lámina de agua del lago como elemento de la Naturaleza protagonista. El lugar exige una respuesta arquitectónica, propositiva de sus condiciones naturales y programa funcional demandado por la propiedad. Es el primer aspecto, el de la interpretación del lugar, el determinante de la implantación de los edificios, en definitiva de la ordenación del conjunto.

Metodología

Resulta acertada la prospección sobre la forma en la que Wright interpreta la relación de las edificaciones con su entorno. Sin embargo, ampliamos esta visión a las especiales

¹²⁹ Este artículo es uno de los resultados del Proyecto de Investigación aprobado por la Universidad de Valladolid y realizado durante mi estancia en la State University of New York en Fredonia durante el curso académico 2018-2019 sobre Graycliff House, con la autorización de la institución *Graycliff Conservancy Inc.*, titular y responsable de la conservación del complejo residencial proyectado por Frank Lloyd Wright. Agradezco a estas instituciones la confianza y facilidades prestadas a las que incorporo a CJS Architects y Heritage Landscapes Preservation Landscape Architects & Planners.

circunstancias del arquitecto en este momento concreto y su especial relación con el Dr. Martin.

Discusión

A la singular situación que atravesaba Frank Lloyd Wright, hay que incorporar la desaparición de su *lieber meister* Sullivan el 14 de abril de 1924. Un año antes su maestro había publicado un artículo sobre el Imperial Hotel y en el mismo mes de su muerte otro sobre el desastroso terremoto de Tokio, al que sobrevivió el edificio de Wright. Esta circunstancia junto a la peculiar relación, poco habitual entre cliente y arquitecto, donde Frank Lloyd Wright aparentemente cede a las opiniones de la familia Martin, sostiene, sin embargo, la genialidad que la historia de la arquitectura le reconoce. Por último, se prospecta sobre los criterios que animan la intervención de ordenación del conjunto residencial estival, ante el compromiso de la arquitectura y la naturaleza.

Conclusiones

La investigación del marco temporal y cultural en el que se encontraba Wright en el momento de proyectar este complejo residencial, arroja una lectura interpretada de las decisiones que adopta el arquitecto. La forma de implantar las edificaciones (tres), termina por adoptar un compromiso con el lugar sustanciado en los propios planteamientos organicistas y trascendentalistas del autor. Pese a todas las dificultades, al final Graycliff House es el complejo residencial de verano más grande y menos conocido, de los que llegó a proyectar y construir Frank Lloyd Wright.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura, Investigación arquitectónica, Teoría, Restauración, Movimiento Moderno

INTRODUCCIÓN

Frank Lloyd Wright a regresa a los Estados Unidos en 1923, tras finalizar el Imperial Hotel en Tokio (Japón). Entre 1924 y 1929 se encuentra en una difícil situación personal y financiera, a la que se incorpora un escenario cierto de ausencia de encargos.

En 1924 llega la triste noticia de la desaparición de su *lieber meister*, Louis Sullivan. La relación e influencia de su maestro, con el que inicia su auténtico aprendizaje de la disciplina arquitectónica, tras haber trabajado durante cinco años en el estudio de Alder&Sullivan (1888-

1923)¹³⁰, es prolija e intensa. Quizá en él encuentra el estímulo y actitud cultural necesaria para romper con el convencionalismo arquitectónico imperante, lo que le permite empezar a desarrollar las Prairie Houses, escuela en la que se engloba Graycliff House. Lo cierto es que, tras haber trabajado con él, su devenir arquitectónico se extenderá a casi setenta años de profesión, distinguiéndose como uno de los maestros de la arquitectura moderna.

En 1926, su viejo amigo y fiador Darwin Martin, le encarga una modesta residencia de verano que se termina llamando Graycliff House. El arquitecto ya había trabajado para el Dr. Martin en dos obras maestras de la arquitectura, el desaparecido edificio de la Larkin Soap Company y su vivienda habitual, ambos en Buffalo, al noreste del estado de Nueva York.

En ese momento se identifica una peculiar relación con el Dr. Martin, donde Frank Lloyd Wright termina por, aparentemente, ceder a todas sus prescripciones, sosteniendo, sin embargo, la genialidad que la historia de la arquitectura le reconoce.

Por último, la importancia de Graycliff House queda sancionada por la declaración de Monumento Histórico que se encuentra recogida The National Register of Historic Places bajo la categoría Edificio Histórico desde el 1 de octubre de 1998¹³¹.

OBJETIVOS

La introducción deja traslucir las extraordinarias circunstancias que envuelven a Frank Lloyd Wright, en el momento en el que se produce el

¹³⁰ *Lieber meister*, son términos alemanes que significan Amado Maestro. Los cinco años que pasa Wright como asistente de Sullivan, encuentran un paralelismo con los sistemas de formación reglada actuales del título de arquitectura, por lo que resulta plausible interpretar que esta estancia supone la formación arquitectónica que nunca tuvo en instituciones oficiales.

¹³¹ Registrado con el ID: 98001222. *The National Register of Historic Places* es el Registro Nacional de Lugares Históricos de USA, donde se recoge el listado oficial de los Monumentos (en términos europeos), bajo la disciplina de la Ley de Preservación Histórica Nacional de 1966, por la que se establece el programa nacional para identificar, evaluar y proteger los recursos históricos y arqueológicos de los Estados Unidos de América.

encargo de Graycliff House, en el marco temporal comprendido entre 1924 y 1929.

Esta situación enmarca la singularidad de su realidad personal y financiera, pero también el resultado de la ordenación de los espacios exteriores de Graycliff House.

El presente artículo pretende como objetivos prospectar tanto la especial relación con el Dr. Martin y sus consecuencias arquitectónicas, como las ideas que sustentan la ordenación de las edificaciones del complejo residencial de verano de la familia Martin, tratando de indagar sobre sus mecanismos e instrumentos arquitectónicos.

No se trata tanto de distinguir la realidad arquitectónica de las edificaciones, cuanto entrever y reconocer si desde el comienzo del proyecto existe una planificación concreta y qué elemento es utilizado como articulador de las decisiones del conjunto residencial.

¿Hasta qué punto la propiedad influye en el proyecto?, ¿Por qué se produce esta situación?, ¿existe una planificación previa?, ¿es el resultado de una agregación desarrollada en el tiempo?, ¿es posible reconocer la estrategia arquitectónica genuina de la intervención? Y por último ¿Cuál es el argumento arquitectónico principal que Frank Lloyd Wright desarrolla en su propuesta?

METODOLOGÍA

La metodología a seguir es triple. En primer lugar, la prospección e investigación de la importante documentación existente sobre Graycliff House en forma de determinaciones, correspondencia entre la propiedad y el arquitecto, documentos gráficos y fotografías depositados en la Frank Lloyd Wright- Darwin D. Martin Collection de los Archivos de State University of New York en Buffalo¹³².

¹³² El conjunto de datos y descripciones que se incluyen en el artículo, provienen del estudio detenido de esta documentación.

En segundo lugar, el estudio de la documentación elaborada por Graycliff Conservancy Inc., durante el proceso de adquisición y conservación del complejo residencial¹³³.

Por último, los trabajos de campo desarrollados in situ en Graycliff House.

Estas acciones vienen acompañadas por la revisión de publicaciones y artículos sobre la importante literatura arquitectónica existente sobre la obra y pensamiento de Frank Lloyd Wright.

DISCUSIÓN

La metodología propuesta exige la prospección de la documentación referida anteriormente, así como el análisis del trabajo de campo efectuado. El objetivo es ir desentrañando tanto la difícil situación personal y financiera de Frank Lloyd Wright, en el momento que surge el encargo de la vivienda, como la singular relación que sostiene con la familia Martin, tratando de reconocer hasta que punto sus prescripciones condicionan la acción del arquitecto.

Por último, se investiga sobre las razones últimas que animan el criterio de la ordenación general del conjunto residencial.

1. SITUACIÓN PERSONAL Y FINANCIERA 1923-1929

Tras el regreso de Frank Lloyd Wright a los Estados Unidos en 1923, una vez finalizado el Imperial Hotel en Tokio (Japón), se reproduce una difícil situación personal que viene acompañada por dificultades financieras.

¹³³ Graycliff Conservancy es la institución, sin ánimo de lucro, que se crea en 1997 específicamente para adquirir, conservar y restaurar Graycliff House con el objetivo de recuperar su estado a la finalización de los trabajos de Frank Lloyd Wright. La documentación desarrollada se encuentra depositada en los Archivos de State University of New York en Buffalo, siendo titularidad de Graycliff Conservation INC. Como consecuencia del Proyecto de Investigación referido en la nota 1, esta institución autorizó el acceso tanto a la documentación gráfica, como a la elaborada durante las diferentes fases de intervención del conjunto. <https://www.experiencegraycliff.org/>

En noviembre de 1925 su tercera compañera de viaje y segunda mujer, Maud Miriam Noel (Miriam), solicita el divorcio. En este momento se encuentra acompañado de Olga Ivanovna Lazarovic Milanoff (Olgivanna)¹³⁴, cuarta pareja y tercera esposa que le acompañará hasta su muerte a los 91 años en 1959, tras casarse con ella el 25 de agosto de 1928. Circunstancias complejas a las que se incorpora el nacimiento, fuera del matrimonio, de su hija con Olgivanna el 2 de diciembre de 1925. Seis meses después la pareja resulta arrestada en Minnesota acusada de violación de la Ley Mann. Esta denuncia es retirada posteriormente, (Boyle, 2013)¹³⁵.

Figura 1: Acceso a la parcela desde el este. Vista hacia el acantilado del lago Erie. En primer plano la vivienda principal. Fuente. Fotografía del autor



¹³⁴ Olgivanna es una bailarina montenegrina separada del también arquitecto ruso Vlademar Hinzenberg, que se traslada Chicago en 1924, donde conoce a Frank Lloyd Wright. Juntos fundan *Taliesin Fellowship* y *Taliesin School of Architecture and Allied Arts*, en 1932

¹³⁵ El autor describe las cuatro parejas que tuvo Frank Lloyd Wright, con especial atención al papel de Olgivanna.



Figura 2: Vista sur de la vivienda con el lago artificial en primer plano.
Fuente. Fotografía del autor

La azarosa vida personal de Frank Lloyd Wright se reencuentra en estos momentos, ante dolorosos episodios vividos con anterioridad. Estos hechos resultaron objeto de la recriminación despiadada de prensa sensacionalista ante una moralista sociedad estadounidense. En este momento regresa a su vida el recuerdo de su primera separación con Catherine Tobin -Kitty- y de sus seis hijos, tras fugarse a Europa con su amante Martha Borthwick (Mamah) en 1909. En 1914 Mamah es cruelmente asesinada junto a sus dos hijos (fruto de su matrimonio con Edwin Cheney) y otras tres personas, por el mayordomo de Taliesin I (SpringGreen, Wisconsin), quien también incendia la edificación. Esta convulsa relación tuvo un extraordinario eco social y sin duda significa la merma de encargos profesionales, circunstancia que se reproduce once años, con similares consecuencias personales y públicas.

La situación se ve agravada por otra serie de realidades financieras. Comienza con su quiebra económica en 1925 y continúa con un nuevo incendio en Taliesin II el 20 de abril del mismo año (Wright, 1943), tras haber sido reconstruido Taliesin I en 1915 (Drennan, 2007). En

septiembre de 1926 el banco de Wisconsin ejecuta una hipoteca existente contra Taliesin, en enero de 1927 ordena a Frank Lloyd Wright la venta parcial de su colección de obras japonesas y un año después, en enero de 1928, exige que abandone Taliesin, vendiendo la que es su estudio, escuela, hogar y refugio, durante casi veinte años.

2. RELACIÓN CON EL DR. MARTIN

Resulta importante esta breve reseña, pues describe la difícil situación personal y pública, y dramática realidad financiera en el marco temporal que resume el encargo de Darwin Martin para una casa de verano al noreste del estado de Nueva York.

El Dr. Martin no solo es un cliente, sino el amigo y fiador que desde el principio de siglo gana su amistad en una consideración mutua. Esta relación se prolonga durante treinta y tres años, hasta su muerte en 1935.

Como amigo no es casual este nuevo trabajo, pues con independencia del auxilio económico que procura, se incardina en toda una serie de acciones que el Dr. Martin ha preparado para salvar la situación financiera del arquitecto de forma previa a la subasta de Taliesin II. Sus habilidades financieras, experiencia y éxito alcanzado como secretario de la Larkin Soap Company, le permite trazar un plan de rescate desde 1925, tanto de Taliesin II, como de saneamiento de las finanzas de su amigo. Mediante una nueva empresa llamada Frank Lloyd Wright Incorporated, consigue que el arquitecto recupere la propiedad e incluso a finales de 1928, inicie la última reconstrucción de lo que hoy es Taliesin III.

Como cliente le encarga en 1926 una sencilla residencia estival que se termina llamando Graycliff House. El arquitecto ya ha trabajado para el Dr. Martin en una serie de trabajos donde se señalan con autoridad propia dos obras maestras en Buffalo (NY). El desaparecido edificio de la

Larkin Soap Company (diseñado y construido entre 1903-1906, y demolido en 1950) y el complejo residencial de su vivienda habitual, Martin House (1902-1909)¹³⁶.

Igualmente proyecta otros edificios promovidos o estimulados por el Dr. Martin, que muestran la importante confianza y presencia como cliente. Se trata de una serie de encargos con propiedades vinculadas a la Larkin Soap Company, como las casas para empleados en 1907 (no construidas), William R. Heath House (1902-1904), Walter V. Davidson House (1908) o la casa encargada en 1923 para su hija Dorothy y su futuro yerno, James Foster en Buffalo (no construida). El último encargo, no construido, es de 1928, para un mausoleo familiar en el cementerio Forest Lawn de Buffalo. En definitiva, esta nómina de encargos, entre los que no se incluyen los varios que estimuló, muestra por sí sola la confianza del Dr. Martin sobre el arquitecto, hasta resultar uno de sus mejores clientes desde 1902.

INICIO DEL PROYECTO

A principios de 1926¹³⁷, los Sres. Martin están decididos a construir una modesta casa de verano. El encargo comienza con la petición de recuperación del boceto de una antigua iniciativa de pequeña vivienda de verano (1909) en Bay Beach, Ontario (Canadá). Dos semanas después los Martin renuncian al mismo, al valorar quedarse cerca de Buffalo. El 18 de abril de 1926, el Dr. Martín visita un predio al suroeste de esta ciudad, en Derby, sobre un pronunciado acantilado con vistas al lago Erie y lo compra al día siguiente. Se trata de una zona que comienza a ser colonizada por la clase privilegiada de Buffalo, después de la Primera Guerra Mundial, para implantar sus residencias estivales. Inmediatamente el Sr. Martin ratifica el encargo, informando además que el

¹³⁶ Dentro del complejo residencial la primera casa proyectada por Wright es para la hermana del Dr. Martin y su esposo George Barton (1903-1904) y la última es para el jardinero (diseñada en 1905 y construida 1909).

¹³⁷ El Sr. Martín se había retirado de la Larkin Soap Company en 1925, siendo uno de los directivos más acaudalados de los Estados Unidos de América.

cliente es la Sra. Martin y por tanto, el proyecto se debe ajustarse a sus deseos.

Dos semanas después Darwin prescribe dos situaciones principales. En primer lugar, transmite tanto la urgencia, como la orientación de la solución arquitectónica. El tiempo es importante y pide que sea de rápida ejecución para ser ocupada cuanto antes. Se trata de una vivienda sencilla de dos plantas, que deja intuir su proporción (eje corto perpendicular al lago y el largo paralelo), en un lugar plano sobre un elevado acantilado, precisando su implantación, al tener que liberar una banda de 100 pies desde el borde. Y en segundo lugar, refiere un proyecto construido por el arquitecto Frank E. Newman, la casa E.W. Russel en Greenwich (Connecticut), sugerencia que habla de su posible distribución en planta.

El contenido de esta carta escenifica una confianza del Dr. Martin difícil de comprender, ante la personalidad e idiosincrasia de Frank Lloyd Wright.

En mayo de 1926 se remiten dos diseños previos con unas distribuciones de claro carácter espacial diferente. Por un lado, un volumen a dos aguas y por otro, con un salón principal de doble altura, próximo al concepto desarrollado en Taliesin III. Este desiderátum termina con la decisión de los Martin sobre el volumen de dos aguas. Sin embargo, no existe constancia de un planteamiento general de la ordenación, mas allá de la existencia de una única casa y una descripción del arquitecto refiriendo que la vivienda conecta la casa con el lago, haciendo del mismo su jardín delantero o patio de juegos. Así mismo, indica que hay una zona deprimida en el suelo y unas escaleras que descienden al lago.

Resulta de interés indicar como en este momento, se percibe con claridad la decisión de una composición horizontal vinculada a la presencia de un suelo del que parece nacer el edificio, maridando de forma activa el inmueble y el paisaje circundante, a través de la construcción de nuevas percepciones que potencian los valores naturales del lugar.



Figura 3: Vista sobre el lago Erie, desde el norte de la parcela. En primer plano la escalera metálica ejecutada. Al fondo la costa canadiense. Fuente. Fotografía del autor



Figura 4: Vista norte de la vivienda principal. En primer plano el espacio deprimido donde se encontraría la piscina. Fuente. Fotografía del autor

La relación epistolar y telegráfica continúa durante cuatro meses y se encuentra repleta de sugerencias, correcciones y alternativas. Sobre todas ellas destaco la solución proyectada para el acceso principal a la vivienda mediante un porche de carruajes cubierto, apoyado en dos columnas, y el forrado de piedra de algunos paramentos. Tras un cruce de cartas la familia Martin, que no era partidaria, cede a estos planteamientos del arquitecto, sancionados el 15 de agosto de 1926.

Para reconocer la organización de la parcela, uno de los objetivos de este artículo, hay que esperar hasta septiembre de 1927. Figura 7. En un plano de color ya se reconoce la implantación y ordenación del conjunto residencial, casi al completo. Se representan cuatro edificios, a saber, la vivienda principal, un garaje con apartamento en planta primera (proyectado a finales de 1926), un pequeño edificio de calderas Heat Hut (solicitada por el Sr. Martin en abril de 1927, con el fin de minimizar el riesgo a los incendios) y el esbozo de un pabellón de invitados (en mismo septiembre el arquitecto informa del pabellón junto al garaje). Así mismo figura una pista de tenis.

Probablemente se han extraviado los documentos que justifican estas decisiones, pues lo cierto es que la construcción del conjunto empieza un año antes. En octubre de 1926 el contratista local George W. Ingersoll comienza por el garaje y la casa del chofer. En ese tiempo Frank Lloyd Wright se encuentra en plenas dificultades legales, por lo que solicita la renuncia a favor de su hijo John Lloyd Wright. El Dr. Martin niega rotundamente esta posibilidad y en noviembre el arquitecto se hace cargo nuevamente del proyecto.

En el verano de 1928 se abre la residencia estival (20 de julio) y el 15 de octubre el Sr. Martin informa a Wright la decisión del nombre del complejo residencial, sugerido por un invitado, como "Gray Cliff".

A partir de estas fechas, la correspondencia permite indicar que se empezaban a realizar trabajos de jardinería exterior. Así el 15 de octubre de 1928 el Dr. Martin se dirige al arquitecto mencionando una serie de árboles (olmos y pinos) que se van a colocar, así como una serie de peticiones sobre los recorridos exteriores.

Aunque el Frank Lloyd Wright había continuado con otras iniciativas y peticiones de los Martin (adición de tercera planta para invitados, caseta del jardinero o herramientas, etc.), la situación se truncó con la Crisis de la Bolsa de 1929, origen del declive de la propiedad que termina con la muerte del Sr. Martin en 1935.

3. DESCRIPCION DE LA PARCELA Y LUGAR

La parcela se encuadra en un entorno natural extraordinario, sobre un pronunciado acantilado con vistas al lago Erie. Se encuentra, aproximadamente, a veinte millas de Buffalo y cuenta con una superficie de casi 3,5 hectáreas en una de proporción rectangular y alargada. Su orientación principal es noroeste con acceso, actualmente, desde el número 6472 de Old Lake Shore Road, aunque no es así desde su origen. En los años treinta se accedía al tercio superior (colindante con el lago) desde el este y a través de una servidumbre de paso por la propiedad colindante. Figura 5.

Se trata de una parcela sobre los acantilados pizarrosos del lago Erie, próximo a la desembocadura de río Eigteenmile Creak. La espectacularidad de lugar, elevado 70 pies sobre el lago, solo tiene los límites de la verticalidad de los bosques laterales, la horizontalidad de Canadá al noroeste, como telón de fondo, y el cielo, con la lámina de agua del lago como elemento principal de la Naturaleza protagonista. Figura 3



Figura 5: Parcela completa. La fecha roja marca el acceso original al tercio vinculado al lago Erie. Fuente. Dibujo del autor

El lugar exige una respuesta arquitectónica interpretativa de sus condiciones naturales y al servicio del programa funcional demandado por la propiedad. Nos centramos sobre el primer aspecto de la interpretación del lugar, al resultar determinante de la implantación de los edificios sometidos a una propositiva ordenación del conjunto.

Según se ha visto, tanto la secuencia histórica de la redacción, como en la ejecución de las obras, describe el vertiginoso ritmo y la condición cambiante de un proyecto, cuyas modificaciones y avances son el fruto del trabajo íntimo de colaboración entre el arquitecto y propiedad, aproximado una solución final. Sin embargo, todas estas alteraciones resultan disciplinadas a un único pensamiento arquitectónico, que como veremos, supone el planteamiento genuino de Frank Lloyd Wright.

Desde la modesta residencia de verano, Frank Lloyd Wright desarrolla una serie de iniciativas de forma laboriosa, pero consensuada, y complejiza el programa funcional hasta que el proyecto alcanza la condición de complejo residencial. Se construyen tres edificios, pero se llegan a proyectar cinco, iniciativa que se ve cercenada por el Crack de 1929.

Las obras comienzan en 1926 (Figura 6) con el garaje y apartamento del chofer (nº 1), continuando por la vivienda principal (nº 3) que se simultanea con un cuarto de calderas exterior, el Heat Hut (nº 2), edificio vinculado a la zona de servicio que ocupa el diedro liberado por las otras dos construcciones.

Igualmente la Figura 6 representa el planteamiento original de acceso a la playa elaborado en 1926. Se trata de un sistema de escaleras simétrico que con el tiempo varía en su forma, no así el resto de sus determinaciones (nº 4). El espacio es colonizado por una piscina que asume el eje interior del salón o lo ordena. Esta idea ha llegado hasta nuestros días, si bien sustituyendo la función del elemento del agua por una jardinera floral.

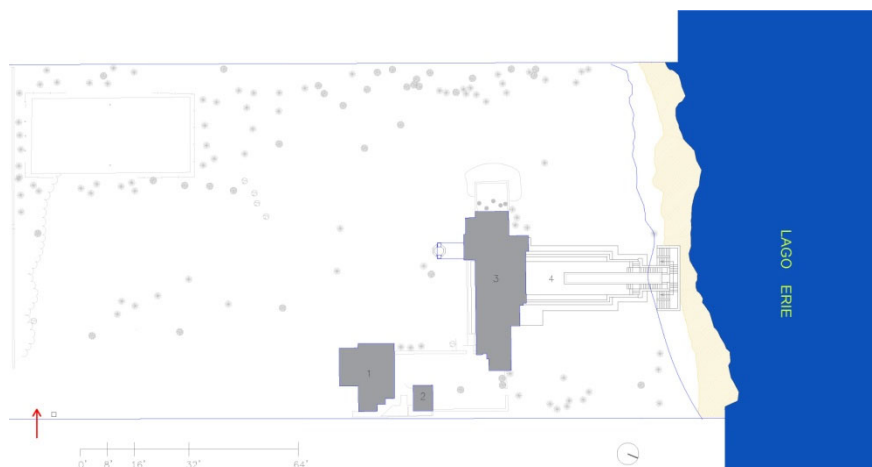


Figura 6: Zona de la parcela vinculada al lago Erie, donde se construyen el conjunto de las edificaciones. Fuente. Dibujo del autor

La Figura 6 permite entrever que existe una disposición precisa de los edificios, aunque no ha llegado hasta nosotros ningún documento gráfico que muestre dicha iniciativa en fechas tempranas. Esta ausencia no es óbice para reconocer que Frank Lloyd Wright trabaja con una lectura e interpretación del lugar capaz de ordenar las implantaciones y decisiones.

En septiembre de 1927 (Figura 7) se fecha un plano en color, donde figuran el conjunto completo de las edificaciones, al que se incorporan iniciativas de tratamiento de los espacios exteriores. En el mismo se pueden ver bocetos de las partes no construidas, en un momento que como hemos visto anteriormente, formaban parte de un vivo trabajo y debate con los Srs. Martin. Así se muestra un pabellón de invitados contiguo al garaje y una cancha de tenis al oeste, que termina por colmatar el tercio norte de la parcela original.

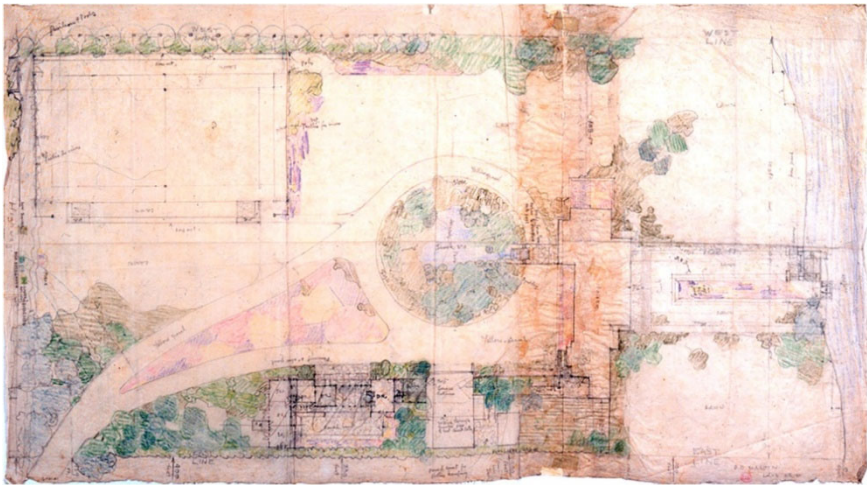


Figura 7: Zona de la parcela vinculada al lago Erie, donde se construyen el conjunto de las edificaciones. Fuente. Cortesía de Graycliff Conservancy INC.

Este documento es el instrumento más valioso para prospectar cual fue la interpretación del arquitecto sobre el lugar, circunstancia repleta de matices y cualidades y que analizamos a continuación.

El plano recoge a la vivienda principal, donde aparece una mancha en forma de banda paralela al borde del lago y con la profundidad de toda la parcela. Esta circunstancia estimula hipotetizar sobre la construcción de la lectura del lugar en base a un sistema de bandas como criterio de interpretación, definidas por el propio lugar y la arquitectura incorporada al mismo. Estas bandas no son tanto zonas perfectamente geometrizadas, cuanto espacios que generan oportunidades de percepciones cualificadas y que simbólicamente llamamos *Miradas*.

Distinguimos dos ámbitos de *Miradas*, el que interpreta la naturaleza del lugar y el que interpreta la cultura de ese lugar. Ambos sistemas comparten un espacio, el correspondiente a la puesta del Sol al noroeste de la parcela.

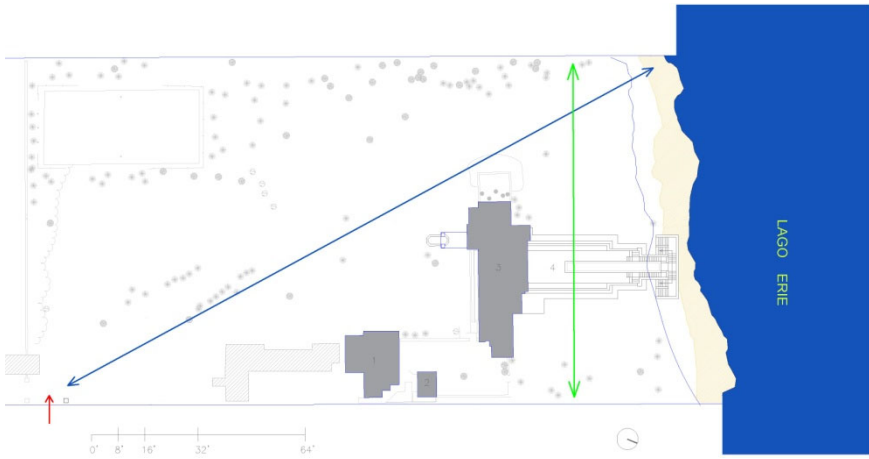


Figura 8: Líneas de tensión de las *Miradas* en la interpretación del lugar. El cruce de estos ejes es el espacio compartido por ambos. Fuente. Dibujo del autor

3.1 MIRADA QUE INTERPRETA LA NATURALEZA DEL LUGAR

La primera de ellas se extiende desde el acceso de la parcela a oriente, hasta alcanzar el acantilado a poniente y se disciplina en base a la línea de tensión, grafiada en color azul, que genera esta dirección. Por otro lado, la percepción del lugar encuentra el límite físico de la edificación principal por su vertiente norte (desde el acceso), exponiéndola en un primer plano como telón de fondo artificial. Figura 1 y 8

Desde el acceso a la parcela (Figura 9), se genera una vía rodada que llega hasta una rotonda (grafiada en color rojo) y convierte al lago Erie en el foco de la atención del observador, antes de llegar a ella y desde su recorrido. Las tres líneas azules muestran la generación de estas *miradas* sobre el lago Erie.

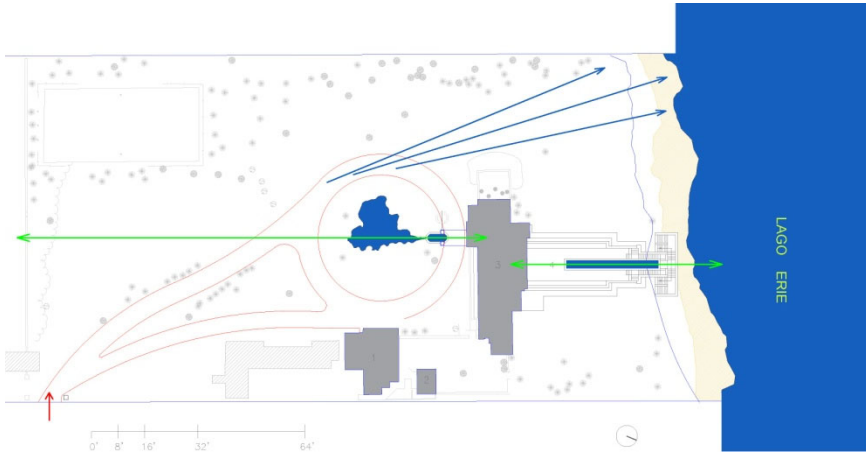


Figura 9: Ejes de simetría de la parcela y del espacio salón de la vivienda principal grafiados en color verde. Visiones despertadas en el recorrido por la vía de acceso (azul).
Fuente. Dibujo del autor

Una única disciplina geométrica se ve potenciada con la presencia del círculo, dispuesto en el inapreciable eje de simetría de la parcela en su dirección este-oeste, grafiado en color verde. La geometría es entendida como instrumento de la ordenación, pero en ningún caso como fin de ella, pues la tensión arquitectónica del lugar colmata la atención sobre el lago, al tiempo de dirigirla también hacia otras decisiones. Antes de llegar a la perpendicular tangente al círculo desde el lago, el responsable de captar la atención es una balsa de agua en forma de estanque ameboideo situado en su centro. Esta balsa se materializa mediante la irregularidad de un borde perimetral curvilíneo, sin presencia de la simetría, conformando una geometría de clara analogía hacia la naturaleza. El lenguaje arquitectónico se concreta en la definición de un contorno irregular en forma de ameba que ciñe y separa una lámina de agua, generadora de efectos especulares, del exterior ajardinado. Así mismo el fondo es igualmente irregular, sin sostener una relación de paralelismo con la lámina de agua.

La forma es tan imprecisa, como natural, al estar construida por piedras de diferentes tamaños, forma y color. El 12 de septiembre de 1927 Wright prescribe “*El círculo debe estar hundido en todo su desarrollo 2'...*

Abre el centro... y llénalo de agua con grupos de rocas de colores". Esta escenificación de naturaleza original nos despierta el imaginario de un capricho del Creador, de un nuevo lago pero en esta ocasión artificial, resultado de la creación de Frank Lloyd Wright. Figura 10

La ubicación en el interior del círculo resulta imprescindible para enfatizar el reconocimiento del acceso a la vivienda, pues se disciplina al mismo eje de simetría. Ahora sí la simetría tiene presencia sobre el porche de vehículos que genera el acceso a la vivienda.

A esta disciplina geométrica se incorporan otras condiciones perceptivas. Se reconoce el movimiento del agua generado por una fuente en el interior de un vaso octogonal, ceñido a las columnas del porche de carruajes, y su caída por el eje consigue nuevamente atrapar la *mirada*. La fuente ordena el eje de simetría del porche, situándose parcialmente bajo él y tejiendo una fuerte vinculación con este espacio principal, al generar el acceso a la vivienda. Quizá por ello, Frank Lloyd Wright sostuvo con firmeza lo imprescindible de su ejecución. Su dimensión, en proporción al estanque del círculo, establece una compleja relación arquitectónica ante el contraste de su rígida geometría octogonal, perfectamente construida en muros de piedra, frente a la naturalidad perimetral de la balsa.



Figura 10: Relación entre el círculo de acceso, lago artificial y fuente octogonal en el porche de carruajes. Fuente. Dibujo del autor

El movimiento lineal del agua, en ligera cascada, sugiere al arroyo como elemento natural interpretado, antes de iniciar su desplazamiento en dirección sur, nutriendo con su caudal al pequeño lago artificial, en una clara escenificación del propio ciclo hidrológico de la naturaleza. Figura 2 y 11.

Ya en el porche, protegidos de la orientación sur, la visión hacia la parcela muestra la secuencia simétrica de sus columnas, la fuente abrigada por ellas y el lago artificial, introduciendo nuevas cualidades arquitectónicas. En primer lugar, la dimensión del espacio se ajusta a la escala de su función. Reconocido previamente el porche como el destino de la circulación (se accede sentado en el interior de un vehículo), nos dispone a desembarcar tanto del recorrido, como del vehículo, sobre un lugar que señala el acceso a la vivienda. Este fin del recorrido reproduce la condición arquitectónica del *viaje* y la marquesina de estación. La escala de este espacio recupera la verticalidad de un usuario que encuentra el descanso del viajero, recreando la atención sobre los elementos que han construido el recorrido antes de acceder al interior de la residencia.

Por último, desembarcamos en un espacio que despierta los sentidos del observador, con el sonido del agua de la fuente. En su discurrir el agua es, nuevamente, la protagonista del escenario arquitectónico. El sonido y frescura del elemento natural, vibrante dentro de la fuente y en la cascada, puede ser observado de forma muy próxima, antes de ser arrojado hacia el estanque, capturando la atención visual y sensorial del usuario.

En esta primera parte de la ordenación del complejo residencial, el agua es el activo proyectual que maneja Wright para construir un discurso repleto de complicidades arquitectónicas, enriquecidas desde su actitud orgánica y trascendentalista. Un agua interpretada y utilizada como argumento de la escenificación arquitectónica y su *mirada*, teñida de un romanticismo que recuerda a los sentimiento de los pioneros descritos por autores como Emerson y Whitman o a Thoreau viviendo en su mítica cabaña en *Walden Pond*.

La simetría virtual que ordena todas las decisiones arquitectónicas, acentuada en su reconocimiento a través del las columnas del porche de ca-

rruajes y la fuente octogonal, se ve sustituida por la asimetría de la naturaleza en forma de lago artificial. La forma de esta balsa se pronuncia hacia el oeste, potenciando la *mirada* hacia el lago Erie. En este punto, se enfrentan ambas realidades con el único argumento del agua. La del lago Erie al fondo y a poniente, y la del lago artificial en un primer plano.

3.2. MIRADA QUE INTERPRETA LA CULTURA DEL LUGAR

La segunda de estas *miradas* se dispone en el espacio liberado por la vivienda en la orientación septentrional, conformador de una nueva banda disciplinada a la línea de tensión paralela al borde del acantilado, grafiada en color verde. Figura 8. Esta zona respeta la prescripción de la propiedad en orden a la distancia de la residencia al borde del acantilado de 100 pies.

La cualidad de la decisión arquitectónica de este nuevo ámbito de *mirada*, se alcanza en claves diferentes a la expuesta al sur. Nuevamente los dos argumentos arquitectónicos de simetría e interpretación del elemento líquido tienen presencia, pero en esta ocasión de manera simultánea, conformando al agua con la rigidez de una piscina.



Figura 11: Vista del porche de carruajes, fuente octogonal, cascada de agua y lago artificial. Fuente. Fotografía del autor

Antes de analizar esta decisión, debemos decir que la planta de ordenación (Figura 9) permite descubrir la introducción de un desplazamiento de este eje de simetría, con respecto al identificado al sur (ambos grafia-dos en color verde). Con el desplazamiento se construye una nueva es-cenificación de consecuencias tanto en el exterior, como en el interior de la vivienda. Su condición dinámica impregna estos espacios. Quizá esta decisión forma parte de la genuina ordenación del conjunto, cuyas

consecuencias se arrastran, espacial y compositivamente, al interior de la vivienda.

Centrándonos en la construcción del espacio exterior, la condición de movimiento analizada en la vertiente sur (acceso a la parcela, recorrido por el vial y rotonda, y el flujo del agua de la fuente y su desplazamiento hacia el estanque), se sustituye por la invitación a la contemplación y reposo. La *mirada* debe despertar la reflexión y descanso, armonizada por la presencia del ligero movimiento de las pesadas masas de agua dulce del lago Erie. Circulación termohalina de percepción costera, cuyos movimientos se enmarcan en el horizonte del litoral canadiense al norte. Figura 3 Pero también, el ciclo hidrológico tiene presencia, aunque en su primera etapa, la que con la invisible evaporación termina por formar las nubes. Dos elementos, con origen en el ciclo del agua, se muestran con todo su potencial arquitectónico. La horizontal y la vertical, señalados por la costa y la presencia de las nieves.

Las decisiones de Frank Lloyd Wright se materializan en forma de piscina y acceso a la playa del lago. La piscina se dispone en un espacio deprimido, siete peldaños por debajo de la rasante de terraza que exterioriza la del salón. Dispuesta perpendicularmente al acantilado, tiene una tensa proporción rectangular, delineada por un borde perfecto de piedra escuadrada. Figuras 3 y 4

El movimiento del arroyo en el lago artificial meridional, se ve sustituido por la quietud de la rígida condición de una geometría recta, que propone el efecto especular de su lámina de agua. La severa expresión construida se acompaña con un fondo plano, garante del paralelismo con la superficie del agua, favoreciendo los efectos de la reflexión. Con estas determinaciones de posición y horizontalidad, la piscina se transforma en el espejo del cielo. Las nubes se convierten en actores del escenario arquitectónico creado, incorporando tanto su presencia, como la dimensión temporal al mismo.

Su orientación sur-norte, enfrenta la percepción de un observador sobre elevado, pronunciando la profundidad de su eje principal, ante la horizontal de la masa de agua del lago.

Sin embargo, el conjunto de estas reflexiones, no refieren exclusivamente la interpretación del acantilado y el lago Erie, sino que avanzan hasta convertirla en la *mirada de la cultura de ese lugar*, pues viene acompañada de otras realidades que refuerzan y cualifican su determinación.

La arraigada cultura del agua en un territorio acrisolado de pequeños lagos, ríos y arroyos, encuentra una afirmada expresión en los canales decimonónicos que se abre en la zona. Entre ellos destacan el Welland que comunica los lagos Erie y Ontario por tierras canadienses (Port Colborne abre el canal hacia el norte hasta el puerto Robinson) y el Canal Erie, vía fluvial que une los Grandes Lagos y Nueva York, a través de Buffalo y Albany en el río Hudson, dando salida al océano Atlántico.

El desarrollo del canal de Erie es elemento decisivo del enriquecimiento de la ciudad de Buffalo, permitiendo el transporte de mercancías y la migración de personas. En 1905, cuando se está construyendo la vivienda del Dr. Martin en la ciudad, es relevado por el nuevo Sistema de canales del estado de Nueva York inaugurado en 1918¹³⁸.

La forma de la piscina, provocadoramente rectangular y estrecha, sostiene una analogía formal con la cultura industrial de los pobladores y en concreto, con las nuevas vías fluviales impuestas al territorio mediante los canales. La enorme importancia de estos novedosos recursos, resulta interpretada en Graycliff House en términos de naturaleza antropizada, a través de la piscina norte. Esta referencia se afirma y completa con la presencia de puerto del canal Welland, Port Colborne, casi enfrente de Graycliff House. Resulta plausible que Frank Lloyd Wright tuviera presente en la interpretación del lugar y la presencia del agua que lo anima, la condición humana de su explotación funcional y más tratándose de la residencia de verano de uno de los protagonistas más exitosos de la actividad industrial del territorio en su tiempo.

¹³⁸ En este canal se incluyen otras vías fluviales del estado de Nueva York, como Oswego, Cayuga-Seneca y Champlain, vinculados directamente al territorio de Graycliff House. La importancia del canal se ratifica en 2014, cuando el sistema fue incluido en el Registro Nacional de Lugares Históricos y en 2016 es designado Monumento Histórico Nacional

CONCLUSIÓN

Las decididas prescripciones de la familia Martin y el respeto que muestra Frank Lloyd Wright por ellas, pudiera entenderse como una renuncia de búsqueda de su solución arquitectónica. Fácil de comprender después de su secuencia personal y financiera, y del firme apoyo de su amigo y fiador Darwin Martin, descrita en los párrafos precedentes. Sin embargo, la condición excepcional e inteligencia arquitectónica de Frank Lloyd Wright se reencuentra con su creatividad y capacidad de ver de una manera diferente, la oportunidad arquitectónica de una nueva expresión.

El agua no sólo es el líquido elemento sustancial para la vida, sino que es el símbolo trascendente que Frank Lloyd Wright convierte en activo de Graycliff House. La apariencia del agua en el lugar se convierte en configuradora arquitectónica del espacio, a través de su interpretación trascendentalista. La presencia del agua se reafirma en Graycliff House como naturaleza viva asociada a la luz, creando un complejo sistema de percepciones, que proyectan el espacio más allá de lo puramente tridimensional.

El complejo residencial de verano Graycliff House, permite, parafraseando a Walt Whitman en su obra *Hojas de yerba*, decir que *Quien toca Graycliff House, toca a un hombre*, a Frank Lloyd Wright y su arquitectura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOYLE, T.C. (2013). *Las mujeres*, Traducc. de Julia Osuna Aguilar. Salamanca. Kadmos Compañía.
- DRENNAN, W. (2007). *Death in a Prairie House: Frank Lloyd Wright and the Taliesin Murders*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- FRANK LLOYD WRIGHT-DARWIN D. MARTIN COLLECTION. Special Collections. State University of New York. University at Buffalo
- GRAYCLIFF CONSERVANCY, INC., records. n.d. State University of New York, University at Buffalo Archives
- GRAYCLIFF CONSERVANCY, INC.,
<https://www.experiencegraycliff.org/>
- WRIGHT, F. Ll. (1943). *Frank Lloyd Wright: An Autobiography*. New York City, NY: Duell, Sloan and Pearce.

ESTUDIO ARQUEOLÓGICO DEL COLEGIO JESUITA
DE SAN ESTEBAN, MURCIA.
TRANSFORMACIONES EN LOS ESPACIOS
AJARDINADOS RENACENTISTAS Y BARROCOS¹³⁹

DR. ALFONSO ROBLES FERNÁNDEZ
Universidad de Murcia, España

RESUMEN

La excavación arqueológica de más de 10.000 m² de superficie realizada en el Jardín de San Esteban de Murcia ha permitido analizar la evolución de un sector periférico de la ciudad, conocido como arrabal de la Arrixaca. En el horizonte cronológico de los siglos XVI al XVIII, el terreno se corresponde con los espacios ajardinados de un colegio jesuita, que quedaron “fossilizados” en la trama urbana hasta nuestros días.

El nombramiento por parte de Carlos V de Esteban de Almeida para ocupar la sede episcopal de Cartagena (1546) trajo consigo profundos cambios en ese sector. El obispo portugués adquiere tres propiedades enfrente de la iglesia de San Miguel donde habilita una casa solariega con un jardín cuyo diseño sigue los patrones y el ideal renacentista de las villas rústicas. De ese jardín hemos documentado un patio con andenes, incorporado al colegio en su fase renacentista y que más adelante sería modificado y ampliado ya bajo una estética barroca.

La decisión de fundar colegio de religiosos jesuitas (1555) cediendo parte de sus propiedades supuso la aparición de un complejo arquitectónico de gran entidad que tras su expulsión en 1767 fue utilizado como Casa de Misericordia y que en la actualidad es sede del gobierno regional. El estudio arqueológico de los jardines renacentistas y barrocos del colegio murciano aporta una documentación extrapolable a otros colegios de la Compañía.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura, arqueología, Renacimiento, Barroco, jardines

¹³⁹ Este capítulo es fruto de una revisión reciente de un trabajo de investigación realizado tras la “Resolución de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales por la que se concede permiso de excavación arqueológica en aparcamiento subterráneo del Jardín de San Esteban (Murcia)” (31 de marzo de 2009).

INTRODUCCIÓN

La ciudad de Murcia, situada al sureste de la Península Ibérica, fue fundada y construida *ex novo* por los árabes en el año 825 y, como consecuencia, en su trama urbana aún es posible intuir el urbanismo de origen islámico. Ese trazado de calles estrechas, aunque de gran regularidad, ha sufrido profundas modificaciones debido a diversos factores diacrónicos, entre ellos la introducción de nuevas directrices urbanas tras la conquista castellana de 1243, las periódicas avenidas fluviales del río Segura que arruinaron buena parte del caserío durante la Edad Media y Moderna, y más recientemente, la especulación urbana cuya máxima expresión fue la apertura de una Gran Vía y las manzanas de viviendas que la jalonan y que suponen una ruptura radical del entramado histórico.

Algunas de las transformaciones urbanas más significativas que acontecieron en periodos históricos han sido identificadas al norte de la ciudad, en el espacio periurbano que tradicionalmente se ha venido conociendo como “arrabal de la Arrixaca”¹⁴⁰. En ese arrabal, que ya describe como densamente ocupado el geógrafo árabe al-Idrisi a mediados del siglo XII, se produjo un rápido crecimiento urbano que fue constatado en una excavación arqueológica por nosotros realizada en 2009. El exilio de la población mudéjar y las epidemias provocaron que desde los últimos años del siglo XIII y durante toda la centuria siguiente, los usos de este sector quedaran limitados a algunas actividades artesanales residuales en un parcelario casi completamente arruinado. Una breve síntesis de su evolución en este periodo fue publicada poco después de finalizar la intervención en la revista del Museo Arqueológico de Murcia a la cual remitimos para ampliar los antecedentes medievales de la temática aquí tratada (Robles, Sánchez y Navarro, 2011). Durante la baja Edad Media cristiana sabemos que la huerta del entorno ganó terreno al caserío y que se llevó a cabo una “reurbanización” o al menos una reordenación sustancial de este sector que desde ese momento sería ocupado por “reales” o amplias fincas de recreo y con un carácter también productivo (Robles, e.p.). Esas propiedades quedaban cerradas al norte por una tapia común (adarve nuevo) y sus casales se situaban en su flanco sur, limitando con

¹⁴⁰ Las coordenadas UTM del Jardín de San Esteban son: 37°59'18"N 1°8'1"W.

la acequia mayor de Aljufía, sobre cuyo quijero discurría uno de los principales caminos que facilitaba la circulación a lo largo del arrabal (antigua calle de la Acequia y actual calle Acisclo Díaz).

Ese sería el panorama urbano que encontraría el aristócrata portugués Esteban de Almeida cuando se traslada desde la corte a la ciudad de Murcia tras su nombramiento para ocupar la sede episcopal de Cartagena el 13 de julio de 1546. Antes de analizar los espacios ajardinados documentados en el proceso de excavación nos parece interesante prestar atención a un documento iconográfico de primero orden, donde, a pesar de algunos cambios introducidos tras la salida de los jesuitas (la más evidente fue la construcción del Manicomio Provincial trazado en 1888) todavía se intuyen las dependencias del colegio y el ordenamiento de los espacios realizado por los jesuitas en este sector periurbano que quedó ennoblecido para siempre (fig. 1):

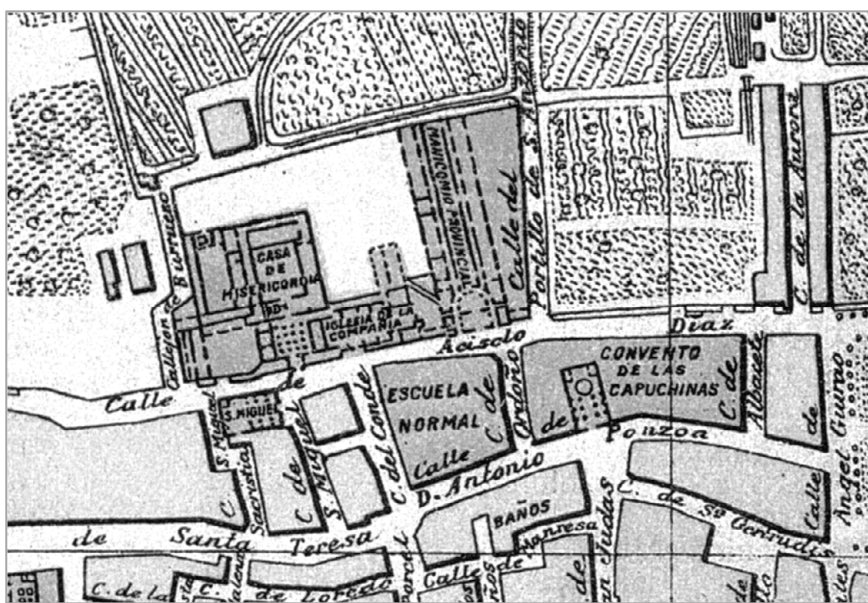


Figura 1: Detalle de una topografía de Murcia obra de Pedro García Faria (1896). En este plano se observa la iglesia de la Compañía con algunos cuerpos adosados al testero norte y la Casa de Misericordia instalada en las dependencias del colegio tras su expulsión. No aparece dibujado el Colegio de la Anunciata (al oeste) y tampoco la traza detallada de los jardines situados al norte del complejo.

1. ESTEBAN DE ALMEIDA Y LA FUNDACIÓN DEL COLEGIO

Esteban de Almeida, fue un eminente humanista que terminaría sus días en la capital del Reino de Murcia (su sepulcro ha sido recientemente restaurado y reubicado en su lugar original dentro de la iglesia de San Esteban). Recaló en España formando parte del séquito de la reina Isabel de Portugal, desposada con el emperador Carlos V y detentó destacados cargos en la corte (fue por ejemplo Capellán de la Reina en el año 1531) llegando a ser considerado por sus coetáneos como un reputado teólogo con una sólida formación humanística.

Tras ocupar varias mitras, sería nombrado Obispo de la Diócesis de Cartagena, cargo que desempeñó hasta su muerte acontecida en el año 1563. Su etapa al frente de la Diócesis cartagenera fue sin duda muy provechosa, tanto para la capital como para las principales poblaciones del Reino de Murcia. Durante su mandato demostró un espíritu emprendedor que le llevaría a promover la ampliación y reforma de numerosos conventos de su diócesis y, tras su participación activa en el Concilio trentino, a intentar la implantación en esta tierra de un nuevo Colegio de la Compañía gestionado por los jesuitas. Sabemos no obstante, por algunos documentos epistolares conservados que sus relaciones con la Compañía se fueron degradando una vez construido el colegio y llegaron a ser muy tensas hasta el final de sus días.

1.1. LA CASA SOLARIEGA DEL OBISPO.

Para conocer el contexto histórico y urbano en el que se inscribe la fundación del colegio jesuítico y su patrocinio por parte del obispo luso nos parece fundamental la lectura e interpretación de una carta que narra con cierto detalle las circunstancias que rodean el inicio de la construcción:

“Tiene un sitio, que es muy grande, no dentro de la ciudad, más conjunto con ella, y en él tiene edificado obra que le ha costado cinco mil ducados con un jardín excelentísimo. Y porque s.s. quiere a temporadas ser nuestro vecino, así para estar con los padres como por ser el lugar más deleitoso, quiere reservarse el uso de él por su vida, dándonos luego el dominio. Más: quiere edificar junto con esta obra una claustra con

sus cuatro partes donde estará nuestra habitación. Esto están más adelante, que tenemos hecha la traza, ayudándome de un maestro muy señalado que hay en esta tierra: será un edificio muy a nuestro propósito. Desde mañana se empieza a traer materiales según es de diligente el obispo en obrar y poderoso, y tomándolo con tan gran voluntad, creemos se acabará este verano un cuarto. Oídole he decir, dando calor a sus criados, que si es menester su plata y cuanto tiene, que se venda todo para que se haga con prestanza. Ultra de todo esto, se ha de hacer la iglesia; y teniendo s.s. intento de ser enterrar en ella, para que con esto tengan más memoria de su ánima, bien se creará la hará muy cómoda. Finalmente sepa V.R. que está con tanto calor y contentamiento que yo no lo sabré encarecer”¹⁴¹.

De esta fuente documental se extraen valiosos datos para establecer una “imagen fija” de ese primer colegio jesuita renacentista, imagen que hemos intentado complementar en la intervención arqueológica y reflejar en la topografía de restitución hipotética. Esos datos pueden sintetizarse en los siguientes puntos:

1. El obispo luso adquirió unos terrenos que pertenecían a varios propietarios en el arrabal de la Arrixaca, que en ese momento ya era una zona privilegiada de la ciudad por encontrarse en su periferia y en contacto con la huerta del entorno. Parece que en esos primeros años promovió la construcción de una casa solariega y un “jardín excelentísimo” situados en frente de la iglesia de San Miguel en la parroquia del mismo nombre.
2. Sabemos también que el obispo luso cedió a los jesuitas uno de los huertos de su propiedad con el fin de edificar el nuevo colegio de la Compañía (claustra e iglesia) que se sitúan en el otro extremo de su casa solariega; esa construcciones se conservan hoy en día, sirviendo de referencia topográfica para el resto de las construcciones desaparecidas. Por su ubicación, la casa solariega y los jardines excelsos de su propiedad (no conservados) solo podrían situarse al oeste y norte de las nuevas construcciones jesuíticas.

¹⁴¹ Carta a Francisco de Borja, desde Murcia a 7 de junio de 1555 (Arenaldo Pérez, *Manuel* (s.f.): *Los jesuitas en el Reino de Murcia* (apuntes históricos). Murcia.).

3. Parece además incuestionable que tanto la propiedad y jardines del obispo como las nuevas construcciones jesuíticas fueron coetáneas y, por lo tanto, tras la muerte del promotor, las construcciones y jardines del promotor del proyecto se habrían integrado también en el complejo religioso.

Sabemos que el colegio limitaba, en esta primera fase constructiva, al sur con la acequia de Aljufía; el límite oriental coincidiría con la cabecera de la iglesia de San Esteban. El norte no está claro, pero creemos que podría coincidir con el cierre de la crujía norte del patio renacentista, siendo en este primer momento el segundo patio (el llamado patio norte) parte de las propiedades (junto a los jardines de traza renacentista) del obispo, propiedades que por cláusula testamentaria pasaron a la Compañía tras su muerte.

1.2. LA PLANTA DEL COLEGIO.

Como es bien sabido, la iglesia del Colegio de San Esteban de Murcia es la única de cronología anterior a *Il Gesù* de Roma, dado que su construcción se sitúa entre los años 1557 y 1569. El diseño del conjunto se ha atribuido a Jerónimo Quijano, pero la ejecución de la obras estuvo a cargo de Juan Rodríguez (Gutiérrez-Cortines, 1987, 491-514). Si bien la planta general del complejo es el resultado de varias fases constructivas, presenta básicamente una distribución similar a la de muchos colegios de la Compañía, con varios patios comunicados entre sí y la iglesia adosada a uno de los costados del claustro, de forma que los pies del templo se integran con la construcción general, mientras que en el pasillo, ya hoy desaparecido, arrancaba del patio de columnas y circunvalando un lado de la iglesia comunicaba directamente la zona de las clases y residencia con la sacristía.

En la traza de la planta se diseñaron dos patios simétricos que estaban comunicados entre sí. Alrededor se despliegan las crujías o salas cubiertas. Tal como señalara en su día Gutiérrez-Cortines (1976), ambos claustros, aunque separados, visualmente constituyen una unidad espacial debido a la perspectiva desarrollada a partir de la puerta principal, lo que denota una preocupación evidente del artista por lograr una ordenación de los espacios abiertos, consciente además, de la importancia

que las nuevas definiciones estéticas conceden a la relación equilibrada entre los diversos elementos que componen el edificio, organizándolo alrededor de un eje básico, determinado por el punto de entrada al Colegio.

Es una ordenación de los volúmenes característica del Renacimiento y que partiendo de un tipo de edificio medieval, como es el de los monasterios, clarifica y organiza las partes del conjunto de modo regular en el interior, en tanto que el exterior se configura en masas compactas de muros lisos y continuos, sin elementos que rompan su carácter lineal y estático, de tal modo que el valor estético radica esencialmente en la relación entre los paños y huecos de las ventanas, creando un ritmo ininterrumpido y equilibrado en el que juega un papel importante la proporción entre los vacíos y las dimensiones totales.

2. LOS JARDINES DEL COLEGIO JESUITA (1555-1767).

2.1. FASE RENACENTISTA

Si damos crédito a los hitos topográficos mencionados en las fuentes documentales, de todas las propiedades delimitadas con metodología arqueológica en el Jardín de San Esteban la única que puede vincularse con el obispo luso sería la más occidental, la lindante con la Calle Burruezo (propiedad nº 1). Refuerza esta hipótesis el hecho de que sea precisamente en este sector donde se hayan encontrado los restos arquitectónicos de mayor entidad, pues en su interior se habilitaron en una segunda fase constructiva unos espacios ajardinados dotados de unos amplios andenes perimetrales y uno central que parecen generar dos arriates restituídos en forma rectangular, manifestando una regularidad característica de los jardines renacentistas (figs. 2 y 3).

Como decíamos, los tres andenes, que tuvimos la oportunidad de identificar con metodología arqueológica, configuran dos arriates rectangulares cuyo frente sur desconocemos puesto que quedaba debajo del perfil adyacente (superficie no excavada). Todos ellos se encontraban solados

en fábrica de ladrillo trabado con argamasa de cal que dibujaba un motivo en espiga conocido como “opus spicatum”, rematando en un sardinel que desempeñaba la función de frente del andén (fig. 2).

- El paseador o andén norte se adosaba a una sólida tapia construida en fábrica de mampostería que cerraba la propiedad, medía 3,35 m de anchura y se documentó una tirada de unos 17,89 m, desconociendo el límite oeste que queda bajo el perfil del sector II.

- El andén oriental limitaba con la tapia de mampostería que cerraba la propiedad en este flanco medía unos 2,55 m de anchura, se ha documentado un tramo longitudinal de unos 15 metros.

- Del andén central, orientado de sur a norte, sabemos que medía 4,38 m de anchura y se ha documentado un tramo de unos 14,94 m. Parece marcar un axis en el jardín, generando dos amplios arriates libres de construcciones.

Los dos arriates parcialmente documentados de este jardín no se encontraban rehundidos como suele ocurrir en los jardines de época medieval, ya que en este caso no existen frentes de andén y por tanto el nivel de circulación de los arriates se situaban a una cota ligeramente inferior a la solera de ladrillo en *spicatum* de los andenes perimetrales.

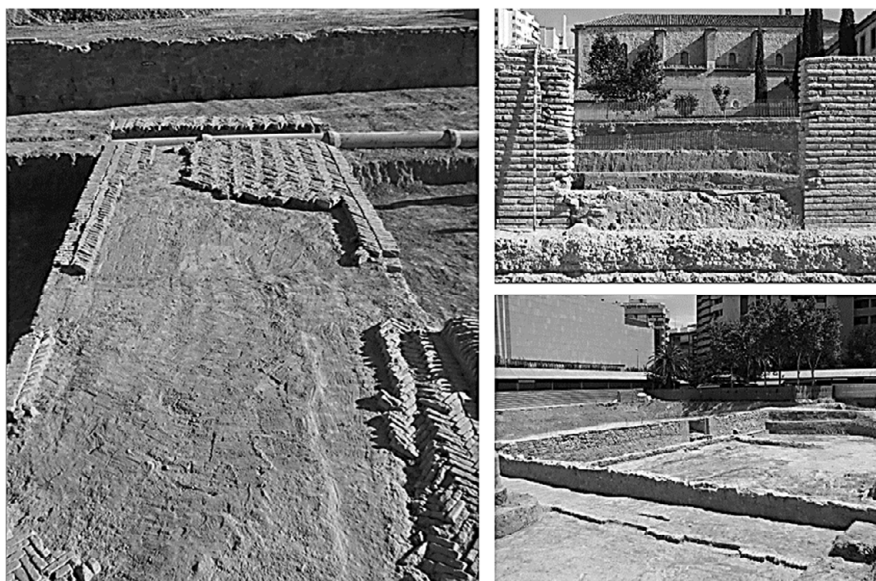


Figura 2: Vista de los restos arquitectónicos renacentistas. A la izquierda andén central del patio con solería en *opus spicatum*. A la derecha, vano de acceso a los terrenos hortícolas con la iglesia de San Esteban al fondo. Debajo vista de los jardines con tapia de mampostería y restos del andén oriental.

El arriate oriental es el mejor conocido, dado que solo desconocemos su límite sur. Sabemos con certeza las dimensiones en su eje este-oeste que se aproximan a los 26 metros (25,82 m). Creemos que, dada la regularidad de los jardines característica de este período, es factible que el arriate occidental tuviera unas dimensiones muy similares quedando el cierre oeste a la altura de la tapia dibujada en la topografía del siglo XVIII que veremos en el siguiente epígrafe.

Es probable también que los niveles de circulación de este jardín se mantuvieran en uso durante todo el siglo XVII, hasta quedar definitivamente amortizado cuando los padres jesuitas proceden a la reestructuración barroca del mismo. Sería en ese momento cuando la mayor parte de los ladrillos de la solería debieron ser arrancados para ser reutilizados, quizás en el recrecido de la nueva tapia norte en la que se utilizó el ladrillo como material constructivo.

Aunque no se ha definido el tramo sur del jardín, realizamos aquí dos propuestas de restitución en función de los hipotéticos testeros de las dependencias cubiertas del colegio de religiosos (fig. 3):

Propuesta 1. Se trataría de un amplio jardín con dos arriates longitudinales de forma que el andén central alcanzaría un hipotético andén sur adosado a los testeros de los edificios. El único inconveniente de este esquema son las distancias a recorrer sin un andén transversal que acortaría esos recorridos.

Propuesta 2. Una segunda posibilidad es que el jardín tuviera un andén transversal que habilitara cuatro arriates. El eje en este caso no sería norte-sur como en la primera propuesta, sino este-oeste.

Cualquiera de las dos soluciones sería factible, aunque nos inclinamos por un esquema cruciforme formado por andenes que dan lugar a cuatro arriates con una superficie más reducida. Ese esquema cruciforme es el que encontramos en los claustros de otros colegios jesuitas y creemos probablemente que existiera en el claustro murciano.

Al este de ese jardín primigenio se documentaron varias infraestructuras hidráulicas (regueras, piletas de decantación, etc.) cuyo trazado muestra cierta regularidad sin que pueda afirmarse en modo alguno que esos terrenos no tuvieran una funcionalidad esencialmente productiva. Incluimos en la planimetría una amplia estructura en forma de rectángulo irregular que hemos identificado como un “corral”, en función de sus dimensiones y de la ausencia de cimentación de los paramentos que la configuran (no destinados a soportar cargas). Adosado a esa estructura se encontraba una pequeña alberca que habría servido como abrevadero para los animales estabulados. Por último señalar dos trazados de una acequia construida con una fábrica de potente hormigón de argamasa de cal que atraviesa la propiedad y permitiría el riego de los huertos.

Por último, señalar que los jardines de las dos propiedades descritas dispusieron de sendos vanos que permitían la comunicación con el exterior. El de la propiedad occidental era de reducidas dimensiones, mientras que el de la propiedad oriental (huertos jesuitas) era más amplio, permitiendo la circulación de carros y mercancías.

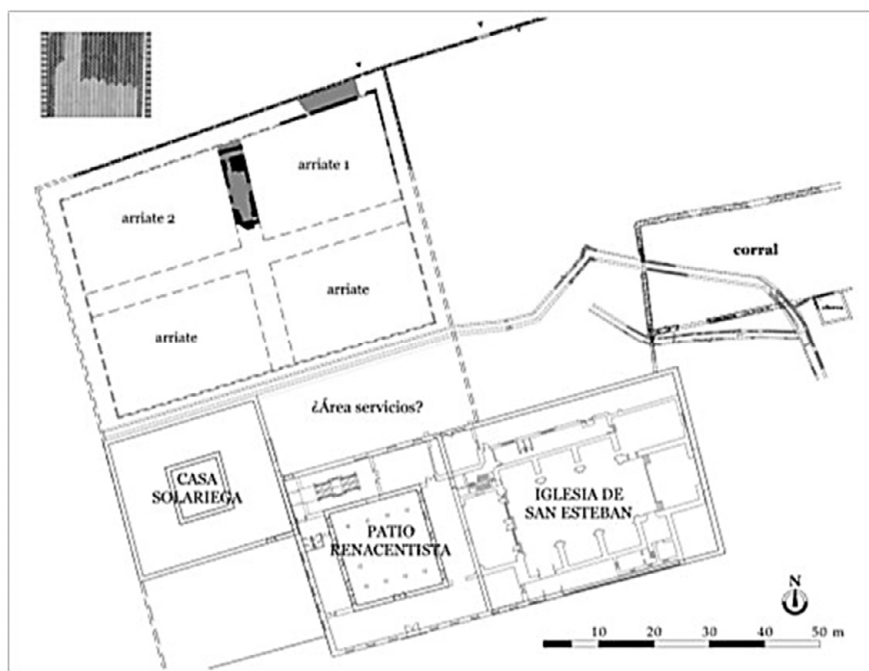


Figura 3: Planta general que incluye algunas estructuras documentadas en la fase renacentista del Colegio. La casa solariega (trazado hipotético) y los jardines de Esteban de Almeida serían incorporados al resto del complejo religioso tras su muerte.

2.2. FASE BARROCA: AMPLIACIÓN Y REESTRUCTURACIÓN DEL JARDÍN

En los inicios del siglo XVIII los padres jesuitas realizaron profundas transformaciones en el complejo de su propiedad que contribuyeron a engrandecerlo y embellecerlo. Algunas de esas reformas tuvieron como escenario los espacios ajardinados y dejaron evidencias en el registro arqueológico. Sería muy prolijo detallar todas las infraestructuras que fueron introducidas, así como las diferentes fases constructivas de este periodo, razón por la cual vamos a centrarnos en enumerar algunas de las transformaciones más relevantes detectadas (figs. 3 y 4):

- Unificación definitiva de las tres propiedades y eliminación de la tapia entre propiedades 1 y 2.- Al abordar el estudio de las propiedades existentes en el siglo XVI y analizar los restos exhumados de las tapias de mampostería que las delimitaban planteábamos la existencia de tres propiedades independientes, vinculando la más occidental con una

posible propiedad del obispo Esteban de Almeida que más adelante se incorporaría como jardín del colegio jesuita.

A juzgar por las cotas registradas en los alzados de la tapia medianera es evidente que esa división se mantuvo mucho después de que las otras propiedades pasaran a manos de los religiosos. Tal como se puede apreciar en la figura 4, el hecho de que este paramento aparezca desmontado de forma uniforme a la cota que pudo tener el parterre de un arriate del siglo XVIII nos permite plantear que fue en este momento (cuando se diseña un jardín unitario y con un marcado eje este-oeste) cuando se suprime esa compartimentación.

- Desmante parcial de las tapias precedentes y construcción de una nueva tapia norte.- En todas las topografías elaboradas en este sector periférico de la ciudad, incluida la trazada por propio maestro alarife del Concejo, Thomas Montalvo, poco después de 1767, se aprecia con nitidez una tapia que cierra la propiedad en su flanco norte, separándola de la huerta. Sabíamos, por ese testimonio iconográfico (de gran fiabilidad desde el punto de vista topográfico) que ese paramento había constituido el límite norte de la propiedad al menos desde el siglo XVIII, separándola de la huerta y siendo un referente en el paisaje de la misma hasta la construcción del jardín de San Esteban en el siglo XX.

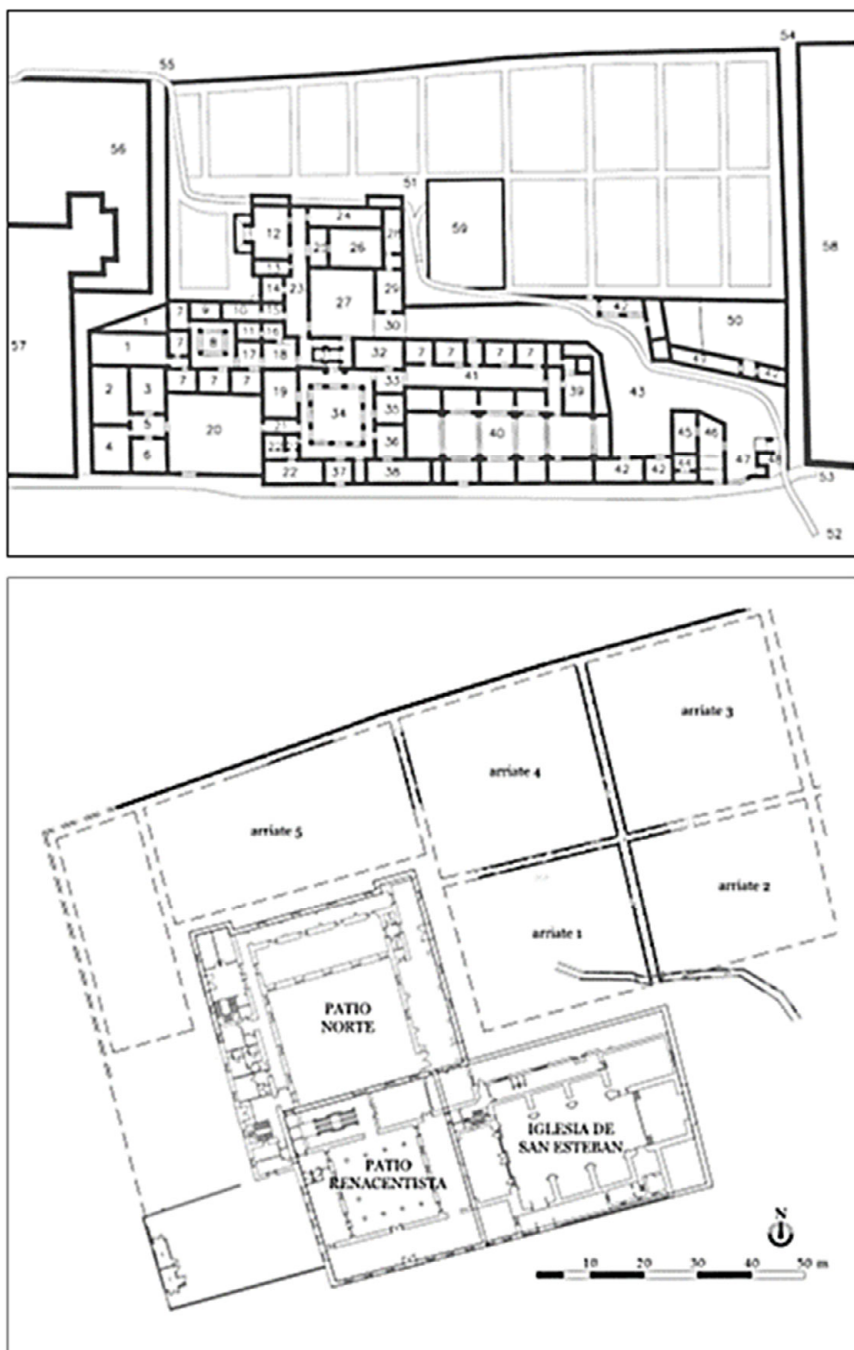


Figura 3: Comparativa entre la planta elaborada por Thomas Montalvo (ca. 1767) y los restos pertenecientes a la fase barroca del jardín definidos en el proceso de excavación.

Durante el proceso de excavación pudimos comprobar que ese paramento (el que afloró en primer lugar) en realidad se trataba de un recrecido sobre otro construido en el siglo XVI. Ese recrecido lo vinculamos con la construcción de un amplio jardín barroco por parte de los jesuitas, de manera que la tapia de esta fase constructiva habría quedado “fossilizada” en el parcelario, manteniéndose como límite de las propiedades que suceden a los religiosos durante los siglos XIX y XX, esencialmente como cierre de la Casa de Misericordia. En efecto, donde preveíamos que podía aparecer el paramento afloró una estructura de mampostería con un recrecido de ladrillo trabado que traza en dirección este-oeste a unos 28 m de la fachada del palacio de San Esteban. Los niveles de circulación de este período quedan definidos por una línea de enlucido de yeso presente en el paño exterior de la tapia (99,44 m.s.n.m.) y por el pavimento del andén perimetral interior (99,70 m.s.n.m.). Entre las labores de reestructuración de los añejos jardines de raigambre renacentista, se llevó a cabo el desmonte de las tapias preexistentes hasta una cota uniforme. Esa cota es coincidente con el nivel de circulación interior significado por el pavimento del andén perimetral, construido también en este momento. Una vez enrasadas todas las tapias se levantó un nuevo cerramiento con un zócalo de mampostería y alzado en fábrica de ladrillos trabados con otro mortero de cal de coloración rosácea de menor consistencia que la anterior. En el caso de la tapia se aprovechan las hiladas de ladrillo que remataban la caja de mampostería anterior, apoyándose la nueva fábrica de ladrillo sobre la anterior.

- Trazado de nuevos andenes y arriates.- En los niveles más superficiales de la superficie excavada fueron aflorando varios andenes que sin duda pertenecían al jardín trazado por los jesuitas y dibujado por Thomas Montalvo poco después de su expulsión en 1767. Todos ellos constan de un relleno de tierra apisonada con una fina capa de cal como solera y los frentes quedan reforzados por una o dos hiladas de grandes cantos en disposición irregular. Cuentan con una anchura cercana a las 2 m y el nivel de circulación debió quedar a escasos centímetros del pavimento del andén puesto que los frentes no son muy profundos. En el proceso de excavación intentamos identificar todos los andenes y parterres

dibujados en la topografía de Montalvo, pero solo nos fue posible definir cuatro andenes.



Figura 4: Vista de tres andenes en fase de excavación. Arriba, frente del andén norte y detrás tapia en fábrica de ladrillo. Debajo izquierda andén 1^a que avanza hacia el testero oriental del colegio; derecha, desarrollo del andén 3 con eje Sur-Norte. A la izquierda de este andén, tapia de mampostería que fue desmontada hasta el nivel de circulación del jardín barroco para unir las propiedades.

Una vez elaborada la topografía del jardín barroco debemos concluir que en este aspecto la topografía del arquitecto del concejo no tiene la misma fiabilidad que la demostrada al “topografiar” los inmuebles. Su dibujo presenta un reticulado más denso, más andenes y unos arriates de tamaño más reducido que no se corresponde con la realidad. Al comparar las dos planimetrías se observa que sobran varios andenes transversales de eje este-oeste. La razón es evidente, mientras que las dependencias cubiertas fueron cuidadosamente dibujadas con medidas

(en varas castellanas) que se acercan a la realidad, ya que el objetivo de su trabajo era plantear nuevos usos tras la salida de los jesuitas de este lugar, los jardines e infraestructuras hidráulicas representadas debieron ser realizadas de memoria ya que carecían de relevancia para los fines perseguidos.

Tal como se aprecia en la planimetría que hemos elaborado, los andenes documentados son los siguientes:

Andén 1a.- Tiene 1,86 m de anchura, arranca desde el testero oriental del palacio de San Esteban y avanza en dirección oeste-este, conservando un tramo de 26,64 m.

Anden 2a.- El mayor tramo documentado (nada menos que 64 metros) parte a escasa distancia de la cabecera de la iglesia y recorre toda la propiedad en dirección S-N hasta alcanzar la tapia. Cuenta con una anchura de 1,95 m.

Andén 3.- Paseador de 1,70 m de anchura que parte de la esquina NE del palacio de San Esteban y en dirección sur-norte (en paralelo al andén 2) recorre el jardín hasta alcanzar la tapia. Conocemos un tramo de 13,80 m de longitud.

Andén 4.- Es el de menor anchura (1,50 m) y el único perimetral documentado junto a la tapia que cierra el recinto en su flanco norte. Conserva un tramo de 21,50 m marcando un eje este-oeste.

- Nuevo trazado de la acequia de Caravija.- El trazado de la acequia de Caravija, una acequia de derivación de la acequia mayor de Aljufía, construida en época bajomedieval, hubo de ser reformado cuando se construyó el jardín de los jesuitas, ya que con anterioridad discurría por el centro del espacio que sería regularizado mediante andenes y parterres. De esta manera, creemos que debió construirse una nueva caja de hormigón que trazaría en el límite sur de los espacios ajardinados. En el sector suroriental de la excavación tuvimos la oportunidad de delimitar varios tramos de una acequia que discurre en dirección oeste-este y presenta diversas fábricas y reparaciones de las mismas. La modificación de los trazados parece en relación con los nuevos usos y remodelaciones del espacio.

3. CONCLUSIONES.

La planta general del colegio que ha llegado hasta nosotros es resultado de sucesivas ampliaciones tras la compra de terrenos y propiedades del entorno. Presenta una distribución similar a la de muchos colegios de la Compañía de Europa y América, con varios patios comunicados entre sí y la iglesia adosada a uno de los costados del claustro, de forma que los pies del templo se integran con la construcción general, mientras que en el pasillo, hoy desaparecido, arrancaba del patio de columnas y circunvalando un lado de la iglesia comunicaba directamente la zona de las clases y residencia con la sacristía.

Esas propiedades que quedaron en manos de los jesuitas por cláusula testamentaria, fueron administradas por los religiosos durante todo el siglo XVII hasta que finalmente en los inicios del siglo XVIII se decidieron a realizar profundas transformaciones de los terrenos con el fin de crear un amplio espacio ajardinado de concepción y diseño unitario que se habilitó poco antes de su expulsión y de cuya fisonomía tenemos prueba iconográfica fehaciente gracias a la planta realizada por Thomas Montalvo, arquitecto del Concejo. Esa planta, realizada en varas castellanas (que hemos convertido al sistema métrico y digitalizado con el programa AutoCAD) fue realizada poco después de su expulsión con el fin de estudiar los nuevos usos del complejo religioso.

La excavación en extensión nos ha permitido cotejar esa planta histórica con los restos arquitectónicos reales, de forma que sabemos que la tapia que cerraba la propiedad al norte y las acequias que irrigaban el terreno, documentadas con metodología arqueológica, se corresponden con las dibujadas en la planta de 1767. No ocurre lo mismo con los andenes y arriates que configuran el jardín barroco, en donde parece que el arquitecto, de gran fiabilidad con respecto a las estancias cubiertas, no se ajusta al diseño y dimensiones reales. Por último, debemos señalar que el estudio arqueológico de los jardines renacentistas y barrocos del colegio jesuita de la capital del Reino de Murcia aporta una documentación fiable que puede servir de referencia a otros colegios de la Compañía y pone en duda la fiabilidad en las ilustraciones y representación iconográficas de estos espacios a cielo abierto en las planimetrías históricas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNALDOS, M. (s.f). *Los jesuitas en el Reino de Murcia (apuntes históricos)*. Murcia.
- ASTRAIN, A. (1912). *Historia de la C. de J. en la Asistencia de España*. Madrid. 7 tomos.
- GUTIÉRREZ-CORTINES, C. (1976). *La Iglesia y el Colegio de San Esteban de Murcia*. Patronato de Cultura de la Excma. Diputación Provincial. Murcia.
- GUTIÉRREZ-CORTINES, C. (1987). *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena [Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra de Segura]*. Murcia.
- NAVARRO, E. y ROBLES, A. (2005): La Real Fábrica de Sedas a la Piamontesa de Murcia: historia y tecnología de un molino hidráulico de la Ilustración. *Studi Piemontesi*, vol. XXXIV(1), 67-86.
- ROBLES, A., SÁNCHEZ, J.A., & NAVARRO, E. (2011). Arquitectura residencial andalusí y jardines en el arrabal de la Arrixaca. Breve síntesis de las excavaciones arqueológicas realizadas en el Jardín de San Esteban, Murcia (2009). *Verdolay. Revista del Museo Arqueológico de Murcia*, 13, 205-219.
- ROBLES, A. (en prensa). Transformaciones urbanas en un arrabal de *Madīnat Mursiya*. Desaparición del entramado andalusí y formación de reales ajardinados tras la conquista castellana. En *I Congreso de Arqueología Medieval de España y Portugal*. Alicante (7-9 noviembre 2019).

VALLADOLID: ORIGEN Y CARÁCTER DE UNA ARQUITECTURA FERROVIARIA

DR. EDUARDO MIGUEL GONZÁLEZ FRAILE
Universidad de Valladolid, España

RESUMEN

Introducción.- Entre 1856 y 1864, la Compañía de Caminos de Hierro del Norte de España) -de titularidad francesa-, construye desde Valladolid la línea Madrid-Irún. La Compañía pone en juego futuros intereses comerciales y financieros en un contexto de crecimiento económico inédito.

Objetivos.- El objetivo fundamental es desvelar la importancia del ferrocarril en la ciudad de Valladolid y en la economía y desarrollo del país en el siglo XIX. Se trata de explicar la influencia ferroviaria en la arquitectura y la implantación urbana. Hasta 1.900 un centenar de “Ingenieurs des Ponts et Chaussées” e innumerables cuadros medios franceses trabajaron para el ferrocarril. El balance es impresionante: nuevas oportunidades de trabajo y tres mil obreros de la Compañía, tan sólo en Valladolid, entre los que se encuentran los mejor cualificados y pagados del país.

Metodología.- Se apoya en el estudio documental y, sobre todo, de la evolución de la cartografía y de los vestigios patrimoniales. Desde el primer proyecto para la Estación y los Talleres, ya se ve que se trata de un proyecto para la ciudad. El eje del Paseo de la Alameda se cierra con un pabellón representativo de la Compañía (escala del Paseo) y con imponente chimenea (escala de la ciudad) para los humos derivados de la producción de vapor que suministra energía cinética a las diversas máquinas y aparatos de los Talleres.

Discusión.- El campo, el comercio y la industria, todo se remueve: los nuevos granos, procedentes de Europa, revitalizan y vuelven más productiva la agricultura, reinvertiendo los excedentes en harineras importantes. En lo urbano, el paisaje cambia por completo: los depósitos de gas y el alumbrado público, los tranvías y las pavimentaciones, el saneamiento de las Esguevas, la realización del Campo Grande, el Salón, el pasaje comercial, los mercados de abastos y la apertura de la calle Gamazo, en el eje del edificio de viajeros, etc..

Resultados.- La Compañía del Norte tendrá un estilo propio, significativo y representativo, reconocible en todas las ciudades; y empeñará su prestigio en realizar construcciones de vanguardia. El mejor y más temprano ejemplo es el edificio del depósito para locomotoras. Tras el antecedente del Arco de Ladrillo, el dormitorio de maquinistas, el edificio de viajeros, los talleres, etc. serán identificables y vanguardistas.

Conclusiones.- El valor patrimonial del conjunto heredado es enorme. Y también el de los edificios ya apuntados, así como tantos otros, entre ellos el del Edificio de viajeros de la estación (1891) es, sin duda, el mejor y más esencialista de los edificios ferroviarios adscritos a esta tipología. Esa misma arquitectura ferroviaria va a conformar edificios institucionales, casas de renta de la burguesía comercial y agraria e incluso se van a habitar nuevos barrios, lotificados para construir casas molineras, eso sí, con licencia municipal, proyecto y supervisión del arquitecto, con el ladrillo y la piedra de la Compañía.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura, Ferrocarril, talleres, Urbanismo, Valladolid

INTRODUCCIÓN

DE 1856 A 1864. COMIENZOS DE UNA AMBICIÓN:

Entre 1856 y 1864, Le Crédit Mobilier (enseguida Compañía de Caminos de Hierro del Norte de España) –de titularidad francesa-, construye, mediante una concesión del gobierno español, la línea Madrid-Irún, pasando por Valladolid, consciente de su importancia internacional, pues, además de unir las capitales de ambas naciones, va a poner en juego intereses comerciales y financieros inéditos para unos tiempos, cuya economía disfruta de una velocidad de producción, distribución y comercialización que nunca se había conocido anteriormente. La tradicional relación mercantil de Burgos con los puertos de Bilbao y Santander puede ahora potenciarse, haciendo entrar en juego a Valladolid; y al otro lado de la frontera, a la comercial, cosmopolita y riquísima Burdeos, orgullosa e independiente capital de la Guyena. Desde luego, París se acerca de manera espectacular a las ciudades castellanas y en el País Vasco supone el comienzo definitivo del despegue económico y del desarrollo industrial.

Los viajeros franceses se admiran del “mar de trigo” de Tierra de Campos, -comparable y más espectacular, si cabe, que el de la campiña de Chartres-, y de los enormes excedentes que se pierden en el campo castellano por falta de transporte a un mercado consumidor: los materiales de construcción, los cereales, el vino, el carbón, el ganado, las materias

primas, etc. Hay una oportunidad de colonización general, por parte del país vecino, muy cómoda, muy próxima, muy segura, muy rentable (se pueden importar productos manufacturados sin arancel a condición de justificar que se necesitan para el ferrocarril), de penetración duradera y de visibilidad enorme.

Pero hay una significación negativa en la historia reciente: la guerra de la independencia es una herida difícil de cerrar con los españoles (la caída de Napoleón sucede en 1815) y la posterior ocupación de los cien mil hijos de San Luis añade veneno a la infección. Por ello, “Le Crédit Mobilier” y su operativa Compañía de Caminos de Hierro del Norte de España se ocupará de ilustrar su “savoir faire” y de poner en juego sus mejores habilidades en el aspecto formal y de propaganda (la construcción del Arco de Ladrillo es el primer ejemplo), pero también de apostar por planes a largo plazo y de enorme ambición, extendidos mucho más allá de lo económico, con incidencia real en lo cultural y en lo formativo.

OBJETIVOS

Se trata de explicar la importancia y las consecuencias urbanísticas y arquitectónicas de la implantación del Ferrocarril en Valladolid, cuestión que ha tenido muchas idas y venidas pero que lleva debatiéndose más de siglo y medio y se manifiesta como fundamental hasta este momento histórico y, seguramente, en un futuro, puesto que se liberarán más de 33 Hectáreas de los Talleres Generales del FFCC, lo cual va a ser muy esencial e importante en el futuro de la ciudad.

METODOLOGÍA

La base material para esta conquista -que se manifestó, a la postre, tremendamente exitosa-, será la ciudad de Valladolid. Lo que no consiguieron los prestigiosos generales de Napoleón, lo van conseguir los capitales burgueses de la Francia del Segundo Imperio. La elección de Valladolid como base de operaciones era indiscutible.

Las ventajas, muy obvias: se disponía de la mayor y más señalada aglomeración residencial de Castilla, de la mano de obra más abundante y cualificada, del hecho de la reciente construcción de los ramales Sur y

Campos (1835-1849) del Canal de Castilla, así como del telégrafo óptico y, sobre todo, de una posición estratégica única, ya que Valladolid está situada hacia la mitad de la meseta, en un terreno llano, susceptible de costes de instalación mínimos, con un mercado muy seguro de viajeros y mercancías y con el incentivo de conseguir beneficios de explotación desde el principio, aún sin estar acabada la línea. Además, se trata de una implantación ideal para los Talleres Generales, para el Almacén General y para el Servicio de Tracción, pues desde Valladolid, cualquier locomotora, cualquier suministro o convoy de socorro llega antes a de cualquier punto de la línea y viceversa: antes se puede traer a reparar cualquier vehículo averiado.

Para que el plan francés fuera posible, tenía que responder de verdad a sus objetivos. La compañía del Norte entiende que debe propugnar una sociedad de progreso y armonía, según el ideal de vida propio de la burguesía decimonónica. La construcción de los Talleres ferroviarios va a ser el revulsivo inicial, pero los efectos, notables desde sus comienzos y durante todo el siglo XIX, serán extraordinarios, sólo estancados en los paréntesis de las guerras carlistas.

Hasta 1.900 se encuentra que han trabajado en la ciudad casi un centenar de “Ingenieurs des Ponts et Chaussées”, sin contar los ingenieros regulares de la Compañía ni los innumerables cuadros medios la ciudad de Valladolid, que se emplearon en el ferrocarril, penetrando e influyendo, durante medio siglo, en los modos, maneras, costumbres y contenidos de la burguesía local, comerciante y agricultora, que ve el ferrocarril como un milagro económico. La ciudad respira progreso y modernidad.

El balance es impresionante: nuevas oportunidades de trabajo y tres mil obreros en la Compañía, según el catedrático de Geografía de la Universidad, Jesús García Fernández (García Hernández, 1974), sólo en Valladolid, entre los que se cuentan los mejor cualificados y pagados del país, van a habitar nuevos barrios, nuevas lotificaciones para construir casas molineras, eso sí, con licencia municipal, proyecto y supervisión del arquitecto e incluso con el ladrillo y la piedra de la Compañía; se erigen dos colegios de Hermanos de las Escuelas Cristianas en la ciudad

(orden de San Juan bautista de La Salle), con donaciones de mecenas franceses (Paulina Harriet), además de las dominicas francesas y unas importantes escuelas gratuitas, imprenta y encuadernación para aprender los oficios.

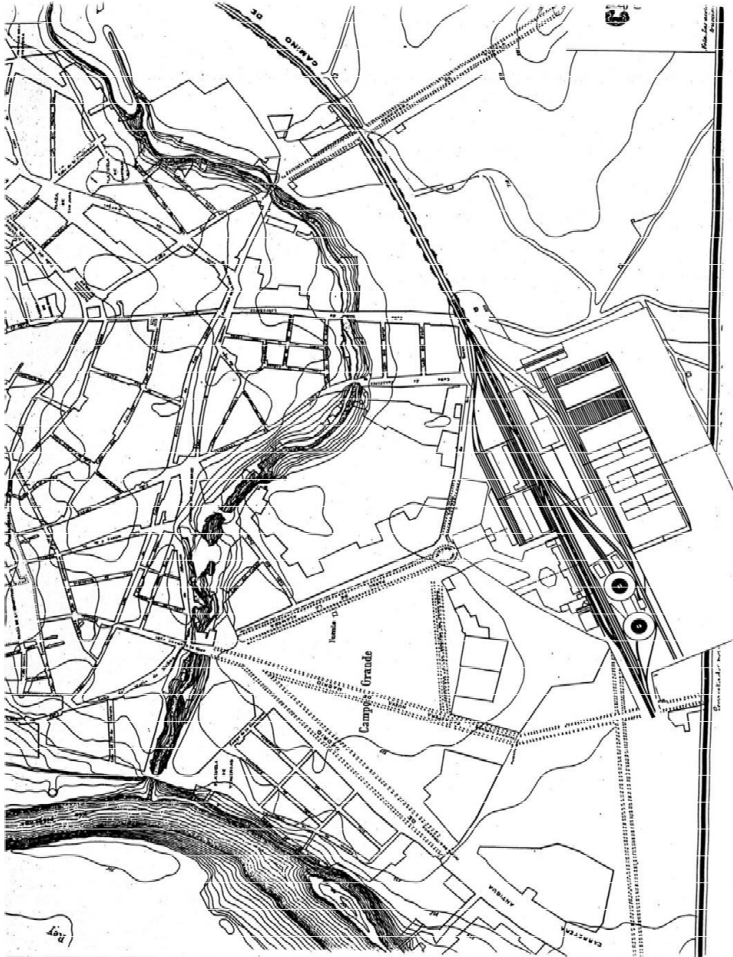


Figura 1: Primer proyecto de Lesguillier, realizado en 1.860 para la Estación y los Talleres del Ferrocarril de Valladolid. Se ve cómo, en realidad, se trata de un proyecto para la ciudad. El eje del Paseo de la Alameda, ahora Recoletos, se cierra con un pabellón representativo de la Compañía (escala del Paseo) y con imponente chimenea (escala de la ciudad) para los humos de la caldera de producción de vapor que da energía cinética a todas las correas de transmisión de las diversas máquinas y aparatos de los Talleres. Del atrio del edificio de viajeros sale una calle-salón que debería terminar en la fachada del panóptico octogonal anterior a la actual Academia de Caballería.

Fuente. Archivo de Valladolid

En 1891, cuando E. Grasset va a ejecutar el cuarto proyecto del Edificio de Viajeros y se aprueba por fin la ubicación definitiva, todo lo que se había planificado en los rayados rojos del plano de la Figura 2 (existente o previsto hacia 1880), donde se tantea la posición del Edificio de Viajeros en el plano de la Compañía, se ha realizado o está realizándose. La ubicación de estos hitos de la nueva ciudad, que la Compañía valora, además del conjunto específicamente ferroviario, se organizan con posiciones en torno a la parte urbana alemana del ferrocarril y van girando, con centro en la estación, en sentido de la agujas del reloj. Podemos describir esta localización de la manera siguiente:

Chocolates La Llave (Eudocio López), entrando desde Madrid, con medallas en las exposiciones de París.

La estación de Campo de Béjar (ferrocarril de Medina de Rioseco) se une con la de San Bartolomé y con la de la Compañía del Norte.

Una parcela junto a las Dominicas Recoletas de La Laura (tras el depósito de carbones de minas de Aller).

El Campo de Marte o de la Verdad se convierte en el Campo Grande (jardín romántico-japonés) con un gran Salón.

La plaza mayor se embellece con el jardín ovalado, según la moda de la época.

Se abren las calles Gamazo y Muro, que con Recoletos y Miguel Íscar serán el verdadero ensanche burgués. Se edifican las casas más importantes de estas calles, entre ellas la de la Sociedad Industrial Castellana (SIC).

Se realiza el mercado de abastos del Campillo.

Se construyen los economatos del lado de la ciudad, para evitar los accidentes en el paso de las vías.

Se hace el pabellón para el contador de gas y presión, junto a los depósitos de gas.

Tanto en el plano que se comenta como en el anterior de Lesguillier, los trazados pretenden llevar el acceso y la imagen del ferrocarril hasta el corazón de la ciudad a través de la Acera de Recoletos y C/ Gamazo

hasta la Plaza Mayor y la Fuente Dorada. Da la impresión de que ya casi está apuntada la apertura de las calles López Gómez y Felipe II hasta las Plazas de la Universidad y San Pablo para que toda la ciudad sea permeable y accesible a los itinerarios e ideas que nos llevan hasta la estación de ferrocarril.



Figura 2: Plano de la Compañía de caminos de Hierro del Norte de España. Se representa lo ya existente en gris rayado (Muelles, cocheras, edificio antiguo de viajeros en madera, depósito de locomotoras, talleres y almacén general), en rojo rayado lo nuevo planificado (tanteo posición del nuevo edificio de viajeros, economatos, estación La Esperanza, Calles Gamazo y Muro, Campo Grande, edificio SIC y C/ Miguel Íscar, mercado del Campillo, jardín de la Plaza Mayor).

Fuente. Archivo de Valladolid

El campo, el comercio y la industria, todo se remueve: los nuevos granos, procedentes de Europa, revitalizan y vuelven más productiva la agricultura, reinvertiendo los excedentes en harineras importantes; las aportaciones enriquecedoras de artesanos de gremios franceses, sobre todo de la panadería y de la carpintería-ebanistería; las norias de fundición, que consiguen aumentar de forma increíble las superficies regadas; las uvas y los caldos bordeleses se suman a los blancos de la Tierra del Vino y navarreses (Nava del Rey) y a los tintos o rosados del país, con una producción vitivinícola tradicionalmente rica, que ahora ya puede transportarse con rapidez; el lanzamiento de las industrias de la fundición; y la mejora en la fabricación de los materiales tradicionales.

En lo urbano, el paisaje cambia por completo: los depósitos de gas y el alumbrado público, los tranvías y las pavimentaciones, el saneamiento general y de las Esguevas, el abaratamiento del carbón para combatir los fríos del invierno; la realización del Campo Grande, el Salón, el pasaje comercial (Pasaje Gutiérrez), los mercados de abastos (arquitectura de hierro de vanguardia), la apertura de la calle Gamazo —en el eje del edificio de viajeros—, para acercar más el ferrocarril al corazón de la ciudad; la capitalización y la financiación, a través de la Sociedad Industrial Castellana y del Banco Castellano. Sin contar los cuantiosos intangibles de la cultura en la Universidad, en el higienismo de la urbe, en la formación tecnológica, cuya punta de lanza siempre serían los Talleres Generales, etc.

La impronta cultural francesa sigue estando, actualmente, muy presente en la ciudad, a pesar de la fuerte penetración de las modas y usos anglosajones: FASA, Michelin, los colegios mencionados, de máximo prestigio nacional, el Liceo francés, etc.

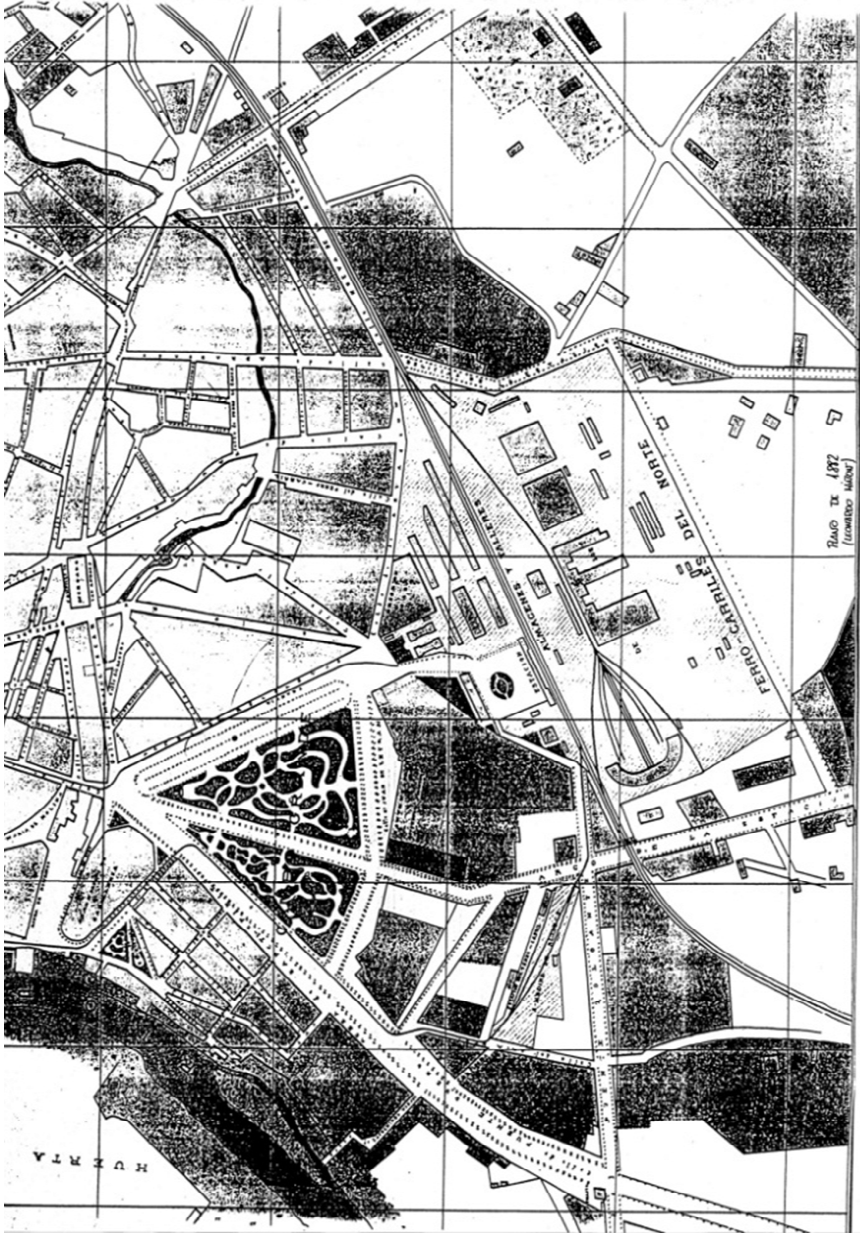


Figura 3: Plano de Valladolid de 1882, editado por Leonardo Miñón, donde pueden verse materializadas las proyecciones de la Compañía de Caminos de Hierro del Norte de España, salvo el edificio de viajeros, todavía pendiente de sustitución.
Fuente. Archivo de Valladolid



Figura 4: Arco de ladrillo de Valladolid. Fotografía de 1990, tomada en un punto de las vías junto al depósito de locomotoras, desde la salida hacia Madrid. Todavía pueden verse las desaparecidas casillas de guardabarreras y guardagujas. La descarga del arco parabólico de la fábrica de ladrillo, de hiladas perpendiculares a la directriz, se hace sobre un plinto de piedra caliza. Estos materiales resultarán premonitorios para identificar a la Compañía de Caminos de Hierro del Norte de España. Posteriormente, el granito sustituirá a la caliza en el cemento y en los zócalos de los edificios más importantes.

Fuente. Fotografía del autor

Los aspectos significantes era tan importantes para la Compañía que se construye en 1857, en la entrada desde Madrid, el denominado Arco de Ladrillo, por tres motivos:

3. Porque era el arco emblemático de la Compañía, el Arco de la Estación, que recibiría a los trenes de viajeros de Madrid, y serviría para la inauguración de las obras de la estación en 1858, por la reina Isabel II.
4. Porque respondía a la polémica de su época entre ingenieros y arquitectos, de cara a demostrar que los materiales tradicionales eran tan buenos como el hierro y sus variedades modernas (fundición, hierro dulce, acero, etc.) Aunque, aparentemente, la construcción tradicional ganó esta batalla, -ahí está el propio Arco de Ladrillo o los magníficos edificios de la Estación y de

Talleres- tal premisa no es, ni mucho menos, cierta, ya que los ladrillos utilizados eran, en realidad, materiales innovadores, fabricados con mucho control y esmero, en hornos similares a los de Hoffman. En definitiva, los nuevos materiales y las nuevas técnicas se imponían siempre, fuera en el ámbito de la arquitectura tradicional o en el de la ingeniería emergente.

5. Porque, sobre todo, era el ensayo de la estructura de muchísimos puentes ferroviarios, a la vista que los de madera se arruinaban y en los puentes colgantes se fragilizaba la fundición en las pilas de los extremos, eran muy caros de mantenimiento y fáciles de sabotear. La nueva estructura resultaba más difícil de volar con explosivos y su buen envejecimiento ante la intemperie no tenía rival.

Comprobada su durabilidad, aparecieron cientos de puentes ferroviarios con este arco parabólico de fábrica, resistente y fácil de construir. Además, el Arco de Ladrillo de Valladolid, es testigo del excelente comportamiento ante los agentes ambientales y, sobre todo, de la estabilidad, a pesar de las vibraciones de los carriles y del suelo. Su coste de mantenimiento ha sido prácticamente cero. Se trata de una obra extraordinaria, que debe servir y sirvió de puerta al conjunto ferroviario de Valladolid.

DISCUSIÓN Y RESULTADOS

1.1. – 1863. INNOVACIÓN E IMAGEN DE MARCA.

1.2.A._ ROTONDA DE MÁQUINAS. 1863. MUROS DE LADRILLO, ARISTAS DE PIEDRA, ARMADURA DE HIERRO. IMAGEN FFCC.

Pero había que dar imagen formal a lo que representaba la Compañía del Norte; no bastaba el prurito de pertenecer a la misma, que se llevaba con merecido orgullo por parte de los empleados. Y eso solo podía hacerse con la arquitectura. Así, la Compañía tendrá un estilo propio, significativo y representativo, reconocible en todas las ciudades; y empeñará su prestigio en realizar construcciones de vanguardia. El mejor y más temprano ejemplo es el edificio del depósito para locomotoras.

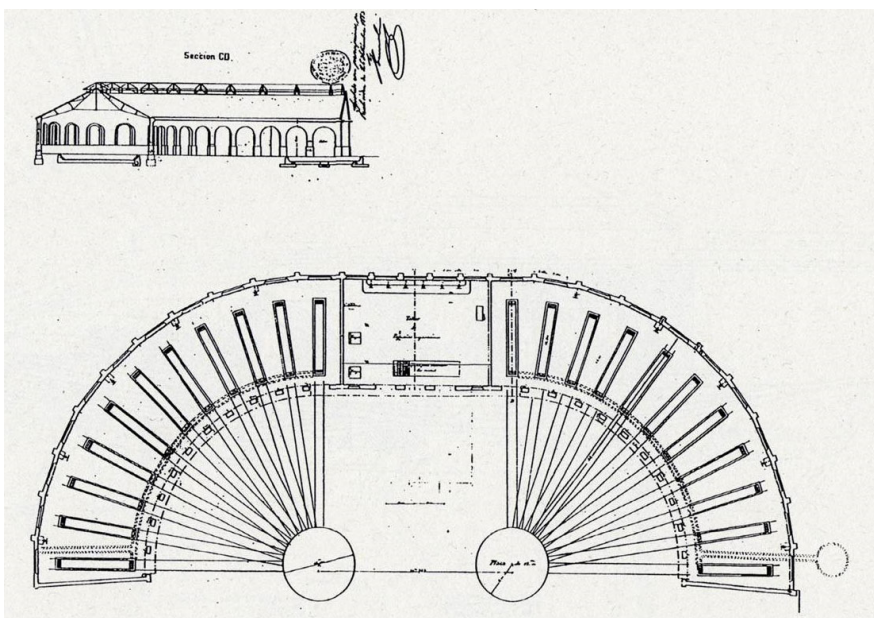


Figura 5: Proyecto de 1863 de Théophile Luc Ricour para el Depósito de Locomotoras de Valladolid.

Fuente. PERDONNET, A. (1865)



Figura 6: Depósito de Locomotoras de Valladolid. Fotografía de 1997, con su discreta ampliación por el ala derecha.

Fuente. Fotografía del autor.



Figura 7: Estado actual del Depósito de Locomotoras de Valladolid, sin cubierta y sin uso.
Fuente. Fotografía del autor.

Tras el antecedente del Arco de Ladrillo, el primer edificio que fija ya las características arquitectónicas y de imagen de la Compañía es el depósito de máquinas locomotoras, un proyecto de vanguardia, pionero por su tipología (dos plataformas giratorias que sirven al mismo edificio), en herradura (fer de cheval), por su cubierta de hierro (Polonçeau compuesta), por sus ventajas en el bajo coste (sólo se cubre la parte imprescindible), por su seguridad, dada la facilidad de detectar y apagar incendios (accesible para los bomberos por todas partes), tanto como por la dificultad de de los mismos para producirse (materiales de hierro y piedra) y por la excelente ventilación mediante arquerías y lucernarios muy próximos, que disipan rápidamente el humo de las locomotoras de vapor.

1.2.B_ LOS NUEVOS MATERIALES, LA INNOVACIÓN TECNOLÓGICA, LA NUEVA COMPOSICIÓN Y SU IMAGEN EN LA CIUDAD

Este estilo es la imagen de marca, la imagen de la arquitectura por la cual se distingue a la Compañía como un referente propio, distinto de las arquitecturas entonces existentes y de las construcciones de otras industrias o de otras compañías ferroviarias.

Así, la utilización del ladrillo rojo prensado en los paramentos, los huecos cada vez más grandes y esbeltos, los recercos de piedra blanca en vanos y esquinas, las bandas corridas de piedra, también blanca, en zócalos, impostas y cornisas, el arrastre correlativo y compositivo de las

líneas verticales, la articulación volumétrica deudora de los ejes durandianos (DURAND, 1981), según el método de proyectar de Durand, a principios del siglo XIX), el aprovechamiento de las mansardas, las proporciones elegantes y optimistas, las arquerías en los bajos y los capialzados, bien marcados en cada ventana o balcón, la limpieza de la disposición, el tamaño y la flexibilidad de los métodos proyectuales, el sello de la época adscrito al imaginario del Segundo Imperio francés, etc., van a informar las señas de identidad de la Compañía de Caminos de Hierro del Norte de España.

En el caso concreto de los edificios propios de las instalaciones de la Compañía, los piñones o testereros dispondrán de sobrealzados, tal y como se hace en los frentes de las portadas principales. Los ornamentos, escasos y sobrios, quedan para los puntos centrales y elevados de esos hastiales o de su contorno y también para las claves y hombros de los capialzados que protegen los dinteles.



Figura 8: Edificio del batallón de militares ferroviarios de 1891. La lectura de limpieza geométrica y la cualidad de los materiales del depósito de locomotoras se va a traducir en los edificios ferroviarios casi hasta el momento presente y va a crear un lenguaje propio de la institución ferroviaria, como puede verse en este edificio de la c/ Recondo, edificado quizá hacia 1930. A pesar de los diversos usos, el contenedor conserva coordenadas arquitectónicas de la arquitectura del 2º imperio, época que nos remonta a los orígenes del ferrocarril en España.

Fuente. Fotografía del autor.



Figura 9: Edificio de viajeros de la Estación de Valladolid de 1891. El edificio de viajeros de la estación (1891) es, sin duda, el mejor edificio de España de los adscritos a esta tipología. Proyectado por E. Grasset en una etapa ya madura de su larga carrera en nuestro país, no vacila en llegar a unos límites de esencialismo y simplificación inéditos en “L'École des Beaux Arts”, que no se ven en las demás estaciones de la Compañía y que le costarán una buena colección de disgustos con la Academia de la Purísima Concepción, mantenedora a la sazón del buen gusto y estilo de la ciudad. Sin embargo, hábil negociador, Grasset indica que no desea competir en ornato con los otros monumentos de la villa y construye un cuerpo central que significa un trasunto de la memoria de la Puerta de Madrid, halagando a la propia Academia y prometiendo una cristalera en la marquesina de hierro de las vías, con el decoro y ornato al uso. Finalmente, ya en el dominio ferroviario, la marquesina que se construye será tan esencialista y desornamentada como el propio edificio, consiguiendo la mejor y más pura arquitectura ferroviaria de representación ante el público. En la foto superior, el aspecto imponente del lado de las vías sin marquesina. En la inferior, hasta el reciente edificio postal se remite a la arquitectura que nos ocupa.

Fuente. Fotografía del autor.



Figura 10: Ayuntamientos de Valladolid. Derecha Juan de Herrera hasta final del s. XIX. Enrique Repullés y Vargas lo termina en 1908.
Fuente: <https://commons.wikimedia.org/> y Fotografía del autor.

Otro ejemplo nos lo proporciona Enrique Repullés y Vargas, arquitecto académico, miembro de número de la Real de Bellas Artes de San Fernando, de gran prestigio en su momento y muy sensible al papel de los edificios en los espacios urbanos. Perfectamente al corriente de la significación y cualidad de la arquitectura ferroviaria y del Segundo Imperio, hace suyas las propuestas más recientes e innovadoras del contexto, intentando remodelar la Plaza Mayor de Valladolid y ponerla al día, en la estética de su contexto. Propone una casa consistorial de gran unidad de estilo académico, salvo los torreones y la torrecilla-campanile central.

En el mismo momento se está erigiendo el edificio de la alcaldía de Versalles, muy emblemático para Valladolid, porque hasta allí se construye el primer ferrocarril francés. Bajo una volumetría casi idéntica y un empleo de materiales que arrastran muy bien los elementos de la fachada, Repullés potencia las arquerías en el pórtico y los vanos, así como la exaltación del cuerpo central, todo ello en la misma línea de trabajo que informaba a Grasset en el edificio de viajeros; eso sí, con una ornamentación magistral, muy robusta y tensionada, que le hacen parecer casi más noble, sobrio y de contenida elocuencia que el quizá retórico y bastante cargado Ayuntamiento de Versalles (en su cubierta recuerda Chambord si se relaciona con el cerrado y continuo cuerpo general).

No obstante, Repullés sufre también las servidumbres de opinión y gusto general a que se someten muchas acciones públicas y representativas. Por una parte, se mantiene el programa del reloj y torre-campanile, como en Versalles, de la forma canónica, y se vuelve a una geometría de torreones arraigada en la arquitectura palaciega española, para que no se pueda confundir con una mansarda más prominente que delataría de inmediato el referente francés. Cuando se vuelve a la historia, se procura recrear la mejor arquitectura anterior, que aquí era la del gótico tardío, plateresco y renacimiento. La mezcla con tales reminiscencias no conduce, en general, a la unidad estilística, todo lo contrario. Repullés se da cuenta y unifica los remates de los torreones con la torrecilla central. La amalgama es genuina y sui géneris, y el cambio de escala hace que parezca que los torreones son más grandes y que la torrecilla se aprecie como situada por detrás, justo como en el Ayuntamiento de Herrera. Quizá se buscaron esos aspectos. La piedra de los torreones ayuda a lo descrito y a trasladar la vista a las coronaciones, lo que se contrapone con la estabilidad y contundencia del cuerpo del edificio. En las fotos y montajes que acompañan pueden seguirse los efectos descritos.



Figura 11: Ayuntamientos de Versalles de 1910. Hôtel de ville de Versailles - Yvelines (Francia) au début du XXe siècle

Fuente. <https://commons.wikimedia.org/>



Figura 12: Fotomontajes sobre el Proyecto de Enrique Repullés y Vargas sin torreones laterales, con o sin Torrecilla Campanile central.
Fuente. Fotomontajes del autor.

La prueba de la preocupación de Repullés por la identificación estilística y moderna de la plaza Mayor la tenemos en el Hotel Moderno, nunca mejor denominado. Fue el único proyecto que consiguió en la Plaza, pero dejó un botón de muestra inequívoco. El Hotel Moderno participa de todas las concomitancias explicadas para la arquitectura del Segundo Imperio y para la arquitectura representativa de la etapa del ferrocarril.

Es decir: mismos materiales, piedra y ladrillo; misma disposición de estos materiales, con ladrillo en los entrepaños y piedra en los recercados de huecos y contornos y esquinas generales; volumetría rotunda, cerrada y continua; repetición de huecos reagrupados por cuerpos, central y laterales; organización dependiente de ejes rectores virtuales y verticales; ejes de elementos coincidentes con los ejes virtuales y bordes de elementos con arrastres en vertical (pilastras y jambas continuas de abajo arriba, naciendo en las consolas de las enjutas y entregando con modillones en el alero; arrastre de elementos en horizontal (balcones, cornisas, impostas, zócalos); arquerías en la planta más noble, ahora la recepción de la planta baja; y, finalmente, jerarquía en la ornamentación de detalles (por ejemplo, grandes jabalcones o consolas para el sofito del balcón del piso principal, mismos elementos mucho más pequeños y menos detallados para el segundo piso e inexistentes en el tercero)

El prestigio de la arquitectura que se importa a la ciudad a través de las influencias de la Compañía ferroviaria es evidente. Es, también, voluntad de los propios proyectistas, franceses o españoles, que se quedan en la ciudad y que van a conformar la arquitectura de su tiempo y la van a

trasladar al global de los edificios, bien sean casas de renta, instituciones, nuevos conjuntos e incluso casas molineras.



Figura 13: Hotel Moderno en la Plaza Mayor de Valladolid, de Enrique Repullés y Vargas.
Terminado en 1908.

Fuente. Fotografía del autor.



Figura 14: Circulo de Recreo de Valladolid. Por Emilio Baeza Eguiluz en 1901.
Fuente. Fotografía del autor.

Al hilo de estos eventos del siglo XIX muchos edificios institucionales se proyectan en claves que no abandonarán nunca la conexión europea a través de Francia y, en concreto, en Valladolid, con mucha más propiedad, al estar aquí implantados los Talleres Generales de la Compañía de Caminos de Hierro del Norte de España.

Un ejemplo palpable es el Circulo de Recreo de la capital vallisoletana, que se muestra en la fotografía y que, erigido al filo del nuevo siglo, expresa la imagen formal de la burguesía local, orgullosa de mantener un prestigio que alcanza lo intelectual, lo industrial y mercantil y que tiene buenas acciones embarcadas en el negocio del trigo y de las harineras.

Este edificio se ha llamado popularmente El Casino de Valladolid, con sus peceras, su biblioteca y su iglesia, pero también con sus salones y sus ágapes. A esas alturas, cincuenta años después de la implantación del ferrocarril, la arquitectura del Segundo Imperio y de calidad ferroviaria ya estaba perfectamente implantada en la ciudad, no sólo en los edificios institucionales, sino también en los de las casas de renta de los propietarios más acaudalados, que han construido inmuebles en torno a la propia estación del ferrocarril y al Campo Grande, bien acondicionado por el alcalde Miguel Íscar. Los cuarteles de Farnesio y muchos edificios militares serán también manifestación de esta estética, renovadora de ciudades e inmuebles.



Figura 15: Residencia de oficiales de los cuarteles de Farnesio.
Fuente. Fotografía del autor.



Figura 16: Inmuebles de la Acera Recoletos de Valladolid, junto a la Plaza Colón.
Fuente. Fotografía del autor.

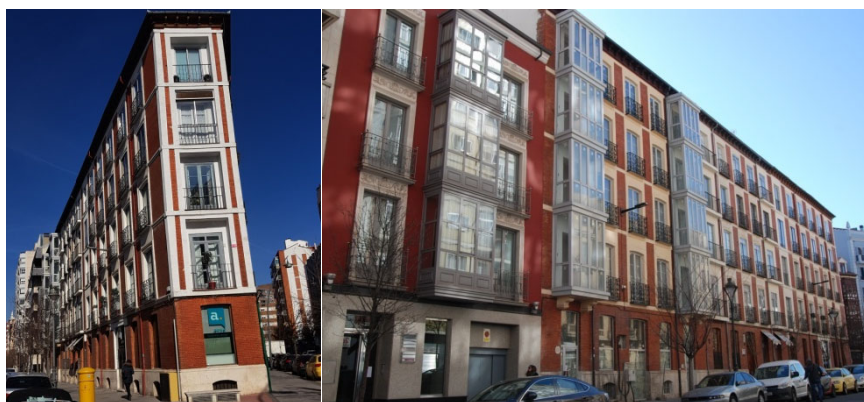


Figura 17: Inmuebles de la C/ Gamazo de Valladolid.
Fuente. Fotografía del autor.

Cuando se trata de edificios singulares o institucionales, el conjunto aparece como una volumetría bastante cerrada y continua. En otros, como las casas de alquiler o de renta se adscriben algunos elementos arquitectónicos propios, por ejemplo los cuerpos de miradores en los laterales o las esquinas. Así, la llegada del ferrocarril significa también que la ciudad se convierte en un espacio más público y más participado por los habitantes de los inmuebles. En concreto, la acera de Recoletos es el espacio más cotizado del s. XIX y más de la mitad del XX. Con una orientación

espléndida, frente al Salón y con grandes almacenes de comercio en los bajos: la ciudad de la burguesía amable y cosmopolita.

Los edificios hilvanan unos con otros la misma composición, con chaflanes a modo de proa (las llamadas casas-barco en muchas ciudades). Las alturas, en esta etapa, son homogéneas. Si acaso, una planta más que en el XVIII para las de tres plantas y bajo. Aparecen los primeros ascensores, todavía muy escasos y se multiplican las porterías y las carboneras en los sotabancos. El ladrillo rojo, prensado, cajeadado y con junta aparente a hueso, como el que nos muestra la fotografía de esta página, que pertenece al edificio en esquina C/ Muro con C/ Gamazo, da plenamente la imagen tecnológica, tectónica y de durabilidad que se espera de los nuevos tiempos. En general los inmuebles son muy abiertos.



Figura 18: Inmuebles de la C/ Gamazo y la C/ Muro de Valladolid.
Fuente. Fotografía del autor.

La superficie de fachadas acristaladas predomina sobre la fábrica. Traduce una cierta capacidad económica, pues significa un gasto energético que el propietario se puede permitir. En las viviendas sin ascensor la estratificación de las plantas está jerarquizada, a pesas del aspecto de unidad y de composición continua que las fachadas ofrecen. El piso principal es la planta más noble y el orden de cualificación disminuye a medida que se asciende en las diferentes plantas. Por ello disminuyen

proporcionalmente las alturas de cada piso, que van desde los 4 metros en los principales hasta los tres metros en los segundos y terceros, estrechándose también el ancho de las fachadas (entre tres pies, 84 cm o más en los principales y pie y medio, 42 a 56 cm en los pisos de coronación).

La manera de absorber estas diferencias en las fachadas es muy hábil: se reduce la altura de balcones y capialzados, pero también en los cuerpos de miradores, donde los montantes y el propio bastidor central pierden altura. Así se consigue que el espectador perciba que todos los pisos son iguales y por tanto tiene la percepción de que los inmuebles son mucho más altos de lo que son en realidad. Y por tanto se recibe una sensación muy agradable pues parece que en una calle de bastante altura hay una claridad y luminosidad desusadas. Se consagran los semisótanos, entre-suelos y sotabancos, sea con mansardas o con buhardillas.

Con una estética de aire más modernista pero continuando en la línea marcada por los edificios ferroviarios en cuanto a materiales y colores, se presenta en esta página un edificio de la calle Gamazo y otro de la calle Muro, con las características que se han descrito. Por fortuna este conjunto que se describe se ha salvado de la ola de desarrollismo edificatorio desatada en Valladolid desde los años sesenta del siglo XX. Pero los conjuntos aledaños de las calles Estación, Ferrocarril, Panaderos, donde convivían edificaciones de antes y de después de la implantación del ferrocarril, de arquitectura más modesta y de una capa social de cuadros medios del siglo XIX, han sido casi totalmente sustituidos. Razón de más para conservar como oro en paño este caserío, entre la ciudad renacentista y la estación de ferrocarril, que identifica la mejor etapa industrial, agrícola, financiera e innovadora de la ciudad desde el s. XVI. Representa el gran salto del “ancien régime” al mundo actual, abierto, viajero, indagador, de comunicación e intercambio, de pluralidad de ideas y de intenso comercio, porque gracias al empuje y florecimiento económico y cultural de aquella etapa se pudo afrontar una recuperación relativamente rápida tras la guerra civil.

Todo el caserío y, notoriamente las viviendas de los barrios de trabajadores, se caracterizaron por los materiales del mundo ferroviario y las ideas de utopía y armonía social.



Figura 19: Barrio de Las Delicias de Valladolid, casas molineras. Delicias era el “Barrio Rojo” de Valladolid, no sólo por el color de las casas molineras, caracterizadas por el ladrillo rojo prensado, sino también porque era el barrio obrero socialista y de sindicalismo (UGT y católicos) más emblemático, ligado al ferrocarril desde su origen y bordeando los Talleres Generales. En la fotografía se aprecia aún el Almacén General, que emerge en el conjunto de los Talleres Ferroviarios, la catedral, que hasta finales de los sesenta siguió siendo el edificio más alto visto desde cualquier lugar de Valladolid y un gran conjunto edificatorio a modo formal de “corrala”, con galerías en la planta primera, abiertas al patio y fiel exponente de la tradición edilicia anterior a la llegada del ferrocarril. Se situaba entre las calles Embajadores, Paseo de Farnesio y C/ Arcal Real. Nótese también la ornamentación y empaque de la parada del autobús, en la plaza del Carmen y el conjunto de casas bajas de la Avenida de Segovia. Ejemplo de casas molineras con fábrica de ladrillo y recercados blancos enmarcando los huecos, muy grandes, o capialzados de ladrillo y zócalo de piedra blanca, siguiendo la misma estética. La casa molinera permitió el alojamiento rápido y eficaz de la mano de obra que la industria necesitaba. Además, conseguía, aunque no siempre, alejar al obrero de la cantina y de los centros de revolución social, convirtiéndole en pequeño propietario, con patio, o jardín, huerta o taller.

Fuente. Fotografía del autor.

1.3. 1860 ILUSTRACIÓN. DEPÓSITOS ROBLONADOS. BASE DE PIEDRA O DE HIERRO

Entre las edificaciones anejas al depósito de locomotoras que deben conservarse están los depósitos de agua, valiosos como construcción histórica, catalogados, y necesarios para desarrollar los usos relativos a la recreación del funcionamiento de las locomotoras de vapor y la restauración y reparación de los vehículos ferroviarios. No se comprendería el depósito de máquinas sin los castillos de agua. Su estado es todavía bastante bueno, pero debería eliminarse la plementería de ladrillo -no original- de los dos depósitos extremos para realzar la fábrica de piedra y conseguir el contraste buscado de dos depósitos sólidamente anclados a la fábrica de piedra y otros dos, de perfilería metálica muy ligera, casi flotando sobre ella.



Figura 20: Estado actual de los Depósitos de agua en los Talleres del Ferrocarril de Valladolid.

Fuente. Fotografía del autor.

Destacar de estas construcciones la estructura de dos vigas cruzadas para sujetar los depósitos en todo su perímetro, los roblones y el zócalo de piedra que continúa con un carácter estético común, gracias al uso de la piedra para el basamento y los detalles ornamentales como los canchillos del alero.

El despiece de la piedra y el despiece de las chapas del fondo del depósito, a modo de gajos o sectores circulares, constituye una construcción original y ejemplar.



Figura 21: Mangas de agua en los Talleres del Ferrocarril de Valladolid. Estado actual de las Mangas de Agua o tomas hidráulicas para abastecer a las calderas de las locomotoras de vapor. En la fotografía de la derecha se aprecian también dos mangas de agua que solo conservan la base de hierro fundido. Es necesario que funcionen las que sean necesarias, como todo el depósito de locomotoras.

Fuente. Fotografía del autor.

El libro de Jesús Hallado Arenales (2018), explica las operaciones de abastecimiento de las locomotoras de vapor, las instalaciones almacenamiento y abastecimiento de agua y su tipología constructiva:

Muro perimetral: El cierre del muro perimetral de todo el complejo es interesante porque en algunos casos se ha forrado otros muros más antiguos, como en el caso de la fotografía de la Figura 22.



Figura 22: Fotografía que muestra un detalle del estado actual del muro anexo que bordea al depósito de Locomotoras por el lado Oeste. Se observa parte del tapial original. El Depósito necesita este cierre, cuya traza ha permanecido casi inalterada a lo largo de la historia. En la parte de muro preexistente deberían señalarse las fábricas más originales o significativas y en el resto se debe hacer una verja que permita la visibilidad, como era tradicional en los Talleres.

Fuente. Fotografía del autor.

CONCLUSIONES

Todo este territorio industrial heredado, estas hectáreas de arquitectura del ferrocarril, se complementan con temas muy ricos y complejos respecto a la arqueología, porque cualquier elemento constructivo tiene detrás el saber hacer de cómo se construía. Es decir que la preservación de todo el patrimonio industrial es fundamental, tanto en el aspecto de lo urbanístico, de los edificios construidos y de lo que nos puede hacer descubrir las lecturas murarias y la prospección arqueológica, bien desde la cota cero o bien desde el subsuelo.

Este artículo se escribe para inducir al máximo respeto y conocimiento de nuestra herencia cultural, evitando su destrucción y desaparición.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- PERDONNET, A. (1865) *Traité Élémentaire des Chemins de Fer.* Tercera edición. Tomo IV. París. pgs. 311 y siguientes.
- G. HUMBERT, G. (1891) *Traité Complet des Chemins de Fer*, Paris: Librairie Polytechnique, Baudry et cie, éditeurs. 15 rue des Saints-Pères, 15. Maison à Liège, rue des Dominicains, 7. Tomo I. Estudio del trazado. Plano de fig.1 en pág. 76.
- GARCÍA HERNANDEZ, J. (1974). *Crecimiento y estructura urbana de Valladolid.* Barcelona: José Batlló.
- DURAND, J.N.L. (1981). *Compendio de lecciones de arquitectura y parte gráfica de los cursos de arquitectura.* Barcelona: Ediciones Pronaos.
- VIRGILI BLANQUET, M.A. (1979). *Desarrollo Urbanístico y Arquitectónico de Valladolid. (1851-1936).* Valladolid: . Servicio de Información y Publicaciones del Ayuntamiento de Valladolid.
- JIMÉNEZ GARCÍA, M. (1992) *La evolución urbana de Valladolid en relación con el ferrocarril.* Valladolid: Junta de Castilla y León.
- FONT ARELLANO , A. (1976) *Valladolid, Procesos y formas de crecimiento urbano.* E.T.S.A. de Valladolid. Barcelona.
- GONZÁLEZ FRAILE, E.M. (1998). Estación de Valladolid. *II Congreso Nacional de Historia de la Construcción.* La Coruña.
- GONZÁLEZ FRAILE, E.M. (1996). Estación de Ferrocarril Campo Grande y Talleres Generales. Arco de ladrillo. *GUÍA DE ARQUITECTURA DE VALLADOLID.* Centenario Ciudad de Valladolid. Valladolid: Edición del Consorcio IV, Pags. 134 a 137.
- Archivo Municipal de Valladolid
- HALLADO ARENALES, J.(2018) *Cuando las locomotoras bebían. Una visión particular de la época del vapor.* Edición: HiFer Editor.
- PROYECTO DE FERROCARRIL DE VALLADOLID A ARIZA. Archivo General de la Administración. (A.G.A.). Alcalá de Henares. (Madrid).
- PROYECTO DE FERROCARRIL DE VALLADOLID A ARIZA. Archivo General de la Administración. (A.G.A.). Alcalá de Henares. (Madrid).

- GONZÁLEZ FRAILE, E.M., SÁNCHEZ RIVERA, José Ignacio (1995)
Presencia de la Escuela de Eiffel-Seyring en el Duero. Los puentes el ferrocarril de Ariza. *Anales de Arquitectura*. Nº.6, pp. 32-51.
Valladolid.
- GONZÁLEZ FRAILE, E.M. (1998) “LAS PRIMERAS ESTACIONES DE FERROCARRIL: SU TIPOLOGÍA” en *Arquitectura y Orden: Ensayo sobre tipologías arquitectónicas*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GONZÁLEZ FRAILE, E.M. (1994). *Las Arquitecturas del Ferrocarril. ESTACIÓN DE VALLADOLID. 1860–1900*. Tesis Doctoral.
Valladolid: Universidad de Valladolid.

B = A + I. HACIA UNA NUEVA FORMULACIÓN DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LOS CENTROS HISTÓRICOS

DRA. SARA GONZÁLEZ MORATIEL
Universidad Politécnica de Madrid (ETSAM), España

RESUMEN

El presente trabajo, enmarcado dentro de un estudio más amplio sobre experiencia estética y forma urbana¹⁴², trata de conocer los sentimientos que afloran en la percepción de la ciudad como un todo holístico. Partiendo de la premisa de que en todo proceso de percepción del medio afloran dos componentes básicos, el *cognitivo* y el *afectivo*, el estudio trata de indagar en la relación entre el componente *afectivo* de los individuos ante un espacio urbano y su juicio de lo bello así como en la posible existencia de elementos en la escena que los susciten.

Para ello se ha diseñado un estudio empírico entorno a 15 variables descriptoras de la escena en 60 plazas del centro histórico de Madrid a las que se ha sometido a un cuestionario analizando, mediante la técnica del diferencial semántico, las respuestas de los participantes a la categoría de “bello” así como a las dimensiones afectivas del ambiente: “agrado”, “impacto”, “control” y “activación” (Corraliza, 1997).

Los resultados experimentales ponen de manifiesto la intensa vinculación existente entre la *dimensión estética* y el *factor emocional* del ambiente en la experiencia del paisaje. También se ha observa que, para que el sentimiento de lo bello arribe a su categoría más alta, la escena observada (o experienciada) precisa de elementos que le predispongan hacia el *Agrado* o el confort (presencia de arbolado, áreas destinadas al peatón frente al coche, unidad en la línea de cornisa, presencia de terrazas, ausencia de ruido y contaminación visual) junto con elementos que causen en él un profundo *Impacto* (presencia de patrimonio edificado, permeabilidad del zócalo edificado, una determinada proporción distancia/altura de la plaza que permita un amplio desarrollo, etc.). Así, lejos de formulaciones academicistas y estáticas ligadas aún a la Gran Teoría que durante siglos proporcionaron mecanismos estéticos infalibles tanto en el Arte como

¹⁴² González Moratiel, Sara. La belleza en la ciudad contemporánea: un estudio empírico sobre la percepción de “lo bello” en el paisaje urbano europeo. 2018. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid.

en la Arquitectura, todo apunta a que ahora la percepción de lo bello es mucho más amplia. Según los resultados obtenidos, la experiencia estética se revela como un *equilibrio constante* entre elementos del paisaje que provoquen sentimientos de incertidumbre –muy relacionado con las propiedades colativas-, e inviten hacia lo inesperado o inimaginado (causando gran *impacto* en el observador) mientras denotan, por otra parte, comodidad, confortabilidad y ligereza (*agrado*).

Desde Marzo de 2020 el mundo occidental está cambiando a un ritmo totalmente insospechado. Pese a que aún sea pronto para conocer los estragos producidos por esta pandemia global que nos asola, todo apunta a que nos llevará a un nuevo modelo de sociedad, de consumo y posiblemente también de Ciudad. Quizá en esto encontramos una oportunidad para volver a convertir entonces nuestro valioso Patrimonio Urbano en un lugar de convivencia sano para una vida plena (mente) humana. Reflexionar entorno a cómo mejorar este legado patrimonial se torna ahora más acuciante que nunca.

PALABRAS CLAVE

Estética, Diseño urbano, Patrimonio, Paisaje, Centros Históricos.

INTRODUCCIÓN

A propósito de la exposición realizada en el Centro Pompidou en 1994 sobre la confrontación entre las representaciones de la ciudad de una serie de “practicantes” de lo urbano y de artistas, Françoise Choay (2004) reflexionaba acerca de la percepción de la ciudad contemporánea como una *ciudad bifronte*, una atractiva relación entre lo benéfico y maléfico:

Así, desde finales del siglo pasado, pintores, grabadores, fotógrafos y cineastas nos confrontan a una ciudad bifronte: benéfica según algunos, esfinge del progreso y de la belleza, fermento de vida social incluso en el anonimato de la multitud; maléfica, según otros, sinónimo de caos, de perversión, de una indigencia y una fealdad de la que la soberana estética del cine ha sabido apropiarse (Choay, 2004).

Y es, en esa mirada a la ciudad europea, considerada, en cierta manera, como una amalgama desarticulada de centros históricos, suburbios, ciudades nuevas y megalópolis, en la que cabría preguntarse si la *divinidad bifronte* de la que muchos autores se han hecho eco, esa divinidad buena-

mala, bella-fea, fluida-fragmentada, social-individual, integrada-aislada, placentera-alienante, verdadera-falsa, no está funcionado a manera de mito *encargado de obviar la impotencia y la angustia*, para olvidar así una cuestión insoslayable, la realidad de nuestra condición natural, animal y humana (Choay, 2004). Ya que, como bien nos recuerda Gordon Cullen (1974) “el hombre “choca” con lo que le rodea: con lo que no le es familiar, con lo que le repugna, y, según la idiosincrasia de cada uno, con lo que es feo y fastidioso”.

La experiencia urbana hace así que hoy sepamos que parámetros aparentemente saludables, como sol, espacialidad y verde que durante décadas sirvieron de preceptos para construir nuevos barrios e incluso nuevas ciudades (Figura 1), no resultan suficientes para proyectar la ciudad. Se precisa también de otros elementos ligados a lo humano. Lo funcional que seguía la máxima de Greenough (1851) donde “la belleza es la promesa de la función” acabó siendo, parafraseando a Max Bill (1948) “de ninguna utilidad”.

Así, la máquina de habitar fruto el modelo progresista de la ciudad de los CIAM, se reveló en poco tiempo como modelo incompleto de paisaje, confinando a los habitantes a un grado de insatisfacción que deriva en importantes patologías psicológicas y médicas¹⁴³. *Le Parisien*, a raíz de la problemática surgida en Francia entorno a la insatisfacción ciudadana en los *grands ensembles*, lo describía de la siguiente manera: “ las primeras víctimas fueron las mujeres, más concretamente las madres de familia que sufrían al quedarse en *un espacio de vidrio y hormigón sin alma* y sin vida durante el día: sus maridos se marchaban a trabajar, el vacío era una monotonía que les daba miedo”(Le Parisien, 30 de Julio de 2004).

¹⁴³ Claude Mezrahi en su libro “Regards et témoignages sur Sarcelles”, describió los síntomas como manifestaciones alérgicas y depresivas, estados ansiosos e hiperactivos que llevaban en ocasiones hasta incluso el suicidio, actitudes que desembocaban en alcoholismo, tabaquismo y utilización abusiva de tranquilizantes. A partir de los años 60, las patologías descritas en los habitantes de estos nuevos barrios se les denominó con el neologismo de “la sarcellite”, siendo de aplicación no sólo en el entorno de Sarcelles sino también para el resto de *grands ensembles* franceses.



Figura 1: Sarcelles. Francia. Vista aérea del barrio de "Lochères" en la actualidad.
Fuente. www.sarcelles.fr

Es hora de reflexionar, por tanto, si la profunda desafección que se produce actualmente entre la ciudad y sus ciudadanos no se agudiza aún más al confinar a los habitantes en unos entornos urbanos que les resulten desagradables, caóticos y hasta *maléficos*. En ocasiones, parece que se olvidara la razón de la ciudad, es decir, que se olvidara a los partícipes de lo urbano, cuando de sobra sabemos que en la percepción de la ciudad, que es el paisaje, los elementos motores no parten tanto de una medida física (que también), sino psicológica, ya que *el instrumento de medida es siempre el hombre, el usuario del ambiente* (Rodríguez Sanabra, 1982) donde, tal y como recientemente nos ha recordado Danto (2005), la belleza se configura como *valor significativa* de vida humana:

Aunque la belleza hubiera demostrado ser mucho menos esencial para las artes visuales de lo que la tradición filosófica había imaginado, eso no quería decir que no fuera esencial para la vida humana. La aparición espontánea de los conmovedores altares improvisados por todo Nueva York tras el ataque terrorista del 11 de septiembre de 2001 fue para mí la prueba de que *la necesidad de belleza en los momentos extremos de la vida está profundamente arraigada en lo humano*. En cualquier caso,

comprendí que al escribir sobre la belleza como filósofo estaba apuntando al tema más profundo de todos (...), la belleza es la única cualidad estética que también es valor, como la verdad y la bondad. Y no simplemente uno de los valores que nos permiten vivir: es uno de los valores que definen lo que significa una vida plenamente humana.

Si bien Arthur Danto sostiene que existía cierta razón en la vanguardia moderna al negar que la belleza fuera consustancial con el arte, admite sin ningún pudor que, *la belleza es esencial para la vida humana y no siempre debe ser desterrada del arte*, tampoco del medio habitual de vida de la gran parte de la humanidad: la ciudad.

1. ARTE, BELLEZA Y EMOCIONES EN EL PAISAJE URBANO

Tricotomías clásicas como Belleza, Bondad y Verdad; Teoría, Acción y Creatividad; Lógica, Ética y Estética; Saber, Moralidad y Arte o dicotomías como Racionalidad versus Emocionalidad, Elementos versus Formas, Realidad versus Apariencia ponen de manifiesto la preocupación que por la estética, y en particular el concepto de la belleza, ha habido en las distintas corrientes del pensamiento de la cultura occidental desde una tradición que va, al menos, desde Pitágoras hasta nuestros días. De hecho, haciendo una rápida revisión a la Estética del siglo XX, vemos como, además de los numerosos estudios sobre la belleza de la forma, o la belleza artística propiamente dicha, existe una creciente preocupación por la implicación de “lo bello” también en la vida cotidiana, es decir, en nuestro entorno cercano.

Tal es así que, en la Estética del siglo XX, la percepción de lo bello no se restringe sólo a objetos o procesos en los que medien las artes, lo culturalmente “fabricado”, sino que se abre el marco contextual más allá de las capacidades creativas, sensitivas o de originalidad del individuo, estableciéndose definitivamente las diferencias entre arte y estética.

Buen ejemplo de ello es la obra Jorge Santayana (1896) donde queda de manifiesto que el valor estético no es tanto una propiedad objetiva del objeto, sino que su cualidad principal será el placer que la persona obtiene en la percepción del mismo, lo que él define como “placer objetivado”. John Dewey (1934), va aún más allá y sostiene que la naturaleza

del hombre lleva implícita su acción estética; independientemente de *lo aprehendido*, su principal objetivo es conectar la experiencia estética con la experiencia ordinaria. De tal manera que llega a considerar cualquier acción estética como producto de la interacción óptima de la persona con el mundo externo, estableciendo las bases de la experiencia estética en la adaptación mutua entre el individuo y su ambiente. Dewey sostiene esta afirmación en base a la idea de que la experiencia estética está compuesta de acciones que han de estar sometidas a una determinada coherencia y plenitud para ser óptimas. Así, por ejemplo, la acción frenética impide el acceso a la experiencia estética ya que no permite tiempo para la reflexión ni para la reelaboración cognitiva y emocional de lo vivido. Algo parecido ocurre también con la acción repetitiva, pues deforma la experiencia por acumulación de impresiones, pudiendo incluso llegar a perder el contacto con la realidad y por tanto con la experiencia vivida.

En definitiva, para Dewey y para gran parte de los *estetas* del siglo XX, la experiencia estética es la consumación de lo agradable y no puede separarse de la experiencia diaria. Tan es así que argumentan que lo contrario de una *vida estética* (lograda a base de experiencias positivas) es una vida dominada por el descontrol, el abandono, la desidia y la ruindad.

De nuevo vemos como la preocupación por el estudio sobre “lo bello” trasciende los límites de la creación artística (más propio de la *Psicología del Arte*) para adentrarse en la experiencia cotidiana del individuo con la belleza o fealdad de su ambiente físico. Si la preocupación clásica sobre el concepto de lo bello estaba participada de la noción de conocimiento sensible (*cognitio aesthetica*) aplicado a las artes y principalmente a la forma, ahora *lo bello* forma parte de la experiencia cotidiana, del hábitat urbano en que el ser humano se relaciona y desarrolla, ámbito propio de la *Psicología Ambiental*.

1.1. LA EXPERIENCIA DEL PAISAJE Y PROCESOS PERCEPTIVOS DESDE LA PERCEPCIÓN AMBIENTAL.

La percepción ambiental, como bien apunta Lévy-Leboyer (1985), es *mucho más que la suma de percepciones de los objetos que lo componen*.

Efectivamente, cuando percibimos un paisaje, no son sólo los elementos físicos y legibles de la escena los que confieren nuestra percepción, ni tampoco sólo las características biológicas, referidas a la vista, al oído o al olfato del observador, ni tan siquiera los rasgos de personalidad del individuo, sino, el *tipo de experiencias perceptivas anteriores o el bagaje de representaciones mentales acumulado con las actividades del sujeto* son las que *explican la variedad de las percepciones*.

Por otra parte, y en esta misma línea, William Ittelson (1978), que identificó con el nombre de *percepción ambiental* al proceso en el que interviene no sólo los elementos del ambiente físico, sino también los de la persona, postuló que la variedad de información del ambiente es captada e integrada de manera conjunta por procesos cognitivos (pensamientos), afectivos (emociones), interpretativos (significados) y valorativos (apreciaciones).

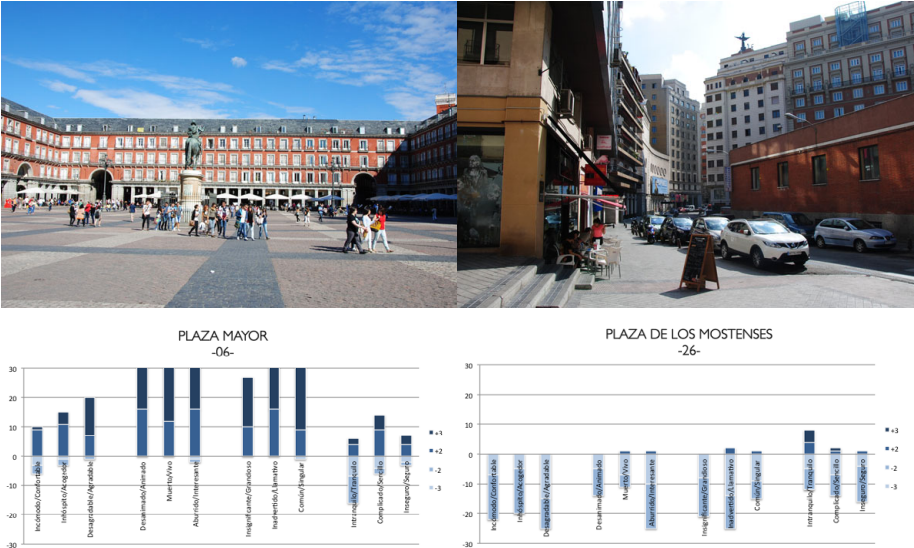
1.2. EL SIGNIFICADO DEL PAISAJE Y LAS DIMENSIONES DE LA EXPERIENCIA EMOCIONAL DEL AMBIENTE

En síntesis, el significado ambiental del paisaje se podría decir que es aquel conjunto de contenidos que posibilita a un observador del paisaje comprender “qué es para él un lugar” (Corraliza y Berenguer, 2010). En esa “construcción” del significado ambiental dos son los enfoques básicos; en primer lugar está la experiencia emocional, y por tanto individual, y en segundo lugar la incidencia de los procesos culturales, sociales y políticos en el lugar (la socialización del paisaje). A modo de ejemplo vemos como mientras un espacio urbano cuya morfología fuera cóncava o tuviera demasiadas barreras visuales que provocaran que se percibiera como un lugar amenazante o de difícil huida puede resultar un “lugar peligroso” para un observador mientras que para otro observador (acostumbrado a esa escena) no le produce ningún miedo. Sin embargo ambos coincidirían en entender un lugar como “lugar inseguro”, y por tanto tener un cierto sentimiento de cautela, cuando existiera una alta presencia de señales informativas que reflejaran actividades marginales socioculturalmente comunes a ambos observadores (por ejemplo; presencia de grafitis, coches abandonados, etc). Es decir que, el estudio del significado del ambiente tiene como marco de referencia tanto el *análisis*

de los patrones perceptivos que desencadenan la experiencia emocional de un lugar, como el análisis de los *procesos sociales, culturales y políticos en la construcción social del significado espacial* (Corraliza y Berenguer, 2010). De esto se infiere que en ese “ qué es para él un lugar ” (el significado ambiental) es donde se asienta lo que desencadenará la experiencia emocional para el individuo de un paisaje, ya sea urbano o rural.

Ittelson (1973), en su ya clásico *Environmental perception and contemporary perceptual theory*, subraya la importancia de este proceso: “ el ambiente es un territorio emocional ”, enfatizando de esta manera en la respuesta afectiva, registrada en términos de valoración emocional, como el primer nivel en el proceso perceptivo. En esta misma línea, Corraliza y Berenguer (2010), nos hacen notar que *el significado del ambiente está en función del impacto emocional que tiene sobre el individuo y que afecta al resto de los sistemas de acción del sujeto*, es decir, a la actividad cognitiva, evaluativa y conductual. Como sabemos, la emoción, dependiendo de su tipo e intensidad, afecta de manera directa al funcionamiento psicológico, apareciendo cambios fisiológicos (secreción de adrenalina, velocidad de circulación en la sangre, tensión muscular, etc.) y cambios cognitivos (estados afectivos, sentimientos, etc.), de ahí que muchos autores (Mehrabian, 1980) consideren las reacciones emocionales como el núcleo de la respuesta humana a cualquier tipo de ambiente. Un ejemplo de ello es el modelo propuesto por Russell y Pratt (1980) entorno a los descriptores de las cualidades afectivas del ambiente en el que señalan el espacio emocional como un espacio bidimensional y polar entorno a dos ejes (agrado-desagrado y activación-no activación), en los cuales se reflejan cuatro descriptores intermedios (angustia, aburrimiento, relajación y excitación).

Figura 2: Experiencia emocional y Experiencia estética:
 La Plaza Mayor de Madrid valorada como entorno “más bello” y la Plaza de los Mostenses, valorada como el “menos bello”. Fuente. González Moratiel, S (2018)



Otra estrategia para evaluar la dimensiones afectivas del ambiente es la propuesta por José Antonio Corraliza (1987) entorno a tres categorías; las dimensiones descriptivas del ambiente (*cómo es el ambiente*), las dimensiones que expresan facetas del ambiente (*qué partes o rasgos componen un ambiente*) y las dimensiones de experiencia emocional del ambiente (*qué siente la persona*).

En base a estas tres dimensiones afectivas, Corraliza (Figura 2) propone una estrategia para evaluar la respuesta emocional del ambiente en un trabajo de investigación sobre las connotaciones afectivas del ambiente. En dicho trabajo, los análisis factoriales muestran que la experiencia emocional del ambiente de un lugar o estímulo ambiental se puede resumir según cuatro factores, estos son:

- a) *Agrado*: referido a la valoración de adjetivos tales como “atractivo-repulsivo, “simpático-antipático”, “confortable-incómodo”, etc.
- b) *Activación*: referido al grado de estimulación que para un observador le produce un lugar, en este factor se agrupan pares de

- adjetivos tales como “silencioso-bullicioso”, “activo-pasivo”, “dormido-despierto”, etc.
- c) *Impacto*: recoge la valoración del observador en cuanto a lo llamativo del lugar, y agrupa adjetivos como “ mayor-menor”, “fuerte-débil”, “grandioso-insignificante”, etc.
 - d) *Control*: refleja el grado de “controlabilidad” que el observador tiene en un espacio determinado y agrupa adjetivos tales como “seguro-inseguro”, “sencillo-complicado”, “claro-oscuro”, etc.

1.3. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DEL PAISAJE EN RELACIÓN AL ESTÍMULO PERCIBIDO: LA PREFERENCIA AMBIENTAL

Como se ha venido diciendo, el ambiente *está formado por un conjunto de señales de alto valor comunicativo e informativo* (Corraliza y Berenguer, 2010) que es captada por el observador e integrada de manera conjunta por procesos cognitivos (pensamientos), afectivos (emociones), interpretativos (significados) y valorativos (apreciaciones). Estos procesos que, aunque se identifiquen de forma separada para facilitar su análisis, se producen conjuntamente y permiten valorar, a partir de la experiencia en el paisaje aquello que resulta bello o feo, agradable o desagradable, bueno o malo, etc. Entonces, ¿se podrían explicar las razones de tales juicios subjetivos y, como tal, propios de cada individuo?

Desde el ámbito de los estudios de preferencia ambiental, la aportación clave en lo referente a los juicios de preferencia es sin duda la obra de Berlyne sobre *estética experimental y juicios estéticos* (Wohlwill, 1976), tanto para el campo de estudio de la arquitectura y de las artes, como para el campo de la psicología social y para el de la psicología ambiental y ecología. Daniel Berlyne dedicó gran parte de su trabajo a la investigación sobre las situaciones de *competencia estimular* en los procesos perceptivos. Al principio mediante patrones de estímulos como figuras y obras de arte y posteriormente mediante estímulos ambientales, Berlyne explicó como el individuo se implica afectivamente al emitir un juicio, de por ejemplo cuanto le gusta un paisaje, experimentado reacciones afectivas de placer o agrado, algo que, por otra parte, los escolásticos muchos siglos antes ya habían explicado.

Lo novedoso, y realmente interesante, en Berlyne (1960) reside en la explicación que da sobre estas reacciones afectivas y la *preferencia ambiental*; para él están determinadas no solo por las propiedades estructurales del estímulo, sino también por las *propiedades intrínsecas de la relación persona-ambiente*. Son estas propiedades, las que excitan la curiosidad y provocan una situación de conflicto perceptual o incertidumbre en el individuo que incitan a comparar el estímulo colativo percibido con otros estímulos de su experiencia presente o pasada. A estas propiedades las llamó *propiedades colativas de los estímulos* y, según sus investigaciones, “están en relación con las condiciones que propician la evaluación estética”. Dichas propiedades intrínsecas, recordemos, son: la *complejidad*¹⁴⁴, la *novedad*¹⁴⁵, la *incongruencia*¹⁴⁶ o incertidumbre y la *sorpresa*¹⁴⁷.

En 1974, Berlyne modificó en parte su doctrina sugiriendo que los juicios estéticos se relacionan con las propiedades colativas que genera el estímulo y con el tipo de exploración (*específica* o *diversiva*) según dos dimensiones:

- *Incertidumbre-activación (arousal)*, está asociada a la exploración específica y aumenta a medida que crece la incertidumbre.
- *Tono hedónico* que se relaciona según una curva de U invertida con la incertidumbre. Esta dimensión se relaciona con la exploración diversiva y alcanza su grado máximo con niveles intermedios de incertidumbre.

¹⁴⁴ Grado en que una variedad de componentes caracterizan al estímulo. Si utilizáramos un par de adjetivos descriptivos de esta variable podría ser *lugar simple-complejo*.

¹⁴⁵ Grado en que un estímulo contiene características nuevas o previamente inadvertidas. (Por ejemplo par: *lugar inusual-común*).

¹⁴⁶ Grado en que cierto factor estimular no se ajusta con su contexto (se activan respuestas simultáneas y contrapuestas). (Por ejemplo par: *lugar desordenado-ordenado*).

¹⁴⁷ Cualidad sorprendente en la relación de no adecuación entre los atributos del estímulo presente y las expectativas que una persona tenga sobre él.

Aunque en trabajos posteriores se comprobó que no era del todo correcto asociar las propiedades del estímulo con la conducta exploratoria, los ambientes juzgados como más bellos sí correspondían a niveles intermedios de escalas que miden las propiedades colativas, es decir a niveles intermedios de incertidumbre o poder activador.

En esta misma línea, en 1976 Wohlwill realizó un estudio empírico proyectando fotografías de ambientes construidos de distinta complejidad y comprobó que los ambientes preferidos fueron los que tenían niveles medios de complejidad. También señala que la relación en U invertida de complejidad se suaviza cuando se relacionan los juicios estéticos con las otras tres propiedades colativas, y por lo general, concluye, cuanto mayor es la novedad y la capacidad de producir sorpresa y menor la incongruencia, más valorado estéticamente es el ambiente.

2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Como se ha venido diciendo, uno de los modos que caracteriza la experiencia del ambiente es la vivencia de este como un “territorio emocional”. Como tal, el objetivo principal de este segundo estudio es indagar en la relación que se produce entre la *experiencia emocional* y la *experiencia estética* del paisaje urbano según tres objetivos específicos:

- a) Confirmar si existe relación directa entre el carácter emotivo que un espacio urbano pueda generar en el observador y la valoración estética dada por este en su categoría de belleza percibida.
- b) En el caso de que se confirmara la relación *emoción-belleza percibida* en el paisaje urbano, conocer la naturaleza de tal relación medida a través del estudio de las dimensiones afectivas del ambiente (entendidas como expresión verbal de las emociones).
- c) Identificar si existen elementos físicos de la escena urbana que con carácter universal susciten sentimientos de belleza en la experiencia del paisaje y verificar si dichos elementos también influyen en los juicios afectivos del ambiente.

3. MÉTODO

3.1. PROCEDIMIENTO GENERAL

Se ha diseñado un estudio empírico sobre 60 plazas del centro histórico de Madrid a las que se ha sometido a cuestionario recogiendo 10.128 juicios válidos sobre la experiencia estética del paisaje medida principalmente mediante la técnica del diferencial semántico. Estas respuestas de los encuestados (outputs) fueron sometidos a modelos de regresión logística sobre 15 variables descriptoras de la escena urbana (inputs) así como a variables sociodemográficas y variables ligadas a la percepción del individuo.

3.1.1. Participantes

La población objeto de interés para la investigación del estudio empírico está constituida por individuos mayores de edad con capacitación para juzgar un espacio urbano en categoría de “espacio-plaza” del centro urbano de la ciudad de Madrid. Se realizó un muestro aleatorio con reposición por conglomerados, polietápico y estratificado, con un error muestral de 5,014% para un nivel de confianza del 95%. En el estudio participaron 422 personas, de los cuales 265 eran mujeres (62,8%) y 157 (37,2%) eran hombres con edades comprendidas entre 18 años y 94 años, siendo la media de edad 30,7 (DT=15,77). 400 participantes son de nacionalidad española y 22 son residentes extranjeros.

3.1.2. Estímulos

Como estímulos ambientales se han utilizado fotografías de 60 plazas del centro histórico de Madrid (Fig. 3). Las imágenes utilizadas para el estudio han sido seleccionadas por un grupo de jueces expertos según la fotografía que “mejor reflejara el carácter de la plaza” en cada caso alcanzando un porcentaje de acuerdo interjueces superior al 75%.

3.1.3. Instrumentos

Se ha elaborado un cuestionario en el que, además de incluir datos sociodemográficos, se pregunta sobre el *juicio de lo bello* y una serie de

ítems con influencia potencial sobre este según diversas escalas de respuesta. Los ítems corresponden a descriptores subjetivos del ambiente según la experiencia emocional al experimentar un determinado entorno. Estos ítems responden básicamente a la pregunta “*qué siente la persona en un determinado lugar*” (Corraliza, 1987) y han sido ampliamente testados. Recogen las dimensiones *Agrado*, *Activación*, *Impacto* y *Control*. Para el estudio de los outputs se han utilizado los instrumentos (Tabla 1) los siguientes:

Tabla 1. Dimensiones del Juicio Afectivo sobre los estímulos: Formatos de aplicación de la escala utilizados en el cuestionario según juicios de diferencial semántico.

Fuente: (González Moratíel, Sara)

DIMENSIÓN	Adjetivo polaridad negativa	Ni uno ni otro							Adjetivo polaridad positiva
		Muy	Bastante	Poco	0	Poco	Bastante	Muy	
1. JUICIO DE BELLEZA	Feo	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Bello
	Repulsivo	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Atractivo
	Despreciable	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Admirable
2. AGRADO	Desagradable	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Agradable
	Incómodo	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Confortable
	Inhóspito	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Acogedor
3. ACTIVACIÓN	Desanimado	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Animado
	Aburrido	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Interesante
	Muerto	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Vivo
4. IMPACTO	Inadvertido	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Llamativo
	Insignificante	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Grandioso
	Común	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Singular
5. CONTROL	Inseguro	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Seguro
	Intranquilo	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Tranquilo
	Complicado	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Sencillo

3.1.4. Procedimiento

Se confeccionaron 10 grupos con un mínimo de 35 participantes a los que se presentaron 6 fotografías de plazas ordenadas de forma aleatoria recogiendo un total de 2530 juicios válidos. Los estímulos se proyectaron durante dos minutos, separados por una pantalla de enmascaramiento proyectada durante 3 segundos. La prueba tenía una duración

en torno a 15 minutos. Previamente se explicó la prueba y se presentó una fotografía como práctica a la tarea. En todos los casos se insistió en que evaluaran el lugar representado en la imagen y no la fotografía.

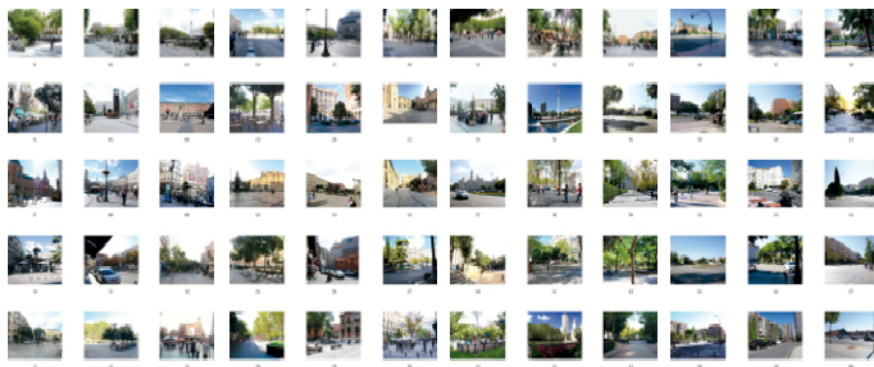


Figura 3: Localización de las plazas en el plano de Madrid. Ámbito de estudio.
Fuente. González Moratiel, S (2018)

3.2. VARIABLES DE LA ESCENA SELECCIONADAS

Los 15 parámetros físicos (Tabla 2) de la escena fueron seleccionados según la literatura revisada y dos estudios empíricos realizados *ad hoc* y tienen que ver con aspectos estructurales -morfológicos y dimensionales principalmente-, funcionales y de significado de la escena.

Tabla 2. Parámetros físicos de la escena seleccionados para el estudio

Variable	Descriptor de medida	Unidades
Superficie de la plaza	Extensión del plano del suelo	m ²
Naturaleza del plano del suelo	Línea de máxima pendiente del plano del suelo	%
Trazado de la plaza	Grado de planificación regular (rectangular o circular)	%
Apertura de la plaza	Ancho calles / Perímetro total plaza x 100	%
Altura media de la plaza	Promedio de la altura edificatoria de la plaza	nº plantas
Proporción D'/H'	Y6.1. Proporción plano del suelo/plano de fachadas largo plaza	-
	Y6.2. Proporción plano del suelo/plano de fachadas ancho plaza	-
Línea de cornisa homogénea	Desviación superficie de fachadas con respecto a la línea media cornisa plaza en %	%
Patrimonio	Proporción elementos de patrimonio/elementos totales	-
Árboles y naturaleza	Proyección en planta de volumen vegetal/superficie plano del suelo x100	%
Agua	Superficie lámina de agua/superficie plano del suelo x100	%
Permeabilidad zócalo edificado	Proporción superficie permeable/superficie no permeable del zócalo edificado	-
Uso del plano del suelo	Áreas destinadas al peatón vs áreas destinadas al tráfico rodado	%
Terrazas	Superficie ocupada por terrazas / Superficie total plano del suelo x100	%
Contaminación acústica	Medición media de 5 puntos de la plaza en decibelios	dB
Contaminación visual	Ponderación según serie de indicadores de contaminación visual tales como publicidad, señalética, cableados, etc.	Puntuación 0 - 100 máx

Fuente: (González Moratíel, Sara)

4. RESULTADOS

Con el fin de contrastar las tres hipótesis planteadas se realizaron diversos estudios de regresión logística cuyos principales resultados se presentan a continuación.

4.1. RELACIÓN ENTRE BELLEZA Y EMOCIÓN EN LA ESCENA URBANA

En la Tabla 3 se muestran los modelos de regresión lineal múltiple con la variable dimensión *Estética* como variable criterio (o dependiente) y las cuatro dimensiones afectivas del ambiente como variables independientes (o predictoras). Se observa (Columna A) que las cuatro (*impacto*, *agrado*, *activación* y *control*) retienen una proporción significativa de varianza explicada sobre la dimensión *estética* siendo la dimensión *impacto* la variable dominante con un 58 % de varianza explicada ($r^2 = 0,576$), seguida de la dimensión *agrado*, siendo todos los modelos significativos a nivel 0,001.

	A <i>Serie independiente</i>			B <i>Modelo Base (MBa)</i>	C <i>MBa +Agrado (2)</i>	D <i>MBa +Activación (3)</i>	E <i>MBa +Control (5)</i>	F <i>Modelo Completo</i>	
	Coef. B	R2 Corre-gida	Sig.	Coef. B	Coef. B	Coef. B	Coef. B	Coef. B	Sig.
<i>Variable</i>									
D. Agrado	0,733	0,538	0,000**	-	0,495**	-	-	0,408	0,000**
D. Activación	0,572	0,329	0,000**	-	-	0,190**	-	0,087	0,000**
D. Impacto	0,759	0,576	0,000**	0,759	0,538**	0,645**	0,718**	0,511	0,000**
D. Control	0,412	0,169	0,000**	-	-	-	0,316**	0,096	0,000**
R2 corregida del modelo				0,576	0,772	0,599	0,674	0,778	
Variación R2 sobre Modelo Base (MBa)					0,196	0,023	0,098	0,202	
Varianza explicada del constructo Dimensión Estética (%)				57,60%	77,20%	59,90%	67,40%	77,80%	
Incremento de la varianza explicada sobre Mba					19,60%	2,30%	9,80%	20,20%	

Tabla 3. Resultados de las regresiones para la variable constructo *Dimensión Estética*

Leyenda: * Significativo al 90 por ciento; ** Significativo al 95 por ciento; *** Significativo al 99 por ciento. N=2.495

Fuente: (González Moratiel, Sara)

Puesto que la intención de este modelo es determinar la aportación de las variables desde el punto de vista predictivo, se parte de un modelo base (o variable dominante, columna B) sobre el cual se determina la aportación del resto de variables que se obtiene mediante la correlación

cuadrática semiparcial. En las columnas C, D y E se presentan los resultados obtenidos añadiendo al modelo base en resto de las variables, se observa que, salvo para la dimensión *agrado* que aporta un incremento de casi el 20% sobre la varianza explicada alcanzando así una varianza explicada del 77,20%, las dimensiones *activación* y *control* apenas contribuyen a mejorar la varianza explicada.

Por tanto, se puede concluir dos cuestiones: la primera es que existe una tendencia en los observadores a considerar la experiencia estética del paisaje fuertemente vinculada a los factores afectivos del ambiente definidos por Corraliza (1987), compartiendo casi el 80 % de la varianza, y la segunda cuestión es que dicha tendencia está altamente participada por la combinación de dos factores principalmente, el grado de *Impacto* que causa en el espectador una escena urbana y su *Agradabilidad*.

4.2. NUEVA FORMULACIÓN DE LA BELLEZA: $B=A+I$

Con el objetivo de validar los resultados del modelo de regresión con las variables *Dimensión Agrado* y *Dimensión Impacto*, los constructos que mayor grado de predicción tienen sobre la *Dimensión Estética* (Tabla 3, Columna C), y asegurar que los resultados obtenidos son generalizables a la población y no específicos de la muestra utilizada para la estimación, se divide la muestra en dos submuestras de forma aleatoria estimando el modelo de regresión de cada submuestra y comparando los resultados (Tabla 4).

Tabla 4. Validación modelo de regresión de la nueva formulación: B=A+I

	A <i>Muestra Global</i> (n=2473)	B <i>Muestra 1</i> (n= 1221)	C <i>Muestra 2</i> (n= 1252)
<i>Variables independientes</i>			
D. AGRADO			
Coefficiente de regresión	,495	,518	,474
Valor t	46,076	34,506	30,875
Significación estadística	,000**	,000**	,000**
D. IMPACTO			
Coefficiente de regresión	,538	,523	,552
Valor t	50,106	34,506	36,634
Significación estadística	,000**	,000**	,000**
Ajuste del modelo			
R2	,772	,777	,769
R2 corregido	,772	,777	,768
Error estándar	,478	,470	,484

Leyenda: * Significativo al 90 por ciento; ** Significativo al 95 por ciento; *** Significativo al 99 por ciento. N=2.495 Fuente: (González Moratiel, Sara)

La comparación del ajuste del modelo global muestra un elevado nivel de similitud de los resultados de R cuadrado y R cuadrado corregido (.772 en ambos casos). Si se comparan estos resultados con los resultados de las dos submuestras se ve que apenas aparecen diferencias en términos de R cuadrado (.777 para la Muestra 1 y .769 para la Muestra 2) y R cuadrado corregida. Por lo tanto, los resultados de modelo con la muestra global y las dos submuestras indican que, con un alto nivel de confianza, se validan los resultados obtenidos y pueden ser generalizados a la población siendo significativa la relación entre las dimensiones emocionales del ambiente, en específico la *Dimensión Agrado* y la *Dimensión Impacto*, y la percepción estética del Paisaje Urbano, medida a través de la *Dimensión Estética*.

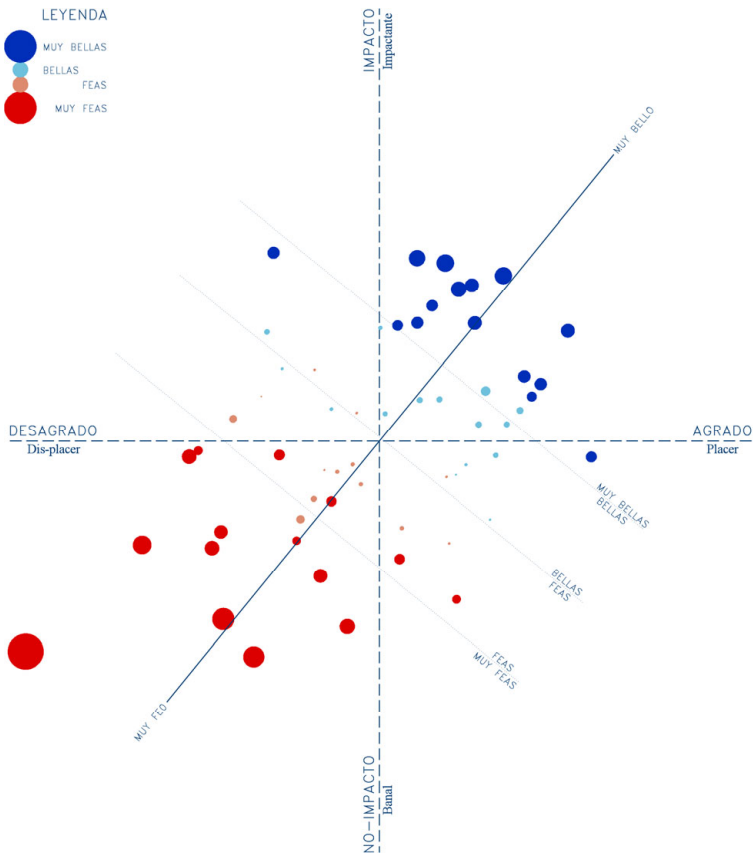


Figura 4: La experiencia estética según las Dimensiones *Impacto* y *Agrado*.
Fuente. González Moratiel, S

Finalmente, y con el fin de expresar gráficamente los resultados obtenidos, se construye un diagrama de dispersión del juicio de la *Dimensión Estética* según las dimensiones *Agrado* e *Impacto* (Figura 4). Cada plaza se dibuja según las valoraciones medias dadas por los encuestados en el factor *Agrado* representado en el Eje X o abscisas, y el factor *Impacto* representado en el Eje Y u ordenadas. La valoración de la *Dimensión Estética* proporcionada en los cuestionarios se representa en función del

tamaño del círculo de cada plaza. Es decir, las plazas con una alta valoración en el constructo de la *Dimensión Estética*, ya sean bellas o feas, corresponderán a los círculos más grandes mientras que las valoraciones más cercanas a 0 en la escala, recordemos era de -3 a +3, corresponden a los círculos más pequeños. Se observa como las plazas se ordenan según una línea de tendencia ascendente que va desde las valoraciones “muy feo” a “muy bello” pasando prácticamente por el eje de los factores *Agrado e Impacto* y formando un ángulo de 50° aproximadamente. Se aprecia también cómo el tamaño de los círculos es mayor cuanto más cerca se encuentra de los polos del eje (recordemos que el tamaño de los círculos es proporcional a la valoración media de la *Dimensión Estética* obtenida en el cuestionario). A nivel gráfico se corrobora también el resultado obtenido sobre la predicción de la *Dimensión Estética* dada por las dimensiones afectivas del ambiente, en concreto por las Dimensiones *Impacto y Agrado*.

4.3. ELEMENTOS PREDICTORES DE LA NUEVA FORMULACIÓN

En la Tabla 5 se presentan los resultados más representativos del análisis de regresión lineal para las variables dependientes *Dimensión Estética* (Y1), *Dimensión Impacto* (Y2) y *Dimensión Agrado* (Y3) según las variables independientes intrínsecas a la escena analizadas. Tal y como se puede observar de las 15 variables analizadas, 6 son las que mejor explican la *percepción de lo bello* en la escena según una significación superior al 99% y alcanzan, en términos medios, un grado de predicción superior al 25%. Es decir, sin considerar otros parámetros ligados a la percepción como son las variables socioculturales, o las variables de significado en la escena, la presencia (o ausencia según el caso) de estas 6 variables aumenta la percepción de la *Dimensión Estética* considerablemente y concretamente son; *Permeabilidad* del zócalo edificado, presencia de *Patrimonio*, ausencia de *Contaminación visual*, *Cornisa* homogénea, presencia de *Naturaleza* y áreas destinadas al *Peatón*.

Por otra parte, los resultados muestran como esas 6 variables predictoras son comunes para la explicación de la *Dimensión Impacto* (*Patrimonio*, *Permeabilidad* y *Peatón*) y de la *Dimensión Agrado* (*Contaminación visual*, *Cornisa* y *Naturaleza*).

Tabla 5. Resumen de los resultados de la explicación de las Dimensiones Estética, Impacto y Agrado a través de parámetros físicos de la Escena Urbana

Variables		D. Estética (Y1)		D. Impacto (Y2)		D. Agrado (Y3)	
		Mod. Completo		Mod. Completo		Mod. Completo	
		Beta Est.	Sig.	Beta Est.	Sig.	Beta Est.	Sig.
X8	Permeabilidad	0,220	0,000	0,251	0,000		
X7	Patrimonio	0,196	0,000	0,317	0,000		
X14	Cont. Visual	-0,183	0,000			-0,280	0,000
X6	Cornisa	0,173	0,000	0,116	0,000	0,173	0,000
X10	Naturaleza	0,168	0,000			0,068	0,009
X12	Peatón	0,154	0,000	0,180	0,000	0,121	0,000
X4.1	D/H Largo			-0,087	0,002		
X4.2	D/H Ancho			0,275	0,000		
X3.2	T. circular			-0,154	0,000		
X5	Apertura					-0,580	0,010
X13	Terrazas					0,033	0,011
Coef. Determinación del modelo completo		0,257	0,000	0,303	0,000	0,275	0,000

Leyenda variables independientes: X3.2 Trazado Circular de la plaza; X4.1 Proporción D/H media de la plaza en su lado largo; X4.2 Proporción D/H media de la plaza en su lado ancho; X5 Apertura de la plaza; X6 Homogeneidad de la línea de cornisa; X7 Presencia de patrimonio; X8 Permeabilidad del zócalo edificado; X9 Color (HSL); X10 Árboles y naturaleza; X12 Áreas destinadas al peatón; X13 Superficie ocupada por terrazas; X14 Contaminación Visual.

Fuente: (González Moratiel, Sara)

En resumen, tras el estudio, varias son las observaciones a realizar. En primer término, podemos afirmar que existe una relación de dependencia significativa entre el modelo objetivo (medido a través de las variables intrínsecas a la escena) y el modelo subjetivo del paisaje (medido a través de las respuestas dadas en el cuestionario). En términos medios, dicha relación comparte al menos una cuarta parte de la varianza de la dimensión *Estética* alcanzando casi la tercera parte para la dimensión *Impacto* (Tabla 5).

En segundo lugar y con el foco en las variables explicativas de la escena, se aprecia como las seis variables explicativas de la dimensión *Estética* (*Permeabilidad* del zócalo, presencia de *Patrimonio*, *Contaminación visual*, *Cornisa homogénea*, presencia de árboles y *Naturaleza* y áreas para *Peatón*) son explicativas bien para la dimensión *Impacto* (*Permeabilidad* y *Patrimonio*) o bien para *Agrado* (*Contaminación visual* y presencia de árboles y *Naturaleza*), siendo las únicas dos variables explicativas para

las tres dimensiones perceptivas *Cornisa homogénea* y áreas para *Peatón*. Por otra parte, parece intuirse que la dimensión *Impacto* tiene más que ver con parámetros morfológicos como patrimonio, compacidad caja escénica, permeabilidad del zócalo edificado (que implica escaparates, tiendas, actividad urbana, etc.), es decir lo que escena ofrece como escenario para la acción (*actitud activa*), mientras que en el caso de la dimensión *Agrado* entran otras variables en el modelo lineal más ligadas a características funcionales de la escena (terrazas, áreas para peatón, plaza cerrada o elementos de naturaleza), es decir, lo que la escena ofrece como refugio (*actitud pasiva*).

Finalmente y tratadas todas las plazas en su conjunto, tras los resultados obtenidos, podemos afirmar que la beldad en la Escena Urbana responde a una suerte de *equilibrio constante* entre emociones de *Impacto* y emociones de *Agrado*, conocer los términos aptos para una u otra actitud lleva a un siguiente estudio.

5. DISCUSIÓN

Lejos de formulaciones academicistas y estáticas ligadas aún a la Gran Teoría que durante siglos proporcionaron mecanismos estéticos infalibles tanto en el Arte como en la Arquitectura, todo apunta a que ahora la percepción de lo bello es mucho más amplia. En este tercer decenio del siglo XXI, los resultados obtenidos muestran que la experiencia estética en los Centros Históricos está fuertemente vinculada a las dimensiones emocionales del ambiente y, concretamente, se revela como un *equilibrio constante* entre elementos del paisaje que provoquen sentimientos de incertidumbre –muy relacionado con las propiedades colativas de Berlyne-, e inviten hacia lo inesperado o inimaginado (causando gran *impacto* en el observador) mientras denotan, por otra parte, comodidad, confortabilidad y ligereza (*agrado*).

Así, la presencia de *arbolado* en la escena, de *áreas destinadas al peatón* frente al coche, de unidad en la *línea de cornisa*, la presencia de *terrazas*, junto con la ausencia de *ruido* y *contaminación visual* en un escenario *semicerrado* cuyos planos de fachada no sobrepasen las 5 plantas para plazas pequeñas suelen constituirse como plazas consideradas, a priori,

bellas. Sin embargo, en el estudio se ha visto que este tipo de plazas más que la beldad en la escena (que también) despiertan el sentimiento de *agrado*, necesitando, además, patrones ambientales que predispongan a cierta emoción de singularidad, de grandiosidad hasta de inquietud como pudiera ser lo transmitido a través de la *permeabilidad del zócalo edificado*, de una adecuada *proporción distancia altura* de la plaza que permita un amplio desarrollo y sobre todo la *presencia de patrimonio edificado* en la escena. Estos últimos parámetros físicos son los principales predictores de la *dimensión impacto*. En suma, pese a que todos los parámetros físicos descritos anteriormente predicen el juicio de lo bello en un alto porcentaje, no se ha de olvidar que, para que la experiencia estética en una escena urbana sea plena, precisa de elementos urbanos que predispongan al confort o agrado, en línea con las teorías de Dewey (1935) y Santanyana (1896) sobre la belleza como *la consumación de lo agradable* pero también de otros que inciten sentimientos de impacto (González Moratiel, 2018).

La problemática surge cuando, como en todo equilibrio, se descompensan las partes. Si existe un exceso de elementos llamativos o provocadores, como por ejemplo excesos en elementos ornamentales, cartelcerías de comercios o luminosos, el paisaje resultará, para gran parte de los observadores, amenazante o desagradable dando lugar al conocido estrés ambiental y, por tanto, se “bloquea” el sentimiento de lo bello -en línea con los resultados obtenidos sobre complejidad de Wohlwill (1976). Mientras que, por otra parte, si los elementos del paisaje solo proporcionan connotaciones de confort y ligereza sin elementos que estimulen y rompan la monotonía ambiental, esas connotaciones afectivas de agrado pueden desembocar en sentimiento de aburrimiento o privación ambiental donde, como se ha visto, afloran otras categorías estéticas – agrado o “bonito” - pero no lo bello.

En síntesis, pensar lo urbano es hoy una necesidad (Choay, 2004), la insistencia con la que los medios masivos nos muestran una imagen de ciudad maléfica (fragmentada, individualista, cosificada o alienante) responde en cierta manera a un mero mecanismo de defensa: se niega una realidad que, bien por intereses o bien por la falta de implicación y rigor de los poderes fácticos, resulta demasiado incómoda de afrontar. ¿Quién

piensa si no ahora en aquellas ideas fundacionales del hecho urbano como lugar de convivencia, de progreso, de seguridad, de cultura o de placer? ¿Cuándo olvidaron los clanes de urbanistas, los urbanizadores, los arquitectos, los administradores o los sociólogos a los partícipes de lo urbano? Cabría ahora preguntarse hasta que punto la actual ruptura entre *urbs* y *civitas* que se está produciendo en las ciudades europeas no se deba en parte a la falta o abandono de los valores significantes de la vida humana, entre ellos, como bien nos recordaba Danto a principios del XXI, la belleza. Una belleza eso sí, según una nueva formulación alejada de criterios formalistas y estáticos propios de teorías estéticas de otros siglos. Se trata ahora de espacios urbanos según una beldad basada en lo que el observador espera del paisaje como escenario: espacios que resulten aptos para la acción (dimensión *Impacto*) y que estimulen pero a la vez espacios adecuados también para la contemplación o el descanso (dimensión *Agrado*).

Desde Marzo de 2020 el mundo occidental está cambiando a un ritmo totalmente insospechado. Pese a que aún sea pronto para conocer los estragos producidos por esta pandemia global que nos asola, todo apunta a que nos llevará a un nuevo modelo de sociedad, de consumo y posiblemente también de Ciudad. Quizá en esto encontramos una oportunidad para volver a convertir entonces nuestro valioso Patrimonio Urbano en un lugar de convivencia sano para una vida plena (mente) humana. Reflexionar entorno a cómo mejorar este legado patrimonial se torna ahora más acuciante que nunca.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Berlyne, D. E. (1960). *Conflict, arousal and curiosity*. McGraw-Hill.
- Berlyne, D. E. (1974). *Studies in new experimental aesthetics*. Wiley.
- Bill, M. (1949). “Belleza de la función, belleza como función”. Conferencia impartida en 1948 traducido del alemán “*schönheit aus funktion und als funktion*” publicado en *Werk*, n.º 8 , 272-74.
- Corraliza, J. A. (1987). *La experiencia del ambiente: percepción y significado del medio construido*. Tecnos.

- Corraliza, J. A. y Berenguer, J. (2010) “Emoción y ambiente”. Psicología ambiental, editado por J. I. Aragonés y M. Amérigo. Pirámide.
- Cullen, G.(1974). El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística. Editorial Blume.
- Choay, F. (2004). “El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad”. Lo Urbano en 20 autores contemporáneos, ed. Ángel Martín Ramos, 61-72. Ediciones UPC.
- Danto, A. C. (2005). El abuso de la belleza. Paidós.
- Dewey, J.(2008). El arte como experiencia. Ediciones Paidós Ibérica. (Título original: Art as experience. Nueva York: Perigee Books, 1934).
- González Moratiel, S. (2018). La belleza en la ciudad contemporánea: un estudio empírico sobre la percepción de “lo bello” en el paisaje urbano europeo. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid
- Greenough, H. (1851). Form and Funtion.
- Ittelson, William. “Environmental Perception and Contemporary Perceptual Theory”. En: Environment and Cognition, 1-19. Nueva York: Seminar Press, 1973.
- Ittelson, William. Environmental and cognition. New York: Sominar,1978.
- Lévy-Leboyer, C. (1985). Psicología y medio ambiente. Morata.
- Mehrabian, A. (1980). Basic dimensions for a general psychological theory: Implications for personality, social, environmental, and developmental studies . elgeschlager, Gunn & Hain.
- Rodríguez Sanabra, F. (1982). “Percepción ambiental”. Psicología y Medio Ambiente, coordinado por Florencio Jiménez Burillo, 303-320. Ministerio de Obras Públicas y Transportes.
- Russell, J. A. y Pratt, G. (1980). "A description of the affective quality attributed to environments". Journal of Personality and Social Psychology, vol. 38, nº 2 (1980): 311-322.
- Santayana, G. (1999).El sentido de la belleza. Tecnos. (Título original The Sence of Beauty, 1896).
- Wohlwill, J. F. (1976). “Environmental aesthetics: the environment as a source of affect”. En Human behavior and environment: Advances in theory and research, 37-86. Plenum Press.

LA PRÁCTICA ARQUITECTÓNICA EN LOS TRATADOS PORTUGUESES DE *ANTÓNIO RODRIGUES* Y *FILIPPO TERZI* EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI¹⁴⁸

TARA TRANCÓN PUJOL

DR. MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA

FLUP - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço, Memória»

RESUMEN

El tema, aborda aquellas cuestiones relacionadas con los tratados que sirvieron en la evolución del sistema doctrinal en la práctica arquitectónica, y que impulsaron la consolidación de las academias creadas a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI en Portugal. Nos referimos al *Aula Particular dos Moços Fidalgos* (1562) y la *Aula do risco do Paço da Ribeira* (1594). En ellas destacaron dos obras importantes, el *Tratado de Arquitectura* (1576) del arquitecto y tratadista portugués António Rodrigues y *Estudos sobre embadometria, esterotomia e as ordens de arquitectura* (1578) del ingeniero de origen italiano Filippo Terzi. Teniendo en cuenta, su repercusión en la praxis arquitectónica en Portugal a partir de la segunda mitad del siglo XVI, donde el conocimiento técnico y visual plasmados en la práctica y tratadística europeas, les confería su carácter pedagógico.

PALABRAS CLAVE

António Rodrigues, Filippo Terzi, Arquitectura siglo XVI, Tratados, Arte.

¹⁴⁸ Este capítulo parte de la investigación del proyecto de tesis inserido en el programa de *Doutoramento em Estudos do Património, Ramo História da Arte* de la *Faculdade de Letras da Universidade do Porto* (FLUP) Nombre del orientador: Manuel Joaquim Moreira da Rocha. Título: *Tratados e "tratadística" na prática arquitetónica ibérica nos séculos XVI e XVII*.

INTRODUCCIÓN

«La producción bibliográfica sobre arquitectura e ingeniería constituye uno de los capítulos más importantes de la cultura artística y técnica del pasado, indispensable para el estudio de la historia de la arquitectura» con estas palabras el profesor Antonio Bonet Correa, en 1993, subrayaba su importancia. Pero si existe un período de tiempo, donde se le otorgó gran importancia a teorizar sobre aquellas cuestiones relacionadas con la arquitectura e ingeniería, sin duda fue en Época Moderna.

Desde hace varias décadas, los historiadores del arte han demostrado especial interés por la investigación en base a la literatura artística, proliferando el número de estudios centrados en las fuentes primeras, muchas de las cuales, todavía se hallan por descubrir o ser estudiadas. Cabe destacar que el aumento de estudios ha proporcionado una mayor visibilidad a aquellas teorías que empezaron a cuajarse durante el siglo XVI en el ámbito constructivo de la Península Ibérica. Además, resulta indispensable su estudio, como fuente de conocimiento y práctica del arte de la construcción —sus escritos reflejan el medio de aprendizaje que los profesionales poseían—, ya que, estuvieron vigentes hasta principios del siglo XIX.

«[...] los tratados se dirigen en especial a los maestros de obras [...] necesitados de conocimientos especulativos [...] códigos o formulación que les sirva de puntos de referencia y orientación a la vez que pueda resolver las dudas o problemas [...] Instrumento de carácter teórico, los tratados fueron ante todo un medio de formación, una guía de principiantes y un consultor del práctico o técnico dedicado a la construcción.» (Bonet Correa, 1993, pp. 15-26)

Ya en Época Moderna, la arquitectura e ingeniería militar como disciplina, en cuanto a la salvaguarda del imperio portugués, era objeto de estudios científicos, en gran medida propiciado por los descubrimientos portugueses. Con ello, se fue gestando un plano de enseñanza formal dirigido hacia contenidos de arquitectura militar, no era de extrañar, ya que, tanto la monarquía portuguesa como la española durante el transcurso del siglo XVI se hallaban insuficientes de profesionales capaces de acometer las numerosas obras que se estaban realizando a ambos lados

del Atlántico. Este hecho, unido a la gran actividad militar que se sucedía en Europa, propició la creación de instituciones donde poder formar a sus propios ingenieros. La necesidad de profesionales con conocimientos en técnicas elementales de fortificación abrió camino a una mayor divulgación y circulación de obras manuscritas o impresas de tratados extranjeros. No obstante, en contraposición relegó la producción de obras teóricas, tanto en Portugal como en España, a unos pocos ejemplares.

El tema gira en torno aquellos tratados de arquitectura fruto de la intensa actividad constructiva que sufrió Portugal durante esta centuria¹⁴⁹. Nos referimos a los conocimientos que los arquitectos/ingenieros portugueses, y aquellos profesionales extranjeros cuya actividad artística desarrollaron en Portugal, poseían dejando constancia de ello. Estas circunstancias, en nuestro caso, quedan perfectamente justificadas, tanto por el *Tratado de Arquitectura* del portugués António Rodrigues, como por el tratado titulado *Estudos sobre embadometria, esterotomia e as ordens de arquitectura* del italiano Filippo Terzi. Además, intervienen diferentes factores, como son las relaciones existentes entre el aprendizaje, el arquitecto y la tratadística. Se trata de la pervivencia y conjugación del proceso constructivo a través de los arquitectos cuyos conocimientos técnicos y prácticos dejaron escritos en sus tratados manuscritos, los cuales tenían un claro fin didáctico. Es importante destacar que estos dos autores, dejaron constancia de todos aquellos conocimientos y materias que impartían en sus clases y que eran necesarios en el proceso de aprendizaje de los futuros arquitectos para una correcta praxis de la arquitectura. Es más, creemos, que no se puede entender la arquitectura producida durante este periodo de tiempo, sin tener en cuenta las relaciones

¹⁴⁹ La necesidad de ampliar las defensas de los territorios en el siglo XVI, demandaba cambios en las formas de construcción de la época, abriendo paso a la introducción del ideal clásico y sus formas de fortificar. La "ciencia" de la construcción comenzó a circular dando respuesta a las nuevas demandas que surgieron como resultado de las navegaciones (Tavares, 2007, p.32). Durante el reinado del rey João III (1521-1557) comenzaron las reformas de las plazas fortificadas del norte de África, que daría origen a un grupo de especialistas en el arte militar y su circulación entre Portugal y el norte de África (Carita, 1994, p. 117-118).

existentes entre ambos maestros y la figura del arquitecto Juan de Herrera. Tampoco, si obviamos las relaciones entre Portugal y España anteriores a la denominada “Unión Ibérica”, “Dinastía Filipina” o “Tercera Dinastía” (periodo de tiempo en el cual ambos países se hallaban bajo el reinado de Felipe II de España y Felipe I de Portugal) donde parece indisociable cierto paralelismo.

El problema al que nos enfrentamos, es la poca producción de tratados de arquitectura en la Península Ibérica, especialmente en Portugal durante la segunda mitad del siglo XVI. Esta escasa producción a la que hacemos referencia, ha sido objeto de diferentes estudios por diversas cuestiones. Sin embargo, la ausencia de un estudio centrado únicamente en la labor de estos dos tratados ligados a la práctica arquitectónica de las academias creadas durante este período de tiempo —instituciones que tenían un complejo programa didáctico, donde los tratados de arquitectura era la mejor fuente de aprendizaje para maestros, arquitectos e ingenieros—, ha impulsado y justifica la elección de este tema de investigación que lleva por título *La práctica arquitectónica en los tratados portugueses de António Rodrigues y Filippo Terzi en la segunda mitad del siglo XVI*.

Para todo ello, se llevaron a cabo dos vaciados bibliográficos. Primeramente, acudimos a todas las obras publicadas de carácter científico relacionadas con la arquitectura de Época Moderna producida en Portugal. Esta primera toma de contacto fue a través de obras y estudios de carácter general de historiadores del arte tan consolidados como el Dr. Rafael Moreira, la Dr^a. Maria de Lurdes dos Anjos Craveiro, el Dr. Domingo Taveres, el Dr. Vítor Serrão, el Dr. Miguel Soromenho o la Dr^a. Margarida Tavares da Conceição, entre otros. Es destacable la amplia producción bibliográfica, de gran rigor científico, que han contribuido a la realización de un análisis más exhaustivo de las fuentes. Tras el primer análisis, observamos las posibilidades de poder realizar un abordaje más amplio relacionado con la praxis arquitectónica a través del papel que jugaron tratados.

Es importante mencionar el conocimiento de aquellos tratados elaborados por expertos en el “Arte de la Edificación”, que también funcionaron como base para la práctica constructiva desarrollada por maestros canteros, con una selección de la tratadística producida en la Península Ibérica de la segunda mitad del siglo XVI, entre los que destacamos: *Medidas del Romano* (1526) de Diego de Sagredo; el manuscrito atribuido de Pedro Alviz (c. 1544); *De aetatibus mundi imagines* (1545) de Francisco de Holanda; la copia del manuscrito de Rodrigo Gil de Hontañón (1544/54) por Simón García; *Libro de Arquitectura de Hernán Ruiz* (1558/64) de Hernán Ruiz; *Libro de Traças de Cortes de Piedra de Alonso de Vandelvira* (1575/91) de Alonso de Vandelvira; *De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura* (1585) de Juan de Arfe y Villafañe; *Teoría y Práctica de Fortificación* (1598) de Cristóbal de Rojas; *Examen de fortificación* (1599) de Diego González de Medina Barba; o *Cerramientos y Trazas de Montea* (c. 1600) de Ginés Martínez de Aranda.

Llegados a este punto, era esencial introducirnos de lleno en nuestras fuentes primarias, que son el *Tratado de Arquitectura* (1576) del arquitecto y tratadista portugués António Rodrigues y *Estudos sobre embadommetria, esterotomia e as ordens de arquitectura* (1578) del ingeniero de origen italiano Filippo Terzi. Ambos adquieren un valor intrínseco como testimonios escritos que nos han llegado y que nos permiten conocer un poco más sobre historia de la arquitectura.

1. EVOLUCIÓN DE LAS ACADEMIAS EN PORTUGAL (2ª MITAD DEL SIGLO XVI)

1.1. EL AULA PARTICULAR DOS MOÇOS FIDALGOS Y LA FIGURA DE ANTÓNIO RODRIGUES

La primera “academia” creada en Portugal, concretamente en la ciudad de Lisboa, es el *Aula Particular dos Moços Fidalgos* que data de 1562. En ella se impartían clases de geometría y cosmografía, con el fin de acompañar la propia educación del rey D. Sebastião y del círculo de jóvenes hidalgos cortesanos. Esta se vio reforzada, en 1572, con la llegada del arquitecto Pedro Nunes, el cual impartiría lecciones de matemáticas

hasta su jubilación en Coimbra. En los años siguientes, tras la muerte del arquitecto, António Rodrigues¹⁵⁰ asumiría el cargo impartiendo las materias de geometría aplicada al diseño arquitectónico y perspectiva. Su actividad como docente coincide con la propia evolución del concepto de “arquitecto”¹⁵¹, además su nombre aparece entre aquellos profesionales, que efectivamente, ofrecieron e incentivaron un nuevo “estilo” y una “nueva” manera de construir. A lo largo del siglo XVI la búsqueda de la arquitectura “al romano”¹⁵² (un estilo) se convirtió en lo que hoy día identificaríamos con los inicios de la arquitectura de Época Moderna (Moreira, 1995).

Este ocupou o cargo de «Mestre das Obras de el-Rei» (Arquitecto-Mor) de 1564 a 1590, na sucessão de Miguel de Arruda, e tendo vindo a ter por sucessor no cargo o italiano Filippo Terzi. Ocupou também o cargo de «Mes-

¹⁵⁰ Durante vinte e cinco anos foi o principal responsável pelas obras da casa real, atravessando o conturbado período político que vai desde o sebastianismo até à integração do país no império de Filipe II. Serviu D. Sebastião, os regentes e depois o próprio Filipe durante dez anos (Taveres, 2007)

¹⁵¹ La diferencia entre el arquitecto renacentista y el medieval, en palabras de Fernando Marías, radica en la diferencia que va de la *Sciencia* al oficio de *Ars* (Marías, 1992). La introducción de la concepción “liberal” de la arquitectura se produce a principios del siglo XVI abriéndose paso hasta finales de esta centuria, cuando el proceso concluye, para muchos, en la figura de Juan de Herrera y la estructura profesional arquitectónica de la corte de Felipe II. El concepto fue introducido por Sagredo en la primera edición de su tratado *Medidas del Romano*, impreso en Toledo (España) en 1526, en el que a semejanza de las teorías italianas del siglo anterior, diferencia entre aquellos que se dedican a actividades puramente manuales de los arquitectos liberales, de la siguiente manera «*Aquellos se llaman oficiales mecánicos que trabajan con el ingenio y con las manos, como son los Canteros, Plateros, Carpenteros, Cerrageros, Campaneros y otros oficiales que sus artes requieren mucho saber e ingenio. Pero liberales se llaman los que trabajan solamente con el espíritu y con el ingenio, como son los Gramáticos, Logicos, Retóricos, Arismeticos, Músicos, Geométricos, Astrólogos [...]*» (Sagredo, 1526, p. 13).

¹⁵² En palabras de la historiadora del arte Maria de Lurdes dos Anjos Craveiro «Nos inícios do século XVI, as referências a uma arquitetura lançada “ao romano” denunciam, na realidade, uma atitude cultural que reivindica os valores clássicos a inscrever no espaço cristão. [...] Construir “ao romano” nas primeiras décadas do século XVI significa exercer a prática de uma arquitetura que mantém espaços anteriormente testados que recebem agora um outro sentido decorativo. [...] significa também, em suma, a predisposição do território nacional ao acolhimento de novas categorias decorativas e próximas de uma cultura romanizada [...]» (Craveiro, 2008, p. 9)

tre das Obras das Fortificações» (Engenheiro-mor), sucedendo a Afonso Álvares. Foi responsável pelo ensino da Matemática e Arquitectura na Escola de moços fidalgos do Paço da Ribeira da época sebastianista ("A Ciência do Desenho - BN")

Su colaboración, como docente, en el *Aula Particular dos Moços Fidalgos*, dio origen al que podríamos considerar el primer tratado de arquitectura en Portugal¹⁵³. Analizamos algunas cuestiones relacionadas con el tratado de António Rodrigues titulado *Tratado de Arquitectura* (1576)¹⁵⁴. Se trata de un manuscrito escrito íntegramente en portugués, fue producido durante el reinado de D. Sebastião (1554-1578). En su obra se concentra el conocimiento científico logrado por Rodrigues, tal es el reconocimiento y prestigio que alcanzó a ostentar el cargo de *mestre de obras e fortificações do reino de Portugal* durante la segunda mitad del siglo XVI (Tavares, 2007, p. 32).

Durante este período de tiempo, se observa un desarrollo importante en la formación y procesos de aprendizaje en los artistas portugueses, que en busca de conocimiento viajaban hasta Italia para conocer de primera mano el nuevo lenguaje “clásico” —un auténtico fenómeno que generó una enorme circulación de profesionales—. El objetivo no era otro que poder empaparse de todas aquellas experiencias, pero, sobre todo poder promover la construcción de fortificaciones para la defensa de Portugal. En este contexto encontramos a António Rodrigues, el cual, demuestra a través de su manuscrito un gran conocimiento sobre los preceptos de la arquitectura clásica —hay constancia de su viaje por tierras italianas entre 1560 y 1564, momento determinante en su formación profesional, llegando alcanzar el mismo prestigio que sus coetáneos en la línea de su tratado— (Moreira, 1987, p. 397).

¹⁵³ El tratado manuscrito fue atribuido y datado por el historiador del arte Rafael Moreira en su trabajo fin de master (TFM) titulado *Um tratado português de Arquitectura do século XVI* en 1998.

¹⁵⁴ El tratado se encuentra depositado en la Biblioteca Nacional de Portugal (cod-3675). RODRIGUES, António, ca 1525?-1590. [Tratado de arquitectura] [1575-1576]. - [1] f., f. 3-45, f. [46-67], enc. : il. ; 29 cm. Disponible en: <http://purl.pt/27112>

Tampoco hay que olvidar la libre circulación de tratados que existía en la Península Ibérica durante el siglo XVI —ni las múltiples ediciones que se hacían de los mismos—¹⁵⁵, situación que vino a favorecer a la sistematización de la arquitectura como “ciencia” gracias a la introducción y divulgación de toda la producción literaria que existía entre Portugal y España —en su mayoría, fueron los arquitectos regios los que mas vinieron a favorecerse—. Dentro de este contexto, el arquitecto António Rodrigues fue nombrado «cavaleiro fidalgo da casa de el-rei» y desde 1565 «mestre das obras reais», por lo que llegó a ostentar el cargo más importante que un arquitecto podía alcanzar. Murió alrededor de 1590, año en que el ingeniero Filippo Terzi asumió el cargo. Aquí, es cuando podemos afirmar que surge de forma regulada la figura del artista intelectual que trabaja para corte. Y se hacia patente:

«o imenso prestígio adquirido por seus profissionais mais categorizados, enquanto agentes privilegiados de uma política de propaganda monárquica, demandavam como instrumento um desenho que não podia mais ser apenas o tradicional debuxo ou a mostra do pedreiro medieval, simples traça esquemática que se fazia acompanhar por instruções orais ou escritas e uma grande dose de improvisação à medida que a obra avançava. Ao contrário, tudo devia ser previsto, medido e composto desde o início» (Moreira, 1995, p. 304).

Una auténtica muestra de su actividad pedagógica recogida en su *Tratado de Arquitectura* de 1576¹⁵⁶, poco después, en 1579¹⁵⁷ aparecería una nueva versión corregida, más uniforme, que correspondería a una versión que parte de la base del primero —aparentemente esta estaría destinada a la imprenta—. El manuscrito incluía el *Livro de Geometria*, pero nunca llegó a publicarse, tal vez por cuestiones políticas, ya que tras el desastre de Alcácer Quibir, Rodrigues dió apoyo al partido de António

¹⁵⁵ A finales del siglo XV, en 1480, los RR. CC promulgaron una ley que liberaba a los libros importados de impuestos, dando origen a una actividad cultural que abrió las puertas al Renacimiento (Damonte, 1972). Un hecho significativo, que favoreció al aprendizaje de maestros y arquitectos/ ingenieros, tal vez, este sería el primer paso en todo el proceso que desarrollamos.

¹⁵⁶ El manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de Portugal (BNP)

¹⁵⁷ La versión corregida se conserva en la Biblioteca Pública Municipal do Porto (BPMP. Ms. 95)

Prior do Crato (1531-1595) oponiéndose a las pretensiones de unión dinástica de Felipe II de España (Tavares, 2007).

*I.1.1. Tratado de Arquitectura*¹⁵⁸ (1576)

Tratado de Arquitectura es el tratado más antiguo conocido, escrito por un arquitecto portugués reconocido. Se trata de una obra estrictamente teórica, la cual contiene una parte introductoria donde se hace referencia al arte y ciencia de la arquitectura, además de las cualidades del arquitecto —tema muy recurrente en los tratados desde principios de siglo con el tratado *Medidas del Romano* (1526) de Diego de Sagredo—.

El tratado está incompleto (le faltan algunos folios). Introduce los principios de la arquitectura y del arquitecto, seguido de nociones básicas de geografía, clima, materiales y técnicas de construcción, órdenes de arquitectura, geometría, trigonometría, perspectiva, instrumentos para medir el sol y mediciones topográficas, e incluye seis diseños de plantas de baluartes. Destaca la arquitectura militar, ya que posee varios diseños de fortificaciones, incluso algunos están acuarelados (Fl. 44-67. As).

Las proporciones matemáticas se caracterizan por ser inconclusas, aunque marcadas por un lado aritmético, geométrico e incluso puede que musical de las proporciones y de los trazados arquitectónicos (Ferreira, 2021)

I.2. AULA DO RISCO DO PAÇO DA RIBEIRA (1594) Y LA FIGURA DE FILIPPO TERZI

Tras la catástrofe en Alcácer Quibir, donde el rey de Portugal D. Sebastião murió sin descendencia, Felipe II ejerció su derecho a la corona, obteniendo de este modo, el control absoluto de la Península Ibérica.

¹⁵⁸ El manuscrito se compone de 42 folios (se halla incompleto), donde Rodrigues dejó constancia de las lecciones y conocimiento que el mismo impartía en sus clases destinadas al arte de la construcción —material teórico-práctico que manifiesta un fuerte componente didáctico (destinados a aprendices) con las bases necesarias para la práctica constructiva—. Además, demuestra otras inquietudes relacionadas con el clima y la geografía de los diferentes lugares, así como de técnicas constructivas en los diferentes tipos de materiales (Dume, 2019, p. 452).

Así surgiría la denominada “Unión Ibérica”, “Dinastía Filipina” o “*Terça Dinastia*” que perduraría hasta su disolución en 1640 (Pumar Ortega, 2006). Este acontecimiento, resulta clave a la hora de entender la arquitectura producida durante este período de tiempo, pues hay que tener en cuenta las relaciones que surgirían entre ambos maestros y la figura del arquitecto Juan de Herrera¹⁵⁹ —franja temporal en la que ambos países se hallaban bajo el mismo poder monárquico—.

El arquitecto Juan de Herrera, Aposentador Mayor de Felipe II de España, fue el encargado de la logística relacionada con el asentamiento de la corte, que en aquellos momentos se hallaba en Lisboa. Bien es cierto, que Herrera tenía numerosos intereses y tareas en España para que realmente podamos considerar que él asumió la concepción del programa arquitectónico en Portugal. Así mismo, durante un período de tiempo de dos años, mientras El Monasterio de San Lorenzo del Escorial estaba lejos de ser terminado, Herrera se desplazaba constantemente entre las dos capitales para acompañar las fábricas que tenía bajo su mando. Como es el caso de la Iglesia São Vicente de Fora (Lisboa), construida bajo el mecenazgo regio de Felipe I de Portugal, para su construcción Herrera realizó las trazas junto a arquitecto Filippo Terzi (Soromenho, 1995) —este aparece como director de las obras hasta 1597—. Dicho esto, parece lógico que el encargado de asumir el *roll* de ingeniero fuera el italiano.

Terzi, al igual que António Rodrigues, había sido contratado por el D. Sebastião para acompañarlo en sus expediciones militares en el norte de África como ingeniero. Además, fue el responsable de la difusión de la doctrina clásica y de la introducción de la noción de “proyecto” (Tavares, 2007). Creemos posible, que tales experiencias, hubieran incentivado la creación, por parte de Felipe II, de crear “tres lugares donde

¹⁵⁹ La evidente carencia en España de técnicos y científicos en número suficiente hizo que, desde los inicios de la segunda mitad del siglo XVI, se planteara en diversas ocasiones la conveniencia de establecer en la corte un centro de formación científico/técnica. En 1584 gracias a la iniciativa del arquitecto Juan de Herrera, llegó a hacerse realidad la existencia de una “Academia de Matemáticas” en Madrid (Esteban Piñeiro, 2003).

poder aprender arquitectura” en Portugal, todo bajo la supervisión técnica de Terzi (Soromenho, 1995). Parece indiscutible, que tales iniciativas podrían ser fruto de Herrera, tal y como ya había acontecido años antes con la creación de la *Institucion de la Academia Real Mathematica*¹⁶⁰ en Madrid, fundada en 1584.

Finalmente, en 1594, Felipe II fundó *Aula do Risco do Paço da Ribeira*, cuya formación se basaba en la tratadística, que claramente se vio reforzada por las prácticas de las anteriores academias, donde la tradición en arquitectura militar (adquirida durante el proceso de expansión) se imponía sobre la arquitectura civil y religiosa del período filipino. Más tarde, alrededor de 1647 la ingeniería militar adquiriría un puesto destacado en el aprendizaje con la creación de el *Aula de Fortificações e Arquitectura Militar na Ribeira das Naus* (Calado & Ferrão, 2013).

1.2.1. O *Tacuino* de Filippo Terzi

El manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de Portugal elaborado por Filippo Terzi tiene la fecha de 1578 y el sugestivo título de *Estudos de embadometria, estereometria e as ordens de arquitectura*¹⁶¹.

¹⁶⁰ Sus objetivos, así como el contenido ambicionado de las lecturas y la relación de los textos recomendados a los alumnos, se redactaron y recogieron en 1583 por el propio Juan de Herrera en un escrito que pretendió que fueran los Estatutos de la Academia, que publicó a finales de 1584 con el título de *Institucion de la Academia Real Mathematica*. En ella, se permitía el ingreso de cualquier estudioso de materias relacionadas con las artes, ciencia y técnica, primando sobre las demás la “geometría de Euclides”. En un intento de institucionalización, la academia se dirigía a todos los que se interesasen por determinadas profesiones, relacionadas con las distintas artes, ciencias y técnicas, que detalla: Aritméticos teóricos y prácticos, Geómetras diestros en mediciones, Astrónomos expertos en el movimiento y curso de los cielos, Músicos hábiles en teórica, Cosmógrafos científicos capaces de describir y situar tierras y provincias, Pilotos diestros que sepan navegar y guiar las grandes flotas y poderosas armadas; arquitectos y fortificadores que puedan diseñar ciudades y fortalezas, Ingenieros y maquinarios capaces de construir todo tipo de ingenios, artilleros y maestros en aparatos bélicos y fuegos artificiales para los usos de la guerra; fontaneros y niveladores de aguas para los acueductos y regadíos, así como para desaguar y beneficiar las minas de Indias, horologiografos capaces de construir relojes de sol, y por último, pintores y escultores. Es decir, la práctica totalidad de las actividades técnicas de la época (Esteban Piñeiro, 2003, p. 10).

¹⁶¹ BN Res. Cod. 12956

En este año Filippo Terzi se encontraba al servicio de la Corana portuguesa. El “caderno de apontamentos” —o *Tacuinno* de Terzi— se compone de 16 folios, incluidos varios estudios gráficos sobre la composición matemática y la representación tridimensional de los sólidos geométricos denominada “Stereometria o misura de corpi solidi” (Fl. 1-4), seguido de su estudio sobre los denominados Ordenes Toscana (Fl. 5v-6v), Dórica (6v-7), Jónica (7v-8), Coríntia (8v-9) de la arquitectura clásica. En su estudio de los ordenes arquitectónicos incluyó las proporciones de los elementos compositivos de los diversos Ordenes Arquitectónicos Clásicos.

El *Tacuinno* de Filippo Terzi está constituido por la métrica de la arquitectura, siguiendo los parámetros de las ideas de la arquitectura clásica.

CONCLUSIONES

El siglo XVI se nos presenta como un momento de grandes cambios, un periodo de transición y maridaje entre la práctica arquitectónica tradicional, basada en el arte de la cantería, y la raíz que daría paso a la incorporación, en nuestra arquitectura, de todas aquellas novedades adquiridas por nuestros profesionales a través de la producción bibliográfica y la libre circulación de tratados —fuente del conocimiento y los transmisores de todo el saber necesario, en lo que a materias y práctica constructiva se refiere—.

Durante el transcurso de la centuria, debido a las condiciones socio-políticas de ambos reinos en rápida expansión de sus territorios y la necesidad de los mismo por ser defendidos, desde *época sebastianista*, encontramos una producción teórica con un fuerte carácter militar. Este podría ser considerado como el “germen”, ya que debemos suponer que tales experiencias podrían estar relacionadas con la defensa del imperio. Bajo estas premisas, entran en juego los arquitectos António Rodrigues y Filippo Terzi.

Estas nuevas circunstancias, unidas a la falta de profesionales instruidos en arquitectura e ingeniería militares, impulsó la creación de instituciones donde poder formar a sus propios arquitectos/ingenieros. Una de-

manda que vendría a favorecer a la propia evolución del sistema doctrinal. Parece que es indisociable el termino “arquitecto/ingeniero” de las “academias”, pues es gracias a estas instituciones cuando se formaliza la figura de estos profesionales formados en el arte de la arquitectura, con todas sus connotaciones, adquiriendo un gran valor y reconocimiento social. Por lo tanto, no solo era un lugar donde aprender todo lo necesario para una correcta praxis de la arquitectura, sino que además son el origen del gran prestigio que estos profesionales llegarían alcanzar. Lo que nos permiten afirmar que el nivel intelectual adquirido por nuestros profesionales estaba a la altura de sus coetáneos extranjeros.

Es indiscutible que no únicamente los arquitectos crecieron con las academias, sino que, estas evolucionaron con los mismos. Situación que queda perfectamente reflejada en las figuras de António Rodrigues y Filippo Terzi, dos arquitectos destacados en el desarrollo de la arquitectura e ingeniería militar que se generó durante la segunda mitad del siglo XVI en Portugal. En sus inicios sirvieron a la formación del rey D. Sebastião en el *Aula Particular dos Moços Fidalgos* (1562). Y posteriormente, pasarían al servicio del rey Felipe I de Portugal, con la creación del *Aula do risco do Paço da Ribeira* (1594). Tales experiencias, en sus trayectorias profesionales los llevarían a lograr importantes cargos como el de «*Mestre das Obras de el-Rei*».

De la labor pedagógica en ambas academias, surgirían *Tratado de Arquitectura* (1576) y *Estudos sobre embadometria, esterotomia e as ordens de arquitectura* (1578), dos obras importantísimas para la historia de la arquitectura en Portugal. Estos dos tratados se componen de conceptos, materias, normas y reglas básicas sobre arquitectura, igual que otros tratados de la misma época que circulaban por la Península Ibérica, lo que denota la amplia formación que estos poseían. A pesar de ello, su mayor importancia reside en que son un testimonio de los conocimientos que estos arquitectos impartían en sus clases para formar a nuevos profesionales. Se trata de dos obras manuscritas, para el aprendizaje de una correcta praxis de la arquitectura a través de la teoría apoyada en un cuerpo gráfico, el cual, en ambos tratados se conservan casi en su totalidad. Es en el dibujo donde queremos poner el acento, pues es el que mejor refleja el carácter didáctico destinado al ámbito militar, con ejemplos de

diseños de fortificaciones, baluartes, e incluso en el caso de *O Tacuino* con representación de armamentística.

Una frase reveladora, que vendría a definir perfectamente la importancia y peso que tiene el dibujo a la hora de comunicar, y que refleja muy bien el valor didáctico que adquiere en estos dos tratados, dice así:

Com a tots els grans artistes conèixer era dibuixar. Les paraules no són suficients, hi ha que representar-les. La línia com a xarxa de l'enteniment de tot, quan l'art era encara ciència o a l'inrevés.

El tractat com a document per mirar i pensar. Fet amb una obsessió de savi, de relacionar altres arts mitjançant el dibuix amb absoluta precisió, cercant la concordança entre fenòmens i processos.

El poder de l'observació permet traslladar el coneixement desde l'ànima mitjançant el dibuix. (X. Mulet, comunicació personal, 28 de enero de 2021)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A Ciência do Desenho - BN. (2021). Retrieved 14 January 2021, from https://purl.pt/102/1/especulacao/arquitectura/especulacao_arquitectura_thumb_33.html
- CALADO, M., & FERRÃO, H. (2013). Da Academia à Faculdade de Belas Artes. Retrieved from <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/9153>
- CARITA, Rui. A defesa do Atlântico nos séculos XV e XVI. A arquitectura militar na expansão portuguesa. Porto: Maiadouro, 1994, p. 117-118.
- CASTILLO, M. Felipe II y la arquitectura | arthistoria.com. Retrieved from <https://www.arthistoria.com/es/contexto/felipe-ii-y-la-arquitectura>
- CONCEIÇÃO, M. (2015) Da cidade e fortificação em textos portugueses (1549-1640). Publisher. Nota de Rodapé edições.
- CONCEIÇÃO, M. (2018). A Fortificação no contexto da cultura arquitectónica portuguesa entre os séculos XVI e XVIII: uma leitura peral. In M. Rocha, História da Arquitetura. Perspetivas temáticas (pp. 189-212). Porto: CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória.
- CRAVEIRO, M. (2002). O Renascimento em Coimbra. Modelos e Programas Arquitectónicos (Dissertação de Doutoramento). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

- CRAVEIRO, M. (2008). A Arquitectura "ao romano". Porto: Fubu Editores, SA.
- DIAS, P. (1987). As Relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos. Coimbra: Livraria Minerva.
- DUME, S. (2019). O “Tratado de Arquitectura” de Antônio Rodrigues e a construção do saber teórico do arquiteto no século XVI em Portugal. In XIV Encontro de História da Arte. Encontro De História Da Arte, (14), i-iii. (pp. 449-454). Encontro de História da Arte, C. O. Retrieved from <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3172>
- FERREIRA, J. (2021). RECEPÇÃO E PRODUÇÃO EM PORTUGAL DA TEORIA DA ARQUITECTURA. Retrieved 21 January 2021, from https://www.academia.edu/21073240/RECEPÇÃO_E_PRODUÇÃO_EM_PORTUGAL_DA_TEORIA_DA_ARQUITECTURA
- LOEWEN, A. (2011). Estilo desornamentado, arquitetura-chã: alguns aspectos do renascimento na Península Ibérica. Pós. Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Arquitetura E Urbanismo Da FAUUSP, 18(30), 56. doi: 10.11606/issn.2317-2762.v18i30p56-69
- MARÍAS, F. (1992). El siglo XVI: gótico y renacimiento. Madrid: Sílex, 1992.
- MERINO PERAL, E. (n.d). Tratados de arquitectura militar.
- MOREIRA, R. & DUARTE RODRIGUES, A. 2011. Tratados de Arte em Portugal/ Art Treatises in Portugal. 1. Lisboa: Scribe.
- MOREIRA, R. (1983). O torreão do Paço da Ribeira (pp. 43-48). Coimbra: Imprensa de Coimbra.
- MOREIRA, R. (1987). A escola de arquitectura do Paço da Ribeira e a Academia de Matemáticas de Madrid. Relações Artísticas Entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos,
- MOREIRA, R. (1989). História das fortificações portuguesas no mundo. Lisboa: Publ. Alfa.
- MOREIRA, R. (1991). A arquitectura do Renascimento no sul de Portugal: a encomenda régia entre o moderno e o romano (Doctorado). Lisboa Univ. Nova de Lisboa. Fac. Ciênc. Sociais e Humanas.

- MOREIRA, R. (1998). Um tratado português de Arquitectura do século XVI (Tese de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1982), in AAVV, Colectânea de Estudos - Universo Urbanístico Português, 1415-1822, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- MOREIRA, R. (1995). “Arquitectura: Renascimento e Classicismo”. In P. Pereira, História da arte portuguesa. Vol II. (pp. 303-373). Lisboa: Círculo de Leitores.
- PUMAR ORTEGA, T. (2006). Breve exposición del pensamiento lusofilosófico português contemporáneo. Raices De Lo Illicito Y Razones De Licitud, 263-288. Retrieved from https://libros-revistas-derecho.vlex.es/source/raicels-illicito-1405?_ga=2.136256305.1454293626.1559755180-1101629548.1559755180
- RODRIGUES. A (1576). *Tratado de Arquitectura*
- SERRÃO, V. (2001). História da Arte em Portuga. Lisboa: Editorial Presença.
- SOROMENHO, M. (1998). “A administração da arquitetura: o Provedor das Obras Reais em Portugal no século XVI e na 1ª metade do século XVII”. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, IX-X, 197-209. Doi: 0211-8483
- SOROMENHO, M. (2009). A arquitectura do ciclo filipino. Porto: Fubu.
- TAVARES, D. (2007). António Rodrigues renascimento em Portugal. Porto: Dafne Ed.
- TERZI. F (1578). *Estudos sobre embadometria, esterotomia e as ordens de arquitectura.*
- VITERBO, S. (1988). Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e construtores portugueses. [Lisbon]: Impr. Nacional-Casa da Moeda.

LAS GÁRGOLAS DEL MONASTERIO DE BATALHA. UNA INTERPRETACIÓN, UN CATÁLOGO

DRA. PATRÍCIA ALHO
Universidade de Lisboa, Portugal

DRA. DOLORES HERRERO FERRIO
Universidad Complutense de Madrid, España

RESUMEN

Las gárgolas del Monasterio de Batalha, además de su funcionalidad como canalones de desagüe, poseen una gran relevancia formal y tipológica. Son un extraordinario ejemplo de simbología y embellecimiento artístico de elementos funcionales arquitectónicos. Destacamos la importancia de cada una de las gárgolas, analizándolas como obras de arte escultóricas individuales que forman parte de un conjunto arquitectónico con una simbología propia, aunando en cada una de ellas los conceptos de utilidad y belleza.

El Proyecto de Investigación sobre las gárgolas del Monasterio de Batalha, AquaBatalha, se presenta como un proyecto de gran interés iconográfico, técnico y arquitectónico. El proyecto consiste fundamentalmente en un trabajo de campo que comprende la recopilación fotográfica, la ubicación sobre plano y la medición de todas las gárgolas con la correspondiente metodología. Esto permitirá disponer de un catálogo o corpus de todas las gárgolas del monasterio como testimonio histórico-artístico y referencia documental para futuras investigaciones y planes de conservación, restauración y musealización. Además de la investigación iconográfica, se ha realizado un estudio comparativo con gárgolas españolas.

PALABRAS CLAVE

Arte marginal, canalón, gárgola, iconografía, quimera.

INTRODUCCIÓN

A construção do mosteiro de Santa Maria da Vitória começou depois da batalha de Aljubarrota (LOPES, 1990) no ano de 1388, data em que D. João I fez a doação do mosteiro à Ordem dos Do-minicanos (SERRÃO, s.d., 170).

O local escolhido para a construção do mosteiro foi a quinta do Pinhal, e esta escolha deveu-se ao facto de o local onde a batalha de Aljubarrota ter-se realizado não ser o ideal para a edificação do mosteiro, pois as condições topográficas e a escassez de água não o permitiam. A quinta do Pinhal era o sítio ideal devido, a nos arredores, existir uma grande riqueza em materiais de construção: desde saibros e areias, às argilas e calcários, provenientes das pedreiras dos Concelhos de Batalha (SOARES, 2001, 133) e Porto de Mós. Não faltavam também os recursos minerais, nem tão pouco as florestas ricas em pinheiros e carvalhos, sendo que outro dos aspectos importantes na escolha do local é o facto de estar perto do rio Lena.

D. João I encarregou Afonso Domingues de elaborar a planta e dirigir a execução da obra, realizando-se sete campanhas de obras com elevada importância ao longo de quase dois séculos, que tiveram à sua frente mestres portugueses e estrangeiros (DIAS, 1994, 121-122), desde Afonso Domingues a João de Arruda entre os anos de 1388 e 1493.

1. SISTEMA HIDRÁULICO SUPERIOR NO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DA VITÓRIA

Encontrámos três soluções referente ao subsistema hidráulico superior, sendo que a primeira encontra-se nas naves da igreja, nas capelas de D. Duarte e na capela do Fundador, consiste no envio das águas dos telhados para um primeiro nível de gárgulas, que depositam as águas numas taças que vão guiar as mesmas para os arcobotantes (rasgados por calhas) e finalmente são conduzidas para um segundo nível de gárgulas que as lançam para fora do edifício, ou para um segundo terraço, de onde será posteriormente enviado para um último nível de gárgulas e daí para o exterior. Há que ter em conta o facto de existirem dois tipos de taças: um primeiro que diz respeito às taças que se encontram nas naves da

igreja, que são taças quadradas (mais antigas) e um segundo que dizem respeito às taças que se encontram nas capelas de D. Duarte, estas são redondas com carrancas que as circundam. Neste caso concluímos que não foi aplicada a melhor técnica, pois estas taças perdem grande parte da sua função, uma vez que são circundadas por carrancas que deitam as águas pluviais de forma desordenada para os terraços do edifício, em vez de seguirem ordeiramente pelo canal do arcobotante. Outro dos pontos importantes nesta solução é que os arcobotantes das naves da igreja estão rasgados por canais que conduzem as águas de uma gárgula para outra e nas capelas de D. Duarte não se verifica a existência das calhas em dois dos quatro arcobotantes.

Quanto à capela do Fundador não existem taças e a calha é tapada por uma tampa decorada com motivos vegetalistas, o que leva a que a água pluvial não seja distribuída através da boca das gárgulas que compõem este espaço, mas sim do rabo.



Fig. 1 – Solução I, capela do Fundador, arcobotantes sem calha @Patrícia Alho

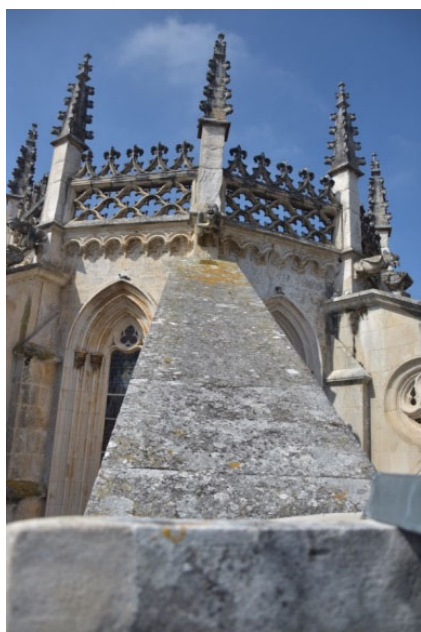


Fig. 2 – Solução I, capela do Fundador, arcobotante sem calha @Patrícia Alho



Fig. 3– Solução I, capela do Fundador, arcobotante com calha @Patrícia Alho

A segunda solução está presente no claustro de D. João I e nas gárgulas que se encontram viradas para o exterior do edifício, onde as águas pluviais são conduzidas dos terraços para as gárgulas e pos-teriormente para fora do edifício.

Por último a terceira solução é composta pelas águas pluviais que são enviadas dos telhados para os canais, conduzindo-as para as gárgulas e finalmente para fora do edifício, esta solução encontra-se no claustro de D. Afonso V.

Finalmente as calhas que conduzem as águas pluviais tem vários tamanhos (largura e comprimento) que correspondem ao caudal de água recebida, sendo que ao contrario das capelas de D. Duarte, onde os calhas são muito estreitas e já se encontram tapadas com cimento (devido à obra de restauro leva-da a cabo no século XIX), todas as outras são bastantes largas de forma a receberem um grande vo-lume de águas pluviais e distribuírem as mesmas para as gárgulas.

2. O SUBSISTEMA HIDRÁULICO INFERIOR NO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DA VITÓRIA

O exemplo Batalhino foi analisado pelo Professor Virgolino Ferreira Jorge, aquando do Simpósio In-ternacional “Hidráulica Monástica e Moderna” no ano de 1993 (MASCARENHAS, 1991), e uma década depois foi abordado pelo olhar crítico de Alice Alves (ALVES, 2009).

Virgolino Ferreira Jorge divide o subsistema hidráulico inferior do mosteiro de Santa Maria da Vitória em quatro fases:

- a. Captação – O mosteiro é abastecido de água potável a partir das captações efectuadas na aldeia da Jardoeira, acerca de 0,900km a noroeste da vila da Batalha. O traçado exacto da mina e o sítio das duas mães-d’água são bem conhecidos, ficam junto ao Casalinho de Santo António, mantendo-se inesgotáveis e sendo de lá que parte a água para o lavabo do claustro de D. João I. A primeira mãe d’água é um poço com capacidade de armazenamento subterrâneo de grande vo-lume de água,

enquanto a segunda, está distanciada a 45,00m a jusante, sendo totalmente reno-vada por uma construção na década de noventa do século XX.

- b. Adução – O traçado da primitiva rede de adução de água potável tinha o comprimento total de 0,650km, desde a nascente até à chegada ao Lavabo do mosteiro. A água era transportada numa caleira de secção uniforme, por gravidade. Sabe-se que à frente da igreja conventual, havia um grande chafariz com duas bicas, cuja água de alimentação era derivada da câmara de visita adjacente (MASCARENHAS, 1996). No segmento final da rede adutora, imediatamente antes da entrada do mosteiro, a caleira apoiava-se num arco de passagem sobre a pequena levada que aí corria, ao longo da frontaria do monumento. A canalização finalizava no lavatório do claustro de D. João I, onde era repartida a água para a cozinha e para outras necessidades da comunidade religiosa.
- c. Distribuição – No interior do mosteiro a água potável era repartida a partir do lavatório do claustro de D. João I, face às investigações arquitectónicas, parece ser improvável que os celeiros e a adega fossem abastecidos com água corrente. No centro do claustro, há um poço com grande capacidade de retenção de água, que terá servido, certamente, para o aprovisionamento inicial do mosteiro, até à conclusão do sistema hidráulico e para a irrigação do jardim adjacente. Nos períodos de maior escassez hídrica, constitui uma reserva de emergência e um recurso para a comunidade religiosa.
- d. Evacuação – Para a descarga das águas usadas, pluviais e das imundices provenientes das latrinas, exigia-se um caudal de água abundante, capaz de garantir com eficiência a sua passagem livre e sem obstruções. Para o efeito, desviou-se uma Levada da ribeira da Calvaria, através da construção de um açude, a sul do mosteiro.

Esta vala colectora, parcialmente subterrânea, onde afluíam as canalizações secundárias dos esgotos do mosteiro, corre defronte do alçado principal do monumento, inflecte sob a cozinha, contorna o dormitório primitivo (Adega dos Frades) e passa debaixo do antigo bloco das latrinas, indo descarregar os afluentes, a céu aberto, no rio Lena. As latrinas dos frades eram um compartimento longo, amplo e discreto, implantado na extremidade nordeste do antigo dormitório, com o qual comunicavam através de um corredor de ventilação.

3. CAMPANHAS DE RESTAURO EFECTUADAS NO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DA VITÓRIA DURANTE OS SÉCULOS XIX E XX

Todo o sistema hidráulico demonstra uma elevada complexidade e cuidado, desde sempre que uma das primordiais preocupações do arquitecto ao conceber o seu edifício foi conduzir as águas pluviais para o exterior da zona coberta. Esta é também uma das grandes preocupações demonstradas aquando dos restauros efectuados nos edifícios (ALBUQUERQUE; 1982, 22).

As campanhas de restauro iniciadas no século XIX (NETO, 1997) mostram-nos que se tratou de um restauro levadas a cabo por Luiz da Silva Mouzinho de Albuquerque, Joaquim Guilherme Rebelo Palhares, Lucas dos Santos Pereira e José Augusto Fragoso, entre 1840 e finais do século XIX. A partir da documentação, podemos identificar em que local e elemento a pedra foi utilizada, sendo que encontrámos o registo desse restauro em algumas pedras das gárgulas que compõem o edifício: 1849, 1852, 1862 e já no século XX referente a outra campanha do ano de 1991. Surgem-nos ainda algumas dúvidas acerca da possível datação evidenciada por Catarina Barreira (BARREIRA, 2011) na gárgula “Negro” situada no portal Sul (n.º 82), pois não conseguimos visualizar a data sugerida pela autora referente ao ano de 1850, só identificamos o nº 8.



Fig. 4 – Gárgula datada, Capelas de D. Duarte, 1849, @Patrícia Alho

Encontrámos gárgulas que foram destruídas devido à construção de outros elementos no edifício, como por exemplo os arcobotantes. Esta destruição deu-se devido a, por um lado, não existir espaço para manter as gárgulas após a construção de novos elementos no edifício, e por outro, devido ao facto de as gárgulas deixarem de ter a sua função primordial, ou seja, ao invés de descarregarem as águas pluviais para fora do edifício, passam a fazê-lo para um segundo telhado.

No que respeita à conservação das gárgulas estas podem ser alteradas totalmente ou só em partes da peça, como é o exemplo da “ave” em que se alterou o “bico” (passagem da água) e do homem com patas de bode que foram substituídas em material diferente do resto da peça.



Fig. 5 – Capelas de D. Duarte, Gárgula restaurada sem bico, @Patrícia Alho

Esta datação encontrada vem comprovar a substituição de um grande número de gárgulas no conjunto monástico, mais precisamente no claustro de D. João I (4 peças), nas capelas de D. Duarte (1 peça), no coruchéu da Cegonha (8 peças, neste caso a datação de uma única gárgula comprova a datação do remate das 8 peças e do coruchéu da Cegonha). Encontramos ainda a data de 1991 com a assinatura de autor (A.)¹⁶², em duas gárgulas que compõem o claustro de D. Afonso V. Estas datas vieram colocar a questão sobre a autenticidade da grande maioria das peças pois entre o século XIX e o século XX não existem datações e depois na grande parte do século XX e XXI também não, no entanto naturalmente que estas peças foram sendo substituídas e alteradas consoante as necessidades.

Encontrámos alguns exemplos em que é visível a cópia temática de peças: o índio, o judeu (TAVARES, 2010), a jogralesa, o galo, entre outros. Finalmente é importante ter em conta que a conservação destas

¹⁶² Mestre Alfredo – Canteiro e professor na Escola de Canteiros do Mosteiro do Santa Maria da Vitória.

peças é muito importante não só para o sistema hidráulico como já foi demons-trado, mas também devido à segurança dos visitantes do mosteiro. Actualmente as gárgulas do monumento batalhino vão sendo restauradas consoante as necessidades evidentes, relativamente ao estado de degradação de cada peça.

É importante ter em conta a existência de três tipos de soluções no restauro das gárgulas no mosteiro de Santa Maria da Vitória: 1) Provenientes de restauro; 2) completamente novas, que foram criadas de raiz, ou então copiadas de outros exemplos presentes neste monumento ou em outros; 3) aquelas que foram reconstruídas a partir dos fragmentos existentes.

Concluindo podemos então afirmar que a grande maioria das gárgulas existentes no mosteiro de Santa Maria da Vitória, são reflexo dos restauros efectuados a partir do século XIX, sendo que devemos ter sempre em conta a grande preocupação que existiu em restaurar e manter em boas condições o sistema hidráulico e que para tal era necessário intervir nas gárgulas, pois estas são os elementos mais frá-gilos do sistema, visto se encontrarem precisamente no final das soluções que estabelecemos anteriormente.

É importante evidenciar de novo que algumas das gárgulas restauradas estão datadas, sendo referen-tes aos anos de 1849, 1852, 1862 e 1991, bem como o facto de que, todo o complexo monástico ter sofrido grandes alterações no que diz respeito ao restauro das gárgulas.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE, LUIZ DA SILVA MOUZINHO DE (1983). MEMÓRIA INÉDITA ACERCA DO EDIFÍCIO MONUMENTAL DA BATALHA (TEXTOS POLICÓPIADOS Nº 4). S.L.: MUSEU DO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DA VITÓRIA.

ALVES, ALICE NOGUEIRA (2009). DEBAIXO DO CHÃO. NOVOS DADOS SOBRE O SISTEMA HIDRÁULICO DO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DA VITÓRIA – BATALHA. ARTIS. 7-8.

- BARREIRA, CATARINA FERNANDES (2011). GÁRGULAS: REPRESENTAÇÕES DO FEIO E DO GROTESCO EM CONTEXTO PORTUGUÊS – SÉCULOS XIII A XVI. LISBOA: FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DE LISBOA.
- CORREIA, VIRGÍLIO (1929). BATALHA – ESTUDO HISTÓRICO-ARTÍSTICO ARQUEOLÓGICO DO MOSTEIRO DA BATALHA. PORTO: LITOGRAFIA NACIONAL – EDIÇÕES.
- DIAS, PEDRO (1994). A ARQUITECTURA GÓTICA PORTUGUESA. S.L.: EDITORIAL ESTAMPA.
- LOPES, FERNÃO (1990). CRÓNICA DE D. JOÃO I. 2 VOL. LISBOA: LIVRARIA CIVILIZAÇÃO.
- MASCARENHAS, JOSÉ MANUEL P. B. DE, JORGE, VIRGOLINO FERREIRA (COM. CIENT.) (1996). ACTAS DO SIMPÓSIO INTERNACIONAL HIDRÁULICA MONÁSTICA MEDIEVAL E MODERNA. LISBOA: FUNDAÇÃO ORIENTE.
- NETO, MARIA JOÃO (1997). JAMES MURPHY E O RESTAURO DO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DA VITÓRIA NO SÉCULO XIX. LISBOA: EDITORIAL ESTAMPA.
- SERRÃO, JOAQUIM VERÍSSIMO (1979). ACTAS DO I ENCONTRO SOBRE HISTÓRIA DOMINICA – DO MOSTEIRO DA VITÓRIA À VILA DA BATALHA (1388-1540). S.L.: ARQUIVO HISTÓRICO DOMINICANO PORTUGUÊS.
- SOARES, CLARA MOURA (2001). O RESTAURO DO MOSTEIRO DA BATALHA. PEDREIRAS HISTÓRICAS, ESTALEIRO DE OBRAS E MESTRES CANTEIROS. S.L.: EDIÇÕES MAGNO.
- SOUSA, FR. LUÍS DE (1866). HISTÓRIA DE S. DOMINGOS PARTICULAR DO REINO E CONQUISTAS DE PORTUGAL. II VOL. LISBOA.
- TAVARES, MARIA JOSÉ FERRO (2010). AS JUDIARIAS DE PORTUGAL. S.L.: CLUBE DO COLECCIONADOR DOS CORREIOS.

LAS GÁRGOLAS Y SU DESCONTEXTUALIZACIÓN. REPRESENTACIÓN DE OTRAS RAZAS

DRA. DOLORES HERRERO FERRIO
Universidad Complutense de Madrid, España
Fotografías: ©Jordi Custodio

INTRODUCCIÓN

El monasterio de Santa Maria da Vitória de Batalha fue erigido por iniciativa del rey João I tras ganar la batalla de Aljubarrota en 1385 contra los castellanos. Para conmemorar la victoria, se construyó este magnífico edificio gótico que comenzó entre 1385 y 1388 bajo la dirección del arquitecto Afonso Domingues.

El edificio se fue construyendo y ampliando a lo largo de los siglos y es fruto de varias campañas de trabajo y dirección de diversos arquitectos.

Uno de los atractivos del monasterio es el soberbio conjunto de gárgolas ubicadas en los exteriores de la iglesia y demás recintos de este monumental edificio. Este atractivo ha motivado una serie de estudios sobre sus gárgolas e iconografía, tesis y trabajos de investigación de historiadores y expertos portugueses en la materia, que han tratado no sólo el tema de las gárgolas y su simbología, sino la historia del monasterio, su edificación y el sistema de canalización de aguas¹⁶³.

¹⁶³ Respecto al sistema de aguas y canalización del edificio, destacamos la obra de RODRIGUES ALHO, A. P. (2018): *As Gárgulas do Mosteiro de Santa Maria da Vitória. Função e Forma*. Batalha: Município da Batalha, donde se incluye además un importante estudio sobre las gárgolas.

1. ESTUDIO ICONOGRÁFICO

El estudio que pasamos a exponer a continuación sobre la iconografía de las gárgolas batalhenses se realiza agrupándolas por tipologías y analizando la simbología de las figuras más relevantes. No se trata de elaborar una monografía exhaustiva sobre la construcción del edificio, la iconografía y datación de las gárgolas¹⁶⁴, las campañas de trabajo y del contexto histórico y social en que se desarrolló su edificación, ya que consideramos que existen considerables y excelentes investigaciones sobre el tema, sino de una contribución o aportación sobre el significado de estas gárgolas teniendo en cuenta la observación directa, la consideración de gárgola como imagen, la importancia de las diversas tipologías representadas, su simbología y el estudio de las posibles similitudes, tanto formales como temáticas, entre gárgolas de Portugal y España.

La variedad y riqueza iconográfica de las gárgolas de Batalha se manifiesta claramente en la cantidad de figuras representadas: un asombroso bestiario, animales fabulosos, humanos, híbridos, demonios, antropomorfos, etc. Aunque vayamos a aproximarnos, de manera general, a algunas teorías sobre la simbología de cada tipología, de los gestos y posturas de las figuras, etc., nuestro estudio iconográfico tiene en cuenta, especialmente, el orden temático existente en su conjunto para obtener así un panorama completo de todo el programa iconográfico de las gárgolas batalhenses.

Pasamos a realizar el examen iconográfico de las diversas tipologías que se representan.

¹⁶⁴ Para el estudio de la iconografía de las gárgolas hay que tener en cuenta el contexto histórico en que fueron esculpidas y los factores sociales, históricos, morales, religiosos, etc. de la época. No obstante, aunque el estudio se circunscriba a gárgolas de un edificio gótico, es decir, en un contexto medieval, nos encontramos con gárgolas cuya cronología sobrepasa con creces la Edad Media y que abarcan incluso hasta la época contemporánea (restauraciones, incorporación de gárgolas nuevas), de lo que puede deducirse una cierta descontextualización.

1. 1. ANIMALES REALES

Existe una importante variedad de animales representados en las gárgolas batalhenses. Tenemos varios gallos (Fig. 1). El gallo, animal legendario y símbolo de Portugal, posee un significado muy interesante. En todo el mundo antiguo se convirtió en emblema por su fiereza y valor a la hora de defender a sus polluelos y sus madres. Asimismo, el gallo fue símbolo de vigilancia por su voz: “No es un canto, no es un grito, sino que es algo como un sonido de fanfarria que nace; según la hora, es señal de alerta, es la voz del jefe o del padre atento, es el cuerno del triunfador que toca a los cuatro vientos, muy alto, su victoria y su alegría...”¹⁶⁵. El gallo es asimismo el atributo de Pedro ya que, tal y como Cristo le dijo, antes de que cantase el gallo le negaría tres veces¹⁶⁶.



Fig. 1. Gallo. Costado este.

¹⁶⁵ CHARBONNEAU-LASSAY, L. (1997). Ob. cit., p. 634.

¹⁶⁶ MARIÑO FERRO, X. R. (1996). Ob. cit., p. 252.

También hay muchas figuras de perros (Fig. 2), más de una treintena de gárgolas representando este animal. El perro es un claro símbolo de lealtad y vigilancia, protector de las casas y sus habitantes. Perro pastor, se dice, que guarda su rebaño y lo protege del lobo, al igual que el sacerdote guarda y protege a sus feligreses del diablo¹⁶⁷.

Símbolo de fidelidad, como el perro de Tobías o el perro de San Roque que llevaba el pan al santo y le lamía las heridas. También como emblema de la fidelidad en el matrimonio, el perro aparece en muchas representaciones en los pies o en el regazo de la mujer casada¹⁶⁸.

En las representaciones de Santo Domingo de Guzmán se muestra a menudo, acompañando al santo, un perro con una antorcha encendida en la boca. Según la leyenda, su madre, cuando estaba embarazada de él, tuvo un sueño en el que soñó que un perrito salía de su vientre con una antorcha encendida en la boca. La mujer viajó en peregrinación para ver a Santo Domingo de Silos y pedirle que le explicase el sueño. El significado era que su hijo encendería el fuego de Cristo en el mundo a través de la peregrinación y, en agradecimiento, la mujer llamó a su hijo Domingo. A veces se han utilizado perros blancos y negros —colores del hábito dominico— como símbolo de esta Orden: *Domini canes* (perros del Señor)¹⁶⁹. No es de extrañar la gran cantidad de gárgolas con este animal, teniendo en cuenta que el monasterio fue cedido a la orden dominicana. Un claro homenaje al perro y su vinculación con los monjes dominicos.

¹⁶⁷ REBOLD BENTON, J. (1997). *Holy Terrors. Gargoyles on medieval buildings*. New York: Abbeville Press, p. 90.

¹⁶⁸ FERGUSON, G. (1961). *Signs & symbols in Christian Art*. New York: Oxford University Press, p. 15.

¹⁶⁹ Id.



Fig. 2. Perro. Nave norte.

El jabalí es otro de los animales que figuran en el conjunto. El jabalí es un animal inusual en las gárgolas. En la Antigüedad simbolizaba el arrebatado, la independencia irreductible y la intrepidez brutal. Para los guerreros celtas y posteriormente los de la Galia fue emblema militar, y para los druidas de Irlanda y de la Galia fue imagen de fuerza y supremacía intelectuales y espirituales. Sin embargo, el cristianismo fue muy severo con este animal, ya que fue considerado la “mala bestia” del Apocalipsis y el anticristo, y pasó a simbolizar la envidia, la brutalidad, y la lujuria (la hembra)¹⁷⁰. Uno de ellos aparece sentado y sosteniendo un libro, una imagen probablemente de contenido satírico y que recuerda al *Asno Literato*, famoso grabado que realizó Goya para Los Caprichos.

También tenemos algunos carneros. El carnero fue representado desde la Antigüedad como emblema religioso. En Egipto se adoraba a Amón Ra, el sol activo, representado con cabeza de carnero y coronado con el

¹⁷⁰ CHARBONNEAU-LASSAY, L. (1997). Ob. cit., pp. 173-175.

disco solar. Los griegos lo adaptaron y Zeus fue representado con torso de hombre y cuernos de carnero¹⁷¹.

Las aves son asimismo peculiares y diversas (Fig. 3), algunas de especie irreconocible; al igual que las representaciones de indígenas, podrían ser un tipo de ave exótica de la fauna endémica de América.



Fig. 3. Ave. Costado sur.

También hay un ternero o vaca. Los brincos precipitados de las vacas jóvenes y los terneros fueron considerados como emblema de la impetuosa temeraria, “del impulso que arrastra a la juventud al camino de las pasiones violentas”, lo que el monje Hugo de San Víctor en el siglo XII llamó *vitulum petulantiae*¹⁷².

Los leones son magníficos, la mayoría con melenas exuberantes (Fig. 4). El león es seguramente el animal más representado en las gárgolas. En Batalha hay más de una decena de leones. Se trata del rey de los animales terrestres, adoptado por la iconografía cristiana, León de la Tribu de

¹⁷¹ *Ibidem*, pp. 138-140.

¹⁷² *Ibidem*, p.137.

Judá, símbolo de Cristo¹⁷³. Se dice que nunca cierra los ojos, incluso cuando duerme, con lo cual es también emblema de vigilancia, por eso aparece en tumbas, edificios y en las puertas como aldabón. En otros casos, aunque es poco habitual, aparece el león con un significado negativo: símbolo de soberbia o del anticristo¹⁷⁴.



Fig. 4. León. Costado sur.

También hay un potro o caballo pequeño. En la mitología antigua el caballo era el emblema del sol, como el buey era el de la luna¹⁷⁵.

Asimismo, vemos una quimera con la representación de un mono o simio. Aristóteles y Plinio ya destacaron su parecido con el hombre. En la Edad Media, al ser considerado una forma inferior del ser humano, simbolizaba el hombre degradado¹⁷⁶.

¹⁷³ GRIVOT, D. (1960). *Le diable dans la cathedrale*. Paris: Editions Morel, p. 60.

¹⁷⁴ REBOLD BENTON, J. (1997). Ob. cit., p. 86.

¹⁷⁵ FERGUSON, G. (1961). Ob cit, p. 20.

¹⁷⁶ *Ibidem*, pp. 401-402.

Otro de los animales representados es el gato. Símbolo de la libertad, en tiempos de Aristóteles ya tenía fama de lujurioso¹⁷⁷.

También tenemos un animal marino, el pez. Por el medio donde vive representa al agua. Tertuliano lo considera símbolo del agua bautismal, del bautizando. San Andrés y San Pedro tienen el pez como atributo porque eran pescadores. El pez se usó como símbolo de Cristo, ya que las letras de la palabra griega que significa pez coinciden con las iniciales en griego de Jesús Cristo Hijo Salvador¹⁷⁸. El pez fue adoptado también por la simbología cristiana para representar al demonio; en el Libro de Job se habla del Leviatán, monstruo marino e imagen pisciforme de Satán¹⁷⁹.

1.2. MONSTRUOS ANIMALES

Los monstruos animales de Batalha son muy originales. Estos híbridos son creados a base de combinaciones de diversas partes de animales, lo que hace que el número de criaturas sea inmenso para la imaginación del artista.

Entre ellos tenemos uno con cabeza de mamífero (perro, lobo), escamas y pelaje que semeja una melena de león; también un híbrido de ave y cuadrúpedo con senos de mujer; aves con orejas y patas traseras de cuadrúpedo; otro posee una cabeza tipo anfibio, alas membranosas y cuerpo acabado en una especie de cola de pez; un monstruo marino; u otro con cuerpo y alas de ave, patas palmeadas y gran morro de mamífero.

Hay que destacar la existencia de varios perros alados. Dentro de la tipología de monstruo animal, la representación más frecuente en las gárgolas es el cuadrúpedo alado (perro, león). Aunque existe una gran variedad según las épocas y estilos, hay una serie de características fijas que permanecen inamovibles. Desde hace cinco milenios, el cuadrúpedo alado aparece en todas las grandes civilizaciones. Las cuatro patas semejan al león, al toro o al caballo, y las alas al águila o halcón. Surgió entre

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 260.

¹⁷⁸ *Ibidem*, pp. 499-500.

¹⁷⁹ CHARBONNEAU-LASSAY, L. (1997). *Ob. cit.*, p. 701.

el valle del Nilo y Mesopotamia y de ahí se extendió hacia Persia, China, Asia Menor, Grecia e Italia. El cuadrúpedo alado que mejor simboliza la fortaleza es el que posee patas de león y alas de águila¹⁸⁰. En la simbología judeocristiana tiene un significado negativo: “Será abominable para vosotros todo bicho alado que anda sobre cuatro patas” (Lev. 11, 20-21).

Dentro de la amplia diversidad, destacamos asimismo varios híbridos de pez y mamífero (Fig. 5).



Fig. 5. Monstruo animal. Costado este.

1.3. ANIMALES FABULOSOS O MITOLÓGICOS

En lo referente a los animales fabulosos tenemos el grifo, el dragón y la harpía.

¹⁸⁰ DELACAMPAGNE, A. y C. (2005). *Animales extraños y fabulosos. Un bestiario fantástico en el arte*. Madrid: Editorial Casariego, p. 120.

El grifo¹⁸¹ es un animal mitológico, mitad águila (parte superior) y mitad león (parte inferior). La representación del grifo se remonta a la Antigüedad (Babilonia, Persia, India antigua). En la simbología cristiana, al reunir las dos naturalezas (águila y león), es uno de los mejores emblemas de la doble naturaleza de Cristo: el busto de águila representa la divinidad del Salvador y el cuerpo de león representa su humanidad¹⁸².

Dentro de esta fantástica tipología tenemos asimismo al dragón. En la iconografía cristiana el dragón se vinculará a la idea del mal y al demonio, y se representarán no sólo dragones sino otras criaturas emparentadas con la serpiente —en el Génesis es símbolo de la lujuria y del diablo— como los basiliscos o las anfisbenas.

La imagen del dragón fue evolucionando. De simple serpiente sin alas ni patas del románico (claustro de Moissac) llegaremos al imponente dragón gótico con escamas, cresta y alas membranosas¹⁸³ (Fig. 6).



Fig. 6. Dragón. Ábside.

¹⁸¹ En relación al grifo y su simbolismo, véase el artículo de SILVA SANTA-CRUZ, N. (2012): "El grifo", *Revista Digital de Iconografía Medieval (UCM)*, vol. IV, nº 8, pp. 45-65.

¹⁸² CHARBONNEAU-LASSAY, L. (1997). Ob. cit., pp. 364-377.

¹⁸³ DELACAMPAGNE, A. y C. (2005). Ob. cit., p.134.

El último animal fabuloso representado es la harpía. Esta criatura con cuerpo de ave y cabeza de mujer, famosa por su rapacidad y voracidad, se confunde a menudo con la sirena. Las harpías, emisarias de Hades, habitan en los infiernos y son raptoras de almas¹⁸⁴.

1.4. HUMANOS

Si tuviésemos que destacar alguna tipología del monasterio, sin duda serían las figuras humanas. Su singularidad, variedad y belleza artística son sobresalientes.

Tenemos representaciones de hombres y mujeres, de edades, razas y oficios diversos.

Las indumentarias son de todo tipo. Algunas son medievales, con capucha y capa corta. También vemos faldas con ornamentos geométricos y vegetales o con pliegues, pantalón bombacho con cinturón, camisas, gorros y casquetes, sombrero puntiagudo (asiático), diademas o turbantes trenzados, armadura y casco alado de guerrero antiguo —una posible referencia a pueblos bárbaros o vinculado a la figura del dios Hermes de la mitología griega—. También hay indumentarias tribales, con diadema o tocado de plumas indio (americano), cintas, gran turbante tipo árabe o casquete adornado con hojas que crea un efecto de tocado arlequinado (mascarones), etc. Algunos llevan adornos, como pulseras con cascabeles o brazaletes.

Las posturas del cuerpo y los gestos también son variados: figuras sedentes, con las manos en el regazo, en las piernas, en la cabeza, cara o boca, manos cruzadas en el pecho, piernas cruzadas —un signo parece ser de *superbia*¹⁸⁵—, orantes, mesándose la barba —un posible gesto de dolor o aflicción; las barbas pueden considerarse asimismo un símbolo del

¹⁸⁴ BORNAY, E. (2010). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., p. 282.

¹⁸⁵ CAMILLE, M. (2000). El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval. Madrid: Akal, Arte y estética, 57, p. 71.

pueblo judío¹⁸⁶— (Fig. 7), con una mano en el pecho y otra en los genitales, tapándose las orejas, tirándose de los pezones, etc.

Vemos cabellos de todo tipo: rizado, lacio, corto, largo, ondulado, desgreñado, etc. También vemos bigotes. Algunas facciones son enormes, características de las gárgolas de Batalha. Otras finas y armoniosas, alguna nariz respingona, mostrando los dientes, con arrugas en la cara y surco nasogeniano marcado, ojos con párpados y pupilas, etc.

Hay figuras de músicos (Fig. 8), indígenas (Fig. 9), guerrero (Fig. 10), campesino, algún monje, y portando todos ellos objetos o utensilios propios de su oficio: instrumentos musicales, “calabaza de peregrino” (cantimplora), armas, carcaj con flechas, filacteria con inscripción, cajas o estuches, collar de cuentas, etc.



Fig. 7. Hombre mesándose la barba. Fig. 8. Músico. Costado sur.
Capillas Imperfectas.

¹⁸⁶ PINEDO, R. de (1930). Ob. cit., p. 138.



Fig. 9. Indígena. Capilla del Fundador.
Fig. 10. Guerrero. Nave norte.

Muchas figuras se muestran desnudas, de connotación claramente sexual, alguna con posturas o gestos provocadores o descarados (Fig. 11). Una de las figuras humanas más representativa es la imagen de una mujer vomitando una cabeza de niño o pariendo por la boca. El rostro del niño tiene cierta apariencia de máscara, lo que le confiere un matiz inquietante o perturbador. Como indumentaria, lleva un manto con capucha adornada con motivo floral. Se tira de la boca con las manos para expulsar la cabeza del niño; una gárgola soberbia y asombrosa (Fig. 12).



Fig. 11. Hombre desnudo. Capillas Imperfectas.
Fig. 12. Mujer expulsando una cabeza de niño.
Costado oeste.

1.5. ANTROPOMORFOS

Los antropomorfos de Batalha son extraordinarios. Estos seres son semihumanos, animales que poseen rasgos físicos humanos, o que llevan algo que los identifica con hombres y mujeres. En la Edad Media, algunos antropomorfos se identificaban con los pueblos infieles¹⁸⁷.

Atendiendo a su función intimidatoria en catedrales e iglesias, tenemos la idea de que las gárgolas que representan un humano-animal podrían

¹⁸⁷ ZUMTHOR, P. (1994). *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., p. 258.

simbolizar pecadores que se han ido transformando en animales al haber caído en el pecado; almas condenadas y castigadas por sus faltas y que también se las prohíbe entrar en los templos¹⁸⁸.

La variedad de antropomorfos en Batalha es increíble. Los cuerpos son muy variados e imaginativos. Los hay con cabeza humana y cuerpo de cuadrúpedo o ave, con pelaje rizado y alas en forma de hoja. Otros tienen cuerpo y cabeza de animal, pero se muestran con gestos humanos.

Muchos llevan diversos adornos y vestimentas: collar, hoja en los genitales, gorro, corona, sombrero puntiagudo, tocado en la cabeza con forma de corona decorada con motivo floral y de la que sobresale, desde la frente, una forma triangular, turbante trenzado, cofia con banda, vestido con pliegues guateados, etc.

En general, las facciones suelen ser desmesuradas. Muchos tienen rostros grotescos. Asimismo, vemos rasgos o facciones peculiares, como una boca tipo pez con dientes que asoman, orejas alargadas o puntiagudas, ojos con pupilas y cejas salientes, barba bifurcada, largas cejas en forma de tentáculos de octópodo en las que se observan las ventosas, etc. Otro tiene una larga protuberancia en la parte interna del cuerpo que parece acabar en la base a modo de pequeña serpiente enroscada.

Los hay con cabello rizado, bigote hacia arriba, otros tienen dobles pezuñas o garras en lugar de pies, lo que les da un aire demoníaco o de sátiro.

Las posturas y gestos son también diversos: sedentes, rampantes (Fig. 13), manos en las rodillas o muslos, piernas cruzadas, manos en la boca o cuello, tocándose los genitales o formando, con las manos, un puño con el dedo pulgar entre los dedos índice y corazón (higa), un gesto que en el lenguaje de signos es la letra T y que se usaba contra el mal de ojo o como insulto obsceno (Fig. 14). También pueden sostener en sus manos objetos o instrumentos.

¹⁸⁸ REBOLD BENTON, J. (1997). Ob. cit., pp. 24-25 y 70.

Hay una gárgola impresionante, una mujer con indumentaria que le cubre hasta la cabeza. Lleva una banda que le cuelga del cuello para sostener el brazo derecho (en cabestrillo) y apoya la mano izquierda en la cara. Las orejas son deformes, de aspecto animalesco, y del vestido sobresalen pezuñas dobles que le dan un aire demoníaco (Fig. 15).

Dentro de esta tipología incluimos los magníficos mascarones con cabeza de *green man* del lavatorio, rostros rodeados de abundante follaje en forma de llamas o de gran hoja con puntas de estrella; imágenes que recuerdan al *grutesco* renacentista (Fig. 16).



Fig. 13. Antropomorfo. Capillas Imperfectas.

Fig. 14. Antropomorfo. Capillas Imperfectas.



Fig. 15. Antropomorfo. Costado oeste.
Fig. 16. Green man (mascarón). Lavatorio.

1.6. DEMONIOS

Los demonios son muy originales y de formas diferentes y peculiares (Fig. 17). En general, poseen las características propias de la tipología demoníaca: crestas, alas membranosas, escamas, cuernos, orejas puntiagudas, tráqueas salientes, pelajes, cuerpos dragontinos, dobles pezuñas, perillas, etc. Otros son de naturaleza fantástica, aspecto que los convierte en singulares y propios del monasterio. También los hay de carácter grotesco.

Algunos demonios son híbridos de diversas partes de animales. Otros son demonios antropomorfos, figuras humanas con elementos propios de la tipología demoníaca.

Como características batalhenses podemos ver una barba bifurcada, rostros en las rodillas, cuernos o apéndices sogueados que salen de las fosas nasales, copioso rayado en cuerpos y cabezas, alas mitad emplumadas y mitad membranosas, apéndice a modo de ceño, senos que cuelgan y cola dragontina, frente ahuecada, tráquea plana, costillas salientes, triple labio, cresta frontal que llega hasta la nariz en forma de venera, apéndices sobre la boca que terminan en espiral sobre el morro, hojas en los laterales de la cabeza y cuello, pezuñas rayadas, pelo en forma de llamas (mascarón), gran bola en la cabeza, cuello y pecho dragontino o de reptil y decorado en la parte central con pequeñas hojas a modo de tráquea, etc. Una característica peculiar de algunos demonios son las alas de quiróptero hacia arriba, en forma de abanico y decoradas con bolas.

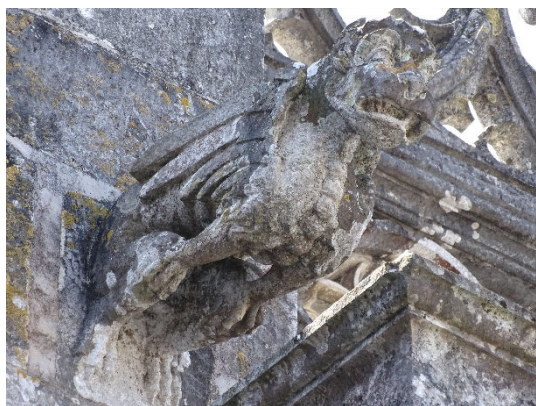


Fig. 17. Demonio. Nave norte.

1.7. OBJETOS Y DISEÑOS GEOMÉTRICOS

Destacamos la figura de un cañón, una pieza de artillería de labra excelente y detallada (Fig. 18).

Dentro de la tipología geométrica podemos ver gárgolas de diseño rectangular con base ancha, poligonal o de prisma pentagonal. No obstante, destacamos ante todo una gárgola de diseño geométrico con embocadura poligonal de exuberante ornamentación. Está decorada con

elementos vegetales, grandes hojas tipo acanto con flores o frutos, y dos *putti*; una gárgola muy original (Fig. 19).



Fig. 18. Cañón. Capillas Imperfectas.

Fig. 19. Diseño geométrico con ornamentación.
Claustro de D. Afonso V.

2. CARACTERÍSTICAS FORMALES Y ESTILÍSTICAS

Las gárgolas del monasterio poseen una labra y estilo únicos y excepcionales. Podemos ver labras sencillas y esquemáticas, pero también tallas realistas y minuciosas. Entre las características y elementos formales tenemos: dibujos espigados, sogueados (Fig. 20) o geométricos (arlequín, diamantino); arrugas que muestran expresividad; ojos redondos, huecos

o almendrados con párpados, pupilas o perfilados; patas dobladas o rampantes que indican movimiento; collares decorados con bolas, flores, cascabeles o hebilla en el centro; tráqueas y músculos pronunciados; morros alargados; rayado múltiple; melenas con tirabuzones o exuberantes; morros decorados con espirales (Fig. 21); puntos del bigote; dientes y colmillos; frentes ahuecadas marcando las cejas; triples labios (Fig. 22); cuerpos robustos o rechonchos; pelos de punta en la cabeza; tráqueas y comisuras de la boca marcadas, etc.

Algunas sostienen algún objeto o criaturilla. Otras vierten el agua en una magnífica crátera ornamentada, o bien con cabezas de *putti* de cuyas bocas surgen guirnaldas decoradas, o bien con cabezas de cuyas bocas salen guirnaldas con vides.

En conjunto, son figuras dinámicas, robustas, originales y expresivas. Las hay de aspecto feroz, pintorescas o cómicas (de carácter satírico). Algunas están esculpidas con relieve dando volumen a las figuras.

En general, las facciones son grandes y rotundas, algunas de tipo negroide con labios gordos, nariz ancha, pómulos pronunciados y cabello rizado. Vemos formas claras y voluminosas que le dan plasticidad a las figuras.

Destacamos la talla de algunas gárgolas situadas en la torre, en las que se representan la cabeza y el cuello de diversas criaturas, todas ellas con un estilo peculiar y llamativo: fantásticas, muy ornamentadas, algunas con rasgos orientalistas; son gárgolas pequeñas, pero de labra excelente, con dibujo esquemático (románico). Muchas tienen rayados decorativos.

Las figuras humanas y antropomorfas son soberbias. La labra es magnífica, sea detallista o esquemática. Destacamos la increíble plasticidad y expresividad. Las posturas de los cuerpos y los rostros con arrugas en la frente, boca y surco nasogeniano, y los ojos con miradas perdidas o muy abiertos crean gestos de asombro, dolientes, de pavor, grito, súplica, sumisión, dolor, risa... Una expresividad que las convierte en gárgolas conmovedoras, inquietantes y sugerentes (Fig. 23).

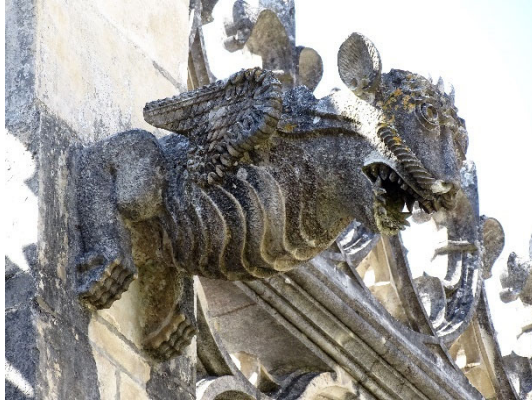


Fig. 20. Demonio. Claustro Real. Fig. 21. Demonio. Claustro Real.



Fig. 22. Demonio. Claustro Real. Fig. 23. Mujer. Capillas Imperfectas.

3. ESTUDIO COMPARATIVO

La proximidad entre Portugal y España, sobre todo de Castilla y León, Extremadura y Galicia, sugiere la posibilidad de hallar posibles influencias o relaciones entre escultores o talleres de ambos países. Entre Galicia y Portugal (sobre todo el norte) existían unos vínculos que evidencian prácticas artísticas comunes¹⁸⁹.

Una de las semejanzas a destacar que se observan es con las gárgolas del Monasterio de San Martín Pinario en Santiago de Compostela (Fig. 24).

¹⁸⁹ GOY DIZ, A. E. (2011). "Maestros y talleres portugueses en el Hospital Real de Santiago de Compostela". CEPESE. Seminario Internacional sobre *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*, pp. 63-82.

La primera piedra de la iglesia se colocó en 1590. Para el diseño del templo parece ser que los monjes benedictinos acudieron al arquitecto portugués Mateus Lopes, maestro que ya conocían por haber servido en otras comunidades gallegas de la Orden de San Benito¹⁹⁰.



Fig. 24. Hombre expulsando un morro de animal.
Monasterio de San Martín Pinario (Santiago de Compostela).

En relación a la característica de los dobles o triples labios, también encontramos algunas semejanzas con alguna gárgola del Hospital Real de Santiago de Compostela, donde trabajó también Mateus Lopes¹⁹¹.

Además de esta característica, hallamos otros elementos de las gárgolas batalhenses, como la bola en la cabeza, determinados gestos, bocas de pez, tipologías muy similares, etc., en gárgolas de otras zonas de España. En Castilla y León, en las catedrales de Burgos (Fig. 25) y Ávila (Fig. 26). En Extremadura, en la parroquia de San Pedro en Gata (Fig. 27) o en la catedral de Plasencia (Cáceres).

¹⁹⁰ VIGO TRASANCOS, A. (1993). "La iglesia monástica de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Proyecto, fábrica y artífices". *Compostellanum*, Vol. XXXVIII, Números 3-4, pp. 336-361.

¹⁹¹ GOY DIZ, A. E. (2011). Ob. cit., pp. 63-82.

En cuanto a los tipos de aborígenes, únicamente hemos hallado en la Catedral Nueva de Vitoria (País Vasco), gárgolas o grotescos que representan indígenas y personas de otras razas. No hay vinculación cronológica, ya que la catedral vitoriana es neogótica de principios del siglo XX, pero es curioso e inusitado encontrar representaciones de este tipo.



Fig. 25. Demonio. Catedral de Burgos. Fig. 26. Demonio. Catedral de Ávila.

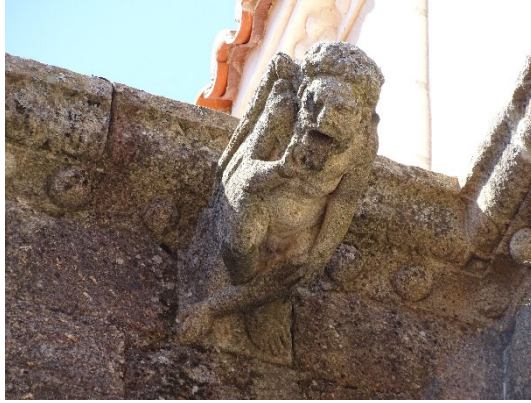


Fig. 27. Hombre desnudo. Parroquia de San Pedro en Gata (Cáceres).

4. CONCLUSIÓN

La gárgola, como arte marginal, participa de los elementos esenciales de la marginalidad. Todo lo marginal, como en los manuscritos medievales, incluye imágenes transgresoras, fantasías de todo tipo, monstruosidades, lo grotesco y humorístico, gestos y expresiones alejados del canon oficial, músicos vinculados al teatro callejero y a lo profano, lo sexual y escatológico, etc., todo aparece en estos espacios marginales.

Esta transgresión de los códigos del arte oficial se manifiesta de forma clara en Batalha. La dicotomía iconográfica sagrado-profano es continua y sobresaliente en el monasterio.

Por otra parte, además de la clara referencia de las gárgolas con representaciones de indígenas al descubrimiento de América, también podríamos relacionarlo con la idea de marginalidad que comprende igualmente los márgenes del mundo, es decir, las zonas lejanas, países exóticos de otros continentes, de los que se tenía conocimiento por los grandes viajeros y mapas antiguos, lugares remotos del mundo donde habitaban personas de otras razas. Una marginalidad geográfica que podemos relacionar con la marginalidad iconográfica y el significado de la gárgola como arte marginal.

El proyecto AquaBatalha permitirá disponer de un catálogo de las gárgolas de Batalha como testimonio histórico-artístico y referencia documental (Fig. 28). Se han catalogado un total de 209 figuras: 193 gárgolas, 8 quimeras y 8 mascarones. El amplio material fotográfico, unido al estudio iconográfico, podrá servir para futuros planes de investigación, conservación, restauración y musealización.


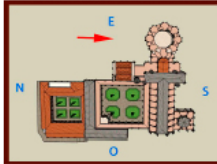
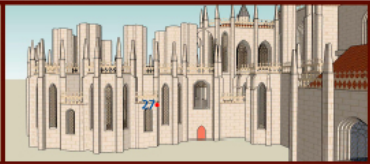

		Número de catálogo <i>Número de catálogo</i>
		BA-E(CI)-27
		Localização <i>Localización</i>
		Mosteiro da Batalha <i>Monasterio de Batalha</i>
		Localização no Plano <i>Ubicación en el plano</i>
		Exterior das Capelas Imperfeitas <i>Exterior de las Capillas Imperfeitas</i>
		
Medidas <i>Medidas</i>		Material <i>Materia</i>
Aprox. 72,3 cm (Comprimento <i>largo</i>) x 27,2 cm (largura <i>anchura</i>)		Pedra, Calcário oolítico <i>Piedra calcárea oolítica</i>
Tipologia <i>Tipología</i>		Cronologia <i>Cronología</i>
Humano <i>Humano</i>		Martim Vasques 1448-1477
Estado de conservação <i>Estado de conservación</i>		
Bom <i>Bueno</i>		
Descrição <i>Descripción</i>		
<p>Humano: mulher músico, que está vestida com uma saia com pregas. Tem os cabelos longos e lisos. O rosto é delicado e com gesto amável. Ela está a tocar um instrumento musical de seis cordas, como um alaúde. Trata-se de uma gárgula expressiva, que parece estar a cantar, com uma larva excelente.</p> <p>Humano: mujer músico. Lleva vestida con falda con pliegues. Tiene cabello largo y liso. El rostro es delicado y con gesto amable. Está tocando un instrumento musical de seis cuerdas, tipo laúd. Es una gárgula expresiva, parece que canta, y de larva excelente.</p>		
		

Fig. 28. Ficha catalográfica. Proyecto AquaBatalha.

Nuestro estudio de las gárgolas del monasterio de Batalha ha tenido en cuenta la observación directa que resulta del trabajo de campo, el carácter funcional de la gárgola como canalón de desagüe, la importancia de las diversas tipologías, su simbología y las semejanzas, tanto formales como temáticas, entre gárgolas de Portugal y España, países unidos por

su proximidad geográfica e influencias histórico-artísticas. Y siempre recalcando la consideración de gárgola como imagen y analizada como obra escultórica única que forma parte de un conjunto arquitectónico, con una iconografía y estilo concretos y conforme a una época (Fig. 29).

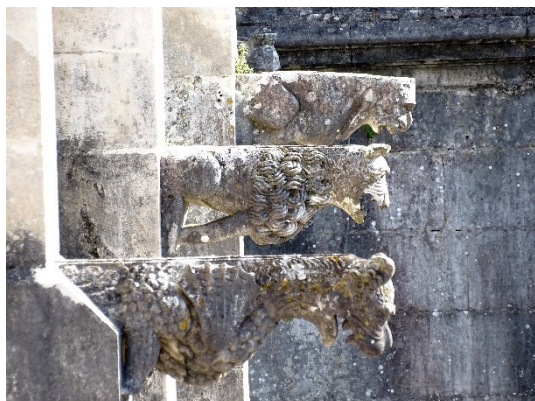


Fig. 29. Gárgolas del Claustro Real.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORNAY, E. (2010). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- CAMILLE, M. (2000). *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid: Akal, Arte y estética, p. 57.
- CAMILLE, M. (2008). *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*. London: Reaktion Books Ltd.
- CHARBONNEAU-LASSAY, L. (1997). *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, vol. I y II. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor.
- CIRLOT, V. (1990). “La estética de lo monstruoso en la Edad Media”. *Revista de Literatura Medieval*, II, pp. 175- 182.
- DELACAMPAGNE, A. y C. (2005). *Animales extraños y fabulosos. Un bestiario fantástico en el arte*. Madrid: Editorial Casariego.
- FERGUSON, G. (1961). *Signs & symbols in Christian Art*. New York: Oxford University Press.

- FREIRE NAVAL, A. B. (2000). “Aportación documental al estudio de la actividad artística del Monasterio de San Martín Pinario y sus prioratos entre 1501y 1854”. *ADAXE. Revista de Estudios e Experiencias Educativas*, 16, pp. 225-246.
- GARCÍA ÁLVAREZ, C. (2001). *El simbolismo del grutesco renacentista*. León: Universidad de León. Secretariado de Publicaciones.
- GOY DIZ, A. E. (2011). “Maestros y talleres portugueses en el Hospital Real de Santiago de Compostela”.
- CEPESE. Seminario Internacional sobre *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*, pp. 63-82.
- GRIVOT, D. (1960). *Le diable dans la cathedrale*. Paris: Editions Morel.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, F. (1999). “Hacia una historia de la figuración marginal”. *Archivo Español de Arte*, LXXII, nº 285, pp. 53-66.
- KAPPLER, C. (1986). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- KENAAN-KEDAR, N. (1995). *Marginal Sculpture in Medieval France. Towards the deciphering of an enigmatic pictorial language*. Hants (England) and Vermont (USA): Scolar Press and Ashgate Publishing Company.
- MARIÑO FERRO, X. R. (1996). *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- PARÉ, A. (2000). *Monstruos y prodigios*. Madrid: Ediciones Siruela, S. A.
- PINEDO, R. de (1930). *El simbolismo en la escultura medieval española*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A.
- REBOLD BENTON, J. (1997). *Holy Terrors. Gargoyles on medieval buildings*. New York: Abbeville Press.
- RODRIGUES ALHO, A. P. (2018): *As Gárgulas do Mosteiro de Santa Maria da Vitória. Função e Forma*. Batalha: Município da Batalha.
- VIGO TRASANCOS, A. (1993). “La iglesia monástica de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Proyecto, fábrica y artífices”. *Compostellanum*, Vol. XXXVIII, Números 3-4, pp. 336-361.

- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F. (2009). *Iconografía marginal en Castilla. 1454-1492*. Madrid: CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas). Grupo de Investigación de Historia del Arte. Imagen y Patrimonio Artístico. Instituto de Historia.
- WITTKOWER, R. (2006). *La alegoría y la migración de los símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, S. A.
- ZUMTHOR, P. (1994). *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.

LOS POSICIONAMIENTOS DE LE CORBUSIER EN SUS INTERVENCIONES SOBRE LA CIUDAD HISTÓRICA. UN ANÁLISIS URBANO-PATRIMONIAL¹⁹²

JUAN-ANDRÉS RODRÍGUEZ-LORA
DANIEL NAVAS-CARRILLO
MARÍA TERESA PÉREZ-CANO
Universidad de Sevilla, España

RESUMEN

Habitualmente se asigna a Le Corbusier el papel del urbanista de la *tabula rasa*, arguyendo como fundamento de ello su intervención sobre el París del primer cuarto de siglo. Sin embargo, ciertas afirmaciones obvian el contexto social o visión patrimonial imperante del momento en que este plan fue desarrollado, así como, las propuestas más tardías del urbanista franco-suizo, las cuáles, en diversos casos, distan sustancialmente del Plan Voisin.

La presente investigación pretende mostrar la existencia de otras pautas de Le Corbusier respecto a la urbe histórica a través del estudio general del conjunto de sus proyectos urbanísticos. Evidenciando, de este modo, un posicionamiento que va más allá del borrado total de tramas preexistentes y demoliciones de áreas urbanas con la que se suele adjetivar erróneamente a toda su obra. En consecuencia, se aboga por realizar acercamientos al contexto con el fin de considerar la evolución del concepto de patrimonio durante el siglo XX, así como, la superación de generalizar la etapa inicial de Le Corbusier como característica de toda su trayectoria, de modo que se evidencien las transformaciones y cambios que experimentaron sus propuestas.

PALABRAS CLAVE

Historia urbana, Movimiento Moderno, patrimonio, siglo XX, urbanismo.

¹⁹² Este capítulo surge a partir del desarrollo de una tesis doctoral del primer autor en el marco de un Contrato Predoctoral (FPU17/03701) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España y el apoyo de la Universidad de Sevilla.

1. INTRODUCCIÓN

Suele ser habitual la asunción de que las intervenciones urbanísticas de Le Corbusier se basan únicamente en la estrategia de la *tabula rasa*, en borrar parte de la historia para escribir sobre ella. Posicionamiento que tendrá soporte a través de publicaciones que llegan hasta la actualidad y que centran principalmente la atención en el Plan Voisin (Colmenares, 2019, p. 67; Kunzig, 2019, p. 27; Sennett, 2019), siendo recurrente el uso del mismo para asignar este rol de urbanista de la *tabula rasa* al maestro franco-suizo.

Uno de sus proyectos urbanos más imprecisos, realizado con trazados vagos en comparación a otros, que se presentó con muestras de improvisación y celeridad en su conformación (Alonso Pereira, 2015, p. 250), y cuyo principal cometido no era solucionar el caso de París, sino propiciar el debate y discusión acorde a la problemática de la época (Le Corbusier, 1926, p. 2-34, como se citó en Alonso Pereira, 2015, p. 250), ha quedado, paradójicamente, como símbolo del urbanismo corbusieriano.

La visión parcial derivada de atender escasos proyectos urbanos de los más de una veintena desarrollados a lo largo de su carrera, suele venir acompañada de la ausencia en el discurso del contexto en que se desarrolló el mismo, obviando la importancia que esto tiene para comprender las vicisitudes de un proyecto. En consecuencia, no hacen más que abundar en la perpetuación de prejuicios e ideas imprecisas.

En este sentido, cabe destacar la contextualización en clave higienista realizada por Richard Sennett (2019). Autor que realiza una encendida crítica al funcionalismo moderno en general, y al Plan Voisin en particular, por considerar que supone la separación efectiva entre lo que denomina la *Ville* y la *Cité*. Sin embargo, señala la vocación moderna de mejorar las condiciones sociales de los habitantes de las urbes: «En aquella época, el Marais era en realidad un lugar insalubre, frío y húmedo [...] vivir en las ruinas era difícil», «así como las pestes dieron origen a la cuadrícula de Cerdà, así también el Plan Voisin atendía a estas preocupaciones sanitarias al proveer luz y aire alrededor de cada torre» (Ibíd., 2019, p. 96-97).

Habida cuenta de la importancia que tiene la conformación de un contexto de la etapa en que se realizan las propuestas urbanas, cabe destacar igualmente el interés de acercarse en lo posible a la obra completa del autor. Esto se plantea con el fin de realizar investigaciones lo más holísticas posibles, de modo que se evidencie la notable evolución experimentada por cualquier autor en general y por Le Corbusier en este caso.

A propósito de ello, destaca el posicionamiento de Kenneth Frampton, el cual señala la existencia de 'El otro Le Corbusier' (1987) más allá de su visión inicial vinculada al purismo-maquinismo, con la que rompió en torno a principios de la década de 1930 (Ibíd., 1987, p. 30). En estos términos señala igualmente Richard Sennett la evolución experimentada en las propuestas urbanas de Le Corbusier, destacando las diferencias notables entre el Plan Voisin y Chandigarh, aunque finalmente trascendieron «las convicciones de Le Corbusier más tempranas y desprovistas de experiencia» (Sennett, 2019, p. 104).

Si bien el Plan para París de 1925 podría caracterizarse como intensivo sobre la trama urbana, aunque preservando aquellos elementos de mayor monumentalidad y reconocimiento, su atención y acercamiento sobre la urbe histórica irá transformándose en el tiempo, como así lo atestiguan sus principales proyectos de ciudad hasta su última propuesta en 1958 para Berlín. En este sentido, resulta pertinente tener en cuenta el contexto histórico y social de cada ámbito en el que interviene, así como, la visión patrimonial imperante en cada etapa, principalmente a la vista de la evolución que el propio concepto de patrimonio ha experimentado durante el siglo XX.

Ante esta casuística, respecto a las interpretaciones parciales de su obra y de las imprecisiones detectadas a la hora de conformar un contexto, se hace necesario abordar aquellos proyectos y cuestiones que realiza más allá de su etapa inicial. De este modo, se aboga por la superación y liberación en torno a las ideas preconcebidas que rodean a Le Corbusier

Así, la presente investigación aborda el posicionamiento patrimonial de Le Corbusier respecto a la ciudad histórica, a través del análisis de sus planes urbanísticos desarrollados a lo largo de su carrera sobre ciudades

preexistentes (Tabla 1), configurándose de este modo una muestra total de 18 ciudades.

Tabla 1. Ciudades objeto de estudio

AÑO	CIUDAD	PAÍS
1925-1937	París	Francia
1931-1942	Argel	Argelia
1932	Barcelona	España
1932	Ginebra	Suiza
1933	Estocolmo	Suecia
1933	Amberes	Bélgica
1934	Nemours	Argelia
1935	Zlin	República Checa
1936	Hellocourt	Francia
1938	Buenos Aires	Argentina
1945	Saint-Dié	Francia
1946	Saint-Gaudens	Francia
1946	La Rochelle-Pallice	Francia
1946-1951	Marsella	Francia
1948	Esmirna	Turquía
1950	Bogotá	Colombia
1956	Meaux	Francia
1958	Berlín	Alemania

Fuente: Elaboración propia a partir de datos FLC

2. OBJETIVOS

Analizar las intervenciones urbanísticas de Le Corbusier sobre ciudades existentes desde un enfoque patrimonial, con el fin de evidenciar los diferentes posicionamientos respecto al legado histórico sobre el que propuso intervenir.

Además de reflexionar sobre la pertinencia de ver la obra del urbanista franco-suizo de la manera más completa posible y teniendo en cuenta el contexto para no propiciar el surgimiento y consolidación de las ideas preconcebidas que suelen rodear a Le Corbusier.

Igualmente, se aboga por superar la predominante visión del Plan Voisin en solitario, como la aportación de Le Corbusier al urbanismo moderno, contando realmente con una trayectoria más prolífica.

3. METODOLOGÍA

Se propone alcanzar los objetivos mediante la revisión de la planimetría y proyectos urbanos de Le Corbusier en aquellos en los que interviene sobre un núcleo urbano previo, atendiendo principalmente a su posicionamiento respecto a los elementos que preserva o no de cada uno.

Para realizar este cometido ha sido imprescindible el uso de los fondos documentales digitalizados de la *Fondation* Le Corbusier, erigiéndose como la fuente documental principal de la presente investigación.

Igualmente, a través de la revisión bibliográfica de artículos y publicaciones que aborden su actividad urbanística, de los textos teóricos del propio Le Corbusier, así como, de los documentos patrimoniales de la etapa en que desarrolla sus proyectos, se procura construir el contexto en que lo lleva a cabo, de modo que se evidencie a qué posicionamientos responde.

4. LA VISIÓN PATRIMONIAL EN EL CONTEXTO DE LE CORBUSIER

La evolución del concepto de patrimonio ha sido especialmente significativa a lo largo del siglo XX y hasta la actualidad. Este hecho se ve reflejado por la multitud de Cartas, Declaraciones y Documentos internacionales que se han venido publicando durante el periodo señalado (Rodríguez-Lora et al., 2021, p. 3). Dichos escritos congregaron en cada etapa las ideas y visiones características de especialistas en patrimonio, erigiéndose como el reflejo de la sociedad que lo redactaba.

Así, se evidencia cada vez un mayor aperturismo del concepto, propiciando el amparo de bienes culturales de la más diversa naturaleza. Ampliando la visión monumentalista inicial hasta abordar la arquitectura popular. Superando lo inmueble añadiendo lo mueble, pero también de lo material a lo inmaterial. Pasando de una escala del edificio unitario a lo urbano y llegando hasta lo territorial en la actualidad.

Si bien el primer plan de envergadura de Le Corbusier, el plan Voisin, fue propuesto en 1925, época en que existían nociones en clave monumentalista, no sería hasta 1931 cuando surge el primer documento patrimonial de carácter internacional: La Carta de Atenas para la Restauración (CIATMH, 1931). Documento en el que se aprecia un primer salto escalar al señalar los entornos cercanos a monumentos como patrimonio.

Dos años después, en el verano de 1933 a bordo del *Patris II*, se celebraría el IV CIAM centrado en la Ciudad Funcional. Encuentro a partir del cual, una década después, se publicaría, de la mano de CIAM France y Le Corbusier (1943), la conocida como Carta de Atenas de los CIAM. Este documento destinará desde el artículo 65 al 70 el posicionamiento respecto a la urbe heredada y al patrimonio que alberga.

La conformación de ambas cartas en un espacio temporal y contexto similar propician la aparición de puntos en común, como el señalado por Ignasi de Solà-Morales a propósito de la intervención sobre el patrimonio arquitectónico mediante criterios de diferenciación o contraste con el fin de evitar falsos históricos (2001, p. 55). En este sentido, señalaría igualmente que los CIAM «en realidad no se encontraban tan lejos de lo que dos años antes habían planteado otros profesionales con los que aparentemente tenían pocas cosas en común y a los que les separaban el carácter militante y progresista de unos frente a los intereses conservadores e historicistas de los otros» (Ibíd.).

Pero estas similitudes no serán solo respecto a la intervención, sino que se aprecia en ambas la superación del elemento unitario y ampliándose hacia la escala urbana, abogando la Carta de los CIAM por la salvaguarda de conjuntos urbanos. No obstante, cabe señalar que en dicho documento los criterios higienistas, entendidos como servicio social, priman sobre los patrimoniales, como así lo reflejan los artículos 67 y 69 (Le Corbusier, 1943).

Posteriormente a la Carta de Atenas de la Restauración aparecerán otros dos documentos internacionales centrados en cuestiones patrimoniales. Por un lado, en 1954, tras la destrucción de patrimonio debido a los conflictos bélicos, se publican las actas de la Convención de la Haya

(UNESCO, 1954). Por otro, un año antes del fallecimiento de Le Corbusier y seis después de su último proyecto urbanístico, surge la conocida como Carta de Venecia (ICOMOS, 1964), en la cual definitivamente se reconoce el valor patrimonial de la arquitectura popular, certificando la ampliación que el concepto de patrimonio había experimentado.

Esta evolución conceptual respecto al patrimonio no será ajena a Le Corbusier. Su posicionamiento será expresado en su libro “La ciudad del futuro” (Le Corbusier, 1985, p. 61), publicado por primera vez en 1924, en el que mostrará su predisposición a la demolición de los centros de grandes ciudades para reconstruirlos (Gómez Consuegra y Pérez Justo, 2011, p. 264).

Si bien este criterio ha sido el que ha trascendido en el ideario colectivo como el habitual en las propuestas urbanas de Le Corbusier, lo cierto es que experimentará un cambio sustancial en su entendimiento del legado urbano en torno a 1945. Así, en su publicación “El urbanismo de los tres establecimientos humanos” (Le Corbusier, 1964), a vueltas con su propuesta de Ciudad Lineal Industrial, espeta que la solución a los problemas de la ciudad heredada «sería cosa fácil si no se encontrara de una manera natural, en estos sitios predestinados, a los testimonios del pasado y, dados su emplazamiento y su destino, las más dignas obras arquitectónicas del pasado: patrimonio histórico» (Ibíd., 1964, p. 126-127). De este modo, considera que la demolición por la que al inicio de su carrera abogaba ya no es la solución para la urbe histórica por el valor patrimonial que alberga.

En cualquier caso, no habría que perder de vista el importante peso que tendría el higienismo en el propio Le Corbusier y en urbanistas de su tiempo, siendo un criterio que en numerosas ocasiones primaban sobre otros, siendo una cuestión de servicio hacia la sociedad para la que proponen la urbe moderna.

5. LAS PROPUESTAS URBANAS DE LE CORBUSIER PARA CADA CIUDAD HISTÓRICA

5.1. PARÍS

El primer plan de entidad de la serie completa de proyectos urbanísticos de Le Corbusier, y el más abordado por la bibliografía general, sería el denominado Plan Voisin para París, presentado en 1925 en la Exposición de Artes Decorativas de la capital francesa.

El posicionamiento proclive a la intervención sobre la trama urbana histórica de la capital francesa en el primer cuarto de siglo XX, tendría su reminiscencia en las transformaciones llevadas a cabo durante el XIX por Georges-Eugène Haussmann. Así, señaló en 1924: “Hausmann abrió en París las brechas más grandes, las sangrías más audaces. Parecía que París no podría soportar la cirugía de Haussmann. Pero ¿acaso no vive hoy de lo que hizo este hombre temerario y valiente? [...] Es realmente admirable lo que supo hacer Haussmann” (Le Corbusier, 1985, p. 96).

Si bien en 1925, aunque con trazos imprecisos (Alonso Pereira, 2015, p. 250), propone la demolición de parte de París por razones principalmente higienistas, como sucedía con el barrio de Marais (Sennett, 2019, p.), mantiene aquellos elementos monumentales que considera patrimoniales, insertándolos en su nueva propuesta. De este modo, se evidencia la visión y posicionamiento monumentalista del maestro suizo en detrimento de la trama urbana. Postura usual si atendemos a la fecha de aparición de la previamente mencionada Carta de Atenas de 1931.

Bien es sabido que esta ciudad fue entendida por Le Corbusier como su laboratorio de urbanismo. Así, seguiría realizando otras propuestas parciales hasta 1937. Sin embargo, en este caso, vemos una diferencia notable, al prescindir de demoliciones intensivas para centrarse en pequeñas áreas de la ciudad que se encontraban con problemas de salubridad. Intervenciones a modo de acupuntura urbana en los denominados por él mismo *Îlot insalubre*. En cualquier caso, cabe destacar que en todo momento conserva los edificios monumentales.

5.2. ARGEL

Seguidamente, en la ciudad de Argel, se produce un cambio radical en sus planteamientos, pues mantiene en pie su Casbah, arguyendo de su gran valor patrimonial. Si en los años 30 Le Corbusier identificaba su alto valor como legado cultural, en 1992 se confirmaría con la declaración de la Casbah de Argel como Patrimonio Mundial por la UNESCO (1992).

Si su preeminencia por la salvaguardia de la Casbah argelina en detrimento del barrio europeo es manifiesta, habría que tener en cuenta que el *Quartier de la Marine*, espacio sobre el que se erigía el rascacielos de sus propuestas, tendría prevista su demolición, por sus graves problemas de salubridad, desde tiempo anterior al proyecto de Le Corbusier (Von Moos, 1977, p. 169).

Ante las diversas negativas a hacer efectivo su desarrollo, los distintos proyectos sobre Argel se irían sucediendo hasta llegar a 1942. Fecha en la que propone su plan director en el que se puede observar una menor intensidad sobre las preexistencias.

5.3. BARCELONA

A principios de la década de 1930, en el plan Maciá para Barcelona desarrollado junto a Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé, además de con Pierre Jeanneret, propondrán no solo el crecimiento como continuación al plan Cerdá, sino que plantea algunas demoliciones parciales de la ciudad desarrollada históricamente intramuros. Específicamente en aquellas zonas más degradadas (Monteys, 1996, p. 199; Busquets i Grau, 1992, p. 65) y con mayor índice de mortalidad (Ibíd, 1996, p. 201), aunque destacando y manteniendo aquellos edificios considerados patrimoniales (Ibíd, 1996, p. 201).

Elementos como la basílica de la Merced y la basílica de *Santa Maria del Pi*, el teatro *Liceu* o la *Plaça Reial*, entre otros tantos, quedarían reflejados en los planos (FLC13189, FLC 13203) del proyecto para Barcelona como bienes patrimoniales a preservar.

Nuevamente destaca la importancia de mejorar la salubridad de la ciudad, así como, la visión monumentalista de Le Corbusier, aunque sin perder de vista que son intervenciones parciales a diferencia de las iniciales para París.

Finalmente, cabe destacar de este plan, en su zona de crecimiento como continuación del Plan Cerdá, que el tamaño de manzana propuesto, aglutinando nueve de las propuestas para el ensanche del siglo XIX, ha sido sobre el que se ha venido trabajando en las supermanzanas barcelonesas. Propuesta desarrollada por la Agencia de Ecología Urbana de Barcelona, dirigida por Salvador Rueda.

5.4. GINEBRA

La intervención planteada en Ginebra mostraría la consolidación de una tendencia iniciada previamente caracterizada por demoliciones de menor intensidad a la del Plan Voisin.

Al igual que sucediera en estos casos, para la propuesta de reforma del barrio de Saint-Gervais mantiene elementos monumentales como el templo de *Saint-Gervais* o la basílica de *Notre Dame*, los cuales incluso grafía diferenciadamente (FLC23612, FLC23616, FLC23637) y que atestiguan la orientación de la trama urbana de la que provenían, giradas respecto a la nueva propuesta de Le Corbusier.

5.5. ESTOCOLMO

Por otro lado, para el concurso de Estocolmo, no se circunscribe únicamente a la zona que era objeto del concurso, el barrio *Nedre Norrmalm*, por los problemas que prevé en un futuro si todos los esfuerzos se concentran en la zona objeto del concurso (Le Corbusier, 1964a, p. 297), sino que propone otro crecimiento al sur denominado *Soldrmalm*.

En este proyecto plantea una demolición progresiva de preexistencias en zonas construidas del *Nedre Norrmalm*, ámbito del concurso, de modo que denota mayor intensidad de borrado de trama preexistente respecto a la tendencia precedente.

Sin embargo, la parte más histórica de la ciudad, donde se encuentra situado el Palacio Real, se entiende como una rótula, como un nexo de

unión entre ambas partes de la propuesta que la resignifica como punto central de la ciudad.

Es por ello que en las zonas en las que interviene prescinde del trazado urbano previo, pero conservando edificios patrimoniales singulares.

5.6. AMBERES

La propuesta para Amberes, nacida del concurso para la orilla izquierda del río Escalda se configura como una ampliación de medio millón de habitantes de la ciudad histórica, asentada en la orilla contraria. Concebida como un reflejo moderno del núcleo urbano histórico tomando el río como eje de simetría, la nueva zona urbana, con conceptos venidos de la aplicación de la *Ville Radieuse*, se basa en el dibujo de una nueva trama urbana y una disposición de edificios fundamentada en principios modernos.

Sin embargo, cabe destacar la lectura que Le Corbusier hace de la ciudad histórica o de sus piezas singulares. Como expresión de ello, se puede apreciar el predominio y protagonismo que toma la denominada Avenida de la Catedral, la cual sirve de eje sobre el que se organiza toda la ampliación de la ciudad. Dicho eje reconoce la importancia de la catedral situada al otro lado de la orilla y marca una visual directa hacia ella, algo que denota una reminiscencia hacia las características de la ciudad barroca y sus perspectivas monumentales como contemplación de elementos monumentales en sí, poniendo de manifiesto las relaciones entre el urbanismo.

Si bien esta ampliación se sitúa como continuación de la ciudad histórica, sin intervenir en la misma y con una lectura en clave patrimonial de la Catedral para su nueva urbe, resulta de interés señalar un tanteo inicial en el que estudia la opción de realizar tabula rasa sobre la ciudad histórica salvo la Catedral y el Ayuntamiento (Torres Cueco, 2018, p. 128).

5.7. NEMOURS

Este proyecto, coetáneo al de Argel, representa su segunda incursión sobre una ciudad argelina, aunque con la diferencia de que el núcleo previo en Nemours, actual Ghazaouet, es de menor recorrido histórico y de menor entidad -3.000 habitantes- que el de Argel. Su origen se remonta a mediados del siglo XIX a propósito de un asentamiento militar de conquista (Le Corbusier, 19, p. 310).

Si bien en la primera etapa del proyecto para Nemours conservará el asentamiento militar preexistente y acomodará la nueva ciudad atendiendo a cuestiones topográficas, la localización de la *Cité d'affaires* en el extremo oeste de la trama heredada hace que en etapas posteriores vaya desapareciendo progresivamente. Sin embargo, más al oeste mantendrá un pequeño asentamiento que en cada plano (N3273, N3275) denomina como *zône indigène*.

5.8. ZLIN

La mayor atención a los núcleos preexistentes en sus planes se reforzará en su proyecto para la ciudad para la empresa fabricante de calzados *Bat'a* en Zlin.

De este modo, a través de una propuesta de ciudad industrial lineal, modelo desarrollado en profundidad para su publicación de 1945 de los tres establecimientos humanos, irá cosiendo e interconectando diversos núcleos urbanos históricos asentados sobre el valle del río Drevnice de la República Checa.

Si es una constante que la topografía e implantación de la ciudad moderna es un aspecto importante para Le Corbusier, superándose así el prejuicio de sus modelos de ciudad sobre terrenos planos e ideales, en el caso de Zlin se agudizaría más. Esto es debido al minucioso estudio realizado sobre el valle en que se asientan los tres núcleos preexistentes y su propuesta de regulación, como así lo atestiguan tanto planos como la maqueta de este plan.

5.9. HELLOCOURT

Para el caso de Hellocourt, proyecto encargado también por la empresa fabricante de calzados *Bat'a*, si bien no se parte de un núcleo urbano consolidado sino de un castillo y un asentamiento fabril previo toma igualmente un posicionamiento de respeto a las preexistencias.

De este modo, los edificios y naves de la fábrica ya asentada en el lugar, así como, las viviendas unifamiliares pareadas de los trabajadores de la misma se integrarán como parte de la nueva propuesta urbana de Le Corbusier.

5.10. BUENOS AIRES

Tras una serie de intervenciones en núcleos de menor entidad vuelve a proyectar para una gran urbe: Buenos Aires.

En este caso, respeta la sistematización de la ciudad a base de cuadras españolas, como habitualmente las denomina. Si bien es una configuración con la que Le Corbusier se siente cómodo por el orden y ortogonalidad que la caracteriza, revisa sus dimensiones para disminuir el viario rodado. En este sentido, se evidencia la relación de continuidad respecto al plan para Barcelona de 1932 al proponer la reagrupación de cuadras por una de mayor tamaño en torno a los 400 metros de lado.

De este modo, su operación sobre la ciudad heredada se centra principalmente en la resignificación de dos ejes principales de la misma: Avenida de Mayo (oeste-este) y Avenida del 9 de Julio (norte-sur), y en la intervención sobre las cuadras redefinidas situando diversos usos y edificios esparcidos por la trama histórica.

En paralelo, redefine el frente de la ciudad respecto al estuario del Río de la Plata mediante la reorganización del denominado “centro de los esparcimientos” y la localización de la “centro de los negocios” a modo de espigón sobre el agua, presumiblemente inspirado en grabados históricos (Monteys, 1996, p. 257). Entendido como punto de encuentro entre el estuario y la ciudad y como continuación del eje oeste-este principal trazado.

Son, por tanto, intervenciones parciales sobre la ciudad heredada. Al igual que sucedería con Izmir, no habría que perder de vista que este proyecto tendrá su germen con anterioridad, en este caso en torno a 1929 y sus viajes por América.

5.11. SAINT-DIÉ

Una vez entrada la década de los años 40, destaca la propuesta para la reconstrucción de Saint-Dié tras la II Guerra Mundial. En este sentido, cabe destacar que no reconstruye la trama urbana destruida durante el conflicto bélico, sino que la replantea e integra los edificios patrimoniales que han quedado en pie.

Así, destaca principalmente la catedral de la ciudad, en torno a la cual realizará un estudio de su relación con la nueva urbe propuesta, como así se muestra en las diferentes vistas y croquis (FLC18413, FLC18416, FLC18428, FLC18434, FLC18450) realizados por Le Corbusier, donde el estudio de alturas y visuales buscan señalar el protagonismo de este elemento patrimonial dentro del conjunto.

Igualmente, resulta pertinente destacar que su propuesta de plaza pública con edificios singulares, denominada como “centro cívico”, estaría inspirada en la antigüedad clásica greco-latina como así lo evidencian investigaciones de Marta Sequeira (2017). Hecho que muestra el interés de Le Corbusier por el estudio y análisis de la antigüedad y lo histórico a la hora de proponer su nueva urbanidad.

5.12. SAINT-GAUDENS

Es a partir de esta etapa cuando se muestra un cambio teórico sustancial respecto a las ciudades históricas, tal como se recoge en su publicación de 1945 sobre el urbanismo de los tres establecimientos humanos (Le Corbusier, 1964) previamente señalada.

En dicho texto, a propósito de su modelo para la Ciudad Lineal Industrial, aboga por separar las nuevas propuestas urbanas de los núcleos pre-existentes para mantenerlos y no seguir transformándolos como se había hecho durante el siglo XIX y parte del XX.

A la vista de sus planos de proyecto (FLC3, FLC39, FLC48) diferencia claramente cuatro núcleos. Por un lado, la urbe previa histórica sobre la que propone introducir solo un edificio representativo a modo de centro cívico. Por otro, un núcleo a modo de ciudad jardín, la ciudad residencial y, finalmente, la industria. Todo articulado a una distancia similar entre cada polo y que se puede recorrer en un cuarto de hora a pie de un núcleo a otro.

5.13. LA ROCHELLE-PALLICE

Desarrollado coetáneamente al de Saint-Gaudens, este proyecto presentaría paralelismos con el mismo, principalmente por la preservación del núcleo urbano preexistente, siendo en este caso en el que avanza más en su salvaguardia.

De este modo, la nueva propuesta se sitúa en un punto intermedio entre la ciudad histórica de La Rochelle y la zona industrial existente de La Pallice. En este caso no introducirá ningún elemento en la trama heredada. En su lugar lo que definirá es un ámbito verde a modo de corona que la protege, entendiéndola como un punto de encuentro entre la nueva y vieja ciudad, además de para evitar el crecimiento de polígonos residenciales en estas áreas.

5.14. MARSELLA

Algo similar a lo presentado para las dos ciudades previas propondrá en el primer proyecto para Marsella desarrollado entre 1946 y 1949. Así, configurará las nuevas zonas residenciales a través de agrupaciones separadas del núcleo principal. Sin embargo, al igual que sucedía con Saint-Gaudens, proyecta la inclusión de edificios en el núcleo histórico a modo de centro cívico. En este caso cabe destacar que dichos elementos construidos se insertan sobre espacios vacantes dentro de la ciudad (Monteys, 1996, p. 279). Estos elementos de nueva planta dialogarían con algunos de los hitos de la ciudad tales como la catedral de *Sainte-Marie-Majeure*, la iglesia de *Saint-Laurent* o el hotel *Dieu*.

Por su parte, en el segundo proyecto desarrollado en 1951, al igual que sucede con el anterior, propone el crecimiento fuera del núcleo histórico

de Marsella, además de sin introducir edificio alguno en el mismo. Con la salvedad de que, en este caso, aplica su modelo urbano de las 7V, aplicado en Chandigarh y que se organiza en torno a sectores de tamaño y complejidad de uso, características concebidas para que cada una de esta unidad sea lo más autosuficiente posible. Además, se asienta como continuación de la trama urbana heredada y no separada de la misma como haría solo unos años antes.

5.15. ESMIRNA

En este caso, resulta ilustrativo lo que señalaría en su texto Cana Bilsel (1996), que hace un recorrido por algunos planes para Esmirna tras el incendio de parte de la ciudad, así como de los intentos de la administración local para tener un plan director. Uno de ellos sería el de Le Corbusier, el cual se envía cartas con dicha administración entre 1938, primer contacto para realizar el trabajo, y 1949, cuando finalmente lo presenta.

Las dificultades para que este plan se desarrollara son manifiestas. Por un lado, por los enfrentamientos entre el gobierno local de Esmirna y Ankara (Ibíd, 1996, p. 22), debido a que el primero avanzaba en la propuesta de Le Corbusier mientras desde el gobierno central no estaban de acuerdo con esta propuesta, algo que se entiende como un enfrentamiento y lucha de poder entre la capital y una provincia.

Por otro lado, respecto a la demolición de parte de la ciudad con la que practica la *tabula rasa* cabe preguntarse el porqué de esta estrategia, teniendo en cuenta el interés de Le Corbusier por el urbanismo árabe desde los inicios de su carrera.

Algo que se desvela también a partir de una entrevista publicada en una revista turca de arquitectura es la intención de Le Corbusier de impresionar a la corporación local. Esto vendría motivado por el hecho de que, según el propio Le Corbusier, no consiguió el plan de Estambul por escribir una carta a Atatürk instándole a preservar la ciudad histórica de Estambul, algo que a su juicio no debió gustar en un momento reformista por lo que el proyecto fue adjudicado a Henri Prost (Ibíd, 1996, p. 25).

En este sentido, habría que tener en cuenta el contexto político de cada etapa. Es decir, en 1938 en Esmirna había una corporación municipal de un solo partido y un mayor sentimiento de cambio, algo que contrasta con el contexto de 1948-1949 con múltiples partidos y pensamiento diferente tras la II Guerra Mundial (Ibíd, 1996, 25-26).

Esta casuística podría explicar el contraste existente entre este proyecto de 1948 respecto a lo que estará proponiendo coetáneamente para Saint-Gaudens, La Rochelle o Marsella donde no interviene en la ciudad histórica, sino que se desplaza de la misma.

5.16. BOGOTÁ

De vuelta de nuevo a una urbe de entidad, en Bogotá propondrá poner en práctica su modelo de las 7V. Para ello reagrupa cuadras, tal como habría hecho anteriormente en Barcelona o Buenos Aires, en este caso con una mayor extensión, estando en unas dimensiones en torno a las 1.200x800 metros.

A través de esta reconfiguración de cuadras prescindiría en cierta medida de parte de la trama urbana preexistente. Al igual que vendría sucediendo con propuestas previas analizadas, para el caso de Bogotá realiza un análisis de los edificios de mayor interés histórico y en base a ellos articula la nueva propuesta.

Cabe señalar que la propuesta del Plan Director de Bogotá sería de una mayor entidad, con el cual pretendió reestructurar toda la ciudad preexistente. En cualquier caso, destaca cómo desarrolla en mayor medida y con más nivel de detalle el fragmento que el propio Le Corbusier denominaría como *centre civique*.

En esta parte de la ciudad, en la que se emplazan algunos de los edificios patrimoniales más singulares de la urbe, insertará toda una suerte de edificios de usos diferentes. Desde nuevos edificios representativos hasta bloques residenciales pasando por la recuperación de la calle corredor como vía comercial, con los que reorganizó un ámbito identitario de la sociedad bogotana, como es la propia Plaza Bolívar y sus alrededores.

En la intervención sobre esta significativa plaza pública dedica especial atención a su rearticulación a través de los edificios patrimoniales pre-existentes como son el Capitolio Nacional o el conjunto en torno a la Catedral Basílica Metropolitana de Bogotá, elementos que construyen fachada hacia la Plaza Bolívar.

5.17. MEAUX

En Meaux, sin embargo, retomará una estrategia similar a las propuestas para Saint-Gaudens, La Rochelle-Pallice y Marsella. Es decir, separando el nuevo asentamiento del preexistente y vinculado al modelo de la Ciudad Lineal Industrial, anteriormente mencionado. Tanto esta propuesta como las señaladas abundan en el sentido de evidenciar la actitud de Le Corbusier de salvaguardar conjuntos urbanos completos, más allá de los edificios monumentales en singular.

En este caso, la nueva ciudad residencial y la industria se sitúan conformando un núcleo que se aleja del núcleo histórico de Meaux, casi como una figura reflejada en la urbe histórica, separadas pero relacionadas a través de los nuevos trazados viales y la colocación de elementos y usos que vinculen la ciudad antigua y la nueva.

5.18. BERLÍN

Finalmente, el último plan de entidad de su trayectoria y que cierra el conjunto de análisis sería para el concurso de 1958 para la reconstrucción de Berlín tras la II Guerra Mundial.

Si bien resulta llamativo en este proyecto la mayor intensidad o ambición que en otros proyectos realizados previamente, o que en el propio plan para Chandigarh con una mayor atención a la casuística particular (Díaz-Recasens Montero de Espinosa, 2016, p. 118). Lo cierto es que, como el propio Le Corbusier expresara, al ser una reconstrucción tras los bombardeos de la Guerra realmente no demuele edificios. Sin embargo, no propone reconstruir considerando la trama urbana previa, sino que los edificios patrimoniales traza la suya propia.

En cualquier caso, cabe destacar que el planteamiento de una nueva trama urbana no es exclusivo de Le Corbusier, sino que es una tónica

habitual entre otras propuestas para el concurso, siendo llamativo el caso de Hans Scharoun (Ibíd., 2016, p. 238; Monteys, 1996, p. 303).

Este proyecto mostraría quizás una cierta tendencia a intervenciones de mayor calado en algunas de las grandes urbes, principalmente capitales, sobre las que propone con cierta independencia de la línea temporal. Algo que en cierta medida se evidencia para el caso de París en su primer proyecto, en Bogotá o en el presente para Berlín.

5. DISCUSIÓN Y RESULTADOS

Los planes y proyectos urbanísticos sobre urbes preexistentes llevados a cabo por Le Corbusier durante toda su trayectoria, tanto en solitario como junto a otros autores, responden a toda una diversidad de criterios que van más allá de la demolición de ámbitos urbanos sobre los que construir la nueva ciudad moderna.

Visto a modo de síntesis, de todas las propuestas realizadas por Le Corbusier, un total de 10 (Figura 1), aunque con ciudades coincidentes, se plantearían desde la demolición de una parte de la ciudad, de mayor o menor entidad. En cualquier caso, habría que tener en cuenta que existen dos reconstrucciones de ciudades tras la II Guerra Mundial, sobre las que no propone demoler nada, sino que sus propuestas no recuperan el trazado urbano previo.

Demolición intensiva / Demoliciones parciales
***Reconstrucción II GM**

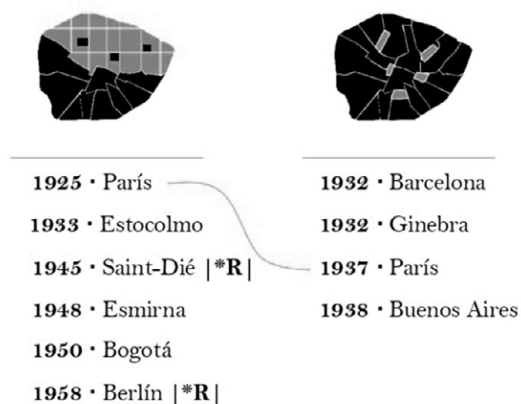


Figura 1. Ciudades sobre las que se proponen demoliciones intensivas o parciales.
 Fuente: Elaboración propia.

Por otro lado, en 11 de sus proyectos (Figura 2) de la muestra de análisis optará por respetar el núcleo preexistente. Bien situándose en la distancia del mismo, a continuación, o cosiendo e interconectando diversos núcleos.

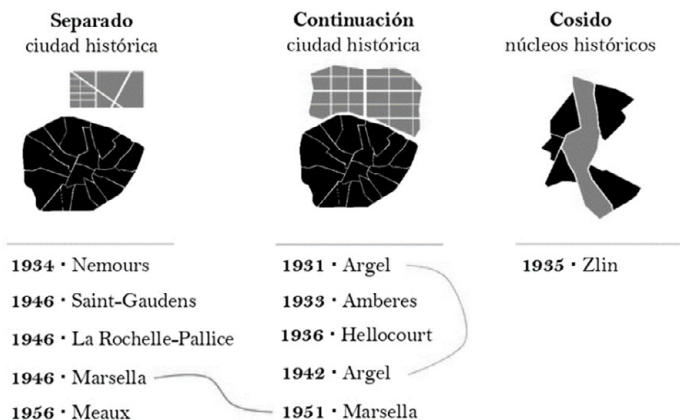


Figura 2. Ciudades sobre las que se propone conservar la ciudad histórica a través de diferentes estrategias. Fuente: Elaboración propia.

En este sentido, destaca la preservación de núcleos históricos tales como el de Argel, Saint-Gaudens o Meaux, entre otros. Ciudades en las que se aborda su ampliación o renovación en términos diferentes a los aplicados en París del primer cuarto del siglo pasado, siendo este último el que ha trascendido en mayor medida, diluyendo la multiplicidad y evolución que caracteriza su obra en conjunto.

6. CONCLUSIONES

Frente a la creencia de que Le Corbusier en su obra urbanística optaba exclusivamente por la *tabula rasa*, la revisión de la totalidad de sus planes muestra la diversidad de posicionamientos que tomaría frente a la ciudad histórica. De este modo, y atendiendo a la multiplicidad de emplazamientos y contextos en los que propuso intervenir, trasciende los distintos criterios seguidos respecto al patrimonio urbano, los cuales parten desde la salvaguarda de elementos monumentales en singular, hasta abordar la protección de núcleos completos.

Cabe destacar que resulta predominante en Le Corbusier el entendimiento del patrimonio desde el punto de vista monumentalista, con especial interés por su preservación, aunque en diversos planes propusiera demoler el entorno inmediato a los mismos para integrarlos en su nueva propuesta urbana.

En cualquier caso, la visión monumentalista de Le Corbusier habría que entenderla desde el contexto histórico en que se desarrollan sus propuestas. En este sentido, cabría destacar como un primer hito reseñable en la evolución del concepto de patrimonio el año 1931 con la Carta de Atenas, documento en el que se reconocen por primera vez como patrimonio los entornos cercanos a monumentos. Sin embargo, el reconocimiento explícito de la arquitectura no monumental sería en 1964 con la Carta de Venecia, un año antes de su fallecimiento.

Resulta pertinente señalar que tras la II Guerra Mundial se evidencia un cambio teórico de Le Corbusier respecto a la ciudad heredada, tal como sucedería con su arquitectura y el lenguaje utilizado en la misma. Respecto a su visión patrimonial sobre la urbe histórica su posicionamiento

queda patente en sus textos de 1945 para el “Urbanismo de los tres establecimientos humanos” (Le Corbusier, 1964).

Finalmente, se refleja la pertinencia de abordar trayectorias profesionales lo más completas posible con el cometido de mostrar las transformaciones experimentadas a lo largo del tiempo en el posicionamiento y criterios seguidos en las propuestas urbanas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO PEREIRA, J. R. (2015). *El París de Le Corbusier*. Editorial Reverté.

BILSEL, F. C. (1996). Ideology and urbanism during the early republican period: two master plans for Izmir and scenarios of modernization. En *METU JFA* (16: 1+2), 13-30.

BUSQUETS I GRAU, J. (1992). «Una casa, un árbol», un modelo actual de viviendas en el Plan Macià. En *Le Corbusier y Barcelona* (pp. 65-66). Fundació Caixa de Catalunya.

CIATMH – CONFERENCIA INTERNACIONAL DE ARQUITECTOS Y TÉCNICOS DE MONUMENTOS HISTÓRICOS (1931). *Carta de Atenas para la Restauración de Monumentos Históricos*. Conferencia Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos.

COLMENARES, S. (2019). De la “tabula rasa” al “terrain vague”. El vacío como comienzo. *Rita*, N° 11, 66-73.

DÍAZ-RECASENS MONTERO DE ESPINOSA, G. (2016). *El concurso ‘Berlin Hauptstadt’ 1957-1958. Aproximaciones al proyecto de espacio público europeo de posguerra*. [Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid]

FRAMPTON, K. (1987). El otro Le Corbusier: la forma primitiva y la ciudad lineal, 1929-52. *Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, N° 264-265, 30-37.

GÓMEZ CONSUEGRA, L. y PÉREZ JUSTO, K. (2011). Reflexiones sobre patrimonio cultural. Lo inmaterial del centro histórico de Camagüey, patrimonio mundial. *Apuntes*, N° 24, 260-275.

- ICOMOS (1964). *Carta Internacional para la Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios*. Consejo Internacional de Monumentos y Sitios.
- KUNZIG, R. (2019). Reinventando las ciudades. *National Geographic. Especial Ciudades: Ideas para un futuro esperanzador*, N° 4, 14-39.
- LE CORBUSIER (1926). La ville moderne ne répond pas aux besoins actuels. Ce qu'il faut faire. *Science et Industrie*, N° 154, 2-34.
- LE CORBUSIER (1943). *La Charte d'Athènes. Urbanisme des CIAM avec un discours liminaire de Jean Giraudoux*. Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste.
- LE CORBUSIER (1964). *El urbanismo de los tres establecimientos humanos*. Poseidón.
- LE CORBUSIER (1964 a). *La Ville Radieuse. Éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*. Vincent Fréal & Cie.
- LE CORBUSIER (1985). *La ciudad del futuro*. Infinito.
- MONTEYS, X. (1996). *La gran máquina: la ciudad en Le Corbusier*. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, Demarcación de Barcelona.
- RODRÍGUEZ-LORA, J. A., NAVAS-CARRILLO, D., y PÉREZ-CANO, M. T. (2021). El patrimonio contemporáneo en la ciudad histórica de Sevilla. La protección del Movimiento Moderno (1925-1975) desde el planeamiento urbanístico. *urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana*, 13, e20200153.
- SENNETT, R. (2019). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Anagrama.
- SEQUEIRA, M. (2017). *Towards a Public Space. Le Corbusier and the Greco-Latin. Tradition in the Modern City*. Routledge.
- SOLÀ-MORALES I RUIBÓ, I. DE (2001). Del contraste a la analogía. Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica. *Revista PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, N° 37, 53-57.

TORRES CUECO, J. (2018). La Ville Radieuse. Variaciones sobre la ciudad moderna. En *Ciudad y formas urbanas. Perspectivas transversales, volumen 10. Formas urbanas en el proyecto moderno y contemporáneo* (pp. 117-128). Pressas de la Universidad de Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

UNESCO (1954). *Acta Final de la Conferencia Intergubernamental sobre la Protección de Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado*. UNESCO.

UNESCO (1992). *Kasba de Argel*. Recuperado el 18 de enero de 2021 de <https://whc.unesco.org/es/list/565#top>

VON MOOS, S. (1977). *Le Corbusier*. Editorial Lumen.

LEONARDO DA VINCI, ¿ARQUITECTO? PROPUESTA DE INTERVENCIÓN EN EL CIMBORRIO DEL DUOMO DE MILÁN

DR. DAVID HIDALGO GARCÍA
Universidad de Granada, España

RESUMEN

Leonardo da Vinci (1452-1519) es considerado como uno de los mejores genios y mecenas del Renacimiento. Sus estudios e investigaciones desarrollaron ideas avanzadas para su tiempo incluso en sus facetas más desconocidas tales como la arquitectura, el urbanismo y la restauración. Nunca cursó estudios oficiales y todo lo aprendido fue gracias a su método de la observación de la naturaleza, al estudio de otros tratados y sobre todo al grupo de artistas con los que colaboró. Estudiados sus códices se aprecia como desarrolló un gran interés por los problemas y soluciones arquitectónicas y como sus propuestas influyeron en el Renacimiento a través de la obra de otros autores. Estos albergan temas relacionados con la edificación, sistemas y elementos constructivos, elementos de estática e incluso reparación de grietas y daños sísmicos. Dentro del ámbito de la edificación, los estudios y propuestas de actuación se reducen a tres grandes áreas o temáticas: edificios religiosos, edificios civiles y arquitectura militar. Entre los primeros, Leonardo les otorgó una gran importancia a los estudios de templos de planta central inspirados en el Panteón de Roma y muy habituales durante el Renacimiento, posiblemente por la relación de aprendizaje que mantuvo con Donato Bramante. Las iglesias estudiadas y reflejadas en sus códices son aparentemente ideas de volúmenes que pretenden simplemente obtener una unidad volumétrica general y compositiva. Prueba de ello, es la gran variedad de estudios de iglesias y basílicas que encontramos repartidas en el Manuscrito B. Sin embargo, la propuesta de intervención en el cimborrio del *Duomo* de Milán puede ser considerada como algo más que un simple estudio compositivo de edificio religioso que le permitiría obtener a Leonardo el calificativo de arquitecto.

La finalidad de la presente ponencia es exponer y analizar su propuesta arquitectónica sobre el cimborrio del *Duomo* de Milán, incluida dentro de una disciplina en la que nunca ha sido reconocido como tal, pero en la que demostró las mismas cualidades que en otros campos en los sí es reconocido con prestigio.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura, *Duomo* de Milán, Leonardo, Planta central y Renacimiento.

INTRODUCCIÓN

El Renacimiento trajo consigo un cambio en la arquitectura y en los arquitectos que pasaron del anonimato a marcar en cada trabajo su estilo personal (Arévalo, 2000). Este desconocimiento en las autorías arquitectónicas catedralicias es denominado por el autor Martínez de Aranda (1986) como: “el secreto de las catedrales” (p. 27), en alusión al silencio llevado a cabo sobre la construcción de este tipo de edificaciones. Circunstancia apoyada por el autor Lotz (1985): “Nunca hemos encontrado ningún dibujo hecho por un arquitecto italiano que se pudiera fechar con certeza antes del año 1460 aproximadamente. Los primeros dibujos datan del último cuarto del Siglo XV” (p.2).

El autor Arévalo (2000) defiende que el no encontrar ningún dibujo no significa que no existieran. Antes del Renacimiento, las representaciones gráficas eran realizadas en soportes tales como yeso, tablillas de madera, o el propio suelo, elementos más económicos en comparación con las hojas de papiro.

Estos secretos estaban motivados por el método de trabajo implantado en la Edad Media y vigente en el Renacimiento conocido con el nombre de *sistema gremial*. Consistían en un modelo de asociación económica que englobaba a personas que ejercían una misma profesión u oficio y que se regían por unas ordenanzas o estatutos. Se iniciaron en la Edad Media y funcionaron hasta la aparición de las fábricas en el inicio de la Revolución Industrial. Sus objetivos eran los de garantizar el trabajo y las condiciones económicas de los trabajos realizados y la regulación de los sistemas de aprendizaje y formación de los futuros profesionales (Moreno, 2001). El pintor Cennino Cennini nacido en 1370 cuenta como era el proceso de formación de un artesano-artista:

En primer lugar, habrás de pasar como mínimo un año practicando el dibujo en la pizarrilla; luego estarás con el maestro en el taller hasta que

hayas aprendido todas las ramas que componen nuestro arte. Luego comenzarás a preparar las pinturas, aprenderás a cocer la cola, a moler el yeso y el método de imprimir con él; aprenderás a repujar, a dorar, a granear bien; durante seis largos años. Y luego pasarás a las pruebas prácticas en pintura, a trazar decorados, a hacer telones, a ejercitarse en la pintura mural por seis años más (AA.VV., 2013, p. 125).

Los gremios se estructuraban en tres niveles: maestro-oficial-aprendiz. Según indica el autor Luigi Vagnetti (1973) estos gremios pudieron adoptar distintas denominaciones según el lugar donde se encontraran, así en Venecia se conocían como *matricole*, en Padua, *fraglie*, en Lombardia, *consolati*, en Roma, *università*. En el resto de países europeos también se utilizó un término distinto, así en Francia se conocían con el término *Maitrises*, o en España, *gremios* (Vagnetti, 1973).

La arquitectura no estaba considerada como un oficio independiente y por tanto no contaba con un sistema de aprendizaje específico. Por lo general, el arquitecto del Renacimiento había adquirido la formación a través de otra disciplina, sea, por ejemplo, la escultura, la pintura o la orfebrería. De esta forma, si tras demostrar su valía en el arte estudiado se adquirían conocimientos en aritmética, geometría y teoría de las proporciones el artista podía convertirse en arquitecto (AA.VV., 2013).

Según la clasificación de las artes de la Edad Media, estas podían ser artes liberales o artes mecánicas. Las primeras se enseñaban en las Universidades y las segundas a través de los gremios. La pintura y la escultura estaban consideradas artes mecánicas y por tanto solo se podía aprender a través de los maestros (AA.VV., 2013).

La primera referencia histórica de la que se tiene constancia en relación a la formación o cualificación de un arquitecto fue realizada por el arquitecto Vitruvio en su obra maestra *De Architectura*, en el año 80 a.C. La obra es un recopilatorio de temas relacionados con la arquitectura, distribuido en diez libros y dedicado al Emperador Augusto. Para Vitruvio:

La arquitectura es una ciencia que surge de muchas otras ciencias, y adornada con muy variado aprendizaje; por la ayuda de que un juicio se forma de esos trabajos que son el resultado de otras artes. La práctica y la teoría son sus padres. La práctica es la contemplación frecuente y

continuada del modo de ejecutar algún trabajo dado, o de la operación mera de las manos, para la conversión de la materia de la mejor forma y de la manera más acabada. La teoría es el resultado de ese razonamiento que demuestra y explica que el material forjado ha sido convertido para resultar como el fin propuesto. Porque el arquitecto meramente práctico no es capaz de asignar las razones suficientes para las formas que él adopta; y el arquitecto de teoría falla también, agarrando la sombra en vez de la substancia. El que es teórico, así como también práctico, por lo tanto, construyó doblemente; capaz no solo de probar la conveniencia de su diseño, sino igualmente de llevarlo en ejecución [...] Y así comunicaré que sea un hombre ingenioso y de buen entendimiento aparejado para aprender. Pues la habilidad sin estudiar; o el aprender sin tener natural para ello nunca lo sacará un buen maestro. Y que sea listo y leído, liberal, gran tracista, entienda prospectiva, sepa contar. Tenga noticias de historias y antigüedades, tenga algunos principios de filosofía natural y astrología y no ignorante de medicina. Perciba música y haya pagado las ordenanzas de las leyes del edificar que se suelen guardar en los pueblos [...] Primeramente ha de ser estudioso y tenga noticia de lo que ha pasado y lo tenga asentado y notado [...] Ayuda en gran manera la geometría a este arte del edificar. Porque de tener hecha la mano al muncho del compás se viene con facilidad a saber trazar y sacar moldes y planta forma o el aprender sin tener natural para ello nunca lo sacará un buen maestro (Vitruvio, 1999, p. 10-12).

En el Renacimiento, el arquitecto León Battista Alberti quien estudió en la Universidad de Padua, establece en el proemio del libro I, capítulo I de su publicación *De re aedificatoria*:

El arquitecto será aquel que con un método y un procedimiento determinados y dignos de admiración haya estudiado el modo de proyectar en teoría y también de llevar a cabo en la práctica cualquier obra que, a partir del desplazamiento de los pesos y la unión y el ensamble de los cuerpos, se adecue, de una forma hermosísima, a las necesidades más propias de los seres humanos (Battista, 1991, p. 57).

En esta definición no se hace referencia a una formación universitaria, que él propio Battista recibió, sino a las cualidades y conocimientos que debía tener la persona que profesara la arquitectura, no importando si fueron adquiridos a través de maestros o en la Universidad.

Francesco di Giorgio indicó en su *Trattato di architectura civile e militare*, Quarto Trattato denominado *il Templi* (Giorgio, 1967, p. 36-37):

Ma se l'architetto non ha prespicase e sigulare ingegno e invenzione, none aspetti mai perfettamente tale arte esercitar potere, imperò che l'architettura è solo una sottile immaginazione concetta in nella mente la quale in nell'opra si manifesta. Anco è da notare che d'ogni e ciascuna cosa non si può la ragione assegnare, perchè lo ingegno consiste più un nella mente e in nello intelletto dell 'architetto che in iscrittura o disegno, e molte cose accade in fatto le quali l'architetto overo opratore mai pensò. E imperò bisogna che esso architetto sia pratico e sciente, memorioso e che abbi letto e veduto molte cose e alla cosa che segue essere preparato. E non siccome molti arroganti e presuntuosi i quali nelli errori fondati sono e per forza della lingnia loro el falso dimostrando el mondo hanno corrotto. E per volere in parte le ragioni d'essa architettura siccome seguirà descriverò. In prima è da sapere due cose essere grandemente necessarie: frabrica e eciocinazio. La frabrica è circa all'uso e pensiero dell'opare. Raciocinazio è dimostrare le cose, innanzi che fabbricate sieno, con proporzionata ragione. E siccome dice Vetrivio allp architetto ingegno e dottrina a lui bisogna, perchè lo ingegno senza dottrina o la dottrinasenzaingegno l'arteficeperfettofar non può¹⁹³.

Para Vincenzo Scamozzi en su obra titulada *L'idea dell architettura universale*, indica:

É molto conueneuol cofa, che l'Architetto fappia almeno i principi, è termini niuerfali di tutte le Arti, e magifteri, che occorrono j così alla preparatione delle materie, come per coftruirc, ornare efi edifici in

¹⁹³ Traducción del autor Vera (2010): "El arquitecto que no es perspicaz y de ingenio e invención singular no podrá ejecutar perfectamente tal arte, porque la arquitectura es solo un pensamiento sutil concebido en la mente que se manifiesta en la obra. Por esto es de notar que de toda y cada cosa no se pueda enseñar la razón, porque el ingenio consiste más en la mente y en el intelecto del arquitecto que en la escritura o en el diseño, y muchas cosas suceden de hecho las cuales ni el arquitecto ni el operario jamás pensaron. Y, por tanto, es necesario que el arquitecto sea práctico y sabio, que tenga memoria y que haya leído y visto muchas cosas para estar preparado ante las eventualidades. En primer lugar ha de saber dos cosas que son muy necesarias: obra y raciocinio. La obra es referente al uso y pensamiento de la acción. Raciocinio es mostrar las cosas antes que sean hechas con proporcionado juicio. Y como dice Vitruvio el arquitecto precisa ingenio y doctrina porque el ingenio sin doctrina o la doctrina sin ingenio no pueden hacer al artifice perfecto" (p. 30).

modo tale però, che non le fappiacome artefice, ma come Filosofo (Scamozzi, 1615, p. 13).

Girolamo Maggi también estableció en su tratado denominado *Della fortificatione delle citta*, las características que debe tener un arquitecto:

Bisogna, che il letterato nell Architettura habbia disegno, sia perito dell arte del misurare, intenda la prospettiva, sapia l Arismetica, conosca molte Historie, posseda la Filosofia, intenda la Musica, la Medicina, le Leggi (Mrakic, 2013, p. 103)¹⁹⁴.

Resulta interesante como ningún autor de los indicados hace referencia a la necesidad de haber cursado estudios reglados para ser arquitecto. Casi todos reseñan las cualidades y conocimientos que debe tener un arquitecto en relación con la materia. En el Renacimiento no se exigían tales requisitos y por este motivo los arquitectos generalmente eran artesanos y pertenecían a gremios específicos. Por lo tanto, habían adquirido los conocimientos de la arquitectura a través de sus maestros o mediante la consulta de tratados y códices.

2. LEONARDO DA VINCI

Leonardo da Vinci está incluido dentro de ese grupo de autodidactas del Renacimiento que adquirieron sus conocimientos a través de maestros y de la consulta de los tratados de otros autores.

¹⁹⁴ Traducción del autor: Se requiere que el entendido en Arquitectura sepa de dibujo, tenga experiencia en el arte de la medición, entienda la perspectiva, sepa aritmética, conozca mucha historia, posea la filosofía, entienda la música, la medicina, las leyes.

Así, su estancia en el taller de Andrea del Verrochio en la ciudad de Florencia, o sus trabajos conjuntos con Francesco di Giorgio¹⁹⁵, Donatelo Bramante¹⁹⁶ o Luca Pacioli¹⁹⁷ pueden ser considerados relaciones entre maestro-aprendiz.

Leonardo acquisì gran parte delle sue conoscenze architettoniche attraverso un attento studio del Trattato di architettura militare e civile di Francesco di Giorgio Martini (Tagliagambara, 2010, p. 7).

El interés de Leonardo por los problemas y soluciones arquitectónicos y urbanísticos se manifiesta claramente en sus Códices (Pedretti, 1988), especialmente en el Manuscrito B¹⁹⁸, correspondiente al periodo de 1483-1489 cuando se encontraba en Milán a las órdenes de Ludovico Sforza. En su interior se puede apreciar una especie de manual para el

¹⁹⁵ Francesco di Giorgio Martini se había trasladado a Milán en el año 1490 para participar en el concurso convocado por la Venerable Fabrica del *Duomo* de Milán para la realización de su cimborrio. Allí conoce a Leonardo y se inicia un periodo de trabajo conjunto.

¹⁹⁶ Donato Bramante nació en 1443 en la localidad de Monte Asdrualdo, cerca de Urbino. Pintor y arquitecto italiano se trasladó a la ciudad de Milán en torno al año 1480, donde erigió varias iglesias según el canon de forma y significado de la antigüedad. En la citada urbe coincide con Leonardo en los trabajos de restauración de *Santa María delle Grazie*. Donato Bramante llegó a Milán entre los años 1480 y 1490 y rápidamente fue designado como arquitecto oficial de Ludovico Sforza. Sus primeros trabajos consistieron en ejecutar las tareas necesarias para la restauración y construcción de las iglesias de Milán. Leonardo y Bramante fueron amigos y compartieron algunas propuestas de proyectos, tales como el cimborrio del *Duomo* de Milán, *Duomo* de Pavia o *Santa María delle Grazie*. Bramante está calificado como él que introdujo el Renacimiento en la ciudad de Milán. De ahí la importancia en las relaciones y en los trabajos que pudo llegar a compartir con Leonardo y como pudo influir este último en sus trabajos.

¹⁹⁷ Luca Pacioli, fraile franciscano que con tan solo 19 años enseñaba aritmética, geometría y contabilidad. Leonardo lo conoció en el año 1498 en la ciudad de Milán e intentó aprender de él todo lo relacionado con la geometría. Se estima que tuvieron una estrecha amistad y prueba de ello es que Pacioli publicó en el año 1498 un tratado denominado *Divina proporzione* que incluye 60 ilustraciones de poliedros realizados con acuarelas por Leonardo.

¹⁹⁸ El manuscrito B se encuentra incluido dentro de la colección denominada Manuscritos de Francia. Su nombre se debe a que fueron robados en el año 1795 por Napoleón Bonaparte y trasladados al *Institut de France* en París. Estos se encuentran compuestos por 12 códices identificados con las letras de la A a la M. El Manuscrito B fue escrito por Leonardo cuando tenía la edad de 30 años, y fue presentado ante Ludovico Sforza como ingeniero militar. Está compuesto por 100 páginas con unas dimensiones de 23 cm x 16 cm. Fue iniciado por la página 100 y escrito como el resto de códices de derecha a izquierda.

arquitecto donde se describe la organización de una ciudad completa denominada *città ideale* (Hidalgo, 2015).

Leonardo destacó brillantemente como pintor, inventor, anatomista, escultor, filósofo y escritor; y prueba de ello son sus excelentes obras de arte, estudios, proyectos e inventos. Su producción puede visitarse en las principales ciudades donde residió y sus obras de arte se encuentran ubicadas en las instalaciones de los mejores museos del mundo. Pero también a sus Códices, gracias a los cuales hemos podido conocer y apreciar su conocimiento y su pasión por la investigación. Su contenido ha anticipado muchos avances de la ciencia moderna, sobre todo en las áreas de anatomía, óptica, e hidráulica (Hidalgo, 2015; Hidalgo et al., 2015).

Pero no todas las áreas de este artista han seguido la misma trayectoria de excepcionalidad. Sean los casos de las ramas relacionadas con la arquitectura y el urbanismo, cuyo seguimiento ha sido menor, en comparación, por ejemplo, con la pintura. Este acontecimiento puede estar motivado porque el número de estudios que realizó Leonardo sobre estas áreas, son menores que los realizados en otros campos. Por ejemplo, actualmente no se conoce ninguna obra arquitectónica o urbanística ejecutada por Leonardo, sin embargo, existen treinta y cuatro cuadros pintados por él. Es evidente que la repercusión bibliográfica de las áreas indicadas es insignificante si se comparan con las existentes de sus pinturas o inventos. Pero esta circunstancia no implica que sus estudios arquitectónicos y/ o urbanísticos sean considerados de menor calidad o grandeza.

A mediados del siglo XVI, Giorgio Vasari, biógrafo, arquitecto y pintor, expresó en su libro titulado *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* y en relación a la vida y obra de Leonardo da Vinci:

Y no ejerció solo una profesión, sino todas aquellas en las que intervenía el dibujo. Tenía una inteligencia tan divina y maravillosa, y era tan buen geómetra, que no solo practicó la escultura y la arquitectura, sino que quiso que su profesión fuese la pintura (Vasari, 2005, p. 175).

Leonardo utilizó para sus estudios el aprendizaje y el método de la observación, ya que él consideraba que todo se encontraba en la naturaleza

y por tanto, solo era necesario observarla¹⁹⁹. Este método también se encuentra implícito en sus excepcionales estudios arquitectónicos, destacando fundamentalmente el cimborrio del *Duomo* de Milán, (véase fig.1).



Figura 1: Leonardo da Vinci, estudios para el cimborrio del Duomo de Milán.
Fuente. Códice Atlántico, folio 719r.

3. RESULTADOS

Los estudios de Leonardo dentro del campo de la arquitectura son muy amplios y variados, albergando temas relacionados con proyectos de

¹⁹⁹ El autor Tafuri (1972) y en relación al sistema de trabajo que llevó Leonardo en la arquitectura, indicó: "L'ostinato rigore leonardesco è l'unico strumento che permette di individuare le vie corrette della ricerca sperimentale nelle discipline architettoniche" Tafuri, M., *L'architettura dell'umanesimo* (p. 25, nota 3). Traducción autor: El obstinado rigor de Leonardo es la única herramienta que le permite identificar la forma correcta de la investigación experimental en las disciplinas de la arquitectura

nueva ejecución, restauración de edificios existentes, reparación de daños, problemas de estática y estudio de elementos y sistemas constructivos. Dentro del ámbito de la edificación, los estudios y propuestas de actuación se asimilan a las tres áreas o temáticas habituales en la arquitectura del Renacimiento: edificios religiosos, edificios civiles y arquitectura militar.

Leonardo creó muchas de las características formales de la arquitectura del cinquecento sin haber construido ni un solo edificio [. . .] Esto se consiguió en buena parte gracias al influjo que ejerció sobre Bramante [. . .] (Rowe, 2013, p. 32).

La primera gran investigación realizada por Leonardo y relacionada con la arquitectura la tenemos en el proyecto del cimborrio del *Duomo* de Milán en el año 1487. En esta época, Leonardo ya se encontraba instalado en la ciudad. Una carta de Fancelli a Lorenzo de Medici de agosto de 1487 confirma la envergadura arquitectónica de la obra: “La principal chagione è che la gupola qui par che ruinava, donde s'e disfata e vas investigando di rifarla”²⁰⁰. Su propuesta de intervención la dejó *esparcida* en los siguientes Códices y Manuscritos:

Quadro 1. Estudios *Duomo* de Milán en Códices y Manuscritos de Leonardo da Vinci.

CÓDICE	NÚMERO DE FOLIO	FECHA
Atlántico	148 R, 266R, 270R-C, 310R-B, 310V-B, 850R, 850V, 851R Y 851V.	1487
Foster	54 V Y 55V	1487
Manuscrito B	10 V Y 57 R	1487
Trivulziano	3V-4R, 2V-3R, 8R-V, 9R, 11R, 21R, 22V Y 27V	1488

Fuente: Elaboración propia

En la figura 2, Leonardo representó ocho posibles formas para cubrir un espacio cuadrado. Si se observan esos dibujos, el que aparece represen-

²⁰⁰ Traducción autor: La principal razón es que la cúpula del *Duomo* aquí parece que se caía, donde se ha desmontado y se investiga como reconstruirla.

tado en la parte inferior derecha, se asemeja mucho a la propuesta definitiva de di Giorgio y aprobada posteriormente por la Venerable Fabrica del *Duomo*.

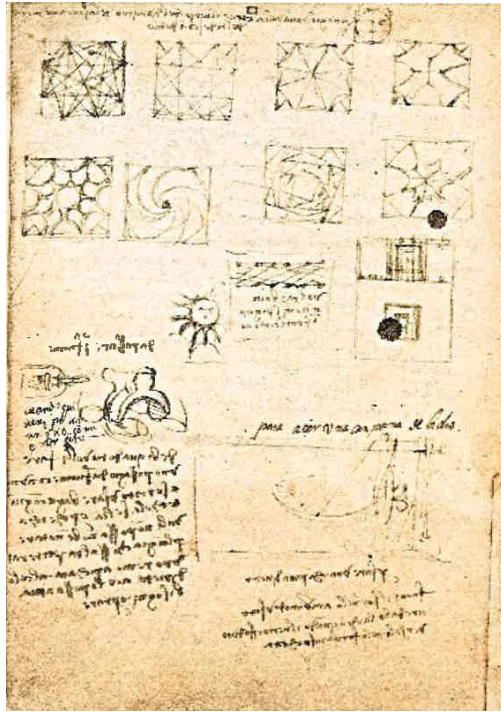


Figura 2: Leonardo da Vinci, propuestas de cubrición del cimborrio.
Fuente: Manuscrito B, folio 10v.

En la figura 3 se pueden observar algunos de los folios donde Leonardo estudió la configuración de los arcos y los muros de descarga de su propuesta. Pero estas representaciones podrían ser consideradas como *estudios arquitectónicos* y no justificarían la participación de Leonardo en el concurso convocado por la Venerable Fabrica entre los años 1487-1490. Además, resulta llamativo que estos estudios de gran complejidad arquitectónica, fueran realizados simplemente mediante un sistema de repre-

sentación bidimensional de planta y alzado. Leonardo no utilizó su famosa *perspectiva a vista de pájaro*²⁰¹, la cual hubiera permitido una mayor facilidad de comprensión de sus estudios (Pedretti, 1988). ¿Cuál podría ser el motivo por el que Leonardo utilizó, (para uno de los mayores proyectos de todo el Renacimiento), un sistema de representación más simple, basado en plantas y alzados?

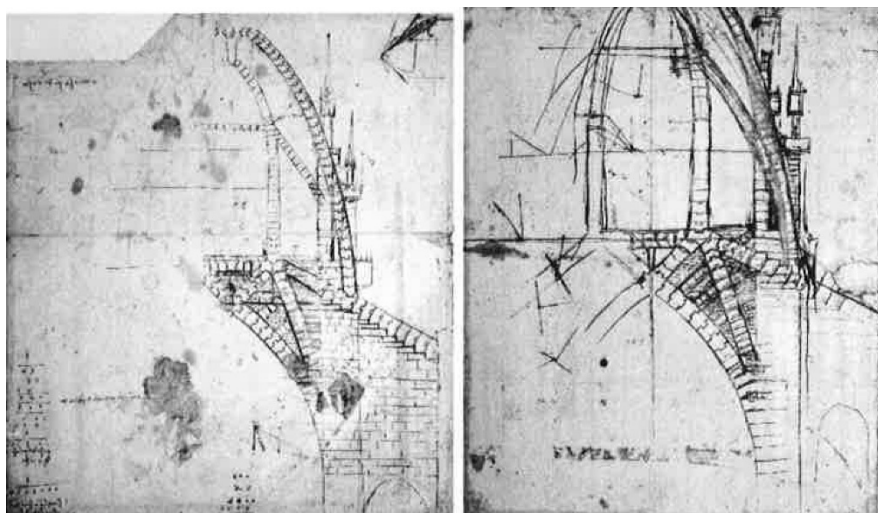


Fig. 3: Leonardo da Vinci, estudios de Arcos Duomo de Milán.
Fuente: Códice Atlántico, fol. 850r y 851v

La respuesta a esta pregunta viene relacionada con la primera noticia que existe de su participación en el proyecto. Leonardo le adelantó al carpintero Bernardino de Abbiate una cantidad económica para la realización de una maqueta que contenía su propuesta de intervención (Pedretti, 1988). Es decir, ante la envergadura de la intervención arquitectónica a la que se presentaba, decidió elaborar una maqueta. Esta técnica²⁰² puede parecer novedosa, pero no deja de ser un trabajo

²⁰¹ Nombre impuesto por el autor Lotz (1985) que lo considera como uno de “los primeros ejemplos de este método trazados sistemáticamente” (p. 30).

²⁰² En relación al método de representación de edificios descrito por los arquitectos Antonio Averlino, Filippo Brunelleschi o León Battista Alberti, establecen como fase final de su proceso, la elaboración de una maqueta que refleje con todo detalle el elemento que se pretende construir.

habitual entre los arquitectos del Renacimiento y que se inició en el siglo XIV (Tagliagambara, 2010).

Pero volviendo a las indicaciones de Leonardo en relación a los arcos del proyecto del cimborrio del *Duomo* de Milán:

El arco al que se cuadruplica el grosor soportará cuatro veces el peso que podía soportar el arco unitario, y más cuantas menos veces cabe el diámetro de su grosor en su longitud. Es decir, si el grosor del arco unitario cabe diez veces en su longitud, el grosor del arco doble cabrá cinco veces en su longitud. Por consiguiente, como el grosor del arco doble solo cabe la mitad de veces en su longitud con respecto al arco unitario, cabe esperar que podrá soportar la mitad de peso de lo que soportaría si se tratase de una relación directamente proporcional con el arco unitario. De ahí que, como este arco doble tiene cuatro veces el grosor del arco unitario, parecería que debiera soportar cuatro veces el peso, pero según la regla descrita, queda claro que podrá soportar exactamente ocho veces ese peso [. . .]. La forma de dar estabilidad al arco consiste en llenar las enjutas con buena mampostería hasta el nivel de su clave (Anna, 2006, p. 199).

En la figura 4 se pueden observar sus aportaciones al estudio de arcos. En la primera imagen aparece un arco que soporta una carga distribuida simétricamente con respecto al eje vertical. En la segunda imagen se representa un arco de doble grosor que el primero, por tanto, debería soportar cuatro veces más carga que el primero.

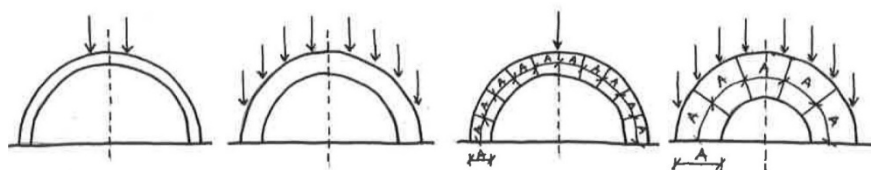


Figura 4: Estudio de arcos de Leonardo.
Fuente: Elaboración propia.

En la tercera imagen se observa un arco cuya característica principal radica en que su longitud contiene diez veces el grosor del arco. Este podría soportar una carga determinada, representada con una flecha y sobre el eje de simetría. En la última imagen se observa como la longitud

del arco doble solo contiene cinco veces su grosor y, por tanto, puede llegar a soportar ocho veces más carga que el que contiene diez veces su grosor (Hidalgo, 2017).

En el folio 8r del Códice Trivulziano, (véase fig. 5 izquierda), se puede observar el alzado y varias perspectivas del sistema propuesto por Leonardo que consistió en una solución de planta octogonal sobre la que apoya una cúpula de doble cascarón que tomaba como modelo la de *Santa María del Fiore* de Florencia.

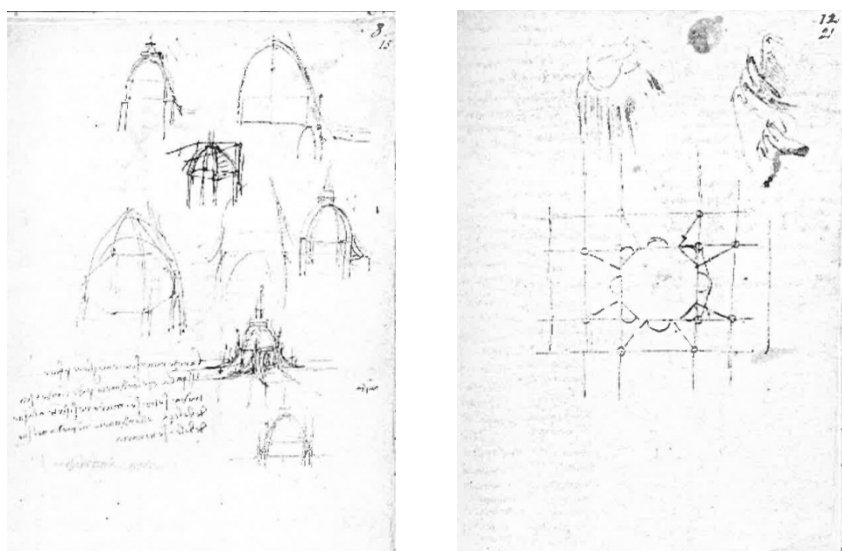


Figura 5: Leonardo da Vinci, estudios de Arcos *Duomo* de Milán.
Fuente: Códice Trivulziano, fol. 8r y 11r.

En el folio 11r, (véase fig. 5 derecha), y como complemento al folio anterior, aparece representada la planta del sistema para el apoyo de la cúpula. En el montaje realizado tomando como base este folio, (véase fig. 6), se puede observar como el sistema propuesto consiste en la ejecución de cuatro pilares independientes a la estructura del *Duomo* y enjaulados entre sí por medio de cadenas.

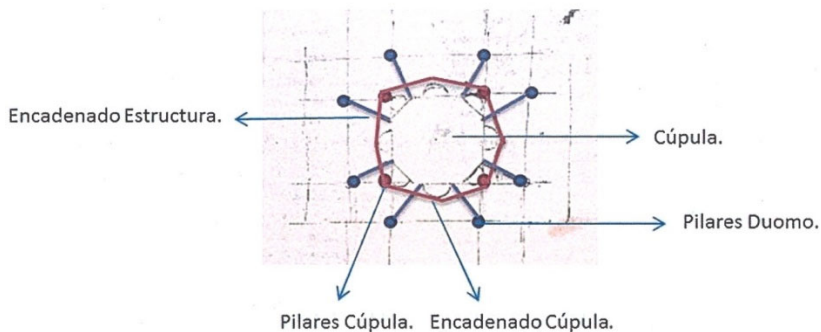


Figura 6: Esquema propuesta Cimborrio Milán.
 Fuente: Elaboración propia sobre folio 11r, Códice Trivulziano.

De esta forma, se repartiría el peso entre los pilares, se evitarían posibles desplazamientos y, por tanto, la aparición de grietas en la cúpula. A su vez, y para obtener una mayor estabilidad entre ambos elementos, Leonardo propone, (véase fig. 7), el anclaje por medio de cadenas entre la estructura de la cúpula y la del resto del *Duomo*.

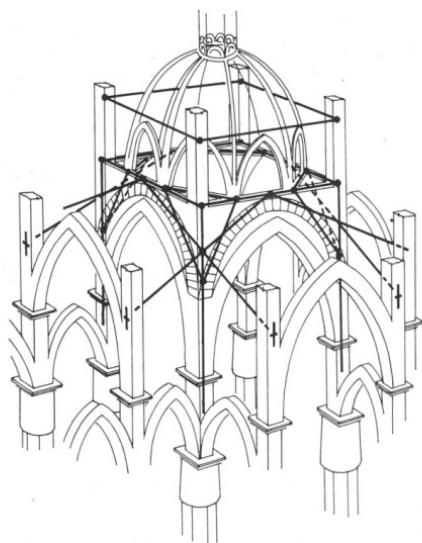


Figura 7: Reconstrucción propuesta Francesco di Giorgio.
 Fuente: (Pedretti, 1988, p. 36).

Por lo tanto, se puede confirmar que Leonardo se presentó al concurso del Cimboggio del *Duomo* de Milán, propuesto por la venerable Fabrica entre los años 1487-1490. No obstante, existen otras pruebas de su participación en este proyecto, así está comprobado que fue compensado con un total de 56 libras imperiales en tres plazos: el primero el 9 de Agosto de 1487, el segundo el 30 de Septiembre de 1487 y el tercero el 11 de enero de 1488, y todos estos pagos²⁰³ fueron realizados en concepto de “Riparazioni al modelo”²⁰⁴. Es decir, no estuvo presente solamente en la primera fase del concurso, sino que mantuvo su participación hasta el final.



Figura 8: Carta de Leonardo a la Venerable Fábrica del *Duomo* de Milán.
Fuente: Códice Atlántico, 270r-c.

²⁰³ Para saber más en relación a las pruebas de participación de Leonardo en los trabajos indicados, consultar: Pedretti, C. (1988). *Leonardo Architetto*. Milán: Ediciones Electa, pags. 34-36.

²⁰⁴ Traducción autor: Arreglos en la Maqueta.

En los inicios del año 1488, la maqueta estaba totalmente terminada, y así lo confirma el propio Leonardo en una carta reflejada en el Códice Atlántico, folio 270r-c, (véase fig. 8), donde explica con todo detalle el procedimiento adoptado.

Leonardo, y mediante un procedimiento de estudio seguro, planificó las cargas y utilizando una serie de elementos constructivos realizó una propuesta de intervención para el cimborrio. Este proceso es el que estableció el famoso arquitecto del Renacimiento León Battista Alberti en la definición que realizó de arquitecto:

Arquitecto será aquel que con un método y un procedimiento determinados y dignos de admiración haya estudiado el modo de proyectar en teoría y también de llevar a la práctica cualquier obra que, a partir del desplazamiento de los pesos y la unión y el ensamblaje de los cuerpos, se adecúe, de una forma hermosísima, a las necesidades más propias de los seres humanos (Battista, 1991, p.57).

La propuesta indicada es muy parecida a la que Bramante (Battista, 1991) propuso en el año 1506 para la Basílica de San Pedro. Ello confirmaría varios elementos: por un lado, la amistad entre ambos, ya que Bramante adoptó la propuesta de Leonardo para un trabajo posterior y la segunda y más importante es que al adoptar Bramante la propuesta de Leonardo demostraría la validez arquitectónica de los estudios de Leonardo.

Francesco di Giorgio llegó a Milán a finales del mes de mayo de 1490 con la intención de preparar su propuesta de intervención en el *Duomo* de la ciudad. El 8 de junio de 1490, Ludovico Sforza reclamó a Francesco di Giorgio, Leonardo y Amadeo²⁰⁵ para una consulta sobre los trabajos de la Catedral de la localidad de Pavía²⁰⁶. El 27 de junio se produjo la reunión entre los miembros de la Fábrica y los concursantes para pro-

²⁰⁵ "Partieron juntos a caballo y se alojaron en la hostería del Saracino" (Bruschi, 1987, p. 119).

²⁰⁶ Los trabajos de construcción se iniciaron en el año 1487 por orden de Ascanio Sforza hermano de Ludovico Sforza. El proyecto original fue realizado por Cristoforo de Rocchi, aunque posteriormente fue modificado por Amadeo. Las obras se iniciaron en 1488 y un año después Bramante es reclamado a consulta en relación a los trabajos que se estaban desarrollando

ceder a establecer la decisión final. En este procedimiento de adjudicación definitiva, no se nombra la propuesta de Leonardo²⁰⁷ y se confirmó a Francesco di Giorgio, Amadeo y Dolcebuono como Arquitectos del cimborrio. Francesco había llegado a Milán no hacía más de un mes, además había tenido que realizar un viaje con Leonardo a la localidad de Pavía (Tagliagamba, 2010).

Todo lo indicado hace pensar que la maqueta de Leonardo pudo ser utilizada por Francesco di Giorgio para su propuesta definitiva. Una acción llevada a cabo por Leonardo que avanzaría su amistad con Francesco y le permitiría ampliar los conocimientos de arquitectura del hasta ese momento joven e inexperto Leonardo.

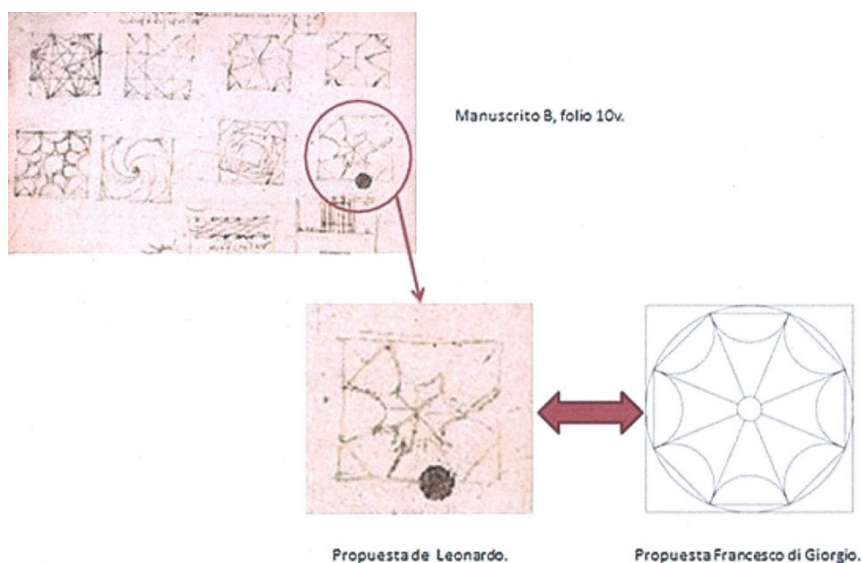


Fig.9: Comparativa propuesta Leonardo-Francesco di Giorgio.
Fuente: Elaboración propia sobre Manuscrito B, folio 10v.

²⁰⁷ El autor Tafuri (1972) es el único que utiliza el término "rifutati" (p. 25, nota 3). Traducción autor: rechazado, para referirse a la propuesta de Leonardo. Para él, Leonardo no se retiró, sino que su proyecto fue rechazado.

La propuesta definitiva y aprobada es muy similar a la de Leonardo, aunque difiere un poco de esta ya que la aprobada, establece un arco maestro que no aparece en los documentos de Leonardo, (véase fig.9). No obstante, en la figura indicada se aprecian los pilares de la cúpula y los anclajes mediante cadenas indicados con anterioridad.

4. CONCLUSIONES.

Leonardo da Vinci es considerado en la historia de la humanidad como un genio excepcional, destacó en materias como pintura, óptica, mecánica, botánica, medicina y como inventor. Sus propuestas en estas áreas o temáticas han sido consideradas posteriormente como inventos excepcionales. Actualmente resulta difícil encontrar referencias de su faceta dentro de la arquitectura. Durante el desarrollo expuesto en el artículo se puede comprobar que este campo fue tratado por Leonardo con gran profundidad y disciplina. Sin embargo, no le ha supuesto históricamente ser designado como arquitecto. Seguramente el motivo principal de dicha situación sea la carencia en la actualidad de pruebas reales que materialicen sus estudios arquitectónicos. No obstante, es necesario indicar que en la actualidad tan solo se dispone del 40% de los 15.000 folios que Leonardo pudo escribir a lo largo de su vida. Por tanto, es difícil garantizar la no existencia de evidencias reales dentro de este campo.

Leonardo no cursó estudios oficiales como fueron los casos de León Battista Alberti o Vincenzo Scamozzi, pero al igual que Francesco di Giorgio, Baldassarre Peruzzi y otros, aprendió los conocimientos y el oficio mediante el sistema de aprendizaje de la época: el sistema gremial. Conocimientos, teorías, propuestas y proyectos que dejó reflejados en sus Códices y Manuscritos pero que por diversas circunstancias no quedaron pruebas de su ejecución. Lo que sí ha llegado hasta nuestros días son las innumerables referencias escritas de otros autores o personajes históricos, en los que se nombra a Leonardo con el calificativo de *arquitecto*. Así, y por citar algunos ejemplos, sea el caso de Francisco I quién lo trató de “primer pintor, arquitecto y mecánico de la corte” (Navoni, 2012, p. 14) , Anónimo Magliabechiano, quién lo describe en su manuscrito

como “architetto e pittore” (Pedretti, 1988, p. 207) o el escritor, humanista e historiador italiano, Benedetto Varchi, quien escribió en la oración fúnebre de Michelangelo de 1564 “Haveva oltra l'architettura, oltra la Scultura, per sua principale arte, e professione dirò o sollazzo e intertenimento la Pittura”²⁰⁸. Leonardo, sin ser considerado como un profesional de la arquitectura, disponía de conocimientos relacionados con el diseño, el cálculo estructural, los materiales de construcción y los sistemas constructivos, lo que le permitió proponer una brillante actuación en el cimborrio del *Duomo* de Milán. Y lo hizo en tan solo 22 folios de los 6.000 que se encuentran de acceso público, lo que supone el 0,36% de su producción artística. No se debe olvidar que esta intervención es considerada como una de las dos obras de mayor envergadura del Renacimiento junto a la Cúpula del *Duomo del Fiore* en Florencia. Tampoco es necesario hacer hincapié en el carácter práctico de los trabajos de Leonardo y la sabiduría de la cual hizo uso a lo largo de su vida. Dos virtudes que se encuentran incluidas en el desarrollo de sus trabajos y en el hecho de haber pertenecido y participado en las reuniones de sabios y pensadores de las cortes de Lorenzo el Magnífico y Ludovico Sforza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2013). *Leonardo da Vinci*. Madrid: ediciones Susaeta.
- Anna, H. (2006). *Leonardo da Vinci, cuadernos*. Barcelona: Ediciones Parragón.
- Arévalo, F. (2000). *La representación de la ciudad en el renacimiento: levantamiento urbano y territorial*. Sevilla: Tesis Doctoral Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla.
Recuperado de
https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/46731/Q_Tesis_ARE-1.pdf?sequence=4&isAllowed=y
- Battista, L. *De re aedificatoria* (Edición consultada: (1991). De re aedificatoria. Madrid: Ediciones Akal).

²⁰⁸ Traducción autor: Leonardo tenía además de la arquitectura, la escultura, pero su principal arte, profesión y entrenamiento fue la pintura.

- Bruschi, A. (1987) *Bramante*. Bilbao: Xarait ediciones.
- Giorgio, F. *Tratatti di architettura ingegneria e arte militare* (Edición consultada: (1967). *Tratatti di architettura ingegneria e arte militare*. Milán: Maltese.
- Hidalgo, D. (2015). La renovación urbana en la ciudad ideal de Leonardo da Vinci. *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, 8, p. 59-82.
- Hidalgo, D., Santiago, J.M., Arco, J. (2015). Desarrollos urbanos paralelos: Leonardo da Vinci- Étienne Cabet. *Revista Estoa*, 7, p. 5-II.
- Hidalgo, D. (2017). Las lesiones estructurales en los manuscritos de Leonardo da Vinci. *Revista Loggia*, 30, p. 44-55.
<https://doi.org/10.4995/loggia.2017.5790>
- Lotz, W. (1985). *La arquitectura del Renacimiento en Italia: estudios*. Milán: Editorial Hermann Blume.
- Martínez, G. (1986). *Cerramientos y traza de Montea*. Madrid: Comisión de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo.
- Moreno, B. (2001). *Artistas y artesanos del Barroco granadino. Documentación y estudio histórico de los gremios*. Granada: editorial Universidad de Granada.
- Mrakic, A. (2013). El desarrollo del conocimiento constructivo militar. Desde Vitruvio hasta el siglo XVII. Valencia: Tesis doctoral Universidad Politécnica de Valencia.
- Navoni, M. (2012). *Leonardo da Vinci y los secretos del Códice Atlántico*. Milán: Editorial Hernann Blume.
- Pedretti, C. (1988). *Leonardo Architetto*. Milán: Ediciones Electa
- Rowe, C. (2013) *La arquitectura del siglo XVI en Italia*. Barcelona: Editorial Reverté.
- Scamozzi, V. (1615). *L'urbanística dell architettura universale*. (Biblioteca Hospital Real, Universidad de Granada).
- Tafari, M. (1972). *L'architettura dell'umanesimo*. Bari: Editorial Laterza.
- Tagliagambara, S. (2010) *Leonardo & L'Arquitectura*. Poggio a Caiano: CB Edizioni.

- Vagnetti, L. (1973) *L'architecto nell'astoria di occidente*. Florencia: Editorial Teorema.
- Vasari, G. *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. (Edición consultada: (2005). Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos. Madrid: Editorial Cátedra).
- Vera, A. (2010). *La arquitectura militar del renacimiento a través de los tratadistas de los siglos XV y XVI*. Valencia: Tesis doctoral Universidad Politécnica de Valencia. Recuperado de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/7529/tesisUPV1210.pdf?sequence=23&isAllowed=y>
- Vitruvio, M. *De architectura*, (Edición consultada: (1999). X Libros de arquitectura, Cáceres: Cicon ediciones).

LA CIUDAD CONVENTUAL EN EL TERRITORIO DE ANDALUCÍA. PROCESOS DE IMPLANTACIÓN TERRITORIAL MONÁSTICA DE LAS ÓRDENES DE DOMINICOS Y FRANCISCANOS

F. JAVIER OSTOS PRIETO
 JOSÉ-MANUEL ALADRO-PRIETO
 MARÍA TERESA PÉREZ CANO
Universidad de Sevilla, España

RESUMEN

Introducción. El proceso de implantación conventual en el reino de Castilla abarca un periodo cronológico desde sus inicios en el siglo XIII hasta prácticamente la actualidad. Su repercusión en la actual Andalucía fue sin duda de las mayores del reino. Más de 50 órdenes (dominicos, franciscanos, agustinos, carmelitas, mercedarios,...) se harán presentes en este territorio, la mayoría con sus correspondientes ramas masculina y femenina. Entre las múltiples fundaciones convivieron conventos situados en capitales o poblaciones principales, con otros situadas en pequeñas localidades e incluso ámbitos rurales. De la elevada nómina de órdenes, el estudio se acota sobre aquellas dos que resultarán más relevantes a nivel nacional y andaluz, dominicos y franciscanos.

Objetivos. Territorializar cronológicamente a nivel andaluz el proceso fundacional de las órdenes de Santo Domingo y San Francisco. Evidenciar las claves de implantación de dichas casas religiosas y su mutua retroalimentación con los condicionantes contextuales territoriales del ámbito andaluz en cada etapa cronológica. Profundizar en la importancia de la huella conventual en la configuración de los actuales conjuntos históricos, a través de las órdenes de mayor influencia. Analizar la componente territorial e infraestructural como base para establecer la relación entre ciudad y convento.

Metodología. Extracción de la totalidad de fundaciones de ambas órdenes. Elaboración de tablas y gráficos con la información relativa a cada una de ellas para su vertido en software de Sistema de Información Geográfica. Elaboración de cartografía específica donde se localicen, de manera georreferenciada, las fundaciones conventuales sobre la estructura territorial andaluza.

Discusión. Las órdenes mendicantes de predicadores y franciscanos siguen el orden del proceso de conquista del valle del Guadalquivir, así como la elección de las ciudades con mayor importancia. Del mismo modo, destaca una primera fundación femenina

realizada en la ciudad de Jerez de la Frontera siguiendo, al igual que en la rama masculina, su implantación en el resto de núcleos urbanos más destacados en los siglos posteriores.

Resultados. En el actual territorio andaluz se han ubicado un total de 36 fundaciones dominicas y 51 franciscanas. La evolución temporal y geográfica de la conquista cristiana, unida a las infraestructuras de comunicaciones de cada momento y al crecimiento demográfico han resultado factores determinantes en la actividad fundacional. Dentro de los resultados esperados, se ha positivado la instalación de una mayoría de ellas en ciudades próximas a los viarios de comunicación terrestre y principales rutas comerciales, así como en las grandes urbes, principales fuentes de limosnas y nodos necesarios para ejercer el máximo dominio territorial.

Conclusiones. El análisis de la implantación de dos de las órdenes religiosas más relevantes permite objetivar la importancia y trascendencia del sistema conventual en el territorio andaluz. Los sistemas tejidos por dominicos y franciscanos, junto a las restantes órdenes, construyeron una red territorial superpuesta; incorporando, en ocasiones, las infraestructuras y relaciones existentes, y generando, en otras, nuevas relaciones e interacciones territoriales, contribuyendo con ello a definir en este proceso secular el sistema territorial andaluz.

PALABRAS CLAVE

Andalucía, Implantación Monástica, Territorio, Dominicos, Franciscanos.

INTRODUCCIÓN

El estilo de vida monástico adquiere un elevado auge a mediados del período medieval, durante el cual las órdenes religiosas comienzan a extenderse a lo largo del todo el continente europeo. Como resultado apareció una cuantiosa producción arquitectónica de conventos y monasterios tanto en las grandes urbes como en el medio rural. Estos edificios, junto a iglesias y catedrales, serán los artífices de difundir los principales estilos con carácter europeo como el románico o el gótico. Además de elementos arquitectónicos, las piezas conventuales han constituido verdaderos sistemas conventuales tanto a nivel urbano como territorial lo que lo convierte en una tipología interescolar. En este contexto, la implantación conventual en el mayor reino de la península ibérica no supone una excepción y menos aún la región andaluza, la cual se ha configurado como uno de los grandes escenarios en los procesos de fundación monástica.

Los procesos de implantación conventual en el sur peninsular ibérico abarcan un periodo cronológico desde principios del siglo XIII hasta prácticamente la actualidad. Su repercusión en la actual Andalucía fue sin duda una de las mayores de España, quedando una herencia latente en la mayor parte de sus municipios con una innumerable cuantía de bienes conventuales. Más de 50 órdenes religiosas, dominicos, franciscanos, agustinos, carmelitas, mercedarios, etc. acudirán a lo largo de nueve siglos explorando nuevos posibles emplazamientos en el panorama andaluz. Dentro de la cantidad de órdenes, su representación se desdobra en su mayoría en sus correspondientes ramas tanto masculina como femenina. Debido a tan elevada nómina de órdenes, el estudio se ha acotado sobre aquellas dos que resultarán más relevantes tanto a nivel nacional como andaluz, dominicos y franciscanos.

Las múltiples fundaciones que tuvieron lugar en Andalucía se situarían en capitales o poblaciones principales, así como en pequeñas localidades e incluso ámbitos rurales. Por ello, para delimitar la investigación se han seleccionado aquellas poblaciones andaluzas que están protegidas como Bien de Interés Cultural en la categoría de Conjunto Histórico. El interés de esta selección deviene de su propia condición patrimonial, desde la cual además es posible reconocer un amplio abanico dimensional y caracteriológico de los núcleos poblacionales del territorio andaluz.

1. OBJETIVOS

La presente investigación se ha planteado desde objetivos diversos que pretenden acotar y encauzar las distintas etapas del estudio. En primer lugar: analizar la componente territorial e infraestructural entendida esta como base para establecer la relación entre ciudad y convento. Análisis que tendrá lugar sobre el ámbito andaluz, en el cual habrán de ser consideradas aquellas características y configuraciones propias que interfieran en la configuración conventual del territorio y el hecho urbano.

A partir de este análisis inicial, se busca territorializar cronológicamente a nivel andaluz el proceso fundacional de las órdenes de Santo Domingo y San Francisco, tanto en sus ramas masculinas como en las femeninas.

Sobre ambas casas religiosas, se tratará de evidenciar cuales fueron las claves de implantación y su mutua retroalimentación, si existió, con los condicionantes contextuales territoriales del ámbito andaluz en cada etapa cronológica.

Por último, con el cuarto objetivo se busca profundizar en la importancia de la huella conventual en la configuración de los actuales Conjuntos Históricos, a través de las órdenes de mayor afluencia. Tratándose de poner en relación la composición urbana actual de estos municipios andaluces con los procesos derivados de la implantación de las órdenes estudiadas.

2. METODOLOGÍA

La metodología empleada, debido a la naturaleza del propio estudio, es fundamentalmente de carácter historiográfico. En primer lugar se ha planteado la consabida revisión bibliográfica para la identificación de las fundaciones procedentes de ambas órdenes tanto en publicaciones como catálogos y registros web. Los datos hallados con la información relativa de ambas órdenes se han clasificados a través de tablas y gráficos.

En un territorio tan extenso como Andalucía, la elaboración de planimetría es esencial para comprender el proceso fundacional paralelamente a la consideración de las características del ámbito en el que se sitúan. Para ello se ha empleado el software de Sistema de Información Geográfica (SIG), al cual se ha realizado una traslación de los datos obtenidos. Este volcado ha permitido georreferenciarlos y realizar análisis y comparaciones que, de otro modo, hubieran resultado mucho más complejos.

Finalmente se ha producido la generación de cartografía específica donde se localizan, de manera georreferenciada, las fundaciones conventuales sobre la estructura territorial andaluza. La delimitación actual de Andalucía ha sido insertada en planos de siglos anteriores para tener siempre referenciado el ámbito de estudio. No obstante, se realiza una diferencia en todo momento sobre los bordes actuales con un grosor mayor que el de los históricos. Además, todas las referencias, menciones,

datos e implantación realizados en el texto sobre ciudades y conventos son en todo momento sobre los 124 Conjuntos Históricos andaluces.

3. CONJUNTOS HISTÓRICOS CON PRESENCIA CONVENTUAL

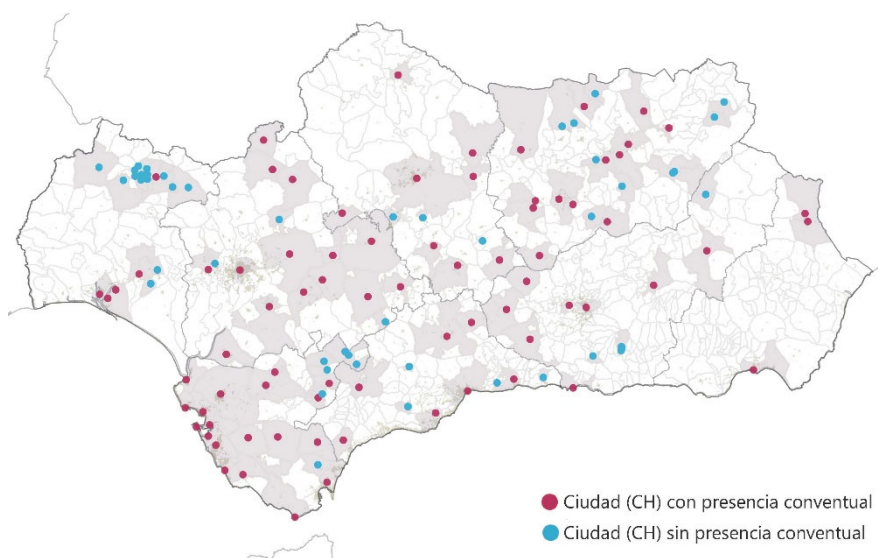
La Comunidad Autónoma de Andalucía alberga actualmente un total de 785 municipios²⁰⁹ distribuidos en sus ocho provincias. Con motivo de su gestión y caracterización, el Plan de Ordenación del Territorio de Andalucía (POTA)²¹⁰ los distribuyen en 3 sistemas diferenciados. La agrupación realizada categoriza los asentamientos urbanos en función de su tamaño y de la red que generan, pudiéndose encontrar: Ciudad Principal, Ciudad Media y Pequeña Ciudad. La primera designación engloba principalmente a las capitales andaluzas y su área metropolitana²¹¹, mientras que a la categoría de ciudad media corresponde el mayor número de municipios andaluces. Por último, las pequeñas ciudades suponen en su mayoría una red de asentamientos rurales interconectados entre sí que otorgan una mayor centralidad a los municipios destacados.

²⁰⁹ Los datos del número total de municipios se han obtenido del Listado de municipios del Sistema de Información Multiterritorial de Andalucía (SIMA).
http://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/sima/Municipios_GDR.pdf
(Consultado el 31 de enero de 2021).

²¹⁰ Plan de Ordenación del Territorio de Andalucía (POTA). Decreto 206/2006, de 28 de noviembre de 2006. Publicado en BOJA nº 250, de 29 de diciembre de 2006. Consejería de Obras Públicas y Transportes.

²¹¹ Además de las capitales provinciales, el POTA establece la ciudad de Algeciras como núcleo principal y por ende, lo incluye entre las grandes aglomeraciones urbanas.

Los datos del plano de sistema de ciudades del POTA reflejan la realidad presente del territorio andaluz. En este contexto muchos de estos enclaves urbanos se encuentran amparados y protegidos por la legislación autonómica como resultado de su importancia patrimonial. La sucesión de capas históricas y culturales que se superpone en estos asentamiento ha generado un importante sustrato patrimonial (arquitectónico, paisajístico, etnológico,...) que ha devenido en su declaración como Bienes de Interés Cultural bajo la figura de Conjunto Histórico²¹². Esta trascendencia patrimonial de los municipios andaluces se traduce en la declaración total de 124 conjuntos históricos hasta inicios de 2021, tal y



como pueden apreciarse junto a su término municipal en el plano (Figura 1). Estas ciudades representan los núcleos urbanos más destacados en claves patrimoniales. En ellos, la presencia habitual de inmuebles

Figura 1: Conjuntos Históricos de Andalucía y sus términos municipales.

Fuente: Plano elaboración propia a partir de declaraciones de C.H.

conventuales, resultados del proceso fundacional de las órdenes religiosas, colabora, en ocasiones de manera relevante, en su caracterización patrimonial.

²¹² Artículo 15.3, Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

Consecuencia de este proceso fundacional, se han identificado un total de 77 enclaves urbanos, con presencia conventual, un 62%, frente a 47 municipios sin presencia conventual, un 38% (Ostos Prieto, 2020, p. 83-84). Lo que permite observar que, aunque una mayoría de las ciudades protegidas están vinculadas a la producción monástica, no todas las protecciones están relacionadas con la arquitectura y los espacios conventuales.

Una de las derivadas habituales de la declaración patrimonial de una población es que esta se dote de un planeamiento urbanístico especial sobre el ámbito delimitado como Conjunto Histórico. En estos casos, la elaboración de planimetría urbana específica y la creación de catálogos de inmuebles protegidos propician el estudio del sistema conventual. No obstante, hay que destacar que la producción de estas herramientas para la comprensión del patrimonio conventual no siempre se produce de manera continuada. Un claro ejemplo lo encontramos en la mayor parte de estas ciudades que, a pesar de su protección patrimonial, todavía carecen de un planeamiento urbanístico adecuado. No obstante, en otros casos, la información patrimonial queda incorporada a través del propio Planeamiento General de Ordenación Urbana. Esto último se produce principalmente en los municipios con menor entidad y recursos, ya que para las principales ciudades les resulta un menor esfuerzo la actualización e incorporación de planeamiento urbano adecuado a la condición de protección de Conjunto Histórico.

4. ENCUADRE HISTÓRICO-TERRITORIAL

El marco andaluz ha resultado ser un escenario de referencia en lo que respecta a las órdenes dominica y franciscana. Esto convierte a Andalucía en un objeto de estudio propicio para el conocimiento de su desarrollo histórico. Aunque las órdenes religiosas optaron por una política de expansión de la regla monástica por todo el territorio, la presencia musulmana en la región andaluza imposibilitó su desarrollo. No será por tanto hasta el año 1212, en el que a partir de la batalla de las Navas de Tolosa de comienzo la conquista cristiana por parte del reino de Castilla de la Andalucía musulmana (Orlandis Rovira, 2017, p. 270), cuando además se inicie la llegada de las órdenes religiosas.

El proceso de conquista responde a diferentes etapas y reinados que llegará a prolongarse durante dos siglos basado en las fuentes del Atlas Histórico de Andalucía (2009) y Chamocho Cantudo (2017). Según el esquema generado (Figura 2) el primer avance cristiano se produce en el área ocupada por la actual provincia de Jaén en dirección a la ciudad califal de Córdoba, antigua capital de Al-Andalus, convertida en objetivo principal de la campaña emprendida por el rey Fernando III (Lara y Lara, 2018, p. 147-150). El impulso cristiano se prolongará durante medio siglo, hasta controlar las actuales provincias de Sevilla, Huelva y parte de Cádiz. Se observa, cómo el avance de la ocupación cristiana se produce en relación al ámbito del cauce del río Guadalquivir, estrechamente ligado por tanto con la topografía del territorio. La llana exten-

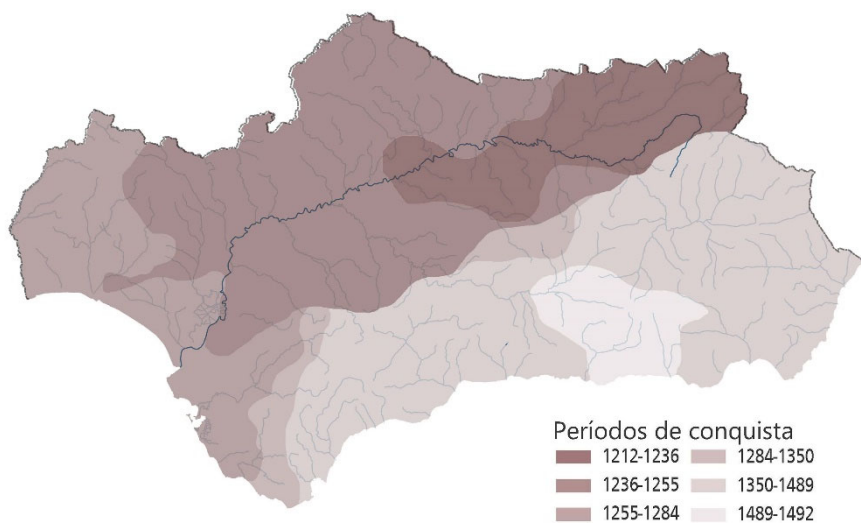


Figura 2: Fases de la conquista cristiana en Andalucía.

Fuente: Elaboración propia según datos del Atlas Histórico de Andalucía (2009) y Chamocho Cantudo (2017).

sión del valle del Guadalquivir constituye un escenario más favorable para el avance militar que las cordilleras Subbética y Penibética, empleadas a posteriori como frontera con el reino nazarí de Granada.

En estas fronteras tendrá lugar durante aproximadamente un siglo, pequeñas contiendas y modificaciones de los límites dibujados de ambos reinos en las fronteras. Posteriormente, el debilitamiento económico y

político del reino nazarí permitiría el avance de las tropas cristianas. La ocupación de los últimos territorios musulmanes en la península ibérica se produce en el siglo XV, finalizada por los Reyes Católicos con la toma de Granada en el año 1492.

A finales del siglo XV, la totalidad del territorio andaluz se encuentra bajo administración castellana, desde la cual se procederá a la subdivisión del mismo en cuatro reinos²¹³, los Reinos de: Sevilla, Córdoba, Jaén y Granada. El primero será el de mayor extensión, integrando gran parte de las actuales provincias de Huelva, Cádiz y Sevilla. El último mencionado, el de Granada, incorpora los territorios provinciales de las actuales Almería, Granada y Málaga. Mientras que los Reinos de Córdoba y Jaén, prácticamente mantienen una fisonomía similar a las de sus provincias hoy día. Esta división política y administrativa supone un reflejo de las características importadas de las fases de conquistas, en las que si se comparan, responden a la topografía del territorio, quedando en muchos casos patentes la conformación de fronteras nuevamente por accidentes geográficos.

Para entender la configuración territorial es imprescindible aproximarse a la infraestructura que compone el viario y la red de caminos. Para ello, se ha tomado como referencia el plano cartográfico de Pedro Juan Villuga²¹⁴ del siglo XVI para representar las principales vías de comunicación del territorio andaluz. De forma complementaria, ante la ausencia de caminos en el ámbito gaditano y, por tanto, de una posible fragmentación de las conexiones territoriales, se ha acudido a otra fuente del mismo periodo que pueda ofrecer nuevos datos. Aunque no de manera gráfica, pero si textual, en 1517 Hernando Colón aporta una información (Rodríguez Toro, 2000, p. 276) sobre la red territorial que se com-

²¹³ La extensión de los cuatro reinos no es coincidente con la actual delimitación de Andalucía, quedando esta diferencia marcada en la Figura 3.

²¹⁴ Plano del "Repertorio de todos los caminos de España: hasta agora nunca vistos en que allará que cualquier viajero que quiera andar muy provechoso para todos los caminantes.", de 1543, localizado en la Real Academia de la Historia en el departamento de Cartografía y Artes gráficas. Signatura: C-V n30.

plementa con la de Villuga. A partir de ambos documentos se ha construido el plano de la Figura 3. En él puede reconocerse que las principales poblaciones que hoy día componen el sistema de Conjuntos Históricos de Andalucía estaban en este momento interconectadas entre sí, situándose en los principales itinerarios de la red de caminos del Reino.

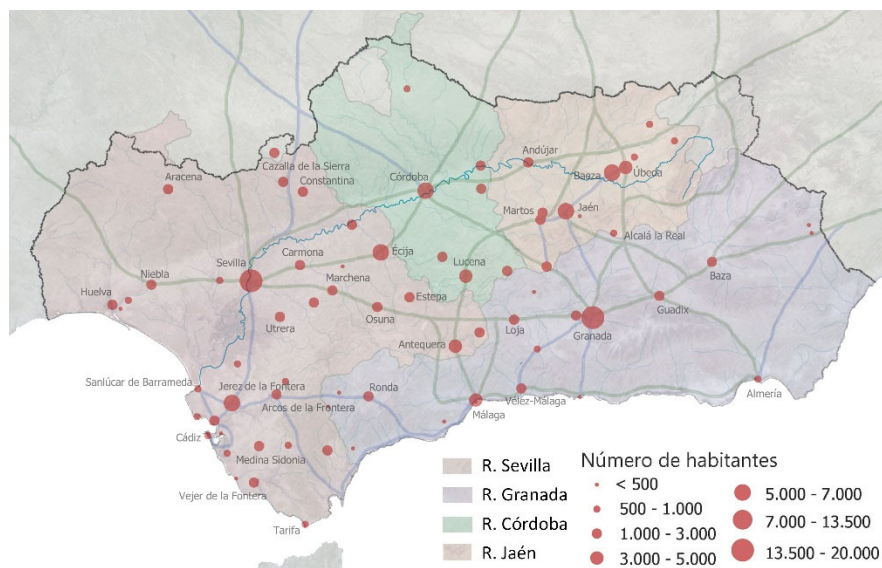


Figura 3: Población, Reinos, y caminos según Villuga y Colón, de CH en Andalucía en el siglo XVI.

Fuente: Elaboración Propia a partir de base del Atlas Histórico de Andalucía (2009), plano de Villuga (1543) y datos de Colón (1517).

Junto a la ubicación e interconexión territorial, los datos censales de población ofrecen información adicional sobre las distintas ciudades andaluzas. El tamaño de población supone uno de los principales indicadores para conocer la importancia de un municipio. Es habitual que la riqueza económica y política discurra en paralelo al número de habitantes. Gracias al censo realizado por la corona de Castilla en el siglo XVI, es posible conocer los datos numéricos del vecindario de cada localidad. Entre los tres municipios más poblados se encuentran en primer lugar Sevilla (18.000 habitantes), seguido de Granada (13.757 habitantes) y Jerez de

la Frontera (6.816 habitantes)²¹⁵. Con estos números, la ciudad hispalense casi triplica a la jerezana. Sin duda, como consecuencia de que de la capital sevillana fuera puerto de América y punto de inflexión del comercio entre los continentes americano y europeo. Lo común era que estos municipios, estuvieran en un orden situado entre 600 y 2.000 habitantes. Cualquier ciudad de mayor tamaño suponía una gran área urbana en esa la época. En este estándar, la población sevillana es casi nueve veces mayor de lo normal en el territorio andaluz, una auténtica metrópolis en ese momento.

La aproximación al territorio andaluz en el siglo XVI, desde las infraestructuras y el censo poblacional, unida a la comprensión de su topografía y estructura política y administrativa; más el entendimiento de las diferentes etapas de la conquista cristiana; nos ha proporcionado un complejo contexto territorial en el que poder analizar la inserción de las órdenes monacales.

5. PROCESOS DE IMPLANTACIÓN MONÁSTICA

A partir del siglo XIII, Andalucía supone un escenario ideal para el establecimiento de casas de religiosos a lo largo de todo su territorio. En este contexto dos órdenes destacan entre la totalidad que se asienta en los reinos andaluces y que en apenas un siglo sus fundaciones se encontraban prácticamente en el 50% del continente europeo (Ostos Prieto, 2020, p. 24). Ambas instituciones existían con anterioridad, pero las dos se habían creado a principios de esa misma centuria. Concretamente, la orden dominica tiene fundación francesa, en Toulouse, en 1216; la franciscana, con origen en italiano en la localidad de Asís, en 1209. Con el posterior inicio del proceso de cristianización de las tierras andaluzas, ambas casas asumirán desde el principio el protagonismo de la nueva escena conventual.

²¹⁵ Los datos del censo de población del siglo XVI han sido extraídos de la reedición elaborada en el siglo XIX (González, 1829).

Para un estudio pormenorizado se han cartografiado por separado los procesos de implantación de cada una de dichas órdenes en el territorio. Dos planos muestran en cada siglo las fundaciones, su situación y número, si hay más de una, tanto en las ramas masculina como femenina. Para establecer relaciones entre la implantación conventual y el territorio se ha grafiado una base planimétrica con la topografía, cauces hídricos y etapas de la conquista cristiana. Estos elementos configuran claves para una comprensión inicial del sistema conventual territorial, a la que se le superponen las infraestructuras de caminos, además del tamaño poblacional de cada ciudad.

Tomando en primer lugar la implantación dominica (Figura 4), puede observarse que los tres emplazamientos más antiguos se localizan en las ciudades de Córdoba en 1241 (Huerga, 1992, p. 32), Sevilla en 1248 (Pérez Cano, 1996, p. 121-122) y Jerez de la Frontera en 1264²¹⁶ ²¹⁷. Posteriormente, un siglo después, les sucederían las localidades de Jaén en 1382 (Huerga, 1992, p. 287) y Écija en 1383 (Ostos Prieto, 2018, p. 61). En el siglo XV tienen lugar cinco nuevas fundaciones en las ciudades de Ronda, 1485, Almería, 1489, Granada, 1492, Málaga, 1494, y Guadix, 1495 (Huerga, 1992, p. 299-311). En cambio, en el siglo XVI se produce un aumento exponencial comparado con las épocas anteriores de 16 fundaciones a lo largo del ámbito territorial andaluz.

²¹⁶ Año de la fundación del convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera (Ministerio de Cultura y Deporte, 2020, consultado el 31 de mayo de 2020. <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/7213>).

²¹⁷ Las fechas indican el año de la primera fundación dominica en dichos enclaves urbanos, ya que salvo Jerez, las otras dos ciudades tendrán más de un convento perteneciente a la orden de predicadores.

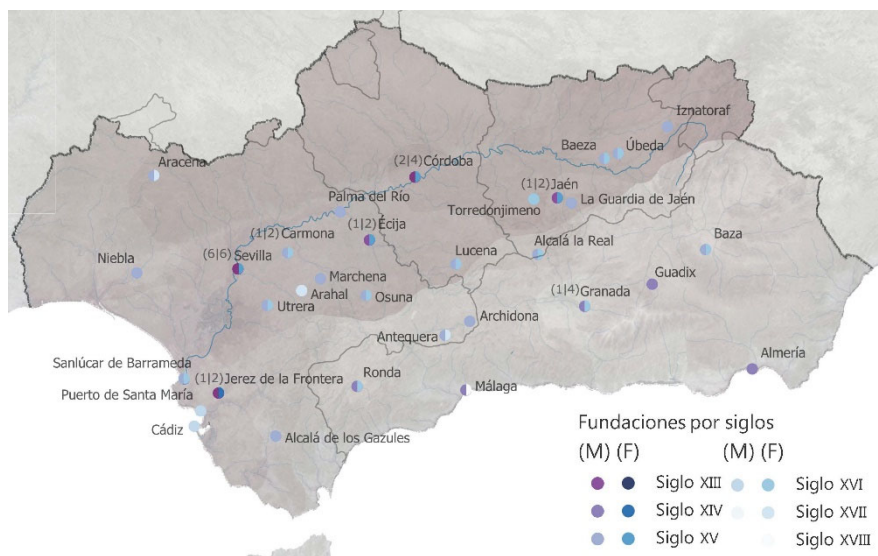


Figura 4: Ciudades CH con fundaciones dominicas.

Fuente: Elaboración propia a partir de Madoz (1847), Hurga (1992) y portal PARES.

El análisis de la situación de estos inmuebles en relación a las fases de la conquista cristiana permite identificar la motivación dominica inicial. Este orden trató de ocupar en primer lugar los enclaves urbanos de mayor importancia y trascendencia, como Córdoba y Sevilla, antiguas capitales musulmanas, siguiendo el curso de las campañas militares realizadas por los reyes cristianos. De este modo, en el siglo XIV, tiene lugar la primera fundación de la rama femenina en el municipio de Jerez, seguido de Sevilla y Écija, empleando al igual que con las casas masculinas la misma estrategia de localización en los enclaves más relevantes (Tabla 1). Respecto al número de conventos masculinos y femeninos, los primeros resultan ser mucho más abundantes que los segundos con la condición de que no todas las ciudades tendrán conventos de ambos sexos. Lo común es encontrar ciudades con sus dos ramas o solo la masculina, apareciendo excepciones en los municipios de Arahal (provincia de Sevilla) y Torredonjimeno (provincia de Jaén) donde la única fundación dominica es de religiosas. En esta comparativa, las grandes capitales como la cordobesa o la granadina tienen un mayor número de inmuebles femeninos que de sus homólogos, con la excepcionalidad de la capital hispalense, en la que los números son equitativos en ambos casos.

Tabla 1. Fundaciones conventuales dominicas en los CH por siglos y reinos.

Dominicos (Masculino Femenino)	Siglo XIII	Siglo XIV	Siglo XV	Siglo XVI	Siglo XVII	Siglo XVIII
Reino de Córdoba	1 -	- -	- 1	3 2	- 1	- -
Reino de Granada	- -	- -	5 -	1 6	- -	- 1
Reino de Jaén	- -	1 -	- 1	5 5	- -	- -
Reino de Sevilla	2 -	1 1	1 4	13 9	3 3	- 1

Fuente: Elaboración propia a partir de Madoz (1847), Huerga (1992) y Archivo PARES.

En contraposición a la dominica, lo primero que destaca de la orden franciscana es una mayor cuantía de fundaciones en el territorio andaluz (Figura 5). Mientras que “los franciscanos franceses prefirieron las pequeñas poblaciones. Los andaluces se extendieron por todas las poblaciones, especialmente las grandes, ignorando las áreas más deprimidas y de más baja densidad” (López Martínez, 1992, p. 42). Con ello, la rama andaluza de esta orden desarrollaría una estrategia similar a la dominica pero abarcando más posiciones geográficas.

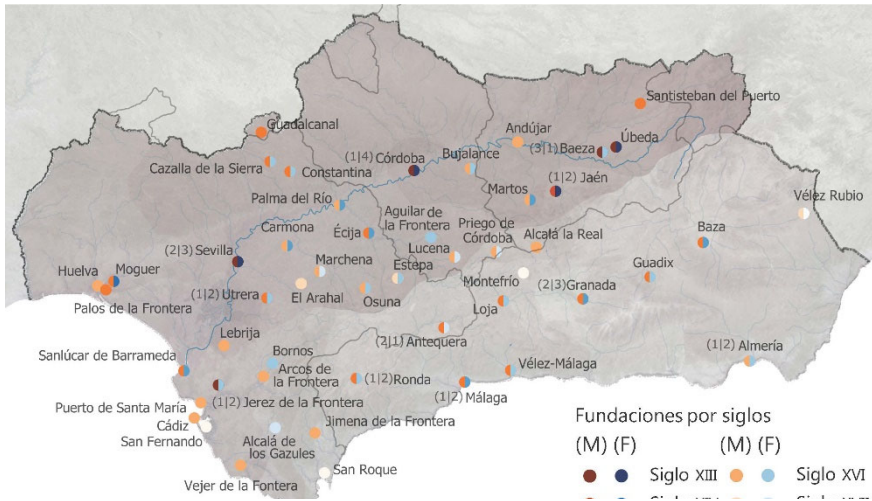


Figura 5: Ciudades CH con fundaciones franciscanas.

Fuente: Elaboración propia a partir de Madoz (1847), Miura Andrades (2018) y portal PARES.

Las primeras fundaciones tienen lugar en las primeras fases de conquista, al igual que las dominicas. Pero mientras que los segundos sitúan su primer enclave en Córdoba, los franciscanos se adelanta a través de su presencia en las localidades de Baeza en 1227 (García Torralbo, 1998, p. 29-34) y Úbeda en 1233 (Serrano Estrella, 2008, p. 72-73). Seguidamente se producirán las fundaciones tanto en Córdoba, 1240, como Sevilla, 1249, y Jerez, 1267, (Miura Andrades, 2018, p. 333-334) donde las tres primeras dominicas. Quizás, al tratarse de las dos órdenes de mayor importancia e intensa relación con la corona castellana pudiera haberse producido una pugna entre ambas. Tanto para la selección inicial del enclave urbano como para su emplazamiento en el entramado de la ciudad. Puede afirmarse la existencia de una “competición” entre franciscanos y dominicos. Ejemplo de ello es la fundación dominica en Sevilla en 1248 y justo un año después en 1249, aparece la franciscana (Pérez Cano, 1996, p. 121-122). Tras este desarrollo inicial, las dos únicas fundaciones producidas en el siglo XIV se contraponen con las más de 25 a lo largo del siglo XV (Tabla 2), coincidiendo con el auge expansivo de la orden dominica. Al igual que ocurre con la orden de predicadores, en cuestión de emplazamientos masculino y femenino, en la franciscana también predominan los enclaves de religiosos, siendo común hallar uno y uno en multitud de municipios, destacando una presencia femenina sobre la masculina más contrastada en Córdoba. Como excepciones se han localizado las poblaciones de Aguilar de la Frontera, Bornos y Alcalá de los Gazules con solo conventos de religiosas.

Tabla 2. Fundaciones conventuales franciscanas en los CH por siglos y reinos.

Franciscanos (Masculino Femenino)	Siglo XIII	Siglo XIV	Siglo XV	Siglo XVI	Siglo XVII	Siglo XVIII
Reino de Córdoba	1 1	- -	- 4	4 2	- 2	- -
Reino de Granada	- -	- -	7 3	2 9	1 1	1 1
Reino de Jaén	2 2	2 -	2 1	3 2	- -	- -
Reino de Sevilla	2 1	- 2	8 3	12 9	3 4	2 -

Fuente: Elaboración propia a partir de Madoz (1847), Miura Andrades (2018) y Archivo PARES.

Conocidas las estrategias iniciales de implantación y distribución a lo largo del territorio, es relevante contrastar esta información con la estructura interna del territorio andaluz derivada del proceso de conquista, distribución en reinos descrita en puntos anteriores. En la Figura 6 se ha grafiado por cada reino el número total de conventos de ambas órdenes distinguiéndose sus correspondientes ramas masculina y femenina. Aunque como bien se advertía en los planos anteriores, el número de fundaciones franciscanas es mayor al dominico, una mayor cuantía del total de emplazamientos se encuentra en el Reino de Sevilla con un 50%, destacando los conventos masculinos en ambos casos (Figura 6). Tras este, el Reino de Granada, con un 20%, es el segundo con un mayor número aunque seguido de cerca por los reinos de Jaén y Córdoba, con un 16% y 14% respectivamente. Hay que destacar que tanto en Granada como Córdoba, los emplazamientos femeninos superan a los masculinos, muy probablemente porque el foco de implantación masculina recae sobre el reino sevillano, encontrando menores dificultades las religiosas en otros ámbitos del territorio. Sin embargo, expresado en números totales, pueden encontrarse un total de 88 fundaciones masculinas y 78 femeninas, por lo que con una diferencia de 10, prácticamente se produce una diferencia del 6%.

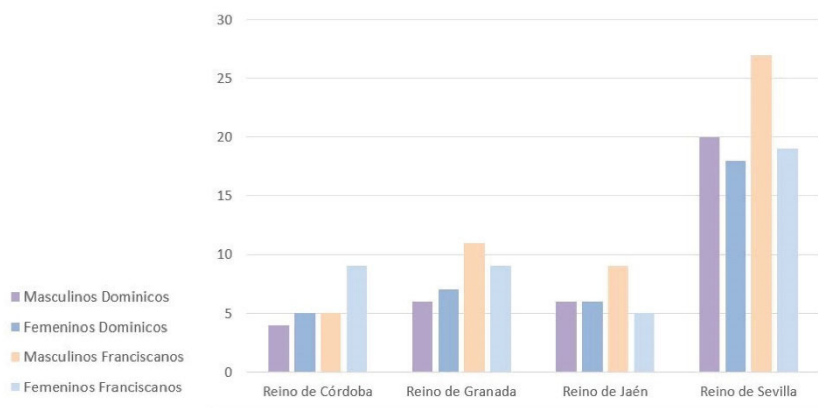


Figura 6: Número de conventos de dominicos y franciscanos en CH por Reinos.
Fuente: Elaboración propia a partir de Madoz (1847), Huerga (1992) y portal PARES.

A partir de los datos obtenidos para poder analizar la importancia y repercusión de las fundaciones en la escala temporal se ha elaborado un nuevo gráfico (Figura 7). La curvatura del eje cronológico no es en absoluto lineal sino que presenta dos picos de máximos, uno situados en el siglo XIII y otro, el más evidente, en el siglo XVI. El primero indudablemente se debe al inicio de la primera fase de asentamiento de las órdenes en el territorio ante una ausencia previa de las mismas en el ámbito andaluz. Posteriormente, los conflictos bélicos fronterizos, la reestructuración del territorio y la adaptación del mismo a la corona castellana favorecen un descenso del número de nuevos conventos. Sin embargo, los nuevos cambios políticos, la llegada de una elevada cantidad de nobles y burgueses, unido al comercio con América y el establecimiento de Sevilla como puerto principal de entrada y salida de los bienes entre ambos continentes conllevaron una explosión conventual durante dicho período, claramente reflejada en el gráfico. Siglos después, debido al descenso de su influencia y al gran número de ellas existentes el territorio andaluz, las nuevas fundaciones se vieron reducidas notablemente. Posteriormente, en el siglo XIX, la lucha contra los procesos de exclaustación marcará una nueva etapa en el devenir de las órdenes religiosas.

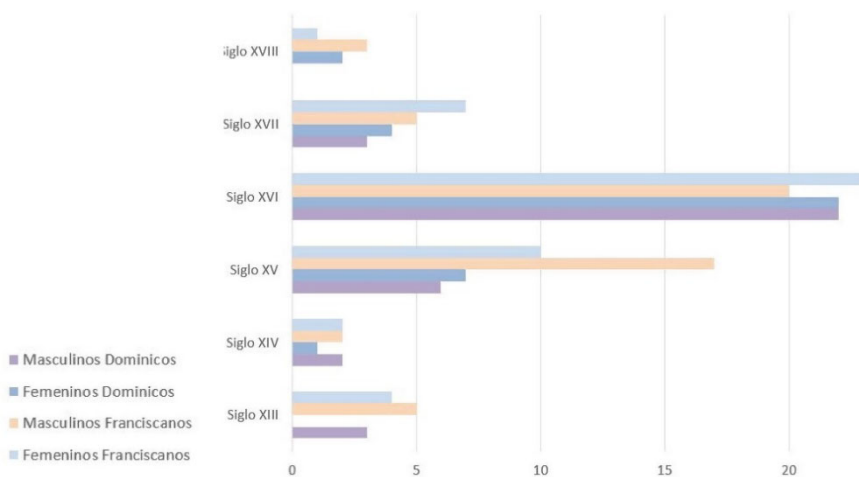


Figura 7: Fundaciones conventuales de dominicos y franciscanos en los CH por siglos.

Fuente: Elaboración propia a partir de Madoz (1847), Huerga (1992) y portal PARES.

Tras analizar la totalidad de fundaciones y observar las diferencias entre

las ramas masculinas y femeninas de cada orden, puede destacarse una ausencia inicial de dominicas en el siglo XIII, pero también de dominicos en el XVIII. Por el contrario, tanto clarisas como franciscanos realizan fundaciones en cada siglo siendo el número entre unos y otros cambiantes según qué etapa temporal se observe. Así pues, contrastan los emplazamientos monásticos de ambas órdenes (Tabla 3) en los siglos XIII y XIV, con un 7% y 4%, frente a los siglos XV y XVI, con un 23% y 53%, seguido finalmente de un 10% y 4% en los dos últimos siglos.

Tabla 3. Fundaciones conventuales en los CH por siglos.

	Siglo XIII	Siglo XIV	Siglo XV	Siglo XVI	Siglo XVII	Siglo XVIII
Dominicos (Masculino)	3	2	6	22	3	0
Dominicos (Femenino)	0	1	7	22	4	2
Franciscanos (Masculino)	5	2	17	20	5	3
Franciscanos (Femenino)	4	2	10	23	7	1

Fuente: Elaboración propia a partir de Madoz (1847), Huerga (1992), Archivo PARES y declaraciones de C.H.

Finalmente, tanto dominicos como franciscanos lograron asentarse en el territorio andaluz no solo a través de su inserción física en la ciudad sino también de su interacción con la población local. A su vez, adquirieron un elevado nivel de poder e influencia que, en muchos casos, fue empleado para la edificación de sus edificios conventuales a través de conocidos arquitectos. Entre ellos, el propio Andrés de Vandelvira construyó para la orden de predicadores el convento de la Guardia de Jaén. El mismo que fue artífice de buena parte de la mejor arquitectura renacentista de las poblaciones de Úbeda y Baeza, considerándosele uno de sus máximos exponentes (Chueca Goitia, 2001, p. 131). Junto a su arquitectura, dichas órdenes han logrado sobrevivir como herencia del pasado conventual andaluz hasta nuestros días, aunque con un número muy disminuido en sus comunidades. Aún hoy es frecuente encontrar en aquellas ciudades con mayor número de fundaciones conventuales

alguno de sus miembros e inmuebles que, más o menos alterados, permanecen desde el día de su fundación.

6. DISCUSIÓN

Inicialmente se ha analizada la implantación geográfica de las órdenes de predicadores y franciscanos de forma independiente. Con la información obtenida se ha elaborado un plano común con los enclaves urbanos de ambas casas religiosas (Figura 8). Al contrastarse las estrategias de fundación de cada una, han aparecido puntos coincidentes en ambas. Entre estos, la política de implantación sobre los enclaves más relevantes del territorio andaluz. En este sentido, habría que matizar que parte de la pugna ya enunciada entre ambas órdenes pudo interferir en el que ambas se encuentren de manera coincidente en un amplio número de poblaciones.

La superposición al mapa conjunto de fundaciones de la capa de la red de infraestructuras terrestres de caminos y vías principales, nos proporciona confirmaciones a presupuestos relevantes. Prácticamente todos los asentamientos urbanos con conventos, con muy pocas excepciones, se encuentran en la proximidad o con el acceso a una de estas vías. Las ciudades coincidentes, resultan ser además las de un mayor crecimiento económico durante siglos posteriores.

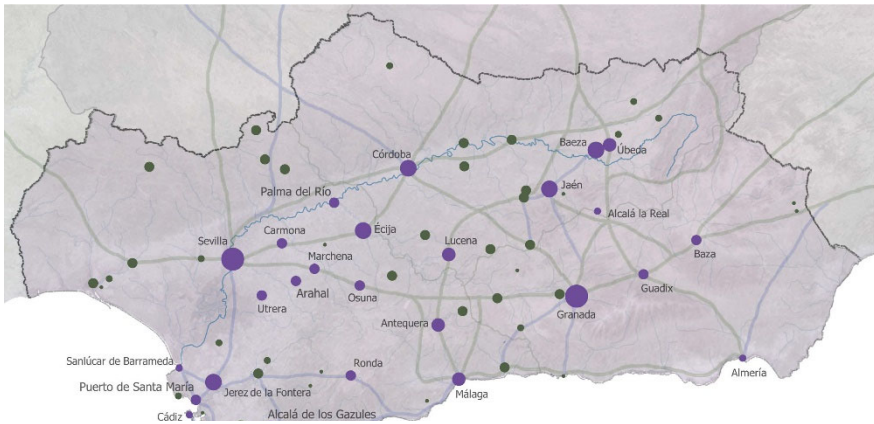


Figura 8: Ciudades CH con fundaciones dominicas y franciscanas.

Fuente: Elaboración propia a partir de Madoz (1847), Huerga (1992), Archivo PARES y declaraciones de C.H.

Es necesaria la superposición del plano de la Figura 8 con el plano de sistemas de ciudades del POTA para poder comprobar el tipo de ciudad actual (Figura 9). En él se puede observar la caracterización actual que tienen las ciudades conventuales dominicas y franciscanas detectadas y poder así corroborar que las poblaciones elegidas responden a una importancia económica y política. En primer lugar, existe una elevada cuantía de fundaciones en las capitales provinciales a salvedad de Huelva en la que no habría coincidencia de órdenes. En contrapunto destaca un abundante número de implantaciones monásticas en ciudades medias, las cuales algunas llegan a sobresalir sobre la propia Almería o Cádiz.

El plano permite observar que la configuración de Andalucía que se generó a través de las órdenes no dista de la establecida por el Plan de Ordenación Territorial siglos después. Muchas de estas urbes constituyen importantes núcleos urbanos en el territorio, mientras que algunas han quedado estancadas tanto económica como demográficamente siendo superadas por otras ciudades que en un inicio se encontraban en niveles inferiores de desarrollo.

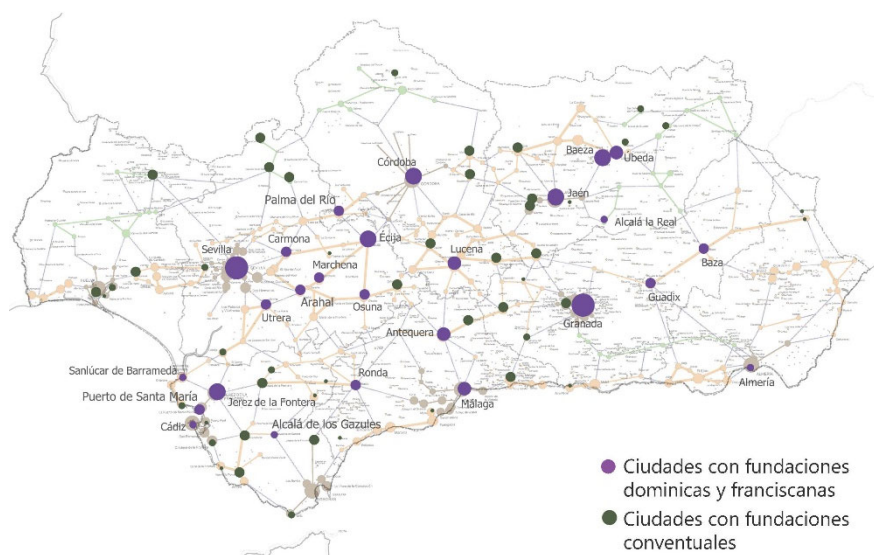


Figura 9: Superposición de ciudades CH con fundaciones dominicas y franciscanas con el plano del sistema regional de ciudades de Andalucía.

Fuente: Elaboración propia a partir de Madoz (1847), Huerga (1992), Archivo PARES, declaraciones de C.H. y el plano del sistema regional de ciudades del POTA (2006).

7. RESULTADOS

A partir de los datos obtenidos se han ubicado en el territorio andaluz un total de 36 fundaciones dominicas y 51 franciscanas. A raíz de los planos y superposiciones de capas realizadas se define que la evolución de la conquista cristiana ha resultado clave para comprender el germen del monacato en Andalucía. Además, los accidentes geográficos, infraestructuras de comunicación territoriales y el crecimiento demográfico suponen variables determinantes en la configuración del sistema conventual.

Parte de los resultados obtenidos ha sido la confirmación de la instalación de la mayor parte de los enclaves urbanos que tienen presencia conventual. Situación caracterizada por la cercanía de viarios y caminos por los que transcurren las principales rutas comerciales, suponiendo un total de 37 de 56 ciudades junto a las principales vías. El censo poblacional ha permitido identificar aquellos municipios con mayor importancia económica, paralela a su número poblacional. Estos suponen un lugar para las comunidades mendicantes estudiadas para incentivar un incremento económico en limosnas y ayudas.

Conjuntamente con el plano de la Figura 9, que combina el sistema andaluz de ciudades y las fundaciones conventuales, se ha elaborado una tabla (Tabla 4) en la que se relacionan el total de enclaves urbanos con presencia conventual con el tipo de red que conforman según lo establecido en el POTA: Red Polinuclear, Red de Ciudades Medias y Red de Ciudades Pequeñas. Esta relación se ha elaborado atendiendo a cada una de las órdenes y de también de forma conjunta. El cruce de estas informaciones permite observar que el mayor número de asentamientos urbanos conventuales se sitúa en la red de ciudades medias, seguido de la polinuclear, en ambas órdenes. Ya que la estructura urbana principal de Andalucía es la ciudad media es lógica la aparición mayor en este tipo de enclaves. Por tanto, la trascendencia urbana de la implantación conventual no es solo relevante en las grandes urbes sino también en municipios de carácter mediano, quedando en tercer plano y por ende, como una posible excepción, la localización de conventos en ciudades pequeñas o asentamientos rurales.

Tabla 4. Conjuntos Históricos en el sistema de ciudades del POTA.

Redes del POTA	Ciudades con presencia dominica	Ciudades con presencia franciscana	Ciudades con presencia dominica y franciscana
Red Polinuclear	11	16	9
Red Ciudades Medias	19	30	17
Red Ciudades Pequeñas	2	4	0
Total	32	50	26

Fuente: Elaboración propia a partir de Madoz (1847), Huerga (1992), Archivo PARES, declaraciones de C.H. y el plano del sistema regional de ciudades del POTA (2006).

8. CONCLUSIONES

En el sur peninsular ibérico, Andalucía es una de las regiones donde la influencia conventual ha tenido una mayor trascendencia, tanto en el número de fundaciones como en sus efectos sobre la construcción territorial a través de sus ciudades. Atendiendo al elevado número de órdenes religiosas que llegaron al territorio andaluz, se han seleccionado para este estudio aquellas dos que alcanzaron una mayor relevancia, lo cual permite objetivar la importancia y trascendencia del sistema monacal en el territorio andaluz. La relación de las fundaciones monásticas en Andalucía ha resultado estar relacionada con los Conjuntos Históricos, determinada por su continuidad fundacional y su actividad desarrollada.

Tras la incorporación de los territorios andaluces a la corona de Castilla, y por consiguiente, la introducción del cristianismo en el sur peninsular, la conquista cristiana ha resultado ser decisiva en la implantación conventual andaluza. Las campañas militares no tuvieron un fin exclusivamente bélico sino que significaron el inicio de la implantación monacal, particularmente la de dominicos y franciscanos. Además de la conquista, otros factores como la geografía, caminos y crecimientos demográficos han caracterizado la relevancia de los asentamientos sobre los que han tenido lugar las fundaciones conventuales.

El análisis mencionado permite objetivar la importancia y trascendencia del sistema conventual en el territorio andaluz, denotando la construcción de una red territorial monacal superpuesta. La proximidad a viarios, construcciones en grandes ciudades y localización geográfica favorable genera nuevas relaciones e interacciones territoriales, contribuyendo con ello a definir en este proceso secular el sistema territorial andaluz.

La comparativa posterior con el sistema actual de ciudades andaluzas permite cuantificar la relevancia de estas urbes a través del sistema conventual, teniendo en cuenta que la implantación conventual en un asentamiento urbano no es en absoluto casual. Por tanto, queda patente que las ciudades con presencia conventual han experimentado mayores crecimientos futuros que aquellas sin fundaciones monásticas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Chamocho Cantudo, M. A. (2017) *Los fueros de los reinos de Andalucía: de Fernando III a los Reyes Católicos*. Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado.
- Chueca Goitia, F. (2001) *Historia de la arquitectura española*. Tomo II. Fundación Cultural Santa Teresa.
- Consejería de Obras Públicas y Transportes. Junta de Andalucía. (2006) Plan de Ordenación del Territorio de Andalucía. BOJA 250, de 29 de diciembre de 2006.
- García Torralbo, M. C. (1998) *Baeza Conventual*. Gráficas Minverva.
- González, T. (1829) *Censo de población de las provincias y partidos de la Corona de Castilla en el siglo XVI: con varios apéndices*. Imprenta Real.
- Huerga, A. (1992) *Los dominicos en Andalucía*. Alcaná Libros.
- Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía (2009) *Atlas de la historia del territorio de Andalucía*. Junta de Andalucía.
- Instituto Cartográfico y Geológico de Cataluña (s. f.) *Repertorio de todos los caminos de España en el año de 1543*. <https://cartoteca-digital.icgc.cat/digital/collection/espanya/id/2618>

- Lara, M. y Lara, L. (2018) Breviario de Historia de España. Desde Atapuerca hasta la era de la globalización. Editorial EDAF.
- López Martínez, A. L. (1992) La economía de las órdenes religiosas en el antiguo régimen. Diputación provincial de Sevilla.
- Madoz, P. (1847) *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Tomo VII, Madrid.
- Ministerio de Cultura y Deporte. (2020) Portal de Archivos Españoles (PARES). <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autsearch>
- Miura Andrades, J. M. (2018) Ciudades y conventos franciscanos en la Andalucía bajomedieval. Jerarquías urbanas y procesos de expansión del poblamiento. *Anuario de estudios medievales*, 48, 331-360. <https://doi.org/10.3989/aem.2018.48.1.11>
- Orlandis Rovira, J. (2017) Historia de la Iglesia. La Iglesia antigua y medieval. Palabra.
- Ostos Prieto, F. J. (2018) La estructura conventual de Écija. Génesis, influencias, transformaciones y continuidades en ciudades medias. [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Sevilla].
- Ostos Prieto, F. J. (2020) La implantación conventual en el contexto andaluz. Territorio, ciudad y protección urbanística. [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Sevilla].
- Pérez Cano, M. T. (1996). Patrimonio y Ciudad. El sistema de los conventos de clausura en el centro histórico de Sevilla. Universidad de Sevilla.
- Rodríguez Toro, J. J. (2000) La Descripción y Cosmografía de España (o Itinerario) de Hernando Colón: Sus Aportaciones a los Historiadores. *Historia, Instituciones, Documentos*, 27, 275-294.
- Serrano Estrella, F. (2008) Órdenes mendicantes y ciudad. El patrimonio conventual de Jaén en la Edad Moderna. [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/1897>

EL PATRIMONIO CULTURAL DE LAS NUEVAS
POBLACIONES EN EL MUSEO DE LA CAROLINA:
ANÁLISIS DEL DISCURSO EXPOSITIVO²¹⁸

DRA. ANA TIRADO DE LA CHICA
Universidad de Jaén, España

DR. FRANCISCO JOSÉ PÉREZ-SCHMID FERNÁNDEZ
Universidad de Jaén, España

RESUMEN

Este trabajo aborda el análisis de la exposición dedicada a las Nuevas Poblaciones de Carlos III de Sierra Morena y Andalucía en el Museo de La Carolina. Se utiliza un método de estudio de caso basado en técnicas etnográficas para la recogida de datos, de acuerdo a la observación directa realizada en octubre de 2020. Para el análisis de la información recogida se realiza un análisis de contenidos de acuerdo a las variables del campo temático y del medio o soporte. En los resultados se identifican hasta 13 temas diferentes y 16 medios o soportes empleados en la exposición. En la discusión, se interpreta una museología convencional apoyada en el discurso expositivo principalmente elitista y fundamentada predominantemente en fuentes escritas y cartográficas de la Historia. A su vez, se encuentran evidencias para contenidos de artes, costumbres y tradiciones, e incluso relativos a conflictos sociales, pero estos se encuentran dispersos en medios secundarios de la exposición.

PALABRAS CLAVE

Musealización, Patrimonio Cultural, Nuevas Poblaciones, Interdisciplinariedad.

²¹⁸ El presente trabajo ha sido realizado dentro del Proyecto I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación PID2019-110225GB-I00/ AEI /10.13039/501100011033 bajo la denominación "Acciones de promoción y fomento turístico: itinerarios culturales y musealización del Patrimonio Cultural de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena", dentro de "El proyecto de las nuevas poblaciones de Sierra Morena y Andalucía en contexto europeo y comparado: ideas, reformas y proyección (1741-1835)".

INTRODUCCIÓN

En este trabajo examinamos las maneras de musealizar y exponer el tema de las Nuevas Poblaciones en el Museo de La Carolina (Jaén). Es resultado de una investigación dedicada al estudio de Nuevas Poblaciones de Sierra Morena bajo el reinado de Carlos III en centros turísticos y de difusión del Patrimonio Cultural, de los cuales, el caso del Museo de La Carolina constituye uno de los principales en el entorno más próximo de la investigación.

La historia de los museos locales en España está marcada por un periodo de “boom museístico” de los años 80 del siglo pasado, y cuyo ímpetu continuó por más tiempo. Algunos/as más críticos como Manuel Ramos (2011-2012, pp. 95-96), lo interpretan como fortísimas inversiones que después han demostrado una falta de planificación y realismo. Pero otros/as, como Juan Carlos Rico (2002, pp. 52 y 125), entienden que se vivió un momento sin precedentes y que estuvo especialmente animado por el fenómeno del turismo cultural, y que en España es uno de los sectores principales del desarrollo. De este modo, buena parte de los museos locales en España son resultado de un crecimiento veloz y coyuntural.

Por tanto, el propósito de este estudio es contribuir a la musealización del patrimonio cultural de las colonias de Sierra Morena, analizando los recursos museográficos que se están empleando, y aportando líneas de futuro hacia los discursos expositivos para las Nuevas Poblaciones.

1. LA MUSEALIZACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

Musealización es un neologismo. Los museólogos André Desvallées y François Mairesse (2009, pp.50-52) se refieren a la musealización como una “operación y cambio de estado”. En este sentido, entiende que comprende los procesos de preservación, tesaurización y presentación, por los que se adquieren valores testimoniales de la humanidad. Sin embargo, con frecuencia se encuentra especialmente asociado a las actuaciones museográficas (Pontes, 2017; Lasheras y Hernández, 2004).

Poner el foco de estudio sobre las formas de exponer el patrimonio cultural en los museos significa entender el museo como un sistema de relaciones donde los agentes implicados construyen las narrativas culturales del museo. En palabras de Scheiner (2015): “el museo sigue siendo una institución, que comprende, resignifica y re-presenta lo real por medio de dispositivos técnicos museográficos.” (p. 83).

Los valores y narrativas en las exposiciones se configuran como representaciones discursivas multi-modales (Kaplan, 2001), de acuerdo a la variedad de elementos de exposición. Para Delgado (2013), el discurso de la exposición debe ser eficaz, relacionándolo con un tema general e incluyendo diversos niveles informativos. La autora refiere hasta ocho tipos de recursos (cartelería, unidad del diseño gráfico, información gráfica, medios tridimensionales, nuevas tecnologías, entre otros).

Para María Bolaños (2006), lo más interesante no es lo concerniente a las técnicas expositivas, sino a las ideas, interpretaciones y estéticas que subyacen en los modos de ordenar el conocimiento. En los últimos años, los discursos expositivos han evolucionado hacia una epistemología transversal de los temas de las exposiciones (Tirado, 2020; Tirado, 2019). Se reúnen así contenidos y objetos de diferente naturaleza y de disciplina, pero que en conjunto son representativos de los sentidos e ideas que los museos quieren comunicar. A su vez, a esta interdisciplinariedad se le han sumado los supuestos de la Museología crítica, en pro del reconocimiento multicultural de los valores y las voces de la historia (Lorente, 2015).

2. LAS NUEVAS POBLACIONES DE CARLOS III

El 5 de julio de 1767, bajo el gobierno de Carlos III, se promulgó el Fuero de Población de Sierra Morena (Fuero, 1767). Se inició un proyecto colonizador que creó una nueva demarcación administrativa en la Andalucía de finales del siglo XVIII. A partir de ese momento, a los reinos de Córdoba, Granada, Jaén y Sevilla se añadió la Superintendencia de las Nuevas Poblaciones. La sede de dicha jurisdicción se ubicó en La Carolina, estando dividida en dos partidos territoriales, las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena con capital en La Carolina y las Nuevas

Poblaciones de Andalucía con capital en La Carlota (Cebreiro Núñez, 2012, pp. 115 y 118). La persona elegida para dirigir el proyecto fue Pablo de Olavide y Jáuregui, originario de Lima, capital del Virreinato de Perú. Olavide fue nombrado superintendente de las Nuevas Poblaciones, entre otros cargos que le garantizaron la independencia y el poder necesarios para la realización del plan de colonización (Pérez-Schmid, 2020a, p. 60).

El 20 de agosto de 1767 se iniciaban los trabajos señalando La Peñuela, Santa Elena y Guarromán como los primeros lugares para poblar. La eficacia del asentista Thürriegel en la publicitación de la colonización en Europa logró que a principios de septiembre de ese mismo año comenzaron a llegar los colonos, realizándose el primer repartimiento de cincuenta suertes el 11 de octubre (Sánchez-Batalla, 1998, I, pp. 161-164). En 1768 se crearon las colonias de Aldeaquemada, El Rumbiar, Arquillos, Venta de los Santos y Carboneros, a la que posteriormente se le unieron Miranda del Rey, Montizón y Venta de Linares—Navas de Tolosa—. En los desiertos de La Parrilla y Monclova se establecieron a partir de 1768 las Nuevas Poblaciones de Andalucía. Se creó La Carlota, La Luisiana, Fuente Palmera y San Sebastián de los Ballesteros. En 1793, la Superintendencia de Concepción de Almuradiel en La Mancha que se había fundado en 1781, fue puesta bajo la administración de los Intendentes de Nuevas Poblaciones (Pérez-Schmid, 2020a, pp. 40).

Entre 1767 y 1835, el Fuero de las Nuevas Poblaciones y su Intendencia estuvieron vigentes con la excepción de tres periodos en los que fue derogado: entre 1810 y 1812 bajo el reinado de José I Bonaparte, por las Cortes de Cádiz entre 1813 y 1814, y durante el Trienio Liberal (1820-1823). Cuando se derogó el Fuero se suprimió la Intendencia de Nuevas Poblaciones y la Superintendencia de Almuradiel, distribuyéndose sus términos dentro del nuevo modelo de organización de ocho provincias que el Secretario de Estado Javier de Burgos aprobó en 1833 (Pérez-Schmid, 2018, pp. 76-77).

En la actualidad son siete los municipios heredados de la Intendencia de Nuevas Poblaciones en la provincia de Jaén, cuatro en la provincia de

Córdoba y dos en la de Sevilla. Almuradiel formó municipio en la provincia de Ciudad Real. La comparación de los núcleos creados durante época neopoblacional y las poblaciones que permanecen en la actualidad nos ofrecen, pese a la desaparición de siete aldeas de las treinta y nueve que llegaron a tener durante su máxima expresión nos muestran el éxito del proyecto.

3. MATERIALES Y MÉTODO

Se adopta un método de estudio de caso, en el que la muestra de estudio la constituye el Museo de La Carolina y su módulo expositivo dedicado a la exposición permanente de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía. Así, las fuentes primarias y principales de información corresponden con los recursos museográficos de la exposición y los agentes informantes del Museo.

Debido a la variedad tipológica de los elementos museográficos y que constituyen una elaboración original de cada montaje expositivo, el análisis del estudio se ha abordado de forma inductiva. Para la recogida de datos se emplean técnicas etnográficas de observación directa del lugar y de registro documental de fotografía y videografía de la exposición (Díaz, 2012). A tal efecto, en los investigadores realizaron el trabajo de campo de visita del lugar del Museo en octubre de 2020.

Para el análisis de los datos, se adopta un método de análisis de contenido, y de acuerdo a dos variables: del campo temático y del medio o soporte. El campo temático se refiere al tema general de los contenidos. Para su interpretación, se emplea el Tesoro de la UNESCO, que establece una lista controlada, estructurada y actualizada de términos para el análisis temático en los campos de educación, cultura, ciencias naturales, ciencias sociales y humanas, comunicación e información (UNESCO, 2020). Por su parte, la variable de medio y soporte se refiere tanto a bienes culturales del patrimonio como a elementos museográficos a los que correspondan los contenidos de la exposición.

1.1. LA EXPOSICIÓN DE LAS NUEVAS POBLACIONES DE CARLOS III EN EL MUSEO DE LA CAROLINA

En calidad de Museo, esta institución es de reciente creación. Fue inscrito en el año 2016 en el Registro de Museos y Colecciones Museográficas de la Junta de Andalucía con el nombre completo de Museo de la Carolina. Capital de las Nuevas Poblaciones²¹⁹. Como se observa, el propio nombre del Museo integra el tema de las nuevas poblaciones, lo que manifiesta su importancia e impacto en esta institución. La titularidad es municipal y pública, según que recae en el Ayuntamiento de La Carolina. Este es a su vez responsable de su financiación, mantenimiento y gestión desde el 31 de diciembre de 2017 cuando fue suprimido el “El Patronato Municipal Museo Arqueológico de La Carolina (Jaén)”²²⁰.

El origen de una parte de sus fondos se sitúa en la “Asociación Cultural Amigos del Museo Arqueológico de La Carolina” y en el desaparecido Museo Arqueológico, cuyos fondos se utilizaron como base para complementar la dotación del nuevo “Centro de Interpretación de la Historia de la Minería en las Nuevas Poblaciones de Jaén”, creado en el año 2011 y finalmente transformado en museo por la Junta de Andalucía, como decíamos anteriormente. Actualmente la exposición permanente del museo se ordena en cinco módulos que abarcan desde la época de la Prehistoria hasta la Edad Contemporánea (Contexto geográfico y natural de La Carolina, Prehistoria, Medieval, Nuevas Poblaciones, Minería y Sala de exposiciones temporales).

La localización del Museo de La Carolina es muy estratégica respecto del tema de las Nuevas Poblaciones. La sede actual del museo ocupa la rehabilitación de dos edificios históricos anteriores: el antiguo solar del

²¹⁹ “Orden de 21 de diciembre de 2015, por la que se autoriza la creación del Museo de La Carolina. Capital de las Nuevas Poblaciones, de La Carolina, Jaén, y se acuerda su inscripción en el Registro de Museos de Andalucía”, en el *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*, nº 56, 23 de marzo de 2016, pp. 47-49.

²²⁰ “Aprobación definitiva de la disolución del Patronato y derogación de sus Estatutos”, en el *Boletín Oficial de la Provincia de Jaén*, nº109, 9 de junio de 2017, pp. 8035-8044.

que fuera el Palacio de la Intendencia de Nuevas Poblaciones y un antiguo silo de la Red Nacional de Silos y Graneros. Así, se ubica en la que fue la primera colonia creada en 1767.



Figura 1: Fachada del Museo de La Carolina al lado del Palacio Intendente Olavide (2013)
Fuente. Imagen propia

La exposición permanente dedicada a las Nuevas Poblaciones de Carlos III en el Museo de La Carolina se emplaza en una arquitectura de antiguo silo que se ha rehabilitado para este propósito. Se trata de una nave diáfana, de grandes dimensiones, especialmente en altura, y en la que aún se conserva la estructura de vigas de madera de la techumbre. Previo a la sala, hay un primer panel central, en que se reproducen en impresión digital tres obras de pintura: *Motín de Esquilache* (1864) de José Martí y Monsó, y el retrato de Carlos III (ha. 1765) de Antón Rafael Mengs, ambos del Museo del Prado; y el retrato don Fernando Príncipe de Asturias (1731), futuro Fernando VI y hermanastro de Carlos III, de Jean Ranc, del Museo Naval de Madrid. También, tres cuadros de texto que describen el contexto ideológico del siglo XVIII con la irrupción de la Ilustración, y que alude al impulso reformistas y de modernización del país, y de los contrastes que se vivieron entre la corte y el ambiente social

(mientras Carlos III y su corte disponían las reformas para una europeización del país, el pueblo y la aristocracia mostraba recelo por los extranjeros y se afianzaba en ellos la cultura popular española).

A un lado, se encuentra una pantalla de televisión donde se reproduce un audiovisual dedicado a las Nuevas Poblaciones. Este tiene una duración breve, de unos cinco minutos aproximadamente. Se emplean recursos visuales de ilustraciones y animaciones y de un narrador caracterizado como Pablo de Olavide. Representan la situación cultural de modernización y reforma de las cortes europeas en el siglo XVIII, las rutas y viajes de los colonos desde centro Europa hasta Andalucía, figuras de personalidades históricas y de población civil y de otros aspectos de su vida cotidiana.

Junto a la pantalla, otro panel con dos cuadros de texto. En uno de ellos se sintetiza el proyecto de las Nuevas Poblaciones, y la amplitud de elementos y personalidades que estuvieron implicados, y que evidencian la complejidad e intensidad del proyecto. Y, en el otro, se hace referencia a los antecedentes en el país sobre núcleos de colonización promovidos por la corte española, como en los siglos XVI y XVII.

El acceso a la exposición representa uno de los elementos arquitectónicos que principalmente han caracterizado al casco histórico colonial de La Carolina y que son las dos torres de la Aduana. En sala, hemos diferenciado siete secciones para la ordenación temática de la exposición. La primera de ellas (Proyecto de fundación de las Nuevas Poblaciones en Sierra Morena y Andalucía) la encontramos en el centro (ver figura 2). Se compone de una vitrina rectangular y un panel adosado a modo de telón de fondo. El interior de la vitrina contiene una maqueta²²¹ de elaboración contemporánea que representa el núcleo urbano de La Carolina. Junto a esta, tres medallas de oro, plata y bronce, respectivamente,

²²¹ Realizada a partir de un dibujo de 1769 que se conserva en el Archivo Histórico Nacional, *Inquisición*, MPD, 57, *Perspectiva de la entrada de La Peñuela, capital de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena*, 22 de junio de 1769.

acuñadas en 1774²²² y conmemorativas del establecimiento de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena.

En la parte frontal de la vitrina se reproduce una impresión digital de uno de los documentos del plano urbano sobre este núcleo poblacional: *Perspectiva de la entrada de La Peñuela Capital de las nuevas Poblaciones de Sierra Morena*²²³; y sobre en el que figura la datación de 1769. Y, junto a este, dos cuadros de texto que narran la historia de la fundación, con el título *Del convento de La Peñuela a La Carolina como capital*.



Figura 2: Sala dedicada a las Nuevas Poblaciones en el Museo de La Carolina (2020)
Fuente. Imagen propia

²²² Realizadas por Jerónimo Antonio Gil y Tomás Francisco Prieto. El anverso está dedicado a Carlos III como *Pater patriae* y el reverso a la industria, la cultivo y la agricultura en las Nuevas Poblaciones.

²²³ Inicialmente a esta población de le llamó La Peñuela, derivado del nombre del convento de carmelitas descalzos que ya se encontraba en la zona.

El panel de la vitrina anterior se compone de tres hojas verticales. En el centro, una pintura original de Pablo de Olavide²²⁴. A la derecha, varias reproducciones impresas de planos topográficos históricos de La Carolina, que refieren las zonas de vivienda, las parcelas agrícolas y toda la extensión del territorio²²⁵. A la izquierda, se reproduce la Explicación al plan ignógrafo de La Carolina²²⁶; tres infografías que representan el crecimiento urbano de La Carolina a partir del plano ignógrafo²²⁷; y cuatro fotografías históricas de La Carolina de principios y mediados del siglo XX.

La segunda sección (Territorio y colonización de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía) la encontramos entrando a la derecha. Se compone de tres paneles sobre el muro. Uno es un cuadro de texto sobre las dificultades de aculturación de los colonos que provenían del extranjero y de otras zonas del país. Este texto se acompaña de una reproducción en impresión digital de uno de los documentos históricos que ejemplifican el reparto de suertes²²⁸ a las familias de colonos obtenido de los libros de repartimiento²²⁹.

Y, a la izquierda, se compone igualmente de varios paneles que reproducen documentos históricos y cuadros de texto. Encontramos la reproducción en impresión digital de la pintura *Carlos III y los Colonos de Sierra Morena* (ha. 1805), originalmente realizada por José Odriozola y conservada en la colección del Museo Real Academia de Bellas Artes de

²²⁴ Pintura donada por Bartolomé Soriano, heredero de Pablo de Olavide, en 1907 al Ayuntamiento de La Carolina.

²²⁵ Copia del plano que realizó el ingeniero Joseph Ampudia y Valdés a finales del siglo XVIII.

²²⁶ Centro Geográfico del Ejército. Arm. G TBLA. 5ª Carp. 4ª nº 154, Juan de Dios Sevilla, 1848.

²²⁷ Las infografías están derivadas del trabajo sobre urbanismo en las Nuevas Poblaciones de Sánchez Fernández (1992, pp. 231-235).

²²⁸ Las suertes eran parcelas de tierra que el monarca repartió a los colonos.

²²⁹ Los libros de repartimiento de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena se conservan en el Archivo Histórico Provincial de Jaén.

San Fernando²³⁰; de las primeras páginas de la contrata de Thürriegel de 1767²³¹; unas infografías de la geografía de las Nuevas Poblaciones de Andalucía, el listado de todas las poblaciones y una reproducción del Plano Geográfico de las Nuevas Poblaciones de Andalucía²³²; además, también reproducen las primeras páginas del Fuero de Sierra Morena²³³ con un texto explicativo.

La tercera sección es la que ocupa mayor espacio en la sala (Urbanismo y arquitectura de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena). Se extiende a lo largo de buena parte de ambos laterales mayores de la sala. En ambos lados se sigue la misma estructura, si bien los contenidos difieren entre sí. Cada una se compone de dos vitrinas alargadas y de poca altura. Estas contienen maquetas²³⁴ de otros proyectos urbanos de Nuevas Poblaciones de Sierra Morena, respectivamente. Junto a estas se muestran también otros objetos de diferente tipología en cada caso (ver figura 3).

²³⁰ Fue el segundo premio del concurso que dicha institución dedicó a las Nuevas Poblaciones para publicitar uno de los proyectos más importantes del reinado de Carlos III.

²³¹ (1767) Real cedula de su majestad, a consulta del consejo, aprobando el pliego que, para la introducción de seis mil colonos flamencos, y alemanes [...].

²³² Centro Geográfico del Ejército. Arm. G TBLA. 6ª Carp. 3ª n° 263. Joseph Ampudia y Valdés, 1794-1797.

²³³ (1767) Real cédula de su majestad, y señores de su consejo, que contiene la instrucción, y fuero de población, que se deben observar en las que se formen de nuevo en la Sierra Morena con naturales, y extranjeros católicos.

²³⁴ Las maquetas fueron construidas a finales del siglo XX dentro del ámbito de los congresos de Nuevas Poblaciones (*Maquetas de los núcleos originales de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena*, 1988).



Figura 3: Tercera sección de sala dedicada a las Nuevas Poblaciones en el Museo de La Carolina (2020)
Fuente. Imagen propia

A la derecha, las maquetas son de las poblaciones de Aldeaquemada, junto a la reproducción de algunas páginas de las cuentas del asentista Thürriegel²³⁵; la aldea de Vista Alegre, Magaña, La Fernandina y de El Porrosillo, junto a reproducciones de planos topográficos en miniatura de la Aldea de Vista Alegre, la Venta del Catalán, y El Altico; de Montizón y de Navas de Tolosa, junto a hojas que reproducen reales cédulas de la época y reproducciones de huevos pintados²³⁶; y de Arquillos, junto

²³⁵ Archivo General de Simancas, Cuenta general y relación que hace Juan Gaspar de Thürriegel del dinero que tiene percibido por cuenta de los colonos que ha introducido para las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena. Madrid, 13 de noviembre de 1769.

²³⁶ Las fiesta de los huevos pintados o pintahuevos (en Aldeaquemada se denomina “Cuca” y en Santa Elena “Rulahuevos”) se realiza el Domingo de Resurrección y fue una de las tradiciones que trajeron los colonos de centroeuropa a las Nuevas Poblaciones. Los niños, fundamentalmente, pintan y decoran los huevos en familia, para después trasladarse al campo en una jornada festiva donde se realizan distintos juegos.

a varios libros, entre ellos dos tomos originales de *El Evangelio en triunfo* de Pablo de Olavide.

En la primera vitrina se alternan dos reproducciones de mapas: el Mapa de una parte de Sierra Morena, que comprende el proyecto de las nuevas poblaciones de 1768²³⁷, donde se muestran los terrenos en los primeros años del proyecto, y el mapa del Obispado de Jaén de Gregorio Forst de 1653²³⁸. Juntos a estos, otras reproducciones de los libros de repartimiento.

Sobre las vitrinas anteriores y adosados a la pared, se disponen varios paneles. Uno dedicado al diseño geométrico de las trazas urbanas de las Nuevas Poblaciones. Se reproduce en impresión digital un plano histórico de la topografía y tabla de censo de la población de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena (1782) realizado por Rodolfo de León Sarmiento²³⁹; y tres planos topográficos en gran tamaño (Plano Topográfico de la feligresía de las Navas, de Arquillos y de Montizón y Venta de los Santos). Dos cuadros de textos aportan algunos detalles, sobre las personas de los encargos de las obras civiles; la influencia de modelos clásicos; el origen y elaboración de estos mapas, entre otros.

A la izquierda, las maquetas son de las poblaciones de Aldea de la Cruz; de Carboneros, junto a varias hojas de mapas con los itinerarios para que los colonos centroeuropeos llegaran a Sierra Morena (Pérez-Schmid, 2020, pp. 32-34); de El Acebuchar, junto a una maqueta de una suerte; de aldea de Los Ríos; de Santa Elena y Guarromán, junto con objetos actuales, todas rodeadas de otras pequeñas maquetas, y dibujos de plantas de aldeas.

Sobre las vitrinas anteriores y adosados a la pared, se disponen varios paneles. El primero está dedicado a las rutas terrestres y marítimas que

²³⁷ Instituto de Historia y Cultura Militar 2956-J-G-1/3.

²³⁸ Biblioteca de Andalucía (Granada). ANT-XVII-152.

²³⁹ Real Academia de la Historia, colección: Sección de Cartografía y Artes Gráficas, ubicación: enmarcado en Sala de Planeros, signatura: C-002-095, signatura anterior: C-I b 95 p, Nº de registro: 01155.

recorrieron los colonos desde zonas centroeuropeas, germanas y francesas, hasta Sierra Morena. Se reproduce una infografía sobre las rutas por Europa, dos mapas topográficos de La Carlota y La Luisiana²⁴⁰ y de una fotografía aérea en blanco y negro donde se puede observar las retículas de reparto de suertes a los colonos. A su vez, dos cuadros de textos informan sobre las medidas y proporciones utilizadas en los repartos (las suertes, la vara castellana). El segundo está dedicado a la arquitectura civil de las casas de los colonos. Se reproduce una infografía sobre los tipos de casas, varias fotografías contemporáneas restos arquitectónicos que se conservan, algunos planos de viviendas²⁴¹, y la reproducción de la pintura de *Carlos III entregando las tierras a los colonos de Sierra Morena* (ha. 1805), realizada por José Alonso de Rivero, que actualmente se conserva en la colección del Museo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La cuarta sección (*Personajes con nombre para un gran proyecto*) corresponde a la última parte de ambos laterales de la sala. Reproducen en impresión digital los retratos de seis personalidades: Johann Kaspar von Thürriegel, presentado como “El guía de los colonos”²⁴²; Pablo de Olavide y Jáuregui, “El emperador entusiasta”²⁴³; y Pedro Rodríguez de

²⁴⁰ Biblioteca Nacional de España, ms. 7294, f. 251r, Población y término de La Carlota, copia de 1779 de original hacia 1770; y ms. 7306, f. 231r, Plano parcelario de La Luisiana y alrededores de José Serrano de Rojas, 1786; Servicio Histórico Militar-2884-CO-M-16/1,

²⁴¹ Instituto de Historia y Cultura Militar, 2851, CO-M-2-1/9, Plano del lugar de Ballesteros de José Gonzáles Ferminor, 1770; Plano de Vista y Perfil de la Nueva Población ejecutada en el Sitio de Fuente Palmera de Simón Desnaux, circa 1768; Servicio Histórico Militar -2884-CO-M-16/2, Plano de Vista y Perfil de las aldeas que comprende el territorio de Fuente Palmera, de Simón Desnaux; y Archivo Histórico Municipal de La Carolina, fachada principal y planta de una casa de colonos de La Luisiana, de Antonio Losada, 1796.

²⁴² Imagen publicada en Weiss (1907), *Die Deutsche Kolonie an der Sierra Morena und Ihr Gründer Johann Kaspar von Thürriegel, ein Bayerischer Abenteurer des 18 Jahrhunderts*.

²⁴³ Grabado de Pablo de Olavide por Juan Moreno Tejada (1739-1805). Ilustración de Hipermenestra. Tragedia, por Pablo José de Olavide. Prueba suelta con amplios márgenes de la Colección Carderera. Biblioteca Digital Hispánica, Sala Recoletos IH/6587/1.

Campomanes, “el Ministro reformista”. Y a la izquierda: Carlos III, presentado como “el extranjero rey ilustrado”²⁴⁴, Conde de Aranda, “el político, militar y diplomático”²⁴⁵; y Miguel de Múzquiz, como “el recto secretario de finanzas”²⁴⁶ (ver figura 4).



Figura 4: Carlos III, el Conde de Aranda y Miguel de Múzquiz en el Museo de La Carolina (2020)

Fuente. Imagen propia

²⁴⁴ *Carlos III, cazador* (ha. 1786) de Francisco de Goya. Museo del Prado.

²⁴⁵ *El conde de Aranda* (1769) de Ramón Bayeu. Museo Provincial de Huesca.

²⁴⁶ *Miguel de Múzquiz y Goyeneche, I conde de Gausa* (1783-85) de Francisco de Goya. Banco de España, Madrid.

La quinta sección que hemos identificado en la exposición (Los colonos y colonas) corresponde con el muro final de la sala. Se representa una agrupación de siluetas humanas en pie, entre las que pueden distinguirse sombreros de ala ancha, contornos de pañuelos rodeando el cabello, tubos de bastón, contornos de faldas, etc. Aluden a los colonos de las Nuevas Poblaciones. En la parte superior del muro se representan varias decenas de nombres de colonos que constan en los censos que se conservan: Felipe Schmitt, María Iraden, Phelipe Salfer, Margarita Kronan, entre muchos otros. Completa el muro un cuadro de texto sobre algunos temas de la vida cotidiana de los colonos, con el título “De letras, pan, casamientos y otras historias”. Alude a varios temas, entre los que destacan la educación obligatoria, la prohibición de matrimonios con vecinos nativos de otra población para que otros pueblos no se aprovecharan del reparto de tierras; que los colonos del extranjero mantuvieron sus idiomas y costumbres, y los sistemas de ración de pan y paga de reales.

La sexta sección (Artes y costumbres) la encontramos delante de este último muro, y acoplada al hueco que deja la escalera para subir a la plataforma metálica superior. Se muestran diferentes herramientas realizadas en hierro y con mango de madera, y otros materiales en una disposición agrupada pero ordenada. Se tratan de palas, hachas, un arado, una horca, empleadas en actividades agrícolas, ganaderas y artesanas. También se muestran cajones de madera, que son reproducciones de las medidas que se empleaban en las raciones de grano (medidas de fanega, de cuartilla, de celemín, etc.). Se contextualiza con una maqueta del interior de una vivienda colona.

La séptima sección de la exposición (La Administración de las Nuevas Poblaciones) corresponde con el otro lateral del panel central de la sala. Estructurado en tres hojas verticales: a la izquierda, se representan varios organigramas sobre la organización administrativa de las Nuevas Poblaciones, relativa al Estado (la Corona, el Consejo de Castilla y la Real Hacienda), a las Nuevas Poblaciones (la Superintendencia General, la Subdelegación de La Carolina y la Subdelegación de La Carlota), los órganos administrativos y técnicos (Contaduría de Intervención, Pagaduría, Secretaría, etc.), y de las feligresías (Dirección o Comandancia,

Capitales, Pueblos, etc.); en el centro, se dispone una pantalla táctil en la que se accede a una aplicación digital con otros contenidos, y que detallaremos a continuación.

La aplicación se inicia con el logo del Museo de La Carolina. Capital de las Nuevas Poblaciones. Se accede a un primer menú y a una descripción general. El menú se ordena en tres grandes apartados y que, a su vez, contienen otros un poco más específicos. Estos son:

- Personajes y Legado gráfico: el Fuero y la vida colonial Nuevas Poblaciones y aldeas, y la Mancomunidad de las Nuevas Poblaciones.
- El legado documental.

4. RESULTADOS

En los resultados del análisis de contenidos de la exposición permanente dedicada a las Nuevas Poblaciones de Carlos III de Sierra Morena y Andalucía en el Museo de La Carolina, hemos contabilizado en torno a una multitud de contenidos entre el total de elementos museográficos y de las siete secciones que identificamos como se ordena la exposición. De acuerdo a la variable del campo temático, hemos diferenciado hasta 13 temas diferentes, de los cuales, seis destacan como principales: Territorio ocupado; Desarrollo urbano; Liderazgo; Gobernabilidad; Población; y Costumbres y tradiciones. Cuatro, como secundarios: Arquitectura; Modernización; Conflicto social; y Migración. Y otros cuatro temas menores: Terminología; Propaganda; Antecedentes, referencias e influencias.

De acuerdo a la variable del medio o soporte de los contenidos, en los resultados hemos diferenciado hasta 16 medios y soportes diferentes, según los siguientes: reproducciones en impresión digital sobre paneles de Documentos históricos de texto escrito y cartográfico, dibujos, pinturas y fotografías; una pintura original; algunos libros históricos originales; maquetas de realización contemporánea; tres monedas del siglo XVIII; objetos cerámicos y de metal; cuadros de texto; infografías; objetos contemporáneos de diferente tipo; y dos aparatos tecnológicos de pantalla de televisión y pantalla táctil (ver figura 5).

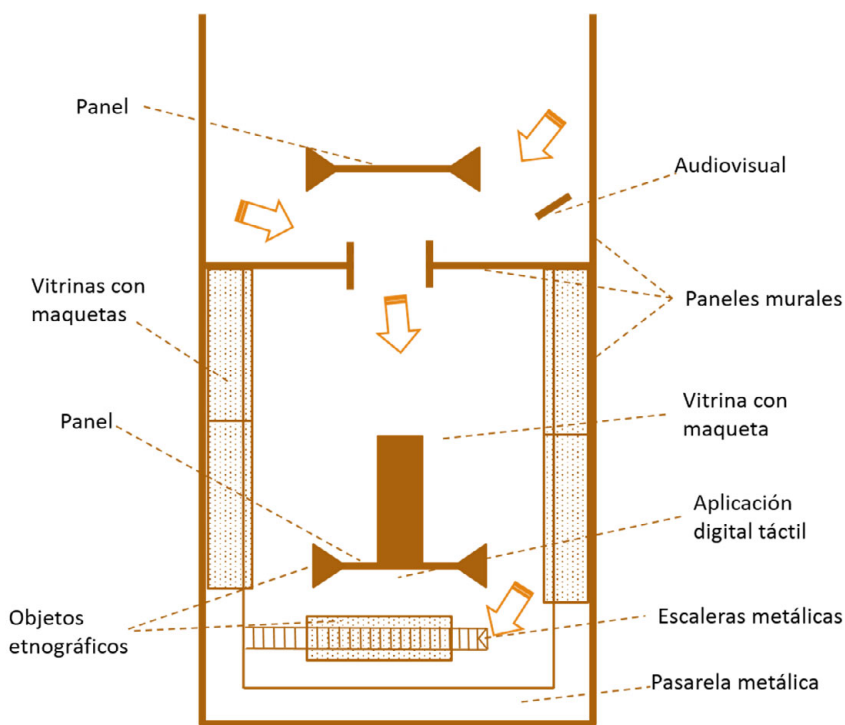


Figura 5: Plano expositivo de la sala de las Nuevas Poblaciones en el Museo de La Carolina (2020)

Fuente. Imagen propia

De acuerdo a lo anterior, a continuación, presentamos los resultados de la correspondencia entre contenidos principales y medios y soportes de la exposición.

Los contenidos relativos a Territorio ocupado y Desarrollo urbano corresponden predominantemente con las maquetas sobre las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena. También, reproducciones digitales en la App e impresiones digitales en paneles de documentos históricos (de libros de repartimiento, Plano Geográfico (1794-1797) de Joseph Ampudia y Valdés, Plano topográfico (1782) de Rodolfo de León Sarmiento, entre otros); impresiones digitales sobre panel de fotografías aéreas; y alguna infografía de la extensión geográfica de la ocupación de las Nuevas Poblaciones. Todo ello, relativo al reparto y ordenación de

la tierra de las Nuevas Poblaciones en Sierra Morena, según las zonas de vivienda y las parcelas agrícolas, las medidas y proporciones utilizadas. Además, algunos cuadros de texto explican el origen y elaboración de estos mapas y de los encargos de las obras civiles.

Los contenidos relativos a Liderazgo y Gobernabilidad corresponden predominantemente a las reproducciones de pinturas históricas de retrato que se encuentran tanto en impresión digital sobre los paneles (6 personajes) como en imágenes en la App (hasta 16 personajes), y que identifican las personalidades históricas implicadas en el proyecto de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía. También con las reproducciones digitales de los documentos históricos del Fuero (impresas en paneles y digitalizados en la App), que las regulaba, y una infografía sobre la organización administrativa de las Nuevas Poblaciones. Incluso existe una escena en el video de la exposición en que un actor representando a Pablo de Olavide narra la regulación legislativa. Un cuadro de texto sobre la amplitud de elementos y personalidades que estuvieron implicados y que evidencian la complejidad e intensidad del proyecto. En el video, existe una escena de animación que representa las cifras de colonización y reparto en las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena (más de 7.000 colonos, miles de casas, 30 nuevos pueblos, 4 cajas de recepción, 20 ingenieros; el reparto de tierras, animales y enseres, etc.). Y, finalmente, una pintura original de retrato del Intendente Pablo de Olavide; y las tres monedas conmemorativas que son originales de 1774.

Los contenidos relativos a la Población y Costumbres y tradiciones corresponden a objetos de la vida cotidiana de diferente naturaleza, de los cuales, algunos son originales, como los objetos de cerámica y metal (una orza, gemelos metálicos, puñales), (ver figura 6) y, otros, se tratan de reproducciones de elaboración contemporánea (huevos, herramientas de labranza de hierro y con mango de madera, mapas de la vitrina maqueta). Reproducción en impresión digital del documento histórico de la contrata de Thürriegel de 1767. Una infografía que representa siluetas de figuras de colonos y colonas, junto con la escritura de nombres reales de mujeres y hombres que ocuparon las Nuevas Poblaciones. Este recurso de representación de figuras de colonos también se utiliza en el

video de la exposición, esta vez en técnica de animación. Y cuadros de texto sobre paneles que aportan una extensa información complementaria relativa a la educación obligatoria, recelos de los convecinos a los nuevos colonos, los sistemas de ración de pan y paga de reales, las diferencias del idioma (los colonos extranjeros mantuvieron sus idiomas y costumbres), etc. Así como también la App de la exposición incluye largos textos escritos alusivos a la vida colonial (dificultades de cooperación entre los diferentes agentes y la propia población, aspectos del ocio, fiestas y celebraciones).



Figura 6: Tercera sección de sala dedicada a las Nuevas Poblaciones en el Museo de La Carolina (2020)
Fuente. Imagen propia

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El Museo de La Carolina, desde su origen, aspira a convertirse en aglutinador de la historia comarcal, si bien entre sus salas dedicadas a la Geografía y la Naturaleza, la Prehistoria, Medieval y la Minería, destaca la sala dedicada a Nuevas Poblaciones con su situación central. Dentro de esta última los elementos principales son las maquetas del trazado urbano de las Nuevas Poblaciones, y que se van complementado con reproducciones de documentos, mapas, paneles de cuadros de texto, reproducciones de fotografías, etc. Así, en la discusión de los resultados encontramos que el discurso expositivo de las Nuevas Poblaciones en este Museo está construido en clave de territorio ocupado y desarrollo urbano.

Tanto militares como civiles constituyen otro de los temas principales de la exposición. Retratos de personalidades históricas, reproducción de documentos escritos sobre regulación y organización administrativa, reproducciones de pinturas de propaganda política, que son más numerosas y ocupan mayor espacio y atención visual en la exposición. Pero también reproducciones de huevos decorados junto a una de las maquetas, objetos cerámicos y de metal en una vitrina lateral de panel central, reproducción de la contrata de Thürriegel, animación audiovisual, representación de nombres reales de colonos/as sobre un muro y cuadros de texto con otra información; que, aunque constituyen un tema menor, resultan reiterativos en la visita a la exposición. Si bien echamos en falta un mayor número de piezas originales en la exposición para apoyar el discurso, siendo escasas las que están expuestas.

Desde un punto de vista museológico, se interpreta una museología convencional (Alegría, 2012, p. 159 y ss.), que se fundamenta en fuentes escritas y cartográficas de la Historia, y que, por extensión, dan testimonio de las voces de las élites de la sociedad del pasado (Delgado, *et al.*, 2019). Si bien existen evidencias en la exposición para una democratización cultural próxima a la Nueva Museología (Alonso, 2012), con la inclusión de elementos artísticos, de costumbres y tradiciones, e incluso otros relativos a conflictos sociales, estos terminan ocupando destinos

dispersos en la exposición, sin llegar a contribuir a un discurso en concreto.

A modo de conclusión, esta investigación aporta una información interpretativa acerca del discurso elitista del Patrimonio Cultural de las Nuevas Poblaciones de Carlos III para el caso del Museo de La Carolina. Se aportan evidencias por las que este discurso se debe al predominio de testimonios históricos de documentos escritos y cartográficos. Y, a su vez, por las que los testimonios de otras voces culturales del periodo constituyen un patrimonio inmaterial que suponen un reto de caracterización y representación visual para la exposición. Sin embargo, estudios recientes están contribuyendo con una con nuevas lecturas historiográficas, como el trabajo de Pérez-Schmid (2020b) basado en objetos devocionales, por los que fuentes de información de otra naturaleza y tipología, además de las documentales, aportarían fundamento y valores testimoniales sobre la cultura y la historia de las Nuevas Poblaciones.

Por tanto, para el futuro de la investigación se plantea la necesidad de abordar el estudio comparado de este caso con otros, como el Museo de La Carlota, así como abordar las problemáticas de musealización del patrimonio inmaterial (Pontes, 2017) para una democratización de voces y contenidos de la musealización de las Nuevas Poblaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEGRÍA, L. (2012). Patrimonio, museos y museología. EN D. MARSAL, *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural*. Andros Impresores, 145-172. <https://tinyurl.com/y5a687ez>
- ALONSO FERNÁNDEZ, L. (2012). *Nueva museología: planteamientos y retos para el futuro*. Alianza Editorial, (2 ed.).
- BAZELEY, P. (2013). *Qualitative Data Analysis: Practical Strategies*. SAGE.
- BOLAÑOS ATIENZA, M. (2006). Desorden, diseminación y dudas. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 2, 12-21. Recuperado de: <https://universidadymuseo.files.wordpress.com/2014/02/museos-es.pdf>

- CEBREIRO NÚÑEZ, J. I. (2012). *Los orígenes de la división provincial en España*. Instituto Nacional de Administración Pública (INAP).
- [CONTRATA] (1767). *Real cedula de su majestad, a consulta del consejo, aprobando el pliego, que para la introducción de seis mil colonos flamencos, y alemanes, presento el teniente coronel D. Juan Gaspar de Thürriegel, por mano del ilustrísimo señor don Miguel de Múzquiz, gobernador del Consejo de Hacienda, superintendente general de ella, secretario de estado, bajo diferentes declaraciones reducidas a contrata, que por menor se expresan*. Oficina de don Antonio Sanz.
- DELGADO BARRADO, J.M., CUESTA AGUILAR, M.J., ANTA FÉLEZ, J.L., JAÉN MILLA, S., Y CASTILLO MARTÍNEZ, J.M. (2019). La cartografía histórica como instrumento de análisis territorial: el caso de las nuevas poblaciones de Sierra Morena (Jaén, España). En J. A. MÁRQUEZ Y J. LLAMAS (DIR.), *Hélices y anclas para el desarrollo local*. Consorcio Universidad de Huelva-Cartagena de Indias, 1.187-1.201.
- DELGADO VIGUERA, R. (2013). Estrategias y recursos de comunicación en la exposición permanente. *Sociedad: Boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez-Málaga*, 12, 21-26. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4284333.pdf>
- DESVALLEES, A. Y MAIRESSE, F. (2009). *Conceptos claves de museología*. Armand Colin; ICOM. Recuperado de: <https://tinyurl.com/y3xg7gl5>
- DÍAZ, A. (2012). *El Taller del Etnógrafo: Materiales y Herramientas de Investigación en Etnografía*. UNED.
- [FUERO] (1767). *Real cédula de su majestad, y señores de su consejo, que contiene la instrucción, y fuero de población, que se deben observar en las que se formen de nuevo en la Sierra Morena con naturales, y extranjeros católicos*. En la oficina de Don Antonio Sanz.
- KAPLAN, F. (2001). Exhibitions as communicative media. En HOOPER-GREENHILL, E., *Museum*. Media Message [reimpr.] y Routledge, 37-57.

- LASHERAS, J. A. Y HERNÁNDEZ, M. A. (2004). Explicar o Contar. La selección temática del discurso histórico en la musealización. *III Congreso Internacional sobre Musealización de Yamicimientos Arqueológicos. De la excavación al público*. Recuperado de: <https://tinyurl.com/y5qc3f52>
- LORENTE LORENTE, J. P. (2015). Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica. *Complutum*, 26(2), 111-120. https://doi.org/10.5209/rev_CMPL.2015.v26.n2.50422
- PÉREZ-SCHMID FERNÁNDEZ, F. J. (2018). La intendencia de Nuevas Poblaciones. Creación, desarrollo y tránsito de unas colonias al régimen general del Estado. En PÉREZ-SCHMID FERNÁNDEZ, F. J. y RODRIGO SANJUÁN, P. *250 aniversario de la promulgación del Fuero de Población*. Fundación Caja Rural de Jaén, 75-77.
- PÉREZ-SCHMID FERNÁNDEZ, F. J. (2020A). *Colonos y propietarios de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena*. Fundación de Municipios Pablo de Olavide.
- PÉREZ-SCHMID FERNÁNDEZ, F. J. (2020B). Los colonos de las Nuevas Poblaciones vistos a través de sus objetos devocionales. *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, 10(40), 280-294. Recuperado de: <http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/5398>
- PONTES GIMÉNEZ, M. V. (2017). *La musealización del patrimonio cultural inmaterial* [tesis doctoral]. Universidad de Granada. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10481/47433>
- RAMOS LIZANA, M. (2011-2012). Turismo, museos y sostenibilidad ante el azote de la crisis económica. *Museos.es*, 7-8, 90-105. Recuperado de: <https://tinyurl.com/yxscqukg>
- RICO, J. C. (2002). *¿Por qué no vienen a los museos? Historia de un fracaso*. Sílex.
- SÁNCHEZ-BATALLA MARTÍNEZ, C. (1998). *La Carolina en el entorno de sus colonias gemelas y antiguas Poblaciones de Sierra Morena. Prehistoria a 1835*. Caja Rural de Jaén, I.

- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, F. J. (1992). *El urbanismo en las Nuevas Poblaciones*. En *La Carolina: unas tierras. Un pueblo. Una historia*. Junta de Personal Docente de Centros no Universitarios de la Provincia de Jaén, 199-239.
- SCHEINER, T. (2015). El Evento 'Museo': aportes sobre el campo teóricos de la Museología (1955-2015). *Complutum*, 26 (2), 77-86. Recuperado de: http://dx.doi.org/10.5209/rev_CMPL.2015.v26.n2.50419
- TIRADO DE LA CHICA, A. (2020). Exponer la investigación artística en museos y galerías. *Art&Sensorium. Revista Interdisciplinar de Artes visuais*, 7(1), 99-118. Recuperado de: <https://doi.org/10.33871/23580437.2020.7.1.99-118>
- TIRADO DE LA CHICA, A. (2019). La exposición de arte desde la transferencia del conocimiento artístico. *EARI. Educación Artística Revista de Investigación*, 10, 168-183. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.7203/eari.10.13979>
- UNESCO. (2020). TESAURO UNESCO. Recuperado de: <http://vocabularies.unesco.org/browser/thesaurus/es/>
- WEISS (1907), *Die Deutsche Kolonie an der Sierra Morena und Ihr Gründer Johann Kaspar von Thürriegel, ein Bayerischer Abenteurer des 18 Jahrhunderts*. J. P. Bachem.

AVANCES EN LA INVESTIGACIÓN DE LAS ESCULTURAS DE LA GIPSOTECA DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UCM: ASPECTOS TÉCNICOS DE SU EJECUCIÓN

DRA. MONTAÑA GALÁN CABALLERO
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid custodia una colección de más de seiscientos esculturas vaciadas en yeso, utilizadas por los estudiantes como modelos para el estudio de la figura humana y otras cuestiones plásticas. La colección se ha ido incrementando a lo largo de los más de cincuenta años desde que iniciara su traslado en 1967 a la actual sede de la ciudad universitaria de Madrid, pero las piezas de mayor valor provienen del lote del material docente que llegó en ese primer traslado desde la sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la calle Alcalá de Madrid.

La mayoría de los vaciados son copias de originales grecorromanos pertenecientes a las que, en el siglo XVIII, eran consideradas las colecciones más importantes del mundo y que formaban parte del conjunto de piezas imprescindibles para la “formación del buen gusto”, teniendo algunas de ellas más de 200 años de antigüedad. Asimismo, a la colección se suman los vaciados —primeros originales— que los becarios aspirantes a las famosas Becas de la Academia de España en Roma realizaron como pruebas de examen. Estas esculturas, que van desde 1874 hasta el inicio de la Guerra Civil en 1936, son también de gran valor por su condición de obra original.

En 2012, en consonancia con la revaloración que las colecciones de vaciados de yeso iban cobrando en instituciones y museos de todo el mundo, la Facultad, con el Departamento de Escultura al frente, inicia la Gipsoteca dotándola de espacio e inventariando e identificando las piezas más significativas. Simultáneamente, e impulsados por el Plan Bolonia, los estudios de Bellas Artes se implementan con nuevos títulos entre los que se encuentra el grado de Conservación y restauración del Patrimonio Cultural. Los estudiantes de dicho grado se forman en la metodología de intervención, practicando sobre obras de patrimonio artístico o histórico en un estado de conservación inestable o en avanzado proceso de deterioro, con el fin de realizar un diagnóstico del estado de conservación y elaborar una propuesta de intervención para su preserva-

ción. De esta manera, en el marco de la asignatura *Metodología de conservación y restauración de escultura I*, en colaboración con el Departamento de Escultura, se inician las labores de restauración de las esculturas de yeso.

El estudio y análisis de los modelos y esculturas de yeso de cara a su documentación para su preservación ha proporcionado una valiosa y abundante información sobre las técnicas y materiales utilizados en la obtención de los vaciados; la historia y movimiento de las piezas; las soluciones para el ensamble de secciones complejas o para hacer desmontables y facilitar el transporte a las más grandes; las estructuras internas (hueso, caña o metal); la calidad del yeso y sus acabados; o las capas de registro, por mencionar sólo cuestiones técnicas. Asimismo, se están extrayendo interesantes conclusiones sobre metodologías de la intervención en tan delicadas obras. Por tanto, el objeto de este estudio es la difusión del resultado de las investigaciones para contribuir a la preservación de obras escultóricas de características similares.

PALABRAS CLAVE

Gipsoteca, Escultura, Vaciado, Yeso, Patrimonio.

INTRODUCCIÓN

Dentro del imaginario de muchos se encuentra la escena en la que un joven estudiante, delante de un papel *Ingres* y un carboncillo, mira atentamente la figura de yeso que trata de captar y de la que ya ha esbozado sus primeras líneas. Detrás de ese simple hecho se encuentran horas y horas de trabajo de selección, transporte, moldeo y reproducción de las más notables esculturas clásicas, que durante siglos fueron referencia para la “formación del buen gusto”.

Pero el yeso siempre tuvo el estigma de material transitorio y poco noble —en contraposición al bronce o la piedra— debido a su fragilidad, porosidad, poca consistencia y considerable peso, por un lado, y a su escasa consideración por su condición de mera copia, por otro. Sin embargo, también es cierto que su superficie blanca y mate resulta excelente —mejor que el mármol o el bronce— para la apreciación de los perfiles de las figuras, de sus pequeños matices o de las luces y sombras, por citar algunos aspectos importantes en el aprendizaje del dibujo o la escultura.

Las colecciones de vaciados de piezas clásicas proliferaron a partir del siglo XVII y XVIII para que las incipientes academias de arte dispusieran

de galerías de “Modelos de yeso” dedicadas a la formación de los futuros artistas. (Luzón, s. f.). Esta situación se mantuvo hasta la iconoclastia surgida como la repulsa ante el academicismo del XVIII que generó acciones irreversibles como la desaparición de la colección de vaciados del Colegio Español de París o la del Museo Británico, por citar algunas. Sin embargo, de un tiempo a esta parte, las colecciones de esculturas vaciadas en yeso han empezado a ser consideradas algo más que modelos para el aprendizaje o meras copias de esculturas originales para tener entidad propia y disponer de su propio espacio en museos o en colecciones universitarias. De manera que los vaciados que anteriormente fueron seleccionados de entre los mejores por su función docente son hoy piezas históricas, testigos de los gustos de entonces, de los criterios de selección de las colecciones y de otros muchos aspectos trascendentales para el conocimiento de la historia del arte (Luzón, 2005, p. 23). El mayor reto ahora es abordar su conservación, restauración y difusión.

En España, las colecciones de esculturas vaciadas en yeso más importantes se encuentran en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid; las facultades de Bellas Artes de Madrid, Sevilla y Valencia; o el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, como heredero del antiguo Museo de Reproducciones Artísticas. Asimismo hay piezas notables en algunas escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. Procedentes también de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, destacamos, fuera de nuestras fronteras, las de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM (ENAP) y el Museo Nacional de Culturas, herederas ambas de la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de Nueva España en la antigua Academia de San Carlos de México, fundada en 1783 (Cervera Obregón, 2014, pp. 150-152).

1. LA COLECCIÓN DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES Y SU PROCEDENCIA

La Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, un centro docente universitario que en la actualidad imparte tres grados y cuatro másteres, es el resultado de una sucesión de actuaciones iniciadas a mediados del siglo XVIII cuando se fundó en Madrid la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando (12 de abril de 1752).

La finalidad de la nueva entidad, según el artículo 1º de sus estatutos era: “Promover el estudio y cultivo de la pintura, escultura, arquitectura y música, estimulando el ejercicio y difundiendo el buen gusto artístico con el ejemplo y la doctrina” (Fernández Ruiz, s.f.).

La Academia se ubicó en un primer momento en la casa de la Panadería de la Plaza Mayor de Madrid, hasta su traslado en 1773 al antiguo Palacio de Goyeneche de la calle Alcalá, tras la reforma realizada por el arquitecto Diego de Villanueva. La zona dedicada a Escuela se encontraba en el fondo del edificio en la calle de la Aduana (Fernández Ruiz, s.f.). En 1857, la Ley Moyano elevó a la categoría de enseñanza superior los estudios impartidos en la Escuela de Bellas Artes, que continuaron en la misma sede compartiéndola con la Academia, hasta que en 1967 fueron trasladados a un nuevo edificio en la calle Pintor el Greco, nº 2, de la Ciudad Universitaria. Años más tarde, con el Real Decreto 988/78 del 14 de abril de 1978 (Parralo Dorado, 2002, p. 39; Fernández Ruiz, s.f.), las Escuelas Superiores de Bellas Artes (de Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla y Valencia) adquirieron la categoría de Facultades Universitarias, momento a partir del cual la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando pasó a formar parte de la Universidad Complutense (Fernández Ruiz, s.f.).

En el traslado en 1967 de la Escuela de Bellas Artes a la sede de la Ciudad Universitaria se incorpora procedente del Palacio de Goyeneche material diverso utilizado con fines docentes, entre el que se encontraban los modelos de yeso y obras originales utilizados para la copia y análisis, además, por supuesto, de numeroso y variado material de archivo. Se desconoce el criterio de selección de las esculturas que se llevaron a la nueva sede, pero resulta lógico pensar que las piezas más pesadas y de mayor aprecio por parte de los académicos permanecerían en la sede de la Academia. Lo cierto es que los fondos se repartieron entre ambas instituciones y algunas otras más (Blanch González y Terrón Manrique, 2013, p. 11). De manera que podemos decir que el origen de los vaciados de la colección de la Facultad de Bellas Artes es la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Con respecto a la colección de vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, hay que apuntar, tal y como recoge pormenorizadamente Heras Casas (2005, p. 65), que ésta se formó a lo largo de dos siglos y medio con diferentes donaciones algunas de las cuales eran de procedencia real. Los yesos más antiguos son los que trajo el pintor Velázquez de su segundo viaje a Italia (1649-1651) en la búsqueda de esculturas por encargo del rey para decorar el alcázar de Madrid. No obstante, estos vaciados no se incorporan a la Academia hasta un siglo después en 1744. Hay que añadir a estos las donaciones de las colecciones particulares de los escultores y académicos Juan Domingo Olivieri y Felipe de Castro, que llegaron en 1744 y 1754, respectivamente. Por orden de entrada, la siguiente colección fue la de los vaciados realizados a las esculturas encontradas en las excavaciones Herculano, en las campañas arqueológicas promovidas por el rey Carlos III. Dichas copias, que se conservaban en el Palacio del Buen Retiro de Madrid, fueron llevadas a la Academia en 1776, a solicitud de los profesores de dicha institución que se quejaban de la falta de modelos para la docencia (Alonso Rodríguez, 2005, pp. 25-26). Ese mismo año ingresa en la Academia la colección particular del pintor Antón Rafael Mengs, probablemente una de las colecciones particulares más importantes de su época. Los fondos de la academia se vieron implementados de 1791 a 1796 con los vaciados de las esculturas de la Galería Baja del palacio de la Granja de San Ildefonso, la mayoría de las cuales pertenecieron a la colección de la reina Cristina de Suecia (Herrero Sanz, 2005, pp. 101-103). El hecho fue que cuando el rey Carlos IV decide trasladar parte de la colección del Sitio de la Granja al Sitio de Aranjuez, encarga a la Academia vaciados para ocupar los huecos dejados por los originales, ocasión que aprovecha dicha institución para proveerse de modelos y moldes. En 1811 se suma la colección de la Real Fábrica de Porcelana de la China del Buen Retiro de Madrid, caracterizada por sus sellos redondos blancos y coloreados (Heras Casas, 2005, pp. 79-80). Años más tarde, en 1852, se hace una importante compra al entonces Museo Real de París (Museo del Louvre), cuyas piezas son reconocibles por los sellos metálicos del taller del museo (Heras Casas, 2005, pp. 80-81). Por otro lado, en la facultad de Bellas Artes se tiene constancia asimismo de la adquisición de obras al

Museo Británico y al Arqueológico de Atenas (Terrón Manrique y Blanch González, 2015, pp. 95-96).

Además de estas colecciones de procedencia real y de mayor antigüedad, existe otra de inestimable valor que terminó —se desconoce el motivo— en los fondos de la Facultad de Bellas Artes. Se trata de la Colección de los Pensionados de Roma. Dicha colección está constituida por los vaciados en yeso de los ejercicios (figuras humanas con temáticas diversas) que los aspirantes a las Becas de la Academia de España en Roma debían realizar como pruebas de examen. Los candidatos, tras finalizar el ejercicio modelado en barro, debían, mediante el procedimiento del “molde perdido”, reproducirlo en un material definitivo como el yeso. De esta manera, al “desaparecer” el molde, el nuevo vaciado adquiriría la categoría de original, lo que justifica la importancia de esta colección única. Las esculturas que se conservan van de 1875 hasta el inicio de la Guerra Civil en 1936 (Terrón Manrique y Blanch González, 2015, p. 92).

En total, desde el Departamento de Escultura, se han contabilizado procedentes de todas las colecciones más de seiscientos vaciados, clasificados en tres principales grupos: 1. Colección de los Yesos Históricos (Fig. 1); 2. Colección de los Pensionados de Roma; y 3. Donaciones de profesores y alumnos. Se puede afirmar, por tanto, que la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid posee una de las colecciones, dentro de las colecciones universitarias, más importantes del mundo.



Figura 1: Colección de vaciados en el espacio de la Gipsoteca (2020)
Fuente. Montaña Galán

2. CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LA COLECCIÓN

En 2013, en el marco de la asignatura *Metodología de conservación y restauración de escultura I*, se inician las intervenciones en conservación y restauración de algunas esculturas de la colección, si bien es cierto que en años precedentes ya hubo iniciativas para su recuperación, pero por personal no perteneciente al área de la conservación-restauración. Así, tras el traslado al aula de las primeras esculturas (Fig. 2), éstas se documentan mediante el registro fotográfico (Fig. 3) y el examen organoléptico para establecer un diagnóstico de su estado de conservación y elaborar seguidamente una propuesta de conservación-restauración. Conviene apuntar que los vaciados de mayor valor y antigüedad, una vez intervenidos, no recuperarán su antigua función de modelos para el estudio de la figura humana, ya que su disposición de nuevo en aulas de Dibujo o Modelado comprometería su preservación futura.



Figura 2: Aula de restauración de escultura
Fuente. Montaña Galán

Han sido en total siete cursos académicos con dos grupos anuales de entre veinte y treinta estudiantes que han posibilitado la intervención en casi una cincuentena de esculturas. De entre ellas destacamos, dentro de la colección de las Yesos Históricas, las figuras de mayores dimensiones y complejidad como la *Venus Capitolina* del Museo homónimo; una de las tres copias que la Facultad posee del *Diadumeno* del Museo del Prado; el *Hermes de Belvedere* del Museo Vaticano; la *Afrodita de Menophanto* del Museo Nacional Romano; o el *Antinoo Egipcio* del Museo Pio Clementino en el Vaticano. En orden decreciente en cuanto a tamaño resultan el *Fauno del Cabrito*, una de las pocas copias existentes del mármol del Museo del Prado; un fragmento del torso de *Hera Barberini* del Museo Vaticano; el *Niño de la Oca* del Museo del Louvre; una de las versiones de la *Niña de la Taba* del Museo Británico; el fragmento del *bloque VIII del friso occidental del Partenón* del Ashmolean Museum de Oxford; una copia parcial del *Illioneo* del Palazzo Massimo alle terme de Roma; un vaciado del caballo conocido como *Civita Lavinia* del Museo Británico; la *Cabeza de caballo de la Cuadriga de Selene* de uno de los frisos del Partenón del Museo de la Acrópolis de Atenas; o un vaciado

del fragmento conservado en el Museo del Prado de *Clitia*. En cuanto a los bustos intervenidos destacan: *Niobe* (Col. Conde Brokleby) y *Aquiles* de la Colección Mengs; *Antinoo* del Museo del Prado (Colección de la Reina Cristina de Suecia); *Lucio Juno Brutus* del Museo Capitolino; *Eumenes II* del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles; el emperador *Vitelio* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; o el retrato de *Isidoro Maiquez* de Valeriano Salvatierra de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Asimismo se han restaurado varias figuras anatómicas conocidas como desolladas o con el vocablo francés *écorché*, tales como el *Hombre anatómico* copia del francés Jean Antonie Houdon y dos copias del mismo *Caballo Anatómico*, inspirado en los de Isidore Jules Bonheur. Perteneciente a la colección de los Becarios de Roma se ha restaurado la figura *Hondero mallorquín* (1909) de Moisés de Huerta y Ayuso.



Figura 3: Registro fotográfico del vaciado del *Diadumeno* (2017)
Fuente. Montaña Galán

3. AVANCES EN LOS RESULTADOS OBTENIDOS

Como ya se adelantó en el resumen de este artículo, el estudio y análisis de las esculturas vaciadas en yeso de cara a su documentación para su preservación ha proporcionado una valiosa y abundante información sobre las técnicas y materiales utilizados en la elaboración de las mismas. Se trata de datos sobre las características físicas; la historia material de cada pieza; los sistemas de moldeo y positivado; los tipos de ensamblajes tanto permanentes como desmontables; la presencia de estructuras internas de materiales diversos; las capas de registro; o los acabados y recubrimientos finales, por mencionar sólo aspectos técnicos. A continuación, desarrollaremos algunas de estas cuestiones.

3.1. OBTENCIÓN DE LOS VACIADOS: MOLDES PERDIDOS Y MOLDES A PIEZAS

La utilización de cada tipo de molde viene determinada por las características de las esculturas y sus materiales constitutivos. Así, el procedimiento de molde perdido es el usado en la obtención de la figura *Honddero mallorquín* (Nº Inv. C.U.C. 3108), obra de Moisés de Huerta y Ayuso (1881–1962) realizada en 1909 para el concurso oposición de la beca de la Academia de España en Roma (De la Cuadra, 2002, pp. 115–118). La figura, previamente modelada en barro, se ha vaciado dividida en dos cuerpos de molde (bivalvos) correspondientes, uno al torso, y otro al conjunto de brazo izquierdo, piernas y base, ensamblados posteriormente. Esto es perceptible pues son notoriamente visibles las divisiones laterales de los moldes, que nunca se repararon. Como ya se indicó anteriormente, en este procedimiento el positivo en yeso se obtiene tras la retirada del molde —también en yeso— mediante su picado, acción por la cual el molde se destruye —“se pierde”— y toma su nombre el procedimiento. La nueva reproducción en yeso será, por tanto, el único original de la obra, lo que le otorgará valor especial. Si el proceso se ha realizado adecuadamente, es factible advertir incluso las huellas de los dedos que el escultor marcó en el barro. En ocasiones, tras el picado del molde es posible encontrar pequeños restos de la capa de registro o “chivato” lo que indica que se trata de un original (Blanch González y Terrón Manrique, 2013, pp. 13–14). Este tipo de molde es el utilizado

en la mayoría de las esculturas de la colección de los Pensionados de Roma (Fig. 4).



Figura 4: Galería de los Pensionados de Roma. Edificio Anexo de la facultad de BBAA (2017)

Fuente. Montaña galán

Por otro lado, la colección de los Yesos históricos se origina a partir de la reproducción de esculturas clásicas grecorromanas de bronce o piedra, materiales no maleables, por lo que para su copia se empleó el molde rígido a piezas o, simplemente, molde a piezas. El molde a piezas es un sistema de copia de volúmenes mediante la elaboración de un molde o

matriz conformado con numerosas y, en ocasiones, diminutas piezas de yeso que registran la forma del modelo u original. Es un procedimiento muy complejo y lento realizado por personal muy cualificado y gran experiencia formado en el taller del escultor o fundidor. Antes de su ejecución, el “formador”, escultor especializado en este tipo de trabajos, marca sobre el modelo las líneas en las que situará los límites de las piezas. Para su división, colocará pequeños tabiques de barro o plastilina que contendrán las coladas de yeso que se verterán encima, previa aplicación de un desmoldeante o “separador”. El conjunto de pequeñas piezas se cubrirá a su vez por una nueva capa de escayola que mantendrá unidas las piezas haciendo de molde madre o contramolde. La existencia de las numerosas piezas producirá en el positivo el efecto de líneas salientes o rebabas en la superficie, característico de este sistema de reproducción. En nuestro caso, son visibles las huellas de molde o *coutures* en muchas de las esculturas (Fig. 5), aunque se tiene la certeza de que algunos clientes podían solicitar las piezas perfectamente repasadas, sin ningún tipo de huella o marca, por lo que en estos casos se carece de las mismas (Negrete Plano, 2013, p. 32). Por otro lado, por el estudio de éstas —las rebabas— se puede deducir si el molde estaba muy usado o su estado de conservación, al comprobar la menor o mayor altura de la rebaba, los desniveles entre piezas, o la presencia de fragmentos del molde original, entre otras cosas (Gasca Miramón, 2019, pp. 61-62).

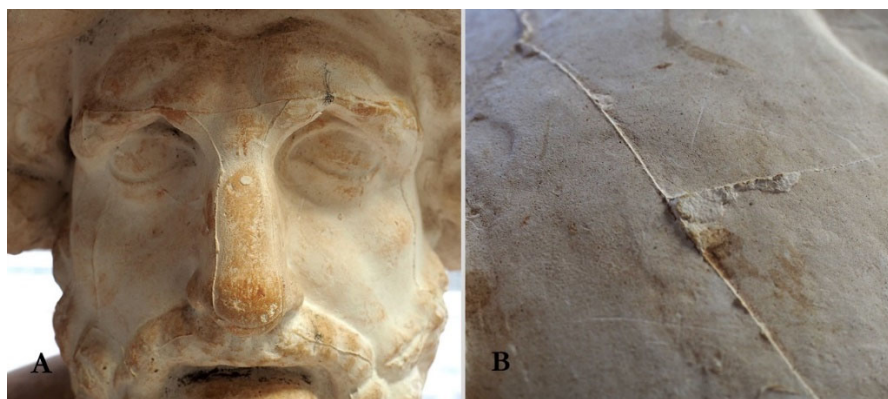


Figura 5A: *Coutures* visibles en el busto de *Aquiles*. Figura 5B: Pequeños fragmentos del molde adheridos al positivo (2020). Fuente. Montaña Galán

Asimismo, el estudio de algunos vaciados como el de la *Venus Capitolina*, de considerable peso y longitud (196 x 56 x 44 cm), ha puesto de manifiesto metodologías específicas para su elaboración. En este caso, partiendo del mismo sistema del molde a piezas, se han empleado sin embargo tres cuerpos o partes de molde —cabeza, tórax y piernas— ensamblados posteriormente por el formador. La escultura había sido repintada por una película blanca oleosa de gran espesor que si bien dejaba visibles las distintas fracciones del molde a piezas o taseles (del italiano *tasseli*) (Haskell y Penny, 1990, p. 21) impedía ver los ensambles o juntas de las tres piezas principales. La eliminación de parte del repinte y un desafortunado accidente que fraccionó la cabeza a la altura del cuello mostrando su interior dieron a conocer, no obstante, el método de ejecución de la escultura, que como ya se ha indicado, se hizo en tres partes. La realización del molde de la cabeza de forma independiente no era algo inusual en el taller ya que así se garantizaba el correcto registro de las volúmenes de la cara y del cabello. Pero en este caso servía, además, para reforzar el ensamble de la cintura al poder acceder al mismo a través del cuello. Posteriormente se uniría la cabeza al cuello, con escayola, fibra vegetal y vástago de hueso, como se ha podido comprobar. La solución de segmentar a su vez la matriz principal del molde a piezas se puede encontrar también en el vaciado del *Hermes del Belvedere* o en el del *Diadumeno*, mencionados en Apdo. 2. En ambas figuras se aprecian en la zona de la cintura dos juntas muy próximas ejecutadas en diferentes momentos que llevan a tal deducción.

El tipo de figura elegida también condicionaba el relleno de los moldes mediante las coladas de yeso. Los vaciadores, tras aplicar el desmoldante, cerraban y ataban el molde y, por la abertura inferior, vertían diversas capas de escayola hasta obtener el grosor adecuado. Generalmente, las partes superiores de las figuras se dejaban más delgadas y las inferiores se hacían más gruesas para soportar el peso de las superiores. En la mayoría de las esculturas estudiadas es frecuente la existencia de dos coladas, aunque también existen otras con hasta cinco coladas como en las piernas del *Antinoo Egipcio* (Fig. 6).

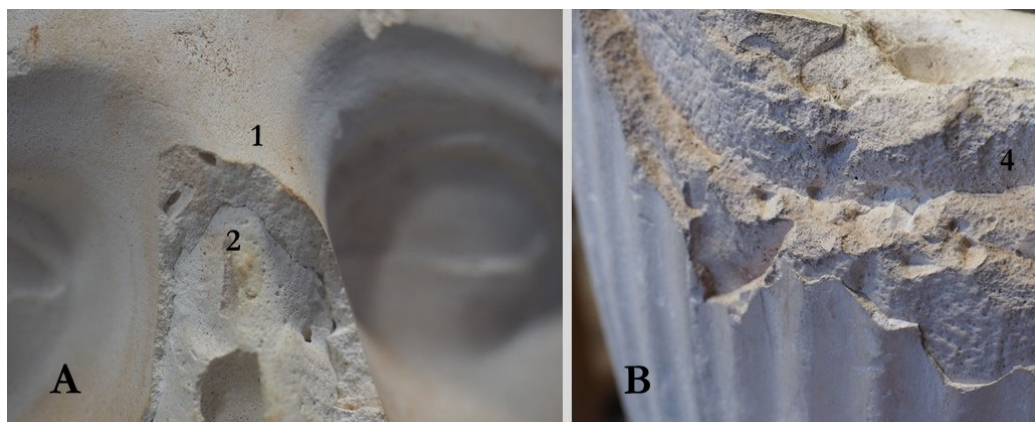


Figura 6A: Dos coladas de yeso en la figura *Niobe*. Figura 6B: Cinco coladas en las piernas del *Antinoo Egipcio* (2020).
Fuente. Montaña Galán

3.2. ESTRUCTURAS INTERNAS

La fragilidad del yeso, así como su escasa compacidad, hace que en la configuración de vaciados de formas complejas y partes volantes se empleen elementos de secciones delgadas y mayor dureza que dicho material que mejoren las características mecánicas del conjunto (Tortajada, 2019, p. 17). Por ello, durante el relleno del molde mediante la colada de yeso, se colocan cuidadosamente dichas estructuras adaptándose a la forma de los vaciados, en las partes más delgadas y de mayor tensión física, generalmente. Los elementos estructurales pueden ser de diversa naturaleza, presentando materiales como cañas de bambú, tablas y listones de madera, elementos metálicos de distintas secciones, alambres, etc., materiales, por otro lado, que el escultor tiene a mano en el taller y que son comunes en la mayoría de los vaciados.

No obstante, resultan menos frecuentes los vástagos realizados con huesos de animales, por lo que para el estudio de los encontrados en esta colección se ha consultado a un especialista en anatomía animal (I. de Gaspar Simón, comunicación personal, 3 de diciembre de 2020)²⁴⁷. En el caso del vaciado de *Lucio Juno Bruto*, copia del bronce depositado en

²⁴⁷ Profesor Dr. Ignacio de Gaspar Simón de la Sección Departamental de Anatomía y Embriología de la Facultad de Veterinaria de la Universidad Complutense de Madrid.

el Museo Capitolino, que presenta un hueso como refuerzo de unión del busto a la base, parece apuntar a una costilla de caballo (Fig. 7). Se trataría —a falta de un estudio en profundidad— de una costilla izquierda, situada entre la decimocuarta y la decimoséptima, ya que se aprecia tanto la cabeza como el tubérculo costal, lo que indica que es el extremo dorsal de la costilla (el que se articula con la columna vertebral). En la interpretación del busto femenino de *Niobe* se han encontrado más dificultades ya que las costillas que en este caso son dos se encuentran parcialmente ocultas por la masa de yeso. Pese a ello, parecen pertenecer a un cerdo y podrían tratarse de las costillas caudales (las posteriores), en torno a la décima o a la decimosegunda. Por otro lado, la reproducción de la *Venus Capitolina*, copia del Museo homónimo, también dispondría de un hueso de caballo, pues el fragmento que asoma del cuello parece una costilla posterior (entre la décima y decimoséptima) de la zona media del hueso (ni el extremo que articula con la columna ni el que lo hace con el cartílago costal al esternón). Por tanto, según este experto, se descarta completamente la especie ovina, por ser sus costillas mucho más pequeñas, a pesar de su mención en alguna fuente (García Calero, 2006).

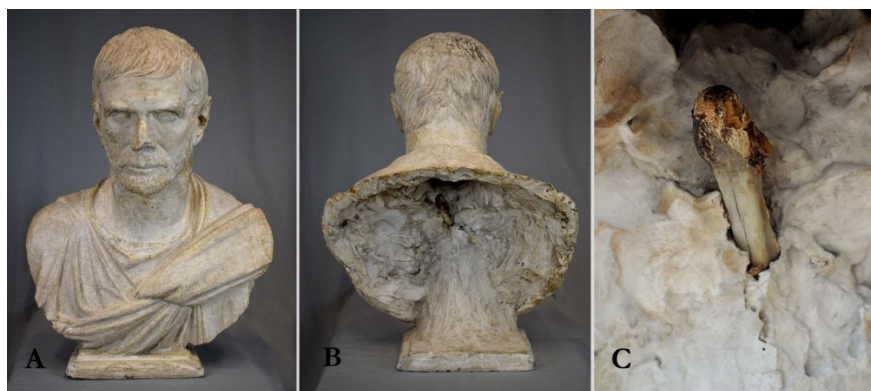


Figura 7: Cara anterior (A) y cara posterior (B) del vaciado *Lucio Juno Bruto* del Museo Capitolino. Detalle del hueso usado estructuralmente (C) (2018). Fuente. Federico Argüñarena y Montaña Galán

3.3. ESCULTURAS DESMONTABLES

Asimismo se han podido estudiar los ensambles de los vaciados que para facilitar su manipulación y traslado han sido concebidos como esculturas desmontables. Se trata de figuras (obtenidas de moldes a piezas o de diversos cuerpos de moldes) que al resultar demasiado pesadas o grandes tras su acople permanente se han segmentado en diversas piezas. Generalmente la división se hace a la altura de la cintura, practicándoseles seguidamente un ensamblaje mediante machihembrados. Esto se puede observar en el *Diadumeno* y en el *Hermes del Belvedere*, que han ejemplificado otras cuestiones de este mismo artículo. Con frecuencia estos ensambles de tipo “caja y espiga”, practicados *a posteriori*, no están realizados convenientemente resultando frágiles ante el peso de las partes superiores de las figuras por lo que terminan fragmentándose (Galán Caballero *et al*, 2018).

Es muy interesante y diferente la concepción del *Antinoo Egipcio* (Colección Mengs) como escultura portátil. La figura está configurada con cinco piezas —cabeza y torso; cintura y glúteos; piernas y base; brazo derecho; y brazo izquierdo— unidas en sus juntas con llaves simples tipo “tetones”, a diferencia de los machihembrados de las figuras anteriores (Figs. 8 y 10). Lo interesante de esta pieza es el ensamble de los brazos que lleva insertas sendas espigas de madera, que a su vez disponen de un orificio por el que iría un pasador metálico —ahora desaparecido— que los uniría al hombro. En la actualidad dichas espigas continúan bien unidas a la masa de escayola por lo que se presume un diseño con algún tipo de agarre para que no se separen del brazo.

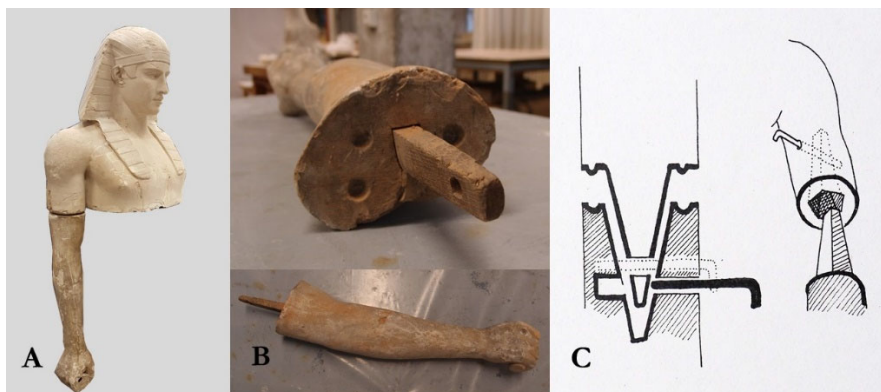


Figura 8: Torso del *Antinoo Egipcio* ensamblado al brazo (A). Dos vistas del brazo con la espiga de madera (B). “Roman Joints” con pasador (C). Fuente. Montaña Galán (A y B) y (WILLS, 1990: 189) (C)

3.4. SELLOS DE LOS TALLERES DE REPRODUCCIÓN Y NÚMEROS DE INVENTARIO

En lo tocante a los talleres de reproducción de los vaciados, se ha podido observar que algunos conservan sellos o inscripciones característicos de la manufactura de ciertos obradores. Así tenemos, por ejemplo, el vocablo inciso “Roma” que el formador realizó en la junta del cuello de la figura togada retrato de *Menandro* (Fig. 9 A). Esta figura es copia de una figura de mármol pentélico perteneciente al Museo Pio Clementino del Museo Vaticano. En parte izquierda de la base de la misma figura aparece la marca de un sello de latón o bronce —inferido por la transferencia de sales de color verdoso— con el texto “Formado en Roma” y otros caracteres ilegibles (Bentué Martínez, 2018). Por otro lado, la mayoría de los vaciados provenientes del Museo del Louvre poseen un sello de latón encastrado en la parte frontal de la base (Terrón Manrique y Blanch González, 2015, p. 95) con el texto REPUBLIQUE FRANÇAISE. MUSEES NATIONAUX, tal y como se observa en una copia de la *Venus de Milo* de dicho museo. Este mismo sello se puede encontrar en otras esculturas de la misma procedencia como la de *Hermes atándose la sandalia*, aunque en este caso esté realizado en yeso. Algo posterior parece ser el sello del Taller de Vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que aparece estampado en una nueva masa de escayola adicionada a la base de la escultura *Clitia*, copia del mármol del Museo del Prado. El sello reza: REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES. TALLER DE VACIADOS. MADRID.

Respecto a las numeraciones o siglados de antiguos o recientes inventarios, hemos podido constatar hasta cinco tipos. El más antiguo sería un número 89, seguido de un punto, en el frente de la base de la figura *Antinoo Egipcio* de la colección del pintor Mengs (Fig. 9 B), que podría haber sido marcado en el Inventario General de la Academia de 1804 (Heras Casas, 2005, pp. 92-93). En dicho inventario figuraría como *Nº*

89. *Un término egipcio. Su alto dos varas y media escasas*, que podría corresponder con los 145 cm que mide nuestro modelo de yeso (Ynventario de las Alhajas..., p. 113). Hay otra numeración formada por un único número sin ninguna sigla —en color negro— que podría haberse realizado al contabilizar los vaciados durante los primeros años de funcionamiento de la Escuela de Bellas Artes en la Ciudad Universitaria (años 70). Algunas de estas numeraciones negras se han puesto de manifiesto tras la eliminación de capas blancas de pintura, aplicadas para ocultar los estratos de suciedad acumulada a lo largo de los años. Mucho más recientes son los siglados del Departamento de Escultura, iniciados en 2012 y configurados con el acrónimo DE seguido de un número, y el de la Colección de la Universidad Complutense, con las siglas CUC seguidas del número correspondiente. Sin relación con las demás numeraciones o inventarios encontramos una pequeña figura femenina de tipología egipcia en la que se ha encontrado un número en relieve (Nº 4), obtenido mediante la incisión previa de dicho número en el molde.



Figura 9 A: Inscripción “Roma” en la figura de *Menandro* (2017). Figura 9 B: Número 89 en el vaciado de *Antinoos Egipcio* (2014)

Fuente. Montaña Galán (A) y Julia Marquerie (B)

4. DIFUSIÓN DE LA COLECCIÓN

La creciente revalorización que los vaciados han ido adquiriendo a lo largo de las últimas décadas, tanto en el panorama nacional como internacional, ha propiciado la difusión de esta colección mediante la inclusión de las piezas más sobresalientes en exposiciones dentro del propio

ámbito universitario o incluso mediante el préstamo para muestras ajenas. Así, en 2014 se inauguró la exposición “Norma y Razón: De Academia a Escuela de Bellas Artes”, en la sede de la Universidad Complutense c Arte c, donde se exhibió un notable número de piezas originales como el *Antinoo Egipcio* de la Colección Mengs, el *Antinoo* de la Colección de la Reina Cristina de Suecia (Fig. 9), la *Venus de Milo* o las esculturas de los Pensionados de Roma.

Esta exposición persigue un doble objetivo: en primer lugar, intenta trazar el recorrido por la enseñanza de las bellas artes, que comienza con la fundación de la Real Academia de San Fernando y su Escuela, y llega hasta su traslado a la Ciudad Universitaria. En segundo lugar, mostrar una parte del rico patrimonio artístico de la Universidad Complutense de Madrid custodiado en la Facultad de Bellas Artes, que ha servido para la formación de los estudiantes que han pasado por sus aulas y talleres de trabajo y creación. (Universidad Complutense de Madrid, 2014)

También hay que destacar la exhibición “Arte y Carne. La anatomía a la luz de la ilustración”, inaugurada en 2016 en la misma sede y comisariada por el paleo antropólogo Juan Luis Arsuaga, en la también se mostraron algunas de las esculturas de la colección. Entre ellas, una de las tres copias del *Diadumeno* —copia a su vez del custodiado en el Museo del Prado— una de las esculturas preferidas de famoso paleo antropólogo.

Asimismo se han realizado en la Facultad de Bellas Artes Itinerarios Mitológicos en el marco de las ediciones de la Semana de la Ciencia (2016, 2017 y 2018) dando a conocer las piezas más emblemáticas.



Figura 10: Piezas componentes del *Antinoo Egipcio* en una exposición de arte c (2014)
Fuente. Montaña Galán

5. LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN ABIERTAS

Indudablemente aún queda mucho por hacer en la investigación sobre las esculturas de esta significativa colección. Es nuestro objetivo dar a conocer los elementos más significativos, identificativos o peculiares de los vaciados a fin de ponerlos en contexto con otras colecciones semejantes para hallar puntos de interés en común. Las líneas de investigación son las siguientes:

- Radiografiar piezas seleccionadas en las que se espera que su estructura interna —hueso, madera o metal— tenga concordancia con otros vaciados procedentes de los mismos talleres de reproducción.
- Cartografiar las huellas —*coutures*— de los moldes rígidos a piezas para cotejarlas con vaciados de otras colecciones y hallar así la trazabilidad de los mismos.
- Estudiar y clasificar los diferentes tipos de bases en los bustos y figuras pequeñas.

- Desarrollar metodologías de reintegración volumétrica mediante sistemas 3D y su posterior procesado, valorando la integración provisional o definitiva en de la escultura.
- Elaborar un Plan de Conservación Preventiva adaptado a las condiciones reales del lugar de ubicación de los vaciados de cara al almacenaje, manipulación y traslado de la colección.
- Completar algunos campos de los inventarios iniciados en 1981 del patrimonio de la Universidad Complutense relacionados con las esculturas más notables de la colección de los vaciados.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer el trabajo que desde 2013 han realizado los estudiantes en la asignatura *Metodología de conservación y restauración de escultura I*. De la misma manera, muchas de las actividades aquí mencionadas no podrían haberse llevado a cabo sin la asistencia, experiencia y conocimiento del técnico especialista en restauración de escultura del Dpto. de Pintura y Conservación-Restauración, Carlos Romero, y del profesor y compañero de asignatura Luis Priego.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO RODRÍGUEZ, M. C. (2005). Vaciados del siglo XVIII de la Villa de los Papiros de Herculano. *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 100-101, 25-64.
- BLANCH GONZÁLEZ, E. y TERRÓN MANRIQUE, P. (2013). La colección de esculturas en escayola en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid: el original y la copia. En A. Gil Carazo (Coord.), *Copia e Invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, Vol. 2, (9-19). Museo Nacional de Escultura.
- BENTUÉ MARTÍNEZ, F. (2018). *El retrato del comediógrafo Menandro: entre el Museo y la Academia* [Trabajo Fin de Grado/no publicado, Universidad Complutense de Madrid]

- CERVERA OBREGÓN, M. A. (2014). *La colección de vaciados griegos y romanos del Museo Nacional de las Culturas/INAH, México* [Tesis Doctoral, Universitat Rovira i Virgili]. Recuperado de <https://www.tdx.cat/handle/10803/290986>
- DE LA CUADRA, C. (2002). La escultura. En M. J. Irigoyen de la Rasilla y E. Muñoz Carpintero, *Patrimonio artístico de la Facultad de Bellas Artes. Inventario (115-129)*. Consejo Social de la Universidad Complutense de Madrid.
- FERNÁNDEZ RUIZ, B. (s. f.). Historia de la UCM–Facultad de Bellas Artes [Artículo en web]. Recuperado de https://www.ucm.es/historiaia_ucm_facultad_bellas_artes
- GALÁN CABALLERO, M., GARCÍA-JUANES MORATILLA, L., OLMEDILLA MILLA, N., ROMERO BARRUETE, C., SANTOS GÓMEZ, S. y DE ARRIBA DEL AMO, P. (2018). *Reconstrucción mediante moldeo del ensamble (hembra) de la cintura de un vaciado del Diadumeno perteneciente a la Gipsoteca de la UCM* [Vídeo]. E-Prints Complutense. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/47767/>
- GARCÍA CALERO, J. (2006, enero 12). Hallan el Gladiador que Velázquez trajo de Italia a Felipe IV. *ABC*. Recuperado de <https://tinyurl.com/y6lnmkgo>
- GASCA MIRAMÓN, J. (2019). *Conservación y restauración de esculturas en yeso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense. Recuperado de www.eprints.ucm.es: <https://eprints.ucm.es/58664/1/T41644.pdf>
- HASKELL, F. y PENNY, N. (1990). *El gusto y el arte de la antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*. Alianza Editorial.
- HERAS CASAS, C. (2005). Los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: su catalogación. *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 100-101, 65-100.
- HERRERO SANZ, M. J. (2005). Los vaciados de la Galería Baja del Palacio de la Granja de San Ildefonso y otros Reales Sitios. *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 100-101, 101-130.

- LUZÓN NOGUÉ, J. M. (2005). Introducción al estudio de los vaciados. *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 100-101, 23-24.
- LUZÓN NOGUÉ, J. M. (s. f.). Historia del taller de vaciados [Artículo en web]. Recuperado de <http://realacademiabellasartessanfernando.com/es/taller-de-vaciados/historia>
- NEGRETE PLANO, A. (2013). Buscando la perfección. Concepto y génesis de la colección de vaciados en yeso de Anton Raphael Mengs. En A. Negrete Plano (Coord.), *Anton Raphael Mengs y la antigüedad*, (24-37). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Fundación Mapfre.
- PARRALO DORADO, M. (2002). Pensionados en Roma. En M. J. Irigoyen de la Rasilla y E. Muñoz Carpintero, *Patrimonio artístico de la Facultad de Bellas Artes. Inventario* (39-40). Consejo Social de la Universidad Complutense de Madrid.
- TERRÓN MANRIQUE, P. y BLANCH GONZÁLEZ, E. (2015). La Gipsoteca de la Facultad de Bellas Artes de la UCM. En I. M. García Fernández (Ed.), *Actas del Congreso Internacional Museo Universitarios. Tradición y futuro* (pp. 91-97). Universidad Complutense de Madrid.
- TORTAJADA HERNANDO, S. (2019). Estudio radiográfico de los vaciados de yeso de la colección del Museo del Prado. *AEND, Asociación Española de Ensayos No Destructivos*, 68, 16-24.
- UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID (2014). Vicerrectorado de Extensión Universitaria Cultura y Deporte. Exposición Norma y Razón: de Academia a Escuela de Bellas Artes. Recuperado de <https://www.ucm.es/cultura/norma-y-razon>
- WILLS, J. W. (1990). *Encyclopedia of sculpture techniques*. B. T. Batsford LTD, pp. 188-189.
- Ynventario de las Alhajas y muebles existentes en la Real Academia de S.ⁿ Fernando*. Año de 1804, ASF 616/3. Recuperado de <https://tinyurl.com/y3e4wv97>

EL PATRIMONIO RELIGIOSO DE CULLERA (VALENCIA) COMO OPORTUNIDAD PARA EL TURISMO

DRA. MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ
Universitat de València, España

RESUMEN

La pandemia del COVID-19 ha afectado seriamente a la actividad turística de poblaciones costeras como Cullera. Sin embargo, los recursos de este municipio de la costa valenciana no se limitan al sol y la playa, pues su importante patrimonio religioso podría atraer a turistas de proximidad, que puedan sentirse interesados por aquellos aspectos afines a su propia identidad religiosa.

La de Cullera, como la de otras poblaciones valencianas, está ligada a una imagen de culto de María y a una serie de tradiciones orales sobre su hallazgo; pero también sobre otra figura sagrada, san Vicente Mártir, cuya veneración excede los límites de la población y de la comunidad incluso, pues es especialmente significativa en la ciudad de Valencia, donde fue martirizado y enterrado, y en Aragón, su lugar de origen. Sorprende la escasa repercusión que el episodio vicentino acaecido en Cullera ha tenido en los itinerarios devocionales y turísticos que pretenden seguir los pasos del santo en territorio valenciano.

La repercusión que tuvo san Vicente inmediatamente después de la conquista, en tanto que garante del primitivo cristianismo valenciano, fue eclipsada por la cada vez más creciente devoción a la Madre de Dios. Una imagen de María con el Niño señorea, por ejemplo, el reverso de la cruz de término de Cullera, que presenta sustanciales y llamativas diferencias iconográficas con respecto a otras obras del mismo género. Pero, sobre todo, destaca en la religiosidad local la devoción y las tradiciones asociadas a la Virgen del Castillo. Tanto estas últimas como la advocación a la que responde permiten establecer lazos de unión con otras imágenes de culto valencianas, como Utiel, cuyos devotos son un potencial *target* turístico para la ciudad de Cullera.

PALABRAS CLAVE

Cullera, turismo, patrimonio religioso, escultura medieval, imaginaria mariana

En las circunstancias actuales, derivadas de la pandemia del COVID-19, muchas poblaciones turísticas se han visto afectadas económicamente, como la ciudad costera de Cullera, en la provincia de Valencia. Sin embargo, sus recursos van más allá del sol y la playa, pues posee un valioso patrimonio natural y cultural. Entre este último, destaca el religioso, que podría ser potenciado, y esa es nuestra propuesta, como una oportunidad para fomentar el turismo de cercanía.

Como otras poblaciones valencianas, la identidad de Cullera está íntimamente ligada a una imagen de culto y, en general, al legendario e imaginario religioso establecido durante la Baja Edad Media y parte de la Edad Moderna.

1. LA HUELLA DE SAN VICENTE MÁRTIR



Figura 1: Ermita de San Lorenzo de Cullera, s. XVI.
Fuente: <https://farodecullera.es>

Tras la conquista cristiana por parte del rey Jaime I, en el siglo XIII, la conexión con el cristianismo primitivo se basó en la recuperación de la memoria de san Vicente mártir, cuyo cuerpo habría llegado a las playas

de Cullera, después de haber sido arrojado al mar con una rueda de molino atada al cuello. Esta tradición, asociada a la moderna ermita de San Lorenzo (Fig. 1), construida en el lugar donde habrían sido encontrados sus restos, tendría entidad suficiente para prolongar el Camino de San Vicente²⁴⁸, que parte de Huesca y acaba en Valencia, hasta la cercana población de Cullera; e incluso para hacer terminar en esta algunas de las rutas turísticas dedicadas al santo, o a los santos Vicentes, el mártir y el Ferrer, que realizan en la ciudad de Valencia.

Por otro lado, hay que lamentar, debido a la presión urbanística, la desaparición de los restos de un monasterio visigodo, en el que pudo haberse refugiado Hermenegildo que, convertido al catolicismo y huyendo de su padre el rey Leovigildo, llegó a Valencia, donde murió mártir. Construido, y destruido, en el siglo VI, se ha identificado con el monasterio mencionado en el epitafio de Justiniano, obispo de Valencia, que conmemoraba la mencionada aparición del cuerpo de san Vicente:

[...] *hic miro maris insola [m] munimine sepsi[t]
inqu(e) amaris (?) circu(m)flue[n]tib(us) undis
silice disrupto predulce(m) repperit limfam
hic Vincentium gloriosu(m) martirem Xpi (=Christi)
sat pio quem coluit moderamine vivens
hunc devotus moriens reliquid eredem*

[Él ciñó el Monasterio del Mar con maravilloso recinto
Y, entre las aguas salobres que lo rodeaban,
tallada la roca, captó agua dulce.
Él, que administró en vida con piadoso gobierno el monasterio
del glorioso mártir de Cristo, Vicente,
devoto, a la hora de la muerte, lo constituyó heredero]²⁴⁹
(Corell y Grau, 1995, p. 6).

Sin embargo, la devoción bajomedieval más ferviente fue a la Madre de Dios, presente tanto en imágenes de culto de la Virgen con el Niño,

²⁴⁸ Asociación "Valencia Cultural-Vía Augusta y Camino de San Vicente Mártir": <https://www.caminosanvicentemartir.com>.

²⁴⁹ La traducción es de la autora.

como en cruces de piedra, erigidas masivamente en los caminos de salida de las poblaciones.

2. UNA PARTICULAR CRUZ DE PIEDRA

Tanto las fronteras del reino de Valencia como la mayoría de las divisiones territoriales que han configurado el mapa municipal valenciano comenzaron a fijarse a finales de la Edad Media. El crecimiento poblacional y económico que se produjo en Europa a partir del siglo XIII comportó la necesidad de aclarar y demarcar el territorio. Esta situación se acentuó, como es natural, en los reinos hispánicos que estaban siendo repoblados, donde las nuevas roturas y el uso de tierras abandonadas para pastura ocasionaban problemas continuos en los espacios fronterizos, como luego veremos. También en Valencia, fue durante la colonización del siglo XIII cuando se ordenaron y delimitaron gran parte de los términos municipales que han llegado a nuestros días (Guinot Rodríguez, 2005, p. 63).

2.1. EN EL CAMINO A VALENCIA

Las cruces de piedra, en gran parte de la provincia de Valencia, reciben el nombre de cruces de término; si bien son muy pocas las que se ubicaron efectivamente entre dos términos municipales.



Figura 2: Cruz de Piedra de Siete Aguas, ca. 1432.
Fuente: Corbín Carbó, 2003, p. 68.

Una de las excepciones es la Cruz de Piedra de Siete Aguas (Fig. 2), erigida en el siglo XV en un punto fronterizo entre los términos de Siete Aguas y Requena, que lo era también entre los reinos de Valencia y Castilla, hasta la incorporación, en 1851, de la hasta entonces castellana Requena a la provincia de Valencia. Su levantamiento conmemoraba la batalla que enfrentó a ambos reinos en el lugar de la Venta de la Condienda²⁵⁰, pero en ningún caso actuaba como hito liminar, pues un documento de Requena, datado en 1545, constata la existencia de mojones

²⁵⁰ Entre 1429 y 1430, durante la guerra entre Juan II de Castilla y Alfonso V de Aragón, tuvo lugar una serie de incursiones fronterizas, con la intención de proteger los intereses castellanos de los hermanos del rey aragonés, Enrique y Juan de Navarra. Tropas castellanas tomaron la

junto a la cruz²⁵¹. Así, el monumento se construyó entre el camino real de Castilla y el mojón de la Contienda, cuya presencia descarta cualquier posible utilización de esta cruz como hito de frontera (Mocholí, 2011, pp. 246-249). Uno de estos mojones se puede ver todavía en la población de Cullera, en el camino de la Valldigna (Fig. 3).



Figura 3: Mojón de la Valldigna de Cullera.

A mucha distancia del límite municipal, la cruz de Cullera se encontraba en la puerta de donde partía el camino a Valencia, por lo que ofrecía, como en otros casos, una última referencia visual para evocar un pensamiento piadoso antes de enfrentar los peligros de un viaje (Mocholí Martínez, 2017).

plaza de Siete Aguas, pero el 7 de agosto de 1430, el señor de Buñol asedió la población y se introdujo en ella sorprendiendo a la guarnición invasora. Ésta huyó hasta la Venta de la Contienda, donde se retomó la batalla, que acabó con la derrota de los castellanos. Al recuperar Siete Aguas y acordarse la paz con el rey de Castilla hacia 1432, se erigió una monumental cruz de piedra, de casi siete metros de altura en la “raya” de Valencia, en las proximidades de la Contienda, para conmemorar aquel combate.

²⁵¹ El documento menciona el “camino de Valencia donde esta un mojón y una cruz”. A. M. R. *Visita de los mojones de la villa de Requena por los Caballeros de la Sierra*, 1374/6 PL.

2.2. UNA IMAGINERÍA AVANZADA A SU TIEMPO



Figura 4: Cruz de Cullera, s. XIV, Museu Municipal d'Història i Arqueologia, Cullera.

Sí difiere del resto de cruces en su tipología iconográfica, lo que la convierte en un ejemplar único en el conjunto de cruces de término valencianas. De hecho, se asemeja más a las cruces procesionales, pues también presenta un pelícano sobre el Crucificado (Fig. 4), elemento muy poco frecuente en las cruces de piedra hasta el siglo XVI y que alude al sacrificio de Cristo, pues se creía que el pelícano alimentaba a sus crías con su propia sangre. También el reverso (Fig. 5) presenta imágenes

poco frecuentes. A ambos lados de la Virgen con el Niño, una constante en prácticamente todas las cruces de término valencianas, encontramos los restos de dos figuras vestidas con hábitos, como luego veremos.



Figura 5: Cruz de Cullera, reverso, s. XIV,
Antiguo Museu Municipal d'Història i Arqueologia, Cullera.

La imagen de María se corresponde con la tipología más habitual entre las cruces de piedra. Prácticamente todas son estantes y presentan esquemas iconográficos similares a los del resto de la imaginería escultórica medieval: casi todas ellas sostienen en el brazo izquierdo al Niño, que adopta actitudes diferentes. Como en Cullera, además, el atributo más repetido entre las imágenes marianas de las cruces es la corona. Menos visibles son los objetos que madre e hijo pudieron haber llevado en la mayoría de las cruces. En el caso de María, se repiten las flores, aunque

el pésimo estado de conservación de gran parte de los atributos no permite discernir hasta qué punto era la flor el más repetido en las manos de María. En las del Niño, por el contrario, encontramos objetos que también son habituales en otras imágenes escultóricas: un orbe o un pájaro -un jilguero-, símbolo del alma humana, que trata de llegar a Dios.

De hecho, la Virgen del Castillo, que veremos más adelante, sostiene una flor y el Niño un animal indeterminado; mientras que su prototipo catalán (Fig. 8) sí responde a la tipología mayoritaria entre las imágenes escultóricas, que acabamos de definir. En la cruz de Cullera, no obstante, pese a su deterioro, parece que ninguna de las figuras lleva atributo alguno, más allá de la corona de María. Así pues, ni en la de Cullera, ni en ninguna otra cruz de término, se ha reproducido la correspondiente imagen de culto venerada durante la Edad Media, en este caso la Virgen del Castillo, pues esta última se percibía como única y objeto de una devoción especial, diferente a la veneración que pudieran recibir las imágenes de las cruces.

Cabe remarcar, no obstante, que la imagen de María no siempre aparece aislada en el reverso de las cruces de término, pues es frecuente encontrarla acompañada de ciertos santos, sobre todo de santas. Así pues, aunque su identificación es complicada en determinadas cruces, se ha constatado una preponderancia de figuras femeninas y los restos de palmas indican que se trataba de vírgenes mártires. El reconocimiento de las santas más comunes permite conocer las devociones predominantes durante la Edad Media, especialmente en relación con los términos municipales, los campos y las comunicaciones.

Cuando es posible distinguir atributos, destaca la presencia mayoritaria de santa Bárbara que, en general, suele estar asociada con santa Catalina, pues simbolizan la vida activa y la contemplativa respectivamente (Réau, 1997, p. 171). También suelen formar pareja en las cruces de término, pues su relación, así como su popularidad, se debe sobre todo a su consideración de protectoras contra la muerte súbita durante la Edad Media (Franco Mata, 2002, p. 176; Baudoin, 2000, p. 67), por lo que fueron más representadas que san Roque o san Sebastián, protectores contra la

peste; san Antonio, protector contra el ergotismo; o san Abdón, protector contra el granizo. Otras las santas que suelen aparecer junto a santa Bárbara son santa Lucía, santa Ágata o santa Catalina.

En ocasiones, también encontramos algunos santos masculinos a ambos lados de la Virgen. Se trata invariablemente, donde han podido ser identificados, de san Pedro y san Pablo, los principales agentes de la fundación y difusión del cristianismo. Son los dos pilares de la institución eclesiástica y actúan, a veces, en representación de todo el colegio apostólico.



Figura 6: Cruz del camino de Meliana, 1536 (sustituye a una cruz anterior que cayó en 1535), Foios (Valencia).

Tras este repaso por las tipologías iconográficas más habituales en el reverso de las cruces de término valencianas, podemos comprender mejor la peculiaridad de la cruz de Cullera. Ni santas ni apóstoles acompañan

a la Virgen con el Niño, pues, aunque descabezados, son apreciables los ropajes monásticos -el escapulario- de las figuras que flanquean a María, una de las cuales lleva un libro abierto en su regazo.

El ejemplar iconográficamente más cercano a la cruz de Cullera es la cruz del camino de Meliana en Foios (Fig. 6), que data del siglo XVI. La imagen de María, también coronada, presenta una disposición similar a la de Cullera, pero sobre todo destacan las figuras laterales de san Vicente Mártir y san Vicente Ferrer, el primero con la cruz en aspa con la que fue martirizado y el segundo con un libro. Su posición y sus vestimentas los asemejan a las figuras de Cullera, que podrían haber representado igualmente a los dos santos Vicentes, teniendo en cuenta la relación del primero con la ciudad y la de este con su tocayo, que le debe el nombre a aquel, además de ser uno de los santos más venerados de la época.

Pero la de Foios no fue la única cruz en la que se constata la presencia de ambos santos. En el puente del Mar de la ciudad de Valencia, terminado en 1597, se instaló el casilicio de la Santa Cruz, rematado por las imágenes de san Vicente Mártir, san Vicente Ferrer y san Juan Bautista (Heras Esteban, 2003, p. 22). En ambos casos, se trata de obras renacentistas, ya del siglo XVI, y por tanto poco representativas de la costumbre medieval. De ahí, que la cruz cullerense, datada en el siglo XIV, resulta tan avanzada iconográficamente.

La ubicación de una réplica de la cruz en su lugar original, como se ha hecho en otras poblaciones y se va a hacer en Cullera, así como la divulgación de su contenido centraría la atención de vecinos y visitantes en esta obra y podría propiciar un aumento de las visitas al Museo de Historia y Arqueología, donde se conserva. Si bien su separación de la pared permitiría una mejor apreciación del reverso, donde se encuentra la imagen de la Virgen con el Niño, que en ocasiones es tanto o más interesante que el anverso.

El museo se encuentra junto al tercer elemento patrimonial que vamos a tratar en este trabajo: la Virgen de la Encarnación o del Castillo de Cullera (Fig. 6), de la segunda mitad o finales del siglo XIV.

3. LA VIRGEN DEL CASTILLO

3.1. ANÁLISIS FORMAL ICONOGRÁFICO

Se ha constatado la semejanza de esta imagen con otras de mayor tamaño y algo más antiguas, anteriores a mediados del siglo XIV, de la provincia de Girona. Estas son alabastrinas y llevan atributos similares, una flor campaniforme en el caso de la Virgen y un animal, a veces un libro, en el caso del Niño (Figs. 8 y 9).



Figura 7: Virgen del Castillo de Cullera, segunda mitad del s. XIV, Cullera.

Así, en la Virgen de la Escala (Fig. 8), lleva un pájaro y algo mucho menos frecuente, un cordero o puede que un oseño, en la Virgen del Castillo de Cullera. Esta semejanza podría indicar que la expansión de la anterior devoción gerundense se extendió hasta Cullera. La advocación, sin embargo, se habría fundamentado en el lugar donde una vez recibió culto. Igualmente, se veneró en un castillo, la virgen de Xiva, cuyo atributo es una pequeña construcción que alude al título.



Figura 8: Virgen de la Escala, segundo tercio del s. XIV, monasterio de Sant Esteve, Banyoles (Girona).
Fuente: <https://www.todocoleccion.net>



Figura 9: Virgen, anterior a mediados del s. XIV, MNAC.
Fuente: Crispí i Cantó, 2008, p. 68

3.2. UNA ADVOCACIÓN HABITUAL

Con otros atributos, pero bajo la misma advocación, encontramos las Vírgenes del Castillo de Corbera, Agres, Montesa o Polinyà del Xúquer. En todos estos casos, un descubrimiento providencial de las imágenes habría ratificado su sacralidad y explicaría el carácter popular de sus intitulaciones, así como su conversión en hito identitario de la población,

que habría de congregar a sus respectivas comunidades y contribuir a vertebrar el territorio.

De la Virgen de Corbera, dice la tradición que, durante la batalla en la que Jaime I tomó el castillo, una visión de la Virgen redobló los ánimos del ejército cristiano hasta la victoria. Tras la conquista de la plaza, cuando las tropas entraron en el castillo, encontraron la misma imagen que habían visto entre las ruinas de un muro. El rey Jaime la entregó a los cristianos e hizo construir una ermita sobre el castillo.

Por el contrario, la Virgen del Castillo de Agres habría sido hallada antes de la invasión islámica, según Escolano, que escribe a principios del siglo XVII:

[...] quiso favorecer el cielo con una imagen de nuestra Señora, que fue hallada en aquel sitio de tie[m]po de los Godos: la qual, por hazer muchos milagros con sus devotos, es uno de los santuarios de España, visitado de los naturales y extranjeros (Escolano, 1611, libro IX, cap. 43, col. 1351).

Pero el relato más conocido es el de su hallazgo tras la conquista cristiana, referido por Castelví Coloma algunas décadas más tarde:

En la cordillera de la Sierra de Mariola en las ruinas del castillo entró un Pastor apacentando su ganado y vio al tronco de un Almez una Imagen de la Virgen, hablóle la santa Imagen y le dixo, que fuesse al lugar, y diesse aviso al cura de que viniesen en procesión, y que la edificassen una capilla en aquel sitio, dixole el Pastor q[ue] no le darian credito en el lugar (era manco el Pastor). Dijole la santa Imagen, que fuesse y diesse por señas los dos braços sanos, y repentinamente quedó bueno, corrió regosijado el pastor a manifestar el prodigio, como el feliz hallazgo. [...] Bajaronla al lugar, y la collocaron en la Iglesia, y el día siguiente no la hallaron en ella y la bolvieron a encontrar en el mismo lugar que se apareció, de donde creyeron ser voluntad de esta Divina Señora el permanecer en aquel sitio donde fue collocada, por lo qual fabricaron una hermita en donde collocaron la santa Imagen.

[...] por la comun tradición y por algunos papeles, y noticias, que se conservan, assí en el combento de Agres, como en la ciudad de Alicante se tienen por muy cierto fue el hallazgo en esta forma. [...] Dicesse [...] que la milagrosa Imagen de Ntra. Sra. de Agres que fue hallada por un pastor en una sierra de aquel lugar en 8 de sett[iembre] del [...] año de

1484 [...] es la Imagen q[ue] estaba en el Altar Mayor de la Iglesia Parroquial de Santa Maria de Alicante al tiempo, q[ue] prendio el fuego en ella, y q[ue] por divina disposición fue llevada a la sierra donde se halló, lo que parece acreditar el color morenito, y lo que se dize de que se ve en ella mirandola con atención algunos senyales en algunas partes de estar chamuscada del fuego (Castelví Coloma, 1689, pp. 163-170).

El hallazgo de la Virgen del Castillo de Agres por un pastor, y el posterior traslado nocturno de la imagen al lugar donde quería recibir veneración, responde a un prototipo legendario muy habitual en territorio valenciano; el mismo que subyace en la tradición de la Virgen del Castillo de Cullera. Sin embargo, esta presenta uno de los legendarios más complejos y variados.

Se ha afirmado, por ejemplo, que la imagen llegó desde Constantinopla, traída por marineros españoles para salvarla de la destrucción iconoclasta y que después fue escondida en una cueva a raíz de la invasión musulmana. Tras la conquista de Jaime I y la posterior entronización de la imagen en el castillo, se produjo la toma de la población por Al-Azraq en 1247 y, según otra versión de la leyenda, la Virgen fue trasladada a la Sierra del Negrete, en Utiel, de donde volvió a Cullera posteriormente. Una vez expulsados los árabes, Jaime I reconstruyó el castillo y colocó la imagen en su capilla (Ferri Chulio, 1986, p. 46; Sánchez Navarrete, 1954, p. 21), en el mismo lugar donde, a finales del siglo XIX, se levantó el templo actual.

No obstante, según Giner (1976, p. 41), este relato no tiene ningún fundamento en la tradición oral y fue una invención moderna para justificar la supuesta ascendencia bizantina de la imagen. No obstante, de la tradición oral, a la que Giner otorga mayor antigüedad y popularidad, no hay constancia documental hasta época contemporánea, a diferencia de la que explica el hallazgo de la Virgen del Castillo de Agres, que ya se había puesto por escrito en el siglo XVII. Pero la tradición en sí, como mencionábamos hace un momento, habría sido bastante más antigua.

Con probabilidad, la tradición relativa al prodigioso hallazgo de alguna de ellas habría sido asimilado por otras imágenes de culto, como la Virgen de Agres o la de Cullera, necesitadas de adquirir una sacralidad so-

bresaliente para erigirse en hito devocional de sus respectivas comunidades. Así pues, una de las tradiciones populares asociadas a la Virgen del Castillo de Cullera también erige en protagonista del hallazgo a un pastor e, igualmente, dota a la imagen de capacidad para autotrasportarse durante la noche.

Tras la conquista cristiana por parte de Jaime I, un pastor utielano -un ermitaño según otras versiones-, que apacentaba su rebaño en la montaña de Cullera, en el barranco de la ermita de Santa Bárbara, escuchó un ruido procedente de unos matojos. Pensando que era un conejo, le arrojó un bastón y, al acercarse, descubrió dos imágenes idénticas de la Virgen, una de las cuales tenía un brazo roto. Dejó esta última en la parroquia de Cullera y llevó la otra a Utiel, que entonces pertenecía a Castilla. Al día siguiente, al abrirse los dos templos, se pudo comprobar que las dos imágenes se habían intercambiado durante la noche, por lo que el rey Jaime I ordenó que la de Cullera fuera trasladada desde la iglesia parroquial al castillo, para su mejor conservación y defensa. Sin embargo, pese a esta versión de la leyenda, la imagen utielana, que recibió la advocación de Virgen del Remedio (Fig. 10), era sedente y no compartía ningún atributo con la valenciana, aunque uno de los brazos del Niño estaba roto (Giner, 1976, p. 42), como se pudo constatar antes de su destrucción en 1936.



Figura 10: Virgen del Remedio de Utiel.
Fuente: Martínez Ortiz, 2000.

Otra versión de la leyenda, esta vez de tierras utielanas, se confunde con los datos conocidos sobre su origen. Se sabe que, a mediados del siglo XVI, el peregrino Juan de Argés construyó un santuario en la Sierra del Negrete, donde instaló una imagen de la Virgen. La leyenda, no obstante, también sitúa el hallazgo en la población costera: tras haberse retirado a la Sierra del Negrete, Juan de Argés se trasladó a Cullera con la intención de pasar a África para predicar. Pero una noche, mientras oraba, se le apareció la Virgen para pedirle que volviera a Utiel y, al desaparecer, encontró a su lado una imagen de Santa María, con la que regresó a su tierra. Una variante de esta última tradición atribuye el hallazgo de la imagen utielana a un pastor, como en Cullera, que la descubrió mientras perseguía una liebre a la que tiró su cayado.

Como la Cruz de Piedra de Siete Aguas (Fig. 2), el santuario de la Virgen del Remedio de Utiel se levantó en una sierra fronteriza y disputada por los reinos de Valencia y Castilla, debido a sus recursos ganaderos. Para Utiel, la ermita del Remedio era más que un santuario, era un hito, de carácter sagrado, que legitimaba la pertenencia de la Sierra del Negrete al reino de Castilla. Además, por Utiel pasaban algunas rutas de trashumancia que llegaban a la zona de Cullera, para aprovechar el pastoreo del rastrojo del arroz, por lo que no sería extraña la presencia en el lugar de ganaderos y pastores de Utiel (Atienza Peñarrocha, 1998, p. 207).

Una de ellas bordeaba Xiva, donde curiosamente también se venera una imagen con la misma advocación de Virgen del Castillo y cuya tradición se asemeja a la de Cullera; si bien, esta se ubica en el año de la expulsión de los moriscos, momento en que se dispone un considerable número de hallazgos marianos para proveer de imágenes de culto a las poblaciones que habían de ser repobladas por cristianos viejos. Como en otras tradiciones sobre vírgenes encontradas, la imagen de María fue escondida a raíz de la invasión musulmana y reencontrada en 1609, cuando se inició la expulsión: un pastor que pacía su ganado junto a las ruinas del castillo de Xiva tiró una piedra para reunir a los animales que se dispersaban; aquella rebotó y produjo un ruido extraño y, al acercarse, encontró la imagen de la Virgen. Tenía una grieta en el lado izquierdo de la cara, desde la frente hasta la mejilla, ocasionado por el impacto de la piedra.

La imagen fue seguidamente trasladada a la iglesia parroquial, pero por tres veces volvió al lugar donde la había encontrado el pastor. Finalmente, se levantó una ermita allí mismo. No obstante, otra versión afirma que la ermita se construyó en acción de gracias por haberse librado la población de la peste en 1649.

Dolz del Castellar completa la tradición diciendo:

Esta santa Imagen fue hallada en dicho Monte; y aviendola traído a Valencia para encarnarla, y llenar con el barniz una raya, à modo de endadura que tenia en la cara, no solo no permitió el colorido, sino que desde la casa del pintor, amaneciò otra vez en Chiva. Y después diràn las devotas de Maria, que no tienen en esta Señora exemplar, para no buscar tanto afeytes, y coloridos, unas para encubrir defectos de viruelas, y

otras (aun es peor) para las rayas, y rugas de la vejez? (Dolz del Castellar, 1705, pp. 325-326)

Así pues, la relación de la Virgen del Castillo con las imágenes gerundenses, la existencia de otras imágenes valencianas bajo la misma advocación y, sobre todo, la estrecha relación que la tradición establece entre esta imagen de culto y la Virgen del Remedio de Utiel, podrían ser potenciados como atractivos turísticos para visitantes con intereses religiosos comunes.

En conclusión, el patrimonio religioso de Cullera ofrece potencial para erigirse en un atractivo turístico más entre aquellas poblaciones valencianas, e incluso aragonesas y/o catalanas, que puedan sentirse inclinadas por su propio patrimonio a profundizar en sus vínculos religiosos con la población de Cullera.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATIENZA PEÑARROCHA, Antoni (1998). La Virgen del Remedio d'Utiel i la Mare de Déu del Castell de Cullera: bases per a una relació. *Jornades d'Estudis de Cullera. Cullera, 1, 2, i 3 de desembre de 1995*, Benicull de Xúquer, 7 i Mig, 195-211.
- BAUDOIN, Jacques (2000). *Les croix du Massif Central*, Nonette, Créer.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Àngel, MAS SÁNCHEZ, Santiago, RUIZ DE LA FUENTE, Conceso (1973). *Siete Aguas. Un estudio histórico-geográfico*, Valencia, Artes Gráficas Soler.
- CASTELVÍ COLOMA, José de (1689). *Catálogo de todas las santas imágenes de nuestra señora que dichosamente se veneran en la ciudad, villas y lugares en el reyno de Valencia con una breve descripción del modo, sitio y lugares en donde se hallaron y tubieron el origen las Santísimas imágenes con sus invocaciones*, manuscrito, PR Real Biblioteca, II/2012.
- CATALÁ GORGUES, Miguel Àngel (1988). "Escultura medieval". AGUILERA CERNI, Vicente (dir.) *Historia del Arte Valenciano. 2. La Edad Media. El gótico*, Valencia, Consorci d'Editors Valencians.
- CORBÍN CARBÓ, José María (2003). *Siete Aguas y sus cosas*, Valencia, Real Academia de Cultura Valenciana.

- CORELL I VICENT, Josep; GRAU I CODINA, Ferran (1995). L'epitafi de Justinià, bisbe de València (ca. 493-548). *Analecta sacra tarraconensia. Revista de ciències historicoeclesiàstiques*, 68, 5-19.
- CRISPÍ I CANTÓ, Marta (2008). Art i devoció mariana al Pla de l'Estany a la baixa edat Mitjana. TORRES MOLINA, Antoni; MONER I CODINA, Jeroni (eds.) *Art gòtic dels segles XIII i XIV al Pla de l'Estany*, Quaderns, 27, Banyoles, CECB, 53-82. Recuperado de <https://go.uv.es/9JXHF1V>.
- CULTURARTS IVC+R, *Virgen del Castillo. Parroquia de los santos Juanes*. Cullera, s/f.
- DOLZ DEL CASTELLAR, Estevan (1705). *Año Virgineo, cuyos dias son finezas de la gran reyna del cielo, Maria Santissima...*, 4 vols., Madrid, Antonio de Reyes, (1ª ed. de 1686).
- DOMINGO IRANZO, Eugenio (2001). *Historia de la Villa de Siete Aguas*, Valencia.
- ESCOLANO, Gaspar (1611). *Segunda parte de la década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y Reino de Valencia*. Valencia, Pedro Patricio Mey.
- FERRI CHULIO, Andrés de Sales (1999). *Imaginería patronal destruida en la Comunidad Valenciana en 1939*, Valencia.
- FERRI CHULIO, Andrés de Sales (1986). *Iconografía mariana valentina*, Valencia, José Huguet.
- FERRI CHULIO, Andrés de Sales (1986). “Aproximación histórica a la mariología patronal de los pueblos que componen la Marina Alta, Alicante”. *Primer Congreso d'Estudis de la Marina Alta*, Denia, 1982, Alicante, Institut d'Estudis “Juan Gil-Albert”.
- FRANCO MATA, Ángela (2002). “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte bajomedievales en España”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20, 1-2, p. 176.
- GUINOT RODRÍGUEZ, Enric (2005). “El Maestrat de Montesa: els orígens d'un territori històric valencià”. *Paisajes sagrados. La luz de las imágenes. Sant Mateu 2005*, cat. exp., Valencia, Generalitat Valenciana.

- GINER I PEREPERES, Francesc (1976). *La Mare de Déu del Castell de Cullera. Estudio histórico*, Ayuntamiento de Cullera.
- GINER I PEREPERES, Francesc (1998). “La Mare de Déu del Castell de Cullera. Estudi històric”. *Jornades d’Estudis de Cullera. Cullera, 1, 2, i 3 de desembre de 1995*, Benicull de Xúquer, 7 i Mig, 279-294.
- HERAS ESTEBAN, Elena de las (2003). *La escultura pública en Valencia. Estudio y catálogo*. Valencia, Universitat de València, Servei de Publicacions.
- LLIN CHÁFER, Arturo (2001). *La Mare de Déu d’Agres y su santuario*, Agres, Santuario de la Mare de Déu.
- MARTÍNEZ ORTIZ, José (2000). *Iconografía de la Virgen del Remedio, patrona de Utiel*, Utiel.
- MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira (2017). “Ostentatio eucharistiae. La significación eucarística de las cruces de término en Valencia a finales de la Edad Media”. BALLESTER MORELL, Blanca, BERNAT VISTARINI, Antonio, CULL, John T. (eds.), *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de emblemática*, José J. de Olañeta Editor, pp. 481-494.
- MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira (2011). “Marcas de frontera en el reino de Valencia”. MONTESINOS I MARTÍNEZ, Josep, POYATO HOLGADO, Carmen (eds.), *La Cruz de los Tres Reinos. Espacio y tiempo en un territorio de frontera (Estudios)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 243-261.
- PORTELL SAPIÑA, Enric (1986). *Informe al M.I. Ayuntamiento de Cullera*.
- RÉAU, Louis (1997). *Iconografía del Arte Cristiano, Iconografía de los santos A-F*, t. 2, vol. 3, Barcelona, Serbal.
- Recuperando nuestro patrimonio* (1999-2002), 1 vol., Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- ROSSELLÓ, Miquel (2000). “El conjunto monástico de la Punta de l’Illa de Cullera”. RIBERA I LACOMBA, Albert (dir.) *Los orígenes del cristianismo en Valencia y su entorno*, Valencia, Ajuntament de Valencia, 143-150.
- SÁNCHEZ NAVARRETE, Manuel (1954). *Itinerario mariano valentino*, Valencia, J. Doménech.

ENTRE LA IDEA DE ARTE Y LA REFORMA DEL ESPACIO LITÚRGICO. ECOS GUARDINIANOS EN LA ARQUITECTURA RELIGIOSA CONTEMPORÁNEA

DRA. MARÍA DIÉGUEZ MELO
Universidad de Salamanca, España

RESUMEN

A pesar de que el grueso de la producción de Romano Guardini está centrado en el ámbito teológico es evidente su interés por el mundo del arte, como se evidencia en algunas de sus conferencias y cartas que nos llevan a afirmar que la cuestión estética supone un elemento importante en toda su construcción filosófica.

Su pensamiento estético, recogido especialmente en sus obras *La esencia de la obra de arte e Imagen de culto, imagen de devoción* que analizan la función de la creación artística y su relación con el hombre y lo trascendente, llega a influir en la arquitectura de la primera generación de autores del llamado funcionalismo litúrgico alemán. Su cercanía con el arquitecto Rudolf Schwarz y la renovación de los espacios del castillo de Rothenfels supusieron la concreción práctica de esta estética, abriendo un camino renovador en la arquitectura religiosa contemporánea.

El presente trabajo analizará los ecos guardinianos en la arquitectura religiosa contemporánea. Para ello, se partirá de un acercamiento a los textos de Romano Guardini a fin de establecer los principios de su pensamiento estético. A continuación, se atenderá la reforma de la capilla y la sala de los caballeros del Burg Rothenfels, junto con la influencia que su planteamiento tuvo a la hora de aplicar los postulados del Movimiento Litúrgico en la arquitectura preconciliar. Finalmente, atenderemos a lo sucedido tras el concilio Vaticano II, momento en que se hace visible una doble traducción de la propuesta central de Rothenfels: desde la teología y la liturgia o en la envolvente arquitectónica.

PALABRAS CLAVE

Teoría del Arte, Arte sacro, Arte contemporáneo, Arquitectura, Siglo XX.

INTRODUCCIÓN

El desarrollo de un corpus teórico que relaciona liturgia, antropología, sociología, filosofía y arte y su apoyo a la renovación del espacio celebrativo convierten a Romano Guardini en una de las figuras fundamentales a la hora de asentar principios teóricos para el arte sacro contemporáneo. Sus trabajos filosóficos y su relación con el Movimiento Litúrgico y los grupos juveniles católicos lo convirtieron en pionero de reformas orientadas a la participación y a la ordenación de la asamblea como expresión de la diversidad de ministerios, propuestas más tarde refrendadas por el Vaticano II.

A pesar de que el grueso de su producción está centrado en el ámbito teológico, es evidente su interés por el mundo del arte, como se evidencia en conferencias y cartas que nos llevan a afirmar que la cuestión estética supone un elemento importante en su construcción filosófica. A lo largo de sus distintas etapas, el pensamiento artístico de Guardini pasa de la estética a parámetros maduros que refieren una verdadera filosofía del arte. Siguiendo esta evolución, se puede indicar que parte de lo litúrgico para unir teología y estética, sin olvidar raíces platónicas y aportaciones de Heidegger. Así, considera el arte litúrgico como una llamada a hacer presente lo divino, proponiendo un tipo de arte que sea anuncio y vehículo que manifieste la existencia divina, sirviendo para que el hombre se eleve con actitud sacral de criatura. Este sentido escatológico será fundamental para su interpretación del arte sacro, tanto de las obras en sí mismas como del proceso creativo. Presenta una visión que asigna al arte una orientación definitiva en la vida de la Iglesia: un análisis kerygmático basado en la Encarnación que fundamenta la creación y renovación de los espacios celebrativos en orden a favorecer la vivencia litúrgica.

La concreción práctica de este pensamiento es su colaboración con el arquitecto Rudolf Schwarz en el castillo de Rothenfels. La cercanía de Guardini con los arquitectos de la primera generación del funcionalismo litúrgico germano hizo posible que, como bien avanzaba Guardini, el encuentro del artista y del arquitecto con la realidad divina propusiera una “imagen de culto” válida para el mundo actual.

El presente texto pretende atender ecos guardinianos en la arquitectura religiosa contemporánea. Para ello, se comenzará con un análisis del pensamiento estético de Guardini hasta la traducción del mismo en Rottenfels. Finalmente, se referirá la influencia que esta propuesta ha tenido en la arquitectura preconiliar alemana (Otto Bartning, Dominikus Böhm, Rudolf Schwarz, Emil Steffan) y tras el Vaticano II cuando vivió una doble lectura: desde la teología y la liturgia (ordenación del espacio celebrativo propuesta por *Communio-Räume*, la estética neocatecumenal o fray Gabriel Chávez de la Mora) o desde la envolvente arquitectónica (diseños centralizados de Eero Saarinen, Oscar Niemeyer, Félix Candela, Mario Botto, Frederick Gibberd y Alessandro Tomba-zis).

1. PRINCIPIOS PARA LA RENOVACIÓN ARTÍSTICA: LA ESTÉTICA DE ROMANO GUARDINI

Aunque la labor del monasterio de Santa María Laach es referente para el ámbito teológico preconiliar, la figura de Romano Guardini (1885-1968) aviva la renovación práctica. A pesar de que el grueso de su producción se centra en lo teológico y lo litúrgico, podemos afirmar su interés por la estética ya que la cuestión artística supone un elemento que aparece a lo largo de toda su producción²⁵². Según análisis de Juan G. Ascencio, la reflexión de Guardini sobre el arte pasa por cuatro etapas fundamentales (Ascencio, 2012a, p.61). Así, el primer periodo, que inicia en 1904 y finaliza con la publicación de su obra *El espíritu de la Liturgia* (1918), es un momento en que la visión del arte une la estética (belleza del arte), la teología (unión entre liturgia y arte) y lo existencial (relevancia antropológica del arte). En paralelo a sus vivencias en la pastoral juvenil y la docencia universitaria, un segundo momento, entre

²⁵² Además de las obras que analizaremos a continuación, dentro de sus escritos es habitual encontrar capítulos o secciones relacionados con el arte y la estética. Sirvan de ejemplo *El Espíritu de la Liturgia*, que aborda la relación entre la liturgia y el arte, o *Ética*, que analiza en uno de sus capítulos el problema ético implícito en el arte. Así mismo, un signo de su preocupación e interés por las cuestiones estéticas es la existencia de obras dedicadas al estudio y comentario de autores como Dante, Dostoievski o Pascal.

1920 y 1939, pone su acento en el aspecto existencial. En el tercer periodo, marcado por la II Guerra Mundial y la suspensión de labores académicas, se observa una profundización en las raíces platónicas de su estética, además de asimilar las aportaciones de Heidegger²⁵³. Esta etapa cristaliza en 1947 con la conferencia titulada *Sobre la esencia de la obra de arte* (Über das wesen des Kunstwerkes) que pronuncia en la Academia de Artes Plásticas de Stuttgart. A partir de este momento se observa una maduración general de sus ideas en relación al valor existencial del arte, lo cual caracterizará la cuarta etapa de su pensamiento.

Más allá de esta evolución, es constante la reflexión en torno a la creación artística. El encuentro del artista y la realidad que da origen al proceso creativo permite una conexión entre la esencia del artista y la esencia de la obra. En ese sentido, en *La esencia de la obra de arte*, tras cuestionarse sobre los estratos que presenta la creación artística, concluye que el objeto revela su esencia haciéndola perceptiva a la interioridad del artista y disponiéndolo a la práctica creadora (Guardini, 1981, p. 311). Por ello, la labor del autor es un servicio a la existencia humana que va más allá de la mimesis para descubrir las esencias y darles un cuerpo artístico a través de un proceso en el cual el artífice se capta a sí mismo respondiendo con la personalidad propia de cada época.

Además de este primer encuentro con el objeto, el artista cuenta para su creación con lo que Guardini denomina “imágenes elementales” que son la construcción cultural que se asocia a un objeto y que reúne la realidad objetiva y las referencias culturales, espirituales o existenciales que pueda implicar (pp. 314-316). Para Guardini, estas imágenes elementales son de gran relevancia, ya que propician que el arte llegue más allá de la conciencia, afectando nuestro estado de ánimo.

²⁵³ Para Ascencio, la publicación y difusión del texto de Martin Heidegger pudo eclipsar el pensamiento estético de Guardini, justificando el desinterés que parece existir hacia el mismo. A pesar de similitudes en título y terminología filosófica, Guardini no es uno de tantos comentadores de la obra de Heidegger. Ascencio considera que el grueso del pensamiento guardiniano sobre el arte ya estaba desarrollado con anterioridad a la publicación de Heidegger, siendo los aspectos comunes el fruto más de una apropiación que de una repetición vana (Cf. Ascencio, 2012b, p.23-25).

Por la posibilidad que tiene el arte de contener estas imágenes elementales, “una auténtica obra de arte no es, como toda presencia percibida inmediatamente, un mero fragmento de lo que hay, sino una totalidad” (p. 318). A través de la representación y la composición, el artista transforma el objeto en una totalidad que no se encuentra nunca de forma natural, pero que es posible representar a través del proceso artístico. La obra de arte totaliza la existencia de manera que todos los elementos presentes en la vida humana se unen en una sola cosa, fundiendo los elementos naturales que forman su materia con la vida e historia del artista. Este proceso da lugar a una nueva creación: en otras palabras, “surge «mundo» en cada obra de arte” (p. 319).

Esta última afirmación nos traslada a la reflexión sobre la finalidad y sentido de la obra de arte. Si la creación artística es un mundo en sí misma, se puede concluir que contiene en sí misma su existencia, su sentido y su significación; es decir: no tendría finalidad. Las finalidades que puedan relacionarse con la creación están vinculadas más a exigencias prácticas que a la belleza o las cualidades artísticas. Esta aparente paradoja es expresada indicando que la obra de arte “no se propone nada, sino que «significa»; no «quiere» nada, sino que «es»” (p. 320).

En su atención a la esencia de la creación artística, también se preocupa brevemente de la relación existente entre la obra de arte y lo moral. Siguiendo el pensamiento clásico, que consideraba que la tragedia era capaz de producir en el espectador una suerte de *katharsis*, afirma que esa capacidad purificadora reside en todo arte que sea verdaderamente auténtico, siendo esta su significación ética (p. 324). Por tanto, el aspecto ético de la obra de arte aparece como algo que reside en la esencia misma de la obra y no como un elemento externo.

En cuanto a la belleza, la reconoce como esplendor de la verdad que está presente cuando lo auténtico es parte de la obra de arte. No se trata de un dominio de la realidad o la materia sino servirse de estos elementos para comunicar lo que se pretende (p. 326). Esta relación del arte y la realidad viene explicada, especialmente, en el caso del arte sacro, ya que Guardini toma el ejemplo de la catedral para ilustrar su discurso. Si bien

los elementos materiales que la componen son reales (piedras, vigas, relaciones estáticas...), el arquitecto los trasciende en la concepción de un espacio destinado a ser la “casa de Dios entre los hombres” y también el observador receptivo es capaz de ver más allá de la materialidad para llegar al verdadero objetivo de la obra (pp. 327-328).

Todos estos aspectos esenciales del arte, su configuración, la cuestión de la imagen, la totalidad de la obra, su finalidad y sentido, su carácter ético y bello y la relación con la realidad, configuran en la obra de arte una suerte de promesa de plenitud o trascendencia que hace que surja en el hombre el anhelo íntimo de esa perfección. Podría decirse, por tanto, que el arte esboza algo que todavía no existe pero que llegará a aparecer, sirviendo la obra de garantía de aquello que se espera. Es aquí donde se descubre el carácter religioso del arte. Más aún, para Guardini, la plenitud y sentido del arte vienen de Dios que es el único capaz de explicar una existencia trascendente. Así, el arte, a menudo sin saberlo, hablaría de la existencia plena, de la concreción del deseo de plenitud que habita en el corazón humano y que tiene su cumplimiento en el hombre nuevo formado a imagen de Cristo.

Sin embargo, este carácter trascendente de la obra de arte no procede de su contenido religioso sino de la capacidad para aludir a “ese «porvenir» definitivo que ya no puede ser fundado por parte del mundo” (p. 331). Por tanto, “toda obra de arte auténtica es, por su esencia, «escatológica», y refiere el mundo, más allá de sí mismo, hacia algo venidero” (p. 331). Esto es especialmente propio del arte sacro que pretende trascender las cualidades artísticas y materiales del objeto para producir un encuentro contemplativo que sucede de forma preferente en la liturgia. Así, “el [mundo] de una catedral son el espacio y la masa, y, desarrollándose en ellos, la relación que ve el arquitecto entre el culto cristiano y determinadas formas de construcción” (p. 319). Esta afirmación se apoya en un elemento de gran importancia para la creación del espacio litúrgico contemporáneo: el conocimiento, por parte del arquitecto, de la liturgia y el culto cristiano, a fin de realizar una obra que una los aspectos constructivos y técnicos con las necesidades celebrativas.

Si bien el texto sobre la esencia de la obra de arte, al que hasta ahora hemos referido, presenta la maduración de la estética de Guardini, la carta titulada *Imagen de culto e imagen de devoción* concreta su pensamiento sobre el arte cristiano. Dirigida a un historiador del arte, la intención de esta misiva no es realizar un estudio formal sino buscar la interdisciplinariedad aportando al ámbito histórico-artístico el pensamiento de un teólogo y filósofo que contrapone dos elementos: la imagen de culto y la imagen de devoción. Guardini presenta estas categorías no como formas puras sino como tipologías básicas de experiencia y actitud que, en mayor o menor medida, adquieren vigencia en el conjunto del arte cristiano²⁵⁴.

Para Guardini, la imagen de culto –identificada con obras como el panteón de Monreale o los cortejos de santos de San Apolinar en Rávena– es un tipo de obra de arte que tiene como objetivo remitir a la interioridad divina haciéndola perceptible para llamar al que la ve a la trascendencia. El sentido último de estas obras sería transmitir esa “presencia” divina. Por tanto, se convierten en una forma propia de presencialización a la cual se responde con actitud de adoración (pp. 339-340), produciendo una impresión de índole suprahistórica que enlaza con lo eterno. Esta labor es tan relevante que podría implicar una ordenación particular que reconociese la misión del artista en la Iglesia: prolongar en la obra de arte el *opus operatum* de la gracia (Guardini, 1981, p. 341).

Siguiendo este argumento, se concluye que si la imagen de culto está llamada a hacer presente lo divino, hay que buscar en lo divino su origen. Por ello, Guardini afirma que la imagen de culto no nace de un estadio anterior de la cultura sino que su germen y sentido último están en la existencia divina: proviene de la acción del Espíritu Santo, como si se tratara de uno de sus frutos en el seno de la Iglesia. Siguiendo esta

²⁵⁴ Como bien señalan tanto Guardini como la nota del traductor sobre el término «devoción», la contraposición de estas categorías no es una comparación peyorativa que considere la superioridad de un tipo sobre el otro, es decir, la preeminencia del culto sobre el mundo devocional. Por ello, tras el estudio de este texto y la comparación de su contenido con la tradición de la Iglesia respecto a la imagen sagrada y su representación, proponemos su lectura identificando “imagen de culto” con arte sacro-litúrgico e “imagen de devoción” con el término más general de arte religioso cristiano.

idea, Guardini llega a sugerir que el arte sagrado podría considerarse como uno de los *charismata* de Pentecostés de los que habla el Capítulo 12 de la Primera Carta a los Corintios. Esta reflexión culminaría en la consideración de la creación de arte sacro como una suerte diaconía por ser un servicio a la asamblea celebrante (p. 345). De forma análoga a la Encarnación, la imagen de culto procede de la revelación y “se hace órgano de la economía de la salvación” (p.338). Se puede así afirmar que este tipo de imagen es un anuncio evangélico: es *kerygma* ya que manifiesta la existencia de Dios y sirve para que el hombre se eleve hacia Él con actitud sacral de criatura. Es precisamente esta actitud la que perseguiría el artífice durante la realización de una imagen de culto: reconocerse no como un artista, en el sentido creador de la palabra, sino como un servidor que actúa como puente a lo trascendente.

Por otro lado, la imagen de devoción sería aquella que remite a una forma de ver o vivir el hecho religioso. Guardini señala que obras como la Asunción de Tiziano representan no tanto la realidad sacra sino la experiencia de la misma, de tal modo que, en la obra, habla más el hombre piadoso que de la presencia sagrada. Esto no debe entenderse como algo negativo ya que forma parte de la inculturación de la fe. Su origen en la vida interior del creyente y del artista sirve para mostrar cómo el hombre ha vivido y creído a lo largo de los siglos, la relación entre el yo humano y Dios (p. 341).

Finalmente, para este teólogo italo-germano, a lo largo de la historia del arte cristiano, la imagen sagrada bascula entre trascendencia e inmanencia, pareciendo que la imagen de culto se asocia a los periodos primitivos, desde las primeras imágenes cristianas hasta el primer gótico, momento a partir del cual se va generalizando la imagen de devoción. Ante estas dos formas del arte cristiano, Guardini confiesa su afecto por la imagen de culto y su deseo de que sea el referente para la vida artística de la Iglesia (p.345).

Frente a esta estética guardiniana surge preguntarse si es posible hacer imágenes de culto en un contexto contemporáneo marcado por la crisis de la vida cristiana y el cambio social. La concreción práctica de esta posibilidad la supone la obra conjunta del arquitecto Rudolf Schwarz y

Romano Guardini en el castillo de Rothenfels que se analizará en el siguiente apartado. La cercanía de arquitectos germanos con los movimientos litúrgicos renovadores permitió una vida espiritual que se desplaza de lo psicológico a lo óptico. El resurgir de lo trascendente y una vivencia más comunitaria de los misterios hizo posible que, como bien avanzaba Guardini, el encuentro del artista —y por ende del arquitecto— con la realidad divina posibilitaran la realización de una verdadera imagen de culto en el mundo artístico contemporáneo.

2. UNA PROPUESTA RENOVADORA: LOS ESPACIOS LITÚRGICOS DEL BURG ROTHENFELS

Más allá del ambiente monástico, la renovación anunciada por el Movimiento Litúrgico se hace efectiva en el seno de grupos juveniles católicos que experimentaron en relación con la colocación de los focos litúrgicos, la distribución de los fieles y la inclusión de una estética acorde a la modernidad. Más allá de su ideario, los movimientos juveniles surgen a finales del siglo XIX en Alemania en un intento de alejarse del ambiente “guillermino” predominante. Inspirados por las propuestas de “autoeducación” de Foerster (1869-1966), nacen como una innovación pedagógica basada en la autonomía personal. Las primeras iniciativas surgirían en torno a 1896 de manos de Hermann Hoffmann y Karl Fischer que hacían salidas a la naturaleza con sus alumnos de bachillerato. Poco a poco, estas vivencias aisladas se unieron en la *Freideutsche Jugend*, apareciendo distintos movimientos juveniles de gran repercusión a lo largo de la primera mitad del siglo pasado. En el ámbito católico, las ideas de la *Jugendbewegung* fueron asumidas aportando un enfoque que alentase

la vida cristiana (REINHARDT, 2004) y surgen grupos como el *Quickborn*, *Neudeutschland*, *Heliand* o *Kreuzfahrer*²⁵⁵, que, aunque de iniciativa laica, contaban con el beneplácito eclesial²⁵⁶.

Entre las asociaciones mencionadas toma especial relevancia el *Quickborn*, movimiento que nace en 1909 como una promoción de los sacerdotes Bernhard Strehler, Clemens Neumann y Hermann Hoffmann, profesores de religión y concedores de la teoría de la juventud de Foerster. En 1913 distintas iniciativas se unieron en este movimiento, que en alemán significa “manantial de agua viva”. Durante los años de la I Guerra Mundial se crearon nuevas sedes, incorporando chicos y chicas de doce a veinte años. El aumento de participantes hizo necesaria la creación de una sede central en Frankfurt, lo que motiva la compra de un espacio para realizar sus asambleas y actividades veraniegas: el castillo de Rothenfels a orillas del río Mena.

Aunque podemos suponer que Romano Guardini, en su condición de vicario diocesano de juventud, tenía conocimiento de la existencia del *Quickborn*, su llegada a Rothenfels en la Pascua de 1920 supuso el inicio de una activa participación que imprime al movimiento una formación espiritual y humana basada en la conciencia de pertenencia al Cuerpo Místico de Cristo²⁵⁷. Entre todas las aportaciones que Guardini haría al

²⁵⁵ La mayoría de estos movimientos desaparecieron en la segunda mitad de los años 30 por presiones del nacionalsocialismo. Sin embargo, algunos como el *Quickborn* fueron refundados al finalizar la Segunda Guerra Mundial. El caso del *Wandervogel* es excepcional ya que, fundado por Fischer en 1901, ha llegado a nuestros días.

²⁵⁶ Aunque algunos sacerdotes iniciaron movimientos juveniles y participaron en ellos, la característica fundamental de este asociacionismo es su carácter laical ya que, como recoge Reinhardt, las relaciones con la autoridad eclesiástica no eran una mera obediencia sino que los sacerdotes participantes “no eran jefes, ni miembros privilegiados, sino hermanos que desempeñaban su ministerio en las celebraciones litúrgicas y en la dirección espiritual” (REINHARDT, 2004, p. 540).

²⁵⁷ En su obra *Apuntes para una autobiografía* (1985), Guardini relata sus encuentros con Bernhard Strehler, uno de los fundadores del *Quickborn*, que culminan en 1920 con la invitación a la celebración pascual en el castillo. Aunque esta obra, escrita entre 1943 y 1945, no se puede calificar como unas memorias en su sentido más convencional ni se trata de una autobiografía completa, la recopilación de recuerdos y vivencias que hace Guardini en este texto nos permite descubrir sus inquietudes personales a la par que la búsqueda existencial y teológica que realizó

Quickborn, el aspecto más relevante para este estudio es la concreción de una nueva estética religiosa. Si la viveza juvenil había permitido la apertura a una nueva forma de ritualidad litúrgica que deriva en celebraciones *coram populo* en la temprana fecha de 1923²⁵⁸, se hacían necesarios dos elementos: una novedosa organización del espacio celebrativo y un apoyo plástico que uniese signo, contenido y expresión.

Para la consecución de estos objetivos, en el seno del *Quickborn* confluieron dos circunstancias favorables: la necesaria reforma del castillo de Rothenfels a fin de adecuarlo a las actividades del movimiento y la participación en el mismo del joven arquitecto Rudolf Schwarz (1897-1961). El inmueble, construido en el siglo XII y rediseñado a mediados del siglo XVIII, era una propiedad que formó parte del señorío del obispo de Würzburg, pasando tras su secularización a manos del príncipe de Lowenstein. Desde su adquisición en febrero de 1919 se convirtió en centro para las asambleas y actividades del grupo juvenil, aunque el desarrollo de las mismas hizo patente la necesaria reforma de los dos espacios utilizados para la liturgia. Por ello, en 1928, Rudolf Schwarz acomete la reordenación de la capilla permanente y la adaptación de la sala de los caballeros bajo el asesoramiento de Romano Guardini con el que colabora entre 1920 y 1930. Esta vivencia, gracias a la posterior producción de Schwarz²⁵⁹, tendrá un eco en la arquitectura del llamado funcionalismo litúrgico alemán (MARÍN, 2012).

La capilla fue el primero de los espacios intervenidos en Rothenfels. Es una sala cuadrangular que ve remarcada su planta central gracias a la gran lámpara realizada por Fritz Schwerdt (1901-1970)²⁶⁰. Se trata de

a lo largo de su vida, permitiéndonos además conocer el devenir histórico de la teología a lo largo del siglo XX.

²⁵⁸ Nos referimos a la forma de celebración que desde 1923 se había realizado en reuniones juveniles en la cripta del monasterio de María Laach o en Santa Gertrudis de Klosterneuburg.

²⁵⁹ Antes de la reforma en Rothenfels, Schwarz ya había colaborado con Dominikus Böhm en la iglesia de Paz de Mujeres de Frankfurt (1927).

²⁶⁰ Fritz Schwerdt (1901-1970) fue un orfebre alemán, inicialmente formado como esmaltador. Entre su obra religiosa destaca el ajuar litúrgico realizado entre 1929 y 1933 para la iglesia del Corpus Christi de Aquisgrán (cruz de altar, candelabros, lámpara del tabernáculo y portacirios). Siguiendo principios de sencillez geométrica, también colabora en la capilla de Leversbach, el

un anillo de chapa plateada cuyas decoraciones están en consonancia con el tabernáculo diseñado por Schwarz y realizado por Anton Schickel²⁶¹, Fritz Schwerdt y Hein Minkeberg²⁶², profesores de la Escuela de Artes Aplicadas de Aquisgrán²⁶³. Más allá de sus cualidades plásticas, la combinación de una planta cuadrada y la lámpara circular posibilita una rica lectura simbólica por la cual el cuadrado, símbolo de la tierra, remite a la iglesia militante mientras que el círculo abre el espacio a la trascendencia elevando la mirada hacia la liturgia celeste (Fig. 1).

La asamblea ocupaba sencillos asientos de madera en forma de cubo alejados de los habituales bancos. Permitían gran flexibilidad a la hora de ordenar el espacio litúrgico, haciendo posibles en un mismo espacio las propuestas de “espacio camino” y “anillo abierto” que Schwarz recogerá en sus escritos, señalando en estos la mayor efectividad de la segunda al considerar que evita que la comunidad se cierre en sí misma abriéndose al Trascendente.

pabellón católico de la exposición Universal de París (1937), el Baummonstranz del Hospital de Santa María en Ratingen (1947), San Lorenzo en Múnich (1955) o la catedral de Santa Eduvigis en Berlín.

²⁶¹ Anton Franz Josef Schickel (1899-1943) fue un orfebre alemán que trabajó como jefe del taller de metales nobles durante la dirección de Rudolf Schwarz en la Escuela de Artes Aplicadas de Aquisgrán. Aunque la mayor parte de su catálogo se considera perdido, se conservan la custodia de la iglesia del Corpus Christi en Aquisgrán (1930), ajuar litúrgico de la capilla de Leversbach (1933) y el tabernáculo del seminario de Aquisgrán (1937).

²⁶² Minkenberg (1889-1968) fue un escultor y profesor de la Escuela de Artes Aplicadas de Aquisgrán. Entre sus obras de carácter religioso destacan la Piedad, altar y tabernáculo de la Iglesia de Santa María (1924) en Neuss, la cruz de altar y el sagrario de la iglesia del Sagrado Corazón en Viersen (1954) y marfiles para san Alberto Magno en Leversbach y Santa Isabel en Neuss-Reuschenberg.

²⁶³ La Escuela de Artes Aplicadas de Aquisgrán fue fundada por Eberhard Abele como una escuela de artes y dibujo en 1904, congregando a artesanos y diseñadores y trabajando en el ámbito de la ingeniería estructural, pintura, escultura, dibujo, cerrajería y textil. Adquirió importancia nacional a partir de 1927 tras el nombramiento como director de Rudolf Schwarz. Él organizó esta escuela en departamentos que trabajaron conjuntamente para numerosos edificios religiosos, entre los que destacan las Iglesias del Espíritu Santo (1928) y del Corpus Christi (1929) en Aquisgrán. La escuela fue cerrada por la presión del nacionalsocialismo en 1934 aunque sus profesores siguieron vinculados en proyectos conjuntos.

Las paredes de la capilla, siguiendo una especie de impronta franciscana o cisterciense, no abundan en elementos artísticos. Este recurso no persigue una nueva iconoclastia sino que la creación de un espacio diáfano y de líneas limpias tenía como finalidad concentrar la atención de la asamblea en el altar durante la celebración o en el tabernáculo que corona el eje axial cuando la capilla se convierte en un espacio de oración personal. De hecho, prescindir de imágenes religiosas no era un objetivo, tal y como comprueba la presencia de un gran crucifijo en la pared de la izquierda del tabernáculo, acompañado en la pared opuesta de una imagen de tamaño natural de la Virgen con Niño obra de Maria Eulenburg. Frente a la abundancia de retablos laterales e imágenes devocionales presentes en otras capillas, la esencialidad aquí observada (la cruz y la Virgen) busca la concentración en el elemento litúrgico sin privar a la capilla de imágenes de devoción²⁶⁴.

²⁶⁴ Esta preocupación por la limpieza del espacio y la no repetición de imágenes de devoción que distraigan a los fieles del sacramento celebrado concuerda con las indicaciones que más tarde dará el Concilio Vaticano II en relación con el diseño de iglesias y altares (Constitución *Sacrosanctum Concilium* nn. 122-130). Sin embargo, estas indicaciones se han entendido en muchos casos como una llamada a la exclusión de la imagen en el espacio sagrado. Este error propició que, tras la reforma del Vaticano II, muchas imágenes fueran sacadas de las iglesias iniciando una tendencia a la abstracción en el espacio litúrgico que puede ver en obras actuales como la iglesia del Iesu (2011), obra de Rafael Moneo en San Sebastián.



Figura 1: Capilla, Burg Rothenfels (adecuación R. Schwarz, 1928)
Fuente. Google Imágenes

Las labores realizadas en la capilla se extendieron a la sala de los caballeros o *Rittersaal*. Era un espacio de mayor tamaño que la capilla permanente y, por ello, en algunas ocasiones también se era utilizado para la celebración litúrgica. Su diversidad de funciones impone un carácter polivalente y un diseño flexible basado en el mismo tipo de asientos cúbicos de color negro. La posibilidad de adelantar el altar y separarlo de la pared permitía una disposición centralizada que contrasta fuertemente con la axialidad y la idea de espacio-camino presente en la planimetría basilical.

Esta propuesta de organización del espacio celebrativo que Schwarz desarrolla siguiendo las indicaciones de Guardini, tiene relación con la vuelta a las fuentes eclesiales promovida por el Movimiento Litúrgico recordando la reunión de las asambleas de la Iglesia primitiva en espacios domésticos que durante la liturgia y el ágape transformaban su uso cotidiano. La organización centralizada se propone desde este momento como un medio para favorecer la participación, convirtiendo Rothenfels en un ejemplo paradigmático no sólo en planimetrías sino por la conciencia de que es la liturgia la que inspira una nueva arquitectura. Si,

como afirma Fernández Cobián, la religión es un fenómeno que solamente puede ser estudiado desde dentro ya que solamente en la fe se produce el objeto que es objeto del estudio (FERNÁNDEZ, 2005, p.28), por analogía gnoseológica, el arte sacro solo puede hacerse desde dentro de la Iglesia: solamente un arquitecto que conozca la liturgia y sus necesidades puede realizar una obra que responda de forma plena a las necesidades de la comunidad cristiana. Como vemos en el trabajo conjunto de Guardini y Schwarz en Rothenfels o del cardenal Spidlik y Marko Ivan Rupnik en la Capilla Redemptoris Mater del Vaticano, la unión de artista y teólogo-liturgista es la base, a nuestro entender, de la creación de un espacio litúrgico que no sólo albergue la celebración de los sacramentos como un contenedor mudo sino que pueda ser un verdadero espacio de celebración: una ayuda al creyente, tanto en su participación consciente de los misterios como en la oración personal y la adoración.

Además, es importante recordar que estas innovaciones espaciales y arquitectónicas fueron resultado de la vivencia de las novedades promovidas en el seno del Movimiento Litúrgico. No se trata, por tanto, de una modernidad impuesta sino de la búsqueda consciente de cambios arquitectónicos que reflejen una experiencia litúrgica concreta.

Al igual que sucedió con algunas posturas teológicas, los cambios en la ordenación del espacio litúrgico, especialmente por la separación de los altares que permitía celebrar de cara al pueblo, se encontraron pronto con una actitud que iba más allá del escepticismo, llegando ésta y otras propuestas del movimiento a causar controversia, por lo que estas innovaciones litúrgicas y espaciales quedaron restringidas durante la etapa anterior al concilio a la celebración de estos pequeños grupos. Sin embargo, con el paso del tiempo estas nuevas tipologías espaciales que, a lo largo de la primera mitad del siglo XX, habían resultado del trabajo conjunto de los teólogos y artistas, principalmente en el ámbito alemán, se extienden a toda la arquitectura religiosa contemporánea, buscando posibilitar la participación activa de los fieles en la liturgia.

3. ECOS GUARDINIANOS EN LA ARQUITECTURA RELIGIOSA CONTEMPORÁNEA

3.1. PROPUESTAS CENTRALES EN EL FUNCIONALISMO LITÚRGICO ALEMÁN

Las labores en Rothenfels coinciden con un momento fructífero de la arquitectura religiosa alemana al vincular las experiencias del Movimiento Litúrgico con la edificación de culto. En el ámbito teórico, hay que destacar la confluencia en la abadía alemana de Maria Laach del abad Herwegen y teólogos de la talla de Odo Casel y Romano Guardini. Se empezaron a editar colecciones de estudios litúrgicos que alcanzaron un gran impacto al unir el estudio científico y la pastoral, aspecto, este último, que hizo evidente la importancia de la distribución espacial en orden a la promoción de la participación de la asamblea. Además, en lo artístico, existen dos elementos fundamentales que alentaron los cambios en el espacio celebrativo. En primer lugar, la experiencia litúrgica en pequeños grupos: sirvan de ejemplo las vivencias que el *Quickborn* trataba de poner en práctica tanto en la renovación litúrgica como en la distribución de los fieles. En segundo lugar, está la apertura del clero a otros círculos, especialmente los movimientos juveniles católicos, lo cual permitió los contactos de teólogos y liturgistas con los arquitectos y artistas del momento.

La generalización del uso de nuevos materiales y técnicas constructivas propias de la modernidad derivó en una propuesta planimétrica muy diversa que rompe con los tradicionales esquemas cruciformes (DIÉGUEZ 2017). Los nuevos diseños buscaban superar el revival de la arquitectura historicista y la excesiva longitudinalidad de las iglesias retomando con fuerza propuestas centrales que hasta entonces había estado vinculadas principalmente con espacios martiriales o bautismales. La justificación se basaba en una consideración cristocéntrica del arte litúrgico, concentrando la atención en el altar. Esta propuesta, expresada por Jan van Acken en su obra *Arte eclesial cristocéntrico. Proyecto de una concepción unitaria del arte litúrgico* (1923), cala en los arquitectos gracias a los proyectos de “circunstantes” de Dominikus Böhm. Se trataba de una serie de bocetos que ilustraron la segunda edición de la obra de

Acken mostrando un espacio pivotado en torno al altar que fue llevado a la práctica en las iglesias de san Engelber en Colonia-Riehl (1930-32) y san Wolfgang en Regensburg (1938-40) donde la colocación, iluminación o materiales del altar resaltan su importancia.

Frente a la propuesta de Van Acken, la renovación de Rothenfels propone también un diseño centralizado en la Sala de los Caballeros como respuesta a su búsqueda de participación activa. El trabajo con Guardini y su formación en la modernidad arquitectónica alemana permitió a Schwarz realizar iglesias que se ha convertido en paradigma de la arquitectura religiosa en el siglo XX. Sin embargo, la centralidad de la *Rittersaal* no es visible en sus obras más conocidas como la iglesia del Corpus Christi de Aquisgrán (1928/30) o Santa Ana de Düren (1951/1956) optando por espacios longitudinales que en su distribución interior no distan mucho de lo realizado en épocas anteriores. Sin embargo, lo vivido en Rothenfels si cala en su pensamiento como puede verse en sus publicaciones tituladas *Sobre la construcción de iglesias* (Vom Bau der Kirche, 1938) y *La construcción de iglesias. El mundo ante el umbral* (Kirchenbau. Welt vor der Schwelle, 1960). En ellas ilustra su teoría constructiva aportando multitud de esquemas y proyectos de distribución espacial, distinguiéndose las fórmulas de “anillo abierto”, “anillo cerrado” y espacio camino. Ente todos ellos, defiende como ideal teórico una centralidad similar a la propuesta en la Sala de los Caballeros de Rothenfels aunque, al compararlo con sus iglesias construidas, resulta paradójico el mantenimiento un esquema de espacio-camino que resalta el altar mediante la altura, la luz o los materiales.

Habría que esperar a que algunas propuestas de Martin Weber y Emil Steffan retomen una distribución del espacio litúrgico cercana a las propuestas de Rothenfels. En el caso de Martin Weber (1890-1941), tras concluir su etapa de formación comenzó a trabajar entre 1914 y 1915 como ayudante de Friedrich Pützer en Darmstadt y Dominikus Böhm en Offenbach am Main, arquitectos que estaban renovando la construcción de templos en el ámbito evangélico y católico. Después de un periodo en el que vivió en la abadía benedictina de Maria Laach y conoció ampliamente los postulados del Movimiento Litúrgico, crea junto con

Böhm un estudio para la arquitectura de iglesias que estuvo en funcionamiento desde 1921 hasta que se establece como arquitecto independiente en 1924. Su colaboración con otros arquitectos fue constante a lo largo de su producción, fundando junto a Rudolf Schwarz el “Grupo de Estudio de Arte Sacro” en 1935.

Sus conocimientos sobre los postulados del movimiento litúrgico y de la labor de Böhm en Alemania y de Auguste Perret en Francia son aplicados en una arquitectura que fusiona las novedades técnicas con las litúrgicas. Así, de forma paulatina, en sus obras el altar, centro de la celebración litúrgica, se ve resaltado por distintos elementos como efectos de luz y cambios de altura hasta que se convierte en el centro físico del espacio y foco principal del espacio celebrativo. Estas fórmulas aparecen de forma significativa en la iglesia del Espíritu Santo en Frankfurt-Riederwald (1930/31) en la cual la combinación de acero, ladrillo y hormigón armado proyecta un espacio rectangular organizado en torno al altar (Fig. 2). Su visibilidad garantizada por la elevación del presbiterio y la apertura de una linterna refuerza su centralidad en el espacio, siendo rodeado completamente por la asamblea.



Figura 2: Martin Weber, Iglesia del Espíritu Santo, Frankfurt-Riederwald (1930-31)
Fuente: Wikipedia Commons



Figura 3: Emil Steffan, iglesia de San Lorenzo, Munich (1955)
Fuente: Wikipedia Commons

En cuanto a la obra de Emil Steffan es necesario señalar que su propuesta arquitectónica deriva de su conocimiento del Movimiento Litúrgico a través del círculo de Roth Felser. Además, su diseño de la iglesia San Lorenzo en Munich (1955), su obra más conocida por anunciar reformas espaciales que se generalizarán tras el Vaticano II, deriva de pertenecer a la comunidad de los oratorianos que busca reflejar en la distribución interior su propia vivencia comunitaria (Fig. 3).

En realidad, podríamos afirmar que el acento comunitario es el germen de los planteamientos centralizados, tanto en los arquitectos alemanes como en ejemplos provenientes del continente americano como son las propuestas del benedictino fray Gabriel Chávez de la Mora. Arquitecto y artista plástico, en su diseño para la capilla del monasterio proyectado en 1957 en Ahuacatlán (Cuernavaca, México) avanza una organización postconciliar al proponer un presbiterio de planta circular con altar en el centro mientras que los fieles asisten al culto desde una nave anexa. La preocupación por dotar a la comunidad de un espacio religioso que podríamos calificar de concelebrado genera la distribución concéntrica

en torno al altar, algo que volverá a proponer en la abadía del Tepeyac (1968) (DIÉGUEZ, 2017, pp.249-250).

3.2. PROPUESTAS CENTRALES DESPUÉS DEL VATICANO II

Tras el concilio Vaticano II, la consideración de las experiencias celebrativas de los primeros siglos de la Iglesia atendidas en la primera mitad del siglo XX por los movimientos bíblico, patrístico, litúrgico y ecuménico son puestas al día. El espíritu de *aggionamento* promovido por Juan XXIII desde la convocatoria conciliar buscaba actualizar también la vivencia litúrgica para conseguir una participación más activa y consciente. En este sentido la experimentación en planimetría, ordenación de los focos litúrgicos y distribución de los fieles está vinculada a las categorías guardinianas de imagen de culto e imagen de devoción, persiguiendo la concreción de la primera en aras a facilitar la vivencia sacramental.

Los principios que habían animado la preocupación de Guardini por la estética se traducen tras el Vaticano II en expresiones arquitectónicas muy diversas, debido en gran parte a la incorporación de las nuevas técnicas y materiales de la modernidad constructiva. La apertura conciliar a todos los estilos de épocas pasadas y a las novedades del presente permitió en las construcciones eclesiales un mundo diverso, donde la centralidad de la propuesta de Rothenfels, puede verse en una doble vertiente: la envolvente tipológica que propone esquemas circulares, elípticos o poligonales y la disposición central de la asamblea en torno al altar, aspectos que pueden conjugarse pero que en ocasiones se vuelven independientes. Un ejemplo de esto último son las obras de Mario Botta, la iglesia de la Inmaculada Concepción de Longarone (Giovanni Michelucci, 1966-78) o en basílica de la Santísima Trinidad, en Fátima (Portugal, Alexandros Tombazis, 2004-07). Estos ejemplos proponen una envolvente arquitectónica centralizada pero la disposición de los fieles no difiere del tradicional espacio camino lo que, en ejemplos de gran aforo, como el caso portugués, resulte en un sentido teatral que dista mucho de una participación consciente y activa de los fieles.



Figura 4: Anna Gennarini, Mattia del Prete, Massimo Marconi, Gabriela Diotallevi y Kiko Argüello, iglesia de San Bartolomeo in Tuto, Scandici, Florencia
Fuente. M. Diéguez

Sin embargo, en otras propuestas sí es visible mayor cercanía a la propuesta de Guardini y Schwarz en Rothenfels, algo no vinculado a la escala del templo sino a la preocupación por la distribución de la asamblea en torno al altar. Esto sucede con claridad en la incorporación del esquema de “anillo abierto” en la Catedral de Cristo Rey de Liverpool realizada por Frederick Gibberd en los años sesenta.

Otras propuestas también buscan conjugar una distribución envolvente de la asamblea con la axialidad de los focos litúrgicos que permita incorporar la tensión escatológica del espacio-camino. En este sentido, asistimos a las formas propuestas por la estética neocatecumenal que aparece a finales de los años setenta dentro de este itinerario iniciado por los españoles Kiko Argüello y Carmen Hernández. El objetivo de esta propuesta es dar expresión visible al sacerdocio común de los fieles buscando igualmente la participación activa de la asamblea siguiendo las indicaciones del Concilio Vaticano II y para ello se combina un esquema de centralidad en la distribución de la asamblea con la axialidad de los focos litúrgicos (DIÉGUEZ, 2009). La difusión del Camino Neocate-

cumenal en todo el mundo hace que abunden ejemplos de una propuesta de distribución que no está ligada a una planimetría concreta sino que se aplican a gran variedad de planimetrías de iglesias, capillas o salas, tanto en obras de nueva planta o adecuaciones litúrgicas (DIÉGUEZ, 2017, p.251).

Atento también a la vivencia litúrgica está el movimiento *Communio-Räume* que desde Alemania propone la distribución de los focos litúrgicos en un eje longitudinal (amón-altar-sede) mientras que la asamblea cierra los dos lados largos del espacio. Este esquema, fuertemente focalizado en el altar de la Palabra y el altar de la Eucaristía fue aplicado por primera vez en la remodelación de la iglesia de San Antonio en Stuttgart (1995-2006), encontrando aceptación en Alemania, Irlanda o Bélgica.

CONCLUSIÓN

Desde los primeros intentos de renovación litúrgica que surgen en los monasterios europeos y la viveza participativa de los grupos juveniles alemanes hasta la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II se constata un camino de renovación de la arquitectura al servicio de la liturgia que, mirando hacia la tradición de la Iglesia y a las propuestas renovadoras, principalmente del funcionalismo alemán, que se produjeron durante la primera mitad del siglo XX busca favorecer la participación consciente y activa de los fieles. En este camino renovador destaca la figura de Romano Guardini tanto por su aporte teórico como en la concreción de este a través de su labor en la capilla de Rothenfels que ejemplifica la necesaria colaboración entre liturgo-arquitecto-comunidad a la hora de plantear el edificio eclesial.

La distribución central que Guardini y Schwarz propusieron como signo de unión de la asamblea y medio para favorecer la participación activa de los fieles se mantiene actual a cincuenta años del concilio Vaticano II. Más allá de la riqueza simbólica del círculo como expresión de la perfección divina, la modernidad ha sido especialmente sensible a esta planimetría, ya sea por cuestiones estéticas, simbólicas o celebrativas. Esto nos lleva a afirmar la importancia de la figura de Guardini en la reforma del espacio litúrgico contemporáneo al haber desarrollado una

fórmula capaz subsistir en sí misma: una *Ecclesiae* que construye la *ecclesia*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASCENCIO, J. G. (2012a). L'arte e l'etica in Romano Guardini. *Studia Bioethica* 5 (1-2), 61-68. Recuperado de <https://bit.ly/391Jg56>
- ASCENCIO, J. G. (2012b). L'estetica di Romano Guardini (I): Le origini vitali dell'estetica di Guardini. *Alpha Omega*, XV(1), 21-46. Recuperado de <https://bit.ly/2LoJECj>
- ASCENCIO, J. G. (2012c). L'estetica di Romano Guardini (II): Gli sviluppi dei primi anni Venti. Verso una comprensione matura dell'arte. *Alpha Omega*, XV(2), 213-235. Recuperado de <https://bit.ly/38dorBg>
- ASCENCIO, J. G. (2013). L'estetica di Romano Guardini (III) La maturità del 1938. *Alpha Omega*, XVI(1), 3-38. Recuperado de <https://bit.ly/3b9wqVo>
- BERGAMO, M. y DEL PRETTE, M. (1997). *Espacios celebrativos*. Ega.
- Concilio Vaticano II. 1963. «Sacrosanctum Concilium. Constitución sobre la Sagrada Liturgia». Recuperado de <http://bit.ly/2C59Zvf>.
- DAELEMANS, B. (2015). *Spiritus Loci: A Theological Method for Contemporary Church Architecture*. Brill.
- DIÉGUEZ, M. (2009). Estética arquitectónica del Camino Neocatecumenal. Estudio de sus fuentes y su influencia en la nueva arquitectura latinoamericana. En I. San Martín & P. Krieger (eds.), *Sacralización, culto y religiosidad en la arquitectura latinoamericana 1960-2010* (pp. 137-156). Universidad Nacional Autónoma de México.
- DIÉGUEZ, M. (2017). La planta central en edificios católicos y protestantes. Simbolismo, tradición e innovación para la renovación de la arquitectura religiosa del siglo XX. *Actas de Arquitectura Religiosa Contemporánea*, 5, 242-253. Recuperado de <https://bit.ly/2LloRwI>
- FERNÁNDEZ COBIÁN, E. (2005). *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*. Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia.
- GARRIDO, M. (2008). *Grandes maestros y promotores del Movimiento Litúrgico*. BAC.

- GIL, P. (1999). *El templo del siglo XX*. Ediciones del Serbal.
- GRISI, T. (2016). Architettura dello spazio santo. Chiese moderne pre-conciliari. *Thema. Rivista dei beni culturali ecclesiastici*, 6, 22-29. Recuperado de <https://bit.ly/3rPW9Yu>
- GRISI, T. (2017). Figure di chiese nell'architettura di Rudolf Schwarz. En O. Niglio & C. Visentin, *Conoscere, conservare, valorizzare il patrimonio culturale religioso* (pp. 32-36). Aracne.
- GRISI, T. (2019). Lo spazio santo. Guardini e le chiese del Novecento. En G. Fabris (ed.), *Romano Guardini e i suoi paesaggi. Atti di Convegno* (pp. 21-35). Aracne.
- GUARDINI, R. (1981). *Obras de Romano Guardini*. Ediciones Cristiandad.
- GUARDINI, R. (1992). *Apuntes para una autobiografía*. Ediciones Encuentro.
- GUARDINI, R. (2000). *El Espíritu de la liturgia*. CPL.
- GUARDINI, R. (2001). *Ética*. Ed. Morcelliana.
- LÓPEZ, A. (1998). *Romano Guardini, maestro de vida*. Palabra.
- LÓPEZ, A. (2010). *La experiencia estética y su poder formativo*. Universidad de Deusto.
- MARÍN, V. (2012). La renovación de la arquitectura cristiana contemporánea. El funcionalismo alemán. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII* 25, 201-222. Recuperado de <https://bit.ly/3og9nvl>
- PEREIRA, M. B. (1998). A esencia da obra de arte no pensamento de M. Heidegger e de R. Guardini. *Revista filosófica de Coimbra*, 7(14), 181-280. Recuperado de <https://bit.ly/2LoszIE>
- ZAHNER, W. (2009). La construcción de iglesias en Alemania durante los siglos XX y XXI. En busca de una casa para Dios y para el hombre. En E. Fernández (ed.) *Arquitecturas de lo sagrado. Memoria y proyecto* (pp. 38-71). Netbiblo.

COMPLEJIDAD Y CONTRADICCIÓN ANTE EL TESORO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO

DR. EDUARDO MIGUEL GONZÁLEZ FRAILE

DR. JOSÉ RAMÓN SOLA ALONSO

Universidad de Valladolid, España

RESUMEN

Introducción

En 1509 la Catedral de Santiago de Compostela acuerda derribar el claustro medieval y construir uno nuevo. En 1538 Rodrigo Gil de Hontañón debe finalizar los trabajos iniciados en el claustro por Juan de Álava desde 1521, y en concreto, su panda este, conformando la histórica plaza de las Platerías. Una expresión palaciega abre el edificio al escenario urbano, completando la composición con la torre del Tesoro. La panda se finaliza en torno a 1555 con cuatro plantas desde la plaza: baja (tiendas de plateros a nivel de calle), primera (dependencias de canónigos, a nivel de la catedral), segunda (espacio de acceso a la Torre del Tesoro) y bajo cubierta. En 1705 Simón Rodríguez construye la Escalera de la Concha, imprescindible para comunicar la Catedral con la segunda planta de la panda y acceder a la Torre del Tesoro.

Objetivos

Sin embargo, hasta este momento y durante un siglo y medio (desde 1555 a 1705) ¿Por dónde se accede a esta segunda planta? y ¿Cuál es el itinerario que permite alcanzar la Torre del Tesoro? Y otras preguntas cuyo estudio constituye el corpus de objetivos de este escrito.

Metodología

Partiendo de estudio de Kenneth J. Conant sobre la evolución del conjunto catedralicio (1924) y de algunas apreciaciones de Robert Venturi, ante la lectura de la historia de la arquitectura, desarrollamos sus conceptos reencontrándonos ante la magistral lección arquitectónica de Gil de Hontañón.

Discusión

La especial naturaleza del Tesoro de la Catedral (espiritual y material) exige medidas que garanticen su inviolabilidad. Un ingenioso, complejo y hasta contradictorio sistema de comunicaciones resuelve el problema bajo la condición de su ocultamiento, preservando el secreto de un Tesoro cuyas condiciones arquitectónicas no hacen intuir su existencia.

Resultados

Complejidad, como respuesta tanto a la realidad arquitectónica (románica y gótica) del templo, como ante la liturgia del valor del Tesoro. Conocedor de la debilidad constructiva de la Catedral por su vertiente meridional, refuerza los estribos románicos de su transepto, enmascarando por su interior el acceso a la planta segunda de la panda y a las cubiertas del claustro. Resulta complejo e inimaginable que tras la necesidad de refuerzo constructivo, en forma de contundente machón de piedra visible desde el exterior, se enmascare la generación del sistema de acceso al Tesoro.

Contradicción segura, porque la planta segunda es la composición más abierta de todo conjunto catedralicio. Mediante una galería de 13 arcos trasluce el espectáculo de Sol naciente y mira directamente a la ciudad. Desde la plaza de Platerías se contempla el “piano nobile” del palacio, representación del poder social y material de la Iglesia. Pero por otro lado, es el único acceso a la Torre del Tesoro y por tanto, lugar que es necesario ocultar.

Conclusiones

La respuesta arquitectónica de Gil de Hontañón potencia la imagen ceremonial y pública de la presencia de la Iglesia, como el verdadero Tesoro simbólico de la Catedral en la ciudad de Santiago, más allá de garantizar su protección mediante el indescifrable sistema de acceso.

PALABRAS CLAVE

Investigación arquitectónica, Restauración, Patrimonio, Arquitectura, Santiago.

INTRODUCCIÓN

En 1509 el cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela acuerda demoler el claustro medieval, que fue románico y gótico- y erigir un nuevo claustro. En 1538 Rodrigo Gil de Hontañón está encargado de finalizar los trabajos iniciados en el claustro por Juan de Álava ya en 1521. En concreto, se trataba de edificar su panda este, conformando la histórica plaza de las Platerías. Una expresión arquitectónica netamente palaciega y renacentista abre la fachada del edificio al escenario urbano, completando la composición con la torre del Tesoro.

La panda se finaliza en torno a 1555, con cuatro plantas desde la plaza: planta baja (tiendas de plateros a nivel de calle), planta principal o primera (dependencias de canónigos, a nivel de la catedral), planta segunda (espacio abierto a modo de galería de trofeos, con acceso a la Torre del Tesoro) y planta bajo cubierta. En 1705 Simón Rodríguez construye la Escalera de la Concha, imprescindible para comunicar directamente la

Figura 1: Plano de situación del Monumento donde se señala la zona intervenida.
Fuente. Dibujo del autor sobre cartografía de la ciudad de Santiago de Compostela.

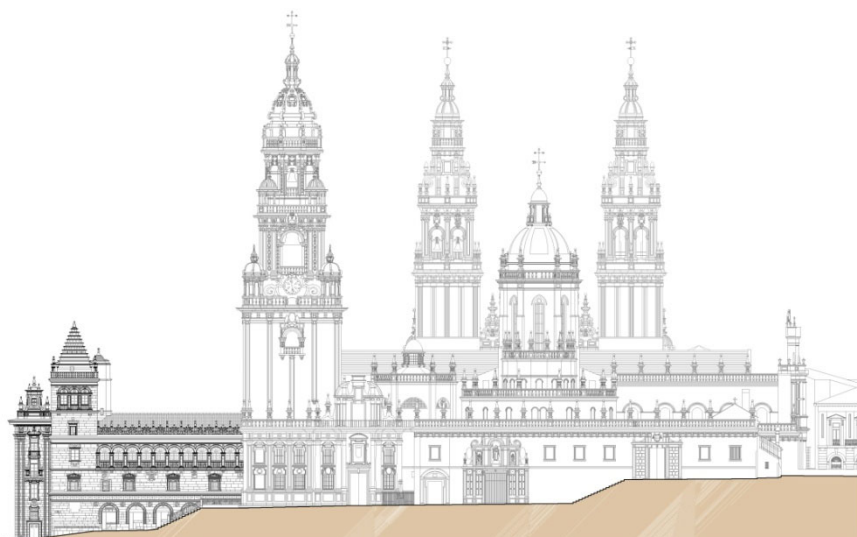


Figura 2: Alzado General Este de la Catedral de Santiago de Compostela.
Fachada del Tesoro, en la parte de la izquierda de la imagen.
Fuente. Dibujo de los autores.

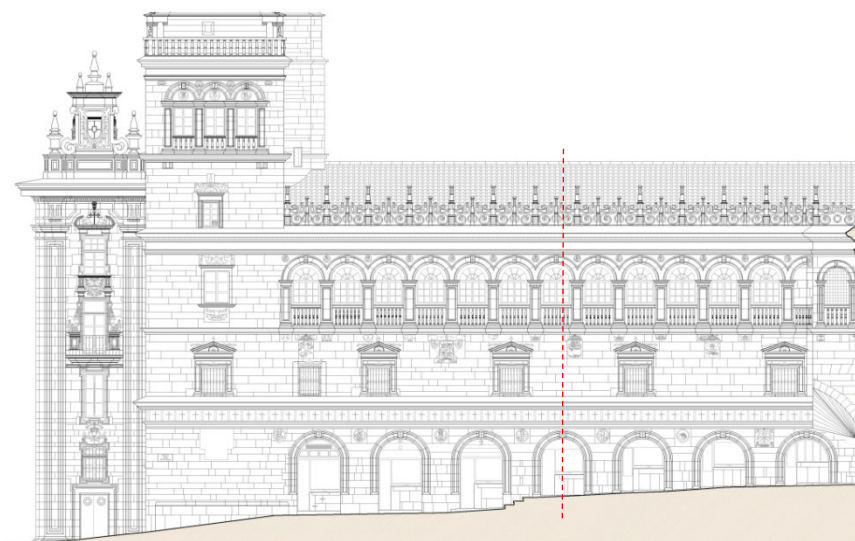


Figura 3: Alzado Este del Claustro de la Catedral de Santiago de Compostela, Fachada del Tesoro. Vertical a trazos del plomo de la posición del Pantócrator, en el eje de los siete arcos que forman la serie de las tiendas. Fuente. Dibujo de los autores.

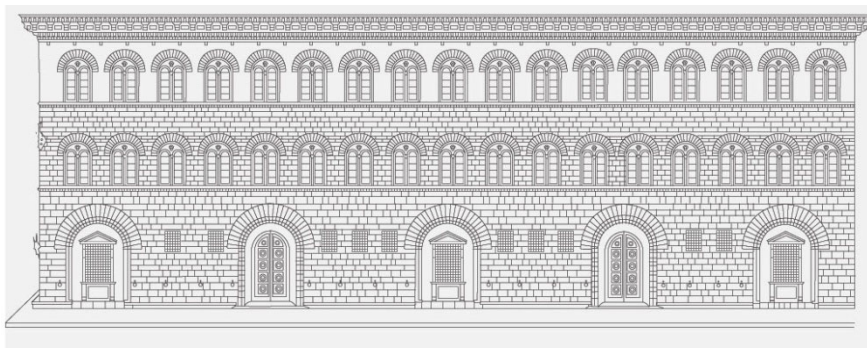


Figura 4: Palacio Medici Riccardi en Florencia Italia. Michelozzo di Bartolomeo, 1444. Entre el eje de los 5 vanos de la planta de calle y el eje de los 17 vanos de las galerías hay un sutil desfase, que Gil de Hontañón conoce y practica siempre. Google images.

OBJETIVOS

Sin embargo, parece ser que surgen muchas preguntas y muchas más incógnitas, que no han sido contestadas hasta este momento ni durante el primer siglo y medio posterior a la construcción, es decir desde 1555 a 1705, relativas a los usos, costumbres, itinerarios, etc.



Figura 5: Fotografías del Palacio de Monterrey en Salamanca de Rodrigo Gil de Hontañón. *Detalle de la crestería y Logia, hoy cerrada con ventanas.* Fuente. Google images.

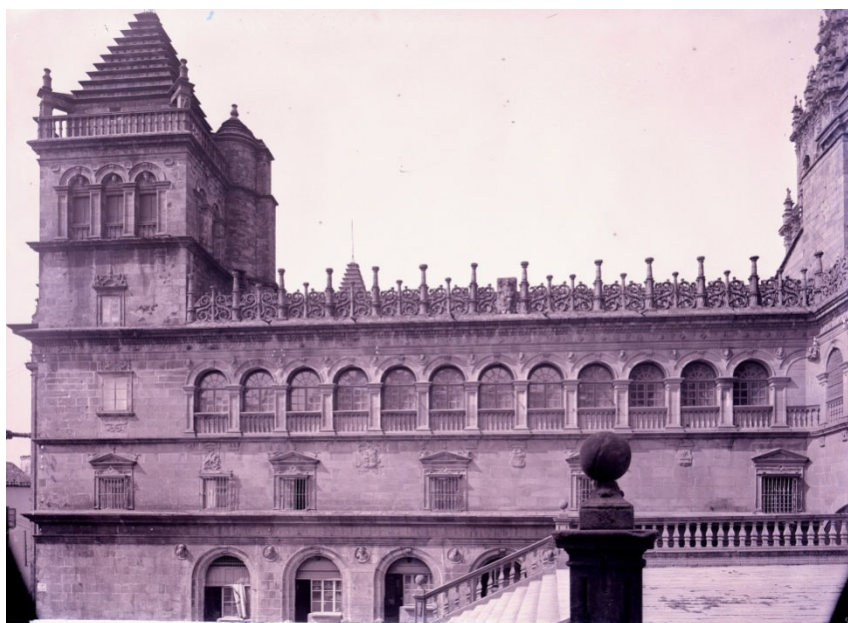


Figura 6: Vista del Alzado Este, Fachada del Tesoro de la Catedral desde la Plaza de Platerías. Sobre el séptimo arco de la logia, en la crestería, un tramo está sustituido por un Pantócrator, quizá de alguna portada anterior. Fuente. Archivo Catedral de Santiago

Desde 1705 tampoco tenemos una información nada boyante, pero a finales del siglo XIX se vuelven a suscitar las curiosidades y las ganas de saber. Este nuevo interés permanecerá constante e incluso “in crescendo” durante todo el siglo XX y va a eclosionar en el primer cuarto del siglo XXI con las obras de restauración integrales del conjunto catedralicio que la Fundación Catedral ha tenido el acierto de promover.

Entre las preguntas más destacadas, varias de ellas inciden en las relaciones entre espacios y en los accesos a los mismos. Así: ¿Por dónde se accedía a la segunda planta donde se encuentra la logia?, ¿Cuál es el itinerario que permite alcanzar la Torre del Tesoro? ¿Cuáles eran las relaciones entre la Torre, la logia y la azotea del claustro? ¿Qué significan los ventanucos de diversos espacios?

Para acercarnos al entorno de estas y otras preguntas se escribe este artículo, cuyos objetivos no son tanto responder por la obligación debida como acotar determinadas hipótesis que tienen predicamento y verosimilitud desde el punto de vista arquitectónico y, sobre todo, desde la

lógica de un arquitecto que proyectaba en aquel contexto y con una propuesta de programa, sin duda muy similar a la de otros edificios emparentados en categoría y necesidades.

Trataremos pues de indicar algunas cosas que nos parecen sustanciales respecto al programa y otras que se han visto en el desarrollo de la obra de restauración de la panda este y de la torre del Tesoro. Un edificio es una inversión muy importante; y en tiempos pasados lo era mucho más. Así que pocos errores pueden haberse cometido respecto del programa de uso. Otra cosa bien distinta es que hayamos perdido por completo los usos y tradiciones que han caído en el olvido y ni siquiera han sido relatados. Sin embargo las obras de restauración, con la especial atención que se presta pueden ayudar desvelar algunos enigmas o por lo menos sugerir a otros investigadores y estudiosos nuevos datos y enfoques capaces de generar hipótesis más colindantes con la realidad que existió en su momento. El estudio se centra en las consecuencias de la llegada del Renacimiento, que supuso la decisión de desmontar el antiguo Claustro medieval románico y construcción del nuevo claustro, que sería el claustro más grande de toda la península Ibérica.

Uno de los objetivos más palpables sería entender qué ocurre en la planta segunda compuesta por el sistema de Logia y que está una planta por encima de la rasante de la Catedral.

Se engendra, con los nuevos tiempos, el reconocimiento de la nueva concepción civil de la Iglesia como poder en la ciudad de Santiago. La duda razonable es cómo el espacio más público y más abierto de todo el conjunto catedralicio es el responsable de salvaguardar el Tesoro de la Catedral.

METODOLOGÍA

Partiendo del estudio (Figura 7) y análisis de Kenneth J. Conant, de sus investigaciones en Cluny y en otros edificios monásticos, se ha tomado como base las publicaciones escritas actualmente y los planos existentes del Plan Director de la Catedral de Santiago, así como los planos de campo elaborados en la panda Este del claustro para las obras de restauración y durante los trabajos de dirección de la obra.

Con esta base se ha procedido al análisis de los elementos arquitectónicos y a dilucidar la forma de su construcción y de las posibles relaciones entre ellos. La metodología se basa en realizar numerosas hipótesis de trazados de los espacios y de las interconexiones que daban albergue a determinados programas que tuvieron mayor o menor sentido. A partir de tal punto se hace el listado de los aspectos y asertos que se consideran inamovibles y se van descartando las diferentes hipótesis cuando concurren al menos dos asertos de los considerados fijos que entran en contradicción con el propio enunciado de la hipótesis. Seguidamente se contrastan las hipótesis próximas para descartar aquellas que se acerquen tanto que la diferencias sean menores. Este es el proceso de descarte.

Es en 1705 cuando se abre el acceso físico que comunica la rasante de la Catedral con la planta primera de acceso a la Logia. Acceso obligado a través del único punto donde se conecta con la escalera de caracol que va al ala de la Torre del Tesoro. Por tanto antes de 1705, ¿qué es lo que estaba ocurriendo? ¿De qué forma se accedía a la planta de la logia?

En la Figura 6 podemos observar un enigmático Pantócrator que estaba en la crestería (en el eje dibujado en la Figura 3) y ahora se halla en el Museo de la catedral ¿Cuál era su misión? Debatiremos también las preguntas que tienen su núcleo central en la escalera oculta que se aprecia en las Figuras 8, 9 y 10.

DISCUSIÓN Y RESULTADOS

En otras fotografías antiguas –la primera de 1866– se ve que en esa posición (el séptimo tramo de la crestería, contando desde la torre) está acoplado un Pantócrator, muy enmascarado en el conjunto de las coronaciones, sustituyendo a la lacería calada que rellena el espacio entre los flameros verticales.

Mirando la fotografía al detalle se observa la mandorla vertical y la mano derecha del Todopoderoso (ese es el significado de Pantócrator) en posición de bendecir, de forma que se sale del marco de la almendra. Los pies juntos, las rodillas separadas, los ropajes bien marcados. Parece un Pantócrator gótico que no pudo estar ahí por casualidad, sino que expresa alguna simbología.

Si contemplamos los dibujos del alzado actual (Figuras 3 y 18) o lo contemplamos en la realidad de su lugar, “in situ”, salta a la vista que el Pantócrator ha desaparecido y ha sido sustituido por una tracería similar a la del relleno de los otros tramos, que se ve más blanca, más nueva y tallada con otras herramientas, conteniendo aristas más vivas, dando todo el aspecto de una escultura de producción más industrial y estandarizada. También se percata el observador de que no sólo es nueva la tracería de ese tramo, sino también el flamero bajo que se sitúa a la izquierda del Pantócrator.

La comparación de los detalles del tramo sustituido con los anteriores es notable, dejando ver también con claridad el deterioro de la cornisa y cuál es la vertical de esta posición, observándose que hay una simetría total dentro de la panda Este a la hora de elegir la posición para colocar este Cristo en majestad.

En la Figura 3 se ha dibujado el eje de esta escultura –motivo principal de cualquier portada– pudiéndose apreciar la coincidencia con la clave del arco de la cuarta tienda. Por tanto es el eje de simetría de la panda Este, de los 13 vanos iniciales de la galería, de las cinco tiendas; Es el eje oculto, no perceptible que da hilván y sentido a un conjunto de huecos tan numeroso y de formas y tamaños tan diferentes.

La fecha de colocación de este Pantócrator procedente de otra portada no tiene mucha discusión: Puede que lo coloque Rodrigo Gil de Hontañón entre 1537 y 1555, más bien con proximidad a esta última fecha, habida cuenta de que estamos en la coronación del edificio y sería de las últimas piezas a ensamblar.

En ese caso constituye una especie de consagración, de signo oculto para cristianizar una fachada palaciega, italiana y renacentista, es decir, bastante pagana para los tiempos de aquel momento, donde se va contra la Reforma protestante, pero en ningún caso se vuelve hacia el feudalismo reflejado en los libros de caballerías. Rodrigo nada bien entre esas aguas y el Pantócrator sería la pieza signficante, bastante críptica en su posición y visibilidad. Por el contrario, lo extraño no es esta pieza escultórica referente de las portadas de otros tiempos, lo extraño es que el cabildo

de la Catedral acepte una fachada como la de Platerías, realizada a la vez, si no antes que la del palacio de Monterrey en Salamanca.

El Pantócrator sería una concesión insignificante a la parte del clero más conservadora. Quizá necesaria y quizá liberadora y provocadora en el sentido de encauzar los viejos modos de sentir la religión con el nuevo espíritu de siglos viajeros y descubridores.

Y aún así, la fachada de Rodrigo es el palacio urbano de los príncipes de la Iglesia, no sólo por expresa propuesta suya, sino por el deseo asumido de sus comitentes. Hay que pensar que los tres Alonso Fonseca, que dirigen la Sede Compostelano en esta época, son personas muy cultas, amantes de la vanguardia en el arte y en los modos sociales y sistemáticamente asesores de los Reyes (sean las majestades católicas, Carlos V o Felipe II).

Lejos está la idea de que la posición del Pantócrator sea una casualidad porque las faltaba crestería y les sobraba material escultórico almacenado. Eso hubiera sido inadmisibile y, sin embargo, Rodrigo hace una exhibición de cómo puede hacer una fachada “a la manera italiana” que es un Pantócrator completo, como ya hemos comentado en algún artículo. La escultórica almendra es sólo una pista para ayudar a leer la fachada y para que las mentes recalcitrantes tengan clara y a mano (que no pueda olvidarse) su significación.

Para mayor relevancia de este hecho, hay que pensar que en el siglo XVI no existía la enorme escalinata de subida hacia la portada del crucero de Platerías ni la escalera de la Concha de Simón Rodríguez. Es decir que el eje virtual que se dibuja en la Figura 3 se percibiría infinitamente mejor, así como la propia escultura de la crestería y su posición simétrica.

Además esta posición le conviene a la percepción desde toda la plaza de Platerías.

La vista se fija en la excepcional fuga de la fachada del Tesoro y en la anomalía del Pantócrator en la crestería. Allí, la direccionalidad de todo se tensiona hacia la portada románica excepcional del crucero sur. Al igual ocurre con la desembocadura de la Rúa de la Conga: sin haber descubierto la fachada de Platerías y sin haber atisbado la portada del

crucero, el Pantócrator nos escora el recorrido y hace que el itinerario hacia la Catedral sea inequívoco.

El otro aspecto que se debe debatir es si la fecha de colocación del Pantócrator no fue hacia 1705 o algo posterior, pues esa es la fecha de construcción de la escalera de la Concha. Simón Rodríguez, un excelente arquitecto, aparejador y proyectista al que no se le ha hecho la justicia del reconocimiento de primer nivel que merece, proyecta y construye la escalera, pero tiene que prolongar la fachada, lo cual hace con mucha discreción, mimetizando la escalera en la misma. Para ello tiene que remover la modulación de la crestería que lleva un ritmo doble de flameros grandes y un ritmo simple de flameros pequeños

Esto encaja bien en los trece arcos de Rodrigo.

Pero Simón Rodríguez, que tiene absoluto respeto (no se puede dudar, porque hace lo contrario de lo que muchos harían hoy día) hacia la fachada del maestro del siglo XVI, tiene que proyectar un arco en diedro porque le viene bien con las dimensiones y también constituye la mejor forma de enmascarar una serie que cambia de dirección.

No obstante, en el diedro de la crestería hay que poner un flamero grande. Lo pide la composición. Entonces, a Simón se le plantea un problema de modulación que resuelve de manera brillante. Como los módulos no cuadran decide dejar tres tramos de módulo simple (de flamero pequeño) junto al Pantócrator, para mejor visibilidad de este, porque, como arquitecto conoce toda su carga significativa y conviene fijarse en el.

En efecto, la parte de crestería entre la escalera de la Concha y el Pantócrator está removida y da la impresión (confirmada) de que, al recolocar el elemento de relleno de la crestería se han movido algo los flameros, al menos el pequeño, que es nuevo y aparece inclinado hacia la izquierda. En esta zona de la fachada, sorprende que en las fotos antiguas el escudo del barco con el traslado de las reliquias del Apóstol tenga un aspecto muy desgastado frente a la fotografía actual en que la talla aparenta mucha más volumetría.

En este sentido, también sorprende lo blancas que se ven las juntas, como si estuvieran recibidos los sillares con un mortero de cal muy puro. No obstante, pueden ser meros efectos de la fotografía, debido al soporte o a los revelados e impresiones. También hay que preguntarse cuando se puso y cuando se quitó el Pantócrator. Resulta difícil pensar que no fuera de origen, pues una pieza tan significada no se coloca allí por capricho o por rellenar.

En todo caso, Simón Rodríguez pudo colocar el Pantócrator porque tenía, por obligación, que remover la crestería, pero a la vez se ve más claro que él mismo lo potenció, cambiando el ritmo de flameros (o florones) grandes o pequeños.

Es decir, que lo más probable es que el Pantócrator ya existiera en el siglo XVI.

Si hacemos la hipótesis de que fuera de origen, hay que averiguar o hipotetizar o documentara qué sistema de simbología o de representación evoca: es decir, cual es el mensaje que nos quiere transmitir. Si no es de origen, por alguna razón (ya se ha explicado) se ha colocado allí y no en otro punto de la crestería más singular: al principio, al final, etc.

En alguna fotografía de postal fechada en el primer tercio del siglo XX, se entrevé el Pantócrator como un volumen saliente más iluminado, justo antes del tramo octavo, que tiene tres subtramos en vez de dos, como los demás.

Se ha supuesto que esta anomalía parte de la construcción de la escalera de la Concha que accede a la Sala del Tesoro, ya que al formar crestería con rincón y esquina hay que colocar allí los flameros grandes y eso distorsiona el ritmo de la visualización de los flameros grandes como prolongación de cada pilastra entre ventanas. Pero si la disfunción del ritmo viniera de la etapa de Gil de Hontañón, el tema sería ya poco discutible.

Sobre cuando se quitó este Pantócrator de la crestería, hay que insistir en alguna restauración parcial o en retejados y refuerzos de la propia coronación durante el siglo XX. Ya se ha insinuado anteriormente sobre la pertinencia del repaso de las obras de restauración recientes. También se insiste en consultar los archivos y las hemerotecas

Existe una fotografía, de postal, de la imprenta Hauser y Menet, donde se aprecia muy bien el Pantócrator. Hauser y Menet editan sus maravillosas postales entre 1890, que se instalan en Madrid, y 1927, donde cobra su cénit el auge del coleccionismo de postales.

La fotografía-postal tuvo que estar hecha más bien hacia 1927, porque si se hubiera quitado el Pantócrator antes de esa fecha, seguramente la imprenta habría editado otra postal, dada la importancia de la catedral de Santiago y la relevancia del arquitecto, Rodrigo Gil de Hontañón, más estudiado y celebrado en aquellas fechas que en los tiempos actuales. Es evidente que un seguimiento de las postales de la fachada del Tesoro de la catedral puede arrojar mucha luz sobre la desaparición del Pantócrator.

Sólo nos queda afirmar la esencia de esta maravillosa arquitectura histórica de la Catedral de Santiago. Si tuviéramos que referirnos a lo expuesto en términos contemporáneos, diríamos que se trata de un paradigma de la complejidad y contradicción característica de muchas arquitecturas de las que nos habla Robert Venturi en su libro. Pero, en ese aspecto, Santiago está lleno de sorpresas, algunas olvidadas, otras quizá sólo en el imaginario popular y muchas otras, sin duda, olvidadas y por descubrir...

La investigación se desarrolla partiendo de las posiciones teóricas de complejidad y contradicción que Robert Venturi (Venturi, 1992) plantea. Esto nos ha parecido una premisa fundamental. Precisamente, porque en arquitectura cuando algo no encaja bien, salvo errores flagrantes de obra o de construcción, es que desconocemos las verdaderas razones de las decisiones y de los hechos. Y, desde luego, nos puede confundir enormemente la capacidad que tiene la arquitectura para asumir en todo momento la contradicción y la complejidad, aunque nosotros, ingenuamente, se lo achaquemos a la casualidad o a la historia.

Por ejemplo, si nos preguntamos dónde reside el verdadero valor del Tesoro de la Catedral acordaremos concluir en que reside en la condición sacra o en la consecución pecuniaria que proporciona el reconocimiento de esos tesoros. Pero también podemos establecer dudas y pensar si el verdadero valor no reside en la Contradicción que supone por un

lado abrir el edificio y por otro contener los elementos más importantes que son la Torre del Tesoro y la Logia o galería del Tesoro, que caracteriza su fachada. Esa contradicción es muy compleja, por la misma esencia arquitectónica del espacio consiste en ocultar lo que ya estamos viendo.

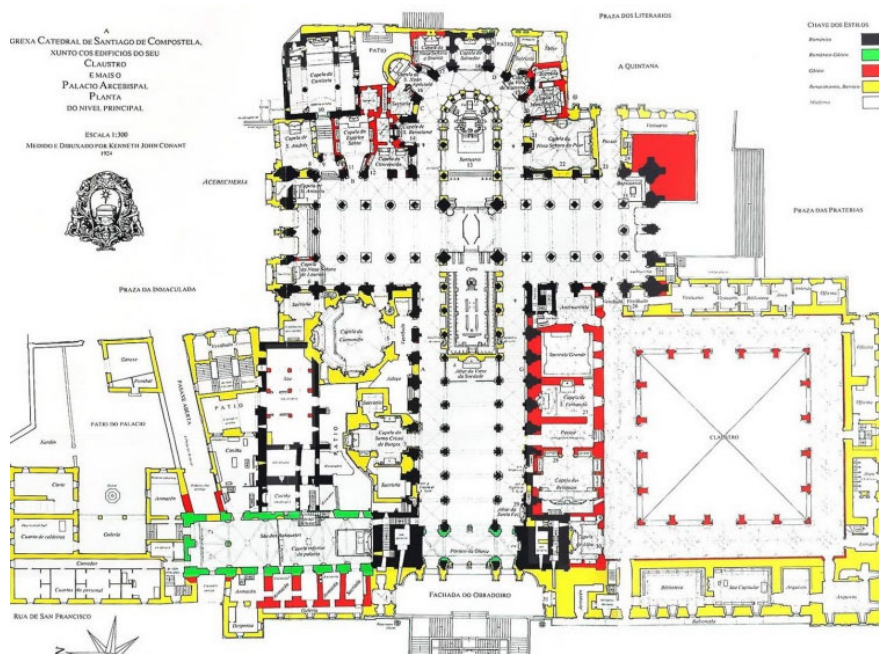


Figura 7: Planta de la Catedral de Santiago de Compostela. Plano de Kenneth John Conant. 1924. Fuente: Conant (1924).

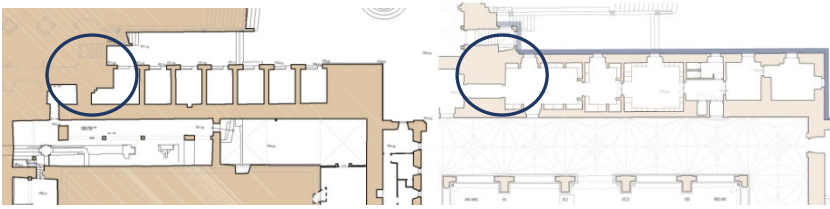


Figura 8: Detalle de Planta -1. Rasante de calle (izquierda) y Planta 0 (derecha). Zona Este del Claustro de la Catedral. Fuente: Dibujos de los autores.

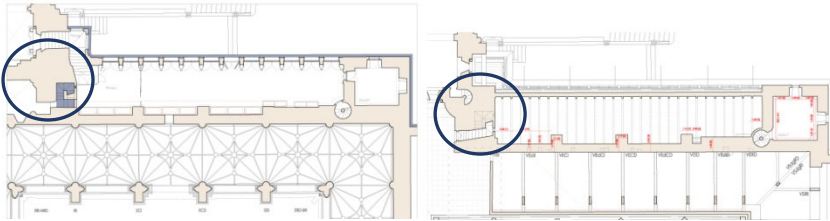


Figura 9: Detalle de Planta 1. Logia y acceso a Torre del Tesoro (izquierda) y Planta 2, bajo cubierta de logia y acceso a terraza plana de la panda Norte (derecha). Zona Este del Claustro de la Catedral. Fuente: Dibujos de los autores.

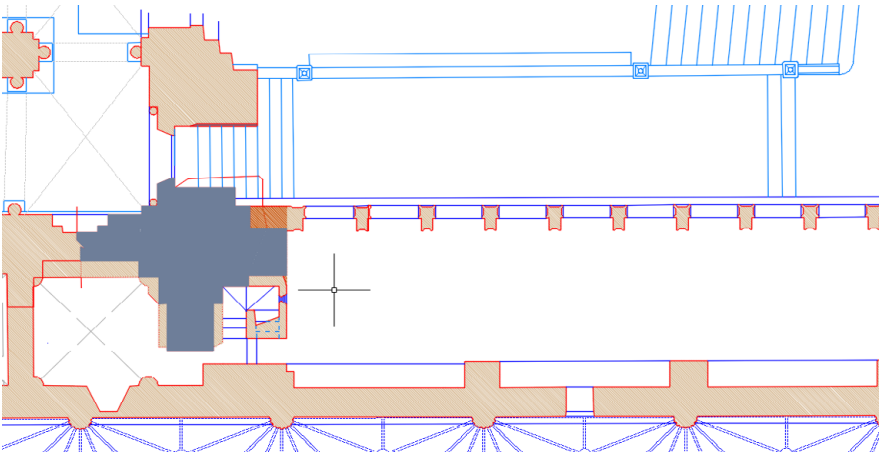


Figura 10: Detalle de Planta 1. Logia. Planta hipotética de la Logia y su relación con el estribo románico original. Enmascaramiento de la Escalera Oculta como refuerzo de estribo. Fuente: Dibujos de los autores.

En la Figura 10 podemos ver la reproducción hipotética del primer estribo occidental del crucero Sur, en el que Gil de Hontañón se juega su prestigio en una operación de consolidación y de incremento del programa nada fácil. No tiene más remedio que trabajar en este elemento. Por un lado por la inestabilidad que las fábricas románicas estaban manifestando en la construcción del propio Claustro y por otro lado porque era necesaria la generación de un acceso que terminaría siendo oculto a los visitantes y a la ciudad.

En la Figura 11 mostramos el contrafuerte románico en las plantas 0 y -1, es decir, la de las tiendas y la de la Buchería.

En las secciones de las Figuras 12 y 13 se representa gráficamente cómo se generaría el acceso desde la planta de cubiertas de la Panda norte. Comienza en una terraza plana, es decir, una azotea con esa cota y va descendiendo por una escalera enmascarada, oculta, en el propio machón de refuerzo del estribo románico. Allí es donde se va dando respuesta a la accesibilidad a la Planta de la Logia, generando un itinerario seguro a la Torre del Tesoro. Hay que hacer notar la habilidad del arquitecto para ocultar la escalera entre el diedro de contrafuertes de manera que resulta difícil verlo sobre el edificio, salvo cuando se desvela por los dibujos de levantamiento.

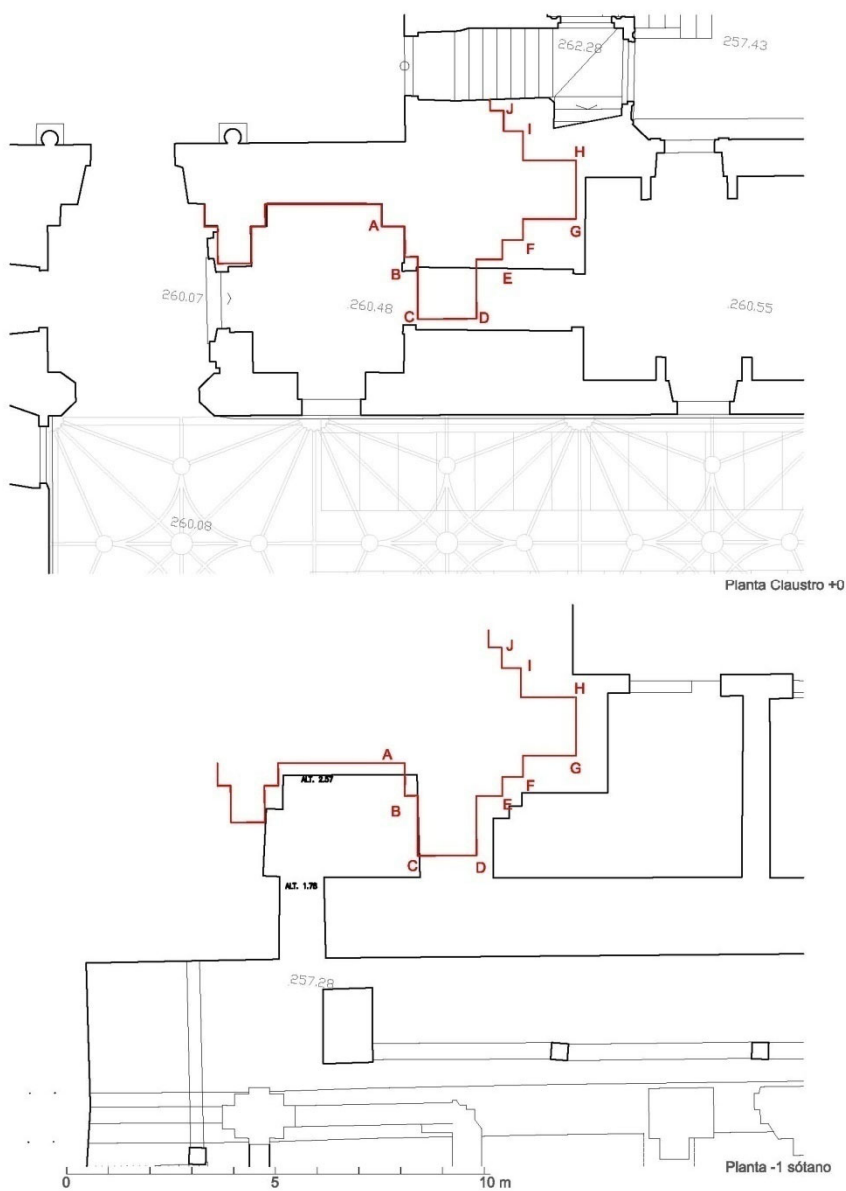


Figura 11: Detalle de Planta 0 y Planta -1 sótano. Señalado en línea roja el estribo románico original. En la Planta 0 se observa la desaparición del contrafuerte.

Fuente: Dibujos de los autores.

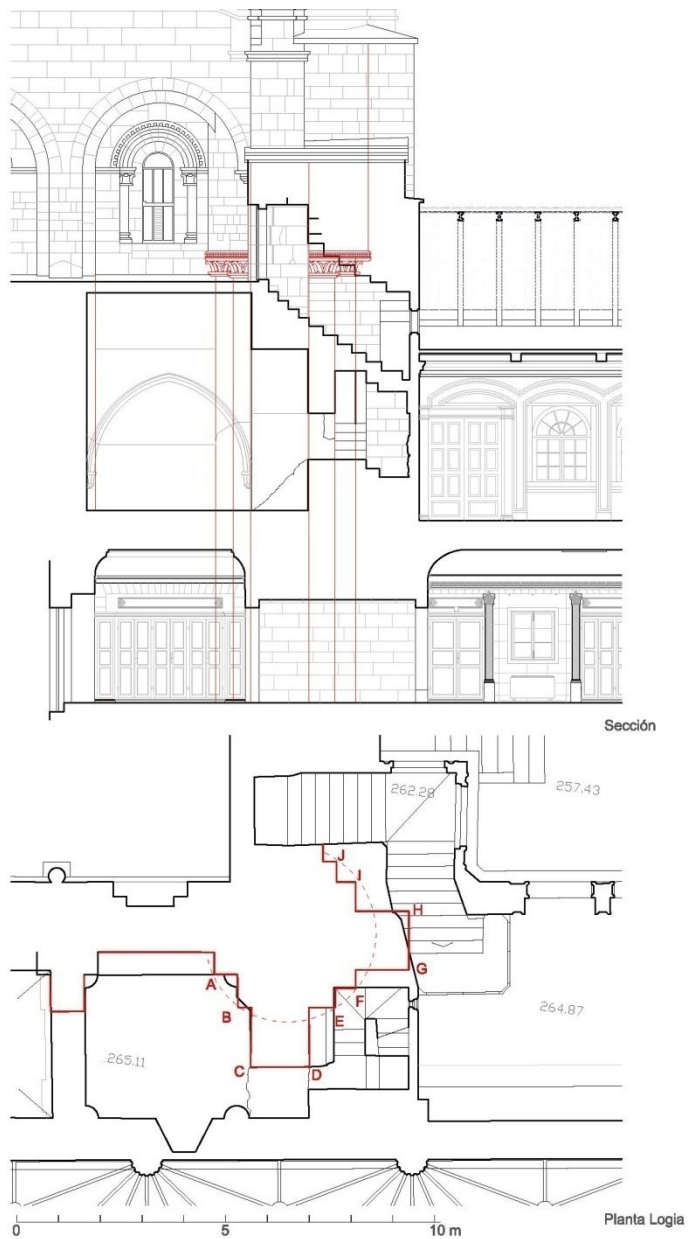


Figura 12: Detalle de sección y Planta 1 Logia. Señalado en línea roja el estribo románico original. Fuente: Dibujos de los autores.

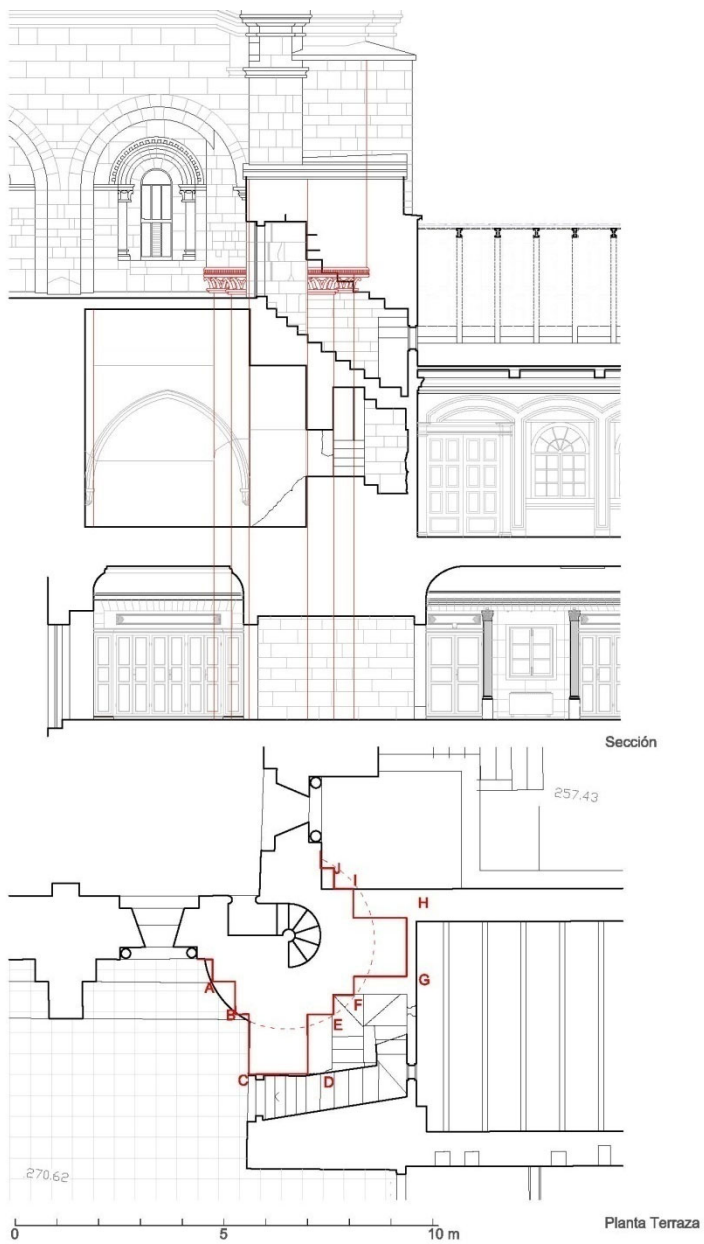


Figura 13: Detalle de sección y Planta 2 Terraza. Señalado en línea roja el estribo románico original. Fuente: Dibujos de los autores.

De manera que la intención no ha sido acceder de forma normal y cómoda al espacio más aparentemente abierto y publicitado de la catedral, sino que se trata de algo etéreo, celeste, algo que se ve y a lo que no se puede ascender. De alguna forma esta Logia y, por ende, la torre del Tesoro tienen una representación emblemática, potente y directa, pero se mantienen como un arcano, como algo inaccesible, sólo al alcance de los príncipes de la Iglesia o de los más notables.

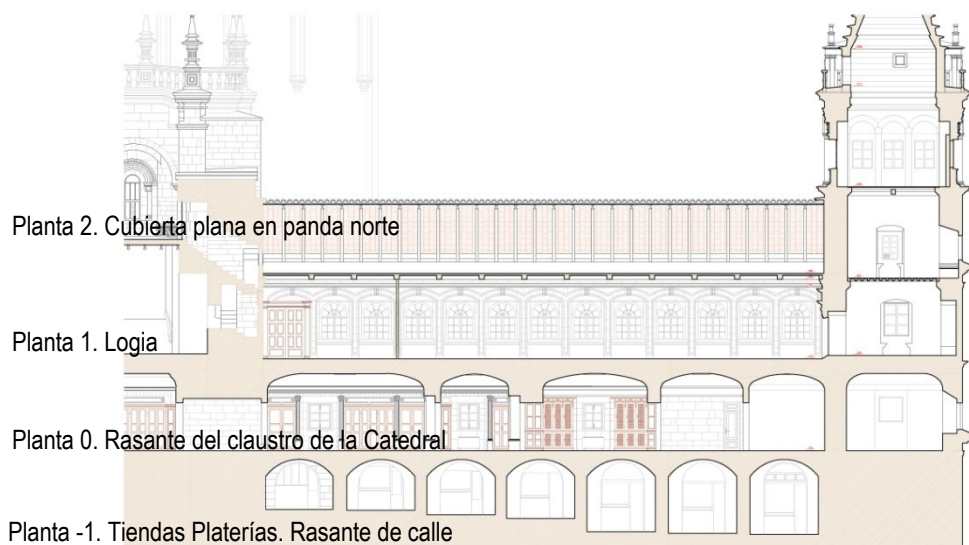


Figura 14: Detalle de sección longitudinal de la Panda Este del Claustro. Corte N-S. Sección hacia oriente. Escalera Oculta por el refuerzo del estribo sur-oeste del crucero románico de la Catedral. Fuente: Dibujos de los autores.

En las Figuras 14 y 15 se muestran las secciones proyectadas hacia el Este y el Oeste de la panda Este. En el dibujo de la que se ha llamado planta -1, que es rasante a la plaza de las Platerías encontramos las tiendas de los plateros, que dan a la calle y son recintos similares, dispuestos en batería y cubiertos con una bóveda

En las Figuras 16 y 17 se indican secciones para localizar la escalera oculta desde la azotea del claustro y la escalera de la Concha, entre la fachada de la panda Este y la fachada del Crucero Sur.

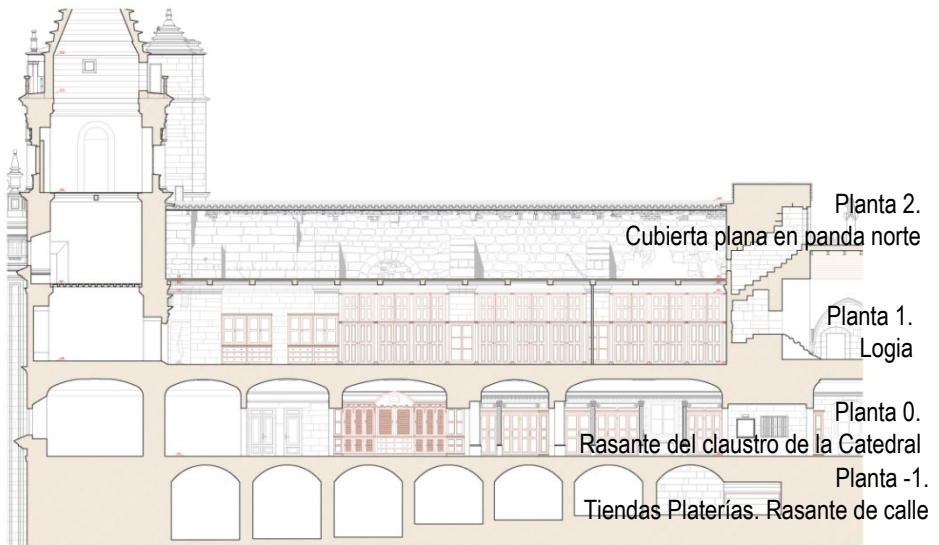


Figura 15: Detalle de sección longitudinal de la Panda Este del Claustro. Sección hacia poniente. Escalera Oculta por el refuerzo del estribo suroeste del crucero románico de la Catedral. Fuente: Dibujos de los autores.

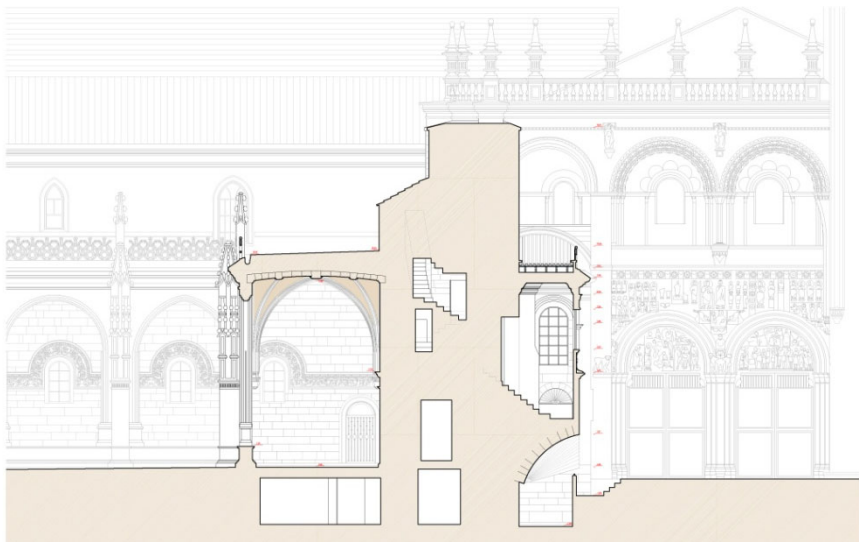


Figura 16-: Detalle de sección transversal hacia la Catedral. Posición de Escalera Oculta y la nueva escalera (Concha) del s. XVIII. Fuente: Dibujos de los autores.

En esta figura 19, vemos reflejada la cómo se comparan las dos situaciones la de 1705, cuando se abre la escalera de la Vieira y la situación proyectada y construida por Gil de Hontañón en 1555 donde la escalera se oculta frente a la presencia del observador y frente al itinerario de reconocimiento de los accesos al templo.

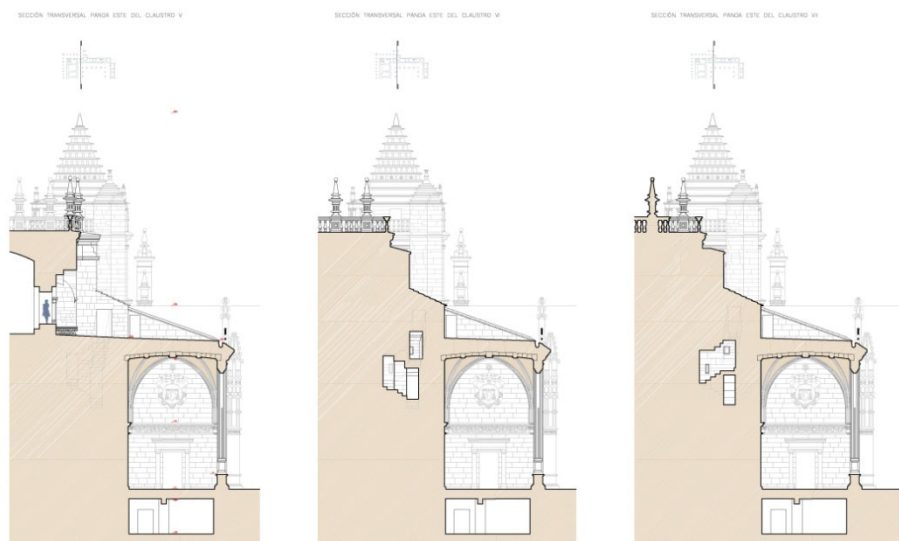


Figura 17: Secciones transversales con implantación de la Escalera Oculta en el refuerzo del estribo sureste del crucero de la Catedral

Fuente: Dibujos de los autores.

En realidad, los resultados se derivan del avance de la propia investigación, pues a medida que más se conoce o, mejor dicho, que más discrepancias se ven en unos aspectos y coincidencias en otros ocurre que los márgenes de verosimilitud de las hipótesis se van acotando.

Finalmente la fachada del Tesoro (Fig. 18) que construye el escenario urbano de la Plaza de las Platerías y que construye la razón civil del poder de la iglesia católica ante la ciudad identifica de forma clara la escalera abierta con la forma de Concha que se le da en 1705 pero oculta de forma decidida de qué manera se entraba a ese espacio que se hacía a través del machón de refuerzo románico.

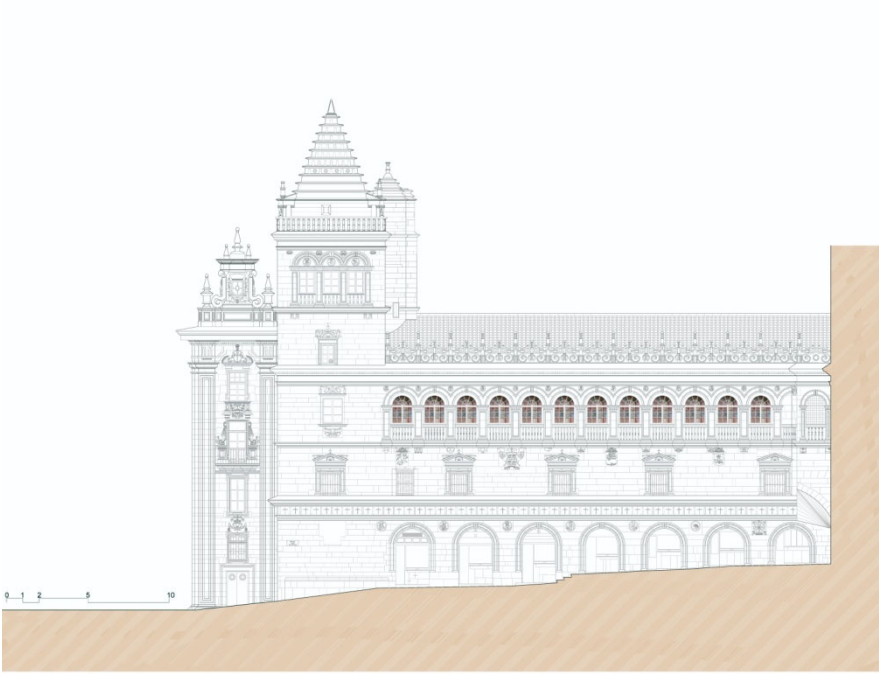


Figura 18: Alzado a Plaza de Platerías con las contraventanas de la Logia cerradas.
Fuente: Dibujo de los autores.

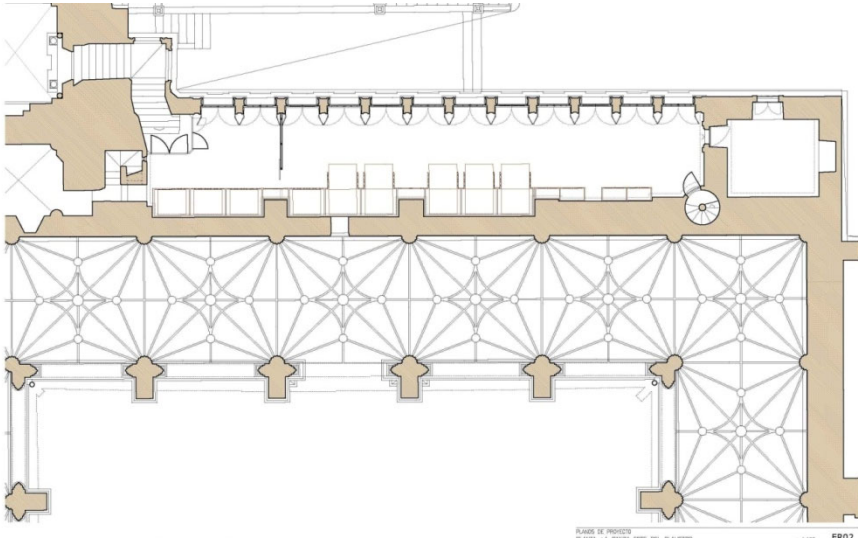


Figura 19: Detalle de la Planta de la Logia de la Panda este del Claustro de la Catedral.
Fuente: Dibujo de los autores.

La planta definitiva actual se presenta en la Figura 19, con las dos secuencias: la escalera de acceso a la Logia de 1705 (Simón Rodríguez) y la escalera de Gil de Hontañón de 1555, donde se procura el acceso desde la planta superior de las cubiertas, generando un itinerario que permitía acceder a la planta de la Torre del Tesoro con su único acceso a través de la escalera de caracol.

Este itinerario oculto y secreto a la ciudad y a la catedral es el que hay que tratar de desvelar para el mejor conocimiento de la propia arquitectura compostelana y de la mejor organización de su museo

CONCLUSIONES

Nos encontramos ante un ejercicio de arquitectura pleno, ante la demostración magistral en formulaciones renacentistas, barrocas y neoclásicas de lo que supone la contradicción, por un lado en enseñar de forma directa lo que supone una fachada abierta como la Logia, el palacio civil del conjunto catedralicio, el Pantócrator, la escalera oculta o la escalera de la Concha y en el mismo acto ocultar muchísimos aspectos de su significación de su papel y de su funcionalidad, así como de su fracaso, su éxito o la realidad de los accesos. La conclusión general es que debemos seguir trabajando para aprender algo, al menos, de lo que sabían los antiguos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARRERO SANTAMARÍA, E (2005) *Las catedrales de Galicia durante la Edad Media. Claustros y entorno urbano*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. (Referencia a las pilastras románicas al sótano -la buchería- del claustro)
- CONANT, Kenneth John (2001) *Arquitectura carolingia y románica 800-1200*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001 Manuales Arte Cátedra Madrid
- CONANT, K.J. (1983). *Arquitectura Románica da catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia.

- FRANCO TABOADA, Arturo (1998). *La catedral del fin del mundo. Una historia dibujada*. Santiago de Compostela: Antilia Ediciones, Coedición: Xunta de Galicia.
- VÁZQUEZ CASTRO, Julio (2007) *A falta de torres, buenos son campanarios. Las desaparecidas Torres del Ángel y del Gallo en la Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: QUINTANA Nº 6. pp. 245-266
- YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón (2015). Tesis Doctoral “*Las colecciones de arte de la catedral de Santiago: Estudio Museológico*” Tomos I y II.
- NICOLAI Bernd, (2008) *Nuevas investigaciones sobre la historia de la Construcción de la Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Lecciones Xacobeas na USC: tras o legado do Apóstol Santiago.
- CASTRO FERNÁNDEZ, Belén M^a. (2015) *Balance de las intervenciones dirigidas por Francisco Pons Sorolla en Santiago de Compostela durante el franquismo*. Revista de Humanidades y Cultura. Universidad de Santiago de Compostela nº 5.
- CASTRO FERNÁNDEZ, Belén M^a. (2007) *Francisco Pons-Sorolla y Arnau, arquitecto-restaurador: sus intervenciones en Galicia (1945-1985)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- SUÁREZ OTERO, José (1999). “La catedral de Santiago de Compostela: cien años de arqueología”. En: *Codex Aquilarensis: Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*.
- M. CHAMOSO (1954) *Excavaciones arqueológicas en la catedral de Santiago (Tercera Fase)*, Compostellanum II, 2, pp. 620-621.
- M. CHAMOSO (1954): *Excavaciones en la catedral de Santiago*, Archivo Español de Arte XXVII, 106, pp. 183-187.
- M. CHAMOSO y F. PONS (1962) *Noticia del descubrimiento de primitivas construcciones románicas en la catedral de Santiago*, Cuadernos de Estudios Gallegos LII, pp. 303- 305.
- F. LÓPEZ ALSINA (1988) *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media* Santiago:.. M3 D.

- VILA JATO (1993) *El claustro de la Catedral de Santiago*, Estudios de Historia del Arte en honor del profesor Departamento de Historia del Arte. Dr. D. Ramón Otero Túñez (Santiago de Compostela), pp. 105-118.
- WILLIAMS, John, (2004) *El Incendio den Santiago de Cospostela en 1117: Una reconstrucción gráfica de Kenneth John Conant*. University of Pittsburgh. Quintana nº3 Pp. 179-184
- OTERO TÚÑEZ, R.(1965)*Problemas de la Catedral románica de Santiago*, en Compostellanum X, Santiago.
- GONZÁLEZ FRAILE, E., SOLA ALONSO, J.R., MATA PÉREZ, S.(2020)*Investigaciones y análisis. Panda Este del Claustro de la Catedral de Santiago de Compostela*. Proyecto, Progreso, Arquitectura Nº 22 Arquitectura e investigación aplicada. Visiones heterogéneas <https://doi.org/10.12795/ppa.2020.i22.01>
- VENTURI, R. (1992) *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili

«EL EXTRAÑAMIENTO JESUITA DEL SIGLO XVIII Y LA
 DEGRADACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL.
 MATERIALIDAD, PRESERVACIÓN, RUINAS Y
 ARQUEOLOGÍA EN LA PROVINCIA DE PARACUARIA»²⁶⁵

MTR. ARQ. GUSTAVO ADOLFO SABORIDO FORSTER²⁶⁶

DRA. ARQ. MA MERCEDES PONCE DE INSAGURBE²⁶⁷

Universidad de Sevilla, España

RESUMEN

La Compañía de Jesús se establece en los territorios españoles desde el siglo XVI a favor de la política de Felipe II y desarrolla su acción evangelizadora en América de forma exitosa. Son conocidos los asentamientos en la zona de Córdoba de la Nueva Andalucía [hoy Argentina], Moxos y Chiquitos en el Alto Perú, y los de la región sub amazónica.

Los modelos adoptados, y adaptados, heredaban esquemas de organización andaluces. Entre los conjuntos destacan varias estancias [haciendas] y reducciones guaranícas. Tanto unas como otras fueron elementos clave del esquema religioso y productivo de la Compañía de Jesús en la región que hoy siguen en pie, y constituyen nodos espacio temporales de rango epistemológico, a la vez que patrimonial.

Varios asentamientos muestran diversos estados de degradación siguiendo al extrañamiento jesuítico de 1767. El artículo busca abordar este proceso en relación a la situación socio cultural. Intentamos explorar el correlato de las políticas públicas con los subsiguientes efectos en la sociedad y el patrimonio tangible e intangible.

Analizamos acciones fundacionales de la Corona, y las de extinción. Unas de efecto positivo; las otras negativas. Un control arbitrario y el abandono de las posesiones jesuíticas, de resultado perjudicial en lo que fueron modelos de desarrollo. Volcamos una mirada amplia sobre las alteraciones socio culturales y la degradación patrimonial.

²⁶⁵ El artículo contempla las investigaciones realizadas en 2019 en el marco del Máster de Arquitectura y Patrimonio Histórico de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla.

²⁶⁶ gasabfor.ark@gmail.com

²⁶⁷ mponce@us.es

El patrimonio monumental arquitectónico, demostrativo de una conjunción de valores socio culturales de mayor alcance, logra su apogeo bajo condiciones socio políticas favorables. Su degradación coincide con la decadencia. Sus efectos perduran en el tiempo.

PALABRAS CLAVES

Asentamientos jesuitas, degradación, extrañamiento, materialidad, patrimonio hispanoamericano.

ABSTRACT

The Society of Jesus established itself in Spanish territories since the 16th century following Philip II's policy and carried out successfully its evangelizing action in America. Settlements in the area of Córdoba de la Nueva Andalucía [nowadays Argentina], Moxos and Chiquitos in Upper Peru, and those in the sub-Amazon region are well known.

The models adopted, and adapted, inherited Andalusian organization structures. Among the establishments, there are several estancias [haciendas] and Guaranitic reductions. Either one or the other were key elements of the religious and productive organization of the Society of Jesus in the region, that still exist today, and they constitute spatial and temporal hubs of epistemological, as well as heritage rank.

Several settlements show various levels of degradation following the Jesuit estrangement of 1767. The article seeks to address this process in relation to the socio-cultural situation. We aim to explore the correlation of public policies with the subsequent effects on society and tangible as well as intangible heritage.

We analyze foundational actions of the Crown, and those of extinction. The former of positive effect; negative the latter. An arbitrary control and abandonment of Jesuit possessions, of detrimental results in what were models of development. We take a broad look at socio-cultural alterations and heritage degradation.

The monumental architectural heritage, demonstrating a conjunction of far-reaching socio-cultural values, achieves its peak under favourable socio-political conditions. Its degradation coincides with decadence. Its effects will last in time.

KEYWORDS

Jesuit settlements, degradation, estrangement, materiality, Hispanic-American heritage.

INTRODUCCIÓN. NODOS DEL CONOCIMIENTO JESUITA.

La mayoría de la población mundial absorbe el patrimonio de manera indirecta, como cuestión cotidiana. Dependiendo del entorno, comprenderá más o menos profundamente el fenómeno, y se interesará por la disciplina.

Pero el patrimonio, sobre todo el monumental arquitectónico, impone imperceptiblemente condicionantes socioculturales a la población y determina una identidad social; a veces por defecto. Los procesos de decadencia actúan como catalizadores de la degradación patrimonial, la que a su vez refleja a aquellos procesos.

A partir de mediados del siglo XVI el conocimiento técnico y científico en Europa y el mundo fue desarrollado por los padres de la Compañía de Jesús. Artes - incluyendo arquitectura, escultura y pintura; medicina y farmacología; cartografía y exploración astronómica; agricultura y ganadería; ingeniería hidráulica; minería; industrias textiles, metalúrgicas y de la construcción; economía; teología y filosofía – fueron ramas del saber donde los padres jesuitas destacaron. Pero asimismo en la gestión y comercialización, ambas disciplinas tan consideradas hoy día.

Los asentamientos jesuitas se convirtieron de este modo en centros del saber y el conocimiento, desde donde a su vez éstos eran irradiados a la comunidad y a otros centros.

Por diversos motivos de índole geopolítico, puede decirse que en el orbe hispano es donde mayor expansión tuvieron estos «nodos del conocimiento científico». Y donde mayor complejidad adquirieron, a través de múltiples relaciones en distintos niveles y en diversos campos del conocimiento; que iban acompañados además por una actividad productiva dinámica, eficiente y altamente rentable.

Las relaciones nodales eran tan extensas y complejas, como la estructura de la misma orden y de la Monarquía que la cobijaba.

Necesariamente acompañaba el desarrollo de estos centros o nodos, una singular y profusa producción arquitectónica. El crecimiento de la operación jesuítica implicaba nuevas fundaciones y nuevas obras; integradas

al «modus noster» jesuita, que extendían su influencia al área inmediatamente circundante, como también a otros nodos y sus respectivas regiones periféricas.

Hallamos ejemplos sobresalientes de la arquitectura barroca hispana, aunque con componentes centro europeos en ciertos casos. Es posible visualizar la riqueza del mestizaje en varios elementos y asentamientos. Las misiones del oriente alto peruano y las de la región sub amazónica son piezas maestras de la obra civilizadora jesuita en los pueblos indígenas.

Encontramos en la actualidad diferentes estados de conservación de los establecimientos jesuíticos. Algunos con intervenciones exacerbadas y sin autenticidad, otros degradados, muchos con deterioro parcial y algunos con dudosa capacidad de recuperación.

En relación a los conjuntos cordobeses, «Luego de la expulsión de los jesuitas llegaron los días de sosiego y decadencia de sus bienes. Saqueos, abandono, descuidos cómplices, fueron los tiempos que signaron a una serie de edificios de los que hoy se conservan casi todos, excepto la casa de las beatas, de la que no quedó nada, y la estancia de San Ignacio: ruinas sin interés oficial en valorizarlas y el antiguo noviciado del que solo se conservan parte de los complejos edilicios.»²⁶⁸

Desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta la actualidad las comunidades relacionadas con el patrimonio jesuítico lo han visto degradar de forma negligente e irresponsable.

El desarrollo del conocimiento científico es un motor de crecimiento y de relaciones socio culturales. La premisa se verifica hoy más que nunca cuando estamos inmersos en una comunidad científica vibrante y dinámica a nivel global; sobre todo a favor de las actuales tecnologías. Pero ¿ha sido diferente en épocas pretéritas? Entendemos que no.

²⁶⁸ Page C. A. (2003). «La conservación del patrimonio jesuítico en Córdoba. Entre la reconstrucción y la búsqueda de autenticidad.»

Y pensamos que la relación inversa puede también ser verificada. Al detenimiento abrupto de la actividad científica – en nuestro caso hispano jesuítica – le sigue necesariamente una atrofia socio cultural y la consecuente decadencia. Que se ve reflejada a su vez en la degradación patrimonial en todo orden, pero principalmente del parque edilicio y monumental.

El desarrollo jesuítico se caracterizó por la complejidad y combinación de numerosas iniciativas y actividades socio culturales, y se reflejó en un amplio y variado repertorio patrimonial en lo material e inmaterial, en la huella territorial, en los usos y costumbres; en lo religioso, lo científico técnico, lo sociológico, lo económico.

Entendemos que es apropiado utilizar entonces una metodología mixta con componentes cualitativos y cuantitativos, que nos permitan abordar tanto el fenómeno social de lo jesuítico como las expresiones concretas y tangibles, en nuestro caso particularmente la arquitectura jesuítica, con su evolución y su degradación.

En lo socio cultural tomamos, con Carlos Contreras Painemal en su Tesis²⁶⁹, los postulados de Emile Durkheim²⁷⁰ sobre el «hecho social» en cuanto a elemento objetivo de estudio, separado de sus partes constitutivas, es decir de los actores sociales. Podemos hablar del «hecho jesuítico».

El reflejo de ello en lo material es discernible en el «hecho arquitectónico», la traza tangible que perdura.

Trabajamos conjuntamente con métodos múltiples propios de las ciencias sociales, incluyendo la historia, la antropología, de ciencias exactas como la fotografía o la georreferenciación, del arte, específicamente la arquitectura y de ciencias mixtas como la arqueología.

²⁶⁹ Contreras Painemal C. (2010) «Los Tratados celebrados por los Mapuche con la Corona Española, la República de Chile y la República de Argentina.» Tesis doctoral. Freien Universität Berlin. [NdA: el trabajo cubre la situación de las tribus localizadas al sur del río Bío-Bío, en el valle del Arauco; es decir las tribus araucanas con las que pactó la Corona].

²⁷⁰ Emile Durkheim, pensador judío francés, quien estableció formalmente la ciencia de la sociología.

Diversos autores han abordado la temática jesuítica con trabajos sobre los conjuntos establecidos en territorios de la Monarquía hispana. Numerosos documentos originales están asimismo disponibles.²⁷¹

El espectro de estas dos vertientes nos permite establecer parámetros comparativos y comprender el fenómeno jesuítico en su totalidad desde una perspectiva amplia interoceánica.

En este artículo buscamos explorar la dinámica producida en la Monarquía hispana a partir del Extrañamiento Jesuita del siglo XVIII, y la secuencia posterior de eventos, centrando nuestro análisis en la Provincia [jesuítica] de Paracuaria.

ANDALUCÍA Y LA NUEVA ANDALUCÍA

En 1519 comienza la conquista del Imperio Azteca por parte de Hernán Cortés y sus aliados indígenas. Una vez finalizada se crea el Virreinato de Nueva España. Francisco Pizarro, primo hermano de Cortés, inicia la conquista del Imperio Inca en 1532, y la completa un año después.

En la Figura 1 vemos las capitulaciones que otorga Carlos I en 1534, a saber:

- Nueva Castilla [NC] al norte de Cuzco a Francisco Pizarro.
- Nueva Toledo [NT] a Diego de Almagro.
- Nueva León [NL] a Simón de Alcazaba; y a Francisco de Carmargo a la muerte de aquel.
- Extremo Sur [SH] Capitulación a Pedro Sancho de la Hoz.

Entre los paralelos 25° 31' 36" y 36° 57' 09" se encontraba la Capitulación de la Nueva Andalucía [NA] otorgada a Don Pedro de Mendoza y Luján, quien estableciera el primer asentamiento de Buenos Aires en la margen occidental del Río de la Plata en 1536.

²⁷¹ Si bien privilegamos a los documentos originales por sobre los antecedentes historiográficos, para esto nos apoyamos sobre conocidos autores europeos y americanos. Contamos entre ellos con bibliografía del Dr. Arq. Carlos Page, una autoridad en la materia, y otros en el ámbito americano, como de Dres. Arquitectos andaluces de renombre, incluyendo a Maricruz Aguilar, Álvaro Recio Mir y Pedro Sánchez



Figura 1 – Gobernaciones españolas 1534-1539. Reales Cédulas de Carlos I. Fuente: elab propia sobre mapa de Historia y Ciencias Sociales.

En 1542 se crea el Virreinato del Perú que cubría el territorio de la América del Sur desde la Nueva España hasta el Cabo de Hornos, excepto lo concedido a Portugal en Tordesillas. En 1717 se establece el Virreinato de Nueva Granada.

La Audiencia de Charcas era la más grande de las que integraban el Virreinato del Perú y comprendía lo que a partir de 1776 sería el Virreinato del Río de la Plata.

Diversas corrientes conquistadoras incursionaron en el territorio con varios propósitos. Parte en búsqueda de riqueza, pero también para enlazar

los territorios que Castilla primero y luego la Corona española iban controlando. En última instancia para generar un circuito geopolítico que ligara las Yndias con la península, especialmente Sevilla en Andalucía.

La circulación de gentes y del comercio se producía desde Sevilla pasando por Sanlúcar de Barrameda hacia el Caribe [un lago español]. Luego cruzaba por tierra en el istmo de Darién [hoy Panamá] para llegar al océano Pacífico. Allí se producía el reembarco hacia Lima, capital del Virreinato del Perú, fundada en 1535.

Hacia mediados del siglo XVI, las autoridades de la Audiencia de Charcas consideraban imperioso completar el circuito hacia el océano Atlántico por tierra, a fin de enlazar por mar con Sevilla. Figura 2

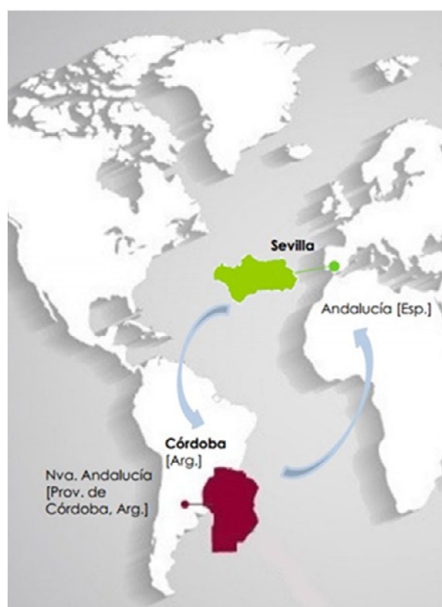


Figura 2 – Andalucía y la Nueva Andalucía (1573). Fuente: elab propia.

Dos corrientes buscarían la salida. La del norte con Gerónimo Luis de Cabrera y Toledo, quien en 1571 es nombrado Gobernador del Tucumán; y la del este con Juan de Garay.

Incursionando en tierras de indios Comechingones, Gerónimo de Cabrera funda en 1573 la ciudad de Córdoba de la Nueva Andalucía, honrando así a su mujer, quien era oriunda de Córdoba en Andalucía. En

1580 Juan de Garay funda la ciudad de la Trinidad en el puerto de Santa María de los Buenos Ayres [hoy Buenos Aires].

Comienza así a consolidarse el territorio de implantación de nuestros objetos de estudio, de nuestros «nodos».

Para lograr el objetivo, la corona vertebró las operaciones sobre dos ejes de conquista y circulación. Al este las vías fluviales de los ríos Paraná y Uruguay. En el centro el Camino del Inca, que recorría la región desde Quito, y sobre el que se constituye el Camino Real. En el segmento sur es luego llamado del Alto Perú o Carrera de Postas²⁷² uniendo Buenos Aires con La Quiaca y de allí a Potosí.

Es en el ámbito de la Nueva Andalucía, donde encontraremos la acción evangelizadora jesuítica. Como vemos en la Figura 3, los paisajes naturales de ambas regiones separadas por el océano eran similares, y el nuevo territorio resultaba familiar a los conquistadores. Hasta la acción antrópica de las comunidades indígenas tenían cierta similitud a los paisajes culturales andaluces de antecedentes romanos, visigodos y árabes. Los materiales y los recursos hídricos con que se contaba eran asimismo similares. Los conquistadores encontraron la oportunidad de recrear el entorno cultural peninsular de origen en las Yndias.



Figura 3 – Izq: Paisaje Andaluz de la Sierra Norte de Sevilla. Geoparque Mundial. Fuente; Junta de Andalucía; Der: Paisaje Neoandaluz con Cerro Uritorco al fondo. Fuente: Valle de Punilla, y Wikipedia.

²⁷² (Saborido Forster G. A., Ponce de Insagurbe M. M., Mosquera Adell E. 2019) «Haciendas Jesuíticas Españolas. El caso de Santa Catalina en el Camino Real al Alto Perú.»

LA COMPAÑÍA DE JESÚS EN LA CONQUISTA DE AMÉRICA. LA PROVINCIA DE PARACUARIA

En 1530 el joven navarro Francisco Javier recibe el grado de Maestro en Artes en París. Destaca por sus conocimientos como por su elocuencia.

Ignacio de Loyola, a quien conocía, intenta atraerlo durante unos años, pero sin éxito. Hasta que «el día 15 de agosto de 1534, en la cripta de la Iglesia de Monmartre, delante de la sagrada hostia que tenía en su mano el [ya] Presbítero Pedro Fabro obligábanse con los votos de pobreza, caridad y obediencia Ignacio de Loyola, Francisco Javier y algunos compañeros más. ... Quedaba así fundada la Compañía de Jesús.»²⁷³

En 1540 es formalmente establecida la Compañía de Jesús. Cinco años más tarde comienza el Concilio de Trento, respondiendo a la rebelión luterana. En 1568 se construye «El Gesú», la iglesia madre jesuita en Roma que inspiraría otras iglesias, y que se completa en 1584.

Durante la primera mitad del siglo XVI la Corona legisla para la protección del indígena. Carlos I prohíbe la esclavitud de los indios mediante las «Leyes Nuevas» en 1542. Luego de los Debates de Valladolid son publicadas nuevas disposiciones relativas a la conquista en 1556. Felipe II sanciona, años después, las Ordenanzas de Juan de Ovando, «en las que se modificó el modelo de conquista por el de poblamiento o pacificación.»²⁷⁴

La Compañía de Jesús jugaría un rol clave en este nuevo proceso. No había sido la primera orden en llegar al territorio americano. Las órdenes mendicantes fueron las primeras, luego de los mercedarios que acompañaron a los conquistadores. De ellas fue la franciscana la pionera. Siguiéron luego dominicos y agustinos.

«... fue la corona portuguesa la que primero decidió emplear a los misioneros jesuitas, para bien de los nativos indígenas. Los primeros seis

²⁷³ «El Santo de cada día» Vol. Diciembre, p 335, Ediciones Río Reconquista.

²⁷⁴ «Controversia de Valladolid: el primer debate sobre derechos humanos.» p 11, <https://spainillustrated.blogspot.com/2016/01/controversia-valladolid-primer-debate-derechos-humanos.html>

[6] misioneros encabezados por el P. Manuel de Nóbrega llegan al Brasil en 1549. En 1566 hacen su presencia en la Florida [hoy EEUU de América del Norte] y hacia 1567 comienzan a establecerse en el Virreinato del Perú, más específicamente Lima, Cuzco y Potosí.»²⁷⁵ En 1572 la orden se establece en el Virreinato de la Nueva España y en 1611 llegan a Nueva Francia.

San Ignacio no buscaba en principio centrarse en la educación. Pero con el tiempo y el requerimiento de diversos actores sociales la política de la Compañía cambió y comenzaron a fundarse colegios y universidades. En América actuó en ese campo dentro de los centros urbanos y en la evangelización del indígena en zonas rurales.²⁷⁶

A principios del siglo XVII arriban padres jesuitas a Cartagena de Yndias y se intenta establecer una viceprovincia para el Reino de Nueva Granada. El Padre General buscaba sin embargo crear una Provincia en Paraguay, que en ese momento no se concreta. A partir de 1605 se establece, entonces, la gestión jesuita en Nueva Granada con misiones similares a las del sur del continente. Caribabare [1661] y otras abastecían de carne a las ciudades de Santafé y Tunja [hoy Colombia]. En la figura 4 se puede apreciar la expansión de las misiones jesuíticas.

En esos momentos debemos situarnos en el inmenso territorio unificado, que bajo el reinado de Felipe II dio en llamarse de la «Unión Ibérica»²⁷⁷ La Monarquía hispana en su máxima expresión. Va conformándose un esquema evangelizador interoceánico de vastos alcances. La geopolítica hispana encuentra en la expansión jesuítica la herramienta ideal para la apropiación territorial y la arquitectura se corresponde con ello.

²⁷⁵ (Saborido Forster G. A., Ponce de Insagurbe M. M., Mosquera Adell E. 2019) Op cit.

²⁷⁶ (Ruiz Martínez-Cañavate P. 2017) «Reducciones jesuíticas del Paraguay: Territorio y urbanismo» p 39.

²⁷⁷ Felipe II sube al trono de Portugal, que legítimamente le correspondía, como Felipe I, unificando de ese modo la Monarquía Hispánica de antaño. Todas las posesiones de uno y otro reino quedaron bajo una única gestión, con todos los territorios de ultramar, entre los que se contaban las Yndias [América].



Figura 4 – Misiones jesuíticas en el sur de la América española.
Fuente: El Arcón de Historia blogspot.

Ocupando una antigua ermita, en 1590, la Compañía de Jesús establece en la ciudad de Córdoba [Nueva Andalucía] la cabecera administrativa de la Provincia [jesuita] de Paracuaria [Figura 5]. Se extiende por el territorio de la hoy Provincia de Córdoba [Argentina] y controla la región sub amazónica que hoy pertenece a la Argentina, Brasil y el Paraguay, donde establece 30 reducciones o misiones.



Figura 5 – Provincia de Paracuarin. Fuente: Revista JHS; en Colección Biblioteca nacional de Chile.

EVANGELIZACIÓN, CIENCIA Y PRODUCCIÓN EN LOS «NODOS» JESUÍTICOS

En 1599 se constituye la Manzana Jesuítica en la ciudad [Córdoba, Nueva Andalucía], constituida por la Iglesia principal de la Compañía,

el Colegio Máximo y el Convictorio. A principios del siglo XVII la orden comienza a establecer haciendas – llamadas estancias en la región [figuras 6 y 7]²⁷⁸:

1. 1616 - Colonia Caroya.
2. 1618 - Jesús María.
3. 1622 - Santa Catalina, con importantes obras hidráulicas.
4. 1643 – Ntra. Sra. de Alta Gracia, con el Tajamar y los hornos de cal.
5. 1683 - La Candelaria, originalmente de 300.000 ha, en Cruz del Eje; y
6. 1726 - San Ignacio, expoliada y en ruinas.²⁷⁹ [42 años antes de la expulsión de los Jesuitas].

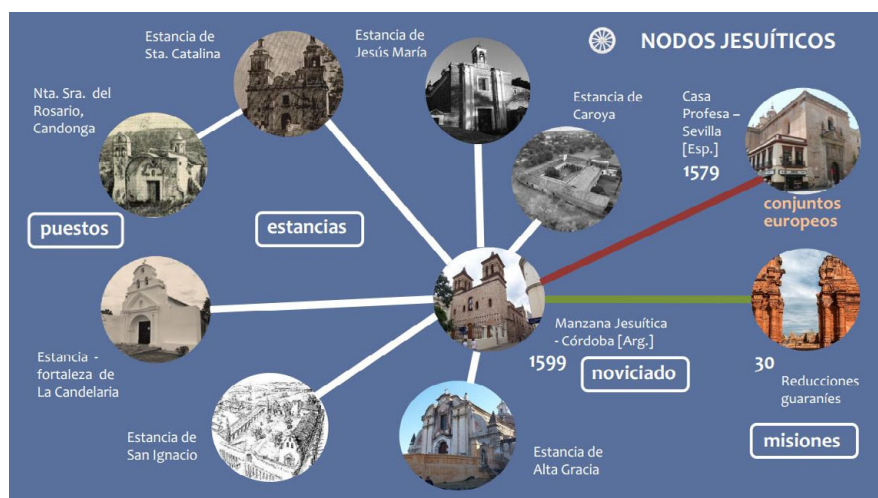


Figura 6– Nodos jesuíticos en América y Europa. Fuente: elab propia.

²⁷⁸ Velazco Gómez M. M. (2017) «Itinerario cultural de la Carrera de Indias y su arquitectura defensiva». Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, Sevilla, Tomo II, p 986. Hoy las estancias conforman el «Camino de las Estancias Jesuíticas» como circuito patrimonial y turístico.

²⁷⁹ (UNESCO 2019) «Lista de Patrimonio Mundial» Vid <https://whc.unesco.org/en/list/995/> San Ignacio fue excluida del listado por no reunir el mínimo de ruinas requerido ser considerada como bien arqueológico. Hay aún iniciativas para recuperarlas.

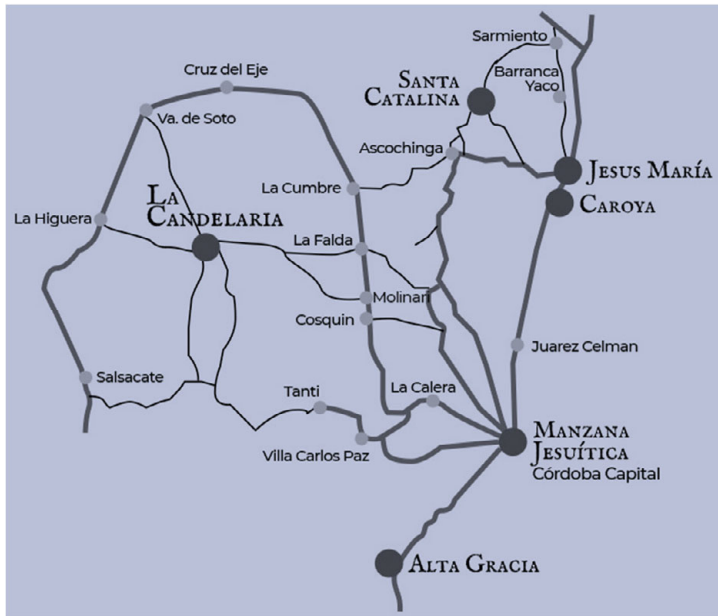


Figura 7 – Mapa esquemático de los nodos jesuíticos [estancias y manzana] en Córdoba [Argentina]. Fuente: www.lacandelaria.com.ar

Cada establecimiento en la Nueva Andalucía cumplía funciones específicas. Además de las ya mencionadas para la Manzana Jesuítica, la principal de Caroya era la recreación y el descanso, Jesús María producía vinos, Santa Catalina estaba dedicada a la cría de ganado mular y a los tejidos, Alta Gracia también incluía estas actividades, más la metalurgia y los materiales de construcción. En Candelaria se criaba ganado mular, pero era también una estancia defensiva por su localización un tanto fronteriza. San Ignacio de Calamuchita, la de mayor extensión, completaba el cuadro con ganado en general y actividades para ejercicios espirituales de la orden.²⁸⁰ Santa Catalina pertenecía al Noviciado, al cual sostenía pecuniariamente y contaba a su vez con puestos adicionales – v. gr. Candonga [vid figura 7]

²⁸⁰ (Saborido Forster G. A., Ponce de Insagurbe M. M., Mosquera Adell E. 2019) Op cit. p 230.

Todo este aparato multidisciplinar, estructurado en nodos, se relacionaba con las Misiones o Reducciones de la región guaraní a unos 1000 km de distancia. Treinta [30] establecimientos esparcidos por la zona semi selvática, contando con una población de aproximadamente 7000 indios y escasos misioneros [dos por misión] que comienzan a desarrollarse desde diciembre de 1609. Los «sacerdotes jesuitas José Cataldino y Simón Mazetta son enviados por el obispo Lizárraga y por el gobernador Hernandarias con instrucciones del provincial jesuita Diego de Torres Bollo para apostolar en la extensa región del Guayrá.»²⁸¹

Destacan entre ellas San Ignacio Guazú [grande en idioma guaraní], San Miguel, Santo Ángel [la más distante desde la Manzana jesuítica], San Ignacio Miní [pequeño en guaraní], Santo Tomé, San Francisco de Borja, Trinidad, Apóstoles. Ocho [8] de ellas se encuentran en el territorio del hoy Paraguay, siete [7] en el de Brasil y las restantes [5] en el territorio hoy argentino. [Figura 8].

²⁸¹ «Misiones. Historia» en «Todo Argentina» Diciembre de 2020, <https://www.todo-argentina.net/geografia/provincias/misiones/historia.html>. La región del Guayrá comprendía una extensa zona del actual sur de Brasil, a la sazón territorio español, entre los ríos Iguazú, Paraná y Tieté, hasta el límite de Tordesillas – 46° 37' O – según lo estipulado en 1494. La acción jesuítica y las fundaciones se concentraron en una zona más reducida dentro de esa región.

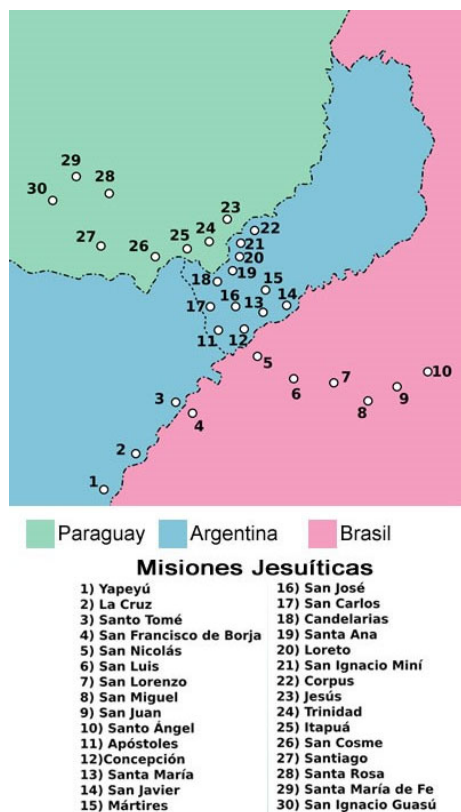


Figura 8 – Misiones jesuíticas de guaraníes en la región del Guayra, con referencia a las fronteras actuales. Fuente: Elab propia sobre mapa de Todo Argentina.

Aunque no pertinente a este estudio, el territorio del Alto Perú [hoy Bolivia] dio cabida a un dispositivo misionero similar. A partir de fines del siglo XVII [1691] y hasta 1760 fueron fundadas doce [12] misiones al oriente de la región. [Figura 4]

Una parte de la red nodal puede apreciarse en la anterior figura 6, donde señalamos también el centro de referencia europeo en Sevilla, que a su vez constituye otro nodo central extendido hacia a otros nodos, redes y enlaces. Podemos prácticamente proyectar el esquema casi «ad infinitum», sobre todo considerando las ramas del saber y las regiones. El Asia Pacífico, con las Filipinas, constituía otro nodo jesuítico.

En el territorio neoandaluz, luego Virreinato del Río de la Plata, podemos asimismo considerar establecimientos en la ciudad de la Trinidad

[Buenos Aires], como por añadidura las postas del Camino Real que permitían los enlaces, las comunicaciones y el tráfico comercial.

EL PATRIMONIO CULTURAL Y LA ARQUITECTURA JESUÍTICA

Los conjuntos jesuíticos, individualmente o en su totalidad, constituyen bienes culturales de inestimable valor patrimonial. No sólo en lo material sino también en lo inmaterial, lo paisajístico cultural, lo antropológico, lo socio económico, lo artístico, lo identitario. Las teorías patrimoniales de fines del siglo XX así lo confirman. El reconocimiento de los conjuntos como «Patrimonio Mundial» por la UNESCO²⁸² a partir del año 2000 lo avala.

Encontramos en los establecimientos jesuíticos una combinación y multiplicidad de elementos; normalmente insertados en un territorio serrano o selvático que les da sustento dentro de un ámbito rural - a excepción de algunos bienes urbanos como la Manzana jesuítica de la ciudad de Córdoba [Argentina], la iglesia de San Ignacio y el antiguo colegio, hoy alterado [ambos en Buenos Aires], el conjunto de San Luis de los Franceses y la Casa Profesa [ambos en Sevilla].

En los casos que nos ocupan – estancias y misiones – hablamos de un ordenamiento territorial como marco general, pero centramos el análisis en lo edilicio que lo distingue y le brinda identidad... en gran medida monumental. Es así como estudiamos las iglesias, las construcciones de las haciendas, los conjuntos de edificios de las misiones. O sea, la arquitectura como ícono patrimonial y la evolución de su estado como discurso socio cultural.

La arquitectura jesuítica responde a su tiempo y presenta ejemplos destacados del barroco español. A veces con tintes centro europeos; en mu-

²⁸² (UNESCO 2019) Op cit

chas ocasiones con aportaciones de la cultura indígena. Como expresábamos en nuestra ponencia sobre Investigación en Arquitectura, su potencia patrimonial trasciende asimismo al futuro.²⁸³

LA COMPAÑÍA DE JESÚS. ESTANCIAS Y REDUCCIONES.

ASENTAMIENTO Y DESARROLLO

Ya sea en las haciendas [estancias], ya en las misiones, la iglesia constituye siempre el centro para el culto y es el hito singular. A ella la acompañan diversas construcciones según la función principal – estancia o misión. La una dedicada a la producción, la otra esencialmente a la evangelización del indígena con algunos componentes productivos.

En el desarrollo de los conjuntos identificamos el «modus noster» jesuita. Los padres de la Compañía comenzaban el asentamiento en forma modesta y práctica, con construcciones elementales que permitieran el funcionamiento inicial. A ello sumaban de inmediato obras de infraestructura, especialmente hidráulica, y lo necesario para gestionar la actividad – religiosa, social o productiva: capillas, percheles [graneros], corrales, viviendas para el clero, los asalariados [conchabados] y la dotación de esclavos. También agregaban cementerios, talleres de labor, panaderías, almacenes y en algunos casos cárceles.

Entre las obras de infraestructura hidráulica destacan los tajamares [represas]²⁸⁴, las acequias para irrigación, los molinos y los batanes. [Figura 9]

²⁸³ (Saborido Forster G. A., Ponce de Insagurbe M. M., Mosquera Adell E. 2020) «Las Estancias Jesuíticas de Córdoba [Arg.]. Expresión de la tradición hispana como elemento proyectual a través de los siglos.». VIII Simposio Internacional de Investigación en Arquitectura, Bogotá, diciembre de 2020.

²⁸⁴ Tajamar fue el nombre dado en las Yndias a las estructuras de contención y almacenamiento del agua, especialmente necesarias en territorios semiáridos donde los jesuitas se establecían. Difiere de la designación en la España europea, la cual refiere a estructuras para la división de las aguas y ruptura de la corriente en un puente o elemento similar.



Figura 9 – Infraestructura hidráulica en Santa Catalina.; Tajamar, Molino de arriba y Túnel acequia de Sta. Ana. Fuentes: F. Breglia en Wikiloc y GST [medio y derecha].

Con el tiempo la capilla, que continuaba funcionando, daba paso a una iglesia de mayor porte y sofisticación. Como dijimos, además de ser usada para el culto, era una herramienta de evangelización. La organización funcional que generalmente encontramos propone una nave central, el transepto con cúpula, sin naves laterales. En el caso de la estancia de Santa Catalina un par de torres enmarcan el cuerpo central en fachada, solución que no se da, por ejemplo, en Ntra. Sra. de Alta Gracia u otras de menor porte como la Candelaria.

Adosada a la iglesia funcionaba el primer patio, luego seguido por el segundo patio o patio de labor. En el caso de Santa Catalina encontramos el 3er patio, «del señorío» según el esquema de hacienda andaluza.

En el caso de las misiones, imponentes templos coronaban el espacio central del reducto, alrededor del cual la misma se organizaba. San Miguel al este [hoy Brasil] y San Ignacio Miní [hoy Argentina] muestran fachadas singulares con torre simple sobre el sector izquierdo, un acceso principal y accesos secundarios a ambos lados. En la construcción de estos conjuntos participaban los indios guaraníes dirigidos por los padres jesuitas. Mitad de la fachada de San Ignacio Miní fue construida por los padres y la otra mitad por los indios.

Progresivamente estancias y misiones fueron alcanzado un significativo grado de desarrollo, aunque no todos los establecimientos llegaron a completarse según lo planeado. Destaca también el bagaje cultural de la Compañía de Jesús, aportado a la sociedad y enseñado al indígena. [Figura 10]



Figura 10 – Izq: Tapa de libro para las lenguas indígenas Lule y Toconote. Padre Marchioni, 1732. Fuente: Revista JHS en facebook / Der: Placa del maestro Zipoli que residió en Sta. Catalina. Fuente: <http://romandagna.blogspot.com>.

GUERRAS GUARANÍTICAS Y EXTRAÑAMIENTO JESUÍTICO. DESARTICULACIÓN DE LA ESTRUCTURA Y SUS NODOS.

Desde principios del siglo XVII las misiones guaraníicas en la región del Guayrá sufrían ataques de los bandeirantes, verdaderos piratas terrestres portugueses que, con base en San Pablo, efectuaban incursiones al territorio misionero para la «caza» de indígenas que vendían como esclavos a los hacendados.

Entre 1726 y 1743, las treinta misiones pasan a jurisdicción de la Gobernación de Buenos Aires.

En 1750 se firma el Tratado de Madrid. Fernando VI entrega misiones al oriente del río Uruguay a la corona portuguesa, a cambio de la Colonia del Sacramento; un enclave al cual Portugal no tenía derecho. «Entre los años 1754 y 1756 se llevó a cabo la Guerra Guaranítica que enfrentó a los guaraníes misioneros con España y Portugal, debido a la cesión de los siete pueblos de las Misiones Orientales a Portugal y la obligación de trasladarse al occidente del río Uruguay.»²⁸⁵

²⁸⁵ «Misiones. Historia» 2020. Op cit

Las guerras terminan con la derrota de los contingentes guaraníes que abandonan las misiones, y comienza el declive. Pero la Colonia del Sacramento nunca fue entregada y finalmente Carlos III anula el tratado de Madrid durante la Guerra de los Siete Años mediante el Tratado de El Pardo.

La Compañía de Jesús llegó a alcanzar un alto grado de desarrollo y presencia en el mundo hispano. A través de la formación de élites llegaba necesariamente, y mayormente en forma indirecta, a tener influencia en la vida política de la Monarquía hispana. Pero también en otras cortes. Por diversas circunstancias que no cubriremos en nuestro trabajo, el accionar jesuítico había generado recelos y resentimientos. A diferencia de sus predecesores, y coincidiendo con el absolutismo regalista, Carlos III, quien asciende al trono en 1759, decide no disponer de confesor jesuita. Evidencia así la falta de confianza en la orden.

Ese mismo año los jesuitas son expulsados de Portugal, y en 1762 de Francia.

Luego del conocido «Motín del Esquilache» de 1766, y a favor de las investigaciones de Pedro Rodríguez de Campomanes, fiscal del Consejo de Castilla contrario a los jesuitas, el 2 de febrero de 1767 es dada la Pragmática Sanción²⁸⁶ de expulsión por parte del Conde de Aranda en representación del Rey. [Figura 11]

²⁸⁶ « Pragmática Sanción de Su Magestad en fuerza de ley para el estrañamiento de estos Reynos a los Regulares de la Compañía, ocupación de sus Temporalidades, y prohibición de su restablecimiento en tiempo alguno, con las demás prevenciones que expresa.»



Figura 11 - Portada de la *Pragmática Sanción* de Carlos III [2 de abril de 1767]
Fuente: Cervantes Virtual

Más de 5200 jesuitas son agresivamente expulsados sin previo aviso de todos los establecimientos jesuitas en todos los territorios de la Monarquía hispana. De la noche a la mañana son prácticamente hechos prisioneros mediante estratagemas²⁸⁷. En la mayoría de los casos son confiscados sus bienes, y expoliados, cuando no directamente robados. En

²⁸⁷ A las 3:30 hrs del día 12 de julio de 1767, utilizando un ardid para entrar a la estancia cuando el Hno. Millán abre, Aldao y la delegación toman posesión de Santa Catalina. A los Padres jesuitas se les piden las llaves de sus habitaciones y se los recluye a todo juntos en un aposento, colocando centinelas en las habitaciones. (Saborido Forster G. A., Ponce de Insagurbe M. M., Mosquera Adell E. 2019) Op cit. p 155.

América son embarcados desde sus emplazamientos hasta los centros político - administrativos regionales y de allí hacia Europa.

ABANDONO, DEGRADACIÓN Y MATERIALIDAD.

Excede el marco de este artículo recorrer en detalle el estado de cada establecimiento. Pero resumiremos la situación tomando ejemplos paradigmáticos y situaciones puntuales relacionados a: la citada estancia de San Ignacio de Calamuchita, Santa Catalina misma y Alta Gracia [Figura 12]. En la región misionera los casos de San Ignacio Miní y San Miguel [vid figura 8] brindan una aproximación al proceso de degradación.



Figura 12 – Mapa de Sudamérica y las estancias
Fuente: Elab propia sobre mapasmurales.es y google earth

Luego del extrañamiento, los bienes jesuíticos pasaron a ser administrados por la Junta de Temporalidades que nombró administradores para cada establecimiento. En el caso de las estancias, Fernando Fabro, Teniente del Rey y personaje gris, junto a Aldao tomaron control de los establecimientos. Los funcionarios reales generaron los respectivos inventarios de contralor, una tarea de minuciosidad que llevó bastante tiempo.

Una cantidad de bienes muebles dentro de cada estancia se vio seriamente afectada. Y algunos fueron directamente robados. La función productiva sufrió seriamente y la principal fuente de ingreso – el ganado – decayó. En el caso de Santa Catalina, llegó a ser fraudulentamente marcado para beneficio del funcionario a cargo.

La estancia de San Ignacio de Calamuchita es hoy una ruina arqueológica que no ha sido incluida en la lista de la UNESCO por no reunir un mínimo de restos que garanticen su integridad como tal. El expolio final se produce en la década de 1980, luego de períodos de abandono por parte de las autoridades. La falta de adecuada legislación agravo la situación. Un establecimiento modelo de gran capacidad productiva ha quedado reducido a escombros.

Los demás conjuntos sufren los efectos de la desidia y el abandono. Fue imposible para la Corona y sus funcionarios equiparar la eficiencia de la gestión jesuítica. Los esclavos, incluso, fueron desestructurados y algunos vendidos de forma irregular.

Santa Catalina es uno de ellos y toda la estructura comienza a degradarse. Alta Gracia sigue el mismo camino, con una constante hasta hoy día, a pesar de la Declaración de la UNESCO. [Figura 13]



Figura 13 - Ntra. Sra. de Alta Gracia. Izq Deterioro en 2006 Fuente: elab propia. Der Expolio en 2011. Fuente: Redacción Alta Gracia, Noticias en línea.

Es así como luego de siete años, Carlos III, viendo el gran error cometido, pero no pudiendo revertir la situación, decide enajenar los bienes jesuíticos. Lo que hoy se llamaría privatizarlos. En 1774 salen a subasta

y son generalmente mal vendidos. Santa Catalina y Alta Gracia son razonablemente gestionadas y mantenidas por los compradores. La primera de ellas incluso completa el primer patio que los padres dejaron como proyecto.

El daño, sin embargo, estaba hecho, y la estructura operacional original fue irrecuperable. Hasta podría decirse que hubo en algunos actores una intencionalidad de disgregar y desarticular la gran obra jesuita.

En la zona misionera, puede tomarse la fecha de 1756 como quiebre. Con el desbande de los indígenas que buscan refugio en la selva, el gran trabajo misionero queda también desarticulado. Siendo una zona de frontera estuvo, asimismo, sometida a los vaivenes de la política en las cortes europeas y a los intentos de cambio de demarcación.

En las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del siglo XIX, con las guerras de secesión y las guerras limítrofes entre repúblicas «ex novo» y el Imperio del Brasil – continuador de la política expansionista portuguesa – la región se torna altamente inestable. Los asentamientos jesuíticos son abandonados o destruidos por el enemigo y la selva toma control de la arquitectura, con el consiguiente daño. La expoliación contribuye a la destrucción.

Vemos en la figura 14 una imagen reconstruida de la Iglesia de San Ignacio Miní. En el centro la situación c 1935 de la entrada principal en el retablo fachada, y a la derecha luego de la restauración que la ha llevado a ser una de las mejores mantenidas de todas.



Figura 14 - San Ignacio Miní. Fachada digitalizada, pórtico invadido por la selva y estado actual recuperado. Fuentes: izq - Ma Jesús de la Cerda; centro - Historia de San Ignacio. P. Vicente Gambón; der - Wikimedia.

El color dado por las piedras locales de Asperón rojo e Ita-Tacurú, es característico de su arquitectura y estrechamente relacionado con el territorio de implantación, donde la arcilla es predominante.

No fue hasta 1940 que, con la legislación argentina [Ley 12.665], comienza a tomarse conciencia sobre el valor patrimonial de estos conjuntos. Pese a ello, los trabajos de conservación no tienen continuidad y algunas de las medidas estructurales para prevenir caídas y disgregación de paramentos, deben ser corregidas.

San Ignacio Miní ha sido reabierto en épocas recientes al turismo, y junto a otras misiones se encuentra en la lista de patrimonio Mundial de la UNESCO²⁸⁸.

A lo largo del tiempo se han ensayado varios ejercicios de materialidad. Pero no siempre felices y con continuidad.

En consonancia con la declaración de la UNESCO para las estancias, se llevó a cabo un trabajo en la fachada de la iglesia de Santa Catalina que ha dejado mucho que desear. En lugar de un estudio racional y la acción consecuente, fueron directamente removidos los revoques originales y un nuevo revoque completo fue ejecutado. Con ello se desestimó uno de los valores patrimoniales esenciales que es la autenticidad. Encontramos ahora una suerte de escenario contemporáneo más que un bien patrimonial en su esencia.

La estancia de Jesús María, por su parte, se ha visto deteriorada y en ella también la conservación no siempre fue ejecutada de la mejor manera. Varios elementos no fueron en su momento reconstituidos según el original. Y al no mediar acciones de conservación llegó al punto del colapso de la techumbre de un ala, que por milagro no causó víctimas entre los visitantes.

²⁸⁸ UNESCO Universal Value - Jesuit Missions of the Guaranis: San Ignacio Miní, Sta. Ana, Ntra. Sra. de Loreto y Sta. María la Mayor [hoy Arg.]; San Miguel Arcángel Misiones [hoy Bra.]. <https://whc.unesco.org/en/list/275/>

CONCLUSIONES

Es clara la incidencia de factores políticos en todo el espectro de la arquitectura y los conjuntos jesuíticos. Dado el significado de la orden y la multiplicidad de operaciones en las que participaba, extendió su acción y nodos por inmensas regiones del mundo. Generalmente con gran eficiencia y flexibilidad; con precisión y sabiduría; con éxito en los resultados. En ello destacó su arquitectura como símbolo del «modus noster» y de la eficacia del trabajo jesuítico.

Por esta acción amplia y variada, la Compañía de Jesús llegará naturalmente a influenciar procesos socio políticos y culturales muy profundos. De allí muchas veces las fuertes reacciones a su accionar singular.

Es por ello también que la gigante obra arquitectónica y patrimonial que construyera reflejará a su vez la reacción. A la desarticulación de la orden, le correspondió necesariamente la destrucción del patrimonio que generó durante 150 años. Y con claridad el patrimonio urbano y arquitectónico.

Podemos concluir entonces que:

- El desarrollo, el apogeo y la degradación del patrimonio jesuítico tiene estrecha relación con los factores políticos en cada uno de los procesos de: asentamiento, expansión y extrañamiento de la orden. El inicio coincide con la voluntad política de Felipe II. La decadencia con la carencia de Carlos III.
- A la desarticulación de la Compañía de Jesús le corresponde una desarticulación socio cultural, que ha sido a su vez impedimento para la conservación adecuada de los bienes.
- Las degradaciones patrimonial y monumental están asociadas con la pérdida de valores e identidad de la sociedad y su clase dirigente.
- Estos procesos de degradación tienen una fecha puntual de comienzo [c 1760] pero no una de finalización. Se viven hoy los efectos en una suerte de agresión continua.

- El carácter transcendental del patrimonio jesuítico es un elemento potente con incidencia en el presente y proyección al futuro; aún desde lo remanente, desde lo arqueológico.
- Se impone por lo tanto una gestión racional y coordinada de los bienes involucrados para impedir mayor degradación y expolio; es imperativo no solo mantener las políticas de preservación y su planificación, sino, fundamentalmente, los mecanismos de control para asegurar el cumplimiento.
- Es esencial contar con una adecuada asignación presupuestaria. Quizás con asistencia de organismos internacionales. La UNESCO y el «World Monuments Fund», este último interviniendo en San Ignacio Miní, son herramientas potenciales para sustentar proyectos de conservación y reactivación.
- Es importante establecer planes de conservación coherentes y auténticos ejercicios de materialidad que respeten los valores patrimoniales más allá de las administraciones o los funcionarios de turno.

Las políticas patrimoniales deben hacer abstracción de intereses circunstanciales y sectoriales, de forma científica y objetiva con proyección al largo plazo. A la degradación resultante de políticas débiles e inadecuadas del pasado, se le debe oponer un corpus racional, robusto y dinámico. Ello debe constituir el marco de trabajo para la reactivación de los bienes involucrados y su conservación metódica y regular.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá L. E. (2002). «Fundaciones Jesuíticas en Iberoamérica», 408.
- Benso G. M. y Signorile A. M. (2004). «La estancia jesuítica de San Ignacio de Calamuchita» Única estancia cordobesa [Arg.] no recuperada.
- Buschiazzo M. (1940). «La Estancia Jesuítica de Santa Catalina». Documentos de Arte Argentino, Cuaderno IX, Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.

- Cabrera P. Pbro. (1917) «Córdoba de la Nueva Andalucía» Instituto de Estudios Americanos. Universidad de Córdoba. Año 4, N° 1, marzo de 1917.
- Gutiérrez R. (1983) *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Manual Artes Cátedra, p 332
- Kronfuss J. (1920) «Arquitectura Colonial en Argentina»
- Levinton N. (2016) «La escena urbana como estrategia apostólica. Un aporte trunco de la Compañía de Jesús para Montevideo». IHS Vol. 4, N° 1.
- Nicolini A. y Paterlini de Koch O. (1978) «Nuestra Señora de Alta Gracia, Documentos para una historia de la arquitectura argentina», Ediciones Summa, pp 45-48.
- Núñez C. J. (1980). «La Estancia de Santa Catalina. Estudio histórico e historiográfico – Siglos XVII y XVIII». Dirección de Historia, Letras y Ciencias, Córdoba [Argentina].
- Page C. A. (2003). «La conservación del patrimonio jesuítico en Córdoba. Entre la reconstrucción y la búsqueda de autenticidad.»
- Rega M. A. (s.d.) «La Elección del Sitio en las Estancias Jesuíticas» Universidad Nacional de Córdoba [Argentina].
- Ruiz Martínez-Cañavate P. (2017) «Reducciones jesuíticas del Paraguay: territorio y urbanismo» Tesis doctoral. Departamento de la Historia del Arte, Universidad de Granada, p 39.
- Sabaté Díaz I. (1992) «Las haciendas de olivar en la provincia de Sevilla». http://fama.us.es/record=b1051184~S5*spi.
- Saborido Forster G. A., Mosquera Adell E., Ponce de Insagurbe M. M. (2020) «Las Estancias Jesuíticas de Córdoba [Arg.]. Expresión de la tradición hispana como elemento proyectual a través de los siglos.» VIII Simposio Internacional de Investigación en Arquitectura, Bogotá. 2, 3 y 4 de diciembre de 2020.
- Saborido Forster G. A., Ponce de Insagurbe M. M., Mosquera Adell E. (2019) «Haciendas Jesuíticas Españolas. El caso de Santa Catalina en el Camino Real al Alto Perú.» Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico, Universidad de Sevilla.

- Saborido Forster G. A. (2019) «La construcción del patrimonio compartido en el Camino de las Estancias Jesuíticas y el conjunto de Alta Gracia», Soria, España, XI Congreso de Historia de la Construcción.
- Schavelzon D., Page C. A. (2011) «La Formación de una Ruina Histórica: O cómo la Estancia Jesuítica de San Ignacio pasó a ser arqueológica. (Córdoba, Argentina)» *Temas Americanistas*, N° 26, 2011 pp. 1-19.
- Velazco Gómez M. M. (2017) «Itinerario cultural de la Carrera de Indias y su arquitectura defensiva». Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, Sevilla, Tomo II, p 986.

LA MONTEA PARA LA *LIBRERÍA* DE LA BIBLIOTECA GENERAL HISTÓRICA DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA²⁸⁹

ALEXANDRA M. GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ²⁹⁰
Universidad de Salamanca, España

RESUMEN

El uso de monteas en arquitectura fue una práctica habitual entre los maestros de cantería desde la Antigüedad. Sin embargo, su existencia ha pasado desapercibida a pesar de ofrecer una importante información sobre los procesos constructivos llevados a cabo durante la construcción de una fábrica en piedra. En las últimas décadas el creciente interés en esta disciplina ha favorecido la publicación de numerosos trabajos con este tipo de trazas como protagonistas vinculadas, sobre todo, al ámbito de la arquitectura, pero también se han localizado lineamientos relacionados con elementos escultóricos, decorativos, o en algunos retablos.

En este trabajo daré a conocer la montea para la *librería* de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca. Inédita hasta al momento, esta traza es hasta donde alcanza mi conocimiento, un ejemplo único por ser una montea relacionada con una construcción en carpintería de, además, uno de los objetos mobiliarios más característicos del espacio universitario salmantino. Se pondrá en relación con el lugar que ocupa, así como con la época en que fue realizada, vinculándola también con el Arte de la Montea y todo lo que ello supone.

PALABRAS CLAVE

Montea, Estantería, Biblioteca General, Salamanca.

²⁸⁹ Trabajo financiado por el G.I.R. *Arte y patrimonio universitario* (Universidad de Salamanca) [<https://girarte.usal.es/>].

²⁹⁰ P.I.F. Dpto. de Historia del Arte-Bellas Artes (Universidad de Salamanca). Financiado por el Fondo Social Europeo. Agencia Estatal de Investigación. Proyecto: PGC2018-098151-B-I00. IPs: Eduardo Azofra (IP 1) y Jacinta García-Talegón (IP 2). Título del proyecto: El uso de la piedra granítica en el Patrimonio Monumental del área 'geo-estratégica' sur-occidental de Castilla y León. Entidad Financiadora: Ministerio de Ciencia e Innovación. Ministerio de Universidades.

INTRODUCCIÓN

El empleo de monteas durante la construcción de un edificio en piedra fue una práctica habitual entre los maestros de cantería desde la Antigüedad. Se trata de las trazas de las piezas arquitectónicas que se ejecutaban en los suelos o paramentos del edificio en construcción —incisas o pintadas—, normalmente a tamaño real, aunque también podemos encontrarlas a escala reducida, en un lugar muy próximo al objeto concreto al que hacen referencia, o bien en alguna zona del propio edificio que se está levantando, habilitada como taller de cantería (Gutiérrez-Hernández, 2017a, p. 741), denominados como *casa de la traça*²⁹¹. Estas trazas servían a los canteros para la realización de las plantillas que utilizaban posteriormente para el desbaste y subsiguiente talla de cada una de las dovelas, logrando la forma necesaria para su perfecto encaje durante el montaje final. Forman parte, en definitiva, de las herramientas de control gráfico para la construcción.

Un gran número de estas monteas han permanecido en el mismo lugar en el que fueron realizadas, escondidas a plena vista en el interior de nuestros monumentos, atesorando con ellas una importante información sobre los procesos constructivos llevados a cabo durante la ejecución de una fábrica en piedra. Por el contrario, muchas de estas trazas se han perdido, y con ello, toda la información que contenían, por el mismo paso del tiempo, pero también por la intervención del ser humano. Su conocimiento y conservación son fundamentales para la investigación en lo que a Historia de la Construcción se refiere pues gracias a ellas es posible conocer con mayor detalle el trabajo que se realizaba en un taller de cantería.

En las últimas décadas se han publicado numerosos e importantes trabajos con las monteas —relacionadas con la construcción arquitectónica,

²⁹¹ También conocidas como sala del yeso, sala de las trazas, *trasurae* (Calvo López, 2016, p. 50), etc. Fueron muy habituales en países como España e Inglaterra (*tracing houses*). En tierras británicas destacan las *tracing houses* de las catedrales de York (Holton, 2006) o Wells (Colchester y Harvey, 1974). En España conocemos la existencia de este tipo de estancias en El Escorial (Bustamante, 1994, p. 228), y en las catedrales de Granada (Gómez-Moreno, 1963, p. 90), Salamanca (Castro Santamaría, 2014, p. 97) o Sevilla (Rodríguez Estévez, 2007, p. 187).

en este caso– como protagonistas indiscutibles, reflejando el valor que tienen este tipo de trazas. A este respecto, sobresalen las investigaciones producidas en el ámbito gallego (figura 1), que se ha destacado como uno de los focos más significativos en lo que a conservación de monteas arquitectónicas se refiere. Pero también las publicaciones sobre las trazas localizadas en Andalucía –destacando las descubiertas en la catedral de Sevilla (Pinto y Jiménez, 1993)–, o en ciudades como Jaén (Gutiérrez-Hernández, 2017b), Cuenca (Gutiérrez-Hernández, 2017c), o Madrid (López Mozo, 2008), entre otros.

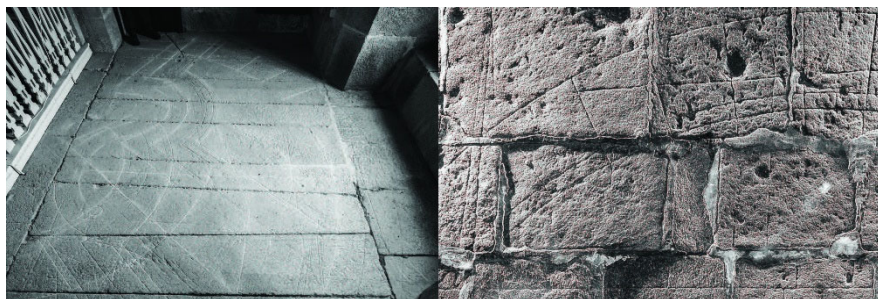


Figura 1: Monteas en Galicia. San Telmo (Tui). Santa Clara (Santiago de Compostela)
Fuente. Calvo, Alonso, Taín y Camiruaga, 2015

Por otro lado, conviene destacar que todos los conocimientos prácticos vinculados con el Arte de la Montea terminaron quedando reflejados en los tratados, cuadernos de taller o manuales de cantería. Estos tratados, escritos por y para los propios maestros arquitectos, tenían un carácter fundamentalmente práctico y estaban relacionados con el ejercicio manual de la construcción. Ejemplares de gran relevancia destinados al aprendizaje de las técnicas constructivas, se ocupaban de cómo construir, de los procesos necesarios para la talla de las distintas dovelas que, unidas entre sí, forman un elemento arquitectónico concreto como un arco, una bóveda, etc. (Gómez Martínez, 1994, pp. 36, 80). Esta literatura de la cantería facilitaba al lector un catálogo repleto de modelos arquitectónicos, y estaba dirigida sobre todo a los aprendices del oficio, aunque los maestros ya consagrados podían recurrir a ellos en busca de soluciones con las que solventar determinadas complicaciones derivadas del ejercicio de su profesión. La explicación teórica se acompañaba de

dibujos (Bonet Correa, 1993, p. 108), cuya importancia es superior a la del aparato teórico.

Se trata, básicamente, de manuscritos de uso interno para los profesionales del oficio de la cantería, en cuyo interior se reflejaban los saberes constructivos que se habían transmitido oralmente a lo largo de generaciones para preservar los secretos de la profesión (Bonet Correa, 1993, p. 108; Herráez Cubino, 2008, p. 88). Fuente primordial para comprender las técnicas canteriles, con instrucciones y consejos prácticos, así como las propias ideas que tenían los autores sobre el mundo de la construcción (Ruiz de la Rosa, 2001, p. 169).

Este tipo de literatura de la cantería se desarrolló sobre todo en España y Francia, siendo el caso español “de primerísima importancia” sin “paralelo en ningún otro país” sobrepasando “tanto en calidad como en amplitud todo lo publicado en Francia” (Chanfón Olmos, 1990, p. 29). Aquí conservamos un elevado número de este tipo de textos redactados entre los siglos XVI y XVIII, de una calidad y trascendencia excepcionales.

Una cuestión de relevancia —y que será fundamental para este estudio— radica en el hecho de que no se hacían únicamente montees de piezas arquitectónicas, sino que también se ejecutaban trazas de este tipo para la creación escultórica y decorativa, así como para la construcción de los retablos en carpintería, tanto de sus elementos arquitectónicos como ornamentales (figura 2). En este sentido, volvemos a tener casos significativos en Galicia, con dos montees antropomórficas que representan los bustos de dos figuras masculinas de frente —o de espaldas— y de lado (Taín Guzmán, 1999a, pp. 114-115), que hoy, desgraciadamente, han desaparecido (Calvo y Taín, 2018, p. 29), que se encontraban en el suelo de la Sala de los Tapices de Goya del Museo Catedralicio de la catedral de Santiago de Compostela, y cuya realización se ha relacionado con los bustos de las cuatro Virtudes Cardinales del tabernáculo.

Tal uso de montees para la factura de la escultura en esta obra no debe extrañarnos si tenemos en cuenta que también se utilizaron para la construcción de la estructura arquitectónica: se cita su uso en el concierto

de 1669 del revestimiento de los dos penúltimos machones del presbiterio, sobre los que se apoyaba antiguamente una barra de hierro con lámparas votivas, que se deben hacer según y conforme [a] la planta que está disñada en el losado del claustro y [luego] puesta en vn tablero; en el ajuste de 1670 de los cornisamientos de la obra referida, a realizar conforme [a] la planta que iço Domingo de Andrade, aparejador de la obra del tabernáculo, en el losado y claustro de dicha Santa Yglesia; y en el contrato de 1671 del forro de los dos primeros machones del recinto citado, siguiendo la planta puesta en el losado del claustro (Taín Guzmán, 2003, p. 516)

Otro ejemplo se localiza en el retablo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), obra del valenciano Damián Forment, quien “ideó un excepcional retablo que se ajustaba a la perfección a la nueva capilla Mayor, haciendo coincidir sus calles y entrecalles con las luces y entreluces de ese ámbito en un prodigio de entendimiento” (Azofra, 2012, p. 59). Fue durante la restauración del retablo cuando se localizaron, en la misma madera, “cuatro dibujos hechos con carbón en los fondos de las cajas del banco, acaso apuntes de Forment, hechos como guía para los que le ayudaban en la realización de las piezas” (Morte García, 2009, p. 58).

En el interior de la catedral de Jaén tuve la oportunidad de encontrar un buen número de monteas arquitectónicas, pero también localicé tres monteas zoomórficas pintadas con grafito en el antepecho del desembarque de la escalera gótica (Gutiérrez-Hernández, 2017b). Para terminar, nos encontramos con las monteas encontradas en el retablo de la iglesia de San Andrés de Horna (Burgos). Con motivo de la restauración llevada a cabo en este²⁹², se descubrieron numerosas monteas dibujadas sobre la propia madera, con bocetos que aludían a la propia arquitectura del retablo: como las columnas corintias del segundo y tercer cuerpo, las columnas de orden jónico presentes en el primero de ellos, así como otros elementos.

²⁹² Información obtenida de la “Memoria de Restauración” de la intervención facilitada por sus autores: Batea Restauraciones.



Figura 2: Busto (Santiago de Compostela). Rostro (Santo Domingo de la Calzada, La Rioja). Montea zoomórfica (Jaén). Columna corintia (San Andrés de Horna, Burgos). Fuentes. Taín Guzmán, 1999b. Morte García, 1997. Gutiérrez-Hernández, 2017b. Batea Restauraciones.

1. UN OBJETO MUEBLE PARA CON UNA FUNCIÓN

Es precisamente la existencia de este *otro tipo* de lineamientos que he referenciado en el apartado precedente el motivo principal de las líneas que componen este trabajo: se presenta aquí la montea inédita para la

librería de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca. Pero antes de abordar las trazas conservadas, creo necesario realizar un breve recorrido histórico por uno de los enclaves histórico-artísticos más significativos de la conocida como *Ciudad del Saber*²⁹³.

1.1. EN UN LUGAR EMBLEMÁTICO CON ENTIDAD E HISTORIA PROPIAS

Y es que la actual Biblioteca General Histórica, ubicada en el edificio de las conocidas como Escuelas Mayores desde 1443 (Vaca Lorenzo, 1999, p. 162), es la última de las tres *librerías* que ha tenido el Estudio salmantino. La primera biblioteca se ubicaba en la crujía meridional, sobre la que fuese la segunda y actual —que es en realidad la tercera— capilla del edificio. Su construcción comenzó en 1474 y se alargó hasta 1479, de la mano de los maestros Yusuf o Yuzá y Abayme o Ibrahim (Nieto González, 2004, p. 407). Por aquel entonces el conjunto únicamente disponía de un solo piso en altura, de este modo la biblioteca pasó a ser “un destacado referente visual y significativo en el alzado del Estudio” (Martínez Frías, 2017, p. 14). Cubría este espacio una bóveda de cañón decorada con un extraordinario programa astrológico del que tan solo se conserva una pequeña muestra de lo que debió ser, este es el célebre Cielo de Salamanca²⁹⁴:

Una Biblioteca bajo la bóveda celeste y el cielo estrellado —como un guiño a la cátedra de Astrología creada en 1467, heredera de las enseñanzas de Abraham Zacut— y con figuras que recordaban a los incunables del *Poeticon astronomicon* de Higinio (Becedas González, 2013, p. 107)

En cuanto a la segunda de las bibliotecas:

La reconversión en capilla de la primera librería produjo la necesidad de construir una nueva que acogiera no sólo los viejos fondos sino los que ya por compra ya por donación iban llegando. La obra se consideró urgente, pero cortapisas económicos hicieron que hasta 1508 no se dieran

²⁹³ Se denomina *Ciudad del Saber* al conjunto histórico-artístico formado por los edificios de las Escuelas Mayores, las Escuelas Menores, el Hospital del Estudio y el Patio de Escuelas.

²⁹⁴ Los conservado se trasladó a las Escuelas Menores, donde está en la actualidad y que puede ser visitado. Sobre el *Cielo de Salamanca*, *vid.* Martínez Frías, 2017.

los primeros pasos para su construcción [...] El claustro discute sobre la ubicación concreta, pues unos preferían que se hiciera en el piso bajo y otros que se recreciera la crujía de poniente, solución que se impuso [...] La nueva librería, finalizada después de 1512, sufrió de mala estabilidad arquitectónica, pues en 1527 ya presentaba problemas de seguridad (Nieto González, 2004, p. 427)

Estos problemas tectónicos intentaron ser solucionados, solicitándose varios informes a diferentes maestros, como Juan Gil de Hontañón, Juan de Álava, Enrique Egas, o Alonso de Covarrubias, entre otros. A pesar de las reformas, terminó por hundirse en 1664²⁹⁵, “lo que provocaría la construcción de la tercera y definitiva biblioteca” (Nieto González, 2004, p. 427). A ella se accede a través de la puerta que perteneció a la segunda *librería*, abierta en medio de la crujía, que recuerda a las realizadas por Juan Gil en la catedral: “voltea arco carpanel con arquivoltas, unas molduradas y otras rellenas de animalillos y vegetales” (Nieto González, 2004, p. 429).

Queda cerrada por una reja renacentista, obra de Pedro Delgado, realizada en 1526, de dos hojas y dos “órdenes de balaustres y de pilastras, separados por frisos decorados con grutescos, medallones y follajes; en el remate roleos” (Nieto González, 2004, p. 429). La realización de esta segunda biblioteca provocó la construcción de un enorme contrafuerte en el lado oeste del edificio²⁹⁶ (Pereda, 2000, p. 54), en paralelo a la entrada principal del conjunto²⁹⁷, como medida de contención, y que propició la construcción de la famosa fachada conocida como *Portada*

²⁹⁵ En 1662 Blas Tamayo realizó una intervención con la intención de reforzar la biblioteca: “proponía que por el hastial septentrional las aberturas se rellenaran con cal y trozos de ladrillo [...] que se macice la grieta que recorre toda la bóveda, pobre remedio que no impidió la ruina dos años después” (Nieto González, 2004, p. 429).

²⁹⁶ En ese mismo contrafuerte localicé algunas montañas durante la última restauración llevada a cabo sobre la *Portada Rica* entre septiembre y diciembre de 2016 (Gutiérrez-Hernández, 2018).

²⁹⁷ El acceso principal al edificio de las Escuelas Mayores se realizaba por la fachada que queda justo frente a la catedral, cuya apariencia actual es obra del siglo XIX, de la mano del arquitecto José Secall, y que a partir de ese momento pasó a conocerse como fachada de ‘las Cadenas’ (Azofra y Pérez, 2013, p. 36).

Rica (figura 3) que terminó por convertirse en el acceso principal de las Escuelas Mayores.



Figura 3: *Portada Rica*. Escuelas Mayores. Universidad de Salamanca (2018)
Fuente. Fotografía de Alexandra M. Gutiérrez-Hernández

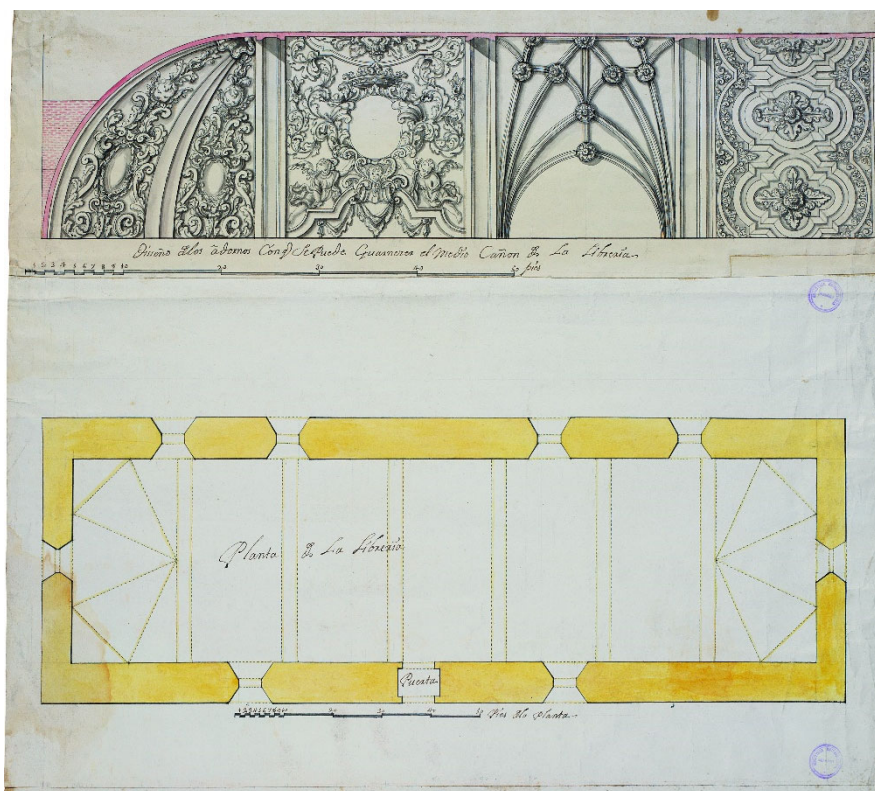


Figura 4: Planta y diseños para la bóveda.
Fuente. VV.AA., 2013, p. 135.

La construcción de esta tercera y última biblioteca no empezaría hasta 1749, a pesar de que treinta años atrás, en 1718, ya se hizo un primer intento de llevarla a cabo; sin embargo, el coste era demasiado elevado para que la institución pudiese afrontarlo: solo la realización de las bóvedas suponía un importe de entre 26.000 y 30.000 reales –según dos proyectos²⁹⁸–, a lo que habría que sumar otra serie de gastos derivados (Nieto González, 2004, p. 430). No será hasta la confirmación de la bula del papa Clemente XII por parte de Benedicto XIV, cuando las rentas de las localidades de Parada y Marchena (Sevilla), fueron a parar

²⁹⁸ Según Álvarez Villar existían dos proyectos para esta nueva librería: se hicieron dos trazas, una de Manuel de Larra Churriguera y otra de José Isidro; y sería la propuesta de este último la que finalmente se pondría por obra bajo la dirección de García de Quiñones (Álvarez Villar, 1990, p. 105).

a las obras de la nueva librería del Estudio salmantino. Una vez obtenida la financiación necesaria, el claustro universitario solicitó trazas y costes para la nueva construcción que se prolongaría hasta 1752299.

La fábrica³⁰⁰ presenta una gran estancia rectangular cubierta por una bóveda de medio cañón con cinco lunetos y cuatro grandes arcos fajones cuyo arranque proviene de “ménsulas resueltas a modo de placas recordadas, muy propias de Quiñones, que lucen un angelito a modo de atlante” (Nieto González, 2004, p. 430), con los dos extremos de la bóveda ochavados. El Archivo de la Universidad de Salamanca³⁰¹ conserva una traza que ha sido atribuida a Andrés García de Quiñones³⁰² (figura 4).

Una vez construido el espacio arquitectónico, era imprescindible amueblarlo con los elementos necesarios que permitiesen albergar la excepcional cantidad –y calidad– de libros que tenía en su haber la Universidad de Salamanca. También los conocidos como *libros redondos* y otros

²⁹⁹ El espacio arquitectónico como tal no quedará configurado por completo hasta 1774, momento en el que Juan de Sagarbinaga intervino en la estancia que, situada sobre el segundo zaguán y, por tanto, adosada a la Portada Rica, acoge la Sala de Manuscritos, Incunables, Libros Prohibidos y Carolinos (Azofra, 2010, p. 228). Esta ampliación estaba destinada a albergar “los 12.000 volúmenes que en esas fechas pasaron a engrosar los fondos de la Biblioteca universitaria procedentes de los jesuitas expulsados” (Azofra, 2013, p. 215).

³⁰⁰ Nieto González considera que Andrés García de Quiñones “fue el responsable de la misma, pues el 18 de diciembre de 1749 se le abonan 450 reales «como maestro que ha sido [...] de nuestra obra de la Librería que le restaba del tiempo que ocupó la dirección»” (Nieto González, 2004, p. 430).

³⁰¹ En adelante, AUSA.

³⁰² Después de comparar esta traza con el diseño conservado de las estanterías de la biblioteca firmado en 1749 por Manuel de Larra Churruiguera, considero que ambas se deben a la misma mano por cuestiones estilísticas. Por ello, entiendo que los dos diseños son obra de Manuel de Larra. En este sentido, he compartido esta idea con Eduardo Azofra y Víctor González, quienes ya están trabajando en este tema y comparten esta teoría. A este respecto, siguiendo la nota 12, es posible que la ejecución material de la estancia fuese llevada a cabo por Quiñones, y que, efectivamente, este realizase en su momento una traza para tal fin. Sin embargo, no se trataría de este diseño que fue presentado en la exposición *Loci et imagines = imágenes y lugares. 800 años de patrimonio de la Universidad de Salamanca* (Salamanca, julio 2013-enero 2014), y que se conserva en el planero del AUSA; pues tal y como se ha indicado al inicio de esta nota, estimo que es obra de Manuel de Larra.

objetos de aprendizaje tenían cabida en este espacio³⁰³. En este sentido, Manuel de Larra Churriguera realizó los diseños de unas estanterías para la Biblioteca:

Organizadas en dos pisos cuyos cuerpos quedaban individualizados por pilastras, teniendo dos calles en el inferior y una en el superior; la razón posiblemente se debiera al deseo de reforzar el bajo con un elemento sustentante consistente en un pilar decorado con un ángel en función de atlante; también en la parte baja de las pilastras aparecía una figura alada. La decoración de los remates, muy barrocos, corría a cargo de pináculos a plomo de las pilastras y escudos entre formas muy decoradas, destacando el que sería –pienso– el universitario a juzgar por la tiara y las llaves; los otros llevan una corona indeterminada (Nieto González, 2004, p. 431)

Las trazas firmadas por Manuel de Larra en 1749 (figura 5), que se conservan en el AUSA, no fueron ejecutadas tal y como aparecen en el dibujo realizado. Las estanterías construidas son mucho más sencillas que las proyectadas por Larra, conservando, eso sí, la misma estructura arquitectónica, es decir, dos plantas separadas por un pasillo como si de un balcón corrido se tratase, que posibilita llegar a los libros del segundo piso, en la que “en lugar de los escudos se tallaron cartelas de líneas muy recortadas que contienen los rótulos de las materias que allí se custodian” (Nieto González, 2004, p. 431). Los escudos colocados sobre las puertas, tanto la de acceso como la de la Sala de Manuscritos, son obra de Simón Gabilán Tomé (Becedas González, 2013, p. 111).

³⁰³ Además de los libros que contienen el *saber teórico*, se atesoraban otro tipo de útiles “cuya función fundamental no es la conservación de alguna teoría científica, sino la transmisión o enseñanza de teorías [...] es lo que podemos denominar la ‘transposición didáctica’ [...] cómo producir algún tipo de objeto que posibilite la transmisión y enseñanza del ‘saber teórico’. Un ejemplo paradigmático de este tipo de objetos es el ‘globo terráqueo’ de Guilielmus Blaeu, que, junto a otras esferas celestes y globos terráneos, se conserva en la primera Biblioteca de la Universidad de Salamanca. Todos estos objetos, se interpreta comúnmente, fueron adquiridos por Torres Villarroel, catedrático de Astronomía, del que se cuenta la famosa anécdota de que al presentar a sus compañeros de claustro tales objetos los denominó «libros redondos» (Flórez Miguel, 2013, p. 117). Torres Villarroel compró durante su viaje por tierras inglesas, holandesas y alemanas un buen número de grandes esferas que llegarían a Salamanca en 1758 (Álvarez Villar, 1990, p. 111).

Existe, por otro lado, un segundo diseño para la estantería (figura 6304), en principio anónima –pues está sin rubricar– pero que se ha atribuido también a la mano de Manuel de Larra Churriguera³⁰⁵ (VV. AA., 2013, p. 135). Esta segunda se acerca bastante más a lo construido (figura 7), si bien los atlantes ya han desaparecido y se han sustituido por ménsulas con decoración vegetal. La ejecución de la carpintería de la estantería corrió a cargo del taller de Miguel Martínez “el mejor retablista salmantino de ese momento” (Nieto González, 2004, p. 431).

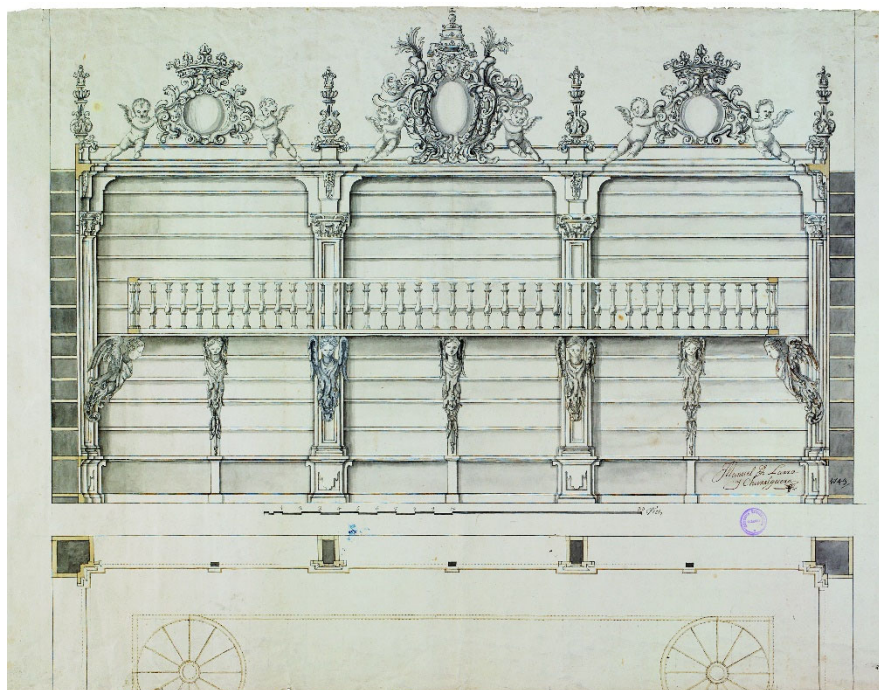


Figura 5: Diseño de la estantería y planta parcial. Manuel de Larra Churriguera (1749).
Fuente. VV.AA., 2013, p. 134.

³⁰⁴ También se conserva en el AUSA.

³⁰⁵ Observando detalladamente ambas trazas, considero que no pertenecen al mismo autor. Las diferencias en los rostros de los angelotes son evidentes, al igual que en los números de las escalas, y en la ejecución misma de los dibujos, que son desde el punto de vista estilístico completamente distintas.

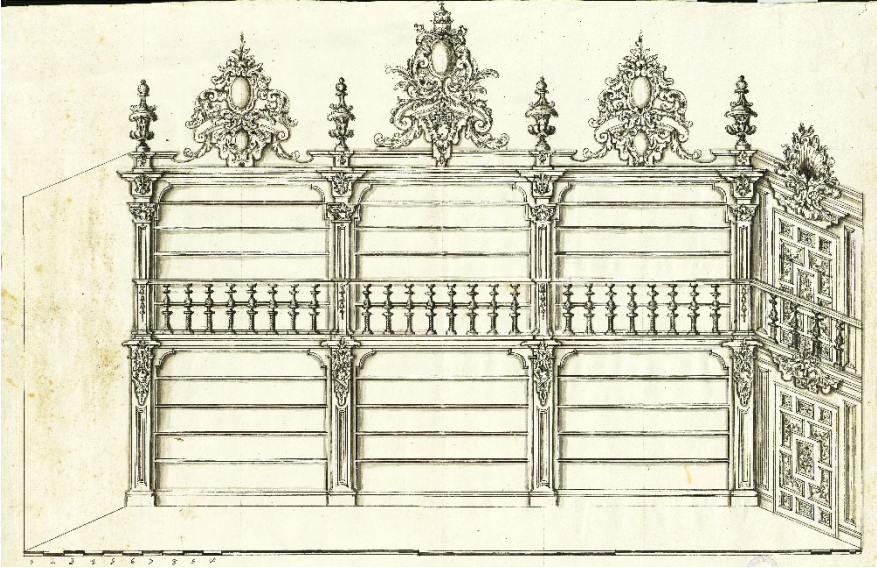


Figura 6: Dibujo de la estantería. ¿Manuel de Larra Churriguera?, atribución (ca. 1749).
Fuente: VV.AA., 2013, p. 135.



Figura 7: Biblioteca General Histórica. Escuelas Mayores. Universidad de Salamanca
Fuente. Fotografía de Alexandra M. Gutiérrez-Hernández

1.2. UNA ESTANTERÍA DE MADERA EN PIEDRA

Las canteras del hombre de saber histórico son las bibliotecas (Ernst H. Gombrich, en Bonet Correa, 1981, p. 11)

Es en esta excepcional ubicación (figura 7) donde he localizado unas montañas de gran interés³⁰⁶, vinculadas, precisamente, con las estanterías que cubren ese gran salón del conocimiento que es la *librería* de la Universidad de Salamanca³⁰⁷. Se trata de un espacio completamente amueblado, no quedando piedra vista en ninguno de sus lados. Las montañas descubiertas se encuentran detrás de las estanterías, en el muro perteneciente a la construcción arquitectónica, realizado en piedra franca de Villamayor y que quedó oculto con la instalación del propio mobiliario.

Quiero destacar la montaña que se encuentra en el muro sur y que, en definitiva, es la traza para la propia estantería allí construida (figura 8). Se intentará que el lector pueda llegar a hacerse una idea de lo que se ha conservado puesto que el espacio en el que se trabaja apenas cuenta con 40cm de anchura, algo que ha dificultado enormemente la toma de fotografías. Además, se debe señalar que todo el muro que pude analizar contiene numerosos conjuntos de trazas, siendo uno de los más relevantes el que presenta la montaña que aquí se presenta. Por otro lado, considero que solo se puede ver una parte de la traza, pues las líneas de la montaña se pierden tras la segunda altura de la estantería. Cabe suponer, por este motivo, que también estaría el rasguño correspondiente a esa segunda planta inciso en el muro de piedra.

³⁰⁶ Conozco la existencia de estas trazas gracias al personal de la Biblioteca General Histórica, a quienes aprovecho estas líneas para agradecerles la noticia.

³⁰⁷ Lo cierto es que pude ver que en otros tramos a los que también tuve acceso hay trazas, pero las reducidas dimensiones del estrecho pasillo que ha quedado, me impidieron comprobar la magnitud de estas. También constaté la existencia de marcas en el suelo original que aún se conserva en ese pasillo.



Figura 8: Estantería. Detalles de la montea.
Fuente. Fotografías de Alexandra M. Gutiérrez-Hernández

El lineamiento se realizó siguiendo una doble técnica: por un lado, las líneas que aluden a la estructura arquitectónica del mueble están incisas en la piedra y, al mismo tiempo, remarcadas con grafito; en cambio, las partes que se refieren a la decoración de las ménsulas –de las que hablaremos más adelante–, solo están dibujadas con grafito. En la montea se han representado todos los elementos que componen la estantería: los pilares que delimitan el cuerpo de esta, así como las baldas correspondientes.

En cuanto a las dimensiones³⁰⁸, presenta un total de 184'3 cm de anchura y una altura superior a los 2 m. El ancho queda determinado por la suma de las diferentes partes –de izquierda a derecha–, estas son: el ancho del pilar (15'5 cm) más el ancho de los listones de madera (7 cm) más el hueco de la estantería (139 cm) más otros listones de madera (7 cm) más el otro pilar (15'8 cm). Las medidas se corresponden, en gran medida, con las estanterías construidas en la biblioteca. A este respecto, el ancho del hueco (139 cm) es el mismo tanto en la montea como en el propio mueble; así como el grosor de las baldas (5 cm). También coincide la altura del estante superior (24'5 cm), mientras que los tres huecos restantes varían unos centímetros entre la montea y la estantería.

La traza se localiza en el muro sur justo detrás del módulo 26, en cuya cartela figura la temática de los libros colocados en ese lugar concreto:

³⁰⁸ En este sentido, tomé medidas de la parte que delimitaba el bloque de estantería completa, la anchura que hay de ménsula a ménsula.

Rei Diplom. et Antiq. Collect (figura 9). El rasguño encaja con el emplazamiento de esta estantería, algo que se confirma con las vigas de madera que sirven para la sustentación del segundo piso, pues coinciden con el mueble y con la montea. Esta tuvo que realizarse antes de que se instalara la carpintería, ya que tras la madera pueden observarse las líneas que determinan el diseño de la estantería. De este modo, puedo determinar que la construcción del mueble se realizó *in situ*, que el taller se encontraba en la misma estancia durante su elaboración³⁰⁹.

Pero además de las partes relativas a la estructura de la estantería, en el diseño que hay sobre la pared también se disponen las ménsulas (figura 10), en este caso únicamente con grafito, sin incisiones en la piedra. Asimismo, probablemente el orden en el que la traza fue realizada, por la decoración de las ménsulas, fuera el siguiente: de izquierda a derecha –mirando la montea de frente–. El ornato de la ménsula del lado izquierdo está dibujado con bastante detallismo, mientras que la de la parte derecha únicamente se ha esbozado. Esta situación podría explicarse de manera sencilla. Una vez indicado el modelo a seguir por parte del maestro, al ser un objeto de repetición, es decir, todas las ménsulas son iguales, no varían en su diseño, no era necesario ‘perder el tiempo’ en repetir el dibujo con todo detalle. El artista encargado de la talla de estas piezas solo necesitaba un ejemplo en el que basarse ya que, con ese único patrón podía ejecutar cuantos fuesen necesarios.

³⁰⁹ El personal de la Biblioteca General Histórica me informó que, en el momento de la instalación del cableado y luz eléctrica en esos pasillos, encontraron restos de serrín procedentes de la madera de la propia estantería.



Figura 9: Módulo 26. Estantería. Biblioteca General Histórica. Universidad de Salamanca
Fuente. Fotografía de Alexandra M. Gutiérrez-Hernández



Figura 10: Ménsula de la estantería. Detalles de las trazas de las ménsulas.
Fuente. Fotografías de Alexandra M. Gutiérrez-Hernández

2. OTRO ELEMENTO MÁS DEL PATRIMONIO CULTURAL

El uso de montearias ha estado ligado al Arte de la Cantería desde que el ser humano comenzó a construir en piedra³¹⁰. Y como hemos visto, no solo de montearias de tipo arquitectónico vive el hombre. Por este motivo, este tipo de lineamientos forman también parte intrínseca del patrimonio cultural que nos rodea, y deberían ser reconocidas como tales. Su conocimiento y difusión complementan la historia interna del objeto artístico al que aluden, bien sea una construcción arquitectónica, un elemento decorativo o, como en este caso, un objeto mueble. Dar a conocer este tipo de trazas debería ser acto obligado para poder comprender la totalidad de su naturaleza. En este sentido y en este caso concreto, de la misma manera que se ha procurado una divulgación de las trazas conservadas en papel a las que se han aludido con anterioridad, las montearias también hacen alusión a la construcción y a la historia intrínseca de las propias estanterías; forman parte de su esencia total. Por ello, precisamente, estos rasguños sobre la piedra forman parte también del patrimonio cultural. O deberían.

Además, este otro tipo de montearias suelen ser bastante atractivas, visualmente hablando, algo que podría favorecer que tanto especialistas en la Historia del Arte, la Historia de la Arquitectura, o cualquier otra disciplina afín, como el público general, comenzasen a valorarlas de la misma manera que una pintura al óleo expuesta en un museo o la portada de una iglesia románica. En este caso, al encontrarse en un lugar como la Biblioteca General Histórica, y más aún, justo detrás de la estantería, de difícil acceso, las visitas turísticas quedan prácticamente descartadas; sin embargo, explicar a los visitantes la existencia de esta traza, como parte fundamental de la construcción de la estantería, es, sin duda, una cuestión de interés a nivel tanto histórico como artístico.

³¹⁰ Se han publicado trabajos con montearias localizadas en el templo de Apolo en Dídima (Haselberger, 1983; 1991), en el Mausoleo de Augusto para el Panteón de Adriano en Roma (Haselberger, 1994) o en Itálica, actual Santiponce en Sevilla (Jiménez Martín, 1983).

A fin de cuentas, las monteas ayudan a complementar la información de un objeto artístico, independientemente de su naturaleza. Por ello forman parte connatural de la creación artística en su totalidad, y no deben ser tratadas como entes aislados a esta.

De lo que no cabe duda alguna es de la extraordinaria importancia que tiene esta moneta por varias razones. En primer lugar, se trata de una traza relacionada con la construcción en madera, con la carpintería, siendo todavía mucho más difícil encontrar monteas de este tipo en comparación con las arquitectónicas. Su ubicación precisa en relación con el elemento construido nos da pistas relevantes vinculadas al proceso de realización moneta-estantería. Además, nos indica que son todavía numerosos los secretos que esconde la construcción de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca; enigmas que poco a poco van viendo la luz y que, con suerte, seguirán dándonos agradables sorpresas en el futuro.

3. CONCLUSIONES

Esta moneta, desconocida hasta el momento, representa por sí misma un verdadero testimonio del proceso constructivo llevado a cabo dentro de la *librería* de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca. Al comparar el rasguño con las dos trazas conservadas (figuras 5 y 6) y, lógicamente, con las estanterías construidas, se puede determinar que se trata de un paso intermedio entre el diseño previo y la ejecución final. Poco tiene que ver con el dibujo firmado por Manuel de Larra Churriuguera –más allá de la estructura como tal–, mientras que sí presenta más similitudes con la traza que se le ha atribuido, sobre todo en relación con la decoración. Tal vez fue este segundo diseño el que se siguió, pero por circunstancias derivadas durante el desarrollo de la propia construcción, se tuvo que ir adaptando a las necesidades marcadas por el propio devenir de la obra, dando como resultado la estantería que conservamos en la actualidad. En este sentido, la moneta sería el testigo directo de ese proceso de adaptación.

El Arte de la Montea, en todas sus vertientes, no es una ciencia menor, forma parte intrínseca de la construcción artística. En este sentido, debemos extremar las precauciones a la hora de realizar una intervención en nuestros monumentos pétreos ya que, en algunas ocasiones, estas actuaciones en nombre de la conservación de estos objetos artísticos han provocado que muchas de estas montea hayan llegado hasta nosotros mutiladas irreparablemente o, incluso, han desaparecido por completo. De ahí la necesidad de la divulgación de todos estos hallazgos. En este caso concreto, esta montea ha permanecido oculta tras la propia estantería, actuando esta de parapeto protector al no haberse llevado a cabo intervenciones en este espacio desde su realización más allá de la instalación del cableado eléctrico para incorporar luz artificial.

Precisamente para evitar el maltrato de estas trazas, deben darse a conocer a la mayor cantidad de público posible, ayudando con ello a su protección y defensa. El estudio de montea y su ulterior difusión impulsan su propia protección pues, al quedar patente la importancia que poseen en sí mismas, así como su utilidad, ayudará a su conocimiento y mantenimiento frente a posibles agresiones externas.

Con todo esto, una de mis aspiraciones es la de llamar la atención sobre esta ciencia, sensibilizar acerca de la importancia de la protección de estos elementos. Para lo cual es imprescindible la divulgación de todos los hallazgos de este tipo, fomentando así su protección, dándoles el valor que merecen, consiguiendo el cuidado de este otro patrimonio. Así pues, la mayor compensación es la puesta en valor de las montea como parte intrínseca de la construcción, de la creación artística.

En definitiva, encontrar montea como esta es, fundamentalmente, otra muestra de que todavía queda mucho por descubrir en el interior de nuestros monumentos más preciados, de que la historia todavía nos aguarda, de que la investigación en este campo de estudio aún promete llevarnos a grandes y gratas sorpresas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ VILLAR, J. (1990). *La Universidad de Salamanca. Arte y tradiciones*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- AZOFRA, E. & PÉREZ HERNÁNDEZ, M. (2013). La Ciudad del Saber. En VV. AA., *Loci et imagines = Imágenes y lugares. 800 años de patrimonio de la Universidad de Salamanca* (pp. 25-65). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- AZOFRA, E. (2010). *La obra del arquitecto Juan de Sagarbinaga en la ciudad de Salamanca*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.
- AZOFRA, E. (2012). *La Catedral de Santo Domingo de la Calzada*. Trabajo del Camino (León): Edilesa.
- AZOFRA, E. (2013). El edificio de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca. Algo más de un siglo de realidades y de arquitecturas en papel: 1769-1879. En L. E. Rodríguez-San Pedro Bezares & J. L. Polo Rodríguez (coords.), *Imagen, contextos morfológicos y universidades: Miscelánea Alfonso IX, 2012* (pp. 211-251). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- BECEDAS GONZÁLEZ, M. (2013). La Biblioteca, reflejo de la cultura universitaria. En VV. AA., *Loci et imagines = Imágenes y lugares. 800 años de patrimonio de la Universidad de Salamanca* (pp. 105-115). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- BONET CORREA, A. (1981). Semblanza de Julius von Schlosser. En J. V. Schlosser, *La literatura artística: manual de fuentes de la Historia Moderna del Arte* (pp. 9-16). Madrid: Cátedra (2ª edición).
- BONET CORREA, A. (1993). *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid: Alianza.
- BUSTAMANTE, A. (1994). *La octava maravilla del mundo. Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*. Madrid: Alpuerto.
- CALVO LÓPEZ, J. & TAÍN GUZMÁN, M. (2018). *Las montañas del convento de Santa Clara en Santiago de Compostela: Un repertorio de trazados, tanteos y dibujos del Barroco español*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago & Guïverny editorial.

- CALVO LÓPEZ, J. (2016). De la traza de monte a la geometría descriptiva. La doble proyección ortogonal en la ingeniería militar, de la Edad Media a la Ilustración. En A. Cámara Muñoz (ed.), *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica: Siglos XVI-XVIII* (pp. 45-67). Madrid: Fundación Juanelo Turriano.
- CALVO LÓPEZ, J., TAÍN GUZMÁN, M., ALONSO RODRÍGUEZ, M. A. & CAMIRUAGA OSÉS, I. (2015). Métodos de documentación, análisis y conservación de trazados arquitectónicos a tamaño natural. *Arqueología de la Arquitectura*, 12, 1-25. <https://n9.cl/27a5>
- CASTRO SANTAMARÍA, A. (2014). La organización económica y administrativa de la fábrica de la Catedral de Salamanca en los inicios de su construcción. En B. Alonso & F. Villaseñor (eds.): *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios* (pp. 84-110). Sevilla: Universidad de Sevilla. Santander: Universidad de Cantabria.
- CHANFÓN OLMOS, C. (1990). Ciencia y arte en la construcción. *Omnia*, 19, 25-34.
- COLCHESTER, L. S. & HARVEY, J. H. (1974). Wells Cathedral. *Archaeological Journal*, 1 (vol. 131), 200-214.
- FLÓREZ MIGUEL, C. (2013). La ciencia en la antigua Biblioteca de la Universidad de Salamanca. En VV. AA., *Loci et imagines = Imágenes y lugares. 800 años de patrimonio de la Universidad de Salamanca* (pp. 116-131). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J. (1994). *La bóveda de crucería en la arquitectura española de la Edad Moderna*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid.
- GÓMEZ-MORENO, M. (1963). *Diego Siloe. Homenaje en el IV centenario de su muerte*. Granada: Universidad de Granada.
- GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ, A. M. (2017a). Monteas. Trazas y rasguños. Una muestra del “Cuaderno de Cantería” localizado en los muros de la antigua iglesia del Colegio de los Jesuitas (La Clerecía) de Salamanca. En S. Huerta, P. Fuentes & I. J. Gil (eds.), *Actas del X Congreso Nacional y II Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción* (pp. 741-749). Madrid: Instituto Juan de Herrera.

- GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ, A. M. (2017b). Monteas en Jaén. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 215, 193-221.
- GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ, A. M. (2017c). Huellas en piedra: monteas en el claustro de la Catedral de Cuenca. *Atrio*, 23, 24-39.
- GUTIÉRREZ-HERNÁNDEZ, A. M. (2018). En construcción: monteas en la arquitectura de la *Portada Rica* de la Universidad de Salamanca. En E. Azofra & A. M. Gutiérrez-Hernández (eds.), *Ex Vetere Novum. Rehabilitar el patrimonio arquitectónico* (pp. 277-291). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- HASELBERGER, L. (1983). Die Bauzeichnungen des Apollontempels von Dydimia. *Architectura*, 1 (vol. 13), 13-26.
- HASELBERGER, L. (1991). Aspekte der Bauzeichnungen von Didyma. *Revue Archéologique*, 1, 99-113.
- HASELBERGER, L. (1994). The Hadrianic Pantheon-a working drawing discovered. *American Journal of Archaeology*, 2 (98), 327.
- HERRÁEZ CUBINO, G. (2008). Vocablos relacionados con las dovelas en los manuscritos de canteros españoles del siglo XVI. *Cuadernos del Instituto Historia de la Lengua*, 1, 87-92.
- HOLTON, A. (2006). The working space of the Medieval Master Mason: the Tracing Houses of York Minster and Wells Cathedral. En M. Dunkeld et al. (eds.), *Proceedings of the Second International Congress on Construction History* (pp. 1579-1597). Cambridge: Construction History Society.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. (1983). Notas sobre un dibujo romano. *Cuadernos de Construcción*, 6, 18-22.
- LÓPEZ MOZO, A. (2008). Tres monteas escurialenses. *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 13, 190-197. <https://n9.cl/dqjl8>
- MARTÍNEZ FRÍAS, J. M. (2017). *El Cielo de Salamanca. La bóveda de la antigua Biblioteca Universitaria*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- MORTE GARCÍA, C. (1997). Damián Forment y el retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada: nueva visión. En B. Arrúe (coord.), *Aspectos menos conocidos del arte riojano (1994-1996)* (pp. 51-62). Logroño: Ateneo Riojano.

- MORTE GARCÍA, C. (2009). El retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada de «Maestre Damián Forment»: obra maestra del Renacimiento español. En E. Azofra (ed.), *La Catedral Calceatense desde el Renacimiento hasta el presente* (pp. 11-68). Logroño: Gobierno de La Rioja, Ayuntamiento de Santo Domingo de la Calzada, Fundación Caja Rioja e Instituto de Estudio Riojanos.
- NIETO GONZÁLEZ, J. R. (2004). Escuelas Mayores, Menores y Hospital del Estudio, siglos XIII-XX. En L. E. Rodríguez-San Pedro Bezares (coord.), *Historia de la Universidad de Salamanca. Vol. II. Estructuras y flujos* (pp. 375-456). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- PEREDA, F. (2000). *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- PINTO PUERTO, F. & JIMÉNEZ MARTÍN, A. (1993). Monteas en la catedral de Sevilla. *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 1, 79-84.
- RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C. (2007). Los constructores de la catedral. En A. Jiménez et al.: *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la "obra nueva"* (pp. 147-207). Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- RUIZ DE LA ROSA, J. A. (2001). El arquitecto en la Edad Media. En A. Graciani (ed.), *La técnica de la arquitectura medieval* (pp. 151-174). Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- TAÍN GUZMÁN, M. (1999a). Los aparejadores gallegos en época Moderna (siglos XVI-XVIII). En J. A. Sánchez & J. M. Yáñez (eds.), *El Aparejador y su profesión en Galicia: de los maestros de obras a los arquitectos técnicos* (pp. 95-137). Santiago de Compostela: Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos.
- TAÍN GUZMÁN, M. (1999b). *Trazas, planos y proyectos del archivo de la Catedral de Santiago*. A Coruña: Diputación Provincial.

- TAÍN GUZMÁN, M. (2003). Las montañas de la Catedral de Santiago de Compostela: de la arquitectura a la escultura. En I. Coloma & J. A. Sánchez (coords.), *Correspondencia e integración de las artes: 14º Congreso Nacional de Historia del Arte, Málaga, del 18 al 21 de septiembre de 2002* (pp. 509-522). Málaga: Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural.
- VACA LORENZO, Á. (1999). Origen y formación del primitivo campus de la Universidad de Salamanca: las Escuelas Mayores. *Salamanca. Revista de Estudios*, 43, 143-169.
- VV. AA. (2013). *Loci et imagines = Imágenes y lugares. 800 años de patrimonio de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

LOS PILARES DE AGUA DE LAS CASAS Y PALACIOS SEÑORIALES DE LA GRANADA MODERNA: ARTE, HISTORIA Y TRADICIÓN³¹¹

DANIEL JESÚS QUESADA MORALES
Universidad de Granada, España

RESUMEN

El estudio y análisis de los pilares de agua de las casas y palacios señoriales de la Granada Moderna, representa un interesante capítulo de una tipología de obras de carácter doméstico e hidráulico, no excesivamente investigadas, pero de gran interés para la historia y cultura artística granadinas. La conquista castellana supuso para Granada el inicio de grandes transformaciones urbanas, en lo que se ha dado en llamar la castellanización de la ciudad nazarí. Granada fue una inmensa obra en construcción desde 1492, pues su remodelación arquitectónica y urbanística, no se limitó solo a la construcción de grandes edificios religiosos o civiles, y el cambio alcanzó a aspectos menores de la ciudad y a la arquitectura doméstica, representada por las casas y palacios.

En cuanto a la hidráulica de estos inmuebles, se hace preciso reseñar que los cristianos conservaron intacta la red de acequias anteriores, limitándose a vigilarla, mantenerla y completarla pero siempre bajo la estructura de funcionamiento y desarrollo del sistema nazarí. Aunque del mismo modo, que se produjo una continuidad que se mantuvo a lo largo de toda la época moderna, en relación a la red de suministro hidráulico, la presencia y manera de mostrar el agua en las casas, de puertas para adentro, sí que sufrió variaciones. Si en los patios, anteriormente eran las albarcas las encargadas de contener el agua fluyendo de manera remansada en las casas de tradición andalusí, en las viviendas de los cristianos viejos bien situados social y económicamente, era muy habitual la incorporación de pilares, en los que el agua brotaba por la boca de los mascarones. La disposición de estos pilares, generalmente adosados al muro, en patios y

³¹¹ La redacción de este artículo se ha efectuado siendo el autor beneficiario de una Beca de Formación de Profesorado Universitario, (FPU/16/01711), concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en la convocatoria de 2016. Formación predoctoral tutelada y gestionada por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Granada.

zaguanes de las casas potentadas de la Granada Moderna, atiende, no solo, a sus características funcionales, sino también a la exhibición del estatus económico y del linaje de la familia dueña de la casa mediante la incorporación de sus blasones a los mismos. Así, los pilares, desde el momento en que adoptan lo decorativo a su carácter práctico y funcional, son susceptibles de poder ser analizados según los contenidos y coordenadas estéticas y estilísticas dominantes en cada época. El estudio realizado constata una clara preferencia, en su exorno, por los temas heráldicos. De esta manera, divisas, emblemas, escudos y cartelas, completan la propuesta ornamental, anclando a la casa con el programa estético e iconográfico representativo de la familia propietaria, mediante el léxico y los símbolos nobiliarios internos. Por tanto, el objetivo de este trabajo es el conocimiento de este patrimonio relacionado con la cultura del agua.

Metodológicamente, la investigación se sustenta en el análisis de una serie de documentos relacionados con estas infraestructuras, que ha posibilitado aproximarnos a cuestiones de enorme importancia en la historia de su desarrollo y posterior conservación. Corpus archivístico que aglutina las obras, reparos y mantenimiento de los mismos. De este modo, en la documentación granadina de los siglos XVI a XVIII, sobre arrendamientos, ventas de casas, contratos de obra nueva, pleitos por el uso del agua y gestión de la misma, se especifica la existencia de estos inmuebles con descripciones acerca de su proyección, ejecución, composición, materiales y reformas.

PALABRAS CLAVE

Pilares de agua, casas-palacio, Granada, siglos XVI-XVII-XVIII

INTRODUCCIÓN. AMBIENTE HISTÓRICO EN LOS ALBORES DE LA MODERNIDAD EN GRANADA. UNA CIUDAD RECIÉN CONQUISTADA ESCENARIO DE DIVERSAS TRANSFORMACIONES URBANAS.

El modelo de casa con patio desarrollado en la Granada andalusí, responde a un concepto doméstico basado en el aislamiento de la casa respecto de la ciudad y de las vías de comunicación que la circundan, y este esquema se produce tanto en la Antigüedad como en la Edad Media, en el mundo romano como en la cultura islámica y cristiana. Quizá la variación más interesante que ofrece la casa en los siglos XVI y XVII se refiere a su proyección exterior, mantiene el patio como espacio central vertebrador, pero al mismo tiempo amplifica su comunicación con el entorno urbano multiplicando el número exiguo de ventanas en facha-

das que hasta ese momento tenían las casas. En el interior, conjuntamente con el patio, los elementos más singulares son el zaguán y las diversas estancias entre las que se cuenta una habitación principal llamada palacio, situada en la planta noble, dormitorios, los del servicio generalmente en la última, cocina, letrina, y a veces establo, corral, y almacén (Galera, 2006, p. 11).

En este sentido, la conquista castellana supuso para Granada el inicio de grandes transformaciones urbanas, en lo que se ha dado en llamar la castellanización de la ciudad nazarí. Como señala Vincent (1993, p. 314), Granada fue una inmensa obra en construcción desde 1492, ya que su remodelación arquitectónica y cambio urbanístico, no se limitó solo a la construcción de grandes edificios religiosos como catedrales, iglesias parroquiales y conventos, o civiles, como hospitales y palacios. El cambio alcanzaba hasta los aspectos menores de la ciudad y a la arquitectura doméstica. Esta tendencia, evidente desde los primeros momentos, se hizo especialmente patente tras los levantamientos moriscos.

En un primer momento, no serían abundantes las edificaciones de carácter civil construidas en la ciudad dado el amplio parque inmobiliario heredado de la etapa nazarí. Un buen número de nobles castellanos establecieron su residencia en el barrio de Axares, oligarcas con gran poder económico que compraron a bajo precio las casas y solares de los mudéjares que habían sido forzados a abandonar la ciudad o a los que se les había desposeído de sus propiedades. El caso más paradigmático es el de Hernando de Zafra, Secretario de los Reyes Católicos, que como premio a su labor en la firma de las Capitulaciones de la ciudad fue ennoblecido. Este personaje y su familia obtendrán solares en este barrio por diferentes vías, suficientes para realizar un primer palacio (López Guzmán, 2005, p. 45) (López Guzmán, 2007, pp. 10-12).

Junto con los palacios de la familia Zafra, la Casa de Castril es el más significativo, existe en este barrio un considerable repertorio de proyectos bien conservados, que nos hablan en su lectura conjunta de la evolución del Renacimiento en Granada. La Casa de los Porras, la Casa de Agreda, la de los Pisa, o el Palacio de los Carvajales, son ejemplos de esa arquitectura de casas señoriales realizada en la ciudad a partir de 1530,

e instauran un modelo genérico que nos ayuda a acercarnos a la realidad constructiva y habitacional del siglo XVI, con continuidad en el XVII, ya bajo los postulados del Barroco (López Guzmán, 2005, p. 42).



Figuras 1 y 2: Fachada del Palacio de los Porras (izquierda) y de los Carvajales (derecha). Fuente. Daniel J. Quesada Morales.

Otro de las zonas urbanas con desarrollo a partir del Seiscientos y en el que se asientan algunas familias ricas para levantar sus casas palaciegas, es el sector Antequeruela-Realejo, que se desarrolla entre la Cuesta de Gomérez y el Campo del Príncipe actuales. En este entorno ciudadano se sitúan la Casa de los Pineda, el Palacio de los marqueses de Cartagena, Palacio de los Marqueses de Casablanca, Palacio de los Granada Venegas, conocido como la Casa de los Tiros, o el Palacio de los Córdoba, entre otros ejemplos significativos de este tipo de edificaciones (López Guzmán, 2005, pp. 63-98).



Figura 3: Fachada del Palacio de los marqueses de Cartagena. Fuente. Daniel J. Quesada Morales.

Igualmente en el Barrio de la Duquesa, surgieron casas de carácter señorial, a raíz de que la duquesa de Sesa, viuda del Gran Capitán, decidiera instalar el panteón familiar en la iglesia del monasterio de San Jerónimo. La zona, hasta entonces extramuros de la ciudad, se convirtió en un espacio urbano de interés, potenciado cuando la propia duquesa decidió construir un palacio en las inmediaciones del monasterio para tener un mayor control sobre las obras. El eje urbanístico creado entre San Jerónimo y la catedral granadina, es la línea palaciega más importante de la Edad Moderna de Granada, con diseños como el de los Palacios de los García de Ávila (Colegio de Niñas Nobles), de los Vargas, de los Beneyro y de los Marqueses de Caicedo (López Guzmán, 2005, pp. 99-119).

En este punto, hay que recordar que los promotores de este conjunto de casas eran de elevada renta y en ocasiones formaban parte del Gobierno de la Ciudad, hecho que ha permitido su conservación hasta nuestros días, unido a la circunstancia de que las propiedades y bienes de las familias nobles cristianas fueron poco propensas a la enajenación

(Orihuela, 2006, p. 24)³¹². En general, además de contar con un mayor espacio construido, la casa señorial, expone un plan regularizado frente a la impresión de añadidos constantes que ofrece la casa popular. En palabras de Rafael López Guzmán:

[...] la vivienda nobiliaria se conforma con unos diseños coherentes que abarcan la totalidad de, al menos, los elementos estructurales básicos, mientras que los populares se ven sometidos a sucesivas intervenciones por su construcción precaria y continuamente renovada (2005, p. 23).



Figura 4: Fachada del Palacio de los Beneroso (actualmente Colegio Mayor Universitario de San Bartolomé y Santiago). Fuente. Daniel J. Quesada Morales.

1. LA CASA Y EL AGUA: CLAVES DE LA ARQUITECTURA DOMÉSTICA GRANADINA EN LA EDAD MODERNA

En cuanto a la hidráulica de las mismas, se hace preciso reseñar de nuevo que los cristianos conservaron intacta la red de acequias anteriores, limi-

³¹² Para un estudio en profundidad sobre la repartición entre los señores castellanos de los bienes heredados por la corona de Castilla del patrimonio real nazarí, consúltese: (PEINADO, 1995, pp. 297-318).

tándose a vigilarla, mantenerla y completarla pero siempre bajo la estructura de funcionamiento y desarrollo del sistema nazarí. A la vez, reglamentaron estrictamente su consumo primero, bajo los Reyes Católicos, recuérdense las Ordenanzas de la Corona de 1501 y posteriormente bajo el reinado Carlos V, que promulgó, en 1533, las Ordenanzas Municipales de las Aguas vigentes hasta la primera mitad del siglo XX, aunque con determinados retoques y modificaciones de detalles introducidos en fechas posteriores. Tomando el testimonio de Valentina Pica, las pervivencias andalusíes en las casas castellanas de la Granada del siglo XVI en lo referente al agua, consistieron en la relación de éstas con la trama urbana, muchas veces condicionada por el trazado de acequias y cañerías, en las formas de abastecimiento, así como en el almacenamiento y evacuación del agua de uso doméstico o agrícola (Pica, 2013, p. 290 y 296).

Del mismo modo que se produjo una continuidad que se mantuvo a lo largo de toda la época moderna, en relación a la infraestructura de abastecimiento hidráulico, la presencia y forma de exhibir y utilizar el agua en las casas, interiormente, sí que sufrió modificaciones. Si en los patios de las viviendas andalusíes o moriscas, anteriormente eran los estanques y albercones los encargados de albergar el agua fluyendo de manera reposada y tranquila, en las casas-palacio de los cristianos viejos bien situados social y económicamente, era muy frecuente la inclusión de pilares, normalmente ejecutados en piedra gris de Sierra Elvira, en los que el agua brotaba de manera cantarina por la boca de los mascarones y caños. De este modo, en la documentación sobre arrendamientos o ventas de casas se especifica la existencia de estos inmuebles con descripciones acerca de su composición y materiales. Sirva como ejemplo, el pilar de agua ochavado de la casa del mercader Diego de Montalbán en la colación de la Magdalena:

[...] de piedra negra de Sierra Elvira y con un balaustre central y con cuatro cabezas encima y dos agujeros, uno por donde sube el agua y otro por donde baja” (Díez, 2019, p. 468, nota 14).

Igualmente en los contratos de obra nueva, se señalan sus características:

[...] para la casa del jurado del jurado Juan Álvarez Dávila un pilar de piedra parda de Sierra Elvira y con cabezas de leones por donde han de salir el agua y que serán de mármol blanco, llevará además dos aldabones laterales y en el frontispicio quebrado el escudo de armas (Díez, 2019, p. 468, nota 14).

La ubicación de estos pilares, por lo general anexados al muro, en patios principales y zaguanes de entrada de las casas pudientes de la Granada del Antiguo Régimen, responde, no solo, a sus características funcionales, sino también a la demostración del estatus económico y del linaje de la familia propietaria de la vivienda mediante la incorporación de sus blasones y escudos nobiliarios. Ostentación que se hace extensible a las portadas de la puerta principal, que seguirá diseños de modelos de alguna casa importante concreta de la ciudad, y en las que en muchos casos también se incluyen los emblemas y las enseñas familiares (Díez, 2019, pp. 468-469). Las edificaciones señoriales, en este sentido, muestran unas fachadas elaboradas en las que exteriorizar la semántica del poder propia de las sagas nobles y adineradas a través de la heráldica, que se generaliza en otros ámbitos de la casa, como las columnas de las galerías, enjutas de las arquerías, la caja de la escalera o en los frontones de pilares y pilones en los patios (López Guzmán, 2005, pp. 23-24). Si mediante el lenguaje de las portadas, la vivienda urbana exterioriza la imagen de quienes habitan ese inmueble, el léxico y los símbolos nobiliarios internos, anclan a la casa con el programa estético e iconográfico representativo de la familia.

De finales del siglo XVI o de principios del XVII, es el pilar adosado al lateral oeste del patio de la Casa de los Porras. Ejecutado en piedra parda de Elvira, muestra en el frontal una cabeza de león que hace las veces de caño, situado sobre una cartela geométrica y enmarcada por mutilos manieristas. En la parte superior se encuentra el escudo rematado con yelmo, centrado mediante aletas y pináculos con bolas en los extremos (López Guzmán, 2005, p. 44). Aunque habría que matizar que la heráldica presente en el pilar no se corresponde con las del apellido Porras. Para María Angustias Moreno, podría pertenecer a algún antepasado de la dinastía:

[...] o que la saga fuera con, anterioridad, propiedad de otro linaje y que tomara el nombre del último poseedor (1976, p. 92), (López Guzmán, 1987, p. 377).



Figura 5: Pilar de agua situado en el patio de la Casa de los Porras. Fuente. Daniel J. Quesada Morales

Igualmente adosado al muro se encuentra el pilar del patio del Palacio de los Carvajales, con mascarones en la pila, frontal con boca de cabeza de león y monstruos marinos laterales y un frontón semicircular con tímpano donde se halla una granada tallada, sobre el que reposan dos figuras femeninas. El exorno de este pilar se completa con un frontón triangular partido donde se exhibe el escudo familiar. En el zaguán de esta casa señorial existe otro pilar, mucho más sencillo que el anterior, posiblemente de arrastre, con un rústico mascarón como boca de agua (López Guzmán, 2005, pp. 61-62)³¹³.

³¹³ El zaguán es especie de vestíbulo de transición a la vivienda propiamente dicha. En las casas principales y palaciegas constituye un espacio muy amplio en todas sus dimensiones. A veces admite incluso la presencia de un pilar, como en la casa palacio de los marqueses de Cartagena.



Figuras 6 y 7: Pilares de agua siuados en el patio del Palacio de los Carvajales (izquierda) y en el zagúan de entrada (derecha). Fuente. Daniel J. Quesada Morales

Como vemos patios y portales cubiertos de acceso inmediato desde la calle, eran los lugares de las casas en los que se instalaban estas infraestructuras, además desde el momento en el que acogen un repertorio ornamental, que prima sobre su carácter funcional y práctico, son susceptibles de poder ser analizados según los contenidos y coordenadas estéticas dominantes en cada época (Martín, 1998, p. 31). En este sentido, en el zagúan del Palacio de los Marqueses de Cartagena se conserva un interesante pilar, procedente de otra edificación, ya que la heráldica que ofrece se corresponde con la de la familia Valera. Dos telamones de carácter manierista dan marco al conjunto (López Guzmán, 2005, p. 67).

En cuanto a las representaciones que se plasmaban en los mismos pre-
 valecían los temas profanos frente a los sacros, siendo la variedad de los primeros más habitual, los mascarones con fisionomía humana, zoolomorfa o fantástica de rasgos grotescos, de cuya boca surgía, comúnmente el caño de agua que surtía a la pila (Martín, 1998, p. 32). Ejemplo de pilar con mascarón animal, es el que se ubica en el lateral norte del patio del Palacio de los Córdoba, en la planta baja, encontramos un pilar de

Generalmente se pavimentaba con losas de piedra parda de Sierra Elvira o empedrado granadino, y en ocasiones se protegía con un zócalo de azulejos.

piedra de Elvira, con mascarones de cabeza de león, aldabas en la pila, y de nuevo mascarones del mismo tipo en el frontal, que hacían la función de caños. Sobre el entablamento, decoración de tondo con aletas y bolas escorialenses en la parte superior (López Guzmán, 2005, p. 94).



Figura 8: Pilar de agua situado en el patio del Palacio de los Córdova. Fuente. Daniel J. Quesada Morales

Según venimos viendo, junto a los mascarones, los escudos heráldicos y las cartelas con inscripciones son el resto de elementos que completan el programa más frecuente con que suelen exornarse estas piezas de la arquitectura hidráulica granadina en las casas palacio. De mármol blanco, material poco frecuente en los pilares de agua de Granada, es el que se encuentra pegado al muro, en el lateral sur del patio del Palacio de los Beneroso. Su configuración se compone de frontal, en el que se alinean tres mascarones con caños, femenino el central y masculinos los dos laterales. Sobre esta pieza se alza un frontón partido que acoge en el centro

un escudo, mientras que en los laterales se disponen sendas bolas herre-
rianas. La pila que se encarga de recoger el agua, se alza sobre un ligero
basamento (López Guzmán, 2005, p. 113).



Figuras 9 y 10: Pilar de agua situado en el patio del Palacio de los Beneroso (izquierda) y
detalle de sus mascarones y caños (derecha). Fuente. Daniel J. Quesada Morales

Situado igualmente en la calle de San Jerónimo, en el Barrio de la Du-
quesa, se enclava el Palacio de los Caicedo, en cuyo patio, la decoración
se completa con un pilar. El material predominante en el mismo es la
piedra gris de Elvira, a excepción del centro que está ejecutado en már-
mol blanco. En esta zona se sitúan dos mascarones diferentes cuyas boc-
cas hacen las veces de caños. El frontal al que nos referimos se muestra
enmarcado por pilastras con hendiduras rematadas ambas por un mutilo
geométrico. Sobre éstas, se sitúa un frontón partido con decoración de
bolas en los extremos en cuya zona central se situarían los blasones de la

familia (López Guzmán, 1987, p. 507). En sustitución de la desaparecida heráldica familiar en piedra, existe pintado sobre el paramento del muro un escudo cuartelado que hace mención a las familias Caicedo y Rueda (Moreno, 1976, p. 40).



Figuras 11 y 12: Pilar de agua situado en el patio del Palacio de los Caicedo (izquierda) y detalle del escudo heráldico de la familia promotora de la casa (derecha). Fuente. Daniel J. Quesada Morales

Tipológicamente, los pilares domésticos señoriales presentan una estructura más o menos organizada, en la que se distinguen tres elementos principales: la base, que cuando existe tiene la misma forma que el resto del pilar, el alzado, en el que se integra la pila, con líneas rectas o abombadas, donde vierten el agua los caños, y la coronación, que sirve de remate al pilar. Esta última pieza se conoce también como frontis o panel frontal, y en ella, y dependiendo de la entidad y coste de la obra se pueden distinguir varios cuerpos. Es el frontis una pieza fundamental, pues en él se disponen y se recogen de manera generalizada los motivos decorativos, que a tenor del momento y gusto artístico dominante presentarán un tratamiento característico. Estructuralmente, los pilares particulares tienen la misma morfología y elementos que los públicos, solo que en estos últimos, los escudos y armas que lucen se corresponden con la autoridad municipal o institución religiosa que ha financiado la obra (Martín, 1998, p. 32).



Figura 13: Pilar de agua situado en el patio de la casa-palacio de la Carrera del Darro, nº 45 (Granada). Casa del pintor Rafael Latorre (adquirida por el Museo Arqueológico Provincial de Granada en 1962 para ampliación de su espacio museístico). Fuente. Daniel J. Quesada Morales

2. OBRAS Y REPAROS DE LOS PILARES DE AGUA DE LAS CASAS SEÑORIALES Y PALACIOS SEGÚN LA DOCUMENTACIÓN DEL JUZGADO DE LAS AGUAS DE GRANADA³¹⁴

En estas casas palacio, casas solariegas o señoriales los pilares se situaban en la primera planta, en un lateral del patio, albergado en una de las galerías porticadas, normalmente cerca de las cocinas y del área de servicio de la casa, donde trabajaban los criados o la servidumbre. Se tiene constancia documental de que en algunas ocasiones, estas piezas archi-

³¹⁴ El Juzgado o Tribunal de las Aguas de Granada aglutinaba todo el conjunto de instancias que durante los años del Antiguo Régimen, conformaron en la ciudad una jurisdicción propia, para el conocimiento de todos los asuntos relacionados con el agua, tanto las empleadas para el abastecimiento humano, como las destinadas a riego. Este Juzgado se instauró en la ciudad de Granada en el año 1501 mediante Real Provisión otorgada por los Reyes Católicos el 2 de octubre (VV. AA., 2014, p. 9).

tectónicas se instalaban directamente en las cocinas, aunque con un diseño mucho más funcional en detrimento de lo decorativo. De esta forma, Fernando José de Zafra de Henestrosa, de la Casa de Castril, solicitó licencia para mudar la cañería de su casa principal, situada frente a la iglesia de San Pedro y San Pablo, para poner un pilar de agua en la cocina. La Casa de Castril se suministraba de la acequia de Axares, y por tramo desviado de la misma desde la calle San Juan de los Reyes, se traía encañada el agua hasta el edificio³¹⁵.



Figura 14: Fachada de la Casa de Castril (actual sede del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada). Fuente. Daniel J. Quesada Morales

Contando con la solvencia de la familia propietaria de la casa, es lógico pensar que se iniciaran trabajos de traída de agua para la mejora de su abastecimiento. Por otro lado, las características de esta edificación, que además cuenta con jardines, varios patios de servicio y más de un pilar, debía de ser dotada con una compleja infraestructura de conducción de aguas que fuese reflejo del poder y distinción de la familia, acorde con los usos sociales de la nobleza de época moderna. El maestro de obras

³¹⁵ Archivo Municipal del Ayuntamiento de Granada (AHMGR). 1751. C.03508.0010. Sección Aguas. "Fernando José de Zafra de Henestrosa, dueño de la villa de Castril, solicita licencia para mudar la cañería de su casa principal, sita frente a la iglesia de San Pedro y San Pablo, para poner un pilar de agua en la cocina".

del Ayuntamiento de Granada en 1751, Jerónimo Palma, fue el encargado de supervisar las obras de instalación de:

[...] un pilón ochavado, de quarenta y ocho pies en zirculo, con su bola sobre cada esquina de la ochava, y en el frontespezio un masquerón e caño para el agua, zerrada con mortero de cal y arena, y labrada en piedra de Elvira³¹⁶.

Del mismo modo, la documentación aporta datos sobre los materiales empleados en la construcción de la cañería. El sistema que se empleó fue el del encañado de atanores, o lo que es lo mismo, cañerías de barro machihembradas, pues se recogen pagos al alfarero Juan Luna del barrio del Realejo, por la cantidad de 34 caños de a cuarto. Así mismo, se especifica la compra de arena, cal, piedras, ladrillos, cuerda, zulaque y estopas de lino.

Los peones, coordinados por el maestro de obras, se encargaron de abrir la zanja desde el cauchil de toma exterior, encauzando la cañería, hasta la cocina de la casa de los Zafra y de preparar la masa de cal y arena porque se hizo preciso:

[...] fazer un acequia para que saliese el agua fuera de la principal que llaman de Axares, e se ha de echar su cañería de cuatro dedos de hueco y media vara de largo³¹⁷.

La conducción desde el repartidor concluía en un arca de piedra en la que se instaló un saltador que regulaba la presión y el caudal del agua. Todo el recorrido del encañado iba revestido de zulaque con el fin de otorgarle propiedades impermeables. El zulaque era un betún hecho con estopa, cal, aceite y escorias o vidrios molidos. Se utilizaba tanto para tapar las juntas de los arcaduces, o lo que es lo mismo, cada uno de los caños de los que se componía una cañería, como en otras obras hidráulicas que requiriesen de algún modo de aislamiento o precinto (Galera, 2006, p. 15).

³¹⁶ AHMGR. 1751. C.03508.0010. Sección Aguas.

³¹⁷ AHMGR. 1751. C.03508.0010. Sección Aguas.

Para evitar convenientemente su fragilidad se aseguraban los caños y se asentaban sobre un lecho de cal y arena mezclada, forrado de una caja de ladrillos en los laterales, cerrado por encima con una nueva hilada de ladrillos. Una vez colocado el “encañamiento” se tapaba con tierra y se empedraba la calle usando la mezcla de cal y arena, dos partes de cal y tres de arena³¹⁸. Desde el Tribunal de las Aguas de Granada se estipulaban las condiciones económicas por las que la obra se ejecutaba, fijando el precio de cada vara de encañado a 6 reales. Generalmente, las reparaciones de las tuberías no dependían del municipio sino que corrían a cargo de los vecinos que se beneficiaban de ellos, los cuales contrataban el arreglo previa inspección del administrador de las aguas y de los maestros mayores de albañilería y fontanería de la ciudad, después de realizarse un apeo³¹⁹. En este caso la compostura de la cañería era costeadada por el Señor de Castril.

Era lógico tener frecuentes problemas en las cajas de agua, además de tener constantemente que limpiar y soguear la cañería. Este problema se minimizaba, en parte con la construcción de cauchiles, que eran puntos de registros y repartos de agua en puntos concretos de la conducción. Para desaguar las aguas del pilón que se proyecta en la Casa de Zafra, se especifica la construcción de un sumidero en el patio guarnecido de ladrillos:

[...] con una pila redonda en el suelo de ladrillos labrada de albañilería y aforrada de ladrillos por de dentro e fuera e por encima, que viene la dicha agua de un marmolico que tiene en medio con una cabeza de león por donde viene el agua del azequia³²⁰.

El documento se refiere a la construcción de una atarjea que en la Edad Moderna en Granada era la caja de ladrillo que se encargaba, tanto de proteger las cañerías, como el conducto o encañado por donde las aguas

³¹⁸ AHMGR. 1751. C.03508.0010. Sección Aguas.

³¹⁹ AHMGR. 1623. C.01976.0010. Sección Aguas. “Denuncia de unas cañerías adosadas a la pared de unas casas frente a la parroquia de la Encarnación”.

³²⁰ AHMGR. 1751. C.03508.0010. Sección Aguas.

residuales de la casa se dirigían a las alcantarillas o madres sucias³²¹. Las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en otras casas señoriales del periodo moderno de los barrios históricos de la ciudad, han sacado a la luz restos constructivos de este tipo de canalizaciones y han mostrado la estructura de este sistema de desagüe.

En el número 11 de la actual calle Escudo del Carmen, en el barrio de San Matías, en una casa del siglo XVII, aunque muy transformada a lo largo de los años, se halló en la parte central del patio, pegando a la escalera, una arqueta realizada en cerámica y de forma cilíndrica. Su parte exterior estaba forrada con fragmentos de ladrillos y cal. Este elemento conectaba con diversos tramos de tuberías de atadores y atarjeas de ladrillo y cumplían con los cometidos de abastecimiento de agua limpia y evacuación de las sucias de la casa (Mattei y García-Contreras, 2007-2009, p. 116). Por otro lado, formando parte de la red hidráulica, la pieza más destacada que apareció, situado en la esquina noroeste del patio, fue un pilar de piedra caliza de Elvira, de líneas molduradas y dos caños de salida de agua enmarcados por máscaras zoomorfas en el frontis. Estos caños constaban además de sendas inscripciones, una dedicada al Darro y otra al Genil, que vinculan el suministro acuoso de la casa con los dos principales ríos de la ciudad (Mattei y García-Contreras, 2007-2009, p. 116). Un expediente de 1749 sobre el repartimiento de los gastos de la limpia de las cañerías de desagüe, en una casa de esta calle Escudo del Carmen, que bien pudiera ser la anterior, nos describe:

[...] un patio con cuatro portales alrededor que tiene de largo doce varas e quarta en cuadro e los portales están sobre ocho columnas de piedra parda de Elvira con sus arcos, y un pilón³²².

³²¹ AHMGR. 1740. C.00093.0005. Sección Aguas. “Autos y repartimiento hecho de la limpia que se ha de hacer en la madre de agua sucia que va desde la placeta de San Antón hasta la misma calle de San Diego, San Isidro y sus ramales”.

³²² AHMGR. 1749. C.00093.0095. Sección Aguas. “Autos y repartimiento para la obra de canales y limpia del darro que baja de la calle del Escudo del Carmen a la placeta de las Escobas”.



Figuras 15, 16 y 17: Pilar de agua de la casa-palacio de la calle Escudo del Carmen, nº 11 (Granada) y detalle de sus bocas y caños (izquierda y superior derecha). Fuente. Daniel J. Quesada Morales. El pilar en el momento de las intervenciones arqueológicas de apoyo a la restauración, acometidas en el patio de la vivienda entre los años 2007 y 2009 (inferior derecha). Fuente: Luca Mattei.

Como vimos, al contrario que en las casas moriscas y sus jardines, que no abrigaban fuentes vistosas sino surtidores y albercas, algunas de las principales casas renacentistas y barrocas solían tener tres pilares bien situados. De estos pilares, el primero servía de abrevadero en el zaguán, ubicado cerca de las cuadras o de las caballerizas, el segundo coronado por el escudo de la familia, bien visible contra una pared del patio, que es el que más desarrollo ornamental tenía y desempeñaba un papel ostentoso del estatus familiar, situado en el lateral frontero a la puerta principal de entrada y visible desde la calle, y el tercero, se encontraba al final del paseo por el jardín. Aunque por lo general los pilares se encontraban en los patios de las casas. Cuando existe jardín, éste se comunica con el patio, bien directamente, o mediante una de las salas perimetrales. A veces ambos espacios de la casa están integrados visualmente, de modo que desde cada uno de ellos puede contemplarse el otro.

Algunas casas importantes contaban con varios sistemas de suministro y almacenamiento de agua, como la del Veinticuatro de la ciudad Fernando Ceijas y Andrade, propietario de una casa en la calle de Santa Escolástica que contaba con tinaja, aljibe y pilar. La documentación de un pleito de 1731, iniciado por tan importante personaje de la ciudad, contra el mercader de sedas, Miguel López, por sustracción de aguas, nos ubica aljibe y pilar en el patio de la vivienda, pues se señala que el brocal del primero daba al patio, mientras que la tinaja, se encontraba medio enterrada bajo el hueco de la escalera. Todo el sistema de abastecimiento de la casa estaba conectado entre sí, a través de cañerías, de manera que el aljibe se llenaba primero, posteriormente el agua se conducía al pilar, y de ahí pasaba a la tinaja³²³. La hidráulica de este tipo de casas estaba perfectamente diseñada para que las cañerías de suministro y las de desagüe tuviesen recorridos independientes y evitar que se mezclasen las aguas limpias con las sucias, ni se produjesen filtraciones de una a otra. En 1718, Nicolás Pérez de Mansilla, con una casa en la calle

³²³ AHMGR. 1731. C.03506.0037. Sección Aguas. "Querrela presentada por Fernando Ceijas y Andrade, veinticuatro de Granada y dueño de una casa en la calle Santa Escolástica, contra Miguel López, mercader de seda, por construir en la casa donde vive, propiedad de la Universidad, una tinaja grande con brocales sustrayéndole el agua que va a su pilar, tinaja y aljibe".

Concepción, solicita al Juzgado de las Aguas, que los maestros fontaneros de la ciudad acudiesen a la casa de Josefa Tamayo, para que inspeccionaran la cañería de agua sucia que desaguaba en el pilar nuevo de su patio, ya que la había mandado construir por encima de la cañería de agua limpia, cunado en las disposiciones municipales el trayecto de ambas no debía solaparse ni coincidir nunca³²⁴.

Gracias a esta querella conocemos que el sistema de cañerías particular de cada casa, había de ser revisado periódicamente y sus dueños correr con los gastos. Para ello los oficiales del Tribunal de las Aguas, junto con los maestros de obras y de fontanería visitaban las casas e inspeccionaban la toma de entrada y repartimiento del agua, así como las diferentes infraestructuras hidráulicas con las que las viviendas contaban. El Tribunal, además, debía tener constancia de cualquier obra privada relacionada con el agua que se acometiese en las casas, y otorgaba la cantidad precisa para cada una de ellas, previa solicitud de los interesados. Los pilares siempre debían verter a la pila, y ésta contar con una rejilla de desagüe por la que el agua se condujera a los canales de evacuación. En 1757, el pilar de la casa de José Arias de Morales, en el Cobertizo de Santo Domingo, provocó daños a la de Francisco López de Priego, por no haber canalizado convenientemente el primero, los vertidos de su pilar.

Ya se ha señalado como los caños de las cañerías o encañados debían ir perfectamente ensamblados, encajando la hembra con el macho, y las juntas unidas y selladas con zulaque. En este caso, se solicita la comparecencia del cañero Emilio Sánchez, para el arreglo de los desperfectos. Los cañeros eran los profesionales que se ocupaban de tener los pilares y edificios públicos de agua bien reparados y corrientes, y también entendían en la obra y “encañamiento” del agua, siempre supervisados por los maestros de obras y fontanería, que eran los que presupuestaban la obra,

³²⁴ AHMGR. 1718. C.03525.0013. Sección Aguas. “Petición que hace Félix de León Arias y San Miguel en nombre de Nicolás Pérez de Mansilla, dueño de una casa en la calle Concepción, para que con citación de Josefa Tamayo, viuda del doctor José del Castillo, se haga visita por los maestros de fontaneros a las casas de ésta para ver la cañería de agua sucia que va al pilar y fuente que ha construido, pasándola por encima de la cañería de agua limpia”.

marcaban las directrices y decidían qué materiales emplear. Los cañeros, se encargaban de realizar las conducciones para llevar el agua a las casas desde los partidores principales, abriendo y cerrando las arcas de paso, hasta las alcubillas. También colocaban en las casas una o más tinajas donde se almacenaba el agua, según el derecho adquirido por el propietario del inmueble, e igualmente dotaban de agua corriente a los pilares, fuentes y caños particulares³²⁵.

Lo normal es que las casas señoriales o de hidalguía contasen con uno o varios pilares. El diseño más habitual de éstos, era de uno o dos caños, aunque en algunas casas nobles, había pilares con tres bocas y tres caños de salida, como en la casa principal del marqués de Chinchilla, en la calle Navas, esquina con San Matías, que se queja a las autoridades de que las obras de las cañerías de la calle Horno y Torillo, habían inundado su sótano y caballerizas, y dejado sin caudal el pilar de tres caños de agua corriente que tenía en el patio de su casa³²⁶. En el documento se especifican claramente las características de los materiales que se tenían que emplear en el “encañamiento”:

[...] todo bien azulacado, con estopa bien pillada y zulaque amasado con azeite claro, sin echarle mezcla alguna, trabajado con cal, de manera que cada libra de estopa embeba media arroba de azeite³²⁷.

Igualmente se señala el trabajo del cañero el cual:

[...] debía traer la cañería, de caños de a ocho de la madre, todo bien asentado, con su tablazón y arena, y empedrado³²⁸.

³²⁵ AHMGR. 1757. C.03546.0124. Sección Aguas. “Querella presentada por el licenciado Francisco López de Priego, vecino de Gabia la Grande, contra José Arias de Morales, vecino de Granada y dueño de una casa en la calle inmediata al Cobertizo de Santo Domingo, por causar daños a su casa, inmediata a la anterior, los derrames de un pilar que tiene el susodicho José Arias y que no los ha canalizado”.

³²⁶ AHMGR. 1743. C.03525.0032. Sección Aguas. “Querella que presenta el marqués de Chinchilla, vecino de Málaga y dueño de una casa principal en la calle Navas, esquina a San Matías, en razón de haber cortado las cañerías de agua que surte el pilar con tres caños de agua corriente debido a la solicitud de Jerónimo Gómez, dueño de una casa en la calle Horno y Torillo, de arreglar las cañerías que han inundado sus caballerizas y sótano”.

³²⁷ AHMGR. 1743. C.03525.0032. Sección Aguas.

³²⁸ AHMGR. 1743. C.03525.0032. Sección Aguas.

En la ubicación que figura en el pleito, en el número 1 de la céntrica calle que hoy lleva su nombre, se encontraba la casa principal de la familia Navas. A este linaje perteneció don Francisco de Navas, descendiente de un importante militar del mismo nombre, que participó enérgicamente en la conquista del Reino de Granada, y que en 1572 fundó el Hospital de Navas. Este noble, en colaboración con su esposa Doña Isabel Muñoz de Salazar, fundó dicho hospital, edificio que aparece con el número 36 en la *Plataforma* de Vico, situado entre la Chancillería y la casa de los señores de Pisa (López Guzmán, 1987, p. 623).

El primitivo arrabal nazarí, del “Axibin”, donde vivían los artesanos que se dedicaban a la cerámica, tras la toma de la ciudad, se transformó en un barrio ocupado por nobles y aristócratas cristianos. En la intersección de la calle Navas con la de San Matías, a día de hoy, perdura una importante casa señorial del siglo XVI, llamada Casa de Navas, que tal vez fuera la que aparece en el documento del que venimos tratando (Jerez, 2001, p. 134).



Figura 18: Fachada de la Casa de Navas (siglo XVI). Granada.
Fuente. Daniel J. Quesada Morales

La presencia de un pilar de tres caños en esta Casa de Navas, da buena cuenta de la importancia de la vivienda. En este sentido hay que señalar, que la existencia de tres caños o más es una característica propia de algunos pilares públicos importantes por su carácter de inmuebles hidráulicos y funcionales de servicio comunitario. Situados en plazas o calles principales los pilares públicos granadinos se surtían de las acequias, ya fuesen ostentosos o humildes, o artísticos o funcionales. Del mismo modo se nutrían los pilares particulares de las casas. Encargos realizados por las familias pudientes a los canteros de Granada, como el pilar para las casas de don Fernando Girón, el pilar de agua de la casa del mercader Lorenzo de Hernández, de piedra parda de Elvira, compuesto por una moldura negra en los bordes y una pila de mármol de tamaño pequeño, con su balaustre, y una tacita encima acucharada, o la pila de piedra negra de la Sierra de Elvira para la casa del jurado de la ciudad Juan Gómez Martínez (Díez, 2019, p. 468, nota 14).

Como vemos el pilar suele constituir un motivo representativo de especial relevancia en las casas señoriales. Infraestructuras de uso doméstico, que presidían la intimidad de los patios y acompañaban la cotidianidad de la vivienda con el sonido claro y continuo de sus chorros, agua que daba brillo a la penumbra de sus grises arquitecturas y refrescaba la tarde entre los sombrajos verdes de las enredaderas y las aspidistras. Como apunta Prieto-Moreno:

El valor del agua es tan fundamental que se introduce dentro de la misma casa haciéndola correr por fuentecillas o pilares y en el mismo lugar donde se forma la tertulia casera se sitúa a los pies, para disfrutar de su frescura, del murmullo del surtidor y del reflejo del cielo. Este culto tradicional del agua se refleja en la importancia que siempre adquiere el pilar, en el interior del patio (1983, pp. 26-32).

La vida íntima familiar que se desarrollaba en estas casas granadinas modernas, no solo se circunscribía al patio y habitaciones anejas. Muchas de ellas disponían de un pequeño huerto jardín, que servía como lugar de esparcimiento y asueto, al tiempo que procuraba una parte del sustento de la familia. Mientras el ámbito urbano de la ciudad no estuvo colmatado las casas pudieron incorporar estos terrenos de cultivo y recreo de la familia, normalmente ubicados en la parte trasera del solar. El

huerto jardín tenía tal importancia que cuando las dimensiones de la vivienda no permitían su existencia, se procuraba disponer de un pequeño espacio al aire libre, desahogo para la casa, donde se plantaba algún árbol frutal que terminaba por convertirse en la señal distintiva de la vivienda (Galera, 2006, p. 12).

De este modo, en la documentación de los siglos XVI y XVII, encontramos referencias a casas conocidas como las del limonero, de la higuera o del granado. Por ejemplo en la colación de San José, existía una casa conocida por el nombre del “granadillo”, que se encontraba situada frente a la de los “naranjos”³²⁹. Igualmente en las descripciones que realiza el escribano para diferenciar una casa de otra de la misma calle en los pleitos, reseña el árbol que da símbolo identificativo a la casa:

Una casa con un limon; es haviz de Sant Yuste, tienela Gonzalo de Quesada (Villanueva, 1996, p. 144), (Galera, 2006, p. 12).

También hay que señalar que en los años del periodo moderno granadino, fue habitual la unión del espacio doméstico con las tareas artesanales o industriales, convirtiéndose así la casa en una unidad de producción económica para cuyo funcionamiento a veces se precisaba del caudal de una acequia, como en las casas-molino o en las casas-alfarería (Galera, 2006, p. 13).

3. CONSIDERACIONES FINALES

Tras el estudio y caracterización de algunos de los pilares de agua de las casas-palacio del periodo moderno granadino, se desprenden las siguientes conclusiones, reflexiones o consideraciones finales, que sirven como epílogo a este trabajo.

El seguimiento, análisis y sistematización de una serie de documentos, generados en relación a estas infraestructuras de la cultura del agua, ha permitido aproximarnos hacia cuestiones de enorme importancia y trascendencia en la historia de su desarrollo. El capítulo que representan las

³²⁹ AHMGR. 1700. C.01974.0006. Sección Aguas. “Títulos de agua que tiene y posee la casa llamada del Granadillo, en la Parroquia de San José, frente al Huerto de los Naranjos”.

obras, reparos y conservación de los mismos nos ofrece, en cuanto tipología arquitectónica, el papel que desempeñaron como elementos de la ingeniería hidráulica de carácter doméstico, de puertas para adentro, en las viviendas de mayor entidad económica y social. De igual modo, sus características tipológicas posibilitan considerarlos como creaciones artísticas, fácilmente susceptibles de ser analizados según el movimiento estético y el lenguaje estilístico imperante en cada momento histórico.

A sus valores plásticos, habría que sumar los prácticos y funcionales, ya que los pilares nobiliarios, se presentan como las piezas que exteriorizan el agua almacenada o corriente proveniente de un manantial o río y conducida, de manera expresa, a través de las acequias para su consumo posterior.

Constructiva y utilitariamente, dos elementos están presentes, de manera permanente, en la praxis arquitectónica de los pilares de agua señoriales de la Granada Moderna: la piedra que les da forma y el líquido elemento que determina su razón última de ser, ambos unidos en un constante diálogo. La piedra gris de las centenarias canteras de Sierra de Elvira, utilizada de forma casi generalizada, en su construcción, por su gran calidad y perfecto acabado tras su labra, y el agua que les da sentido, como complemento vivificador. Así en ellos, como vemos, lo pragmático se transforma en arte, y lo que en el momento de su concepción primera, era una mera conducción de agua, adquiere, con su materialización, un carácter monumental cargado de simbolismos.

De gran importancia, igualmente, será el empleo de blasones en sus frontis. La heráldica del linaje de la familia dueña de la casa se convierte en un elemento decorativo omnipresente en estas infraestructuras de la arquitectura del agua en la Granada del quinientos y del seiscientos, como vehículo de ostentación jerárquica y económica. Al albergar el programa alegórico-emblemático, donde no faltan los escudos nobiliarios, el discurso simbólico establecido identifica y resume la historia de la estirpe familiar y el abolengo de los integrantes de la misma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DÍEZ JORGE, M. E. (2019). Enseres de casas granadinas en el siglo XVI: vivencias y emociones. En *De puertas para adentro. La casa en los siglos XV y XVI*. Editorial Comares.
- GALERA MENDOZA, E. (2006). La casa y el agua. El ejemplo granadino. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 37, 9-28.
- Recuperado de <https://digibug.ugr.es/handle/10481/6561>
- JEREZ MIR, C. (2001). *La forma del centro histórico de Granada. Morfología urbana, tipología edificatoria y paisaje urbano* [tesis doctoral, Universidad de Granada]. Repositorio institucional. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/2125>
- LÓPEZ GUZMÁN, R. (1987). *Tradición y clasicismo en la Granada del XVI. Arquitectura civil y urbanismo*. Diputación Provincial de Granada.
- LÓPEZ GUZMÁN, R. (2005). *Los palacios del Renacimiento*. Diputación Provincial de Granada.
- LÓPEZ GUZMÁN, R. (2007). La arquitectura domestica granadina en los inicios del siglo XVI. En J. PASSINI & R. IZQUIERDO. (coords.), *La historia medieval de Toledo. Historia, arqueología y rehabilitación de la casa* (pp. 17-34). Universidad de Castilla-La Mancha.
- MARTÍN GARCÍA, J. M. (1998). El programa artístico-ornamental de los Pilares de agua de Granada. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 29, 31-50. Recuperado de <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/issue/view/697/showToc>
- MATTEI, L. y GARCÍA-CONTRERAS RUIZ, G. (2007-2009). Memoria final de la intervención arqueológica de apoyo a la restauración en la calle Escudo del Carmen nº 11 (Granada). Localizada en el barrio de San Matías de Granada, desde enero de 2007 a marzo de 2009. Informe inédito depositado en la Delegación Provincial de Cultura de Granada. Recuperado de https://www.academia.edu/4810980/Memoria_final_de_la_intervenc_i%C3%B3n_arqueol%C3%B3gica_de_apoyo_a_la_restauraci%C3%B3n_en_la_calle_Escudo_del_Carmen_no_11_Granada?auto=download

- MORENO OLMEDO, María Angustias. (1976). *Heráldica y Genealogía granadinas*. Universidad de Granada.
- ORIHUELA UZAL, A. (2006). *Casas y palacios nazaries, siglos XIII-XV*. El Legado Andalusi-Lunwerg.
- PEINADO SANTAELLA, R. G. (1995). El patrimonio real nazarí y la exquisitez defraudatoria de los principales castellanos. En *Medievo Hispano: estudios in memoriam del Prof. Derek W. Lomax* (pp. 297-318). Sociedad Española de Estudios Medievales.
- PICA, V. (2013). Pervivencias andalusíes en casas castellanas del Albaicín de Granada (siglo XVI). *Artigrama*, 28, 285-312. Recuperado de <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/28/3varia/02.pdf>
- PRIETO-MORENO PARDO, F. (1983). *Los jardines de Granada*. Ministerio de Educación y Ciencia, 1983.
- VINCENT, B. (1993). De la Granada mudéjar a la Granada europea. En M. A. LADERO (ED.), *La incorporación de Granada a la Corona de Castilla* (pp. 307-319). Diputación Provincial de Granada.
- VILLANUEVA RICO, M. C. (1996). *Casas, mezquitas y tiendas de los habices de las iglesias de Granada*. Instituto Hispano-Árabe de Cultura.
- VV. AA. (2014). *El Juzgado de las Aguas de Granada. Organización de la fracción del fondo del Archivo de la Real Chancillería de Granada*. Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte. Recuperado de http://www.juntadeandalucia.es/cultura/archivos_html/sites/default/contenidos/archivos/chancilleria/documentos/Juzgado_de_aguas_de_Granada.pdf

CAMBIOS DERIVADOS POR EL USO DEL GRANITO DE
 LAS CANTERAS HISTÓRICAS DE CARDEÑOSA Y
 MINGORRÍA (ÁVILA) EN EL PAISAJE MONUMENTAL
 DEL CENTRO-SUR DE CASTILLA Y LEÓN DESDE EL
 MEDIEVO HASTA EL SIGLO XVIII³³⁰

DR. EDUARDO AZOFRA
Universidad de Salamanca, España

DR. MIGUEL LÓPEZ-PLAZA
Universidad de Salamanca, España

RESUMEN

Con el fin de determinar el empleo del granito de las canteras históricas de Cardenosa y Mingorría se han inspeccionado los principales edificios de casi 300 localidades del Centro-Sur de Castilla y León, una llanura que adolece de recursos pétreos y en la que hemos distinguido tres zonas de uso decreciente de este granito de Sur a Norte, desde las canteras hasta Valladolid, que situada a 135 km marca el límite septentrional.

En relación con el paisaje monumental, en los templos románicos del siglo XII debido a la escasez de recursos se utilizaron los materiales graníticos cercanos, no necesariamente de Cardenosa, junto con otros también próximos. En esa época alcanzó un gran desarrollo la arquitectura mudéjar que, basada en el ladrillo, dejó ejemplos admirables por estas tierras, prolongándose su uso durante la Edad Moderna, fundamentalmente en La Moraña abulense. Desde finales del XV cambiaron drásticamente las condiciones socioeconómicas, experimentándose una gran demanda constructiva que favoreció el uso, cada vez más selectivo, del granito objeto de estudio, prolongándose esa situación hasta comienzos del Seiscientos. En el XVIII se impuso el uso del llamado granito “rubio” de Cardenosa en los zócalos y portadas, tanto de templos como de casas solariegas.

³³⁰ Este capítulo parte del Proyecto: PGC2018-098151-B-I00. Nombre del IP o IPs: Eduardo Azofra (IP 1) y Jacinta García-Talegón (IP 2). Título del proyecto: El uso de la piedra granítica en el Patrimonio Monumental del área ‘geo-estratégica’ sur-occidental de Castilla y León. Entidad Financiadora: Ministerio de Ciencia e Innovación. Ministerio de Universidades.

PALABRAS CLAVE

Paisaje monumental, periodos artísticos, Castilla y León, canteras históricas, granito de Cardeñosa y Mingorría.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es determinar y evaluar el uso del granito de las canteras de Cardeñosa y Mingorría, poblaciones abulenses distantes apenas 7 km en línea recta, pero separadas por el cauce del río Adaja, de forma que entre una y otra hay casi 25 km² por carretera. Con ese fin se han inspeccionado los principales edificios, eclesiásticos y civiles, de casi 300 localidades enclavadas en el área estudiada del Centro-Sur de Castilla y León. Se trata de una llanura ubicada sobre los terrenos de la Cuenca del Duero que adolece de recursos pétreos graníticos y que integra esencialmente la comarca abulense de La Moraña, la parte meridional de la provincia de Valladolid y la occidental de la comarca segoviana del Oeste-Tierra de Pinares. En esta área se constata un flujo permanente del material granítico desde las referidas canteras históricas hacia el Norte; flujo que tuvo lugar sobre todo desde las últimas décadas del siglo XV hasta comienzos del XX, si bien en este trabajo se opta por no sobrepasar el Setecientos.

Para el estudio de los materiales nos basamos en la observación de visu, y en nuestra experiencia geológica, reflejada en otro trabajo previo que, titulado “Expansión histórica del Granito de Cardeñosa (Ávila) y tipos de paramento en el Centro-Sur de Castilla y León: relación con las formaciones geológicas”, fue admitido en el Congreso Geológico Nacional 2020. Con esta metodología básica, hemos distinguido tres zonas de uso decreciente de estos granitos de Sur a Norte, desde las canteras hasta la ciudad de Valladolid –el punto más septentrional- situado a 135 km (figura 1). Son las siguientes: Zona 1, con uso total o mayoritario de estos granitos, distante hasta unos 20 km, siendo la iglesia de Riocabado un buen ejemplo; Zona 2, con uso significativo en diversos elementos, hasta los 30 km, destacando la localidad de Martín Muñoz de las Posadas como un buen exponente, aunque hay casos excepcionales como

Arévalo a 40 km, Madrigal de las Altas Torres a 65, Olmedo de los Caballeros a más de 70, Medina del Campo a 80, o Valladolid, que ponen de manifiesto su importancia como centros de poder político-económico, jerarquía reflejada precisamente en el costoso empleo de este granito; y Zona 3, con uso minoritario, restringido normalmente al zócalo de los edificios, que abarca entre los 30 y 60-70 km, siendo las iglesias de Fontiveros y Mambblas claros ejemplos, aunque hay casos, como Tordesillas –el más alejado-, a más de 100 km. En esta expansión al Norte de este material granítico hay dos factores determinantes: la pendiente regularmente descendente desde las canteras de origen (Cardeñosa está a 1105 m.s.n.m. y Mingorría a 1032 m.s.n.m.) hasta Valladolid (a 690 m.s.n.m.), y la antigua red de caminos –para la que hemos tenido en cuenta el mapa de Tomás López, de 1769- desarrollada, sobre todo, en los interfluvios N-S (figura 2).

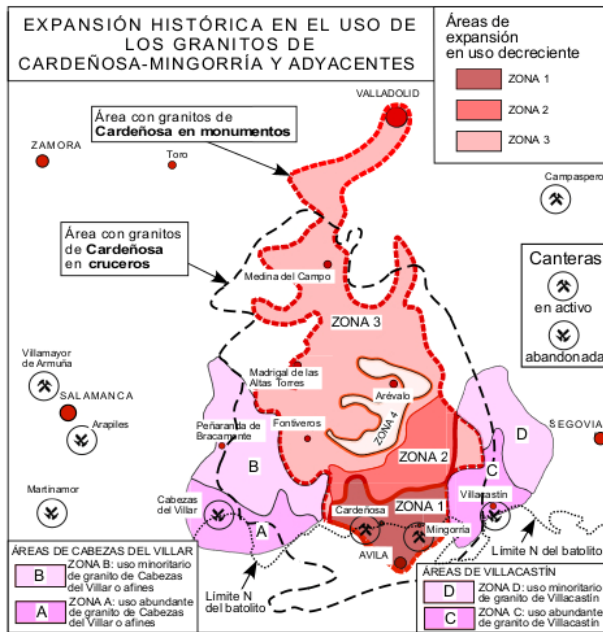


Figura 1: Zonas de expansión del granito de Cardenosa-Mingorría.
Fuente. Los autores

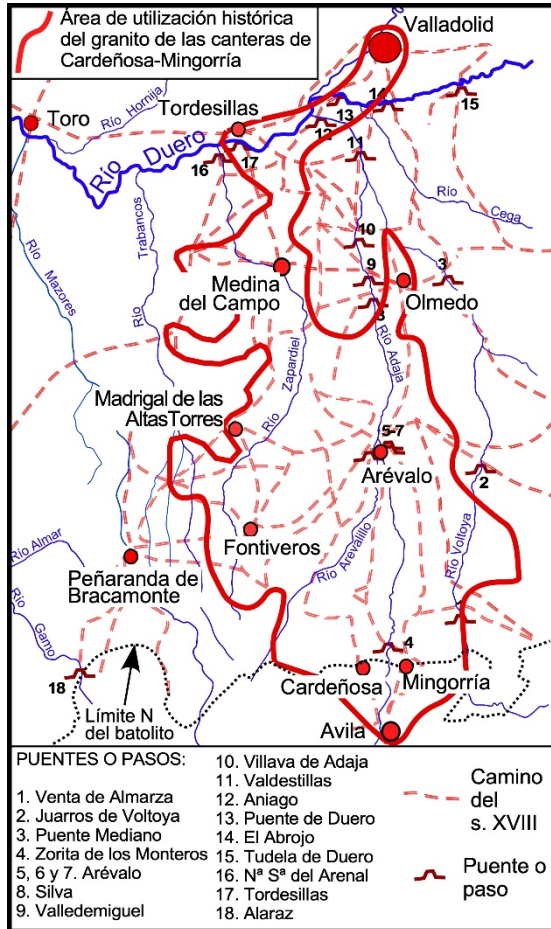


Figura 2: Expansión del granito de Cardeñosa-Mingorria en relación con los ríos y caminos antiguos
Fuente. Los autores

Llegados a este punto, consideramos necesario aclarar que bajo la denominación de granitos de Cardena y Mingorria se engloba una serie de variedades o facies. Así, el granito mayoritario de Cardena es el tipo de grano grueso, conocido como “gris”, pero también hay una facies algo menos gruesa o facies intermedia. Además, existen tipos de granitos finos equigranulares e inequigranulares, así como un tipo de dos micas de color beige, conocido comercialmente como “rubio”.

1. CAMBIOS DERIVADOS DEL USO DEL GRANITO EN EL PAISAJE MONUMENTAL

1.1. DESDE EL SIGLO XII HASTA MEDIADOS DEL XV

1.1.1. Arquitectura románica

En relación con el paisaje monumental –del que dejamos fuera la ciudad de Ávila, objeto de un futuro estudio-, para los templos románicos del siglo XII e inicios del XIII, debido a la escasez de recursos, se utilizaron los materiales graníticos cercanos, no necesariamente de Cardeñosa, junto con otros también próximos, como ocurrió en la antigua iglesia de Berrocalejo de Aragona. Convertida en el cementerio del pueblo, de la fábrica románica sólo conserva un arco de medio punto de granito silicificado, quizás de La Colilla –cantera histórica muy cercana a Ávila-. Otra parroquial a reseñar es la de Espinosa de los Caballeros, cuya cabecera, con ábside semicircular, se levanta mayoritariamente con buenos sillares de probable marga o caliza margosa, material también empleado para los canecillos, las dos columnas adosadas y sus capiteles. Una tercera iglesia es la de Narros del Puerto, cuyo ábside central, de ladrillo, arranca desde un zócalo de mampostería compuesto por materiales de la zona –granitos, pórfido y aplita-, también utilizados para los dos ábsides laterales. Otro ejemplo es la iglesia de Vicolozano, que, si bien su inclusión en la nómina del románico abulense se ha cuestionado en los últimos estudios (Gutiérrez y Hernández, 2002, p. 346), en su cabecera semicircular de mampostería encontramos, además de granito, pórfido, aplita, cuarzo y episienita. Un último ejemplo es la iglesia de Santa María del Castillo de Olmedo, que pone también de manifiesto, al igual que el caso anterior, el uso estricto y exclusivo de los materiales inmediatos, fueran del tipo que fueran. Así, en su portada sur, del siglo XII, restaurada hace unos años, se empleó la caliza del Páramo, que aflora en el mismo pueblo.

1.1.2. Arquitectura mudéjar

En este periodo histórico, debido en buena medida a la carencia de recursos pétreos, el mudéjar, basándose en el uso exclusivo del ladrillo, alcanzó gran desarrollo. Su arquitectura dejó ejemplos admirables por

estas tierras: la ermita de La Lugareja y las iglesias de San Martín, San Miguel y Santa María la Mayor de Arévalo, además de las de Barromán, Donvidas, Narros del Castillo, Palacios Rubios, Pedro Rodríguez, Villar de Matababras o las de Santa María del Castillo y San Nicolás de Bari en Madrigal de las Altas Torres. Si bien los templos citados, y otros que se han obviado, se materializaron o iniciaron a lo largo de los siglos XII y XIII, la arquitectura mudéjar también dejó algunos ejemplos de interés en el XIV y la primera mitad del XV, momento en el que se levantó, por ejemplo, el Palacio de Juan II en Madrigal (figura 3), donde nació la reina Isabel la Católica el 22 de abril de 1451. Integrado en el reinado de Carlos V en el Real Monasterio de Nuestra Señora de Gracia, era un sencillo y funcional palacio castellano realizado en ladrillo y tapial de cajas de cantos rodados, como aún se constata en los cuerpos inferiores de las torres. Sin embargo, la actual imagen de su fachada deriva de las drásticas restauraciones efectuadas entre 1965 y 1981, que la desvirtuaron considerablemente, sobre todo si consideramos que las cuatro grandes ventanas con celosías de ladrillo preexistentes fueron sustituidas por una falsa galería de ocho huecos apuntados recuadrados y protegidos por un alero igualmente inventado (Gutiérrez, 2011, p. 74). Resta reseñar que el empleo del ladrillo se prolongó durante la Edad Moderna, de tal forma que en buena parte de La Moraña no se llegó a utilizar nunca la piedra en sus iglesias, sobre todo en la zona que, en gran medida, rodea casi en su totalidad Arévalo.



Figura 3: Palacio de Juan II (Madrigal de las Altas Torres)

Fuente. Los autores

1.1.3. Arquitectura gótica

Al igual que ha ocurrido con la arquitectura románica, apenas se han conservado edificios góticos de interés levantados en piedra, excepto en su fase final. Además, en los escasos ejemplos existentes, generalmente sencillas portadas que voltean arcos ojivales, el material utilizado es la caliza, tanto las probables cretácicas segovianas, como ocurre en la portada norte de la iglesia de Zarzuela del Monte, como las del Páramo, como pasa en las portadas de las iglesias de San Juan y de Santa María del Castillo en Olmedo y en la portada norte de la de Nuestra Señora de la Soterraña de Santa María la Real de Nieva, obra del primer tercio del siglo XV que sobresale por su gran riqueza decorativa e iconográfica. En estos casos, como en el que citaremos a continuación, a diferencia de lo que había ocurrido durante el románico, momento en que los materiales empleados eran los más inmediatos, la procedencia de la caliza sí implicó un cierto transporte, aunque fuera de pocos kilómetros.

Se ha dejado para el final la iglesia de Martín Muñoz de las Posadas, ya que el propio edificio se convierte en un perfecto testimonio de buena

parte de lo ya apuntado y de lo que queda por decir, verificándose en él la estrecha relación que hubo entre los materiales usados y su correspondiente época o estilo. Así, la puerta norte o de los Difuntos, la más antigua conservada, se levantó en el siglo XIII en ladrillo, siendo un claro ejemplo de arquitectura mudéjar; la occidental o de las Procesiones, datada hacia 1500 y de estilo tardogótico, se realizó con piedra caliza del Páramo y destaca por su gran interés artístico, mientras que en la meridional, plateresca (a excepción del frontón triangular que la corona) y que se puede fechar en la década de 1520 —habiéndose puesto su traza en el haber de Juan Campero “el viejo” y su realización en la órbita de Vasco de la Zarza o su taller, al vincularla con la fachada plateresca del Palacio de Polentinos de Ávila, obra que también se ha atribuido a de la Zarza (Serrano, 2015, pp. 141-142 y 173-175)—, se emplearon de manera selectiva varios tipos de granitos de Cardenosa —la facies intermedia para las jambas, los finos equigranulares e inequigranulares para las dovelas y el alfiz, es decir, para los elementos animados de decoración, mientras que en las enjutas y el tímpano se usó mayoritariamente el “gris”- (figura 4). Esta iglesia, con sus tres portadas, sintetiza los diferentes cambios producidos en el uso de los materiales: desde el mudéjar, con ladrillo, y el gótico, con materiales calcáreos poco lejanos, hasta el renacimiento, con materiales graníticos ya más lejanos, siendo este último tipo de cambio el abordado a continuación.



Figura 4: Iglesia de Martín Muñoz de las Posadas. Portada sur
Fuente. Los autores

1.2. DESDE FINALES DEL SIGLO XV HASTA COMIENZOS DEL XVII

1.2.1. Arquitectura tardogótica

Desde las últimas décadas del siglo XV se inicia en nuestra área de estudio un importante despegue constructivo que favorecerá el uso masivo de la piedra –por ende, de los granitos de Cardenosa y Mingorría-, en la

construcción de edificios civiles y religiosos. Desde finales del XV y a lo largo del Quinientos en este ámbito geográfico cambiaron radicalmente las condiciones socio-económicas, mejorando muchísimo las posibilidades pecuniarias en la mayoría de los pueblos, de tal forma que se pudieron costear las importantes reformas que los visitadores apostólicos ordenaban de manera generalizada, encaminadas a dotar a los templos de capillas mayores y naves más amplias, de nuevas portadas y de torres más altas (Ruiz-Ayúcar, 1994, p. 110), produciéndose así una gran demanda constructiva que favoreció el empleo, cada vez más considerable y selectivo, de la piedra objeto de este estudio, el granito del borde norte del gran batolito del Sistema Central. Esa situación de bonanza edilicia, que también favoreció la realización de toda una serie de edificios de nueva planta, se prolongó hasta comienzos del Seiscientos.

Sin duda, buenos ejemplos de arquitectura tardogótica, momento clave en el que comenzó el ascenso en el uso de los granitos, son, entre otros, las iglesias de Cardeñosa –como corresponde al templo que se levanta en la zona de las mejores canteras de la provincia-, Villanueva de Gómez y Villaflor. Pero, antes, consideramos clave llamar la atención sobre un hecho que pone de manifiesto la importancia que el granito de Cardeñosa comenzaba a tener en el área de estudio, incluso en el lugar más alejado donde hemos constatado, hasta el momento, su presencia, la ciudad de Valladolid. Nos referimos al antiguo colegio de San Gregorio, hoy sede del Museo Nacional de Escultura. Hasta aquí se trajeron a finales del siglo XV tres espectaculares piezas de granito “gris” para configurar la puerta de acceso de la magnífica fachada, en la que se ha creído ver la mano de Gil de Siloé. Fue fundado en 1487 por Alonso de Burgos, obispo de Palencia, canciller del Reino y confesor de Isabel la Católica, con el fin de impulsar los estudios de Teología. Se levantó entre 1488 y 1496, si bien la fachada se concluyó tras la toma de Granada. De este elocuente retablo en piedra, insistimos en valorar las dos jambas y el dintel de la puerta, decorados rica y repetidamente con flores de lis, emblema del fundador y símbolo del nuevo poder adquirido, porque su peso supera los 3.600 kg por pieza, con total seguridad las jambas y muy probablemente el dintel (figura 5). Resulta difícil imaginar las carretas y yuntas de bueyes que fueron necesarias para transportar estos bloques

de granito, recorriendo por aquellos caminos de Castilla en los años finales del siglo XV las más de 32 leguas castellanas (hoy 135 km) que separaban las canteras de Cardeñosa de la ciudad del Pisuerga. Del mismo modo, es realmente llamativo que estos tres bloques sean hasta el momento el ejemplo más antiguo de la llegada del granito de Cardeñosa a Valladolid, convirtiéndose así en un hito en el impulso inicial del empleo expansivo de esta piedra, por cuanto en el conjunto del área estudiada apenas se habría usado y explotado con anterioridad. Y, llegados a este punto, cabe preguntarse si detrás de la llegada de este material no está alguien que conocía a la perfección sus propiedades, como ocurrió en otras ocasiones. Ahora nos estamos refiriendo al propio Gil de Siloé, sobre todo si aceptamos que trabajó en el monasterio de Santo Tomás de Ávila.



Figura 5: Colegio de San Gregorio de Valladolid.
Fuente. Los autores

La iglesia de Cardeñosa, amplia y de cuidadas proporciones, se levantó con muros de buena mampostería con bloques en su mayoría de granito

“gris”. El cuerpo del edificio fue iniciado en el último decenio del XV y estaba finalizado en 1509. Se atribuye al cantero Sancho de Ruesga (Ruiz-Ayúcar, 1994, p. 114). Tiene tres naves, desiguales en altura, separadas por seis arcos, tres por lado, de medio punto adornados con pomas. Las dos portadas del templo, una abierta al norte y la otra al sur, son de granito fino inequigranular y repiten modelos muy reiterados en el tardogótico abulense: arco de medio punto, de gran dovelaje, bordeado por pomas, que se completa con un alfiz pometado sobre ménsulas en la portada meridional, protegida por un pórtico que apoya en cuatro columnas de gusto renacentista, de granito fino inequigranular – si bien una es de reposición reciente-, y es coetáneo de la obra de la capilla mayor. Esta dibuja planta pentagonal, se cubre con sencillas bóvedas de crucería y se debe al hacer del cantero Diego de la Peña, vecino de Cardenosa, que recibió varios pagos por su trabajo entre 1552 y 1555, especificándose el 4 de septiembre de 1556 que ya había cobrado 188.258 maravedíes, de los 202.258 en que se había tasado (Martínez Frías, 2004, pp. 98-100).

Tras el incendio de 1971 y las obras de consolidación de 2002, de la iglesia de Villanueva de Gómez sólo se han mantenido en pie la cabecera, los muros de los brazos del crucero y la portada sur, sin duda, el elemento conservado más antiguo, procedente de las obras de comienzos del siglo XVI. Realizada con granitos finos equigranulares e inequigranulares, voltea tres arcos de medio punto concéntricos que apoyan en finas columnas, y luce encima “el escudo del obispo Alonso Carrillo de Albornoz (que dirigió la diócesis de Ávila entre 1497 y 1514) y de los señores del lugar, que lo fueron los ascendientes de los Marqueses de Velada, uno de los cuales, Gómez Dávila, muerto en 1472, le prestó su sobrenombre” (Gómez-Moreno, 1983, p. 418). Este Gómez Dávila, V señor de Villanueva, dejó establecido en su testamento “que aquel de sus descendientes que se encontrare en posesión del mayorazgo de su linaje y, por tal razón, en la tenencia de las villas de San Román y Villanueva, deberá apellidarse por siempre Dávila, así como traer siempre el tradicional escudo de armas familiar: de oro, seis roeles de azur puestos dos, dos y dos”. Su hijo, el VI señor de Villanueva y San Román, también Gómez Dávila de nombre, casó con doña Juana de Ribera y tuvo cinco

descendientes: el primogénito, Sancho Sánchez Dávila de Ribera, heredó la Casa y casó con doña Catalina Dávila y Dávila, X señora de Velada. Su hijo, Gómez Dávila y Dávila, el futuro I marqués de Velada (1557), fusionó en una sola las dos casas señoriales de San Román-Villanueva y Velada, que en 1707 se integró en la de los marqueses de Astorga (Martínez Llorente, 2010, pp. 27-28). La capilla mayor y los brazos del crucero están realizados básicamente en granito “gris”, y del conjunto de bóvedas de crucería que cerraron estos espacios, “a estilo gótico con las armas de los Dávilas de la casa de San Román”, según Gómez Moreno, hoy sólo permanece la de la capilla mayor (figura 6). Por encargo de Gómez Dávila, esta obra fue realizada por Juan Rodríguez, más conocido en Ávila como escultor, aunque también asumió proyectos constructivos (Parrado, 1981, pp. 95-97). A su muerte, en 1543, los trabajos estaban muy avanzados, rematándolos al año siguiente Juan de Aguirre y su equipo, del que formaban parte, entre otros, Juan de Plasencia y Juan de Mondragón (Ruiz-Ayúcar, 1994, pp. 120-121). Estos tres maestros de cantería, que trabajaban en compañía, también ejecutaron en las décadas de los 30 y 40, en nuestra zona de estudio, la iglesia de Blascoeles (Martínez Frías, 2004, pp. 81-82), la cabecera de la de Santa María del Arroyo (Martínez Frías, 2004, p. 59), y la torre de la de Vicolozano, edificios donde se emplearon materiales locales.



Figura 6: Iglesia de Villanueva de Gómez Fuente. Los autores

La iglesia de Villaflor, toda de granito “gris”, figura “como el edificio más pequeño del grupo de iglesias de tres naves con techumbres de madera y capilla mayor pentagonal o rectangular” (Martínez Frías, 2004, p. 132), si bien en este caso es cuadrangular. Los arcos que delimitan las naves, dos por banda, descansan en columnas con capiteles lisos de aspecto troncopiramidal. Levantada a comienzos del tercer cuarto del siglo

XVI, manifiesta la pervivencia de la arquitectura tardogótica en el ámbito abulense, así como el marcado carácter retardatario que adquiere el uso de las pomas como elemento decorativo del arco triunfal y de la puerta norte. Aunque la bóveda de la capilla mayor se debió proyectar de crucería, la existente resulta de gran interés al tratarse de una bóveda baída renacentista.

1.2.2. Sobre el Plateresco

La iglesia de Collado de Contreras constituye otro interesante ejemplar del grupo de iglesias tardogóticas abulenses de tres naves, crucero y capilla mayor ochavada, levantadas en la primera mitad del XVI (Martínez Frías, 2004, pp. 140-141). Pero ahora nos detendremos en su portada meridional, que ya Gómez Moreno calificó “de estilo de Berruguete y muy mal trazada, pero con esculturas bien hechas, con carácter y gusto, en granito” (1983, p. 385); en concreto, se trata de los granitos finos equigranulares e inequigranulares de Cardeñosa. Según Ruiz Ayúcar la concluyó en 1537 Juan Rodríguez (1994, pp. 123-124), que asimismo intervino en la construcción de la capilla mayor. Voltea arco de medio punto flanqueado por columnas apoyadas en plintos decorados con rosetas, al igual que el arco de acceso. En las enjutas, Santa Lucía y Santa Catalina acompañadas por un ángel alado; en el friso, restos de una Piedad, que por ser de piedra blanda se ha estropeado mucho; y en el frontón triangular, Dios Padre bendiciendo, flanqueado por dos ángeles arrodillados. Otras figuras, algunas de niños, completan la portada, destacando las dos situadas sobre el frontón y cuya retorcida posición parece indicar la mano de Pedro de Salamanca, que, yerno de Juan Rodríguez y activo en Ávila y su diócesis desde 1531 hasta los 70, está considerado como uno de los introductores en el ámbito abulense del hacer de Alonso de Berruguete (figura 7).



Figura 7: Iglesia de Collado de Contreras
Fuente. Los autores

En el campo de los palacios señoriales, sin tener en cuenta la ciudad de Ávila, sólo nos ha llegado un ejemplo reseñable anterior al Quinientos, el ya citado Palacio de Juan II. En el XVI –algunos ejemplos habrá también en el XVII y XVIII-, los señores que vivían en Ávila, al igual que los miembros del alto clero, que, por otra parte, pertenecían habitualmente a la nobleza, también poseían casas solariegas en el ámbito rural, desde donde atendían sus tierras ciertas épocas del año. Aunque la decadencia y el abandono inmemorial han supuesto la pérdida de un gran

número de esos inmuebles, aún no es raro encontrar algunas casonas blasonadas o, al menos, sus portadas y escudos adornando construcciones posteriores (Ruiz Ayúcar, 1994, p. 122). Un buen ejemplo es la casa-palacio de Blascosancho, levantada en la segunda mitad del XVI con granito de la facies intermedia.

Pero si hay una casa que destacar, a pesar de su pésimo estado de conservación, sólo parte de la fachada se mantiene en pie, y a duras penas, es la Casa del Arco de Piedra en Madrigal de las Altas Torres (figura 8), único resto del antiguo Palacio de Justicia. Obra claramente italianizante, el cuerpo inferior alberga la puerta de acceso flanqueada por dos columnas adosadas a las jambas que soportan un gran dintel, en cuya cornisa apoya un tímpano semicircular que, flanqueado por motivos abalaustrados, acoge el escudo del propietario. En el cuerpo superior sobrevive una ventana adintelada, que también luce el blasón del comitente. Toda la fachada está cuajada de una profusa y rica decoración propia del plateresco, del primer tercio del siglo XVI, llegando algunos autores a situarla en el círculo de Vasco de la Zarza (Ruiz Ayúcar, 1994, p. 123). El principal argumento esgrimido, además de la filiación estilística, era la presencia del citado escultor renacentista en Madrigal, donde realizó el sepulcro de Ruy González de Castañeda y de su esposa Beatriz González, en esculturas yacentes, en la iglesia de San Nicolás de Bari. Por nuestra parte, añadimos que la selección de granitos realizada en esta fachada también ahonda en esa línea, al aparecer entre ellos, junto al fino equigranular, otro muy especial, que catalogamos, aunque con reservas, como fino leucocrático, y que apenas hemos localizado en ningún edificio en nuestro estudio, a no ser en la fachada plateresca del Palacio de Polentinos de Ávila, obra que, como ya hemos referido, también se ha puesto en el círculo de Vasco de la Zarza.



Figura 8: Casa del Arco de Piedra (Madrigal de las Altas Torres)
Fuente. Los autores

1.2.3. Arquitectura del Renacimiento

En 1545 Juan de Muniategui firmaba la traza y condiciones para la ampliación y reforma del cuerpo de naves de la iglesia de Barromán, basadas en la propuesta previamente redactada por Juan de Aguirre y Juan de Aresti a petición del provisor de la diócesis de Ávila, Juan de Valverde. El fin de la obra era mejorar la visibilidad durante la celebración y acomodar el interior del templo al gusto renacentista en una época de evidente bonanza económica. En esta obra también se levantó, en clave renacentista, la portada occidental. Hace unos años esta portada se relacionó con otras de la ciudad de Segovia, con la del Enlosado catedralicio y la del palacio episcopal (Gutiérrez y Moreno, 2013, pp. 61-67). Se trata de una obra singular, labrada con granitos muy seleccionados, en su mayor parte del tipo facies intermedia, con algún sillar de fino equigranular —al no ser necesarios otros finos por carecer de motivos decorativos—, mientras que los sillares que enmarcan la portada son del granito “gris” Cardeñosa.

Tras la expulsión de los jesuitas en 1767, la iglesia de su colegio de Arévalo, que había sido fundado en 1579, pasó a estar dedicada a San Nicolás. En mal estado de conservación, se construyó en ladrillo dejando la sillería para la renacentista portada (figura 9). Voltea arco de acceso de medio punto de dovelas almohadilladas que, flanqueado por columnas jónicas pareadas, decora las enjutas con medallones animados con los rostros de los santos Pedro y Pablo. El cuerpo superior, que se relaciona con el inferior mediante aletones de raigambre hontañonesa, acoge una hornacina, hoy vacía, entre pilastras jónicas. Timbrada al parecer en su origen por un escudo de la Compañía de Jesús, el actual, labrado en arenisca, corresponde a Carlos III. Estamos ante un caso de extrema selección de los granitos, de tal forma que los pedestales, tanto del arco de acceso como de las columnas, y los sillares que enmarcan el segundo cuerpo son de “gris”, mientras que las dovelas del arco, los fustes de las columnas y los elementos del cuerpo superior se labraron con granitos de la facies intermedia y finos inequigranulares, dejando los finos equigranulares, como es lógico, para los motivos de mayor trabajo de talla, es decir, los capiteles de las columnas pareadas y los medallones de las enjutas.



Figura 9: Iglesia de San Nicolás (Arévalo)
Fuente. Los autores

En nuestro ámbito de estudio uno de los mejores ejemplos de la arquitectura escorialense es el palacio del Cardenal Espinosa en Martín Muñoz de las Posadas, que mandó levantar en su pueblo natal el humanista don Diego de Espinosa, cardenal, obispo de Sigüenza, inquisidor general, presidente del Consejo de Castilla y amigo de Felipe II. Erigido entre 1570 y 1574, el proyecto se pone en el haber del arquitecto real Gaspar de Vega, aunque en la dirección de la obra también intervino el vallisoletano Francisco de Salamanca. La fachada es de ladrillo con zócalo de sillería de granito “gris” de Cardeñosa. La clasicista portada, donde se empleó la facies intermedia, presenta un cuerpo inferior formado por dobles columnas dóricas estriadas, entablamento con metopas y triglifos y un gran balcón en el cuerpo superior enmarcado por pilastras jónicas y coronado por un frontón partido con las armas reales entre la Fe y la Justicia. Flanquean el balcón, a plomo con las columnas inferiores, las armas del mecenas portadas por matronas, según Rodicio. En el patio, de planta cuadrangular, también se utilizó el granito de la facies intermedia. Tiene dos pisos, el inferior con galerías de arcos de medio punto soportados por columnas dóricas, mientras que el superior, adintelado, descansa sobre columnas jónicas con zapatas (figura 10).



Figura 10: Palacio del Cardenal Espinosa (Martín Muñoz de las Posadas)
Fuente. Los autores

De gran interés es también, a pesar de su pésimo estado de conservación, el antiguo convento de San Agustín de Madrigal de las Altas Torres, donde murió fray Luis de León. Los restos que nos han llegado derivan de la reedificación efectuada gracias al patrocinio y testamento de Don Gaspar de Quiroga, cardenal y arzobispo de Toledo. La obra se ejecutó a lo largo de la última década del siglo XVI y el primer tercio del XVII siguiendo los principios de la arquitectura herreriana. No en vano la traza general del convento fue dada en 1590 por Juan del Ribero Rada, como expusiera Gascón Bernal en su tesis doctoral. En un primer momento se materializó la obra de la iglesia, continuada tras la muerte de Ribero Rada, acaecida en 1600, por Juan de Nates hasta su conclusión en 1602. La ejecución de la fachada principal del convento corrió a cargo del escultor madrileño Alonso de Vallejo, que la llevó a cabo entre 1610 y 1618. Se realizó toda ella de granito “gris” de Cardeñosa, a excepción del escudo del promotor, que es de arenisca, material que facilita la talla. Por último, se acometió la realización del claustro, entre 1628 y 1635, a partir del proyecto de Domingo de Iriarte, volviéndose a la selección del granito: “gris” para los elementos sustentantes y el basamento corrido que impide la comunicación entre las pandas y el patio, y el fino equigranular para las basas y capiteles de las pilastras y las enjutas cajeadas, lográndose, como en otros casos, un interesante y estético bicromatismo (figura 11).



Figura 11: Antiguo convento de San Agustín (Madrigal de las Altas Torres)
Fuente. Los autores

El 21 de septiembre de 1561 tuvo lugar el pavoroso incendio que asoló la primitiva Plaza del Mercado y una parte muy considerable del caserío

del centro, sobre todo de las calles comerciales, de Valladolid. Este terrible siniestro fue el punto de partida para que, por mandato real, se llevara a cabo una reforma urbana de gran alcance, renovándose buena parte de su fisonomía con la creación de la Plaza Mayor —que, a petición de Felipe II, debía planificarse basándose en la regularidad imperante en la arquitectura de la Corona- y de las calles colindantes. El Concejo vallisoletano encargó las trazas para levantar “una muy principal plaza” a Francisco de Salamanca, que fueron enviadas a Felipe II para su conocimiento y aprobación. A partir de ese momento, varios fueron los informes y trazas que se cruzaron entre el concejo y el monarca, poniéndose la definitiva —estamos ya en junio de 1562- en el haber del arquitecto real Juan Bautista de Toledo. Las obras —cuya dirección fue asumida por distintos maestros, Francisco de Salamanca y su hijo Juan, Pedro de Mazuecos “el Viejo”- se fueron dilatando en el tiempo. Así, en 1585 Juan de Herrera dará la traza de la Casa Consistorial —la actual se finalizó en 1908 a partir de un proyecto reformado por Enrique María Repullés y Vargas- y la de la Panadería, obras que no se finalizaron hasta 1605 y a las que estuvieron vinculados Francisco de Mora, Diego de Praves y Pedro de Mazuecos *el Joven*, entre otros. Y a lo largo de ese casi medio siglo hasta aquí, hasta Valladolid, llegaron decenas de columnas y pilastras de granito procedentes de las canteras de Cardeñosa —donde parece que fueron labradas (Cervera, 1990, pp. 339-345)—, casi todo de la variedad “gris”, destinadas a los soportales de la Plaza Mayor y a los espacios porticados cercanos —sobre todo las actuales calle Ferrari, Plaza Fuente Dorada, calle Vicente Moliner, Plaza del Ochavo, calles Platería y Especería, Plaza del Corrillo, Calle Cebadería y Plaza de la Rinconada-. Recorriendo esos lugares, hemos contado unas doscientas treinta columnas —algunas ya de reposición, como parece lógico-, y casi otras tantas pilastras, aunque posiblemente llegaran a ser cerca de cuatrocientas. Hablamos de un volumen de piedra transportado que no creemos distara mucho de las novecientas o mil toneladas. En definitiva, si se nos permite la expresión, ¡una auténtica barbaridad! (figura 12).



Figura 12: Plaza Mayor de Valladolid.
Fuente. Los autores

1.3. DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XVII HASTA FINALES DEL XVIII

Superado el primer tercio del siglo XVII se inició en la zona de estudio, al igual que ocurrió en la ciudad de Ávila y, por supuesto, en gran parte del territorio nacional, una época de decadencia que se prolongó hasta bien entrado el Setecientos y que motivó un descenso muy importante de la actividad arquitectónica. En realidad, apenas se abordaron grandes proyectos constructivos, de tal forma que no encontramos edificios levantados de nueva planta en piedra, volviéndose a utilizar el ladrillo como principal material constructivo. En buena medida, se puede hablar de una vuelta al ladrillo, si es que en algún momento se había abandonado, siendo un buen ejemplo el convento de Carmelitas Descalzos de Fontiveros, levantado en el siglo XVII sobre la casa que fue de los padres de San Juan de la Cruz.

De esta forma, el uso del granito quedó restringido a los zócalos, aristas vivas, portadas y ventanas, tanto de los templos como de las casas solariegas, destacando como variedad más demandada, según fue avanzando el XVIII, el llamado “rubio” de Cardenosa. En el campo de la arquitectura religiosa son buenos ejemplos el zócalo de la iglesia de Mambblas y las aristas vivas de la capilla mayor y crucero de la parroquial de Blascosancho. Por su parte, en el apartado de la arquitectura civil cabe mencionar el pósito de Hernansancho, levantado en época de Carlos III, en 1785, y hoy convertido en un bar, o alguna casa solariega, como la hermosa casona, apenas conocida, de Cabezas del Pozo, que servía a la vez como residencia y casa de labranza. De dos plantas más un ático con mínimos óculos, luce un escudo idéntico al del altar de los Junterones en la iglesia de San Nicolás de Madrigal de las Altas Torres (Gutiérrez, 2011, p. 89). Realizada en ladrillo –recordando por tanto lo mudéjar– presenta una sencilla puerta de granito del tipo facies intermedia. Está compuesta por dos jambas y un dintel que luce grabados el escudo de la Orden de Calatrava flanqueado por una espada y lo que parece ser una palma del martirio (figura 13).



Figura 13: Casa solariega (Cabezas del Pozo)

La escasez de edificios de nueva planta en los siglos XVII y XVIII no significó, empero, el abandono de las canteras de Cardeñosa. Antes bien, tras el trabajo de campo realizado hemos constatado que este granito, con todas sus variedades, fue utilizado en la realización de más de ciento cincuenta cruceros –en realidad, creemos que tuvieron que ser varios cientos-, casi todos ellos situados cerca de las iglesias, aunque algunos aún se conservan en los caminos. Traemos a colación, como ejemplos, el de Maello y el de Gotarrendura (figura 14). El estudio de ese considerable número de cruces, muchas de ellas fechadas, nos permite llegar a cuatro conclusiones: 1) que la mayor parte de los cruceros fue realizada durante el siglo XVII y primer tercio del XVIII; 2) que se trata de una tipología de cruceros muy específica, con cruz de piezas cilíndricas y medidas estandarizadas, basamento y gradas; 3) que todo ello, junto a la mayoritaria utilización de los granitos finos –tanto equigranulares como inequigranulares- para la cruz, pudo significar una derivación y especialización en la organización productiva de las canteras de Cardeñosa, como respuesta a la escasez en la demanda constructiva monumental; y 4) que el área de expansión del material granítico para los cruceros sobrepasa el contorno del granito en los monumentos (figura 1), corroborándose así una demanda específica y un sistema organizativo desvinculado de la construcción edilicia. De esta creativa manera, se mantuvo el sistema productivo de las canteras de Cardeñosa, incluso en los siglos más oscuros de crisis, hasta continuar activas en la actualidad.



Figura 14: Cruceros de Maello y Gotarrendura
Fuente. Los autores

2. CONCLUSIONES

En el románico y el gótico apenas se explotaron las canteras de Cardenosa y Mingorría, produciéndose su despegue a finales del siglo XV, ya con el tardogótico, auge que se mantuvo a lo largo del XVI y las primeras décadas del XVII. La rica diversidad de facies graníticas aportó una gran versatilidad constructiva, favoreciendo su selección y, en muchos casos, delicados juegos de color con fines estéticos, en contraste con los granitos de las zonas adyacentes de Cabezas del Villar (Ávila) y Villacastín (Segovia), ambos de expansión mucho más restringida. Así, el “gris” se usó por lo general para los paramentos murarios de los edificios, mientras que la facies intermedia y los diversos tipos de finos, equigranulares e inequigranulares, que hasta el tardogótico no habían hecho acto de presencia, se emplearon en las fachadas de los inmuebles, sobre todo en

las portadas, y en aquellos elementos que requerían una labra más delicada, más fina, o presentaban algún tipo de decoración. Por su parte, el uso del granito “rubio” se generalizó ya en el siglo XVIII.

La iglesia de Martín Muñoz de las Posadas, por medio de sus tres portadas, sintetiza los diferentes cambios en el uso de los materiales: el mudéjar con ladrillo, el gótico con materiales calcáreos relativamente cercanos y el renacimiento con materiales graníticos bastante lejanos.

Resulta llamativo el volumen de material transportado desde las canteras de origen a lo largo de la Edad Moderna. Así, además de los ejemplos ya reseñados para la ciudad de Valladolid con casi mil toneladas de piedra transportada, a Medina del Campo se llevaron dieciséis columnas de granito “gris”, de tonelada y media de peso cada una, entre 1557 y 1562 para el edificio de las Carnicerías —que quizás fuera trazado por el arquitecto real Gaspar de Vega, aunque también se ha considerado a Rodrigo Gil de Hontañón (Rivera, 1995a)-, y otras diez columnas a Tordesillas, también de granito “gris”, de algo más de una tonelada cada una. Estas últimas fueron llevadas ya en el siglo XVII para uno de los inmuebles que hoy forma parte del edificio conocido como las Casas del Tratado, en concreto, para su patio, que responde a la tipología palacial vallisoletana de desarrollar “un lado plano y los otros tres con porticados sobre columnas toscanas de piedra con zapata de madera y encima galerías cerradas construidas sobre pies derechos con zapatas de igual material” (Rivera, 1995b).

El consecuente trasiego de piedra y la propia actividad de las canteras de Cardenosa, especialmente durante el siglo XVI, son factores que reflejan el desarrollo económico social de aquellas épocas en el centro sur de Castilla y León, factores que, además, debieron de contribuir muy significativamente a la potenciación de las vías de comunicación y a la permeabilidad y complementariedad entre las comarcas implicadas.

Tras el declive constructivo que se produjo desde el segundo tercio del siglo XVII hasta las últimas décadas del XVIII, las canteras de Cardenosa consiguieron mantenerse al especializarse en la realización de cruceros, de Calvarios. La cartografía de los cruceros realizados con los granitos de Cardenosa sobrepasa en todas las direcciones, excepto al Norte,

donde tiene que competir con las calizas del Páramo, el ámbito geográfico del uso de estos granitos en los monumentos, definiéndose un contorno de utilización más amplio y periférico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CERVERA VERA, L. (1990). *Plazas Mayores de España*. Madrid: Espasa Calpe.
- GASCÓN BERNAL, J. (2006). *Estudio histórico del convento agustino extramuros de Madrigal de las Altas Torres y la intervención clasicista del arquitecto Juan del Ribero Rada*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid.
- GÓMEZ-MORENO, M. (1983). *Catálogo monumental de la provincia de Ávila (1901). Edición revisada y preparada por Aurea de la Morena y Teresa Pérez Higuera*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L. & HERNÁNDEZ GARCÍA DE LA BARRERA, I. (2002). Catálogo. En M. A. García Guinea & J. M. Pérez González (dirs.); J. L. Gutiérrez Robledo (coord.): *Ávila: Enciclopedia del Románico en Castilla y León (105-360)*. Salamanca: Fundación Santa María la Real.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L. & MORENO BLANCO, R. (2013). *La iglesia de Barromán. Arquitectura y arte*. Ávila: Ayuntamiento de Barromán.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L. (2011). Memoria mudéjar en La Moraña: la arquitectura. En J. L. Gutiérrez Robledo (dir.): *Memoria mudéjar en La Moraña. Adanero, Albornos, Aldeaseca, Arévalo, Cabizuela, Donvidas, Espinosa de los Caballeros, Horcajo de las Torres, Langa, Madrigal de las Altas Torres, Narros de Saldueña, Pajares de Adaja, Palacios de Goda, San Esteban de Zapardiel y Sinlabajos* (pp. 7-122). Ávila: Asodema/Proyecto Leal.
- MARTÍNEZ FRÍAS, J. M. (2004). *La arquitectura gótica religiosa en Ávila*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, Instituto de Arquitectura Juan de Herrera.
- MARTÍNEZ LLORENTE, F. (2010). *Villanueva de Gómez. Señorío de la Casa de Velada. Notas históricas para la adopción de su escudo heráldico y bandera municipales*. Ávila: Diputación de Ávila, Institución Gran Duque de Alba y Ayuntamiento de Villanueva de Gómez.

- PRADO DEL OLMO, J. M. (1981). *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*. Ávila: Caja Central de Ahorros y Préstamos.
- RIVERA, J. (1995a). Medina del Campo. Antiguo edificio de las Reales Carnicerías. En *Catálogo de Bienes Protegidos*. Junta de Castilla y León. Recuperado de <https://tinyurl.com/y4mw98eb>
- RIVERA, J. (1995b). Tordesillas. Casas del Tratado de Tordesillas. En *Catálogo de Bienes Protegidos*. Junta de Castilla y León. Recuperado de <https://tinyurl.com/yxswctkb>
- RODICIO, C. (1995). Martín Muñoz de las Posadas. Palacio. En *Catálogo de Bienes Protegidos*. Junta de Castilla y León. Recuperado de <https://tinyurl.com/y5zuw7y7>
- RUIZ AYÚCAR, M. J. (1994). Arte II (Provincia). En *Castilla y León. Ávila* (pp. 109-138). Madrid: Mediterráneo.
- SERRANO GARCÍA, D. (2015). *Análisis arquitectónico e histórico de la iglesia de Nuestra Señora de La Asunción de Martín Muñoz de las Posadas (Segovia)*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.

NUEVOS FORMATOS PARA NUEVOS TIEMPOS: LA EXPOSICIÓN VIRTUAL SOBRE EL CAMPUS UNAMUNO DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA³³¹

DRA. ANA CASTRO SANTAMARÍA
Universidad de Salamanca, España

RESUMEN

Uno de los principales objetivos del Grupo de Investigación Reconocido (GIR) “Arte y patrimonio universitario” de la Universidad de Salamanca es difundir el conocimiento del patrimonio y la arquitectura universitaria (<https://girarte.usal.es/>). La pandemia por COVID19 ha provocado cambios en las actividades ligadas al proyecto “La Universidad en Castilla y León: Patrimonio y sostenibilidad”, en favor de formatos compatibles con los nuevos escenarios, abriéndose a la virtualización, con gran proyección de futuro. Se optó por preparar una exposición virtual, cuyas ventajas son la ampliación numérica y geográfica de los visitantes, la flexibilización de los horarios, la posibilidad de descargar los materiales ofrecidos, etc. Sin olvidar la limitaciones -como ya señaló Malraux en *Le Musée imaginaire* (1951), fundamentalmente el peligro de reducir las obras de arte de todo tamaño y carácter aproximadamente a las mismas dimensiones y textura-, aquellas pueden convertirse en un reto: se trata de estimular a los espectadores a (re)visitar el Campus Unamuno y sus edificios, ampliando la restringida visión de la arquitectura universitaria en un ciudad tan monumental como Salamanca.

PALABRAS CLAVE

Exposición virtual, Arquitectura contemporánea, Campus universitario, Medios Audiovisuales, Salamanca.

³³¹ Este capítulo parte del Proyecto: SA029G19. Nombre del IP: María Nieves Rupérez Almajano. Título del proyecto: La Universidad en Castilla y León: Patrimonio y sostenibilidad. Entidad Financiadora: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación.

INTRODUCCIÓN

13 de abril de 2020. *El País* escoge un titular profético, en medio del confinamiento: “El museo del futuro se despide de las exposiciones de masas” (<http://bit.ly/37DSVPM>). Todos los expertos y directores de museos entrevistados coinciden en que la crisis de la COVID supondrá un replanteamiento de los museos, hacia la sostenibilidad y hacia la investigación, abandonando el modelo de hito turístico sometido a la tiranía de las cifras de visitantes. Se camina a una mayor sostenibilidad y, por supuesto, una mayor precariedad económica.

Nuestro proyecto sufrió una transformación similar: en la programación original estaba prevista la celebración de un simposio de expertos de universidades de Castilla y León, que se vio truncado por el estado de alarma; la situación de pandemia hizo desembocar como alternativa viable la organización de una exposición virtual.

1. OBJETIVOS

1.1. ¿POR QUÉ UNA EXPOSICIÓN SOBRE EL CAMPUS UNAMUNO?

En una universidad como la de Salamanca, ocho siglos centenaria, con un patrimonio histórico tan relevante, las aportaciones de la institución a la arquitectura y al urbanismo contemporáneos han quedado algo más postergadas (Paliza y Senabre, 2004; Cañizal Sardón, 2009; Rupérez Almajano, 2020). Dentro del patrimonio universitario contemporáneo, el conjunto más amplio, cuyas características urbanísticas y arquitectónicas merecen mayor interés y profundización es el Campus Unamuno, actualmente el más vital por variedad de estudios y actividades que congrega y el más densamente ocupado por estudiantes, profesores e investigadores. De las veintiséis facultades y escuelas y doce centros de investigación con que cuenta la universidad de Salamanca, distribuidos en varios campus, tanto en la misma ciudad de Salamanca como fuera de ella (Villamayor, Béjar, Zamora y Ávila), el Campus Unamuno concentra ocho facultades y tres institutos de investigación. Asimismo, de los cinco colegios mayores y residencias universitarias dependientes de la institución, tres están en el Campus Unamuno (fig. 1).



Figura 1: Ubicación de las Facultades, Institutos de Investigación y Colegios Mayores del Campus Unamuno de la Universidad de Salamanca. Fuente: elaboración propia sobre Google Maps

1.2. ¿POR QUÉ UNA EXPOSICIÓN VIRTUAL?

Explorar este patrimonio y difundirlo no sólo entre la propia comunidad universitaria, ni tan siquiera en la comunidad local, sino entre todos los interesados en la materia dondequiera que se hallen, ha sido el primer objetivo que nos hemos propuesto.

En este sentido, nuestra iniciativa no se aleja de un fenómeno que de manera muy evidente se ha incrementado en los últimos meses, pero cuyo origen se halla unas décadas atrás, con el cambio de siglo. En la XIX Conferencia del ICOM (International Council of Museums), celebrada en Barcelona en julio de 2001, se planteaban ya la importancia de las TIC en la organización y gestión de los museos y en la difusión y documentación del patrimonio. A partir de entonces se empezaban a programar exposiciones virtuales, aunque entonces eran siempre complementarias de exposiciones presenciales (Munilla, García y Solanilla, 2003).

A día de hoy y en las actuales circunstancias, la World Wide Web se ha convertido en el refugio de la cultura, en el más amplio sentido de la palabra.

1.3. ¿QUÉ OBJETIVOS PRETENDEMOS A LARGO PLAZO?

A largo plazo, pretendemos una (re)valorización patrimonial de otra zona de la ciudad de Salamanca, otra arquitectura que no sea la histórica, con la posibilidad de estimular a los estudiantes, a los docentes y a los investigadores a un mayor conocimiento y apreciación del patrimonio arquitectónico y urbanístico; en los ciudadanos -de manera general- el descubrimiento de nuevos valores de un barrio de la ciudad; y para los estudiosos del tema (arquitectos, urbanistas o historiadores), una nueva aportación que suponga un avance en el conocimiento y enriquezca las perspectivas globales.

2. METODOLOGÍA

Siendo un trabajo de investigación y de divulgación científica, el planteamiento como exposición hace reposar el peso eminentemente en lo visual, lo que nos condujo a reducir al máximo los textos y a concentrar la información en bloques de unas trescientas palabras, acompañados por los datos técnicos esenciales, contenidos en una serie de cuadros o tablas. Dentro de la amplia colección de imágenes que se ofrecen, que casi llegan a doscientas, una gran parte son fotografías de Vicente Sierra Puparelli (figs. 2-3).

Otro grupo importante de figuras son los proyectos arquitectónicos, los planos o alzados de la veintena de edificios del campus, complementados con los que ilustran la planificación urbanística del conjunto. Su origen es variado: una parte sustancial procede de la Oficina Técnica de la Universidad de Salamanca (fig. 10); otros, de los archivos personales de algunos de los arquitectos implicados en las obras: Emilio Sánchez Gil (fig. 9), Pablo Núñez, Luis García Gil, Salvador Mata o Ignacio Chillón.



Figura 2: Instituto de Neurociencias de Castilla y León
(fotografía de Vicente Sierra Puparelli)



Figura 3: Biblioteca Francisco de Vitoria (fotografía de Vicente Sierra Puparelli)

El complemento dinámico -y a la vez creativo- lo aporta el video con que se inicia la exposición, también volcado en YouTube (<https://bit.ly/37Fyh1A>). En él se han combinado tomas de dron con

otras de tierra, acompañadas de música instrumental que marca el ritmo del recorrido, de un total de 3 minutos (fig. 4).



Figura 4: Fotograma de inicio del video de la exposición
(Manuel H. Vives, Aeropol Drones)

2.1. MATERIALIZACIÓN DEL PROYECTO

La exposición virtual “Nuevos espacios para nuevos tiempos. El Campus Unamuno” fue lanzada el 5 de noviembre de 2020 y permanecerá en la web hasta el 31 de julio de 2021. Ha sido posible gracias a la colaboración con el Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca, que diseñó la página web (<https://bit.ly/3mHIyIH>, o bien a través de la propia web del Servicio, <http://bit.ly/3aKj9BY>), con textos a los que acompaña un amplio corpus gráfico (planos, fotografías y video). Para la elaboración de la web se utilizó WordPress, sistema de gestión de contenidos (CMS) con una buena arquitectura, enfocado a la creación de páginas web, que emplea un software libre y ofrece complementos o *plugins* y gran cantidad de plantillas, en las que la estética está especialmente cuidada, dentro de un concepto de sencillez y elegancia. La visualización atiende a la diversidad de dispositivos que se pueden utilizar, entre los que cobra particular importancia el teléfono móvil. Por ello y por la velocidad de carga, se incorporan imágenes en una calidad

y resolución media-baja, que pueden visualizarse en una buena resolución si se clica sobre aquellas.

La página de inicio se organiza con los siguientes apartados (fig. 5):

- Menú principal
- Encabezamiento (con fotografía 180° del Campus Unamuno, por Vicente Sierra Puparelli)
- Título
- Vídeo de Presentación (Manuel Hernández Vives, Aeropol Drones)
- Texto de presentación (por las comisarias de la muestra: Nieves Rupérez, Sara Cañizal y Ana Castro)
- Acceso a los capítulos (mediante links a través de fotos de Vicente Sierra Puparelli): Configuración del Campus, Facultades Biomédicas, Institutos de Investigación, Área Jurídico-Social y Residencias y otros espacios.
- Faldón, con dos zonas:
 - o Mapa de ubicación, que permite el zoom (elaboración propia sobre Google Maps)
 - o Créditos
 - o Agradecimientos

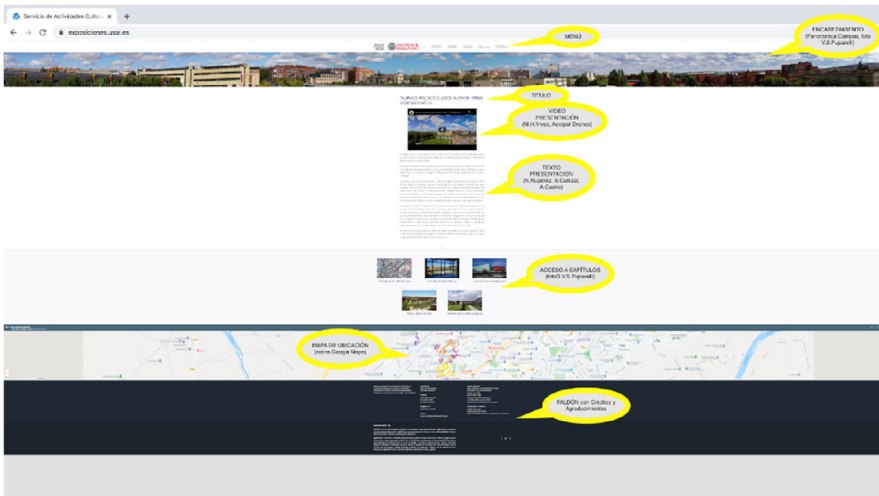


Figura 5: Esquema de la página de inicio de la web (exposiciones.usal.es)

2.1.1. Proceso

- Búsqueda y recopilación documental (fase de investigación): bibliografía (que incluye libros, artículos, tesis doctorales), hemeroteca, archivo (tanto para la consulta de textos escritos como documentación gráfica). En este sentido, destacamos la consulta del archivo de la Unidad Técnica de la Universidad de Salamanca o la documentación proporcionada por arquitectos como Pablo Núñez, Emilio Sánchez Gil, Luis García Gil, Salvador Mata e Ignacio Chillón.
- Gestión de permisos para la elaboración del material gráfico (fotografías y video). Ello implicó la solicitud de autorización de los responsables académicos: Vicerrector de Economía de la Universidad de Salamanca y de cada uno de los centros estudiados (decana y decanos de las Facultades de Farmacia, Medicina, Enfermería, Economía y Empresa, Ciencias Sociales, Filosofía y Derecho; directores de los Institutos de Investigación: Centro de Investigación del Cáncer (CIC), Instituto de Biología Funcional y Genómica (IBFG) e Instituto de Neurociencias de Castilla y León (INCYL), así como la directora de la Biblioteca Francisco de Vitoria). Igualmente, los directores de los colegios mayores y residencias universitarias: Oviedo, Cuenca y San Bartolomé.
- Obtención de permiso por parte de la Policía Local de Salamanca para autorizar el vuelo del dron los días 16 y 17 de julio de 2020, previa presentación del proyecto, con itinerario del vuelo y propuestas de fechas y horarios.
- Elaboración de material: fotografía (Vicente Sierra Puparelli) y video (Manuel Hernández Vives, Aeropol Drones)
- Elaboración de la página web de la exposición, con el apoyo técnico del Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca, con su director Luis Barrio a la cabeza y el buen hacer profesional de Estíbaliz Iglesias de la Gándara.
- Elaboración de un cartel a cargo de Miguel Ángel Egido Pablos (fig. 6), que –en formato físico- se distribuyó por los edificios

universitarios de los diversos campus de la Universidad (Salamanca, Zamora, Ávila).

**Nuevos Espacios
PARA Nuevos Retos**

EL CAMPUS UNAMUNO

Del 5 de noviembre de 2020 al 31 de julio de 2021
Exposición virtual: <https://exposiciones.usal.es/>

QR code

View of the Unamuno Campus through large windows.



Figura 6: Cartel para la exposición “Nuevos espacios para nuevos retos: el Campus Unamuno”

- Difusión del acontecimiento a través de redes sociales, entrevistas en medios de comunicación y presencia en congresos como Nodos. La inauguración o lanzamiento de la exposición el 5 de noviembre de 2020 tuvo una importante repercusión en los medios:
 - o Salamanca24horas: <http://bit.ly/2KDJcQN>
 - o Salamancartvaldia: <https://bit.ly/3pwiw3l>
 - o La Crónica de Salamanca: <http://bit.ly/2Mc66iF>
 - o Tribuna Salamanca: <http://bit.ly/2JmaIS6>
 - o El Norte de Castilla: <http://bit.ly/3nZzzuk>
 - o Noticias CyL: <http://bit.ly/3rzMMfc>
 - o Onda Cero: entrevista (6/11/2020)
 - o usal.tv: entrevista para redes sociales, Facebook (<http://bit.ly/34MsSEd>) y Twitter (<https://bit.ly/37HYiNX>)
 - o Boletín Informativo Interno de la Universidad de Salamanca (BIIUsal): información semanal sobre la exposición, a partir del 5 de noviembre de 2020.

2.1.2. Organización de la exposición

- Redacción de los textos, en los que hemos participado Nieves Rupérez, Sara Cañizal y Ana Castro, organizados en una serie de capítulos (fig. 7):



Figura 7: Apariencia de los capítulos en la web de la exposición

- Presentación
- Configuración del campus
- Facultades Biomédicas
- Institutos de Investigación
- Área jurídico-social
- Residencias y otros espacios
- Cada capítulo contiene una serie de fichas monográficas de edificios o espacios urbanos, que alcanzan el total de veinticinco:
 - Configuración del campus
 - Plan de urbanización
 - Proyecto de humanización. Paseos
 - Proyecto de humanización. Plazas
 - Facultades Biomédicas
 - Farmacia
 - Laboratorios docentes
 - Medicina
 - Clínica Odontológica
 - Enfermería y Fisioterapia
 - Biología. Edificio Departamental
 - Biología. Aulario
 - Edificio Dioscórides
 - Institutos de Investigación
 - Centro de Investigación del Cáncer (CIC)
 - Animalario Transgénico
 - Instituto de Neurociencias de Castilla y León (INCYL)
 - Instituto de Biología Funcional y Genómica (IBFG)
 - Área jurídico-social
 - Proyecto general
 - Edificio F.E.S.
 - Facultad de Derecho
 - Biblioteca Francisco de Vitoria
 - Plaza de la Universidad de Bolonia
 - Residencias y otros espacios

- Colegio Mayor de Oviedo
- Colegio de Cuenca
- Locales comerciales y Casa del Estudiante
- Colegio Mayor de San Bartolomé
- Polideportivo Miguel de Unamuno
-

The screenshot shows a web page for the Faculty of Medicine at the University of Salamanca. It features a title 'Medicina', a short text description, a photograph of the building, a map, and a detailed summary table. The table includes information such as the project year (1973-1983), architect (Antonio Fernández Alba), execution company (Fomento de Obras y Construcciones), budget (500,000,000 ptas.), inauguration date (26 de enero de 1990), and address (Calle Alfonso X el sabio, s/n. 37007 Salamanca).

FACULTAD DE MEDICINA	
Año del proyecto	1973-1983
Arquitecto/s	Antonio Fernández Alba
Procedimiento	Encargo directo de la Universidad de Salamanca
Ejecución. Empresa	1979-1987. Fomento de Obras y Construcciones
Presupuesto. Financiación	500.000.000 ptas. (3.005.061€). Ministerio de Educación y Ciencia
Inauguración	26 de enero de 1990. Apertura en 1988
Superficie construida	18.976,21 m ²
Dirección	Calle Alfonso X el sabio, s/n. 37007 Salamanca

Figura 8: Ejemplo de ficha de edificio (Facultad de Medicina) y detalle del cuadro-resumen

- Cada ficha tiene la siguiente estructura (fig. 8):
 - Título
 - Texto (alrededor de trescientas palabras)
 - Cuadro-resumen, de diferentes colores según grupo de edificios al que pertenece. Contiene:
 - año del proyecto
 - arquitecto o arquitectos autores del mismo

- procedimiento de selección
 - periodo de ejecución y empresa responsable
 - fecha de inauguración
 - superficie construida
 - dirección postal
- Slider, que contiene entre cuatro y doce fotografías de cada edificio (siendo la media de diez), que van cambiando automáticamente, salvo que se pulse sobre ellas, momento en que se abren las imágenes en calidad más alta y con posibilidad de descargar.
- Faldón, con
 - mapa ampliable de localización
 - créditos de la exposición
- Selección de material gráfico e imágenes, que comprenden:
 - Planos, alzados y dibujos procedentes de la consulta de archivos, que alcanzan el número de treinta y dos (figs. 9-10)

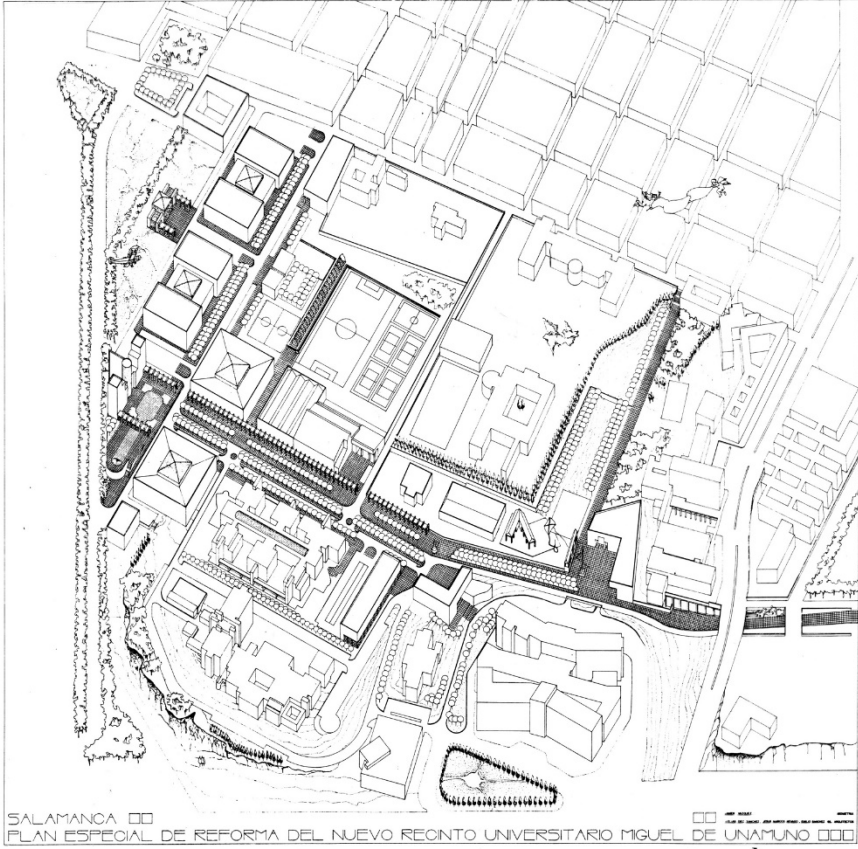


Figura 9: Plan PERI (Elías, Sánchez Gil, Marco Nevado)

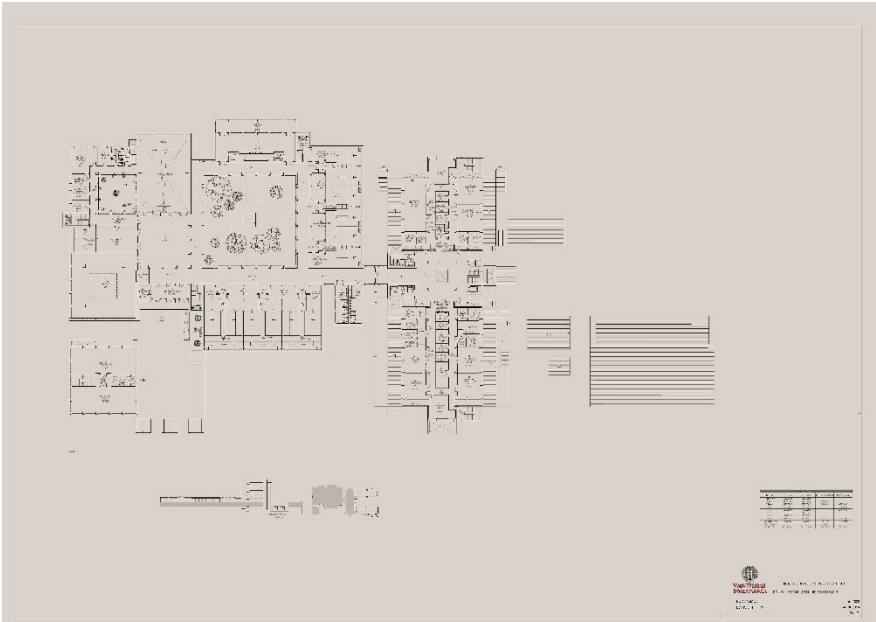


Figura 10: Facultad de Farmacia
(Unidad Técnica, Universidad de Salamanca)

- Fotografías de un amplio reportaje llevado a cabo por Vicente Sierra Puparelli -que llegaba al millar de imágenes-, tanto vistas exteriores como interiores o detalles, hasta reducirlas a ciento sesenta y cinco (figs. 2-3). El protagonismo que adquieren las imágenes digitales de Puparelli convierten la web en una exposición de fotografía, por su gran calidad técnica y valores plásticos. Por tanto, acaban convirtiéndose en una exposición dentro de una exposición. Para enmarcar la figura de este fotógrafo, hay que diferenciar en él dos facetas: su carrera profesional como catedrático de Matemáticas en el I.E.S. Lucía de Medrano de Salamanca, y su faceta como fotógrafo. Puparelli -nombre con el que firma su obra artística- es autodidacta de formación, pero acabó doctorándose en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca, en la especialidad de Fotografía, con una tesis sobre virajes fotográficos. Sus exposiciones individuales y colectivas se acercan al centenar y sus publicaciones -

propias o ilustrando trabajos ajenos- se centran en el arte, la historia o el turismo. Entre ellas destacan los trabajos en colaboración con Julián Álvarez Villar (Sierra Puparelli, 2019a), muchos de ellos patrocinados por el periódico salmantino *La Gaceta* (<http://bit.ly/3nRqeV3>). Miembro activo del Centro de Estudios Salmantinos, del que actualmente es su secretario, destacamos su última obra en formato impreso sobre la Universidad de Salamanca (Sierra Puparelli, 2019b).

- Elaboración de un video de 3 minutos de duración en que se han combinado tomas de tierra e impactantes vistas aéreas grabadas con dron, acompañadas con una música instrumental cuidadosamente seleccionada y sincronizada con el relato (fig. 4). Funciona a manera de introducción de la exposición y se convierte en un producto audiovisual de cualidades informativas, pero también estéticas, por lo que llega a tener interés por sí mismo (<https://bit.ly/37Fyh1A>). El video responde al siguiente esquema de trabajo:
 - o guión
 - o selección de tomas, entre un total de unas 4 horas de metraje, llevados a cabo a lo largo de varios días
 - o selección, adquisición y adaptación de la música al ritmo del relato visual. La música procede de PremiumBeat, una biblioteca de música exclusiva y libre de regalías, autorizadas en términos de derechos de autor, donde se pueden adquirir las pistas completas, bucles, subgrupos, versiones cortas y licencia estándares. En concreto, adquirimos el derecho de uso de la composición de Dan Phillipson “One Last Time” (<http://bit.ly/3pwLtvI>).

La empresa que llevó a cabo este trabajo es Aeropol Drones (<http://bit.ly/38I2iP1>) y el piloto y cámara que realizó las tomas fue Manuel Hernández Vives.

- Elaboración de un mapa de ubicación de edificios en Google Maps (<http://bit.ly/3pwwimz>), colocado como faldón en cada

página de la web, para facilitar la localización de los edificios (fig. 11).

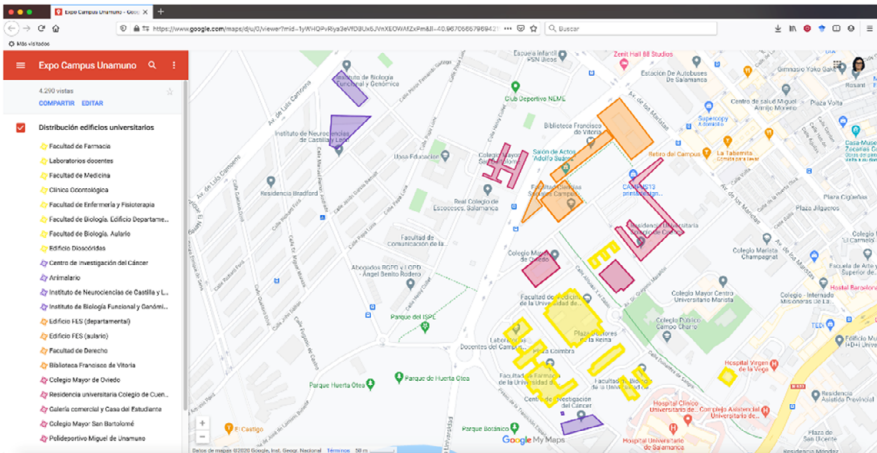


Figura 11: Mapa elaborado en Google Maps con la ubicación de los edificios universitarios

3. REFLEXIÓN TEÓRICA Y CONCLUSIONES (PARCIALES).

El trabajo de los últimos meses ha debido adaptarse a las circunstancias, si bien los resultados no han sido una simple solución a problemas sobrevenidos, sino la apertura a nuevos formatos que actualmente tienen mayor eco, que se prevé creciente en el futuro inmediato.

3.1. ¿QUÉ VENTAJAS TIENE UNA EXPOSICIÓN VIRTUAL?

Las ventajas de la utilización de la web para una exposición virtual sobre arquitectura contemporánea son claras:

- Ampliación -numérica y geográfica- de los visitantes de la exposición. Gracias a internet, el visitante deja de ser un público local y presencial para convertirse en un nuevo público lejano y virtual. Ello supone una democratización del conocimiento, una muestra más de la perseguida transferencia entre universidad y sociedad. Por problemas técnicos de la configuración de la página, no hemos podido analizar el tráfico por medio de Google Analytics. Sin embargo, contamos con estos datos:

- visualizaciones del video: en el primer mes de exposición superan el medio millar (<https://bit.ly/37Fyh1A>)
- vistas del plano con la distribución de los edificios del campus, elaborado en Google Maps (fig. 11): en dos meses escasos, las visitas superan las 4.000.
- Mayor disponibilidad de tiempo para su visita y lectura (sin horarios, sin fechas restringidas). Por tanto, se superan los conceptos de tiempo y espacio (Munilla, García y Solanilla, 2003).
- Posibilidad de disponer de los materiales ofrecidos (textuales o gráficos), bien sea por un interés científico, bien por ocio telemático. En todo caso, se trata de ofrecer contenidos de difícil acceso y consulta en una visita presencial (Munilla, García y Solanilla, 2003).
- Combinación del uso de varias plataformas digitales: página web (<http://bit.ly/3mHly1H>), YouTube (<https://bit.ly/37Fyh1A>), Facebook (<http://bit.ly/3ro2aeE>), Twitter (<https://bit.ly/37HYiNX>), Instagram (<https://bit.ly/2WNqicP>), Pinterest (<https://bit.ly/2WF3Tyk>), academia.edu (<http://bit.ly/3nlhyPZ>) y LinkedIn (<https://bit.ly/3i8rGR2>).
- La exposición virtual podría convertirse en una “tarjeta de visita” de la institución universitaria (Río Castro, 2012).

3.2. PROBLEMAS Y LIMITACIONES DE UNA EXPOSICIÓN VIRTUAL

Respecto a las limitaciones, André Malraux en 1951 ya vaticinaba que el museo debía convertirse en una institución abierta a la sociedad y que no debía limitarse al lugar donde se encontraba el objeto, sino que su conocimiento debía superar el espacio físico del edificio:

Un museo sin paredes, sin muros, permitiendo la posibilidad a cada persona de formar su propio museo a partir de la subjetividad de quien lo crea y sin límites de tiempo ni espacio (*Le Musée imaginaire ou Les Voix du silence*, 1951).

Pero también señaló los peligros de reducir las obras de arte de todo tamaño y carácter aproximadamente a las mismas dimensiones y textura,

en un efecto que ha sido bautizado con el nombre de “desmaterialización del arte” (Río Castro, 2012). El problema es especialmente sensible en el campo de la arquitectura, donde –como ya señaló Walter Benjamin– se impone una forma de “recepción táctil”, pues se basa en el uso (Benjamin, 1989).

Es evidente que no existe sustituto para la experiencia directa de la obra real, a veces de tal intensidad que anula las innumerables veces que el espectador haya visto las reproducciones. Parece claro que el conocimiento de la arquitectura requiere del contacto con la obra, pues conceptos tales como el espacio, la luz, el tamaño relativo, etc. no pueden comprenderse sin la presencia física del espectador, de su inmersión en la obra.

El problema entraña mayor complejidad de la que cabe plantear en este trabajo, pues solo visionar o facilitar el acceso al conocimiento no supone que el espectador automáticamente aprenda o comprenda, y sí –en cambio– pueda acabar naufragando en un mar digital. Como se cuestiona Olimpia Niglio, debemos reflexionar acerca de si tenemos la distancia intelectual, cultural y emocional adecuada para no demonizar lo digital y, al mismo tiempo, no ser aniquilados por ello. Y luego preguntarnos cuál sería la “distancia correcta” para intentar salvar la brecha entre la tecnología y las humanidades (Pavón Benito et al., 2020, p. 11; Pavón Benito, 2021).

Esta inquietud está muy presente en los últimos meses y ha sido motivo de reflexión en diversas comunicaciones presentadas en este mismo congreso (Tirado de la Chica, 2020; Longhi y González, 2020; Marfil-Carmona y Salazar-Ruiz, 2020; Ferreyra, 2020).

3.3. RETOS PARA EL FUTURO

Las limitaciones señaladas pueden convertirse en un reto para el futuro: es posible que los espectadores, a raíz de la visita virtual de la muestra, tengan la iniciativa de visitar el recinto universitario y sus edificios (respetando la función esencialmente docente e investigadora de todos ellos), o incluso que las propias instituciones (universitarias o municipales) contemplen la posibilidad de realizar visitas guiadas presenciales. Un

mayor acercamiento y sensibilización hacia el patrimonio contemporáneo seguramente vaya creando una demanda social de conocimiento directo. Aprendizaje, ocio y valores podrían ir de la mano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Taurus, Buenos Aire.
Recuperado de <https://bit.ly/3nzqerX>
- CAÑIZAL SARDÓN, S. (2009). *La Universidad de Salamanca de la posguerra a la actualidad: patrimonio arquitectónico y trascendencia urbana*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca. Recuperado de <http://bit.ly/3aQG8vk>
- FERREYRA, C. (2020). “Nuevas experiencias en la fruición digital del Patrimonio Cultural. El caso de Villa Rufolo en Ravello.”. Comunicación presentada al congreso NODOS del Conocimiento: Universidad, innovación e investigación ante el horizonte 2030. Recuperado de <http://bit.ly/3s5Rf9Q>
- LONGHI HEREDIA, S.A. & GONZÁLEZ CARRIÓN, E.L.(2020). “Patrimonio andaluz y culturas digitales en tiempos del COVID-19: Difusión y promoción turística patrimonial en Instagram”. Comunicación presentada al congreso NODOS del Conocimiento: Universidad, innovación e investigación ante el horizonte 2030. Recuperado de <http://bit.ly/2K1b2pM>
- MALRAUX, A. (2017). *El Museo imaginario*. Cátedra.
- MARFIL-CARMONA, R. & SALAZAR-RUIZ, M.R.(2020). “Los espacios virtuales en la educación patrimonial. Análisis de las páginas web de los museos de arte en España durante 2020”. Comunicación presentada al congreso NODOS del Conocimiento: Universidad, innovación e investigación ante el horizonte 2030. Recuperado de <http://bit.ly/3owEaV3>
- MUNILLA, G.; GARCÍA, D. & SOLANILLA, L. (2003). “TIC y patrimonio: seguimiento, evaluación y estudio de público. Museo virtual y museo presencial”. Documento de proyecto DP03-002. Internet Interdisciplinary Institute, UOC. Recuperado de <https://bit.ly/3nTw1JZ>

- PALIZA MONDUATE, M.T. & SENABRE LÓPEZ, D. (2004). “Arquitecturas y espacios universitarios, siglos XIX-XX”, en *Historia de la Universidad de Salamanca*, L.E. Rodríguez-San Pedro Bezares, (coord.). Universidad de Salamanca, vol. II: Estructuras y flujos, 487-521.
- PAVÓN BENITO, J. et al.(2020). *El patrimonio cultural en la era digital*. Aracne editrice.
- PAVÓN BENITO, J. (2021, Enero 6). “Los riesgos de conocer el patrimonio cultural solo de manera virtual”. *The conversation*. Recuperado de <https://bit.ly/3qcEIXf>
- RIAÑO, P.H. (2020, Abril 14). El museo del futuro se despide de las exposiciones de masas. *El País*. Recuperado de <http://bit.ly/37DSVPM>
- DEL RÍO CASTRO, J.N. (2012). “Museos de arte en la Red”. *Telos* 90. Recuperado de <http://bit.ly/3aKZfqI>
- RUPÉREZ ALMAJANO, M.N (2020). “Espacios para la investigación y la transferencia: una apuesta de la Universidad de Salamanca en el siglo XXI”. *CIAN-Revista de Historia de las Universidades*, 23, 291-325. Recuperado de <https://doi.org/10.20318/cian.2020.5797>
- SIERRA PUPARELLI, V. (2019a). “*In memoriam*: D. Julián Álvarez Villar”. Centro de Estudios Salmantinos. Recuperado de <https://bit.ly/3rrnKzb>
- SIERRA PUPARELLI, V. (2019b). *Universitas Studii Salmantini. Escuelas Mayores y Fachada*. Centro de Estudios Salmantinos.
- TIRADO DE LA CHICA, A. (2020). “Musealización del Arte y la Historia en la Era Digital y de la Información”. Comunicación presentada al congreso NODOS del Conocimiento: Universidad, innovación e investigación ante el horizonte 2030. Recuperado de <http://bit.ly/3q77Ok6>

LA INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO EN LAS FÁBRICAS DE PIEDRA

DR. EDUARDO MIGUEL GONZÁLEZ FRAILE
DR. JOSÉ RAMÓN SOLA ALONSO
Universidad de Valladolid, España

RESUMEN

Introducción.- La iglesia de San Pablo de Valladolid, reedificada por Simón de Colonia bajo el patronazgo de Fray Alonso de Burgos, ya ha sido intervenida anteriormente, sobre todo en su fachada, que constituye una joya del buen hacer de los escultores y arquitectos de los siglos XV, XVI y XVII.

Objetivos.- La innovación trata aquí de desvelar cómo un modesto paño de fábrica puede ser de información capital si se sabe interpretar la morfogénesis de los elementos materiales. La fábrica de piedra proporciona un conocimiento profundo de las condiciones y elementos materiales en que se ha realizado, indica tanto la historia del monumento como la significación de sus arquerías, columnillas, capiteles peanas, doseletes y un largo etc.

Metodología.- La investigación y el estudio de la fábrica, sillar a sillar, aportan tal información que, siendo de importancia capital e irrefutable, se enriquece, además, al cruzarla con el resto de sillares del muro investigado. Entonces, aparece una historia de las fases y avatares de la construcción y evolución del monumento muy distinta a la que habitualmente se narra.

Discusión.- Para el análisis, se ha seguido la teoría francesa, no oficializada, del Service des Monuments Historiques (que depende de la Dirección General de Patrimonio, a su vez, subsidiaria del Ministerio de Cultura francés). Así, las enfermedades de la piedra son, básicamente, la exfoliación y la erosión vermicular.

Resultados.- La fachada realizada por encima de los botaguas corridos tiene casi un cien por cien de sillares de aprovechamiento que proceden de otras construcciones.

Hay sillares mucho más oscuros que otros, lo cual manifiesta la presencia de una o varias pátinas distintas, procedentes de otra edificación. Los lechos de cantera no son paralelos a la dirección de las hiladas de la fábrica, son perpendiculares; lo cual parece indicar que son sillares cortados de otros más grandes, cuyos lechos si eran horizontales. Puede que haya sillares de segundo reaprovechamiento de fábricas de otros edificios, que también se habrían reciclado de alguna ruina o abandono.

Los sillares con lechos y vermiculos verticales sufren una escorrentía interna hacia abajo que ha exfoliado el sillar y que, en varios casos, se encuentra en posición contraria –

hacia arriba- delatando un segundo reaprovechamiento y manifestando una pérdida de material muy notable.

Conclusiones.- Las marcas de cantería tienen posiciones en todas direcciones, lo que habla de reaprovechamiento indiscriminado que no contemplaba cual era la posición de cada sillar anteriormente. No parece que haya habido aquí una mano de obra muy cualificada. Sin embargo, la labra va en la misma dirección diagonal en todos los sillares, lo cual demuestra que ha sido re-labrados con trinchante de forma somera una vez recibida la fábrica. En definitiva, se trata de una obra hecha con pocos medios, que cumple con las costumbres de la época, donde los mejores sillares y bancos de cantera se destinaban a las fortalezas y las partidas desechadas, mucho más baratas, eran patrimonio de la iglesia.

PALABRAS CLAVE

Investigación, Patrimonio, fábrica de piedra, cantería, Monumentos, San Pablo

INTRODUCCIÓN

La iglesia de San Pablo de Valladolid ya ha sido intervenida anteriormente, sobre todo en su fachada, que constituye una joya del buen hacer de los escultores y arquitectos del final del siglo XV, del siglo XVI y de comienzos del siglo XVII, cuando se produce la coronación delo frontón y de las torres. La historiografía, la investigación documental y las catas realizadas en los trabajos relativos a las obras de restauración permiten distinguir una parte de fábrica románica-gótica inicial y poco consistente a la que forra exteriormente una nueva capa de factura netamente gótica y una tercera, que sería la actual de estilo Hispano-Flamenco, a su vez remontada por un muro de calles y bandas, plateresco, durante el último tercio del siglo XVI y albores del XVII.

Sin embargo, lo que constituye una verdadera innovación es el hecho de darse cuenta de que la fábrica de piedra habitual, no decorada ni ornamentada, la que no sirve de soporte, fondo o nicho de esculturas, encierra, en sí misma, información como para sentar las bases de un conocimiento profundo de las condiciones y elementos materiales en que se ha realizado, cuestión que indica tanto de la historia del monumento y de la procedencia de los materiales como la significación de los motivos que

recrean sus arquerías, columnillas, capiteles, peanas, doseletes y un largo etc.

La fachada de la iglesia (Fig.1) es del estilo Reyes Católicos o Hispano-Flamenco hasta la parte superior del óculo y a partir de ahí es de estilo plateresco. La primera parte, la parte baja, se adscribe a finales del s. XV y comienzos del XVI, impulsada por Simón de Colonia como arquitecto y Fray Alonso de Burgos como mecenas y la segunda parte a la frontera entre los siglos XVI y XVII, protagonizada por el Duque de Lerma que hace patronazgo de la iglesia y traslada la capital del reino de España a Valladolid.

Bajo la piel de esta iglesia había antes un templo más modesto de estilo románico-gótico, del que nos queda la pequeña puerta de entrada, el óculo, y la mitad de la torre izquierda, donde se ve un acabado de fábrica mucho más rústico, comparado con la otra torre que tiene una factura de los siglos XVI y XVII.

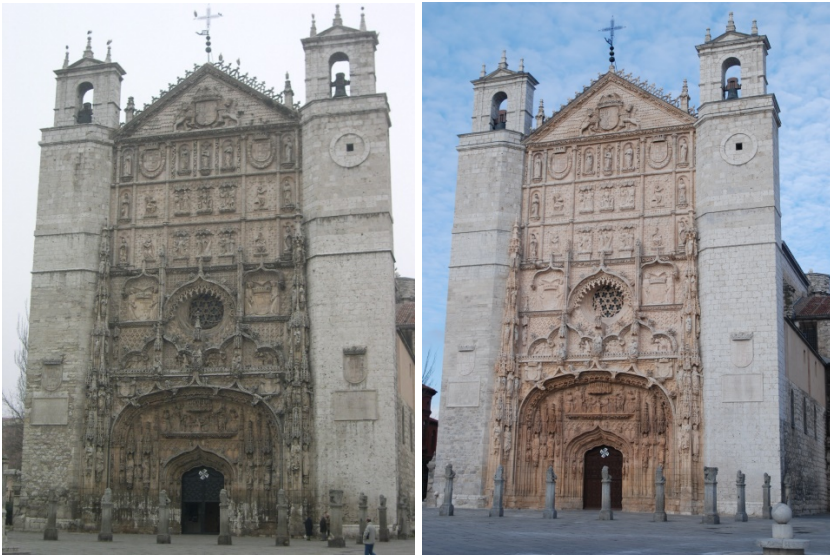


Figura 1: Antecedentes. Restauración de la Fachada de la Iglesia de San Pablo Valladolid. Fotografías antes (izquierda) y después (derecha) de la Restauración.

Fuente. Fotografía del autor.

Por oposición a la complejidad compositiva y riqueza ornamental de las representaciones, los demás muros son lisos y funcionales, destacándose

en ellos, si acaso, los contrafuertes verticales, necesarios para rigidizar y estabilizar el lienzo.

OBJETIVOS

Reconocer la importancia de la restauración de los Monumentos, patrimonio heredado, y de las fábricas de piedra, que si, en principio, no son de valor artístico, sí son de un valor testimonial inigualable, puesto que nos están hablando de su historia, por la forma de la labra, por las marcas de cantería, por las diversas posiciones que adopta la piedra, por sus reutilizaciones, etc. Estas fábricas de piedra nos están narrando todo un mundo, el de cómo se construían los edificios y de las vicisitudes que han pasado los Monumentos históricos.

Se va a ejemplificar lo expuesto en una pequeña obra relativa al ábside de la monumental iglesia de San Pablo, que fue en su día uno de los conventos más importantes de Valladolid, también adscrito al entorno urbano de la nobleza, frente al Palacio Real de Valladolid.

METODOLOGÍA

La obra a que se hace referencia es la de restauración y limpieza de las fábricas de la parte norte del ábside, así como de las jambas de los ventanales, parte de los cuales –los de la zona inferior– están completamente tapados por las edificaciones adosadas que corresponden a las antesalas de la gran sacristía de 1550 promovida por el Cardenal García de Loaysa. Durante la obra, al descubrir los ventanales ocultos aparecieron pinturas medievales, del siglo XIII o XIV más probablemente. En las figuras 2 y 3 se indica la parte de ábside que se interviene en planta y alzado.

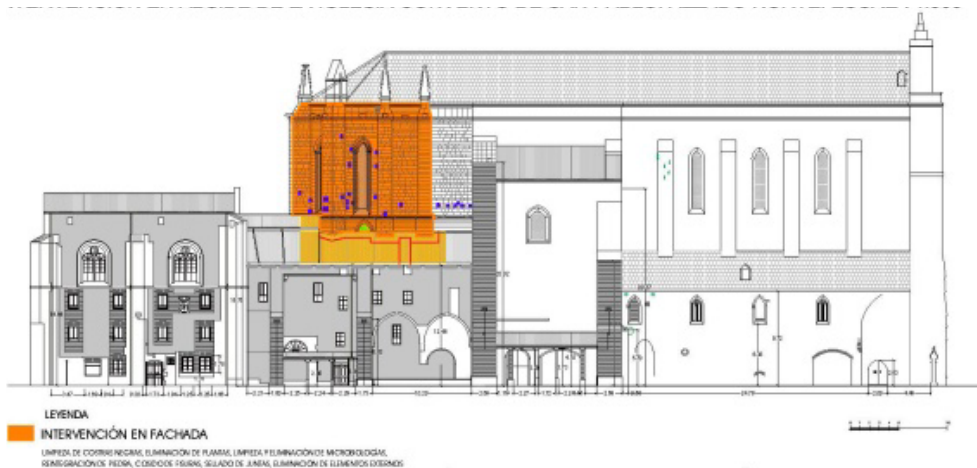


Figura 2 a: Intervención en ábside de la iglesia de San Pablo. Alzados Norte.
 Fuente. Dibujo del autor.

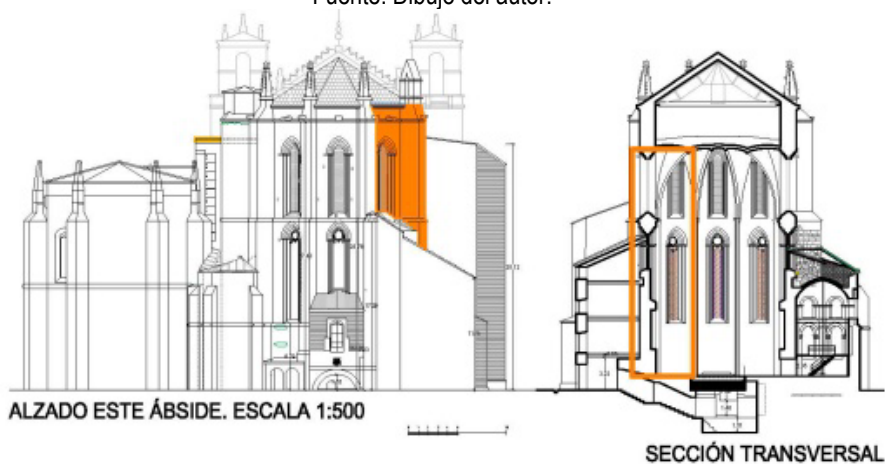


Figura 2 b: Intervención en ábside de la iglesia de San Pablo. Alzados Este y sección transversal.
 Fuente. Dibujo del autor.

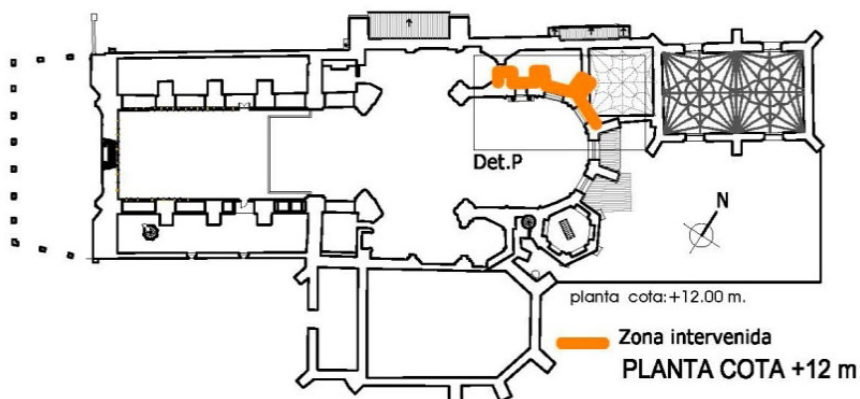


Figura 3: Planta de la iglesia de San Pablo. Zona intervenida.
Fuente. Dibujo del autor.

La planta basilical, con cabecera muy prominente, desarrolla capillas externas comunicadas entre sí y convertidas con el tiempo en naves laterales de poca altura. El crucero se forma absorbiendo también las capillas que lindan con el presbiterio.

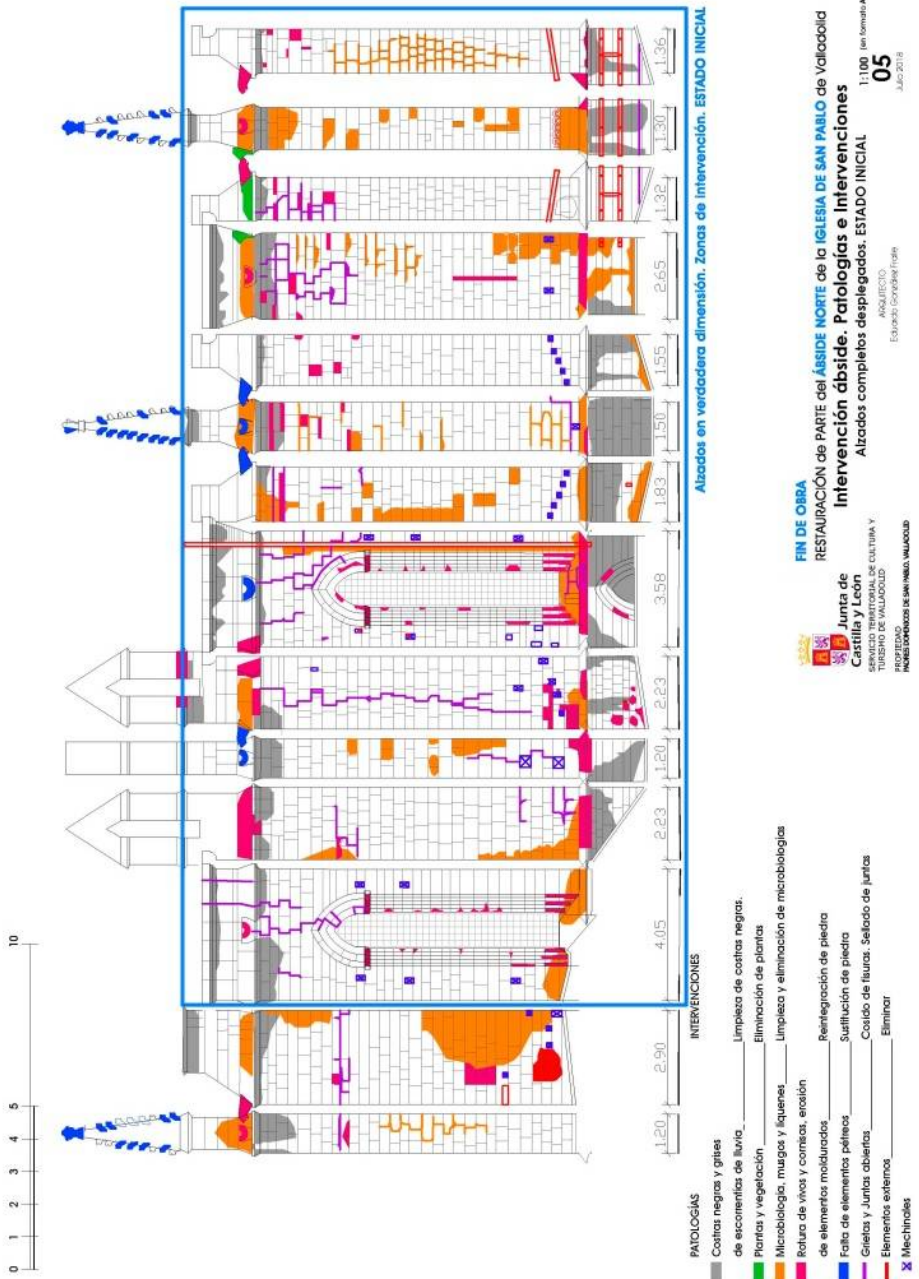


Figura 4: Desarrollo ortogonal del alzado Este del ábside. Estudio de Patologías.
Fuente. Dibujo del autor.

En la Fig. 4 hay un desarrollo lineal de toda la fábrica de piedra, donde se han ido anotando las patologías que se encontraban y las intervenciones que se veían razonables para acometer su restauración. Se obtiene así un primer mapa que indica lo que tenemos qué rectificar en el edificio y cómo deberíamos acometerlo. No solo se expone la descripción del estado actual, también los criterios de las intervenciones a realizar: desde fisuraciones, roturas de piedra, costras negras, colonización biológica, microbiología y vegetación, aves, procesos de alteración de los materiales, etc.

Los contrafuertes han sufrido fisuras y agrietamientos debido a los empujes de las bóvedas, manifestados a lo largo del tiempo. Aunque no existía un problema importante en lo estructural, sí era necesario estabilizar algunos movimientos en los contrafuertes, al mismo tiempo que se busca una cierta homogeneidad en las superficies de los materiales y en la escala, propugnando la contundencia formal que estos edificios siempre han tenido y manteniendo su carácter monumental.

Las grietas verticales afectan, sobre todo, a los entrepaños situados entre los contrafuertes, de medidas 4,05 m, 3,58 m, y 2,65, manifestándose sobre todo en la parte superior, la que más se deforma por los empujes horizontales y recorriendo el camino más sencillo para liberar la resistencia a estas deformaciones, es decir, desde la cornisa hasta las ojivas de las ventanas. El tercer entrepaño, más corto y robusto que los demás, sólo se deforma significativamente en la parte superior, pero de forma similar a los otros.

Por su parte, los contrafuertes (de espesor 1,20 m, 1,20 m, 1,50 m, y 1,30 m con una profundidad, en su parte exenta, de 2,90 m, 2,23 m, 1,83 m y 1,55 m, 1,34 m de promedio el más próximo al crucero también participan de fisuras verticales, sobre todo el intermedio de 2,23 m de saliente, más deformado porque mayor es el ángulo con el que giran los entrepaños del ábside (por esta circunstancia tiene más profundidad exenta que los contrafuertes situados a su derecha, al igual que le ocurre a los de la parte central del ábside).

Además se percibe un punto de máximo desplome hacia la horizontal que marcan las claves de los ventanales, es decir, donde más están afectando los empujes. No olvidemos que las armaduras están 3 m. más bajas de lo que sería su posición normal.

Las costras negras y grises se agrupan, como es natural en las cornisas y bajo los guardapolvos e impostas; la vegetación y microbiologías, musgos, algas, hongos y líquenes se ubican sobre estos elementos, allí donde las humedades tienen fácil realojamiento y la erosión es más potente, permitiendo la desaparición de juntas y las roturas de aristas vivas y cornisas, sea por heladicidad cuando entra agua, sea por la disgregación que producen las sales existentes.

También se observa cómo las escorrentías provocadas por fugas en canalones o roturas de cornisa conforman, junto con algunas aristas rinconeras, las zonas de humedades perennes que son un magnífico asiento para todo tipo de vegetación y microorganismos.

Otras muchas patologías, de orden puntual se producen a través del impacto de algunos agentes, entre ellos y muy principal, el de la acción antrópica. En efecto, se observan cajeados en los muros para sujetar rejas u otros mecanismos relacionados; otras veces son las viguetas de un cobertizo o las rozas de una instalación. Las aves que nidifican y las palomas con su detritus constituyen también fuentes habituales de degradación.

A cada tipo de patologías le conviene la intervención correspondiente, que se enuncia en la propia leyenda del plano, en la columna de la derecha: así la limpieza de las costras negras y grises, la eliminación de vegetación y de microbiologías, la reintegración de pequeñas regiones de piedra, con mortero de cal, armado o sin armar, la sustitución de piezas faltantes y necesarias para la comprensión y lectura muraría o para su protección y los cosidos de las fisuras o los sellados de las juntas para mantener la volumetría y evitar la penetración de agentes agresivos.



Figura 5: Vista del ábside. Antes (izquierda) y después (derecha) de la intervención.
Fuente. Fotografía del autor.



Figura 6: Conformación de la junta entre piedras, mordedura de arista (zona señalada por la flecha) Fotografías de antes y después (derecha) con la arista del contrafuerte completamente recta.
Fuente. Fotografía del autor.

En las fotografías de alzado (Fig. 5) del ábside se contempla el antes y después de la restauración en los tres tramos indicados. Ha sido una intervención modesta porque modesto era el presupuesto disponible. No se trata solo de recuperar la protección de las pátinas y el homogeneizado de la piedra, sino también el sentido de solidez de la fábrica, su potente monumentalidad y su escala, sin que se vea afectada por la textura o por una definición volumétrica imprecisa.



Figura 7: Después de la intervención: limpieza de biologías y costras negras, cosido de grietas, reintegración de piedras nuevas. Antes de la intervención (derecha): colonias vegetales, costras negras, escorrentía de agua de lluvia, grietas, rotura de cornisas y molduras.

Fuente. Fotografía del autor.

En la fotografía de la izquierda (Fig. 6) vemos una serie de careados y faltantes en las aristas exteriores, señalados en el dibujo por una flecha negra, que suelen ubicarse en los cambios de plano del volumen, donde el material está más suelto, en las juntas donde hay concurrencia de diferentes materiales, a veces no compatibles, donde se han colocado apósitos de otras épocas y la fábrica es más débil. Allí se suele depositar agua, hay problemas de heladicidad, otras evaporaciones, las sales cristalizan, etc.

En el lado derecho de la Figura 6 y en el lado derecho de la Figura 7 vemos el contrafuerte ya restaurado tal y como se quería lograr, con todas sus aristas dando esa imagen de solidez, de firmeza y de elemento arquitectónico unitario y homogéneo y de pieza estructural que trabaja con toda intensidad para sujetar las bóvedas del templo.



Figura 8: Detalle. Reintegración de piedras nuevas.
Fuente. Fotografía del autor.

Las coronaciones y los contrafuertes (Figuras 7 y 8) tienen numerosas aperturas y pérdidas de mortero, se tienen que abrir todas las juntas y sanearse todo para luego volver a rejuntar y no perder la lectura del despiece al mismo tiempo que domine el elemento general.

En la Figura 8 se observa una fase de la obra en la que se están sustituyendo sillares del contrafuerte más próximo al crucero. En estos casos de sustitución de un cuerpo de masa notable se ha de actuar por desplazamiento con la técnica del cajón (tiroir), es decir, como el que saca y mete un cajón en un mueble, evitando que dentro queden bolsas de aire

y procurando que la nueva piedra sea igual en porosidad y resistencia mecánica, además de los caracteres organolépticos.



Figura 9: Detalle. Colocación de nuevas piedras molduradas en cornisas.
Fuente. Fotografía del autor.



Figura 10: Detalle. Reposición de bota-aguas corrido de piedra natural caliza de Campaspero.
Fuente. Fotografía del autor.

Las piedras utilizadas, cuando ha habido sustituciones (Fig. 8, 9 y 10), son piedras calizas de Campaspero (Valladolid), de mejor calidad, incluso, que las existentes en el ábside del monumento. Nótese la importancia de perfilar las aristas para conseguir una geometría limpia. Aquí es adecuado por la escala de los elementos, los contrafuertes, que de otra manera serían piezas débiles y sin porte, produciéndose una extraña percepción contraria a lo que el espíritu de su diseño expresa. Pero no puede seguirse este aserto como si fuera una regla a disposición, pues en muchos casos convendrá otro tipo de criterio, al hilo de la lectura y emotividad que se quiere transmitir.

También es conveniente, en las fábricas de piedra, cuidar la junta y restaurarlas de forma intencionada, calculando que no se quede agua en las mismas tras las lluvias y haciendo previsión de su aspecto a la luz de sistema de luces y sombras estudiadas a todas las horas del día. Por eso es obligado visitar la obra cuando la luz es rasante a las fábricas porque se ven muy bien las sombras arrojadas y los contrastes y las texturas alcanzan el máximo de calidad y la imagen más veraz.

DISCUSIÓN

No solo es importante lo que observamos en cuanto a patologías o intervenciones sino que también disponemos de un mapa de estudio e investigación de la propia fábrica. En este mapa hemos realizado, en ese desarrollo ortogonal de toda zona de la fachada intervenida, un estudio de la tipología de la forma de trabajo, de las enfermedades y lesiones de la piedra, de las intervenciones en la fachada. Puede verse por la leyenda de los colores que existen unos sillares de unas épocas y otros de otras, que no pasa lo mismo en la parte superior que en la inferior, no solo a nivel de fracturas de la fábrica sino a nivel de sillares utilizados.

En este análisis es fundamental hacer un listado claro y contundente del número de características que los sillares poseen y del contenido de las mismas. Nos interesan aquellas que se repiten o que pueden aportar patrones de filiación que resaltarán, algunos a simple vista y otros cuando se vayan trasladando al dibujo de la fachada.

Estas características comunes permitirán hacer hipótesis narrativas del historial del conjunto de la fábrica. Cualquier detalle es importante, más allá de las marcas de cantería o la labra. Así, el desgaste de bordes y planos, las fábricas sobrevenidas porque, parcial o totalmente, usan sillares de reaprovechamiento, la textura que se manifiesta en las roturas o si las caras ocultas están talladas. En definitiva, un sinfín de palabras de un crucigrama del que hay que desvelar la frase que tenga sentido y cuadre con absolutamente todos los conocimientos que se poseen del edificio.

En el momento que caracterizamos lesiones o elementos constitutivos de los sillares vemos cómo estos se van agrupando en determinadas zonas. El grupo de las piezas con lesiones vermiculares (color marrón) se agrupan en una zona y otras lesiones (color naranja) se agrupan en otra, bien porque han venido de otra cantera o bien porque en su exposición, donde estuvieran colocados anteriormente, se han producido ese tipo de lesiones.

De manera que se produce una cierta agrupación de características de los elementos y de lesiones de esos mismos elementos. En la figura 11, se ven también las marcas de cantería, las mismas marcas de cantería tienen relación con las patologías o con el historial suministrado. Esto es muy interesante porque nos da pistas y nos apunta qué ha podido ocurrir en la vida del sillar y cómo determinadas piezas fueron elaboradas por un equipo de canteros que dejó su marca y procedencia, y ahora vemos las enfermedades de la piedra, sus lesiones y las patologías que potencian.

Es muy frecuente, en las fábricas de piedra de los templos que los sillares y los mampuestos provengan de otras fábricas más antiguas, de edificios derribados que ofician de cantera in situ y, por ello, no es desdeñables tal aportación pues ahorra el transporte y extracción del material, una de las cosas más costosas de precio, mucho más que la mano de obra directa.

Hay que imaginarse cómo se ha desarrollado la obra, cómo manejaba el cantero el trinchante o la escoda, de qué lado se colocaba cada piedra y por qué algunos están al revés y otros tienen fronteras de color como si hubieran estado mucho tiempo, en parte expuestos a la intemperie y en

parte protegidos. Es decir un estudio hacia atrás correlacionando todos los factores. Y así con los estratos, los poros, las direcciones de labra, las coloraciones y un largo etc.

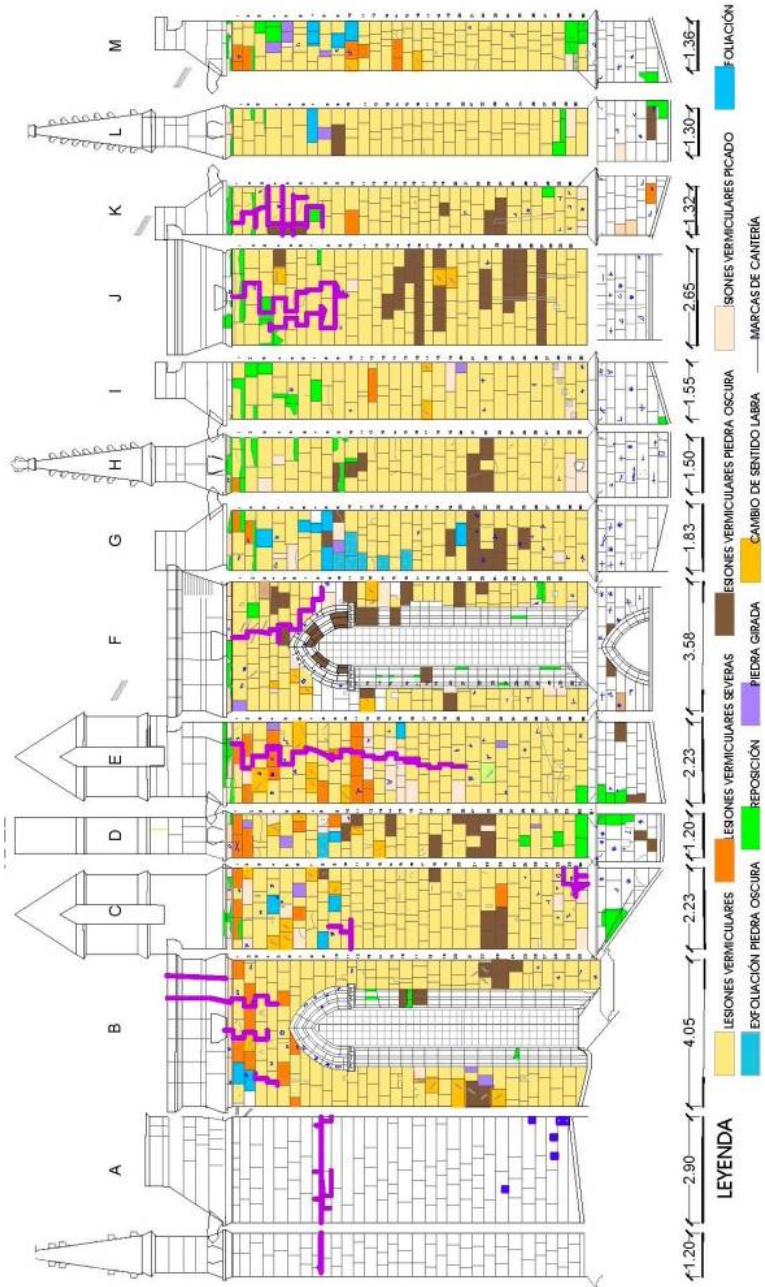


Figura 11 a: Alzado ortogonal y detalle Estudio de tipología, forma de trabajo, enfermedades y lesiones de la piedra. Ábside de la iglesia de San Pablo de Valladolid.
Fuente. Dibujo del autor.

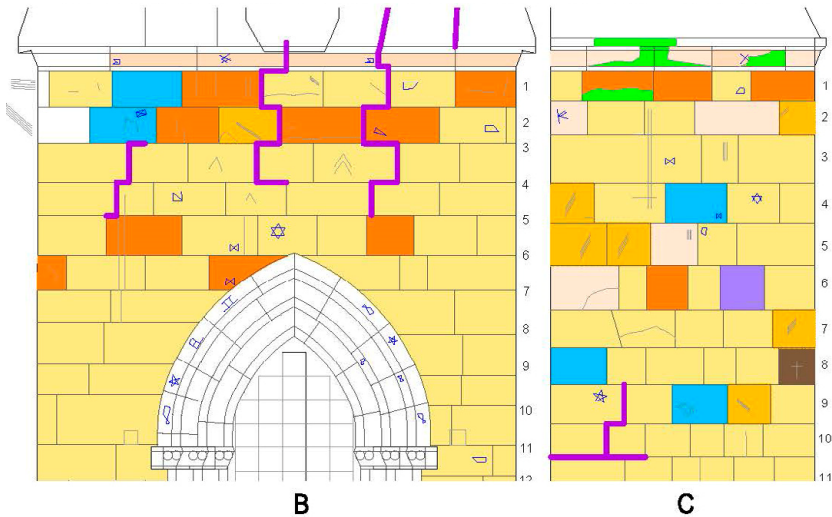


Figura 11 b: Alzado ortogonal y detalle Estudio de tipología, forma de trabajo, enfermedades y lesiones de la piedra. Ábside de la iglesia de San Pablo de Valladolid.
Fuente. Dibujo del autor.

Para el análisis, se ha seguido la teoría francesa, no oficializada, del Service des Monuments Historiques (que depende de la Dirección General de Patrimonio, a su vez, subsidiaria del Ministerio de Cultura francés). Así, las enfermedades de la piedra son, sobre todo, la exfoliación y la erosión vermicular.

En la Figura 11 se han numerado los distintos tramos y se ha dado una nomenclatura a la piedra, de forma que los colores indican las lesiones y características más importantes. Aparecen lesiones vermiculares en el sentido superficial (como un gusano que avanza en superficie) y en el sentido de la profundidad (como un agujero negro) que afectan a tres tonalidades de piedra, alguna muy débil, puesto que tiene gusanos severos. A veces las lesiones vermiculares salen a la luz, afectadas por otras patologías, trinchantes mal manejados, piezas que tienen oclusiones de arcilla, estratos con óxido de hierro, pelos de fases de formación que

surgen en zona local, etc. Las exfoliaciones, reposiciones y marcas deben también apuntarse.



Figura 12: Detalle del paño B en el nivel 7. Piedra con lesiones vermiformes severas y a su derecha piedra con antigua exfoliación en la parte inferior.

Fuente. Fotografía del autor.

Enfermedades de la piedra:

1. La exfoliación implica que las capas más externas se dañen, bien sea por evaporación del agua cargada de sales, que se depositan en las aristas o en las partes inferiores del sillar, hacia donde escurre el agua que satura la piedra; bien sea por la helada, que provoca la formación de hielo y revienta las capas superficiales.
2. Además, cuando las sales no son objeto de depósito externo y se impregnan de agua, su higroscopía y posterior cristalización y dilatación hace estallar igualmente la piedra.
3. La enfermedad vermiforme aparece cuando la calidad del banco de cantera es mediocre y se presentan oclusiones consecutivas y, muchas veces, galerías de gusano que, bien vacías, bien rellenas de arcillas o de óxidos de hierro, producen rozas superficiales (vermiculos horizontales, según el plano del lecho de cantera) o

una nube de pequeños agujeros perpendiculares a la fachada que penetran en profundidad y que se van haciendo más grandes con el tiempo. Generalmente estos agujeros suelen ser habitados por todo un zoológico de insectos y telarañas de múltiples variantes.

La realidad matiza cada caso concreto, pero es inexcusable observar, a través de los planos e infografías que se presentan, lo que ocurre sillar a sillar. Esa es la investigación realizada en esta fachada, que aún tiene más información a transmitir con los datos correspondientes a los parámetros de rugosimetría y colorimetría. Ver como cohabitan juntas y morteros con las galerías de gusano es también muy instructivo, porque, a veces, pasan al sillar colindante.



Figura 13: Detalle del paño C en el nivel 6.
Piedra con lesiones vermiculares y cambio de labra.
Fuente. Fotografía del autor.

RESULTADOS

Todo este análisis y recogida de datos es fundamental para el estudio del Patrimonio y los edificios, porque nos permite realizar, si conseguimos hacer una historia y tipología clara, la narración de vida y milagros de la

fábrica pétrea. Así, podríamos saber qué edificios se parecen entre sí porque los sillares tienen la misma procedencia, las mismas marcas de cantería, las mismas lesiones, el mismo material. Todos estos datos, analizados y cruzados en un ordenador nos darían un mapa, no solo de las fábricas del edificio sino de las fábricas en las ciudades y las diferentes épocas en que los edificios se construyeron.

Esperamos que, en un futuro no muy lejano, se estudien los edificios con tal minuciosidad que el seguimiento será algo muy fácil y, sobre todo, muy provechoso.

Hay otro mapa (Figura 14) donde aparecen las marcas de cantería y labras de la piedra. A veces las marcas de cantería quedan ocultas porque eran sillares reaprovechados o porque no eran unidades o partidas que se contrataban y se marcaban, sino que lo realizaban los propios operarios adscritos al convento de San Pablo, por tanto muchas veces no podemos clasificar todos los sillares con sus marcas, pero sí podemos ver lo que ha ocurrido, cómo se ha construido, qué problemas ha habido y cuál ha sido la vicisitud de toda la obra. Todo esto permite hacer el seguimiento de la fachada y sacar conclusiones de cómo se realizan las obras, sus fases constructivas, cómo se posicionan los sillares, cuál ha sido la premura, si contaban con más o menos presupuesto, etc.

Hay que confeccionar varias series de mapas que se resumen, básicamente en dos tipos:

1. Los de trabajo de campo sirven para anotar todas las cosas reseñables que le ocurren a un sillar, intentando también buscar proporciones a los eventos y dibujarlo de forma lo más precisa posible, porque toda acción implica patrones y eso nos permite identificar sillares manipulados por la misma persona, con el mismo historial, etc.

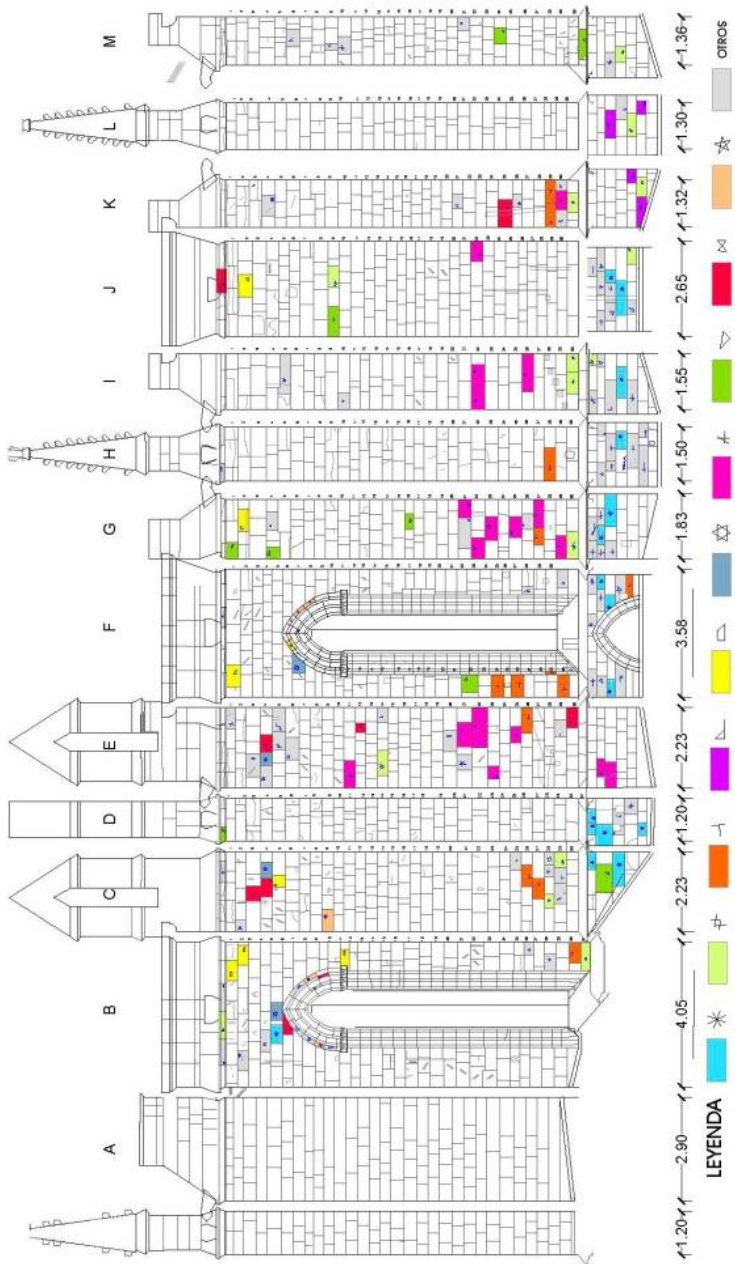


Figura 14 a: Alzado ortogonal y detalle del Ábside de la iglesia de San Pablo de Valladolid. Estudios de marcas de cantería y labra de la piedra.

Fuente. Dibujo del autor.

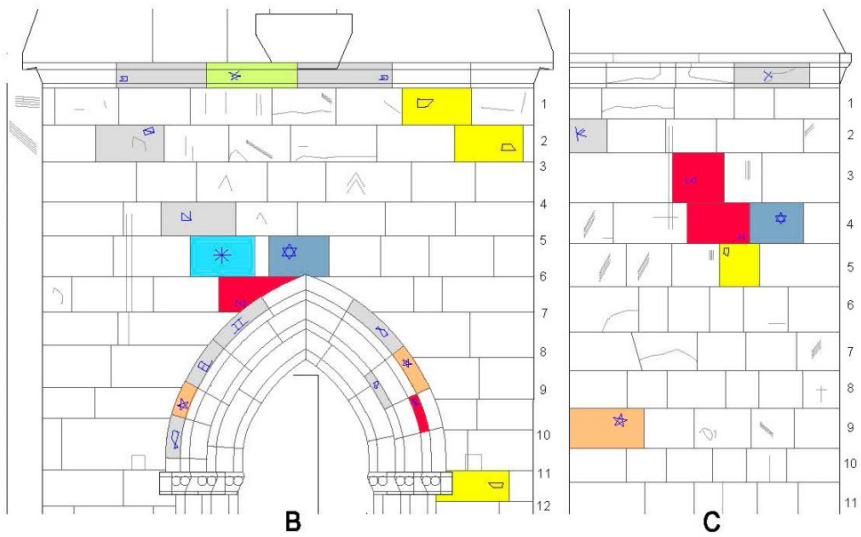


Figura 14 b: Alzado ortogonal y detalle del Ábside de la iglesia de San Pablo de Valladolid. Estudios de marcas de cantería y labra de la piedra.
Fuente. Dibujo del autor.

La interpretación de los signos de cantería debe analizarse incluso escanearse volumétricamente pues la igualdad de marcas no sólo corresponde al dibujo de la marca del cantero.

También consiste en ver con qué intensidad golpea o aprieta o con que oblicuidad maneja sus herramientas. Los métodos clásicos de arqueología son también absolutamente válidos en las lecturas murarias, llevando papel de calco o parafina para conseguir muestras de las labras, etc.

2. Los de investigación, que son, sobre todo, los mapas que hemos expuesto aquí y que deben interpretarse con sumo cuidado, ya que su elaboración es compleja, pero percatarse de lo que pasa en realidad también lo es. Damos, a continuación, dos pinceladas sobre el ejemplo que nos ocupa, aunque se podría escribir

un libro entero dado las riquísimas, abundantes y curiosas relaciones que se manifiestan en unos pocos metros cuadrados de fábrica. Así:

- La fachada realizada por encima de la moldura corrida del botaguas tiene casi un cien por cien de sillares de aprovechamiento que proceden de otras construcciones, por las razones que se aducirán a continuación.
- Hay sillares mucho más oscuros que otros, lo cual manifiesta la presencia de una o varias pátinas distintas procedentes de otra edificación.
- Los lechos de cantera no son paralelos a la dirección de las hileras de la fábrica; son perpendiculares. Lo cual parece indicar que son sillares cortados de otros más grandes, cuyos lechos si eran horizontales.
- Puede que haya sillares de segundo reaprovechamiento de fábricas de otros edificios, que también se habrían reciclado de alguna ruina o abandono.
- Se indica lo anterior porque, incluso los sillares con lechos y vermiculos verticales sufren una escorrentía interna hacia abajo que ha exfoliado el sillar y que, en varios casos, se encuentra en posición contraria –hacia arriba– delatando un segundo reaprovechamiento y manifestando una pérdida de material muy notable.
- Las marcas de cantería tienen posiciones en todas direcciones, lo que habla de reaprovechamiento indiscriminado que no contemplaba cual era la posición de cada sillar anteriormente. No parece que haya habido aquí una mano de obra muy cualificada.
- Sin embargo, la labra va en la misma dirección diagonal en todos los sillares, lo cual demuestra que ha sido relabrados con trinchante de forma somera una vez recibida la fábrica.

- En definitiva, se trata de una obra hecha con pocos medios, que cumple con las costumbres de la época, donde los mejores sillares y bancos de cantera se destinaban a las fortalezas y las partidas desechadas, mucho más baratas, eran patrimonio de la iglesia



Figura 15: Detalle labra de las piedras según épocas, herramientas y forma de trabajo. En la fotografía se aprecian los trinchantes. Iglesia de San Pablo de Valladolid.
Fuente. Fotografía del autor.



Figura 16: Detalle marcas de cantería de las piedras. Nivel 5. Paño B iglesia de San Pablo de Valladolid.

Fuente. Fotografía del autor.



Figura 17: Detalle de pintura mural románica (s. XIV) encontrada sobre el hueco ojival de planta baja tapiado. Superposición de pinturas: **B**_ Damero rojo, blanco y azul, s. XIV. **C**_ llagueado en doble junta de color rojo, s. XV.

Fuente. Fotografía del autor.

Por último comentar la parte del ábside por el interior, que también se intervino en esta restauración, y donde aparecieron unas pinturas medievales en los ventanales de la parte baja de antiguas vidrieras que se cerraron, quizá para poner un retablo móvil de los que tanto se utilizaban en el s. XIV-XV, se supone entonces cuando se produce el cierre de las vidrieras de la parte baja y se hace un tabique con pintura medieval, parteluz y fondos de retícula con trébol de cuatro hojas. El objetivo es poder colocar un retablo sin que las vidrieras bajas deslumbren.

CONCLUSIONES

Las marcas de cantería tienen posiciones en todas direcciones, lo que habla de reaprovechamiento indiscriminado que no contemplaba cual era la posición de cada sillar anteriormente. No parece que haya habido aquí una mano de obra muy cualificada. Sin embargo, la labra va en la misma dirección diagonal en todos los sillares, lo cual demuestra que ha sido re-labrados con trinchante de forma somera una vez recibida la fábrica. En definitiva, se trata de una obra hecha con pocos medios, que

cumple con las costumbres de la época, donde los mejores sillares y bancos de cantera se destinaban a las fortalezas y las partidas desechadas, mucho más baratas, eran patrimonio de la iglesia.

Una de las conclusiones importantes de este escrito era poder demostrar que una simple fábrica de piedra tiene una enorme información, resultando obligatorio extraerla y restaurar sin perder un ápice de ella y dando la máxima lectura a la historia de la misma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- VALDÉS FERNÁNDEZ, M., PÉREZ HIGUERA, M^a T. y. LAVADO PARADINAS, P. J. (1996), *Historia del Arte de Castilla y León. Tomo IV. Arte Mudéjar*. Valladolid: Ámbito Ediciones.
- VALLEJO, C., MARTÍNEZ FRÍAS, J. M^a., ARA GIL, J., MATEO GÓMEZ, I., CASTÁN LANASPA, J., NIETO ALCAIDE, V., ESTELLA MARCOS, M., BRASAS EGIDO, J. C., GALLEGO DE MIGUEL, A. y ÁLVAREZ MORA, A. (1995), *Historia del Arte de Castilla y León. Tomo III. Arte Gótico*. Valladolid: Ámbito Ediciones.
- LAULE, U., TOMAN, R. y BEDNORZ, A. (2004), *Architecture Médiévale*. Berlin (Germany): Feierabend Verlag OHG.
- PALOMARES IBÁÑEZ, J. M^a. (1970), *Patronato del Duque de Lerma sobre el Convento de San Pablo de Valladolid*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones.
- PALOMARES IBÁÑEZ, J. M^a. (1970). *El Convento de San Pablo. Aportaciones histórico-artísticas para la historia de un convento vallisoletano. pp. 130*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid.
- PALOMARES IBÁÑEZ, J. M^a. (1970). *San Pablo Monumental*. Victoria: Fournier.
- PALOMARES IBÁÑEZ, J. M^a. (2016, 4 de abril). La sombra alargada del Duque de Lerma sobre el convento de San Pablo de Valladolid. *Archivo Dominicano. Anuario. XXXVI*, pp. 239 - 272. (España): Instituto Histórico Dominicano de San Esteban (Salamanca).

PALOMARES IBÁÑEZ, J. M^a. (2013, 4 de junio) Visicitudes del convento de San Pablo de Valladolid en el siglo XIX. *Archivo Dominicano: Anuario* 34, 225-284. España: Instituto Histórico Dominicano de San Esteban (Salamanca).

PALOMARES IBÁÑEZ, J. M^a. (2016, 18 de abril) Los Dominicos del Convento de San Pablo en la historia de la ciudad. Estudios en homenaje al profesor Celso Almuíña Fernández. *Historia, Periodismo y Comunicación*. Pp. 443 - 455. (España): Ediciones Universidad de Valladolid.

AGENTES Y CRITERIOS EN LA DECISIÓN DE CONSERVAR. UN ESTUDIO DE CASO DE ARQUEOLOGÍA URBANA³³²

M^a CARMEN REIMÓNDEZ BECERRA

Delegación de Cultura y Patrimonio histórico de Cádiz y Universidad de Sevilla, España

DR. JOSE MANUEL ALADRO PRIETO

Universidad de Sevilla, España

RESUMEN

La integración del patrimonio en la ciudad es uno de los temas pendientes de la política cultural europea según el Plan Nacional de Conservación. Una cuestión que cada vez se hace más relevante dada la presión que el turismo ejerce sobre los centros históricos y las reacciones contrarias que se están produciendo en la ciudadanía.

La decisión de conservar o no conservar, los vestigios que se descubren en las intervenciones arqueológicas preventivas, se convierte en un momento determinante para el futuro de dicho patrimonio y la posible imagen de nuestras ciudades.

Una decisión que enfrenta intereses privados y públicos y recae en los técnicos, teniendo que asumir grandes responsabilidades, sin que existan protocolos definidos para esta cuestión.

La puesta en valor de determinados vestigios y la agilidad de toma de decisiones en el proceso, puede ser crucial para que el patrimonio de nuestras ciudades pueda constituirse en un recurso utilizable para la recuperación no sólo económica, sino también humana de nuestras sociedades, tras la pandemia.

La falta de publicaciones sobre criterios de gestión, y en concreto sobre la práctica en estos casos, que pueden ser delicados de publicar por la posibilidad de conllevar responsabilidades, somete el proceso a la incertidumbre y el oscurantismo.

Esta investigación rompe tendencias en ese sentido, en cuanto hace público un caso de estudio de Jerez de la Frontera, seleccionado por la diversidad de elementos hallados, y el número de elementos conservados con diferentes soluciones de integración. Me-

³³² Este capítulo es parte de una tesis doctoral en realización, titulada: "Conservación del patrimonio; Aportaciones de la Arqueología aplicada en ámbito urbano", que se desarrolla en el grupo HUM 700: "Patrimonio y desarrollo urbano en Andalucía" de la Universidad de Arquitectura, de Sevilla

diante la Arqueología Aplicada, se deconstruye el proceso de toma de decisiones llevado a cabo y se establece una prioridad entre los criterios y los agentes implicados en el proceso, a la vez que determina los factores claves que condicionan el proceso de conservación arqueológica en la práctica para poder servir de base a su necesaria optimización en un futuro cercano

PALABRAS CLAVE

Criterios, Conservación, Gestión arqueológica, Arqueología urbana, Agentes

1. INTRODUCCIÓN

La integración del patrimonio en la ciudad es uno de los temas pendientes de la política cultural europea (Plan Nacional de Conservación, 2011). Esta cuestión se hace cada vez más relevante dada la presión que el turismo ejerce sobre los centros históricos y las reacciones contrarias que se están produciendo por parte de los ciudadanos, que se ven relegados de su ámbito cotidiano por un afán consumista de lo cultural que revierte en manos privadas y tiene consecuencias nefastas para la dinámica comunitaria de la ciudad.

El patrimonio es el recurso por excelencia para nuestros abandonados centros históricos, y sin embargo, el 90% de la investigación que se realiza sobre estos elementos, proviene de las intervenciones preventivas que la ley obliga a desarrollar, (art. 50 de la Ley 14/2007 de PHA, art. 43 de la ley 16/1985 de PHE), previamente a la realización de un proyecto constructivo ya planificado.

El sistema de arqueología preventiva en las ciudades se instauró hace cuarenta años, con fines de investigación, sin que integrara cuestiones de conservación. Una problemática que se agudiza cuando se advierte la diferencia de concepto de la arqueología preventiva que existe a nivel internacional, una cuestión que dificulta el avance de la disciplina. (Querol, 2010, p.244).

De hecho, existe una demanda generalizada sobre la necesidad de establecer más reglajes, guías o recomendaciones respecto al ámbito de la

conservación. (López-Menchero, 2013, p.11; Fernández, 2008; Nicolau, 2005; Ruiz Zapatero, 2005).

De esta forma, el aumento o enriquecimiento de nuestro patrimonio urbano deviene de estas actuaciones y en especial de la arqueología. Unas intervenciones que integran un momento crucial, cuando se decide si los vestigios aparecidos deben ser conservados. Un momento determinante para el futuro de dicho patrimonio y la imagen de nuestras ciudades. Una decisión que enfrenta intereses privados y públicos. Esta delicada decisión que antes se hacía de forma natural desde la propia sociedad, hoy recae en los técnicos, teniendo que asumir grandes responsabilidades a nivel económico, social, urbanístico...

Sin embargo, a pesar de su relevancia, esta cuestión aún no tiene protocolos establecidos. Los criterios internacionales al respecto son vagos, sin que exista una metodología a seguir, pudiendo tomar de base, sólo algunos artículos que intentan orientar en este sentido.

La protección en tiempos de crisis, como el actual, se relaja, y la presión sobre dicha decisión se acrecienta en aras de un afán constructivo entendido como única salida al desplome económico; mientras, el patrimonio arqueológico, un recurso no renovable, cada vez más frágil y escaso, se convierte en un obstáculo para un desarrollo mal entendido que amenaza con la homogeneización de unos centros que, pronto, no podrán ser llamados históricos.

2. PLANTEAMIENTO

La puesta en valor de determinados vestigios y la agilidad de toma de decisiones en el proceso, puede ser crucial para que el patrimonio de nuestras ciudades pueda constituirse en un recurso utilizable para la recuperación no sólo económica, sino también humana de nuestras sociedades, tras la pandemia.

No obstante, no existen protocolos definidos. La falta de investigaciones sobre criterios de gestión, y en concreto sobre la práctica en estos casos,

que pueden ser delicados de publicar por la posibilidad de conllevar responsabilidades, somete el proceso a la incertidumbre y el oscurantismo, tanto para la sociedad, como para técnicos y promotores.

Esta investigación se inspira en el procesualismo, para intentar establecer protocolos de actuación unitarios que ayuden a optimizar la gestión del patrimonio, aunque toma como base la Arqueología Aplicada para poder contratar teoría y práctica, con el fin de establecer un estado de la cuestión de la misma que sirva para enriquecer la teoría existente. De esta forma, el objetivo principal de nuestra investigación sería optimizar el sistema de gestión del patrimonio arqueológico en claves de conservación preventiva.

Esta investigación rompe tendencias, en cuanto se hace público un caso de estudio de Jerez de la Frontera, seleccionado por la diversidad de elementos hallados, y el número de elementos conservados con diferentes soluciones de integración.

En su análisis se deconstruye el proceso de toma de decisiones llevado a cabo y se establece una prioridad entre los criterios y los agentes implicados en el proceso, a la vez que determina los factores claves que condicionan el proceso de conservación arqueológica en la práctica para poder servir de base a su necesaria optimización en un futuro cercano.

3. ANÁLISIS DE LA TEORÍA. DISCUSIÓN

A nivel internacional, se han insinuado sólo algunos métodos para seleccionar los yacimientos o enclaves más adecuados o más susceptibles de poner en valor, aunque siempre en cuanto a patrimonio ya conocido, o en cuanto a yacimientos de gran envergadura, como ha sido el proyecto APPEAR, que ha expuesto una serie de buenas prácticas en la conservación arqueológica, y ha expresado la necesidad de estudios de viabilidad para poder tomar decisiones al respecto. (Ciudades del presente, ciudades el futuro: Dar vida ala arqueología urbana, 2005)

No obstante, todo se ha referido a grandes yacimientos sin que se hayan encontrado soluciones a todas esas intervenciones preventivas que se realizan cada día en las ciudades.

A este respecto, sólo existen algunos artículos que hacen referencia a los criterios que se suelen barajar para tomar la decisión sobre qué conservar, pero la idoneidad de adoptar unos u otros, suele ser totalmente desconocida. Dicho proceder, se suele justificar con la variabilidad de las circunstancias en cada caso, sin que podamos precisar más en cuanto a protocolos de actuación. No existen publicaciones sobre estos casos de decisión, al ser cuestiones internas de gestión y por tanto, tampoco se puede aprender de las determinaciones adoptadas, siendo un tema que no está exento de polémica.

En el cuadro 1 se expone una síntesis de los criterios que varios autores han definido como determinantes para establecer la discusión sobre lo que debe tener prioridad de conservación y los condicionantes o factores que se deben tener en cuenta.

Cuadro 1. Síntesis de criterios

	ZAFRA DE LA TORRE (1996)	GONZÁLEZ MÉNDEZ (2000)	NICOLAU (2005)	GIUGLIELMINO (2007)
Informativo /histórico		DOCUMENTACIÓN (nivel de investigación / conocimiento)		
	SINGULARIDAD (caso único estudio) RAREZA (escaso en el ámbito) DIVERSIDAD: (conjunto diacrónico completo en conjunto)	EXCEPCIONALIDAD: (singularidad) POTENCIAL INFORMATIVO (posibilidad futura) COMPLEMENTARIEDAD (valor conjunto con yacimientos próximos)	SINGULARIDAD (ejemplo único)	SINGULARIDAD
			VALOR HISTÓRICO (relevancia, ejemplo o innovación teórica)	
Simbólico	REPRESENTATIVIDAD	RECONOCIMIENTO SOCIAL	VALOR SIMBÓLICO (identidad)	
Estético/Formal	FRAGILIDAD (débil conservación)	FRAGILIDAD (materiales) VULNERABILIDAD (<u>circunstancias</u> <u>amenazan</u> o favorecen la preservación)	MONUMENTALIDAD (grado de conservación emergente)	ESCASEZ EXCEPCIONALIDAD MONUMENTALIDAD
	INTEGRIDAD (interconexión de los restos)		LEGIBILIDAD Y CAPACIDAD DISCURSIVA (visibilidad)	ANTIGÜEDAD O PINTORESQUISMO
Económico /usos	COMPLEJIDAD (dificultad comprensión del marco histórico zona)			
	EJEMPLARIDAD (efecto dominó de copias) EXPECTATIVAS DE USO (posib. inversiones fines culturales)		CAPACIDAD DE MUSEALIZACIÓN (mantenimiento y gestión)	
	TITULARIDAD (pública)			
		PROTECCIÓN por otras figuras legales (planeamiento, medio <u>ambiente..</u>)		
		IMPACTO AMBIENTAL (paisajístico y socioeconómico)		

Fuente: (Elaboración propia)

En el esquema anterior, se puede observar que todos los autores refieren criterios en referencia a cuatro aspectos:

- Valor histórico/informativo o documental
- Valor simbólico
- Valor estético y/o formal
- Valor económico o de uso

El Valor histórico es el más desarrollado. Insisten en la singularidad, la relevancia histórica del vestigio, el hecho de que sea un elemento representativo de una época o suceso, como un valor esencial que justifica su conservación, una opinión que no ha variado con el paso del tiempo. Tan sólo González, especifica su valor en cuanto la información que contenga pueda ser complementaria de otros elementos similares ya existentes o que pueda despejar lagunas históricas. En este caso, está claro que se refiere a la selección de yacimientos en el medio rural.

En cuanto al valor simbólico, todos lo reconocen como un valor añadido, sólo Giuglielmino no hace referencia a él, aunque es posible que en el ámbito urbano al que nos referimos, esta apropiación social o reconocimiento identitario del patrimonio hallado en las intervenciones es difícil que exista.

En los valores estético formales, se advierten varios aspectos. Los primeros contemplan primordial que los vestigios puedan ofrecer una lectura obvia, es decir, que el grado de conservación de los restos sea suficiente para que se puedan como mínimo, reconocer las estructuras, lo que Nicolau llama el grado de monumentalidad en relación a la altura de las estructuras emergentes, que es equiparable al concepto de integridad o interconexión de sus elementos, que defiende Zafra de la Torre. Asimismo, se incide en la vulnerabilidad de los materiales, la fragilidad de los elementos, como un valor a considerar para justificar su conservación por el riesgo al que está sometido, hasta el punto que González Méndez es el único criterio que ofrece en este grupo de características estético-formales. Por otro lado, Giuglielmino aporta como valor la originalidad de la composición estética o constructiva, la singularidad de la misma, como cuestión a valorar.

Por último, los valores de uso se centran en la perspectiva de poder utilizar el bien como recurso. Si Zafra tiene un abanico amplio de posibles utilidades, con el tiempo ese uso se va refiriendo a la capacidad de musealización y a las posibilidades de obtener un beneficio económico.

Tan sólo Nicolau refiere al impacto paisajístico refiriendo tanto las repercusiones paisajísticas como las de índole económica, aunque en su lectura se advierte su orientación hacia el aprovechamiento turístico.

Asimismo, Zafra expresa el condicionante de la titularidad pública de los terrenos, como una cuestión a tener en cuenta, siendo la única referencia al ámbito jurídico de los bienes, mientras González, expresa la conveniencia de que los elementos estén protegidos por la legislación y la normativa, para poder establecer su protección y conservación. Las únicas cuestiones que hacen referencia al contexto o al estado actual de los bienes. Es más, M. Giuglielmino insiste en que los valores tradicionales de la concepción del patrimonio como objeto histórico-artístico, son los que actualmente prevalecen aún en la selección y profundidad de la investigación del patrimonio, en la modalidad de los proyectos de conservación y en las formas de gestión e inversión de recursos para la difusión.

En definitiva, se puede decir que son criterios muy generales para toda la diversidad de patrimonio arqueológico existente y en ningún momento se establecen meras orientaciones para la toma de decisiones, puesto que ninguno de los autores mencionados ofrece una jerarquía o supremacía entre valores o un criterio de cuantificación o medida para cada uno de ellos. Esto nos lleva a concluir que en la actualidad no existen criterios científicos claros que especifiquen qué conservar y cómo, por lo que el análisis de la práctica es fundamental para dilucidar el proceso que se realiza.

4. ANÁLISIS DE LA PRÁCTICA: I.A.P EN C/CASTELLANOS, 3 Y PLAZA DEL CARMEN, 4, JEREZ DE LA FRONTERA (CÁDIZ):

4.1 ANTECEDENTES:

La intervención arqueológica que nos ocupa, tuvo lugar en un solar de la C/ Castellanos y Plaza del Carmen, 4, de Jerez de la Frontera, motivada por un proyecto de obra civil que agrupaba dos parcelas contiguas para realizar un conjunto de 17 viviendas y garaje en el centro histórico de la ciudad, concretamente frente a la conocida iglesia del Carmen.

Los inmuebles estaban protegidos dentro del recién aprobado PGOU, con Catalogación General, y al estar inserto en conjunto histórico, debía realizarse una intervención arqueológica previa a la ejecución de la obra, en consonancia con el art. 59 del al LEY 14/2007 de PHA.

Por un lado, la parcela de Plaza del Carmen había sido demolida en un proyecto anterior de los años 90. Dicha obra había sido paralizada por haber sido denunciada por los vecinos porque se estaban llevando elementos arquitectónicos del inmueble, en concreto una arquería del siglo XVI que había sido desmontada y trasladada para su venta. No obstante, posteriormente supimos, por el antiguo dueño de la finca, que también había un artesanado mudéjar en una de las estancias, que había desaparecido. Al inicio de nuestra intervención, esta parcela de Plaza del Carmen se encontraba ya demolida, presentando únicamente una estructura de hormigón de tres pisos que ocupaba la mitad de su superficie (Figura 2) y la mitad de un horno de pan en el límite medianero Sureste de la misma, que hasta hacía pocos años había estado funcionando.

Por otro lado, el inmueble de C/ Castellanos, correspondía a una vivienda señorial que había estado abandonada durante veinte años, con problemas de todo tipo: desde el deterioro de toda su estructura abandonada a la intemperie, hasta el uso del solar como vertedero, con la consiguiente atracción de animales indeseados, y la existencia de ocupas en sus últimos años. Debido a su estado de deterioro, fue objeto de una demolición generalizada, previamente a nuestra intervención.

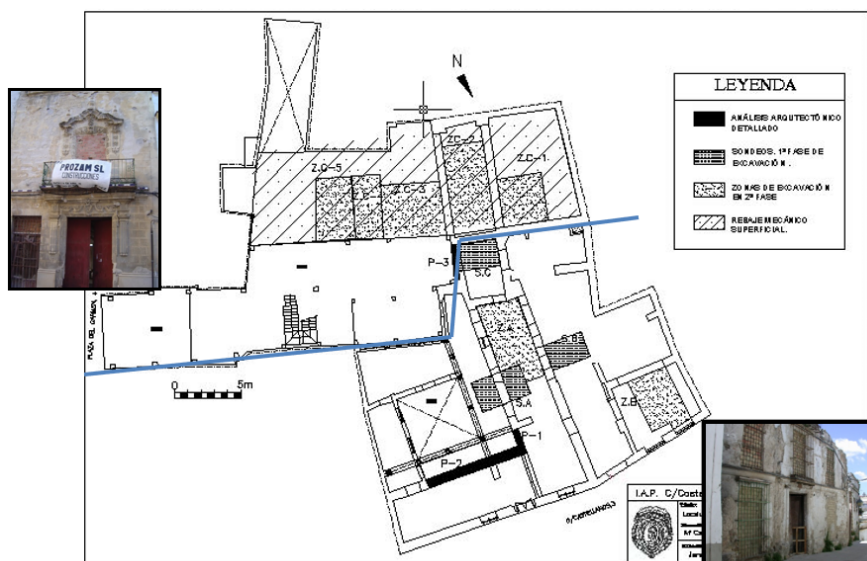


Figura 1: plano de los inmuebles
Fuente. Google Imágenes

Desde el inicio de obra, la catalogación urbanística obligaba a conservar las fachadas de ambos edificios, una arquería mudéjar del inmueble de C/ Castellanos y una yesería de la misma época que fue descubierta durante los trabajos previos de reconocimiento el inmueble por parte de la constructora

De esta forma, nuestra intervención requería metodológicamente varias fases de actividad:

- Fase I. Análisis arqueológico de paramentos requerido exclusivamente para la crujía que albergaba la yesería y la arquería que iba a ser desmontada.
- Fase 2. Excavación en el subsuelo: realización de sondeos arqueológicos de diagnóstico y excavación en extensión de la parcela. (Figura2)

- Fase 3. Control de obra: Seguimiento del desmonte y posterior restitución de la arquería una vez realizado el garaje y seguimiento arqueológico de rebajes durante la realización de la obra. (Figura 3)

La intervención ofreció una horquilla cronológica de ocupación desde el calcolítico hasta nuestros días, que resumo para no extender demasiado la exposición:

- Zona de enterramiento calcolítica.
- Ocupación prealmohade. S. XI, tahona y silo-vertedero.
- Ocupación intramuros almohade, aljibe y silo-vertedero
- Estructuras del siglo XIV
- Vivienda de fines del siglo XV, con reformas en el siglo XVI que conforman la época principal de las estructuras existentes.
- Reformas constructivas en los siglos XVIII y XIX, siendo en esta época cuando se divide en casa de vecinos
- Abandono en el siglo XX.







Figuras 1 y 2: Excavación y desmonte de arquería
Fuente. Elaboración propia



4.2 ELEMENTOS SUSCEPTIBLES DE CONSERVACIÓN.



Se hallaron numerosos elementos muebles en gran cantidad en una gran variedad de fosas y silos-vertederos que encontramos por toda la parcela, que fueron depositados en el museo arqueológico, según directrices de la administración competente. No obstante, se ofrece un listado de los elementos inmuebles susceptibles de ser conservados y que fueron objeto del proceso de decisión. En cada uno de ellos se ofrece una síntesis de los valores que se les adscribieron en función de los apartados expuestos en el cuadro I.

ELEMENTOS	VALORACIÓN HISTÓRICO-PATRIMONIAL
<p data-bbox="165 645 436 707">1. Estructura funeraria calcolítica</p> 	<p data-bbox="466 645 1006 807">Singularidad histórica. Estructura funeraria calcolítica, correspondiente a un enterramiento doble en silo o fosa circular y foso circunvalando. (En Jerez se suelen documentar hallazgos de esta época, sin que exista un estudio general hecho al respecto).</p> <p data-bbox="466 830 1006 892">Localización Se localizó en una de las estancias principales, ya demolidas, del edificio de C/ Castellanos.</p> <p data-bbox="466 915 1006 977">lectura/vulnerabilidad/grado conservación: Cortada en parte. No se planteó.</p> <p data-bbox="466 1000 853 1026">Valor económico/uso: No se planteó</p>

<p>2. Pozos de agua</p> 	<p>Singularidad histórica: Dos pozos de agua, excavados en el subsuelo, fabricados con sillares, aunque no presentaban brocal alguno. Uno de ellos permanecía activo en el momento de la intervención.</p> <p>Jerez es una ciudad que se ha abastecido con agua de pozo históricamente, aunque conocemos pocos ejemplos donde se conserven. No se tiene datos sobre la singularidad que representaría.</p> <p>Localización: Uno se localizaba en la medianera Sur y otro, el que permanecía activo, cerca de la medianera Oeste del inmueble de C/ Castellanos.</p> <p>Valores estéticos: lectura/vulnerabilidad/grado conservación: No se planteó.</p> <p>Valor simbólico/ejemplaridad: No se planteó.</p> <p>Valor económico/uso: No se planteó</p>
<p>3. Aljibe mudéjar</p> 	<p>Singularidad histórica: Estructura subterránea, de ladrillos, excavada en el sustrato en el extremo Sur del patio de C/ Castellanos.</p> <p>Localización: Se localizó en la última fase de intervención, en la actividad de seguimiento y control de obra, con abundante material de la época y restos de pintura parietal figurativa en su relleno.</p> <p>Valores estéticos: lectura/vulnerabilidad/grado conservación: No se planteó.</p> <p>Valor simbólico/ejemplaridad: No se planteó.</p> <p>Valor económico/uso: No se planteó</p>

<p>4. Silos/fosos de vertido</p> 	<p>Singularidad histórica: Conjunto de estructuras excavadas en el subsuelo. Numerosos pozos o fosos de vertido con abundante material cerámico en buenas condiciones de conservación y Su cronología es variada abarcando unidades de los siglos XI hasta otros de época contemporánea, aunque la gran mayoría datan del siglo XVI.</p> <p>Localización: Se localizan por toda la superficie de los inmuebles intervenidos.</p> <p>Valores estéticos: lectura/vulnerabilidad/grado conservación: No se planteó.</p> <p>Valor simbólico/ejemplaridad: No se planteó.</p> <p>Valor económico/uso: No se planteó</p>
<p>5. Cimientos y canalizaciones varias.</p> 	<p>Singularidad histórica: Cimientos de muros mudéjares y su infraestructura asociada, con pozos y canalizaciones varias, realizadas con sillares, con marcado carácter monumental.</p> <p>Localización: Se localizaban especialmente en la esquina Suroeste de la parcela de Plaza del Carmen y se extendían hacia la zona central y Norte, de C/Castellanos.</p> <p>Valores estéticos: lectura/vulnerabilidad/grado conservación: No se planteó.</p> <p>Valor simbólico/ejemplaridad: No se planteó.</p> <p>Valor económico/uso: No se planteó</p>

<p>6. Tahona islámica</p> 	<p>Singularidad histórica: Horno de pan islámico.</p> <p>Localización Se localiza en el centro de la parcela de C/ Castellanos</p> <p>Lectura/vulnerabilidad/grado conservación: Ha perdido la cubierta. Conserva el pavimento y el 80% de su planta, pues está fracturado en parte por la estructura del edificio.</p> <p>Valor simbólico/ejemplaridad: Es un ejemplo único puesto que es de las pocas estructuras que se han localizado en la ciudad de época taifa, atestiguando la ocupación de la ciudad en estas fechas, pues hasta entonces sólo se habían encontrado algunos elementos muebles de época “prealmohade”, sin más concreción cronológica.</p> <p>Valor económico/uso: No se planteó</p>
<p>7. Alberca islámica</p> 	<p>Singularidad histórica: Alberca islámica, asociada a material de época almohade de gran prestigio. Presentaba tratamiento ocre al interior.</p> <p>Localización: En centro de parcela el Carmen, en antiguo patio de la vivienda.</p> <p>Lectura/vulnerabilidad/grado conservación: No se planteó. Si en ese momento había aparecido algún elemento similar en la ciudad, no había sido conservado.</p> <p>Valor simbólico/ejemplaridad: No se planteó.</p> <p>Valor económico/uso: No se planteó</p>

<p>8. Pavimento mudéjar</p> 	<p>Singularidad histórica: Pavimento mudéjar de falso alicatado.</p> <p>Localización: En el umbral de paso a la galería porticada de la arquería mudéjar del patio de C/Castellanos, en su frente Occidental.</p> <p>Lectura/vulnerabilidad/grado conservación: Conservaba su lechada de base, pero había perdido aproximadamente el 50% del alicatado de su superficie. La restauración hubiese sido fácil puesto que la lechada ofrecía sus medidas exactas y es un dibujo geométrico fácil de reconstruir.</p> <p>Valor simbólico/ejemplaridad: No se planteó. Se desconoce si existen más ejemplares parecidos en la ciudad.</p> <p>Valor económico/uso: No se planteó.</p>
<p>9. Alfarje mudéjar</p> 	<p>Singularidad histórica: Techado de época mudéjar, decorado con pinturas de la época.</p> <p>Localización: En techo de primera planta de la primera crujía de C/Castellanos, aunque se interpretó como en posición secundaria, puesto que las tablas no tenían un orden definido. Y se hallaba en una parte posiblemente reformada en el siglo XVIII.</p> <p>Lectura/vulnerabilidad/grado conservación: Muy deteriorado. Cuesta advertir los motivos decorativos por las manchas de humo de un fuego continuado realizado en la habitación, posiblemente de la época de ocupas en el inmueble. Presenta alteraciones de índole químico y biológico, posiblemente por xilófagos.</p> <p>Valor simbólico/ejemplaridad: Se desconoce si existen vestigios parecidos en la ciudad.</p> <p>Valor económico/uso: Se preguntó a la propiedad si le interesaba conservarlo in situ.</p>

10. Yesería mudéjar





Singularidad histórica: Yesería mudéjar, de fines del siglo XV o principios del XVI, que actúa de alfiz que corona el acceso principal al patio de C/ Castellanos.



Localización En paramento de planta baja de la primera crujía de C/ Castellanos, en el frente Norte de la galería porticada del patio principal.

Lectura/vulnerabilidad/grado conservación: No se planteó.

Valor simbólico/ejemplaridad: Catalogado, tras consulta al CSIC de Granada, como una de las yeserías mudéjares más antiguas, presentando una elaboración singular, en estuco, difícil de encontrar en la baja Andalucía y definido por el Museo Arqueológico Nacional como de una delicadeza y maestría artística difícil de equiparar, ni siquiera por algunos ejemplares similares conservados en dicha institución. (Consulta realizada en 2002).

Valor económico/uso: Su conservación in situ era condicionante previo al proyecto de obra que motivaba la intervención.

<p>11. Arquería mudéjar de C/ Castellanos</p> 	<p>Singularidad histórica: Arquería mudéjar compuesta por tres frentes de tres arcos de medio punto peraltados moldurados y columnas de mármol, con medallones con decoración vegetal en sus enjutas.</p> <p>Localización: rodeaba el patio principal de la C/ Castellanos aunque parte de las dependencias colindantes habían sido demolidas por prevención de riesgos. El único frente sin galería era medianero con la vivienda de Plaza Carmen, 2, aunque presentaba huellas de comunicación anterior con dicha vivienda.</p> <p>Lectura/vulnerabilidad/grado conservación: Había perdido dos de sus columnas en el frente Sur que lindaba con la parcela de Plaza del Carmen , 4 y habían sido sustituidas por pilares de ladrillo.</p> <p>Valor simbólico/ejemplaridad: No se planteó. En Jerez existen numerosos ejemplos con patios y columnas parecidos de esta época.</p> <p>Valor económico/uso: No se consideró. Su conservación in situ era condicionante previo al proyecto de obra que motivaba la intervención. En proyecto se contemplaba su desmonte y posterior reconstrucción, una vez realizado el garaje de la vivienda.</p>
<p>12. Arquería de Plaza del Carmen</p> 	<p>Singularidad histórica: Arquería mudéjar que se encontró despiezada en la parcela de Plaza del Carmen, 4, producto de la obra anterior.</p> <p>Lectura/vulnerabilidad/grado conservación: Sólo conservaba in situ el entronque de uno de sus arcos, aunque pudimos conseguir imágenes del estado previo, en uno de sus frentes. Las piezas recuperadas correspondían a un arco moldurado de grandes proporciones.</p> <p>Valor simbólico/ejemplaridad: No se planteó.</p> <p>Valor económico/uso: No se consideró. Parcialmente eliminado.</p>

<p>13. Artesonado mudéjar</p> 	<p>Singularidad histórica: Artesonado de una de las dependencias que ya estaban demolidas al inicio de nuestra intervención. Son fotos de archivo de una denuncia particular presentada sobre elementos de la finca que debían ser conservados en la obra propuesta.</p> <p>Localización: Supuestamente estaba en un salón, del inmueble de Plaza del Carmen, junto al pilar ochavado de la arquería porticada.</p> <p>Lectura/vulnerabilidad/grado conservación El artesonado, se presupone, fue vendido o eliminado por la obra de Plaza del Carmen, 4.</p> <p>Valor simbólico/ejemplaridad: No se consideró.</p> <p>Valor económico/uso: No se pudo plantear. Eliminado previamente</p>
<p>14. Fachadas de los inmuebles</p> 	<p>Singularidad histórica: La fachada de Plaza del Carmen, 4, ostentaba una notable portada barroca, mientras la fachada de C/Castellanos, 3 era más humilde, con vano central y balcones simétricos de tipología común. En catastro, no se le adjudicaba a la edificación fecha alguna, aunque por tipología estilística la fachada de Plaza del Carmen se databa en los siglos XVII o XVIII.</p> <p>Asimismo, el edificio de C/Castellanos, que compartía ficha catastral con el anterior, no tenía decoración alguna, aunque la existencia de la yesería y la arquería anterior llevaba a adscribir el inmueble en época mudéjar, proponiéndose la conservación de la primera crujía, junto a las dos fachadas mencionadas.</p> <p>Valor simbólico/ejemplaridad: No se consideró. Definido por PGOU.</p> <p>Valor económico/uso: No se planteó. Su conservación in situ era condicionante previo al proyecto de obra que motivaba la intervención.</p>

4.3. RESULTADOS DE CONSERVACIÓN:

El resultado de conservación de los conjuntos de elementos descritos fue el siguiente:

- ELIMINADOS : Los siete primeros elementos, de naturaleza variada.
- TRASLADADOS AL MUSEO: el pavimento de falso alicatado, el alfarje mudéjar y los restos que quedaban de la arquería desmontada de plaza del Carmen.
- CONSERVADOS IN SITU: La yesería y la arquería mudéjares, junto con la fachada.

En resumen , se puede decir que, de los 14 tipos de elementos susceptibles de conservación, descritos en el punto anterior, teniendo en cuenta que alguno de estos tipos como los silos, están compuestos por varios elementos, ha resultado la conservación de tan sólo 3 elementos in situ, aunque la fachada que suele conservarse por defecto; mientras otros 3 de ellos se han tratado como elementos muebles, trasladándolos para su conservación al museo³³³. Esto implica que, de una intervención excepcional en cuanto a elementos dignos de conservación, como ha sido ésta, tan sólo se ha conservado in situ el 20% de los elementos localizados. Mientras el resto ha sido eliminado físicamente, quedando únicamente de ellos el registro documental de la memoria de intervención.

5. EL PROCESO DE DECISIÓN. RESULTADOS

5.1. CRITERIOS UTILIZADOS

Los datos que se han barajado sobre los elementos son los que he ofrecido en la tabla anterior, información que pude documentar al estar presente en la disyuntiva.

Para sistematizar nuestro análisis, hemos elaborado una comparativa de los criterios planteados en cada caso, en base a la tabla teórica de criterios

³³³ Hay que decir que, de los tres elementos trasladados, sólo unas piezas del alfarje mudéjar se pueden contemplar en las salas de exposición.

del cuadro 1, para poder establecer la prioridad o jerarquía entre ellos. De dicho análisis se desprende que son tres tipos de valores los que predominan en la reflexión establecida y cada uno de ellos centrados en un tema concreto:

- Los informativos-históricos, en los que predomina la singularidad del elemento.
- Los estético-formales, reducido a la vulnerabilidad física del vestigio
- Los económicos, restringidos al uso que se le va a dar, en cuanto si la población los va a poder al menos visualizar.

No existen alusiones a ningún otro criterio, predominando la singularidad, la vulnerabilidad y el hecho de que se pueda visualizar.

No se advierte sobre el simbolismo o la representatividad, cuestiones que no siempre se controlan puesto que no existen estudios globales al respecto.

Tampoco se analiza el valor de conjunto o la integridad, el impacto paisajístico o el impacto socioeconómico, valores que también se han ofrecido como relevantes en el cuadro 1, aunque no descartamos que este último concepto se haya incluido inconscientemente al tener en cuenta el uso que se le iban a dar a los restos.

De todas formas, durante el proceso no se han analizado dichos criterios de forma sistemática, ni se ha establecido una valoración jerárquica, sino que ha sido una toma de decisiones casi intuitiva, de juicios o pareceres, donde todas las partes han llegado a un acuerdo, en base al conjunto de valores de cada elemento y de las circunstancias que le afectaban.

Asimismo, se puede establecer una jerarquía entre ellos en base a algunas determinaciones tomadas:

- En tercer lugar situaría los valores informativos-históricos, pues han sido comunes a todos los elementos y ninguno ha sido conservado. Incluso en casos como la tahona islámica del siglo XI, único elemento estructural representativo de la época en la ciudad.

- El segundo lugar estaría ocupado por la preocupación de mantenimiento y conservación del bien, por lo cual no se conservó in situ el alfarje mudéjar, justificado también por la posición secundaria del elemento, al haber estado formado por piezas reutilizadas.
- En primer lugar, se tiene en cuenta el posible uso que se pudiera dar a los restos, que en este caso estaba supeditado a un espacio de uso residencial privado, definido por el proyecto de obra.

En resumen, se puede decir que el valor de singularidad histórica, el más apreciado en la teoría, y para el que está pensado el sistema de arqueología urbana, no tiene la relevancia que se esperaba. En cambio, es la conjunción con los valores estético-formales, centrados en el estado de conservación del elemento, y los económicos, centrados en el uso que se le pueda dar al objeto, la combinación que prima, normalmente, para decidir la conservación de un elemento, en una intervención preventiva.

No obstante, estos dos últimos valores están altamente determinados por otras circunstancias ajenas a las cualidades patrimoniales que se le puedan adscribir:

- La compatibilidad de la conservación con el proyecto de obra que motiva la intervención, un proyecto que se plantea sin saber qué patrimonio hay en el inmueble ni el potencial que puede deparar.
- En este caso se hace crucial la opinión del propietario, puesto que la imposición de conservar puede conllevar compensaciones de tipo económico, sobre la afección del proyecto inicial, que la precaria administración de cultura, ni autonómica, ni municipal, son capaces de enfrentar.
- La opinión de los agentes intervinientes sobre dos temas fundamentales: La posibilidad de uso o integración de unos elementos que acaban de aparecer y la garantía de que el contexto donde quedan insertos va a asegurar su mantenimiento y conservación.

5.2 AGENTES Y CARACTERÍSTICAS DEL PROCESO

Es de destacar que, en todo el proceso de decisión, se intentó respetar las recomendaciones internacionales sobre conservar in situ el patrimonio arqueológico, (Carta de Lausana, 1990) y que los técnicos que han intervenido en la toma de decisiones, sólo han hecho lo que se suele hacer en la práctica en estos casos, con las herramientas de las que se dispone.

Ha sido un proceso de gran responsabilidad donde todos los intervinientes se han esforzado en establecer un consenso para conseguir el mejor resultado posible, en un proceso donde no existen guías ni protocolos establecidos.

Todo fue un proceso ágil donde, desde la dirección facultativa, mantuvo informado de los hallazgos a todos los agentes implicados, que en el procedimiento ordinario son:

- Dirección arqueológica: responsable de informar los resultados de la actividad realizada
- Delegación de la Administración de Cultura: Inspector responsable de la toma de decisiones.
- Promotora y constructora: Inversor y dirección técnica de la obra.

No obstante, en la práctica analizada se descubre la implicación de unos agentes que no suelen estar reconocidos en el procedimiento y que en la práctica están realizando un importante cometido en estos momentos cruciales de decisión. Los equipos municipales de arqueología o patrimonio, fueron en todo momento los encargados de realizar visitas a la

obra, supliendo la insuficiencia de personal en la administración de cultura³³⁴. Su opinión, como conocedores de su patrimonio más cercano³³⁵, sirvió de apoyo en las conversaciones con la administración de cultura, e incluso realizaron la extracción de los elementos que se decidió conservar en el museo, por lo que fueron agentes imprescindibles tanto para la toma de decisiones como para la propia conservación material de los vestigios

A su vez, se descubre la relevancia de la opinión del promotor que fue consultado sobre la pertinencia de la integración de los elementos en varios momentos y a pesar de ser factible en algunos casos, como el del alfarje, renunció a ello por la inconveniencia de tener que pagar la restauración de las piezas.

En resumen, se puede decir que la revalorización es un acuerdo oral, donde no existe sistematización ni valoración científica reglada, que se convierte en un consenso entre una suma de pareceres totalmente subjetivo, porque no existen estudios de base que tomar como referencia para tomar decisiones.

No se elabora ningún documento en el que quede reflejado de forma detallada los criterios de decisión ni las reflexiones realizadas al respecto. No existe análisis DAFO o estudio de viabilidad, pues muchas de las decisiones se estiman en base a lo que puede influir en los vestigios en un futuro y se termina conservando lo que estaba previsto en proyecto.

Tan sólo se indican las medidas de conservación a adoptar en un informe interno que la administración sólo suele comunicar al promotor, en base a las disposiciones acordadas.

³³⁴Hoy día se está reivindicando la inspección por parte de personal funcionario, porque son los que tienen la potestad legítima de inspección. Una labor que, por aquel entonces desarrollaban por sistema el personal laboral de la inspección de cultura debido a la escasez de personal, aunque, aún así, un inspector para toda la provincia resulta más que insuficiente, instenible.

³³⁵ La decisión sobre determinados elementos hubo de tomarse durante la intervención, sin que aún se hubiera elaborado el informe final de la misma. Asimismo, tan sólo existía un inspector para toda la provincia de Cádiz, al igual que en la actualidad, por lo que los técnicos municipales eran los más conocedores del estado de la cuestión de la conservación arqueológica en su ciudad, puesto que no es un tema que tenga publicación expresa, ni registro alguno.

Normalmente no existe registro y que algunas de estas cuestiones en la memoria final de la intervención, reflejando la necesidad de conservación, sin que quede constancia del proceso completo, y sólo en casos excepcionales³³⁶.

Asimismo, el proceso queda incompleto pues no se han realizado visitas ni inspecciones, para asegurar el cumplimiento de las directrices emitidas en la resolución de cultura respecto a los condicionantes para la licencia de obras. Ni hay constancia en documento alguno³³⁷ de la existencia de estos elementos que han quedado conservados, ni para cuestiones de difusión, ni de gestión.

6. CONCLUSIÓN

En la práctica establecida se pueden destacar varias tendencias: El proceso de decisión es subjetivo e intuitivo, teniendo que predecir acontecimientos futuros sobre el bien, sin que haya medidas establecidas. Es individual para cada elemento, lo que entra en contraposición con conceptos actuales de paisaje o ambiente, y está altamente influenciado por la opinión del promotor, un agente externo al mundo patrimonial al que perjudica cualquier remodelación del proyecto de obra original.

En cuanto a los resultados de esta conservación, se conserva in situ lo que tiene un valor monumental y se conserva en el museo los elementos con cierto valor artístico, mientras otros elementos más humildes estéticamente pero con mayor representatividad histórica son eliminados, una cuestión que refleja una concepción dieciochesca de la conservación en pleno siglo XXI.

³³⁶ En este caso, la memoria de intervención incluía un apartado de valoración patrimonial porque esta dirección facultativa siempre lo contempla voluntariamente, aunque no suele ser la generalidad, pues sólo suele llevar, en el mejor de los casos, un apartado sobre medidas de conservación a adoptar.

³³⁷ Se preveía que lo conservado quedara reflejado en la ficha del catálogo del PGOU, aunque hace quince años que la carta arqueológica no se actualiza.

De esta forma, ha quedado demostrado que los criterios aplicados no coinciden con los que se presumen en la teoría, puesto que la decisión está altamente determinada por el proyecto de obra que motiva la intervención arqueológica, y la posibilidad de integrar los vestigios.

De esta forma, se sobrentiende que lo natural es eliminar los vestigios, teniendo que justificar en caso contrario la modificación del proyecto que puede conllevar una indemnización al respecto.

En definitiva, se puede decir que hemos errado en el planteamiento teórico, pues mientras se está debatiendo sobre criterios o valores a evaluar, la Arqueología Aplicada ha puesto de manifiesto que es el sistema impuesto el que no permite la conservación, con condicionantes ajenos al mundo patrimonial que están determinando dichas decisiones.

Un sistema que se conformó hace cuarenta años, ajeno a cuestiones de conservación del patrimonio y que nunca ha sido revisado.

Es el momento de solucionar esta situación insostenible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ciudades del presente, ciudades el futuro: Dar vida a la arqueología urbana, (2005). Actas del Coloquio internacional e interdisciplinar. Bruselas.
- FERNÁNDEZ CACHO, S. (2008). *Patrimonio arqueológico y planificación territorial. Estrategias de gestión para Andalucía*. Junta de Andalucía. Universidad de Sevilla.
- NICOLAU I MARTÍ, A. (2005). Excavar, exponer, conservar o reservar. Criterios técnicos para un proceso de decisión. *De la excavación al público: procesos de decisión y creación de nuevos recursos, III Congreso Internacional sobre musealización de yacimientos arqueológicos*. Zaragoza.
- LOPEZ-MENCHERO BENDICHO, V. M. (2013). *La musealización del patrimonio arqueológico in situ. El caso español en el contexto europeo*. British Archaeological Reports.
- Plan Nacional de conservación Preventiva, 2011. Recuperado de <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:2b2035de-685f-467d-bb68-3205a6b1ba70/>
- QUEROL, M. A. (2010). *Manual de Gestión del Patrimonio Cultural*. Ediciones Akal.

INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA Y VISUAL SOBRE *LA DAMA DE ELCHE* Y *LA DAMA DE BAZA* DESDE EL PUNTO DE VISTA DE UNA ARTISTA CONTEMPORÁNEA: FORMAS, COLORES Y SIMBOLISMO³³⁸

DRA. MARÍA DOLORES GALLEGO MARTÍNEZ³³⁹
Universidad de Almería, España

RESUMEN

El presente trabajo de investigación artística y reflexión teórica y visual versa sobre el patrimonio arqueológico Íbero y, más específicamente, sobre las esculturas pétreas conocidas como *La Dama de Elche* y *La Dama de Baza*, dos de las piezas arqueológicas de la Península Ibérica más estudiadas, desde su descubrimiento hasta la actualidad. Así pues, a través de estas enigmáticas esculturas femeninas hemos estudiado e investigado sobre nuestro pasado Íbero desde la *perspectiva de género* y desde el punto de vista de una artista contemporánea. Para ello, se ha llevado a cabo un profundo y exhaustivo estudio y análisis (teórico, visual y artístico) de los principales aspectos estéticos, simbólicos y representativos de ambas piezas *icono* de la Cultura Íbera; además de haber encontrado paralelos formales significativos en otros contextos y culturas.

PALABRAS CLAVE

Dama de Elche, Dama de Baza, mujeres íberas, Identidad Cultural, Patrimonio Arqueológico.

³³⁸ Este capítulo es parte de un trabajo más amplio titulado: *Proyecto de Investigación y Creación Artística sobre La Dama de Elche*, realizado por la autora de este capítulo en 2020, bajo la dirección de la Dra. Asunción Jódar Miñarro - artista y Catedrática de la UGR- y en el marco del *Máster Universitario en Dibujo* que, de forma pionera en España, ofrece la Universidad de Granada - UGR desde 2010 con un enfoque tanto profesionalizante como investigador. Además, el trabajo citado está incluido en la *Bibliografía online* sobre *La Dama de Elche* disponible en la página web oficial de la *Cátedra Institucional Dama de Elche / Dama d'Elx* de la Universidad Miguel Hernández de Elche – UMH. <http://damadeelche.me/bibliografia/>

³³⁹ Miembro del Grupo de Investigación Nuevos Materiales para el Arte Contemporáneo – HUM 611.

*El arte, por su forma y contenido, constituye un medio idóneo para reflejar elementos culturales con los que las masas se identifican.*³⁴⁰

INTRODUCCIÓN

Como desarrollan Francesca Bonazzoli –historiadora del arte y periodista- y Michele Robecchi –crítico de arte contemporáneo- en su libro *De Mona Lisa a Los Simpson: por qué las grandes obras de arte se han convertido en iconos de nuestro tiempo* (2014), hay grandes obras de arte de diversos periodos históricos que se han convertido en iconos de nuestro tiempo al haber trascendido su valor artístico, cultural e histórico y al haber conseguido un gran éxito que han traspasado los límites del arte para convertirse en iconos de la cultura popular.

En este marco que planteamos, *La Dama de Elche* y *La Dama de Baza* – como piezas arqueológicas en las que se centra el presente capítulo- se enmarcan en esta línea de obras de arte icónicas y misteriosas cuyo interés, repercusión y popularidad han traspasado a otros ámbitos como el artístico, el cultural o el identitario como vamos a descubrir en los siguientes apartados.

En cuanto a los principales objetivos del trabajo, podemos destacar que nos hemos planteado:

- Poner en valor y exaltar nuestro legado Íbero a través de las esculturas icono de este periodo y desde el punto de vista de una artista contemporánea y profesora universitaria.
- Estudiar e investigar sobre nuestro pasado Íbero desde la *perspectiva de género*, resaltando la importante, activa y plural participación de la mujer en la sociedad y cultura Íbera a través de su representación y simbología

³⁴⁰ Medina García, E., Sánchez Matos, Y., Rey, W. y Naung, Y. (2012). La identidad cultural en la obra de arte. Aproximaciones a su estudio. *Revista CCCSS Contribuciones a las Ciencias Sociales*, Mayo 2012. <https://www.eumed.net/rev/cccss/20/gmrn.html>

en la escultura funeraria de este periodo de nuestra historia común y universal.

– Emplear, de forma efectiva, el dibujo y la fotografía como herramientas de estudio, análisis, conservación, transferencia e interpretación del patrimonio escultórico a la sociedad actual y venidera.

Sobre la metodología llevada a cabo, es de subrayar que la presente investigación artística y teórica sobre *La Dama de Elche* y *La Dama de Baza* de carácter cualitativo se ha planteado, en su globalidad, desde una perspectiva interdisciplinar aplicando un pluralismo metodológico desde diversas áreas del conocimiento como la Historia del Arte, la Arqueología y las Bellas Artes, apostando así decididamente por la hibridación, los saberes múltiples y la colaboración en los márgenes disciplinares.

Además, es preciso destacar la importancia que han tenido las imágenes de las obras de arte estudiadas y analizadas (un gran número de dibujos y fotografías de otros autores). Por ello, estamos de acuerdo con el profesor y artista Ricardo Marín Viadel cuando afirma que una imagen es “un medio o sistema de representación del conocimiento tan aceptable como el lenguaje verbal o el lenguaje matemático, y en algunos casos incluso más interesante y apropiado que los dos anteriores” (2005, p.234) como, por ejemplo, para tipologías de trabajos como el presente.

En suma, según indican Marín Viadel y Roldán, citando a los teóricos Tom Barone y Elliot W. Eisner (2012), las obras de arte son:

Una, (...) además de expresar emociones son conocimiento; dos, el tipo de conocimiento que producen las obras de arte puede ser útil para investigar problemas sociales y humanos; y tres, las formas de indagación propias del arte descubren nuevos enfoques sobre los problemas y revelan nuevos temas y problemas que antes pasaban desapercibidos con el uso de otras metodologías (2017, p.39).

Por ello, a través del estudio de dos piezas arqueológicas vamos a desvelar y destacar diversos aspectos de la sociedad, la cultura y el arte de los pueblos íberos que creemos que, posiblemente, han pervivido en el tiempo hasta nuestros días por los paralelos formales que hemos identificado en otros contextos geográficos y culturas.

1. LOS ÍBEROS: CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y GEOGRÁFICA

Como desarrolló la Catedrática de Prehistoria Teresa Chapa Brunet en la conferencia que ofreció sobre estos pueblos en la Fundación Juan March, en Madrid, el 5 de diciembre de 2017, los íberos “habitaron en la península ibérica en la vertiente mediterránea, incluyendo también por extensión el occidente de Andalucía hasta llegar a toda la región de Cádiz e incluso al sur de Huelva pero, básicamente, la Cultura Ibérica es una cultura mediterránea” (2018, 1’16” - 1’38”) avanzada. Su localización facilitó la influencia de otros pueblos, como los fenicios, griegos y etruscos, por la común y amplia presencia de comerciantes y/o colonizadores llegados de estos territorios (MAN, s.f., p.39).

Así pues, según se expone en la página web *Viaje al tiempo de los Íberos* (s.f.) se identifica como Cultura Ibérica “el periodo histórico de la Edad del Hierro, es decir, una etapa localizada entre el siglo VII y el siglo I a.C.”, momento en el que se ha determinado su desaparición por el dominio romano (MAN, s.f., pp.50-51). De este modo, *Iberia* pasó a llamarse y ser *Hispania* (Gracia Alonso, 2008).

Dentro de este amplio periodo histórico de nuestro pasado, según expone Chapa Brunet en la conferencia mencionada (2018, 1’50” - 2’26”), podemos diferenciar tres periodos o etapas de la Cultura Íbera:

- Periodo Antiguo: 600 – 400 a.C.
- Periodo Íbero Pleno: 400 - 300 a.C.
- Periodo Íbero Final: 300 a.C. - Cambio de Era.

Aunque, a lo largo de este capítulo, nos centraremos en dos piezas de vital importancia de esta relevante cultura y periodo histórico de la Península Ibérica datadas entre el siglo V y la primera mitad del siglo IV a.C.

1.1. ESCULTURAS FEMENINAS COMO OBRAS ICONO DE LA CULTURA ÍBERA

1.1.1. *La Dama de Elche*

La escultura que nos ocupa, sea desde el punto de vista estético, simbólico o funcional, responde a un contexto espacio-temporal específico enmarcado en la Protohistoria de la Península Ibérica. Esta atractiva y particular pieza arqueológica se encuentra expuesta actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de España (MAN), en Madrid, concretamente en las salas destinadas a las poblaciones íberas donde ocupa un lugar privilegiado.

La Dama de Elche (Figuras 1 y 2) está datada entre finales del Periodo Íbero Antiguo y el comienzo del Periodo Íbero Pleno, concretamente entre el siglo V a.C. y la primera mitad del siglo IV a.C. Tal y como indica también el CERES (s.f.) en la ficha técnica de la obra disponible en su página web oficial, las dimensiones de la pieza arqueológica son 56 cm de altura, 45 cm de anchura y 37 cm de grosor; y alcanza los 65,08 kg de peso.



Figuras 1 y 2: *La Dama de Elche* (vista delantera y trasera de la escultura). Fotografía: Santiago Relanzón. Fuente: Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Tallada en piedra caliza fosilífera y posteriormente policromada (Luxán, Prada y Dorrego, 2005), se trata de una escultura de bulto redondo, en forma de busto, cuyo autor se desconoce. Fue hallada a finales del siglo XIX en los terrenos de una finca agrícola y localizados a unos 2 kilómetros del centro de la ciudad de Elche en la provincia de Alicante (Comunidad Valenciana).

Según el relato oficial y como divulga la *Fundación Universitaria de Investigación Arqueológica La Alcudia de Elche* (2012), el 4 de agosto de 1897, *La Dama de Elche* fue descubierta accidentalmente por un joven llamado Manuel Campello Esclapez (1879 – 1965, Elche) que era hijo de un jornalero de la finca donde se encuentra actualmente el Yacimiento Arqueológico de La Alcudia, antigua ciudad íbero-romana de *Ilici*. El espectacular hallazgo se produjo en una especie de escondrijo semicircular de losas protectoras tal y como podemos ver en el dibujo siguiente (Figura 3), por lo que se trata de una pieza descontextualizada.



Figura 3. Dibujo de Alejandro Ramos (1944) de cómo apareció *La Dama de Elche*, según la narración de su descubridor. Fuente: Fondo ARF, Fundación La Alcudia.

En cuanto a los principales aspectos estéticos, simbólicos y uso funcional, se puede comprobar fácilmente que la escultura íbera representa a una mujer ricamente ataviada con exuberantes joyas, se le identifican

diversas prendas de vestir propias de la época y presenta un orificio en la parte posterior de ésta (Figura 2).

A lo largo de los años, esta cavidad casi esférica de 18 cm de diámetro y 16 cm de profundidad, ha sido objeto de varias hipótesis sobre su uso o función pero, tras un exhaustivo estudio y los profundos análisis llevados a cabo mediante diversas técnicas por los investigadores María Pilar Lu-xán, José Luis Prada, Fernando Dorrego y Juan Fernando Dorrego, se ha confirmado que se trata de una urna funeraria al haberse identificado restos (partículas) de cenizas humanas depositadas tras la incineración (2011).

1.1.2. *La Dama de Baza*

A diferencia de *La Dama de Elche*, *La Dama de Baza* fue hallada en el lugar donde fue depositada en su momento. El hallazgo de la sepultura 155 de la necrópolis del Santuario de Baza (en la actual provincia de Granada y antigua Bastetania, Comunidad Autónoma de Andalucía) se produjo el 21 de julio de 1971 por el arqueólogo Francisco Presedo. Según prosigue la información publicada en el CERES (s.f.), este descubrimiento “supuso un hito en el conocimiento de la cultura de los antiguos iberos, especialmente del ámbito artístico y del mundo funerario” tanto a nivel académico, como popular.

Fechada en la primera mitad del siglo IV a.C., la cámara funeraria subterránea de forma cuadrada con esquinas redondeadas tiene unas dimensiones de 2,60 m x 1,80 m (Figura 6). En ella apareció intacta una escultura femenina de piedra presidiendo la sala con diversas ofrendas funerarias, entre las que destacan cuatro vasos cerámicos decorados y un conjunto de 4 panoplias metálicas de guerrero, que se trata del mayor conjunto de armas localizado en un enterramiento íbero hasta la fecha (Prados Torreira, 2011, p.206).



Figuras 4 y 5: *La Dama de Baza* (vista delantera y trasera de la escultura). Fotografía: Santiago Relanzón. Fuente: Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

En cuanto a la escultura (Figuras 4 y 5), se trata de una figura antropomorfa exenta, sedente y entronizada esculpida en el mismo bloque de piedra caliza. Según su ficha del CERES (s.f.), tiene una altura de 133,50 cm, una anchura máxima de 108 cm y, su base, presenta un ancho de 58,50 cm por 42 cm de profundidad.

Por otra parte, al igual que *La Dama de Elche*, *La Dama de Baza* presenta un contenedor para las cenizas de la persona enterrada, pero, en este caso, el orificio de forma cuadrada-rectangular se encuentra en uno de los laterales de la escultura. Los diversos estudios realizados a los restos óseos cremados y recuperados del interior de la estatua han revelado que se trata de un enterramiento femenino y, más concretamente de una mujer joven de unos 30 años (Trancho y Robledo, 2010).

Como pieza clave de la escultura Ibérica, conservada y exhibida al igual que su compañera en el MAN, *La Dama de Baza* también destaca por la decoración de policromía que presenta y que aún conserva. Así, pues, al igual que *La Dama de Elche*, la talla fue recubierta con una capa de

yeso y, sobre ella, se aplicaron diversos pigmentos como el azul egipcio, cinabrio, arcilla, carbón (Chapa e Izquierdo, 2011, pp.73-74 citando a Cabrera, 1972, p.282; Ferrero et al, 2001) y “posibles recubrimientos metálicos de estaño en el tocado y las joyas” (Ibid., 2011, p.74 citando a Gómez et al, 2010).

A diferencia de *La Dama de Elche* y de forma sorprendente, *La Dama de Baza* presenta en buen estado de conservación de gran parte de su policromía original y el diseño de ésta como se puede apreciar en las Figuras 4 y 5.

2. REPRESENTACIÓN Y SIMBOLISMO DE LA MUJER ARISTOCRÁTICA EN EL CONTEXTO FUNERARIO ÍBERO

2.1. EL RITUAL FUNERARIO

Los íberos creían en el mundo de ultratumba, por ello construían ciudades o necrópolis de diversos tipos para sus muertos que, al igual que los etruscos, eran localizadas en el exterior de los poblados.

Así pues, como detalla el Museo de Prehistoria de Valencia³⁴¹ —cuya Sala V está dedicada a la tradición funeraria y religiosa de los íberos—, el ritual funerario normativo empleado por los íberos comenzaba con el traslado del cuerpo a la necrópolis para realizar la incineración o cremación del cadáver sobre una pira. Después, se recogían cuidadosamente las cenizas resultantes y eran depositadas en una urna para, posteriormente, colocarla en la tumba junto a un ajuar compuesto por piezas personales y ofrendas de familiares y amigos.

Este ceremonial era más o menos complejo según el estatus de la persona difunta, pero parece ser común entre hombres y mujeres, al igual que los enterramientos.

³⁴¹ *El mundo funerario y religioso de los íberos*. Recuperado de http://www.museuprehistoriavalencia.es/web_mupreva/sala/?q=es&id=40

Así pues, las principales características y diferencias de los diversos tipos de enterramientos dependían del rango social o del prestigio de la persona fallecida, ya que se trataba de una sociedad jerarquizada.

2.2. LA TUMBA 155 DE BAZA

Entre las diversas tipologías de monumentos funerarios íberos, en las tumbas de cámara descubiertas se han hallado *larnakes* o cajas funerarias de piedra, cráteras áticas o urnas antropomorfas como, por ejemplo, *La Dama de Baza*. Esta urna, como *La Dama de Elche*, parece representar a una dama de alto estatus, seguramente heroizada tras su muerte e identificada con la divinidad (Almagro-Gorbea, 1993, p.114).

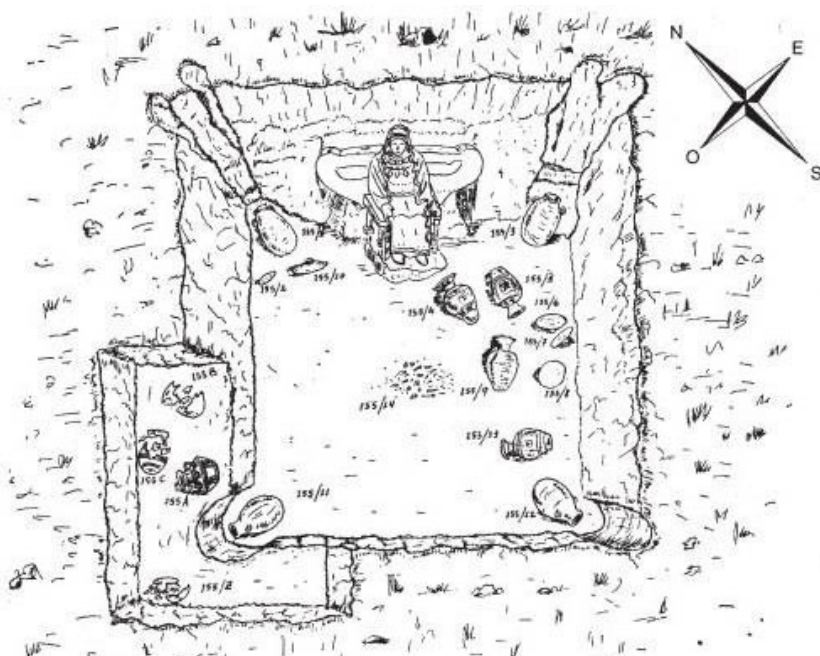


Figura 6. Dibujo de la disposición de *La Dama de Baza* y su ajuar en la tumba 155 de Baza (2016). Fuente: Richard Guamán.

Por ello, vamos a tomar como eje central la reveladora tumba de *La Dama de Baza* (Figura 6) ya que, hasta la fecha, contiene el ajuar más

rico y significativo de la Cultura Íbera para, así, detallar los aspectos característicos, simbólicos y de poder de la mujer en los contextos funerarios íberos del llamado Periodo Ibérico Pleno ya que, a partir del tránsito del siglo V al IV a.C., “se consolidan las aristocracias locales (...) [al experimentar] una serie de cambios sociales y económicos que culminarán con la visibilidad de la mujer aristocrática en las tumbas (...) representándolas en la esfera del poder” (Prados Torreira, 2011, pp.202-206).

Por consiguiente, la singularidad de la escultura femenina denominada como *La Dama de Baza* reside en su función como urna cineraria, tal y como hemos indicado anteriormente, pero también por los objetos de carácter simbólico que la acompañaban en su tumba a modo de ofrenda. Como hemos mencionado anteriormente, entre todos esos objetos, son de destacar las 4 panoplias metálicas de guerrero que se hallaron junto a la escultura femenina -una urna funeraria de una mujer- y que se trata del mayor conjunto de armas localizado en un enterramiento ibérico hasta la fecha (Prados Torreira, 2011, p.206).

Y, es que, como comenta la arqueóloga y profesora de la Universidad Autónoma de Madrid Lourdes Prados Torreira, “aunque se puedan sexualizar [los enterramientos] (...) no siempre tienen que presentar diferencias, por ejemplo, de orientación, composición del ajuar, etc. (...) [Por ello,] coincidimos con Lucy (1997, p.155) en que la relación entre ajuar, género y sexo debe ser investigada y no asumida” (2011, pp.203-206). De esta forma, se acabaría con el “paradigma de los ajuares-tipo, que presuponen tumbas masculinas o femeninas en función de la presencia o ausencia de determinados objetos” (Izquierdo Peraile y Prados Torreira, 2004, p.163) como, por ejemplo, las panoplias con individuos masculinos o las fusayolas con individuos femeninos.

En cuanto a la lectura iconográfica de la dama caben destacar diversos aspectos como:

“La sobreabundancia e hipertrofia de adornos y joyas, indicio de riqueza, con pendientes “imposibles”, colgantes sobredimensionados, gargantillas que llegan a ocultar su cuello, o anillos en ambas manos, expresando un lenguaje propio de aristocráticas matronas (...); la presencia de atributos simbólicos en el ajuar como la fusayola, que metonímicamente evoca el huso de la hilandera, unido al tema del hilado y

el tejido femenino, exponente de género y estatus; sin olvidar el trono protector (...), dotado de alas y garras, símbolo de su conexión con la esfera divina; o la referencia continua en la tumba a la naturaleza vegetal (...) y la naturaleza animal -representada por el pequeño pichón de paloma azul que sostiene en su mano-, símbolos de fecundidad y por tanto, supervivencia, más allá de la muerte” (Chapa e Izquierdo, 2011, p.72).

Así pues, en esta obra íbera se mezcla esa particularidad tan mediterránea de identificar a un ser humano con la divinidad, un doble rol entre la vida y la muerte e, incluso, presentando paralelos formales y simbólicos con otras esculturas femeninas halladas en España como *La Dama de Elche* o *La Dama de Galera* (Granada).

Sin embargo, como rasgo en común con otros ajuares hallados y como destaca Teresa Chapata, “no se han encontrado los tesoros de oro y plata que adornan a las damas, [lo cual puede significar] que las damas eran transmisoras de la riqueza familiar, de madres a hijos, y esa fortuna que supondrían esas joyas hechas en oro y plata iban pasando de generación en generación” (Espín, Pérez Tornero y Valdés, 2014, 22’44”- 23’12”). Por ello, muy probablemente las mujeres desempeñasen un papel relevante en la transmisión del linaje (Molinos Molinos y Ruiz Rodríguez, 2007).

3. LA DAMA DE ELCHE Y LA DAMA DE BAZA DESDE EL PUNTO DE VISTA DE UNA ARTISTA CONTEMPORÁNEA

3.1. ANÁLISIS COMPARATIVO Y VISUAL ENTRE LAS DOS ESCULTURAS DE MUJERES ÍBERAS Y PARALELOS FORMALES EN DIVERSOS CONTEXTOS GEOGRÁFICOS HASTA LA ACTUALIDAD

Desde la óptica de una artista contemporánea comenzaremos el presente análisis comparativo y visual mostrando dos de las piezas arqueológicas peninsulares más estudiadas, desde su descubrimiento hasta la actualidad, y en las que nos vamos a centrar para susodicho estudio y análisis.

Además, es de mencionar que, como incidimos con las Figuras 7 y 8 a modo de zoom, nos vamos a concentrar solamente en analizar detalla-

damente los bustos de ambas piezas, al ser las porciones con las que contamos de ambas esculturas y por ser la parte más trabajada y característica de ambas damas íberas.



Figuras 7 y 8: *La Dama de Baza* (imagen izquierda) y *La Dama de Elche* (imagen derecha). Fotografías: Santiago Relanzón. Fuente: Museo Arqueológico Nacional.

Por tanto, *La Dama de Elche* y *La Dama de Baza* son dos estatuas-urnas, cuya función fue servir a la imagen femenina representada como recipiente-continente para el viaje hacia el más allá. Dos mujeres adultas fallecidas en su etapa de madurez³⁴² y cuyas vestimentas reflejan prestigio y autoridad por los códigos establecidos “a través del atuendo como marcador de prestigio social, en la incorporación al imaginario de los distintos grupos de edad en contextos diversos, y en su mayor presencia en los espacios funerarios y de culto” (Rueda Galán et al, 2016, p.38).

³⁴² En la etapa de madurez de las mujeres en el periodo íbero, comprendida entre los 20 y 30 años, éstas llevaban sus cabellos recogidos y cubiertos siendo así tratados de manera reglada (Rueda Galán et al, 2016, pp.43-44).

Así pues, ambas esculturas encarnan lo terrenal y lo divino de la sociedad íbera del momento que se iba transfiriendo de generación en generación en un contundente proceso de legitimación social y política.

También, como muestran las imágenes citadas y como reiteramos, las damas íberas que pertenecían a la aristocracia iban enormemente adornadas, las cuales portaban un sistema complejo de collares –dobles y triples-, pendientes, diademas tiaras y otros tipos de joyas y vestimentas que son muy sofisticados. “Lejos de jugar un papel meramente descriptivo y ornamental, la imagen femenina contribuye al mantenimiento y fortalecimiento de los lazos sociales. Así, las mujeres participan (...) en la consolidación de los lazos identitarios, aquellos que identifican a toda la comunidad” (Ibid., 2016, p.42).

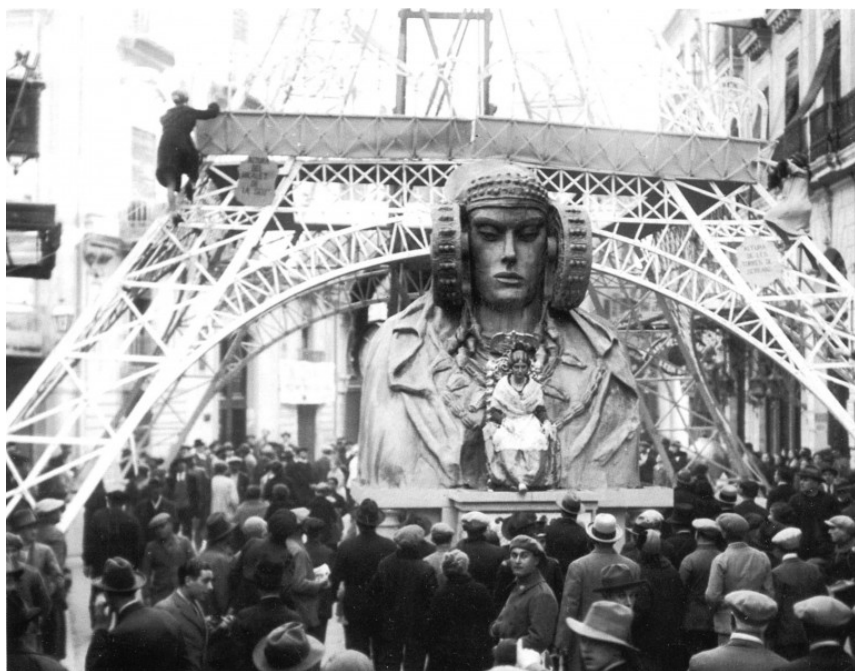


Figura 9: Falla Juego de Damas (1929). Valencia. Fuente: Damadeelche.me.

En el contexto fallero, *La Dama de Elche* ha marcado diversos rasgos característicos e identitarios de esta popular y arraigada fiesta. “El año 1929 supuso un punto de inflexión de la fiesta ya que, por primera vez,

una mujer tenía el papel de representar las Fallas de Valencia. Fue Pepita Samper, la primera Miss España³⁴³³⁴⁴ y, además, la Falla de la Plaza Mariano Benlliure de la capital valenciana titulada *Juego de Damas* (Figura 9) estaba inspirada en *La Dama de Elche* (como ninot fallero) y en Samper, que años más tarde se convirtió en la primera Fallera Mayor de Valencia³⁴⁵.



Figura 10: Retrato de Miss España, Pepita Samper, junto a *La Dama de Elche* (1929).
Fuente: Museu Valencià d'Etnologia.

³⁴³ El primer certamen de Miss España se realizó en enero de 1929. Recuperado de <https://missymistervalencia.wordpress.com/historia-de-miss-espana-1929-2009/1929-pepita-samper-miss-espana/>

³⁴⁴ *Historia del traje de fallera (y de fallero)*. Recuperado de <https://www.districtofallas.com/historia/historia-del-traje-de-fallera-y-de-fallero/>

³⁴⁵ *Primera miss, primera fallera mayor*. Recuperado de <https://www.levante-emv.com/valencia/2010/05/01/primera-miss-primera-fallera-mayor/701372.html>

Para ese día Samper vistió un traje de labradora valenciana tradicional, una imagen localista y folklórica, que marcó definitivamente la base y el precedente de la indumentaria y el estilismo específico para las falleras, en especial desde la década de 1940 hasta la actualidad.

Aunque con formas más suavizadas y recatados volúmenes, las joyas y el peinado de las falleras (Figura 10) nos hacen recordar directamente a *La Dama de Elche*, como bien hacía alusión la imagen del cartel de la exposición *Inventando la tradición. Indumentaria e identidad* (Figura 10) que tuvo lugar en el Museu Valencià d'Etnologia (Torres, s.f.) desde noviembre de 2016 a abril de 2017.

Tal y como indica la hoja de sala de esta exposición temporal, “el patrimonio es utilizado ideológicamente para generar apropiaciones simbólicas, y este es el caso de la indumentaria”. De ahí, como prosigue el Museo de Etnografía de Valencia, que:

La clave de la invención de la imagen de labradora como elemento de identidad valenciana fue la que se dio en los años treinta del siglo XX, con la vinculación forzada entre la representación de labradora y la Dama de Elche. Esta relación, puramente ideológica, permitía fijar en época ibérica el primer espíritu valenciano³⁴⁶.

En cambio, en otros contextos observamos rasgos identitarios de comunidad que han pervivido a lo largo de los siglos y han llegado hasta nuestros días como podemos identificar en las vestimentas tradicionales de diversos grupos sociales y culturales de los territorios colindantes con el Mar Mediterráneo e, incluso, la Península Arábiga.

Particularmente, en países como Túnez, Argelia, Libia, Marruecos, Palestina, Yemen u Omán, las mujeres jóvenes se engalanan con un tipo de atuendo tradicional y grandes joyas a modo de amuletos bastantes similares a las que presentan las damas íberas estudiadas como podemos ver en las Figuras 11, 12 y 13. En estas imágenes podemos observar la

³⁴⁶ *Inventando la tradición Indumentaria e identidad*. Recuperado de <http://www.letno.es/es/content/inventando-la-tradicion>

característica decoración de dos novias judías, una israelí de origen yemení y otra procedente de Túnez, vestidas para diversas ceremonias relacionadas con rituales prenupciales o para contraer matrimonio.

Además de para eventos nupciales, las joyas se suelen utilizar también para momentos importantes o días de celebración como la *Fiesta del Eid al Fitr* o fin del Ramadán (en el caso de los musulmanes), la celebración de la *Noche de Berberisca sefardí* (en España), la *Ceremonia de la Henna* (ceremonias prematrimoniales judías y musulmanas) o para contraer matrimonio, como es el caso del pueblo Bereber o yemení.



Figura 11: Novia judía de Djerba, Túnez (1983). Fotografía: Keren T. Friedman.



Figuras 12 y 13: Novia israelí de la comunidad yemení en la *Ceremonia de la Henna* (2018). Fotografías: Malin Fezehai. Fuente: The New York Times.

Pero, hoy en día, este tipo de atuendo ceremonial ha traspasado el ámbito religioso y tradicional convirtiéndose en un rasgo identitario y de moda actual que se combina perfectamente con otras prendas de vestir.

Así, estrellas internacionales de la música como Madonna (Figura 14) o el trío A-WA (Figura 15), que fusionan en sus creaciones musicales ritmos tradicionales de diversas partes del mundo con el pop o la música electrónica, han logrado configurar una marca-identidad propia y, al mismo tiempo, híbrida al fusionar e inspirarse de muchas corrientes artísticas y culturales de diversas partes del mundo con un marcado carácter entre lo tradicional y lo contemporáneo.



Figura 14. Madonna con joyas bereberes posando en los Premios MTV Video Music Awards 2018. Fuente: Revista Telva. Figura 15. Portada del segundo álbum de estudio, *Bayti Fi Rasi* [*Mi hogar está en mi cabeza*] (2019), del grupo israelí A-WA de origen yemení.

Quizá, estas apropiaciones indumentarias como señas de identidad, podríamos resumirlas con una frase del zoólogo y etólogo británico Desmond Morris: “los seres humanos (...) somos predominantemente visuales, de modo que las marcas territoriales han de ser visibles” (2002, p.108).

Por otra parte, tal y como podemos observar en las Figuras 1, 2, 4, 5, 7 y 8 de ambas damas íberas, cabe destacar su buen estado de conservación, lo que nos permite analizar sus superficies a través de los restos de la superposición de capas y los materiales que las componen.

Los escultores que tallaron ambas obras fueron, indudablemente, unos verdaderos maestros de su profesión y unos destacados creadores, ya que consiguieron acabar con éxito un encargo de talla laborioso y arriesgado en detalles sobre dos bloques de pieza caliza –una piedra que se caracteriza por su baja dureza en la *escala de Mohs*- y que, en cualquier momento se podría haber fracturado o resquebrajado.

Pero no sólo la talla de ambas piezas, mostradas actualmente en la sala dedicada a las costumbres funerarias de los pueblos íberos del MAN en

Madrid, nos llama la atención. Entre los diversos aspectos análogos, es de destacar también la policromía en origen que ambas esculturas presentaban y que, tristemente *La Dama de Elche*, apenas conserva.

En ambos casos, y como hemos comentado con anterioridad, la técnica empleada fue la misma: tras el acabado de la talla, fue aplicada una capa de yeso y, sobre ella, se aplicaron los diversos pigmentos utilizados, entre los que destacan el azul egipcio y los tonos rojizos, tal y como podemos ver en las siguientes imágenes (Figuras 16 y 17). Unos pigmentos y un tipo de policromía que también se han observado en otras esculturas íberas, egipcias, fenicias, etruscas o griegas.



Figuras 16 y 17: Hipótesis visuales a color de la posible policromía de ambas damas. Fuentes: Ayuntamiento de Baza (izquierda) e ilustración de Francisco Vives (derecha).

Al igual que el Partenón de Atenas (Grecia), los paños de yeserías de los Palacios Nazaríes de la Alhambra de Granada (España) u otras esculturas de diversos contextos, cuesta creer que *La Dama de Elche* presentara una vivaz y rica policromía por toda su superficie que contrasta tanto con su aspecto actual, de piedra pulida y limpia. Por ello, quizá, ese aspecto refinado y delicado que la caracteriza y que la idealiza es el resultado de una pérdida visual y de información irreparable: de su –posible- rica policromía.

En cambio, la rugosa, tosca y quebradiza superficie que presenta *La Dama de Baza*, ofrece tal cantidad de datos y paralelismos formales con otras esculturas y celebraciones actuales que de trata totalmente de una pieza arqueológica irremplazable. Tal vez, si despojásemos a esta última de su policromía, los detalles de la talla y las líneas de sus formas estarían más definidas como en su compañera, pero nos encontraríamos con una obra desnuda, muy diferente a como fue diseñada por su creador o creadores.

Por ello, desde nuestro punto de vista como artista, ambas damas en conjunto las visualizamos y determinamos en una misma línea cronológica, pero en diversos momentos de los diferentes procesos por los que han pasado, tanto de ejecución como de conservación. Una podríamos clasificarla casi como recién tallada –*La Dama de Elche*– y, en cambio, la otra propiamente como recién consolidada –*La Dama de Baza*–.

3.2. LA DAMA DE ELCHE: ANÁLISIS Y ESTUDIO FORMAL A TRAVÉS DEL DIBUJO GEOMÉTRICO

Desde nuestro punto de vista personal como artista, conocemos que la talla en piedra acompaña al ser humano desde sus orígenes, pero el caso de *La Dama de Elche* nos maravilla personalmente ya que presenta una complejidad abrumadora, sobre todo, en la parte delantera de la pieza.

Cuesta creer que todos los aderezos que presentan la dama y las propias facciones del rostro hayan sido tallados en piedra hace unos 2500 años aproximadamente. Lo que nos hace pensar (sino afirmar) que el autor de la pieza, como artesano y como artista, sería un buen conocedor, experto o maestro de todo el proceso de ejecución de la pieza: desde la selección del bloque en la cantera –que debía ser un bloque sano de pieza caliza, una roca sedimentaria– hasta de las diversas herramientas empleadas. Por ello, es de resaltar el control ejercido en las manos durante la talla, una técnica sustractiva que no da lugar a errores ni permite rectificar.

En suma, el acabado del labrado de esta pieza de cantería sorprende por la precisión del autor en el proceso de apomazado o alisado de la super-

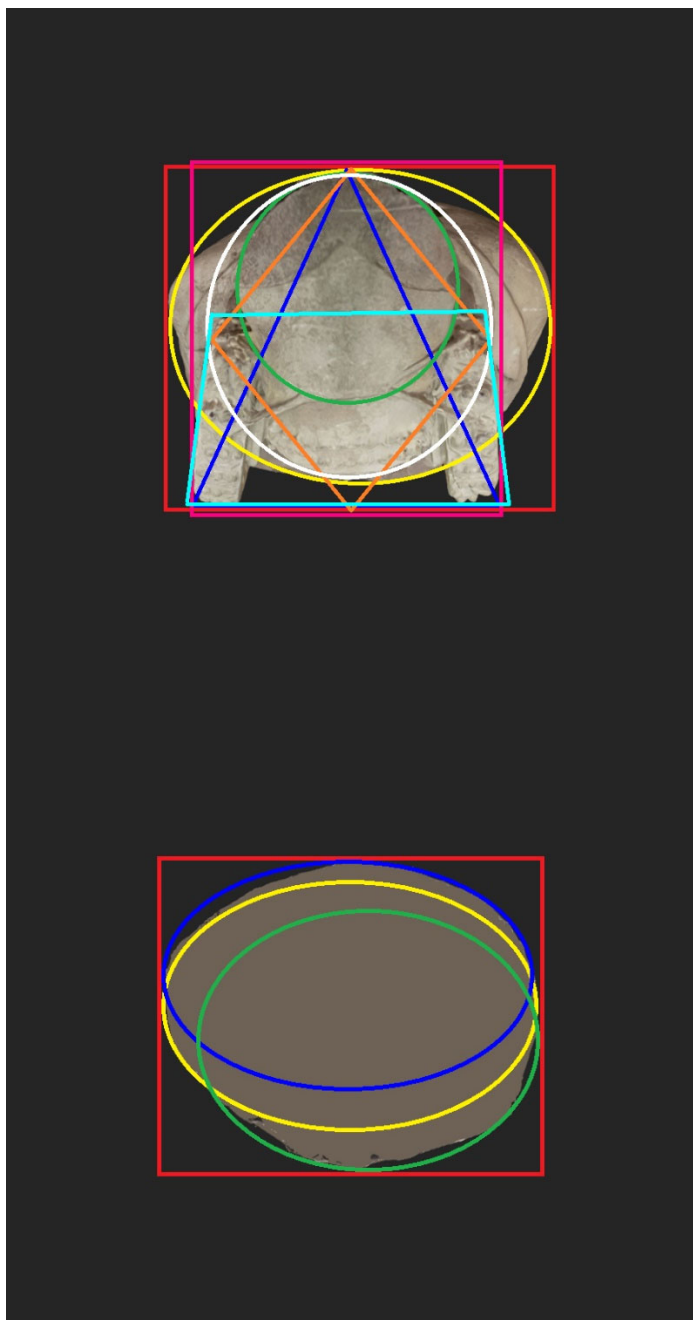
ficie que, en *La Dama de Elche*, es muy delicado generando así un conjunto de líneas –curvas y rectas- y volúmenes muy definidos –a diferencia de otras damas íberas-.

Al mismo tiempo, e inevitablemente, nos interesa reflexionar sobre cómo fueron las etapas iniciales del trabajo artístico y nos imaginamos al escultor-artista realizando los bocetos previos de la obra que, muy posiblemente, le fue encargada. ¿Cómo serían esos dibujos, esos primeros trazos? ¿En qué soporte y con qué utensilio los realizaría? ¿Cómo serían los bocetos geométricos definitivos realizados en diversas vistas que se trasladarían a cada una de las caras del bloque de piedra? ¿Tendría una modelo de referencia? ¿Qué dimensiones tendría el bloque con forma de prisma rectangular del que suponemos se partió por las propias formas y estructura de la obra resultante? ¿Qué motivos decorativos pondrían toda la superficie policromada? ¿Cuánto tiempo se tardó para su ejecución? ¿La pieza fue realizada por una sola persona o por varias dentro de un taller? Hay muchas preguntas que nos surgen como artista.

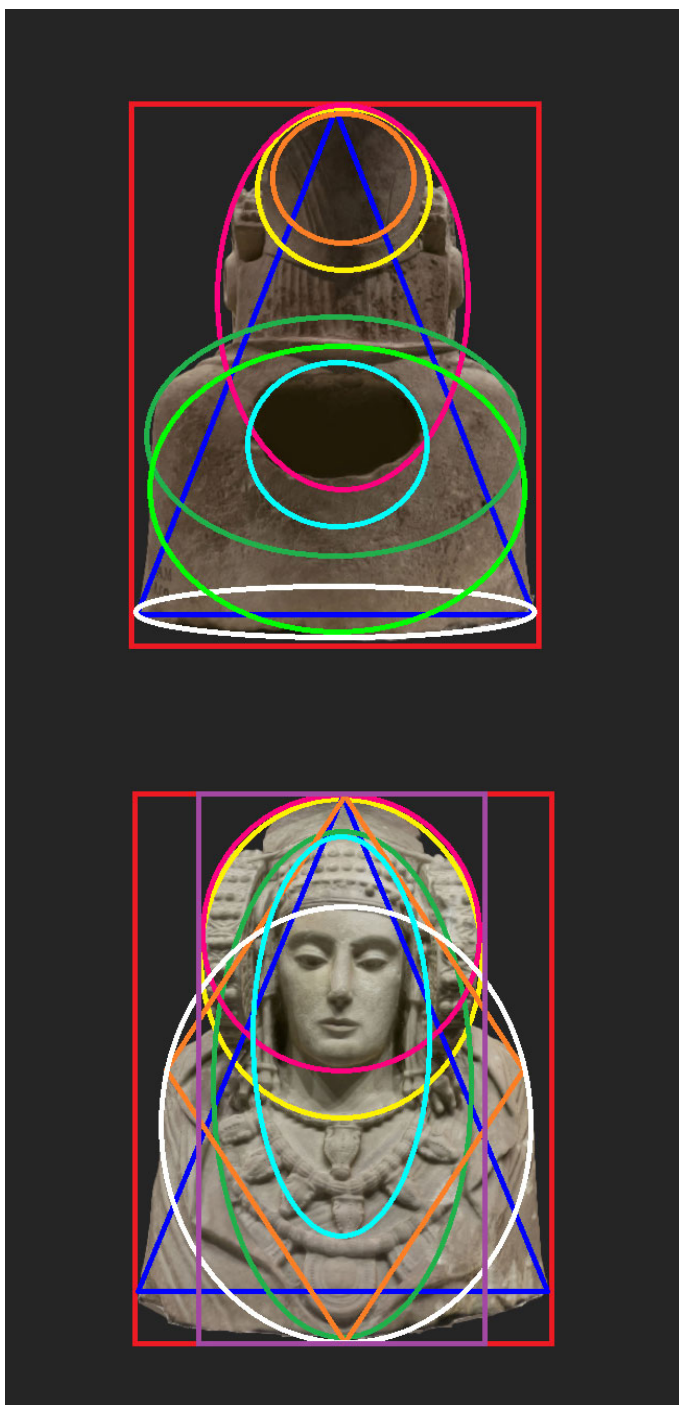
Por ello, desde una posición de compañeros de profesión, nos animamos a plantear cómo podrían haber sido los dibujos y bocetos previos a la pieza finalmente esculpida mediante un ejercicio de análisis y reduccionismo formal a través del dibujo geométrico. Siguiendo parte de las pautas ofrecidas por la profesora Dra. Inmaculada López Vílchez – Catedrática de la UGR- en su asignatura *Dibujo y Geometría I. análisis conceptual y formal* del Máster en Dibujo cursado, hemos llevado a cabo un análisis formal de *La Dama de Elche* partiendo de un prisma rectangular –como creemos que sería el bloque pétreo en el que fue tallada- para obtener una serie de seis dibujos digitales o vistas –correspondientes a las seis caras de ese prisma (Figuras 18-19, 20-21 y 22-23, de autoría propia y visibles en las siguientes tres páginas)- que consideramos que podrían haber sido las líneas o guías iniciales –o similares- trazadas y trasladadas al soporte pétreo antes de empezar con el proceso de devastado y talla de la obra.

Como se puede observar en las tres siguientes páginas, la pieza se enmarca en una serie de figuras geométricas variadas como son: óvalos,

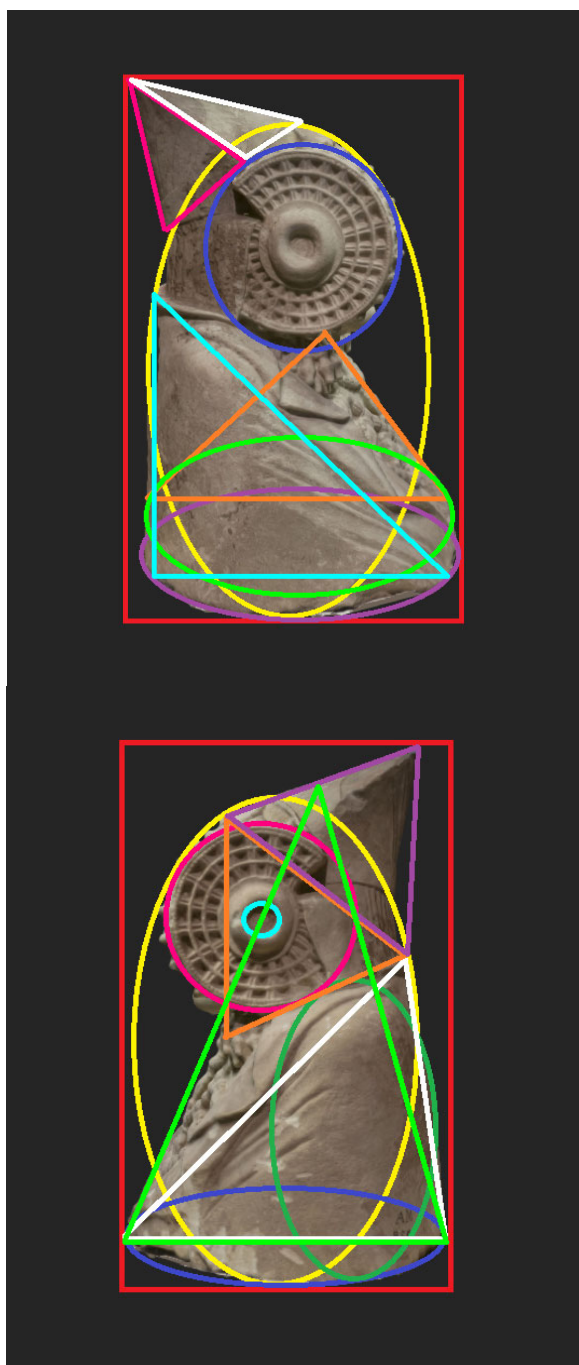
triángulos (isósceles, escaleno, equilátero y rectángulo), rectángulos, círculos y rombos.



Figuras 18 y 19: vista de pájaro (superior) y desde abajo (inferior).



Figuras 20 y 21: vista desde atrás (superior) y vista frontal (inferior).



Figuras 22 y 23: vistas laterales.

Una serie de polígonos regulares e irregulares que denotan que la pieza no posee una simetría, hieratismo y frontalidad perfecta como podemos pensar a simple vista, sino que –dentro de la posible estética-canon de la época- la obra presenta cierto movimiento, particularmente en el rostro y los característicos rodetes que la dotan de una gran personalidad.

Desde la vista superior (Figura 18, imagen superior), se puede observar cómo cada rodete tiene una direccionalidad levemente diferente, creando entre ellos un polígono irregular trapezoide. Por otra parte, a pesar de la frontalidad y rotundidad de la escultura-bloque de la pieza, como podemos ver en las diversas vistas, los volúmenes de *La Dama de Elche* encajan en una serie de formas orgánicas, onduladas y cíclicas como son, principalmente, los óvalos.

Así, pues, acabamos los diversos epígrafes teóricos y prácticos que componen el capítulo tras haber realizado un *flashback* –como en una obra cinematográfica- al pasado más remoto de una de las piezas arqueológicas que nos atañan con un estudio analítico y visual a través del dibujo digital y geométrico para pasar a exponer las conclusiones pertinentes del trabajo realizado en su globalidad.

CONCLUSIONES

Con la realización del presente trabajo teórico-práctico que concluimos, afirmamos que *La Dama de Elche* y *La Dama de Baza* son dos obras de arte de nuestro patrimonio artístico e historia del arte (oficial) convertidas totalmente en iconos o mitos desde hace décadas y que han trascendido a la cultura popular de diversos contextos geográficos.

Además, a lo largo del presente capítulo hemos puesto en valor y exaltado nuestro legado Íbero a través de un par de esculturas *icono*, desde el punto de vista de una artista contemporánea y como fuentes de inspiración para los creadores contemporáneos.

En suma, destacamos que hemos empleado de forma efectiva, el dibujo y la fotografía como herramientas de estudio, análisis, conservación, transferencia e interpretación del patrimonio escultórico a la sociedad actual y venidera.

Por otra parte, podemos indicar que ambas obras representan a dos mujeres aristocráticas de la época y, en cuyas decoraciones y simbología, reflejan el relevante papel social de las mujeres en los pueblos íberos -al menos en el periodo comprendido entre el siglo V y la primera mitad del siglo IV a.C.- y en diversos ámbitos (doméstico, religioso, funerario y político) colaborando, de este modo, en el devenir y progreso de estas civilizaciones al igual que sus compañeros, así como en la sociedad actual (Al igual que el *Objetivo 5 de la Agenda 2030* en referencia a conseguir una verdadera *Igualdad de Género* a nivel mundial).

Por consiguiente, desde el descubrimiento de *La Dama de Elche*, ésta se convirtió en un símbolo de identidad no sólo local, sino también regional y folklórico –concretamente en el contexto fallero valenciano-, como hemos podido observar.

Por tanto, afirmamos que todas las obras de arte son hijas de su tiempo, de un contexto y marco temporal concreto, pero también son hijas de una confluencia de conocimientos técnicos y visuales que su autor o autores pueden haber adquirido de diversos contextos geográficos, históricos y culturales. Por ello, consideramos que no se puede hablar de una cultura u *obras de arte puras, indígenas o nativas* en un contexto, por ejemplo, como el Mediterráneo.

Y, por último, indicar que, como hemos visto a lo largo del capítulo, las culturas van cambiando, las identidades se transforman, pero ciertos rasgos identitarios de comunidad atribuidos y heredados por las mujeres de épocas pasadas persisten hasta nuestros días a pesar de los siglos pasados y en diversos contextos geográficos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMAGRO-GORBEA, M. (1993). Ritos y cultos funerarios en el mundo Ibérico. *Revista AnMurciu*, 9-10, 107-133. Recuperado de <https://revistas.um.es/apa/article/view/64011/61681>
- BARONE, T. y EISNER, E. (2012). *Arts Based Reseach*. Sage.
- BONAZZOLI, F. y ROBECCHI, M. (2014). *De Mona Lisa a Los Simpson: por qué las grandes obras de arte se han convertid en iconos de nuestro tiempo*. Lunweg.

- CERES. (s.f.). *La Dama de Baza. Ficha técnica*. Consultado el 11 de octubre de 2020. Recuperado de [http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAN&txtSimpleSearch=Pigmento%20mineral&simpleSearch=0&chipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MAN%7C&MuseumsRolSearch=9&listaMuseos=\[Museo%20Arqueol%F3gico%20Nacional\]&int=masinfo](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAN&txtSimpleSearch=Pigmento%20mineral&simpleSearch=0&chipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MAN%7C&MuseumsRolSearch=9&listaMuseos=[Museo%20Arqueol%F3gico%20Nacional]&int=masinfo)
- CERES. (s.f.). *La Dama de Elche. Ficha técnica*. Consultado el 11 de octubre de 2020. Recuperado de [http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAN&txtSimpleSearch=Dama%20de%20Elche&simpleSearch=0&chipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MAN%7C&MuseumsRolSearch=9&listaMuseos=\[Museo%20Arqueol%F3gico%20Nacional\]](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAN&txtSimpleSearch=Dama%20de%20Elche&simpleSearch=0&chipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MAN%7C&MuseumsRolSearch=9&listaMuseos=[Museo%20Arqueol%F3gico%20Nacional])
- CHAPA BRUNET, T. (2018, enero 17). *Los Iberos* [conferencia]. Fundación Juan March de Madrid. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=npurYRPN9Zo>
- ESPÍN, M., PÉREZ TORNERO, J.M. y VALDÉS, S. (direc.) (2014, abril 21). *El misterio de las damas*. La aventura del saber de RTVE. Recuperado de <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-21-04-14/2521713/>
- FUNDACIÓN UNIVERSITARIA DE INVESTIGACIÓN ARQUEOLÓGICA LA ALCUDIA DE ELCHE. (2012, enero 26). *La Dama de Elche, lugar donde se descubrió*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jlTFoMICYro>
- GRACIA ALONSO, F. (coord.) (2008). *De Iberia a Hispania*. Ariel.
- IZQUIERDO PERAILE, I. y PRADOS TORREIRA, L. (2004). Espacios funerarios y religiosos en la cultura Ibérica: lecturas desde el género en arqueología. *SPAL. Revista de Prehistoria y Arqueología*, 13, 155-180. Recuperado de https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/666179/espacios_izquierdo_spal_2004.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- LUXÁN, M. P., PRADA, J. L. y DORREGO, F. (2005). Dama de Elche: Pigments, surface coating and stone of the sculpture. *Materials and Structures*, 38, 419-424. Recuperado de <https://link.springer.com/article/10.1007/BF02479310#citeas>

- LUXÁN, M. P., PRADA, J. L. y DORREGO, F. y DORREGO, J.F. (2011). Human bone ashes found in the Dama de Elche (V-IV century B.C.) reveal its use as an ancient cinerary urn. *Journal of Cultural Heritage*, 12(3), 310-316. Recuperado de <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1296207411000045?via%3Dihub>
- MARÍN VIADEL, R. y ROLDÁN, J. (2017). *Ideas Visuales. Investigación Basada en Artes e investigación artística*. Universidad de Granada.
- MARÍN, R. (ed.) (2005). *Investigación en educación artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Universidad de Granada.
- MEDINA GARCÍA, E., SÁNCHEZ MATOS, Y., REY, W. y NAUNG, Y. (2012). La identidad cultural en la obra de arte. Aproximaciones a su estudio. *Revista CCCSS Contribuciones a las Ciencias Sociales*, Recuperado de <https://www.eumed.net/rev/cccss/20/gmrn.html>
- MOLINOS MOLINOS, M. y RUIZ RODRÍGUEZ, A. (2007). *El hipogeo íbero del Cerrillo de la Compañía de Hornos (Peal de Becerro, Jaén)*. Editorial de la Universidad de Jaén.
- MORRIS, D. (2002). *El animal humano: una visión personal de los seres humanos*. Debolsillo.
- MAN. (s.f.). *Guía Breve Protohistoria*. MAN.es. Consultado el 16 de julio de 2020. Recuperado de <http://www.man.es/man/dam/jcr:117eco58-950f-4e89-aofe-4dfaeod9154d/man-guia-breve-protohistoria-es.pdf>
- PRADOS TORREIRA, L., IZQUIERDO PERAILE, I., SÁNDHEZ FERNÁNDEZ, C., SANTOS VELASCO, J.A., LÓPEZ RUIZ, C., GRACÍ CASTAÑEDA, A. y PARRA CAMACHO, J. (2011). *Arqueología y género. Mujer y espacio sagrado: Haciendo visibles a las mujeres en los lugares de culto de época ibérica*. Universidad Autónoma de Madrid e Instituto Universitario de Estudios de la Mujer. Recuperado de <http://www.inmujer.es/areasTematicas/estudios/estudioslinea2011/docs/arqueologiayGenero.pdf>

- CHAPA BRUNET, T. e IZQUIERDO, I. La Dama de Baza en la historia de la investigación de la Cultura Ibérica, 68-87.
- PRADOS TORREIRA, L. Género e identidad en los contextos funerarios ibéricos (siglos V-I a. C.), 201-220.

RUEDA GALÁN, C., RÍSQUEZ CUENCA, C., HERRANZ SÁNCHEZ, A.B., HORNOS MATA, F. y GARCÍA LUQUE, A. (2016). *Las edades de las mujeres íberas. La ritualidad femenina en las colecciones del Museo de Jaén* [catálogo de exposición]. Universidad de Jaén, Diputación de Jaén, Delegación Territorial de Cultura, Turismo y Deporte en Jaén, Junta de Andalucía, Museo de Jaén. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/311081462_Catalogo_de_Exposicion_Las_edades_de_las_mujeres_iberas_La_ritualidad_femenina_en_las_colecciones_del_museo_de_Jaen

TORRES, S. (s.f.). La indumentaria, ¿reflejo de lo que somos?. *MAKMA. Revista de Artes Visuales y cultura contemporánea*. Recuperado de <https://www.makma.net/la-indumentaria-reflejo-de-lo-que-somos/>

TRANCHO, G. y ROBLEDO, B. (2010). La Dama de Baza: análisis paleoantropológico de una cremación ibérica. En CHAPA, T. e IZQUIERDO, I. (eds.). *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá*, 119-136. Ministerio de Cultura.

VIAJE AL TIEMPO DE LOS ÍBEROS. (s.f.). *Los Íberos*. Consultado el 14 de julio de 2020. Recuperado de <https://www.viajealtiempodelosiberos.com/los-iberos/>

LA MINGA: ANÁLISIS DE COMPETENCIAS EN LAS CAMPAÑAS DE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO EDIFICADO

MGST. LORENA VAZQUEZ TORRES
Universidad de Politécnica Salesiana, Ecuador

DR. ANGEL TORRES-TOUKOUMIDIS
Universidad de Politécnica Salesiana, Ecuador

RESUMEN

La minga es un modelo de trabajo colectivo ancestral, cuya esencia es sumar esfuerzos acordes a las necesidades del proyecto. Con el propósito de atender de forma exhaustiva el involucramiento de este modelo, se aplicó la respectiva sistematización en 4 experiencias realizadas entre el 2011 y 2018 abocadas a Campañas de mantenimiento de bienes patrimoniales en Ecuador enfocándose en el análisis de los actores participantes, sus respectivos roles y el marco legal que los ampara. Los resultados demuestran que el poder de decisión y de acción facilita los procesos en tiempos y trabajo generando mayor eficiencia en el mantenimiento de las obras patrimoniales, asimismo, esta sincronía es producida debido al nivel de convocatoria, vínculos y compromisos con cronogramas, recursos humanos y financieros simultáneos a fin de alcanzar los objetivos propuestos. En definitiva, la profundización del desarrollo de estas experiencias, exhiben que la minga es un modelo efectivo para el trabajo comunitario que debe extrapolarse su implantación deponiendo la visión tradicional donde la instancia gubernamental se presenta como única responsable de los bienes públicos.

PALABRAS CLAVE

trabajo comunitario, involucrados, multiactores, minga, patrimonio

INTRODUCCIÓN

En una época en la que los presupuestos y programas gubernamentales apuntan a obras monumentales desde el cristal de la modernización, Ecuador, en su Presupuesto General del Estado (PGE) 2020 prioriza políticas orientadas a la salud, educación, desarrollo urbano, vivienda, bienestar social y defensa. Tales planificaciones macro, en estrecha relación con los presupuestos, dependen del ingreso de divisas, las variaciones de precio del barril del crudo, entre otros, que inciden directamente en la economía generando inestabilidad y reducciones de presupuestos en países como el Ecuador. Los Planes Operativos Anuales (POAS) institucionales y gubernamentales priorizan obras dirigidas a las áreas antes mencionadas, por lo que cubrir las pequeñas necesidades de la población parecería ser una utopía.

Las necesidades de primer orden son total o medianamente priorizadas; hospitales, puentes, carreteras dan vitalidad y servicio a la población. Sin embargo, está la otra cara de la moneda, los pequeños y grandes aspectos que requiere la población, que por ser pequeños no constan en los planes institucionales gubernamentales (Chirikure, Manyanga, Ndoró y Pwiti, 2010); y, justamente son estos pequeños aspectos que dependen y requieren ser regularizados por el sistema institucional. En este escenario es cuando la minga adquiere impulso.

Para esta investigación se realiza un análisis comparativo de las experiencias desarrolladas por la Universidad de Cuenca y su Proyecto Ciudad Patrimonio Mundial -CPM-, para su proyecto de investigación sobre monitoreo y conservación del patrimonio edificado aplicando la minga como un modelo de gestión e intervención.

Sistematizar los entes involucrados en las campañas de mantenimiento; analizar los roles que estos han desempeñado para alcanzar los objetivos y vincularlos con la legitimación de su participación para revitalizar la minga como un modelo de trabajo y como una alternativa de autogestión para las pequeñas necesidades comunitarias. Se busca proponer algunas herramientas para el mapeo de involucrados y sus roles y vincular algunos aspectos que legitimen la vinculación de actores a procesos aplicables a diversos campos.

1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Entrado el s. XXI, recurrir a la minga como un modelo de gestión puede parecer arriesgado, no obstante, es importante analizar su funcionamiento desde la perspectiva histórica. El antropólogo Leónidas Rojas explica que el vocablo minga proviene del quichua y significa “trabajo comunal”; se trata de un modelo de trabajo ancestral que implica un trabajo duro y no remunerado por un bien común. Así también precisa que no es vista como un trabajo, sino ligada a la reciprocidad de dar y recibir (Jácome, 2017). Durante la Colonia, la minga fue utilizada para hacer obra pública, iglesias, conventos, canales de riego. El historiador Jorge Moreno relata que muchos templos del Ecuador fueron construidos mediante mingas: algunos colocaban los materiales, otros la mano de obra, y otros cocinaban. En definitiva, la minga es un modelo de cooperación ancestral andino de multiactores a la cual se recurría para realizar obras, canales de riego, cosechas entre otras (Obando, 2015).

La minga es un recurso y un modelo (Testori y D'Auria, 2018); su importancia se evidencia al revisar los Planes Operativos Anuales (GAD Provincial del Azuay, 2020) de gobiernos seccionales que orientan sus recursos a obras a nivel macro en función de un mayor número de beneficiarios. No obstante, existen necesidades de interés comunitario de menor alcance, pero de igual importancia sectorizados por comunidad. Dichas necesidades colectivas sectorizadas que requieren autogestión, y en consecuencia revelan la importancia y el papel que podría tener la minga.

Hoy, algunas comunidades aún precautelan este sistema de trabajo cooperativo y de convivencia cuyas características principales son: la autogestión, participación de multiactores y la distribución de tareas (Lyle, 2017). Recurrir a la minga para gestionar en comunidad bienes y recursos, que pertenecen a todos, tal es el caso del patrimonio edificado, cuya recuperación constituye un problema moderno de interés común (Torres, Balarezo y Martínez, 2015). Así, la minga adquiere el valor de un método práctico de acción y gestión, que más allá de cumplir con el objetivo de dar mantenimiento físico a los bienes fortalece la conciencia colectiva y su articulación en torno a la conservación

Bajo este tenor, la minga no posee un sesgo político, más bien tiene un carácter comunitario de trabajo voluntario que puede ser amparado por el gobierno de turno, por lo que es de interés dejar sentado que el modelo desarrollado es de carácter social, a pesar del involucramiento de entidades públicas. Dado que existen leyes, normas, ordenanzas que regularizan y vigilan los procesos de planificación, y territorios tanto en las urbes como en lo rural (Dura, Singhal y Elías, 2013). Las unidades individuales de vivienda son edificaciones inventariadas reguladas por entidades que forman un conjunto arquitectónico articulado que pertenecen a una comunidad en el que intervienen procesos complejos que dependen de una jerarquía y mando de subordinación. En su contraparte, uno de los aspectos más relevantes de la minga es su esquema de organización e involucramiento instintivo en el que se asumen roles desde la posición de involucrados y poder de convocatoria (De la Torre & Sandoval, 2004; Escobar, 2011). En suma, la articulación entre involucrados y sus roles mediante métodos participativos conlleva a presentarse como la premisa de esta investigación en la que se aplica la observación y métodos bibliográficos para desovillar su mecanismo de función y designación de roles con la finalidad de concretar y definir esta fase para facilitar experiencias futuras, proponiendo a la minga como una opción latente para solventar la configuración de redes entre los participantes.

2. DECLARACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

Esta investigación se centra en la minga ligada al manteniendo del patrimonio edificado. La arquitectura de Cuenca fue fundamental para su inclusión en la lista de ciudades Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO en 1990 (Universidad de Cuenca, 2018).

Al adquirir un título de esta envergadura existen implicaciones. Por una parte, esta declaratoria conlleva notoriedad mundial articulada al desarrollo del patrimonio y el turismo. De igual forma, implican obligaciones y compromisos por parte de las ciudades para preservar su patrimonio mediante la inclusión de inventarios de bienes, regularización, normativas, aspectos que protegen, pero a la vez restringen a los propietarios. La conservación de un bien produce dos disyuntivas. El primer

escenario responde al cambio de propietario de la edificación convirtiéndose en casas soberbias en el que el uso del suelo toma un valor agregado, mientras que, en la segunda instancia, poseer una casa patrimonial de pequeña envergadura, cuando los recursos económicos son limitados representa una dificultad, a lo que se suman procesos complejos derivados de las normativas y regulaciones imprescindibles para el control y supervisión del patrimonio. En este último caso, los propietarios están frente a una encrucijada: vender la edificación o dejarla destruir, porque están inmersos en un sistema complejo de tramitología.

Adicionalmente, está la problemática técnica. Algunas casas patrimoniales no brindan las seguridades de habitabilidad. Debido en gran parte de los casos, a que los propietarios no dan mantenimiento a estos bienes por falta de capital. Esta variable, no es de un vecindario específico, al contrario, es recurrente. Claramente, las instancias gubernamentales no han brindado las facilidades para el mantenimiento del patrimonio edificado derivando en la pérdida de viviendas, poniendo en riesgo la identidad de un conjunto arquitectónico con características excepcionales. De cara a esta problemática reaparece la minga como modelo de gestión para intervenir en ámbitos que no son atendidos por los grandes planes gubernamentales, no obstante, están articulados y dependen de estas instituciones.

Este modelo minga fue aplicado por la Universidad de Cuenca a través del proyecto Ciudad Patrimonio Mundial -CPM- para el monitoreo y la conservación del patrimonio tanto en Cuenca como en Susudel, (Ecuador). Las cuatro experiencias se desarrollaron con enfoque inductivo durante el 2011, 2013, 2014 y 2018 y que hasta hoy continúa su sistematización académica para conocer de manera fehaciente el impacto de la minga. Hoy se propone definir involucrados, competencias y roles, con el fin de analizar el engranaje y las posibilidades de un trabajo con multiactores, sustentado por dos pilares: primero, la protección de bienes patrimoniales que constituyen el Ethos, es decir, la identidad; y, segundo, las necesidades de primer orden como es la vivienda de un determinado segmento poblacional.

3. METODOLOGÍA

En respuesta a la problemática anterior, la investigación planteada, pretende: Definir los roles de los diferentes actores involucrados en la Minga que permita desarrollar estrategias dirigidas al mantenimiento de edificaciones patrimoniales en Cuenca y su región, en base a la determinación de fortalezas culturales existentes en la región andina.

Objetivos Específicos:

1. Analizar la relación entre los actores involucrados: academia, organizaciones y comunidad, en la Minga.
2. Identificar la eficacia de la Minga como modelo de gestión para la Conservación del patrimonio edificado.

Para alcanzar los objetivos planteados, se utilizó el diseño investigación acción-participativa desde un planteamiento longitudinal. La investigación acción-participativa definida por De Miguel (1993) como una estrategia metodológica para fomentar un cambio de percepción hacia los fenómenos sociales. Posteriormente, Colmenares (2012) ratifica que el involucramiento de los usuarios en la toma de decisiones impulsa la fomentación de soluciones a problemáticas comunitarias. Por su parte, se considera complementariamente un estudio longitudinal dado que se valoraron varios casos durante un periodo extenso de tiempo (Meyer, 2001). En esta ocasión, la intervención directa en 4 experiencias que conlleva el uso de la minga durante 8 años permitió sistematizar las competencias de los actores y su nivel de participación en las actividades dirigidas hacia el mantenimiento del patrimonio edificado.

Para cumplir con el diseño mencionado, se utilizaron la documentación y la observación participante como principales herramientas de recopilación de datos. Hernández-Sampieri, Fernández & Baptista (2010) laboran la noción de ambas, en primer lugar, la observación participante, es una herramienta que permite adentrarse a situaciones manteniendo un papel activo y permanente identificando las variables, que en esta investigación se focalizó hacia el involucramiento de los actores. Por otra parte, la documentación es una herramienta no intrusiva con alto nivel de autenticidad que promueve la revisión de registros y materiales sobre

los procesos sociales manifestados, particularmente en esta investigación se concentró en la inspección de vídeos, grabaciones, fotografías y leyes relacionadas con la minga llevada a cabo en Cuenca-Ecuador.

Respecto al procedimiento metodológico, se determinaron dos criterios prescriptivos: propósito y participantes (Torres-Toukoumidis y Mäeots, 2019). En este estudio, el propósito específico se orienta a las vicisitudes de las mingas, precisando las circunscripciones de los espacios del patrimonio edificado que ameritan apoyo en su conservación. Mientras que el segundo criterio se estableció con base en los actores involucrados en el proceso de minga, incluyendo inicialmente instituciones públicas locales como el Gobierno Provincial, la Universidad de Cuenca, el Gobierno Parroquial y la Prefectura de Cuenca, inclusive, se fueron añadiendo organismos de orden nacional, entre ellos, miembros de las fuerzas castrenses. Además de instituciones públicas locales y nacionales, también se tomó en cuenta la población civil en general, vecinos y habitantes interesados en participar en esta iniciativa. Se debe enfatizar asimismo que gradualmente se fueron segmentando los actores e incorporando nuevos participantes tanto públicos como privados que aportaron en el trabajo voluntario que implica una minga.

Dichos criterios fueron organizados a partir de un libro de codificación binaria, sobre el cual se tomaron notas de forma presencial compendiando lo acontecido durante las 4 mingas y los 8 años de experiencia fundamentado en los ejes: propósito y actores. Posteriormente se organizó un documento Excel, en el que se registraron dos fases: la primera conocer los procesos imbuidos de forma individual para cada minga, en cambio, la segunda fase se orientó a examinar los patrones concernientes a la gestión, la interacción y la toma de decisiones entre sus actores. Esta indagación exhaustiva y registro propició la obtención de los resultados presentados a continuación.

4. RESULTADOS DE CAMPAÑAS DE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO EDIFICADO

4.1. PLAN PILOTO DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA APLICADO A LAS VIVIENDAS DE SUSUDEL 2011

Para el 2011 en la población de Susudel, se promovió el mantenimiento de cincuenta y cuatro casas pequeñas del pueblo (Cardoso, 2015). La figura 1 registrar ciertos actores como la universidad o la academia, gestora del proyecto que involucra a docentes y estudiantes responsables del soporte investigativo-técnico. Además, están los militares, muy relevantes con su contribución con mano de obra, aporte que revierte un ahorro económico notorio. También están los maestros o mano de obra calificada -albañiles- y la comunidad-propietarios que aportan su mano de obra ya que muchos de ellos trabajan en la albañilería. Paralelamente surgió una minga más pequeña, sostenida por las mujeres de la comunidad, con el compromiso de alimentar, durante cinco días, a obreros, estudiantes, profesores, miembros de la comunidad -mingueros-. También se sumaron algunas instituciones como el GAD Parroquial, GAD Cantonal, y la Prefectura con materiales, maquinaria y algunos recursos económicos. Cabe enfatizar que esta campaña se realizó en un sector rural, aspecto que se diferencian con las experiencias subsiguientes desarrolladas en la ciudad. A continuación, se puede apreciar un mapeo de actores.

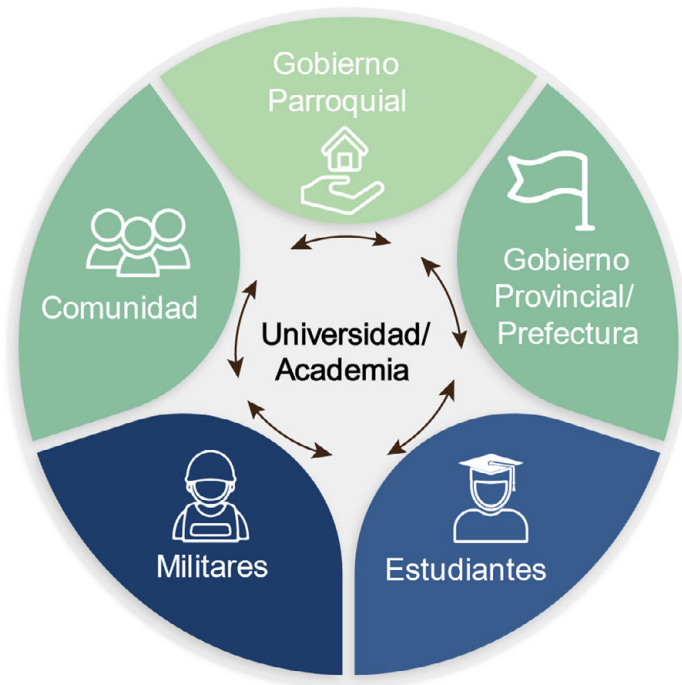


Figura 1: Instituciones convocadas en la campaña de Susudel
Fuente. Elaboración propia

4.2. LA CAMPAÑA SUSUDEL–2013–CEMENTERIO

La segunda experiencia fue en el año 2013. Su objetivo fue dar mantenimiento y conservar un muro de adobe con características excepcionales, que encierra y protege el cementerio de la localidad. El muro posee un valor agregado considerando que este conjunto patrimonial fue construido mediante minga. Se trata en consecuencia de un esfuerzo de la comunidad por preservar el sitio que descansan sus antepasados.

Este proceso obedeció a interés académico, al que se sumaron voluntades y esfuerzos, se diferencia de la anterior en el sentido que en el primero, los propietarios lideran el trabajo en su casa; mientras que, este caso se trata de un bien comunal, lo que hace que la gestión recaer en autoridades locales. Ante ello, la comunidad unió esfuerzos y colaboró con mano de obra, convirtiéndose en un ejemplo más específico de minga. En este caso, el rol de las autoridades locales fue de convocatoria, mientras que la academia, una vez más, generó la iniciativa y el soporte

investigativo y técnico. Un análisis comparativo con la experiencia anterior muestra repetición de involucrados, pero variación en los roles en cuanto a la convocatoria.

A continuación, la tabla 1 permite analizar los involucrados de la experiencia en estas dos campañas. Ciertamente se ofrece información sobre algunos aspectos: en la parte inicial, se puede apreciar involucrados que se orientan a la academia, comunidad, e instituciones gubernamentales seccionales.

Multiactores		Casas 2011	Cementerio 2011
Campañas de Susudel	Profesores	5	4
	Estudiantes	30	6
	Tesistas en trabajo de campo	8	✕
	Miembros de la Comunidad a tiempo completo	30	8
	Estudiantes del Colegio de Susudel	36	10
	Viviendas con intervenciones ejecutadas	49	capilla
	Militares	50	50
	Personas para producción de adobe en minga	✕	80
	Junta Parroquial	✓	✓
	GAD Municipal	✓	✓
	Prefectura	✓	✓

Figura 2: Tabla Comparativa de involucrados Campañas de Susudel, Casas 2011 y Cementerio 2013.

Fuente. Elaboración propia

4.3. CAMPAÑA DE MANTENIMIENTO DE LAS EDIFICACIONES PATRIMONIALES DE SAN ROQUE

En enero del 2014, la campaña fue circunscrita al casco histórico. El objetivo fue monitorear e intervenir en un triángulo de edificaciones

patrimoniales de Cuenca, dando mantenimiento en veintidós casas. En esta ocasión se involucraron más de doscientas personas simultáneamente entre instituciones públicas, voluntarios, militares y academia con docentes y estudiantes. La universidad desempeñó un papel muy importante estableciendo vínculos con instituciones privadas y públicas que facilitaron algunas actividades entre ellas: provisión de comida, equipamiento y herramientas.

El mapeo de involucrados muestra datos interesantes: el escenario cambia y el número de participantes incrementa, sectores urbanos dotados con mayor infraestructura pública involucran a más instituciones gubernamentales. En la siguiente tabla se observan las instituciones y sus contribuciones, denotando el papel de la Universidad como ente promotor; y los propietarios, esta vez, aportaron económicamente para la mano de obra especializada. El cuadro permite visibilizar tanto Instituciones, empresas y fundaciones involucradas como sus roles especificadas en función al territorio y a la envergadura del proyecto.

Multiactores campaña San Roque	
Institución- sujeto	Rol o actividad desarrollada
A. Municipalidad de Cuenca	Mediante un convenio específico, amparado en el convenio marco, contribuyó con un aporte económico y los respectivos permisos de construcción.
B. Academia	Investigación, dirección técnica.
C. Gobernación del Azuay/ Fuerzas Armadas Ecuatorianas	Colaboraron con el personal de las Fuerzas Armadas del Ecuador, que proporcionó mano de obra no calificada, durante las 9 semanas que duró la campaña, con un promedio de 30 personas diarias.
D. Empresa Pública Municipal de Telecomunicaciones, Agua Potable, Alcantarillado y Saneamiento de Cuenca -ETAPA	Soterramiento del cableado.
E. Empresa Eléctrica Centro Sur	Retiro y reacomodación del cableado eléctrico en las fachadas.
F. Policía Nacional y Guardia Ciudadana de Seguridad y Atención de Socorro 911	Atención y seguridad del sector intervenido y posible atención médica en caso de accidentes.
G. Aero policial	Facilitó la documentación de la quinta fachada.
H. Empresa Pública Municipal de Aseo De Cuenca EMAC EP	Contribuyó con el desalojo de material a escombreras. (Vázquez. 2018)
I. Fundación Salesiana PACES	Otros servicios tales como gasfitería, instalaciones eléctricas; servicios que no estaban contemplados en los planes de intervención, pero constituían un riesgo para las edificaciones. Se gestionó el trabajo gratuito por parte de los miembros de la Fundación Paces.
J. Comunidad	Refrigerios, limpieza, bodegaje y mano de obra.
K. Maestros	Mano de obra calificada, pagada por los propietarios.

Figura 3: Tabla de involucrados y roles en la campaña San Roque
Fuente. Elaboración propia

4.4. “CAMPAÑA DE MANTENIMIENTO DE LAS EDIFICACIONES PATRIMONIALES DEL BARRIO EL VERGEL, CALLE DE LAS HERRERÍAS” 2017- 2018

En mayo 2017, el modelo fue transferido a otro barrio de la ciudad de Cuenca-Ecuador. El objetivo fue el monitoreo y conservación de las edificaciones patrimoniales de la calle de las Herrerías (Polo y Rosales, 2019). En esta experiencia se intervinieron veintiuna casas patrimoniales.

La identificación de actores clave es el punto de partida para la gestión interinstitucional, fruto de la cual resulta la “minga multiactores”. En la

Campaña de Las Herrerías, la Universidad de Cuenca coordinó las actividades con diecinueve organizaciones.

Multiactores campaña Barrio El Vergel / Las Herrerías	
Institución- sujeto	Rol o actividad desarrollada
A. Universidad de Cuenca /F. Arquitectura Proyecto. CPM.	Aporte investigación y técnico
B. GAD Municipal del cantón Cuenca	Presupuesto, supervisión
C. Dirección de Áreas Históricas y Patrimoniales	Permisos de intervención, supervisión, publicación
D. Dirección Municipal de Cultura y Recreación	Eventos de cultura, inauguración y clausura
E. Gobernación del Azuay/Fuerzas Armadas Ecuatorianas	Mano de obra
F. Empresa Eléctrica Regional Centro Sur (EERCS)	Movimiento de postes y medidores, retirar cableado
G. Fundación Salesiana PACES	Carpintería, instalaciones eléctricas, gasfitería
H. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural Cuenca (INPC)	Supervisión y apoyo técnico
I. Empresa de Telecomunicaciones Agua Potable, Alcantarillado y Saneamiento de Cuenca (ETAPA)	Adecantamiento de cables, acometidas de agua
J. Empresa Municipal de Aseo de Cuenca (EMAC)	Desalojo de escombros
K. Empresa de Movilidad, Tránsito y Transporte (EMOV)	Control del tráfico durante intervención
L. Empresa Pública Municipal de Desarrollo Económico(EDEC)	Asesoramiento al propietario
M. Fundación Municipal Turismo para Cuenca	Actos culturales paralelos
N. Universidad Católica de Cuenca	Pasantes
O. Centro Interamericano Artesanías y Artes Populares (CIDAP)	Exposición/valor barrio y el oficio de los herreros
P. Guardia Ciudadana	Seguridad 24h
Q. Policía Nacional	Prevención del tránsito

Figura 4: Campaña de Mantenimiento de las edificaciones patrimoniales del barrio El Vergel, Calle de las Herrerías” 2017- 2018: involucrados y roles.

Fuente. Elaboración propia

4.5. LA MINGA COMO HERRAMIENTA EFICAZ PARA LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO.

Después de analizar las cuatro experiencias mencionadas ut supra, se plantean algunas consideraciones: sobre los *stakeholders* que resulta de mucha utilidad, dado que permite identificar grupos o personas que podrían verse impactados de manera positiva o negativa por el proyecto (Bernal y Jiménez, 2019). La matriz de interesados implicados en la minga identifica a los interesados *-stakeholders-* claves, permite ejecutar acciones y aunar esfuerzos para alcanzar los objetivos propuestos.

En esta investigación, la noción de interesados fue modificada por posibles involucrados, quienes varían según su influencia, área de acción, identificación y clasificación a partir del cual se aplicarán estrategias para gestionar efectivamente. A juzgar por lo mencionado, se requiere establecer un plan de gestión de multiactores orientado a la gestión financiera, de compromisos y tiempos, promoviendo la participación de los involucrados y tejer una red de vínculos.

La matriz de involucrados contiene siguientes pasos: identificar, priorizar, vincular o crear compromisos. La identificación de personas o instituciones se realiza en función de dos parámetros: Poder y alcance respecto a tres derivas: obra a ejecutarse, objetivo propuestos, contexto geográfico y social, donde se desarrolla la minga. Conforme a ello, se propone un acercamiento a la matriz de poder/interés que permite esclarecer cómo gestionar con cada involucrado según su campo de acción; por ejemplo, cuando un actor tiene alta autoridad en la toma de decisiones y además mucha influencia en los resultados que se obtengan, entonces la gestión y vinculación será directa con compromisos concretos y se escogerá el método idóneo para concretar el compromiso como por ejemplo un convenio o carta compromiso. En resumidas cuentas, el plan de gestión tiene que considerar los niveles de poder e interés, o poder alcance, categorías que permitirán definir las estrategias de vinculación. En la figura 3 a continuación presentan ejemplos, de instituciones/personas involucradas ubicados de acuerdo con el nivel de poder y alcance.

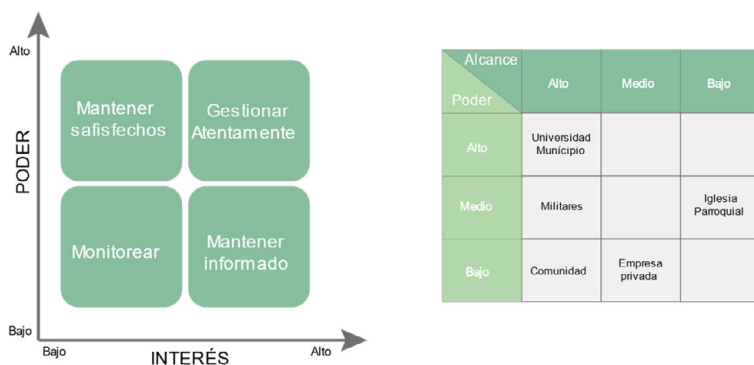


Figura 5: Matriz de identificación de actores y de clasificación de interesados
Fuente. Elaboración propia

4.6. LA IMPORTANCIA DE LOS ROLES PARA LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO EDIFICADO

Los roles están en dependencia de los alcances y responsabilidades de los involucrados. La minga apunta a una acción en concreto, lo que implica definir acciones involucradas. De allí que en relación con el equipo de trabajo-base que define las necesidades de la obra y alcances, por tanto, destaca la necesidad de aplicar un análisis de los alcances e implicaciones de la obra delimitando técnicamente los requerimientos, para lo cual se partirá de una hoja técnica proveniente de un equipo de técnicos multidisciplinarios que analizan las demandas y necesidades de las obras a la vez que hacen un primer acercamiento a las instituciones involucradas. Con estas consideraciones, resulta importante la estructuración de un equipo evidenciándose la necesidad de observación y transferencia de experiencias realizadas en este campo, evidenciando la importancia del análisis de las campañas de mantenimiento que poseen un modelo de gestión basado en la minga.

Ahora, se plantea una nueva encrucijada. Para identificar a los involucrados es necesario el trabajo detallado y preciso por parte de profesionales expertos en la planificación de la obra y la comunidad para reconocer qué instituciones o personas podría ser potenciales actores y definir sus aportes e incluso si fuesen financieros. Por cuanto, un proyecto debe ser pormenorizado y minucioso que defina la obra, presupuestos, recursos humanos, logísticos, materiales y seguridad. Desde una óptica propuesta por la minga implicará convocar incluso a los sectores públicos que controlan y tiene injerencia en aspectos que pueden ser involucrados en el proceso tales como agua potable, alcantarillado y alumbrado, enalteciendo así su poder de convocatoria, gestión y financiamiento.

Este proceso de trabajo colaborativo tiene una implicación aún más profunda, como es la coordinación de esfuerzos en tiempos y cronogramas paralelos, así como la relación de dependencia de unas acciones con otras. Un claro ejemplo de ello fue la Campaña de mantenimiento del barrio de Las Herrerías (2018), experiencia número 4; se requerían aco-

metidas de agua potable, que en algunos casos era limitada por la ubicación de postes de alumbrado -algunos de ellos estaban insertos en cubiertas de casas-, lo que implicó mover los postes, reparar cubiertas y hacer las acometidas. Los involucrados para ello fueron la empresa municipal de agua potable, empresa eléctrica y propietario que requirieron los permisos de intervención del GAD Municipal. Este proceso normalmente llevaría tiempo, trámites y procesos burocráticos que asumen el riesgo de no tener respuestas por lo complejo que se vuelve la convergencia de los entes involucrados.

El involucramiento de las instituciones no siempre es fácil, están sujetas también a regulaciones, por tanto, se debe conocer las leyes que amparan su participación tanto para las entidades públicas como privadas, y analizar el involucramiento de actores desde los marcos legales que los amparan a sumarse a iniciativas de este tipo, debido a que muchas veces la figura legal obstaculiza su participación. Tal involucramiento de las instituciones en estos proyectos son un trabajo adicional y de voluntariado, un esfuerzo por ajustar sus Planes Operativos Anuales y cronogramas institucionales en tiempos paralelos a las campañas, sin embargo, existe un aspecto relevante cuando se habla de involucrados, y es el marco legal para legitimar su participación. Cada experiencia guarda atrás de sí un ejercicio por legitimar su cooperación al amparo de la ley.

Para la Universidad de Cuenca, las campañas de mantenimiento del patrimonio edificado representan una oportunidad académica que garantiza el vínculo entre la teoría y la práctica. La Universidad de Cuenca, su Facultad de Arquitectura y el proyecto Ciudad Patrimonio Mundial apuestan por esta iniciativa que ha tenido gran repercusión a nivel nacional e internacional, por lo que se hace necesario regular el proceso administrativo interno para su viabilidad. Asimismo, en el ámbito académico, es necesario incluir la propuesta de las campañas en la malla curricular y en los contenidos de los sílabos de las asignaturas relacionadas con la conservación del patrimonio aceptando que la transferencia y devolución de resultados, desde la docencia, investigación y generación de proyectos académico, científico, culturales como parte de su misión social.

En este mismo sentido, el ejército ecuatoriano en sus estatutos contempla la vinculación con la comunidad, siendo esta la figura la que ha permitido su participación. La cooperación de las instituciones podría ampararse con la normativa la Ley Orgánica de Cultura (2016), que prevé:

Art. 8.- De la Política Cultural. Las entidades, organismos e instituciones del Sistema Nacional de Cultura ejecutarán políticas que promuevan la creación, la actividad artística y cultural, las expresiones de la cultura popular, la formación, la investigación, el fomento y el fortalecimiento de las expresiones culturales; el reconocimiento, mantenimiento, conservación y difusión del patrimonio cultural y la memoria social y la producción y desarrollo de industrias culturales y creativas.

Por otra parte, está la Ley Orgánica para el Fomento Productivo, Atracción de Inversiones, Generación de Empleo, Estabilidad y Equilibrio Fiscal (2018):

Art. 37.1.- Reducción de la tarifa del impuesto a la renta para el impulso al deporte, la cultura y al desarrollo económico responsable y sustentable de la ciencia, tecnología e innovación.- Los sujetos pasivos que reinviertan sus utilidades, en el Ecuador, en proyectos o programas deportivos, culturales, de investigación científica responsable o de desarrollo tecnológico acreditados por la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación tendrán una reducción porcentual del diez por ciento (10%) en programas o proyectos calificados como prioritarios por los entes rectores de deportes, cultura y educación superior, ciencia y tecnología y, del ocho por ciento (8%) en el resto de programas y proyectos, en los términos y condiciones establecidos en el Reglamento a esta Ley.

En suma, se observa que diferentes leyes establecidas por el Estado ecuatoriano responden a la aceptación de este modelo de gestión denominado minga, el cual puede paralelamente complementar las labores realizadas sobre el patrimonio por parte de las instituciones gubernamentales. En otras palabras, la minga no pretende sustituir, ni mucho menos, la labor realizada por las instancias públicas, dado que no contienen el mismo capital humano y recursos para convenir el compromiso hacia grandes obras, pero si podrán servir de apoyo para el desarrollo de ciertas acciones comunitarias.

5. CONCLUSIONES

La minga es un modelo de gestión probado, factible para intervenir en distintos ámbitos. En esta ocasión, validada por el patrimonio edificado, no obstante, es un modelo de gobernanza asumido por entidades barriales, universidades, comunidades. Que puede solucionar ciertas necesidades emergentes de la comunidad, ubicándose en un punto medio entre estas y los POAS gubernamentales.

La minga posee un valor intrínseco no visibilizado por las esferas de poder. Su revitalización se justifica por su poder de gestión, cuando una comunidad se organiza, como grupo y no como individuo, adquiere poder frente a las instituciones gubernamentales, facilitando y acelerando procesos.

Por su parte, la incidencia alta, media o baja de cada involucrado, vinculada al poder de decisión y de acción facilita los procesos en tiempos y trabajo. El involucramiento de actores y sus roles, así como las figuras legales que permiten su participación son de mucha importancia puesto que de su gestión y aporte penden el cumplimiento de objetivos y el trabajo por la sociedad. El involucramiento de instituciones garantiza incluso los presupuestos económicos y de factibilidad de las campañas.

La importancia y validez de este modelo de gestión radica en la convocatoria y la sinergia de actores en tiempos, esfuerzos, recursos humanos y financieros. De allí la importancia de realizar un análisis pormenorizado de los posibles involucrados. Finalmente, se recomienda considerar la extrapolación de la minga a otros campos con el fin de contribuir a la validación de este modelo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNAL, C., & JIMENEZ, O. (2019). *Plan de acción para mejorar la relación con los stakeholders en la ejecución de la gerencia de proyectos de diferentes sectores de la ciudad de Bogotá*. Universidad EAN
- CARDOSO, F. C. (2015). Plan piloto de conservación preventiva aplicado a las viviendas de Susudel (2011-2012) y la intervención en el cementerio de Susudel (2013). In *Tierra, sociedad, comunidad: 15° Seminario Iberoamericano de Arquitectura y Construcción con Tierra* (pp. 337-350). Universidad de Cuenca.
- CHIRIKURE, S., MANYANGA, M., NDORO, W., & PWITI, G. (2010). Unfulfilled promises? Heritage management and community participation at some of Africa's cultural heritage sites. *International Journal of Heritage Studies*, 16(1-2), 30-44.
- COLMENARES E, A. M. (2012). Investigación-acción participativa: una metodología integradora del conocimiento y la acción. Voces y Silencios. *Revista Latinoamericana de Educación*, 3(1), 102-115.
- DE LA TORRE, L., & SANDOVAL, C. (2004). *La reciprocidad en el mundo andino. El caso del pueblo de Otavalo*. Editorial Abya-Yala.
- DE MIGUEL, M. (1993). La Investigación Acción Participación un paradigma para el cambio social. *Documentación Social*, (92), 91-108.
- DURA, L., SINGHAL, A., & ELIAS, E. (2013). Minga Perú's strategy for social change in the Peruvian Amazon: A rhetorical model for participatory, intercultural practice to advance human rights. *Rhetoric, Professional Communication, and Globalization*, 4(1), 33-54.
- ESCOBAR, A. (2011). Una minga para el posdesarrollo. *Signo y pensamiento*, 30(58), 278-284.
- OBANDO, J. (2015). La minga: Un instrumento vivo para el desarrollo comunitario. *Revista de Sociología*, 4, 82-100.
- GAD PROVINCIAL DEL AZUAY (2020). Sitio Web: Azuay Ecológica Prefectura. Recuperado de <https://bit.ly/3b7K7DW>
- HERNÁNDEZ-SAMPIERI, R., FERNÁNDEZ, C., & BAPTISTA, P. (2010). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill.

- JÁCOME, E. (2017, February). Las mingas se mantienen vigentes en la capital ecuatoriana. Quito. *El Comercio*. Recuperado de <https://bit.ly/3rTpmlj>
- LEY ORGÁNICA DE CULTURA. (2016). *Registro Año IV-No.913. 2016, Artículo 8*. Quito, Ecuador.
- LEY ORGÁNICA PARA EL FOMENTO PRODUCTIVO. (2018). *Atracción de inversiones. Registro oficial. 2018, Artículo 37*. Quito, Ecuador.
- LYLE, H. F. (2017). Volver a Nuestras Raíces: The Reemergence and Adaptation of Traditional Forms of Andean Reciprocity. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 22(3), 419-437.
- MEYER, C. B. (2001). A case in case study methodology. *Field Methods*, 13(4), 329-352.
- POLO, M. J., & ROSALES, A (2019). *Valoración arquitectónica y paisajística de la calle Las Herrerías. Incidencia de la campaña de mantenimiento de las edificaciones patrimoniales del barrio El Vergel, calle Las Herrerías - 2018*. Universidad de Cuenca.
- TESTORI, G., & D'AURIA, V. (2018). Autonomía and Cultural Co-Design. Exploring the Andean minga practice as a basis for enabling design processes. *Strategic Design Research Journal*, 11(2), 92-102.
- TORRES, L. V., BALAREZO, M. C. A., & MARTÍNEZ, F. C. (2018). Minga: el patrimonio intangible en la Campaña de Mantenimiento de San Roque, Cuenca-Ecuador. *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, (14), 9.
- TORRES-TOUKOUMIDIS, A., & MÆEOTS, M. (2019). Implementation of Gamification Strategies For The Enhancement Of Digital Competences. In 13th International Technology, Education and Development Conference, 9510-9518.
- UNIVERSIDAD DE CUENCA. (2018). *Propuesta de la inscripción del Centro Histórico de Cuenca Ecuador en la lista de patrimonio mundial*. Servicio de Publicaciones Universidad de Cuenca.

2.2. LEGADO VISUAL, SONORO E INMATERIAL

EL TIEMPO EN JUEGO: GENEALOGÍA Y ANACRONISMO O CÓMO ANTROPOLOGIZAR LAS RESTAURACIONES ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

ANTONIO RONCEL ESPINA

RESUMEN

En un periodo cultural marcado por el paradigma postproductivo, no resulta extraño que asiduamente se reabra el debate en torno a la restauración y la intervención artística en el patrimonio. La viralidad de algunas propuestas, tales como el *Ecce Homo* de Borja o la reciente actuación en el Pabellón de la Alhóndiga en Getafe, hacen que estas cuestiones trasciendan el ámbito académico y se instalen en el ideario social. Sin embargo, la velocidad a la que fluctúa nuestra infoesfera y los tendenciosos enfoques de los medios de comunicación hacen que la controversia sea transitoria, agotándose en aspectos meramente técnicos.

Es por ello que se vuelve urgente enmarcar el horizonte de reflexión teórica en torno a los dos polos que se le presuponen a estas prácticas: el cognitivo y el afectivo. El primero avocado a la actualización de artefactos, el segundo a las dinámicas del cuidado y ambos a la instauración de temporalidades, estableciendo un diálogo acerca de por qué intervenir -que interpela al pasado- y cómo (no) hacerlo- que nos sitúa en el presente.

Desde la multidisciplinaridad que exige esta tarea, nos valdremos de distintas corrientes de la filosofía y la historia del arte para desarticular algunos de los mecanismos que envuelven estos proyectos, como son la reproducción de tecnologías que simulan una forma de cuidado vaciada, la naturalización del presente con la parálisis cultural que conlleva o el proceso de mercantilización y especulación histórica. Si bien las distintas epojés fenomenológicas desnudarían la voz de la donación del pasado que abre la experiencia de re-vivencia, las interpretaciones hermenéuticas situarían la escucha en distintas temporalidades, a la vez que el método marxista ayuda a esclarecer el ruido socioeconómico generado por el contexto político. Asimismo, rescataremos la idea del anacronismo en la historia del arte para por un lado, enfatizar en el contrapunto inconsciente en el que se da esta conversación, y por otro, reflexionar sobre la categoría aurática ya residual.

La tarea de volver a antropologizar la esfera de la restauración resulta cada vez más ardua. El creciente peso del discurso científico-técnico y de la rentabilidad económica

en la toma de decisiones parece encajar a la perfección con la deriva sentimental de la cultura, un escenario donde el *white cube* y el *revival camp* se dan la mano, desterritorializando la memoria, homogeneizando los lugares. La multiplicación de los llamados espacios basura vaticina la tendencia a un desarraigo no sólo espacio-temporal, sino también humano. La problemática, así, no se agota en el horizonte técnico, donde el punto de vista experto y economizado en complicidad con las instituciones políticas tiene la última palabra en competencias de patrimonio y espacios públicos, anulando cualquier tentativa social que aspire a participar en ellas.

PALABRAS CLAVE

Globalización, memoria, restauración, tecnología.

1. INTRODUCCIÓN

Si nos preguntásemos cuáles son las categorías troncales de las representaciones estéticas de nuestro contexto cultural, aparecería sin duda el marbete de postproducción. Hablar de la época postproductiva supone remitirnos por obligación a las consideraciones que Walter Benjamin hace en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, que ya en el año 1936 anuncia algunas de las cuestiones que siguen abiertas en la actualidad acerca de las nuevas relaciones que establecemos con el arte en virtud de los avances tecnológicos. Una de las posibilidades que estos avances favorecen que más se han explorado y que de hecho siguen explorándose, es la de la imitación, la de la copia, entendida como reproducción, postproducción y serialización, que como sugiere Domingo Hernández Sánchez siguiendo a Hillel Schwart, autor de *La cultura de la copia* (1998): son “modelos todos ellos de una dialéctica de repeticiones y duplicidades que define nuestro imaginario artístico y cultural situándolo ante una extraña exuberancia de la imitación” (Hernández Sánchez, 2008, p. 76). Se tratan de métodos de índole posmoderna, que el historiador y crítico de arte Nicolas Bourriaud (2007), entre otros, han actualizado bajo el rótulo de postproducción, dando continuidad a la idea de que la repetición genera diferencia o novedad.

La genealogía de estas prácticas, engrosadas a lo largo de los siglos XX y XXI, podemos hallarlas en el *ready made* duchampiano, así como en el

desvío situacionista (Perniola, 2007, pp. 32-33). Sin embargo, hay notables diferencias entre el empleo vanguardista de estas técnicas y el nuevo horizonte postproductivo, ya que si bien el objetivo en un principio fue crítico, es decir, que tenía por motivación ironizar o desarticular los conceptos dominantes de la institución artística tales como la originalidad con vistas a una transformación de la vida cotidiana, en la actualidad esta descontextualización está avocada, por una parte a una remiscencia puramente formal, que no remite a lo actualizado sino al proceso de actualización, omitiendo, por otra parte, el debate en torno a lo original presentando los nuevos objetos, paradójicamente, como originales, aunque sea reduciéndose a la condición de fetiches (Santamaría, 2019, p. 44). Este sería el planteamiento detrás del *high art lite* británico de la década de los noventa o del *superflat* japonés de principios del siglo XXI, movimientos que no se entenderían sin la presión de los medios de masas y de la revalorización del eclecticismo, favoreciendo una experiencia estética fragmentaria y autorreferencial, vinculada en un primer momento a la radio o al cine (Benjamin, 2003) y en la actualidad a la emisión televisiva o al *scroll* de las aplicaciones de los teléfonos móviles.

2.1. LA CONCEPCIÓN MODERNA DEL PATRIMONIO

En el escenario que acabamos de describir no puede sorprendernos que la restauración del patrimonio, la intervención sobre él, sean los proyectos más recurrentes en las políticas culturales.

El interés por el reconocimiento del patrimonio y su conservación empieza a gestarse en el siglo XIX, y queda explicitado en un texto referencial de Alöis Riegl llamado *El culto moderno a los monumentos* (1999). Se trata de una obra escrita por uno de los padres fundadores del formalismo estético con motivo de su nombramiento como presidente de la Comisión Central Imperial y Real de Monumentos Históricos y Artísticos de Austria. En ella, Riegl, elabora una taxonomía en la que clasifica los valores de los objetos artísticos enfatizando en la dicotomía pasado-presente, ahondando en su dimensión histórica con inequívocos tintes evolucionistas:

Aquí es verdaderamente importante tener presente que todo monumento artístico, sin excepción, es al mismo tiempo un monumento histórico, pues representa un determinado estadio de la evolución de las artes plásticas para el que, en sentido estricto, no se puede encontrar ninguna sustitución equivalente. (...) El «monumento artístico» es, en este sentido, propiamente un «monumento histórico-artístico», cuyo valor no es, desde esta perspectiva, un «valor artístico», sino un «valor histórico». De aquí se podría deducir que la distinción entre «monumentos históricos y artísticos» es inexacta, puesto que los segundos están comprendidos en los primeros y se confunden con ellos (Riegl, 1999, pp. 25-26).

Esta relación entre valor histórico y valor estético presupone que hay determinados objetos elaborados en el pasado cuyo testimonio puede enriquecer la perspectiva de quien lo mira desde el presente, otorgándole un interés que puede ir desde el meramente utilitario hasta el estético o el científico.

De las categorizaciones³⁴⁷ que establece Riegl para determinar el valor de los objetos del pasado, se desprenden dos factores inherentes a toda consideración del patrimonio. En primer lugar existe un componente afectivo, asociado a las dinámicas de cuidado y conservación, que entra en escena cuando nos sentimos interpelados por el estado ruinoso o abandonado de un objeto, y nos impulsa a valorar el objeto en cuestión desde su idealización, no desde su estado actual. En segundo lugar encontraríamos un componente cognitivo, que es fruto de esta idealización y se presenta como un intento de remontar el paso del tiempo para actualizar la obra y darle un sentido en el presente. El papel de la técnica aquí funcionaría como una visagra entre ambos factores, ya que si bien por una parte nos ofrece, podríamos decir, un catálogo de posibilidades

³⁴⁷ Por si fuera necesario recordar la clasificación de Riegl, debemos mencionar que se divide en dos grupos: los valores rememorativos, considerados como testigos de valores del pasado que traemos al presente (subdivididos en el valor de antigüedad, el valor histórico y el valor intencionado) y los valores de contemporaneidad, que enfatizan en la mirada actualizada del presente (entre los que encontramos los valores instrumentales y artísticos, este último ramificado en los valores relativos y de novedad) (Riegl, 1999).

de acción, también limita la intervención al poner de relieve en algunos casos la incompatibilidad entre algunas técnicas ya arcaicas y las más recientes (Basile, 2004, pp. 44-45). En cualquier caso, este sería un breve esquema de cómo se instauran las temporalidades y acota el diálogo con los objetos del pasado, empujándonos a valorarlos o a despreciarlos y a actuar sobre ellos o no hacerlo.

Cabe señalar que en *El culto modernos a los monumentos* ya hay ecos de la diversidad de elementos que pueden conformar el denominado patrimonio cultural. De hecho, incluso se llegan a mencionar “las tentativas de proteger a los animales, así como el sentido paisajístico en general”, hablando de “monumentos naturales” (Riegl, 1999, p. 52), oteando la tendencia de preservar una naturaleza que solo puede ser sostenida artificialmente. No obstante, a lo largo del siglo XX, la lista de elementos susceptibles de ser conservados se engrosará considerablemente debido a la introducción del patrimonio inmaterial o de las nuevas producciones artísticas multimedia, haciendo que la problemática en torno a restauración se expanda también. Es por ello que nuestro objetivo no será hacer un análisis valorativo de restauraciones particulares, sino ver la idiosincrasia de estas prácticas en la actualidad.

3. POSTPRODUCCIÓN Y PATRIMONIO CULTURAL: ENCUENTROS Y DESENCUENTROS

En nuestro contexto postproductivo parece que algunas de las categorías que acabamos de describir se encuentran enmarcadas en distintas contradicciones que dibujan un panorama cultural ambiguo y relativista en el que pareciera que cualquier propuesta tiene valor. El papel de la técnica como la principal garante del cuidado patrimonial, la tensión existente entre la avidez de novedades y la absolutización del pasado, las hibridaciones del fenómeno *camp* con la sistematización de prácticas referentes a la archivística o la mutación de toda expresión en signo, ponen de relieve la necesidad de concretar un diálogo social acerca de nuestra herencia cultural y su manifestación en nuestras ciudades.

3.1. LA TÉCNICA Y EL CUIDADO

La primera de estas contradicciones que formulamos es la propiciada por el perfeccionamiento cualitativo de la ciencia y la tecnología. Este problema es ampliamente estudiado por los pensadores de la escuela de Frankfurt, especialmente por Adorno y Horkheimer en su obra la *Dialéctica de la Ilustración* (1998), la cual, a grandes rasgos, expone la deriva moderna de la razón hacia posiciones instrumentales y formales. En el caso de la restauración de los objetos artísticos, las aplicaciones científico-técnicas en muchas ocasiones pervierten las dinámicas de cuidado, que delegan su lugar en favor de la técnica. Un caso ilustre podría ser el coloreado de fotogramas, que abrió un debate que queda reflejado en el documental *Cineastas en acción* (Carlos Benpar, 2005). En él, los directores de las películas, frente a sus productoras, alegaban que el coloreado de sus obras atentaba contra ellas, ya que esta técnica sólo simulaba una forma de cuidado vacía, es decir, que se sustentaba únicamente en el empleo de dicha técnica, con vistas, además, a los beneficios comerciales, ya que el blanco y negro empezaba a ser rechazado por el público general, cumpliéndose así las dos características básicas de la razón tecnificada, que como ya hemos señalado, son la formal y la instrumental.

Cuando hablamos de una forma de cuidado vacía nos referimos a que el fin no contempla en ningún caso un componente afectivo o hermenéutico con el objeto, sino que se basa en cambio en la conservación de la propia forma de la técnica. Por ejemplo, en lo que respecta a los modales o la educación a menudo observamos como a menudo el costumbrismo del gesto acaba por disipar su fundamento en la praxis: los hombres que lamentan que algunas mujeres no requieran ya su ayuda al abrir puertas o rechazan el saludo cortés de los dos besos, olvidan que lo que realmente importa es la preocupación por la alteridad, es decir, el contenido de estas formas de cuidado y no la apariencia bajo la que se manifiestan. Lo mismo ocurre en las muestras de afecto durante la pandemia; al contacto físico se lo sustituye por la distancia social.

Otro caso paradigmático sería el grafiti. Considerado como expresión artística urbana por excelencia, fue rápidamente criminalizado por su contenido contestatario y por la incapacidad de las autoridades para

controlarlo (Keko Martínez, 2019). Poco después, la institución artística comenzó a tolerarlo no sin antes estetizarlo, desarticulando su discurso hasta convertirse en la piedra de toque de la política cultural de una gran cantidad de municipios. Paradójicamente, la institucionalización formal del grafiti ha producido actos vándalicos de mayor calado que en sus orígenes espontáneos y no profesionalizados, pues si bien en un principio los murales se ubicaban en andenes ferroviarios o zonas degradadas para incentivar su uso público, en la actualidad, desde los consejos de cultura, se interviene sobre el patrimonio local con financiación pública y mediante procesos opacos de nula credibilidad democrática.

Es de este modo como muchas restauraciones perpetúan lo técnico formal, pervirtiendo la categoría afectiva del cuidado en favor de su gesto y de la fetichización de los productos artísticos que transforman.

3.2. EL MANDATO DE LO JOVIAL Y EL VALOR ABSOLUTO DEL PASADO

Como podemos estar pensando ya, es evidente que la entronización de la praxis en cuanto a uso de la técnica conlleva a la especialización de los procesos culturales, cuya custodia estaría reservada a un reducido número de especialistas. Pero esta premisa también desemboca en la fetichización de los objetos, en obviar sus referencias contextuales, encontrando en este aspecto otra de las incoherencias de nuestra relación con el patrimonio.

En este caso sería lícito enunciar la retroalimentación entre el mandato de lo jovial que nuestra época exige y valor absoluto que se le otorga al pasado. El epígrafe “mandato de lo jovial” hace referencia al estado psicológico en regresión del cuerpo social. Si ya Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* se hacía eco del veneración a la juventud que empezaba a gestarse en los primeros años del siglo XX y que se concretaba en el culto al cuerpo, la creciente importancia del deporte o el papel del juego y la intrascendencia en el arte de vanguardia (Ortega y Gasset, 1999, pp. 51-52), nuestros contemporáneos podrán constatar no solo la vigencia de este esquema sino incluso su radicalización, definiendo una sociedad psicológicamente infantiloides, ensimismada con todo tipo de manifestaciones infantiles. Solo hay que echar un vistazo a la programación televisiva para comprobar este hecho: a la abundancia de concursos

infantiles se le suman las apariciones periódicas de infantes presuntamente excepcionales, como el reciente caso del alemán de nueve años Mikail Akar, apodado pretenciosamente el “mini Picasso”.

Por otra parte, atribuir al pasado un valor absoluto, pensar que todo lo antiguo es de por sí valioso es otro síntoma de nuestra idiosincrasia cultural. Esto supone una alienación histórica como afirma Didi-Huberman, fundamentada en ciertas historias del arte deudoras del paradigma evolucionista en el más estricto sentido darwiniano, una especie de teleología feliz marcada por el progreso técnico, que con frecuencia desplaza tanto el componente subjetivo o antropológico de la expresión artística como las singularidades formales de cada objeto (Didi-Huberman, 2011, p. 252). El caso más llamativo es sin duda la restauración del Ecce Homo de Borja. Recordemos que en un principio se criticó la restauración basándose en dos factores: el pésimo acabado técnico y la pérdida de una obra heredada. No se acotó en ningún momento un espacio reflexivo más allá del mediático, ni se puso de relieve el valor cualitativo real de la obra restaurada -que por otro lado era bastante escaso; una obra nada singular ejecutada por un actor terciario de la historia del arte. A las críticas feroces le sucedieron una avalancha de justificaciones, que defendían la restauración mediante una difusa lectura de conceptos como originalidad y aura. Otros incluso veían en él un símbolo de nuestra condición posmoderna, que nos hace garantes de una actitud cínica instalada en un presente que se da por naturalizado.

Pese a que en un principio el mandato de lo jovial parezca enfrentado al valor absoluto del pasado vemos como en realidad no es así, ya que la parálisis temporal, la suspensión de las temporalidades, se encuentran en ambas actitudes, aliviando las tensiones que se puedan generar a través de un acercamiento lúdico al pasado, dibujando un panorama marcado por la parálisis cultural que conlleva la falta de superación de ciertas fórmulas pasadas. De tal manera el pasado y el presente quedan naturalizados, esencializados. Sólo así se entiende la convivencia del fenómeno *camp* y el afán catalogizador que envuelve a la cultura.

3.3. EL GUSTO CAMP Y EL WHITE CUBE

Roman Gubern define el gusto *camp* -siguiendo el mítico artículo de Susan Sontag (1966) y la noción de Gillo Dorfles (1970)- como un proceso de generación de novedad artística que no responde a una ruptura con los códigos anteriores, sino una regresión a ellos de la que resulta una interpretación no convencional, subrayando la condición de *revival* de nuestra cultura. Se trata de un fenómeno muy relacionado con la nostalgia, lo *kitsch* y la descontextualización, reflejadas en la falta de seriedad con la que nos acercamos a estos objetos. De este modo, la mirada *camp* se fragua “cuando la fruición ingenua y genuina del *kitsch* es sustituida por una fruición sofisticada y afuncional, que proyecta sobre el objeto *kitsch* un fuerte coeficiente de subjetividad culta” (Gubern, 1974, p. 182). Podemos ilustrar estas palabras con la evocación de la industria Disney, cuya actividad está destinada al rescate de sus propios productos a través de la reedición.

Junto a la mirada *camp* encontramos otro modo de atender a los objetos artísticos con igual importancia en nuestro contexto, la cual que podríamos tildar de obsesión etiquetadora, que queda reflejada de manera visual en el creciente desarrollo de espacios expositivos asépticos, blancos, de tipo *white cube*. Y aunque de ninguna manera es la única forma en la que se manifiesta esta tendencia, tal vez sea la más prototípica. Lo que favorecen estos espacios es una lectura formalista de las obras, que quedan tanto descontextualizadas como desligadas de su materialidad, estableciendo una distancia con el espectador, que queda tan aislado como la pieza en un ambiente neutral blanco envolvente (O'Doherty, 2011).

Lo *camp* y lo aséptico coexisten gracias a su función compartida en la tarea de precintado de cadáveres, deshumanizando cada empresa que abordan. Es por ello que podemos afirmar que el imaginario patrimonial nihiliza cada producción cultural que atesora, convirtiéndola en residuo histórico. El caso del controvertido patrimonio inmaterial (Guanche, 2007) nos da la razón: cuando una manifestación humano festiva, ritual o simplemente popular es reconocida por organismos como la UNESCO, también queda sujeta a los códigos de la cultura dominante

-tales como la autonomía estética-, inhibiendo su poder contrahegemónico gracias a su descontextualización, acentuándose el decalaje entre la manifestación cultural y su función como donadora de significado que articula un sentido social en pos de lo representativo y espectacular (Escobar, 1986). Además, atestigua la imposibilidad de su vivencia, ya que, al quedar museificada queda también de algún modo globalizada, perdiendo su componente identitario, que es celebrado a su vez mediante su simulación, un falso ideal de pertenencia que acaba de perderse en favor del desarraigo.

3.4. DE LA EXPRESIÓN AL SIGNO

El último rasgo significativo que presentamos a colación de nuestro momento histórico cultural, alude a la transformación de toda expresión artística en signo, siendo una propensión ampliamente estudiada tanto el arquitecto y teórico Rem Koolhaas como el filósofo Franco “Bifo” Berardi.

El pensador nacido en Bolonia lo explica a través de un proceso que se encuentra en exponencial aumento desde finales del siglo pasado y al que denomina *mutación conectiva* (2017). Berardi observa cómo el mecanismo perceptivo que prima en muchos planos vitales, incluido el estético, ya no es el conjuntivo o el concatenativo, sino que es el conectivo. Según el italiano, la emoción y la sensibilidad juegan un papel esencial en la creación de formas estéticas, debido a que sendas facultades ponen en marcha la concatenación conjuntiva, que no es otra cosa que un proceder del que emana “una fuente de singularidad: se trata de un nuevo evento, no de una estructura; y es irrepetible porque aparece en un punto único en la red espacio-tiempo” (p.19). La lógica conectiva, en cambio, se encuentra íntimamente ligada a una comprensión no empática de la singularidad, por lo que forma parte de un “tipo de entendimiento que no está basado en una interpretación empática del sentido de los signos e intenciones que vienen del otro, sino, más bien, en la conformidad y adaptación a una estructura sintáctica” (p.25).

La percepción conjuntiva, que estaba marcada por la sensibilidad, está evolucionando a un vínculo conectivo con nuestra infoesfera, que sugiere un cambio insensibilizado de signos, acentuado sin duda por la

multiplicación de estímulos que fluctúan en ella, promoviendo respuestas automatizadas ante la rapidez con la que la información se sucede y demanda nuestra atención. De este modo, el arte, privilegiado asistente de las huellas humanas, de las experiencias compartidas y el respeto a la diferencia que encontramos en aquellas, queda ahora reflejado en un sistema de intercambio universal de significado que denota un déficit de atención, una memoria relegada, una imaginación uniformada y una mitología acrítica y consensuada, que serían, a grandes rasgos, las características de la sociedad en red o la sociedad enjambre y del nuevo *cableado cognitivo* (pp. 33-34) del que penden los procesos de subjetivación.

Esta línea de corte fenomenológico encaja a la perfección con la lectura de Koolhaas, y aunque en su caso se enfoca más al urbanismo, de igual manera plantea la traducción de lo artístico a un estado mental en el que prevalece la amnesia y la cosificación. En sus textos *La ciudad genérica* (2016) y *Espacio basura* (2012) describe un proceso de homogeneización global que muestra varias caras. Una de ellas sería la revalorización de lo estético y su creciente peso económico en los proyectos de modernización urbanísticos, en los que el arte público, en palabras del holandés, cumpliría una función “autolimpiante” (Koolhaas, 2012, p. 5). Pero lo más interesante de su planteamiento es la relación que establece entre identidad e historia.

Según Koolhaas, los procesos de gentrificación y turistificación, entendidos como procesos de expansión demográfica, la identidad como forma de compartir un pasado se vuelve absurda, ya que, citando su obra *La ciudad genérica*, “no sólo hay -en un modelo estable de continua expansión de la población- proporcionalmente cada vez menos que compartir, sino que la historia también tiene una ingrata vida a medias -como se abusa más de ella, se vuelve menos significativa- al punto que sus derogatorios panfletos se tornan insultantes” (Koolhaas, 2016, p. 1).

En el momento histórico que compartimos, los centros urbanos serían los garantes de la identidad local, aunque precisamente, por ser el lugar más significativo, también debe poseer los rasgos de la modernidad, siendo emplazamientos que combinan la tradición y el progreso del que

se vanagloria el resto de la ciudad, por lo que termina, en palabras del propio Koolhaas, “exponiendo la restauración sistemática de la mediocridad histórica, toda autenticidad es implacablemente evacuada” (p. 3). De aquí se proyecta la necesidad de dinamismo cultural propia de unas ciudades que necesitan urgentemente desarrollar nuevas prácticas y movimientos culturales en espacios clichés tanto para lograr situarse dentro del panorama mundial como para que la población vernácula pueda enunciarse desde el estilo internacional y cosmopolita, una suerte de esperanto urbanístico que reduce a logo cualquier saldo histórico. Proyectos como la Exposición Universal de Sevilla o las recientes intervenciones de Okuda en el faro de Ajo y del colectivo Boa Mistura en el pabellón de la Alhódiaga de Luis Fisac, dan cuenta de la especulación que se esconde tras los conocidos chiringuitos culturales así como del temperamento turístico de las poblaciones en cuyo catálogo de servicios no puede faltar la oferta cultural, pese a que se reduzca a la fórmula ilustrada por Martha Rosler de tener “la sensación de que se está haciendo arte en algún lugar cercano” (Rosler, 2017, pp. 115-116).

4. SINTOMATOLOGÍA DE LO CONTEMPORÁNEO

Estas cuatro orientaciones hermenéuticas de esclarecimiento del pasado, construcción del presente y proyección de futuro, responden a la pregunta acerca de lo contemporáneo desde una ideología concreta que favorece la huída hacia adelante y precisamente, porque esquivan el carácter conflictivo del pasado humano, impiden tanto la confrontación de problemas no resueltos como el rescate de valores y modelos útiles para afrontar el presente que, como repetimos de nuevo, queda naturalizado.

En este sentido, Giorgio Agamben apunta a una concepción de lo contemporáneo vinculada a Nietzsche, es decir, intempestiva, basando el estado de actualidad del sujeto en virtud de su inactualidad. La idea de contemporaneidad en la que insiste Agamben es la que mantiene

una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo. Quienes coinciden de una manera demasiado plena con la época, quienes concuerdan

perfectamente con ella, no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella (Agamben, 2011, pp. 18-19).

Muchas de las restauraciones, como hemos ido viendo, demandan al pasado una actualidad que no son suyas, sino que vienen impuestas por la actitud inmovilista de un presente que se niega a salir de sí mismo, y cuya incapacidad para dialogar con otras temporalidades fomenta un progreso acrítico e inercial que esquivo cualquier interpelación pretérita. El patrón veneciano -por seguir con el razonamiento del Agamben- escenifica fielmente esta huída hacia adelante. La Venecia de hoy es símbolo de un pasado que se ha vuelto insostenible e ilegible debido a la gentrificación y a la restauración de su patrimonio. Una ciudad muerta, afirma el filósofo nacido en Roma, puede ser rescatada solo si asume su condición de espectro, es decir, de residuo histórico-cultural. En cambio, una ciudad que rehúsa a confirmarse muerta se vuelve un cadáver, y todo su patrimonio, una deuda en sentido nietzschiano, por lo que no permite una relación afectuosa sino una de rentabilidad económica cuasi masoquista, haciendo que los venecianos no puedan habitar su ciudad ni enunciarse desde su cultura (pp. 57-58).

Para agudizar nuestros oídos a los susurros de los espectros históricos, Didi-Huberman (2011) rescata a autores malditos de la historia del arte como Carl Einstein, Aby Warburg y Walter Benjamin procurando antropologizar una historiografía llena de cuerpos sin vigor. La recuperación del concepto anacronismo le servirá para imprimir vida a las distintas manifestaciones artísticas de la historia y aunque es cierto que este autor se centra en el análisis de las imágenes, sus planteamientos pueden ser extensibles al problema de la restauración.

La idea de anacronismo ha sido siempre denostada por todas las metodologías historiográficas, incluidas las dominantes en la historia del arte. Según Didi-Huberman, el desarrollo de la historia del arte se encuentra ligado a la tradición humanista, y su eje vertebrador es la línea Vasari-Kant-Panofsky (Huberman, 2011, p.35). El pensamiento de estos autores va a consolidar la idea de que la historiografía del arte proporciona

una serie de herramientas objetivas que permiten abordar cualquier objeto estético de cualquier época. Este proceder es discutido por ignorar que la naturaleza de estas herramientas reside precisamente en estar en constante cambio: su propio desarrollo las define.

Además, la relación que las conceptualizaciones historiográficas establecen entre tiempo e historia no es una traducción fiel del papel clave que juega la memoria en las manifestaciones culturales a las que nos aproximamos desde el presente. La historia del arte canónica afirma que hay que considerar los objetos artísticos únicamente a través de las categorías propias de su contexto, es decir, que hay que evitar a toda costa proyectar nociones que no tuviesen lugar en ese tiempo para alcanzar una correcta concordancia de textos. Sin embargo, no rinde cuentas con lo que realmente interpela al historiador, que es la memoria, la cual actúa siempre de un modo anacrónico, alternando temporalidades. Lo que estos autores subrayan es el carácter incosciente de la temporalidad humana, que se manifiesta en forma de síntoma y anacronismo en sus producciones (p. 63) y cuya esencia dialéctica solo puede ser abordada a través de una genealogía que desempolva conceptos como supervivencia o aura, problematizando una historia del arte que requiere ser estudiada “a contrapelo” (Benjamin, 2008):

Del lado de la *historia* -escribe Huberman-, Benjamin exige que se termine con la eterna y falaz apelación a las “causas” -o “paternidades” o “influencias”- y a los “efectos”. La historia del arte termina por negar la temporalidad misma de su objeto adjudicándose a la “única forma de la causalidad”, siguiendo la lección historicista común. Pero las obras de arte, dice Benjamín, tienen una “historicidad específica” (*spezifische Geschichtlichkeit*) que no se expresa en el “modo extensivo” (*extensive*) de un relato causal o familiar de tipo vasariano, por ejemplo. Se despliega multiplicadamente en un “modo intensivo” (*intensive*) que, entre las obras, “hace brotar conexiones que son atemporales (*zeitlos*) sin estar por lo tanto privadas de importancia histórica”... de donde obtienen el aspecto *monádico* -en el sentido leibniziano- de esta historicidad propia de las obras de arte (Huberman, 2011, p. 138).

Este modelo de temporalidad alternativo podría ayudarnos a insuflar vitalidad a un patrimonio que se nos emplaza remoto, debido a la proyección de una mirada formalista atemporal que impele a su sacralización a costa de asumir una diferencia absoluta con la actualidad, pues precisamente de esta diferencia se infieren las desesperadas aspiraciones apropiacionistas que observamos en las rutinas de conservación y restauración patrimonial que disfrazan al afecto de técnica, a lo cognitivo de lúdico, a la memoria de consenso.

Al igual que la naturaleza, la cultura heredada se ha ido volviendo cada vez más inasumible para los seres humanos en el siglo XXI. Interpretando el presente como mera presencia en lugar de como presentación, se obvia el marcado carácter procesual de las formas estéticas, lo que posterga hasta el infinito el encuentro de temporalidades así como imposibilita el surgimiento de nuevas lecturas del presente. Para ennoblecer una historia que “brota del presente vivo para refluir hacia ese pasado volatilizado” (p. 301) y convertirla en “eso en lo que el Otrora encuentra el Ahora en un relámpago para formar una constelación” (p. 300), no podemos seguir aplaudiendo a artistas con ganas de firmar hasta las piedras -como afirmaría Mario Perniola- y a políticos con ganas de inaugurarlas sin admitir que la cancelación del pasado se deduce la inoperancia de hoy.

Resistir significaría entonces proyectar nuevas constelaciones al margen del discurso oficializado, es decir, señalar un modelo de temporalidad alternativo que nos permita escapar de las lecturas predominantes que homogeneizan los territorios y los imaginarios sociales con las que abordamos las problemáticas en torno al patrimonio cultural.

La vigencia de lo anacrónico, por tanto, radica en su necesidad, como nos muestra el trabajo *Exéresis* (2005) de Paz Errázuriz. En esta obra la artista chilena fotografía esculturas clásicas amputadas sin ninguna pretensión restauradora. Asumiendo el paso del tiempo de los objetos, materializado en la mutilación del elemento fálico de dichas esculturas, Errázuriz consigue vincularlas con el presente. En concreto, con la crítica feminista, constatando con su cámara -parafraseando a la crítica de

arte Catalina Mena- la ruina del símbolo fálico y la fragilidad del discurso que lo sostiene, consiguiendo así humanizar objetos artísticos sin la necesidad de intervenirlos técnicamente, ni rescatalos mediante su catalogación o sus posibilidades de consumo, pues, como escribió Benjamin con en el célebre poema *Torso de Apolo Arcaico* de Goethe en mente:

“Únicamente quien supiera contemplar su propio pasado como un producto de la coacción y la necesidad, sería capaz de sacarle para sí el mayor provecho en cualquier situación presente. Pues lo que uno ha vivido es, en el mejor de los casos, comparable a una bella estatua que hubiera perdido todos sus miembros al ser transportada y ya sólo ofreciera ahora el valioso bloque en el que uno mismo habrá de cincelar la imagen de su propio futuro” (Benjamin, p. 58, 1988).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2011). *Desnudez*, trad. Mercedes Ruvituso, María Teresa D'Meza y Cristina Sardoy. Adriana Hidalgo Editora.
- Basile, G. (2004). Restauración e interdisciplinariedad. *PH50*. (Especial Monográfico: Restauración democrática).
<https://doi.org/10.33349/2004.50.1818>
- Benjamin, W. (1989). *Dirección única*, trad. Mercedes Allendesalazar. Alfaguara.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert. Editorial Itaca.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- “Bifo” Berardi, F. (2017). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*, trad. Alejandra López Gabrielidis. Caja Negra Editora.
- Bourriaud, N. (2007). *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, tr. S. Mattoni. Adriana Hidalgo editora.

- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo en las imágenes*, trad. Antonio Oviedo. Adriana Hidalgo editora.
- Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre el arte popular*. Ariel.
- Guanche Pérez, J. (2015). *El imaginado «patrimonio inmaterial» ¿Un acercamiento a la verdad o una falsedad engañosa?. Arte & Diseño, 12(1), 62 – 71.*
- Gubern, R. (1974). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Editorial Lumen.
- Hérrnandez Sánchez, D. (2008). Copias, postproducciones y otras estéticas del guardar-como. *Contraste. Revista Internacional de filosofía*. (Supl. 13).
- <https://doi.org/10.243110/Contrastescontrastes.voio.1272>
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1998). *La dialéctica de la Ilustración*, trad. Juan José Sánchez. Editorial Trotta.
- Koolhaas, R. (2012). *El espacio basura*. [en línea] Estridentópolis, La vieja. AL FIN LIEBRE EDICIONES DIGITALES. Disponible en Web: <www.alfinliebre.blogspot.com>
- Koolhaas, R. (2016). *La ciudad genérica*. [en línea] trad. Gustavo Crembil y Gisela Di Marco. Disponible en Web: <www.docplayer.es>
- Martínez, K. (2019). El poder del arte urbano contra el arte urbano. Málaga y el despertar de un mal sueño. *Málaga 2026*, (1), 4.
<https://malaga2026.net/>
- O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, trad. Lena Peñate. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).
- Ortega y Gasset, J. (1999). *La deshumanización del arte*. Alianza editorial.
- Perniola, M. (2007). *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, trad. Alvaro García-Ormaechea. Ediciones Acuarela y A. Machado libros.

- Riegl, A. (1999). *El culto moderno a los monumentos*, trad. Ana Pérez López. La balsa de la medusa.
- Rosler, M. (2017). *Clase cultural. Arte y gentrificación*, trad. Gerardo Jorge. Caja Negra Editora.
- Santamaría, A. (2019). *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*. Siglo XXI editores.
- Schwartz, H. (1998). *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*, tr. M. Talens. Cátedra.

LOS MINIADOS DE LA EDAD MEDIA: UNA PRÁCTICA CLÁSICA RENOVADA CON EXIGENCIAS DE RIGUROSIDAD, INVESTIGACIÓN Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

DRA. ANA M^a LÓPEZ MONTES
DRA. NATALIA TELLO BURGOS
DRA. ANA ISABEL CALERO CASTILLO
Universidad de Granada, España

RESUMEN

La elaboración de una iluminación o miniatura de tradición medieval es una práctica artística que los futuros restauradores de documento gráfico y material de archivo deben realizar para conocer y comprender la tecnología artística empleada en su elaboración. De esta manera adquieren nociones básicas necesarias para intervenir y conservar adecuadamente estas piezas patrimoniales. No obstante, si su enseñanza se acomete de manera básica y tradicional, podría parecer una actividad anacrónica con finalidad anecdótica dentro de la enseñanza universitaria contemporánea.

Por tanto se ha considerado necesario hacer una revisión de los métodos de enseñanza empleada en esta actividad para proponer una metodología más actual y atractiva, que favorezca la transversalidad de los conocimientos derivados de esta práctica a otras áreas involucradas en la formación del restaurador.

Para lograr los objetivos propuestos se realizó una revisión de los puntos comunes en los planes de estudios de Grado en conservación y restauración de bienes culturales a nivel nacional. Se programó el desarrollo de actividades prácticas que partían de los conocimientos y habilidades adquiridas con anterioridad a los que se sumaban conocimientos nuevos. Además las actividades se vinculaban con las asignaturas que cursaban de manera simultánea y con las próximas a realizar.

Paralelamente se programaron seminarios para fortalecer los criterios de rigurosidad, investigación y el empleo de nuevas tecnologías para la asimilación de contenidos y su exposición. Los contenidos teóricos y prácticos se centraron en la reproducción de una iluminación de temática libre siguiendo el procedimiento tradicional medieval donde se requería la asociación de información y competencias de asignaturas previas, esenciales para la comprensión de este tema, y asentados conocimientos necesarios para futuras asignaturas a cursar.

Así mismo se facilitó una bibliografía cuidadosamente seleccionada y comentada en la que se trabajaba simultáneamente las bondades de ser selectivo y crítico (aceptando

únicamente documentación de alta calidad científica o artística), atención a la igualdad (ruptura con la idea de que se trataba de una actividad realizada únicamente por hombres), aumento del interés por la investigación (presentación de ejemplos con temáticas menos convencionales) e incorporación de nuevas tecnologías para su comprensión e interpretación (herramientas digitales e interactivas de enseñanza y de caracterización de materiales).

La evaluación de los ejercicios prácticos se realizó a través de su rúbrica correspondiente. La rúbrica se publicó y explicó con antelación para que el alumnado conociese bien los criterios de evaluación del ejercicio realizado. Así se posibilita la autoevaluación del trabajo y la reflexión sobre los aspectos a mejorar antes de su presentación para la evaluación.

Para entender en su totalidad este auténtico puzle se confeccionó un mapa conceptual donde se puede observar la transversalidad e impacto de esta actividad, por lo que no debe considerarse como una actividad aislada o ejercicio puntual sino como una práctica básica para la aplicación de conocimientos previos, asimilación de contenidos y aplicación en asignaturas futuras.

PALABRAS CLAVE

Dorado, Documento gráfico, Educación superior, Restauración.

INTRODUCCIÓN

Los restauradores, en su proceso de formación, realizan prácticas artísticas para reconocer y conocer técnicas y materiales. La realización de una iluminación medieval con procedimientos tradicionales es una de las prácticas indispensables en la línea de restauración de documento gráfico y material de archivo. Así se refuerzan sus conocimientos teóricos y comprueban el comportamiento de estos materiales para su mejor restauración y conservación.

Con esta práctica se corre el riesgo de acometerla a la manera tradicional, pudiendo parecer una actividad anacrónica con finalidad anecdótica dentro de la enseñanza universitaria contemporánea.

La Universidad de Granada contempla entre una de sus titulaciones oficiales más prestigiosas el Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. En su plan de estudios se recoge como materia obligatoria el conocimiento de las técnicas artísticas y su conservación en artes gráficas. Cuando el alumnado se enfrenta al conocimiento y formación

sobre los soportes celulósicos, para facilitar y mejorar su asimilación, los docentes implicados en su impartición hemos creído imprescindible la ejecución de una miniatura. Para no caer en el anacronismo mencionado, nos hemos planteado hacer una revisión de las metodologías de enseñanza empleadas en esta actividad para renovarla con la idea de hacerla más actual, más atractiva y en la que se favorezca la transversalidad de los conocimientos.

Según el marco normativo donde se encuadran estas titulaciones, esta nueva propuesta daría respuesta a los retos fijados para alcanzar en el año 2020 en el plan Bolonia; mejorar la calidad y relevancia del aprendizaje, innovación y promover la investigación, la creatividad, la innovación y el emprendimiento.

OBJETIVOS

Por lo tanto, a partir del planteamiento presentado enfatizamos que nuestro objetivo principal es realizar una nueva propuesta metodológica actual, atractiva y transversal para adquirir y afianzar los conocimientos sobre las miniaturas medievales, atendiendo a mejorar la calidad y relevancia del aprendizaje, la innovación, la investigación, la creatividad y el emprendimiento.

Los objetivos específicos comprenden conocer los materiales constituyentes de las miniaturas medievales, su naturaleza, estructura y propiedades físicas en función de las diferentes técnicas y de su fabricación. Posteriormente comprender los problemas de conservación que plantean cada técnica debido a los materiales constitutivos y a sus procesos de realización.

METODOLOGÍA

Por muy novedosa que sea una propuesta metodológica, es indispensable iniciarla dotándola de una base teórica con los principios básicos. Más adelante se presenta la propuesta del bloque práctico, seminarios asociados vinculados a la presentación de material bibliográfico comen-

tado y por último una propuesta de sistema de evaluación como herramienta para medir el alcance e impacto de la propuesta en la propia asignatura y en aquellas que son transversales.

1. ORÍGENES DE LA TÉCNICA DEL DORADO Y LAS ILUMINACIONES EN PERGAMINO

Los términos miniatura e iluminación han ido evolucionando y se han ido reinterpretando a lo largo de la historia por lo que merece prestar atención al origen de su significado para usarlos correctamente.

La etimología de *illuminatio* del verbo *illuminare* (dar luz, ilustrar) hizo que se considerase que el término hacía referencia al brillo del oro y de la plata al ser empleados en la escritura y decoración de los manuscritos (González, 2014).

Estos términos se acuñaron a lo largo del siglo XI aunque fue en el siglo XII cuando se emplearon con más frecuencia. Esta asignación terminológica y diferenciadora del resto de las ilustraciones de manuscritos en los que no se empleaba panes de oro, plata o sus imitaciones está ligada al hecho de que en esta misma época los propios artistas se diferenciaban entre iluminadores o pintores. Además, concuerda con que, en la mayoría de los manuscritos en los que aparece el término de iluminación, se ha empleado el oro en su decoración o escritura.

Sin embargo, en Italia y otras zonas de su influencia artística, el término más habitual empleado era *miniare*, como sinónimo de *illuminare*. El verbo *miniare* deriva del *minium*, nombre del pigmento rojo anaranjado muy empleado desde la Antigüedad en la decoración del texto o como base para recibir el dorado, que también se empleaba para decorar y resaltar títulos o letras iniciales (Pät, 1997).

Continuando en el tiempo, también se ha llegado a emplear el término iluminación como una más de las técnicas pictóricas. Ese hecho se debe a que en época medieval sería habitual que el pintor estuviese también formado para realizar trabajos de iluminación, por lo que además de considerarse una técnica pictórica a sus ejecutores se les llamase pintores.

En la actualidad, el uso vulgar de los términos miniatura, iluminación e ilustración (manuscrito miniado, manuscrito iluminado, manuscrito ilustrado) hacen referencia indistintamente a la decoración de documentos en pergamino con dibujos o pinturas de figuras o escenas independientemente de que se haya empleado oro o plata.

Pero si se desea emplear estos términos correctamente, ilustración será el nombre genérico que abarque todo tipo de decoración mientras que iluminación y miniatura se reservarán para aquellos casos específicos en los que haya presencia de oro, plata o sus imitaciones.

1.1. ORÍGENES

Los primeros vestigios de la técnica del dorado y plateado con hoja o pan de oro y plata se encuentran en el antiguo Egipto, siendo empleado en policromías de esculturas y pinturas. Esta decoración se reservaba para obras con referencia a dioses, faraones y ritos funerarios. Bastantes son los objetos de época egipcia que se han encontrado en perfecto estado de conservación por lo que se puede constatar que algunos de ellos fueron dorados al agua o temple sobre un bol rojo con bruñido final.

En la antigua Grecia esta técnica se empleaba para la decoración de estatuas principalmente hechas de marfil y denominadas criselefantinas.

En Constantinopla, Irlanda e Italia alrededor del año 400 d.C. se empezaron a desarrollar los primeros manuscritos iluminados en donde se reservaba el pan de oro o de plata para iniciales, esquemas en bordes y miniaturas.

En la Edad Media los artesanos dedicados a la elaboración de dorados empezaron a ser reconocidos bajo el nombre de doradores, que trabajaban en espacios organizados a modo de taller y conocidos por el nombre de *scriptorium*. El apogeo de estos trabajos se encuentra entre los siglos XIII y XV continuando su empleo en la actualidad.

En el *scriptorium* se realizaba un trabajo minucioso y calmado. Se preparaban las pieles que darían lugar a los pergaminos, se fabricaban las tintas a partir de pigmentos y colorantes y se creaban diseños con preciosismo en sus decoraciones. Además de producir libros de liturgia, los

manuscritos medievales recogían escenas de copistas, reyes o benefactores, información sobre vestuario y mobiliario de escenas de salón entre otros, que son una referencia histórica de gran valor para la comprensión y análisis de la época (Fournier, 1995).

1.2. TRATADOS

Gran parte de la información y conocimientos que tenemos acerca del proceso de dorado realizado en épocas medievales sobre manuscritos proviene de los textos antiguos que afortunadamente se han conservado por su gran valor histórico y artístico.

Los primeros tratados más representativos y completos datan del siglo X d.C. Destaca entre ellos *Mappae Clavicula*, con diversas traducciones como “Llave de la pintura” en castellano o “A Little Key to the World of Medieval Techniques” en inglés. La inicial denominación del tratado parece que parte de una mala traducción del título original de esta obra que pudiera estar escrita en griego. El nombre se debe además a las palabras que aparecen en la primera línea del tratado. Se cree que este tratado fue redactado por un monje miniaturista de la Abadía de San Galo (Suiza) que recopiló textos procedentes de Alejandría del año 600 d.C y otros textos griegos alejandrinos anteriores, como pueden ser el papiro de Estocolmo o el papiro Leiden X, fechados entre los siglos II y III d.C. *Mappae Clavicula* contiene las mismas recetas y otras realmente similares que las recogidas en los documentos citados. Es un compendio de otros manuscritos de épocas anteriores únicamente y contiene 294 recetas descritas brevemente sobre la manufactura de artesanía, metales, vidrio, mosaicos y tintes entre otros materiales. Este tratado se considera de vital importancia para el estudio de la técnica pictórica medieval.

Otro tratado a modo de recetario de gran valor por su contenido, historia y elaboración es *De coloribus et artibus Romanorum*, escrito por Heracleo en el siglo X posiblemente. Recoge información sobre vidrio, cerámica, miniaturas y propiedades mágicas de las piedras. Retoma la obra realizada por Plinio el Viejo (Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*) como base del conocimiento y la reescribe adaptándola a la estética y los gustos de la época (Kroustallis, 2011).

Existen otros muchos tratados de gran interés como pueden ser:

- *Schedula Diversarum Artium*, firmado por el monje Teófilo.
- *Liber Magistri Petri*, de Sanctus Auemaro.
- *De coloribus faciendis*, obra de Pietro de Sanctus Auemaro.
- *De Arte iluminandi*, (anónimo).

Pero quizá el más conocido y de gran consulta también en la actualidad es el Códice *Laurentinus*, conocido como El libro del Arte, escrito por Cennino Cennini en 1437. En él se describen la naturaleza de los materiales y la manera de tratarlos para acometer diferentes técnicas pictóricas. Hoy en día se sigue considerando un manual de gran interés especialmente para los restauradores ya que ofrece información detallada y precisa sobre la composición y factura de las obras del periodo medieval.

Avanzando en el tiempo también encontramos textos sobre el proceso del dorado bien por mención de obras antiguas o bien por estudio de los pintores de la época. Pero no será hasta la época de imaginería española cuando los autores se vuelvan a interesar por plasmar en los textos el sistema de trabajo. Así desde mediados del siglo XVII aparecen escritos de Francisco de Pacheco, Antonio de Palomino y Velasco o Francisco de Orellana.

2. DISEÑO DE LA ACTIVIDAD

Esta renovada propuesta se formuló en una “guía de consulta” que recoge los contenidos teóricos y ejemplos, material que creemos de utilidad para futuros restauradores de documento gráfico y material de archivo, restauradores de escultura policromada, obras de caballete e investigadores en tecnología artística.

Una vez asentadas las bases teóricas del origen y la técnica, el paso intermedio antes de enfrentarse al bloque práctico es conocer, reconocer y seleccionar los materiales que deben emplearse. Conociendo la finalidad de materiales y herramientas podrán sustituirse por otros más actuales como experimentación o con fines de conservación.

2.1. LOS MATERIALES

El primer material que deben conocer y reconocer es el soporte: el pergamino. El proceso de elaboración de este material es una etapa crucial para asegurar su conservación a largo de plazo. Su gran resistencia se debe a su naturaleza proteínica siempre y cuando se respeten sus condiciones principales de conservación bajo los parámetros lo más ideales posible de humedad y temperatura o una situación de compromiso entre ambos parámetros que se encuentren dentro de los intervalos aceptables y valores que contrarresten el exceso o carencia de uno de ellos de manera irremediable.

El pergamino es el soporte ideal para la elaboración de las ilustraciones medievales aunque en la práctica el alumnado podrá realizar sus trabajos sobre un falso pergamino o papel pergaminado debido a la dificultad de obtener ese soporte hoy en día y su encarecido precio.

A modo de resumen se presenta la tabla 1 que recoge todos los materiales que se presentan durante esta etapa intermedia de la metodología.

Tabla 1. Resumen de los materiales básicos empleados tradicionalmente para la elaboración de una iluminación medieval.

LOCALIZACIÓN	MATERIALES		
SOPORTE	Pergamino Yeso Piedra pómez Polve de huesos		
CAPA DE PREPARACIÓN	Cola de conejo Carbonato cálcico Pigmentos Bol		
ADHESIVOS	Cola de conejo Clara de huevo Colas mixtión	Azúcar y miel Leche de higo Vino y vinagre Arsénico Alcanfor Clavo Mirra	Aditivos
METALES	Oro fino Bronces Oro falso Plata fina Plata falsa Alumnio		
CAPAS DE COLOR	Goma arábica Huevo Pigmentos Lacas Colorantes		
HERRAMIENTAS	Pomazón Cuchillo de dorador Polonesa Piedras de bruñir		

2.2. PROCESO DE ELABORACIÓN

El proceso empleado en época medieval para la elaboración de las miniaturas era un tanto similar a otras técnicas pictóricas de obra de caballete.

Se comenzaba realizando el dibujo preparatorio sobre el soporte definitivo con ayuda de una punta de plomo. Después se fijaba repasando los bordes con tinta negra. Los espacios destinados a recibir el pan de oro podían estar preparados con una capa de sisa, especialmente cuando se quería reproducir un efecto relieve. También podía incluirse una capa más de bol en combinación con la anterior o única. Por lo tanto, se podrá encontrar dorado sobre el pergamino directamente, sobre la sisa o sobre capas de bol exclusivamente.

El adhesivo que solía aplicarse cuando el dorado se hacía directamente sobre el pergamino era cola de ajo que podía estar mezclada con goma arábica. También era habitual la clara de huevo o cola de pescado.

Después se aplicaba la lámina de oro siguiendo la manera húmeda (humectando la preparación una vez seca para volverla mordiente) o la manera seca (añadiendo un material a la preparación para dejar la superficie mordiente durante más tiempo). Tras la aplicación del dorado se podía bruñir para mejorar la adhesión y el brillo. Este bruñido debía de ser anterior a la aplicación del color porque era una actividad enérgica que podía rozar o levantar las capas de color aledañas.

Terminado el dorado se continuaba con la aplicación del color que solía estar aglutinando con goma arábica, clara de huevo o colas. Pacheco en su tratado describe que había dos maneras de proceder. La primera respetando la claridad del soporte del pergamino e ir oscureciendo las escenas poco a poco con capas ligeras de color. La segunda manera era aplicando los pigmentos más opacos para crear las zonas medias e ir sacando las luces y sombras de manera superpuesta como si de pintura de caballete se tratara (Maltese, 1990). Esta era su preferida por recordar más al procedimiento de un pintor. En cuanto a las capas de color, en *Schedula diversarum artium* se recoge que los pigmentos para iluminar debían prepararse para poder ser aplicados en varias capas superpuestas mientras que en el caso de las escrituras debían ser efectivos con una única capa. También se recomienda en los tratados sobre tecnología artística que primero se haga la mezcla de los pigmentos para obtener el

color deseado y que después se le añade el aglutinante para evitar interacciones o cambios de color no deseados. Y a veces, para finalizar, se podía dar una falsa capa de barniz de protección de clara de huevo.

De manera esquemática los pasos a seguir (y que se siguen respetando en la realización de esta técnica actualmente) son los siguientes:

- 1 Preparación del soporte
- 2 Dibujo preparatorio
- 3 Capa de preparación
 - 3.1 Bol
- 4 Adhesivos
- 5 Aplicación de pan de oro o plata
- 6 Bruñido
- 7 Aplicación del color
- 8 Protección

3. PROPUESTA PRÁCTICA Y RESULTADOS

Para la mejor comprensión de los contenidos del tema se proponen ejercicios prácticos que deberán ser adaptados de manera particular al alumnado para atender a la diversidad (alumnado con otras capacidades, con discapacidades, en situación irregular pasajera, alumnado de programas de movilidad...).

3.1. EJERCICIOS PRÁCTICOS

Se proponen 3 ejercicios prácticos. Según la distribución horaria de la asignatura en un curso académico podría realizarse una única práctica asociada a este tema o bien se podría trabajar en grupos por proyectos dando la posibilidad de poder realizar los 3 ejercicios en el mismo curso académico. También se contempla la programación de sesiones de puesta en común o presentaciones para conocer el trabajo de los compañeros.

3.1.1. Práctica 1. Elaboración de una iluminación medieval.

Reproducción de una iluminación medieval existiendo la posibilidad de realizar una copia de una iluminación histórica o crear una propia y original siguiendo los modelos y criterios descritos en los códices.

Además de las herramientas apropiadas, los materiales que se proponen son los más tradicionales (cola de conejo y carbonato cálcico para el estuco; bol de armenia para la capa de preparación; técnica al agua o temple de huevo para las capas de color; clara de huevo para la capa de protección).

Como se observa en la figura 1, en la guía de ayuda se presenta resumidamente los materiales necesarios, el proceso operatorio y algunos ejemplos que sirvan de ayuda al alumnado. Las imágenes de los ejemplos son ejercicios de promociones anteriores para mostrar resultados de autores en igualdad de condiciones (conocimientos y prácticas) como manera de expresar el nivel que se espera que alcancen.



Figura 1: Imagen de las páginas de la guía de ayuda que muestran la propuesta de la primera práctica. (Iluminaciones realizadas por alumnos del Grado en Conservación y Restauración. UGR). Autor de la imagen: A. López-Montes.

3.1.2. Práctica 2. Empleo de la técnica tradicional de miniatura medieval adaptada para realizar una obra de carácter contemporáneo.

Elaboración de una iluminación con motivos contemporáneos pudiendo adaptar la técnica con materiales modernos (materiales vinílicos, acrílicos...).

En este ejercicio se amplía la propuesta frente al anterior pudiendo adoptar los materiales modernos según la necesidad marcada por la temática y diseño que seleccionen, ya sea un motivo contemporáneo de carácter original o copia. Igualmente el soporte se puede variar siempre que cumpla los requisitos básicos para soportar la técnica de iluminación (elementos sustentados).

En la figura 2, en la guía de ayuda se nuevo se presenta resumidamente los materiales necesarios, el proceso operatorio y ejemplos.

PRÁCTICA 2. EMPLEO DE LA TÉCNICA TRADICIONAL DE MINIATURA MEDIEVAL ADAPTADA PARA REALIZAR OBRA DE CARÁCTER CONTEMPORÁNEO

Elaboración de una iluminación con motivos contemporáneos pudiendo adaptar la técnica con materiales modernos (materiales vinílicos, acrílicos...).

MATERIALES:

- Hoja de pergamino, papel pergaminado o cualquier otro soporte que sea compatible con la técnica del dorado.
- Pomazon.
- Polianina.
- Cuchillo de dorados.
- Cola de conejo y carbonato cálcico. Se puede sustituir por gesso.
- Bol o pintura acrílica de tonalidad roja (rojo inglés).
- Pan de oro o plata.
- Pinceles para acuarela o temple.
- Pigmentos y aglutinante. Se puede emplear como aglutinante la clara de huevo, goma arábiga o cola de pescado. También pueden sustituirse estos materiales por témperas comercializadas, acrílicos comercializados o pigmentos aglutinados con acetato de polivinilo. Si el soporte lo permite también se puede emplear óleo.
- Piedra de ágata.

PROCEDIMIENTO:

1. Fijar de manera provisional y por el borde la hoja de pergamino o papel pergaminado sobre una base rígida de madera o cartón. En caso de usar otro soporte limpiar y alisar la superficie como corresponda.
2. Elaboración de la capa de preparación. Hidratar la cola de conejo (80g) en agua (1l) durante 12 horas. Disolver seguidamente al baño maría y añadir carbonato cálcico hasta saturación. En caso de emplear gesso aplicar el diluido ligeramente en agua. Si se necesita aplicar una segunda capa esta deberá ser algo más diluida.
3. Aplicar una capa muy ligera de la preparación sobre las zonas a dorar. En las zonas donde se quiera crear volumen se puede aplicar una capa más gruesa o varias hasta llegar al espesor deseado.
4. Repasar, lijar y pulir la superficie de la preparación para ajustar y eliminar los desperfectos.
5. Añadir una fina capa de bol o de pintura acrílica roja.
6. En caso de dorar al agua, cuando el bol esté seco, humedecer ligeramente y colocar encima las láminas de pan de oro. Si se va a dorar con otro adhesivo o sobre la capa acrílica de color, aplicar una capa fina de mezcla.
7. Una vez seco, si se ha dorado al agua se podrá pulir con piedra de ágata y retirar los bordes sobrantes. Si se ha dorado al miron solo se podrán retirar los sobrantes pero no se podrá pulir la superficie.
8. Aplicar las capas de color creando un temple con el aglutinante deseado y pigmentos o con otras de las posibles técnicas pictóricas compatibles con el dorado.
9. Añadir acabados de manera opcional (luces, sombras y perfiles).

RESULTADOS:

Iluminaciones realizadas con tinta china y pintura acrílica sobre papel pergaminado y doradas al miron. Iluminación realizada por alumnos del Grado en Conservación y Restauración, UGR.

Figura 2: Imagen de las páginas de la guía de ayuda que muestran la propuesta de la segunda práctica. (Iluminaciones realizadas por alumnos del Grado en Conservación y Restauración. UGR). Autor de la imagen: A. López-Montes.

La finalidad de este ejercicio es que comparen el comportamiento de las herramientas y los materiales tradicionales y los nuevos materiales o posibles sustitutos que ofrece el mercado actual. La combinación de materiales o su sustitución por aquellos más modernos es el tema de debate principal cuando se muestran los resultados con el objetivo de que los futuros restauradores comiencen a constituir su propio criterio de acuerdo a la legislación vigente, el respeto a la integridad del patrimonio, los procesos de restauración aceptados por la comunidad experta y sus propias experiencias.

3.1.3. Práctica 3. Trabajo esquemático sobre la funcionalidad de las capas empleadas en las miniaturas medievales.

Realización esquemática de los estratos empleados en la elaboración de una miniatura medieval. Superposición de las distintas capas para observar el comportamiento y apariencia estética de cada una de ellas y sus combinaciones.

Para que en este ejercicio el alumnado pueda comparar los resultados según el trabajo realizado sobre los materiales, es imprescindible que se preparen los modelos con un mismo diseño y tamaño. Los aspectos que en el ejemplo de la figura 3 se pueden comparar son:

- El aspecto de un estuco lijado o sin lijar.
- El adhesivo (dorado al agua o con mixtión).
- Los volúmenes (dorado en plano o con relieve).
- El bruñido.
- Combinaciones entre ellos.

Este ejercicio además tiene la particularidad de que se puede realizar de manera individual o grupal. En el caso de ejercicio individual este deberá programarse en varias sesiones. En el caso de programarlo como un trabajo en grupo o en la modalidad de trabajo por proyectos se podrá realizar como un trabajo autónomo tutorizado. Con esta última opción de trabajo colaborativo las variables podrían ampliarse y además se contaría con el reto de programar y coordinar todos los procesos entre los participantes del grupo.

PRÁCTICA 3. TRABAJO ESQUEMÁTICO SOBRE LA FUNCIONALIDAD DE LAS CAPAS EMPLEADAS EN LAS MINIATURAS MEDIEVALES

Realización esquemática de los estratos empleados en la elaboración de una miniatura medieval. Superposición de las distintas capas para observar el comportamiento y apariencia estética de cada una de ellas y sus combinaciones.

MATERIALES:

- Hoja de pergamino o papel pergaminado.
- Pomazon.
- Polonesa.
- Cuchillo de dorador.
- Cola de conejo.
- Carbonato cálcico.
- Bol.
- Goma arábigo.
- Cola de pescado.
- Clara de huevo.
- Mixtión.
- Pan de oro (o plata).
- Pináculos para acuarela o temple.
- Pigmentos.
- Piedra de ágata.

PROCEDIMIENTO:

1. Fijar de manera provisional y por el borde la hoja de pergamino o papel pergaminado sobre una base rígida de madera o cartón.
2. Elaboración de la capa de preparación: hidratar la cola de conejo (80g) en agua (1l) durante 12 horas. Disolver seguidamente al baño maría y añadir carbonato cálcico hasta saturación.
3. Preparar los temple que se vayan a emplear (temple de huevo, cola o goma) con un mismo pigmento para poder comparar resultados.
4. Dividir el soporte en franjas para ir añadiendo todas las capas necesarias pero dejando testigos del procedimiento anterior.
 - a. Para el dorado al agua sin bruñir y sin relieve, aplicar la preparación y el bol en capas muy finas sin crear relieve. Una vez seco humedecer hasta volverlo mordiente y aplicar el pan de oro por presión.
 - b. Para el dorado al agua sin bruñir y con relieve, aplicar la preparación con el volumen deseado y una capa de bol. Una vez seco humedecer hasta volverlo mordien-
 - c. Para el dorado al agua bruñido sin relieve, aplicar la preparación y el bol en capas muy finas sin crear relieve. Una vez seco humedecer hasta volverlo mordiente y aplicar el pan de oro por presión. Finalmente bruñir con una piedra de ágata.
 - d. Para el dorado al agua bruñido con relieve, aplicar la preparación con el volumen deseado y una capa de bol. Una vez seco humedecer hasta volverlo mordiente y aplicar el pan de oro por presión. Finalmente bruñir con una piedra de ágata.
 - e. Para el dorado al mixtión sin relieve, aplicar la preparación y el bol en capas muy finas sin crear relieve. Una vez seco añadir una capa de mixtión y cuando esta esté aun húmeda, aplicar el pan de oro por presión.
 - f. Para el dorado al mixtión con relieve, aplicar la preparación con el volumen deseado y una capa de bol. Una vez seco añadir una capa de mixtión y cuando está aun húmeda se añade el pan de oro por presión.

RESULTADOS:

DORADO AL AGUA SIN BRUÑIR SIN RELIEVE



DORADO AL AGUA SIN BRUÑIR CON RELIEVE



DORADO AL AGUA BRUÑIDO SIN RELIEVE



DORADO AL AGUA BRUÑIDO CON RELIEVE



DORADO AL MIXTIÓN BRUÑIDO SIN RELIEVE



DORADO AL MIXTIÓN BRUÑIDO CON RELIEVE



Esquemas realizados por alumnos del Grado en Conservación y Restauración, UGR.

Figura 3: Imagen de las páginas de la guía de ayuda que muestran la propuesta de la tercera práctica. (Iluminaciones realizadas por alumnos del Grado en Conservación y Restauración, UGR). Autor de la imagen: A. López-Montes.

3.2 SEMINARIOS ASOCIADOS

Además de la exposición de los contenidos teóricos y la propuesta de ejercicios prácticos es interesante ofrecer seminarios temáticos y específicos de aspectos esenciales, particulares o anecdóticos para facilitar el aprendizaje de contenidos y atraer la atención del alumnado. Despertar el interés por una imagen o hecho anecdótico puede ser el desencadenante de una mayor involucración del alumnado sobre la asignatura. Por lo que siguiendo con este pensamiento se presentan posibilidades de

seminarios de distinto calado y puntos de vista sobre la iluminación medieval (estudio interactivo, curiosidades históricas, particularidades sociales, publicaciones científicas, hechos actuales...).

3.2.1. Visión interactiva del proceso de miniado.

El museo de artes y antigüedades Fitzwilliam, de la Universidad de Cambridge (Inglaterra) ha creado una guía interactiva en la que se reproduce y explica esquemáticamente los pasos que se realizan para elaborar un códice miniado medieval. Cabe la posibilidad de reproducir pequeños vídeos donde se muestran parte del proceso. Es de acceso libre³⁴⁸.

3.2.2. Publicaciones científicas sobre investigaciones en manuscritos iluminados.

Presentación de trabajos de investigación en los que han analizado los materiales en su proceso de elaboración, el estado de conservación, causas y consecuencias de sus deterioros.

De entre todos los trabajos publicados se ha elegido un artículo donde el profesorado de la asignatura ha participado para introducir el trabajo a partir de la motivación por la realización de esta investigación, las circunstancias en las que se hizo, los condicionantes sobre el acceso al documento y su análisis, trabajo multidisciplinar sobre la interpretación de los datos, resultados novedosos de la investigación y líneas abiertas a partir del trabajo (Durán y col., 2014). Se añade el interés sobre esta publicación porque el documento sobre la que se realizó se puede ver en el Archivo de la Real Chancillería de Granada, lo que podría ligarse a una visita a la institución para conocer sus fondos e identificar los soportes *in situ*.

Artículo seleccionado:

Analysis of a royal 15th century illuminated parchment using a portable XRF–XRD system and micro-invasive techniques

³⁴⁸ https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/pharos/images/swf/manuscript/manuscript_5a.html

Autores: A. Durán (Universidad de Navarra), A. López-Montes (Universidad de Granada), J. Castaing (Museo del Louvre), T. Espejo (Universidad de Granada).

Revista: Journal of Archaeological Science. Volumen 45, año 2014. Páginas 52-58.

DOI: 10.1016/j.jas.2014.02.011

3.2.3. Representaciones curiosas en los márgenes de manuscritos ilustrados medievales.

“Los conejos malignos y asesinos de los manuscritos medievales.”

Los iluminadores de manuscritos incluían en ocasiones imágenes extrañas con todo tipo de monstruos, hombres mitad bestias, escenas cómicas del clero... en los márgenes de los códices aunque fueran de temática religiosa. Particular interés tienen las ilustraciones de liebres y conejos que adoptan acciones de humanos (figura 4). Estos cambios de roles se han interpretado de muchas maneras pero no cabe duda de que a pesar de ser escenas cómicas y disparatadas las realizaban con una técnica exquisita y cuidada.



Figura 4: Miniatura de BL Yates Thompson 8f.294r (via Sexy Codicology y culturainquieta)

Estas iluminaciones tan curiosas también se emplearán para introducir terminología específica como *drollery* o *grotescos* y términos actuales que mezclan la tecnología digital (redes sociales) con la pasión y conocimiento de la historia y el arte *tweethistoriadores*.

3.2.4. La sociedad de la época y la manera de trabajar.

Las mujeres también creaban manuscritos de lujo en la Edad Media. El trabajo sobre noticias de divulgación recientes ayuda a entender la sociedad de la época en la que se trabaja y los resultados de investigaciones científicas que hacen replantear ciertas teorías ya consolidadas, como es el caso en el que se encontraron restos de un pigmento en la dentadura de una mujer del siglo XI que lleva a pensar en la posible participación de las mujeres en la producción de textos sagrados iluminados³⁴⁹.

4. SISTEMAS DE EVALUACIÓN

4.1 EVALUACIÓN DE LOS CONTENIDOS TEÓRICOS

Para la evaluación teórica se debe atender a las necesidades particulares del alumnado (alumnado con otras capacidades, con discapacidades, en situación irregular pasajera, alumnado de programas de movilidad...).

En cualquier caso, la evaluación del bloque teórico será preferiblemente de manera presencial y por escrito. Se realizará un examen teórico de la asignatura en el que al menos 1 pregunta estará dedicada a los contenidos de este tema. Podrá ser una pregunta de redacción extensa, una pregunta de respuesta breve, petición de definiciones, pregunta tipo test con 3 opciones a elegir donde los fallos penalizan o pregunta tipo test con 5 opciones donde los fallos no penalizan.

La decisión sobre el modelo de examen vendrá determinada por las condiciones de cada curso académico (tiempo de preparación de la prueba, lugar de realización, número de alumnos, intervalo de tiempo entre con-

³⁴⁹ <https://www.lavanguardia.com/ciencia/ciencia-cultura/20190109/454045257440/mujeres-manuscritos-edad-media-lapislazuli.html>

vocatorias, implicación y participación del alumnado) y será consensuada por todos los profesores implicados en ella, ya que se trata de una asignatura en la que se comparte docencia entre profesores de dos departamentos (Pintura y Dibujo).

La puntuación del ejercicio será sobre 10 por ser la escala de puntuación a la que más está habituado el alumnado. Después se realizará la ponderación correspondiente según la guía docente.

4.2 EVALUACIÓN DE LOS EJERCICIOS PRÁCTICOS

La evaluación de los ejercicios prácticos se realizaría a través de su rúbrica correspondiente. La rúbrica será publicada y explicada con antelación para que el alumnado conozca los criterios de evaluación del ejercicio que realice. Así cabe la posibilidad de que pueda realizar una autoevaluación de su trabajo y reflexione sobre los aspectos a mejorar antes de su presentación para la evaluación.

Al igual que en la evaluación de los contenidos teóricos, la puntuación del ejercicio será sobre 10 por ser la escala de puntuación a la que más está habituado el alumnado. Después se realizará la ponderación correspondiente según la guía docente.

5. TRANSVERSALIDAD DE CONTENIDOS

Tanto la teoría como la práctica, en la que se propone reproducir una iluminación medieval siguiendo el procedimiento tradicional, agrupa información de asignaturas previas cuyo conocimiento es esencial para la comprensión de este tema; e igualmente aporta conocimientos a las próximas asignaturas a cursar según el orden del plan de estudios del Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad de Granada.

En el mapa conceptual representado en la figura 5 se puede observar la gran transversalidad de esta actividad, por lo que no debe considerarse como una actividad aislada o ejercicio puntual sino como una práctica básica para la aplicación de conocimientos previos, asimilación de contenidos y aplicación en asignaturas futuras.

Para realizar una práctica exitosa deben aplicarse los conocimientos de dibujo y pintura del curso anterior que facilitarán la ejecución del dibujo preparatorio y la creación de estucos y temples.

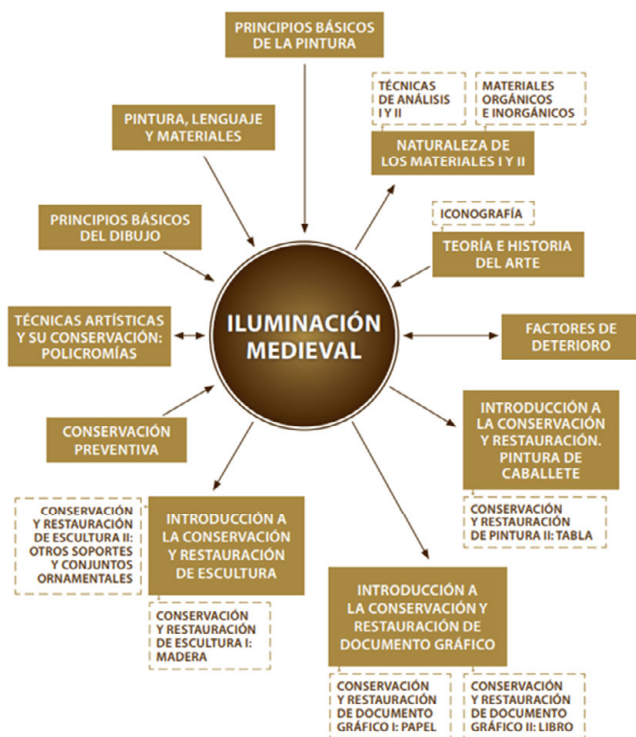
La práctica de iluminación es paralela a la actividad proyectada en la asignatura Técnicas artísticas y su conservación: policromías, en la que se realiza un ejercicio de dorado y estofado sobre tabla. Realizarla en el mismo curso académico les permite reconocer las diferencias y similitudes del proceso del dorado cuando el soporte es diferente (pergamino frente a tabla). Estos dorados y estofados son frecuentes en escultura policromada por lo que su práctica facilitará la comprensión del proceso en piezas escultóricas y conjuntos ornamentales. Tampoco hay que olvidar que es común el uso de pan de oro en pintura de caballete sobre tabla especialmente en época medieval.

Por otro lado, los conocimientos sobre Historia del Arte e Iconografía son importantes para poder reconocer y situar las escenas en su estilo artístico, especialmente tratándose de un material preciado que se reserva para obras de gran valor. En este estudio sobre las iluminaciones medievales, los conocimientos sobre historia deben ir acompañados con los conocimientos sobre materiales. El estudio científico de los materiales a partir del reconocimiento de los materiales originales a través de técnicas de análisis invasivas o no invasivas es posible después de haber cursado las materias de esa rama.

Y ligado al conocimiento de la naturaleza de los materiales está la comprensión e identificación de los factores que pueden deteriorar la obra, asignatura que se cursa de manera también paralela a esta.

Por último, esta asignatura se agrupa en el bloque sobre la conservación y restauración del documento gráfico. El tema seleccionado en particular permitirá tener los conocimientos básicos para comenzar a enfrentarse a la restauración de un manuscrito o códice iluminado.

MAPA CONCEPTUAL: TRANSVERSALIDAD DE CONTENIDOS



69

Figura 5: Mapa conceptual que representa la transversalidad de las actividad.
Autor de la imagen: A. López-Montes.

6. CONCLUSIONES

La propuesta metodológica que se presenta en este trabajo no puede tratarse como una actividad cerrada sino que debe valorarse periódica-

mente para conocer el alcance en el alumnado y el profesorado para poder seguir avanzando en su mejora así como en la continua actualización de sus contenidos.

El desarrollo de la práctica de la iluminación medieval es una práctica básica para los futuros restauradores donde deben aplicar sus conocimientos previos, pero donde también asimilarán contenidos que tendrá que aplicar en las subsiguientes asignaturas en su periodo de formación.

Esta experiencia llevada a cabo en varias promociones de la titulación nos ha demostrado que es exitosa, el alumnado se ha implicado en todas las ocasiones y ha colaborado en la actualización de contenidos para los seminarios. Nos queda un nuevo reto por delante en el que incluir de manera más activa las tecnologías de información y comunicación (TIC) en esta nueva propuesta metodológica en la que se renueva la práctica clásica de la elaboración de iluminaciones medievales acompañada de rigurosidad e investigación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DURÁN, A., LÓPEZ-MONTES, A., CASTAING, J., ESPEJO, T. (2014) Analysis of a royal 15th century illuminated parchment using a portable XRF-XRD system and micro-invasive techniques. *Journal of Archaeological Science*, 45, 52-58.
- FOURNIER, S. (1995) Brève Histoire du Parchemin et de l'Enluminure. Guide aide-memoire. *Collection breve histoire. Ed. Fragal*, Gavaudun.
- GONZÁLES MARTÍNEZ, A.E. (2014) Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración. *Ed. Universitat Politècnica de València*, España.
- KROUSTALLIS, S. (2011). Quomodo decoratur pictura librorum: materiales y técnicas de la iluminación medieval. *Anuario de estudios medievales*, 41(2), 775-802.
- MALTESE, C. (1990). I supporti nelle arti ittoriche: storia, tecnica, restauro. *Ugo musria editore*, Milan.
- PÄT, O. (1997) L'enluminare médiévale, *Ed. Macula*, París.

EL ARCHIVO JALÓN ÁNGEL UN NODO EN LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA³⁵⁰

DRA. PILAR IRALA HORTAL
Universidad San Jorge, España

RESUMEN

Introducción: Un archivo fotográfico es una rica fuente sobre el pasado, de hecho, es un nodo en el que convergen informaciones visuales sobre diferentes aspectos. Si el archivo es histórico, como el Archivo Fotográfico Jalón Ángel (GSV-USJ), se convierte en una fuente casi inagotable de datos sobre vestuarios, ciudades, costumbres y personajes. El Archivo alberga el legado del fotógrafo Jalón Ángel (1898-1976). **Objetivos:** El objetivo de esta investigación es poner de manifiesto la riqueza fotográfica, visual e histórica del Archivo Jalón Ángel a través de las diferentes series y géneros que conserva. **Metodología:** La investigación se ha llevado a cabo tras realizar un vaciado de todo el fondo, unas 4700 imágenes, y realizar un estudio cuantitativo y cualitativo de las fotografías. **Discusión:** El Archivo Jalón Ángel alberga una ingente cantidad de negativos que arrojan interesantes informaciones sobre cómo eran las ciudades europeas en los años 30 del siglo XX, sobre todo italianas y francesas, los pueblos del pirineo entre los años 30 y los 50, y manifiesta así mismo las tendencias en el género del retrato de estudio. **Resultados:** Tras vaciar el Archivo y analizar las imágenes se ha clasificado el legado en las siguientes categorías: a) obra de estudio. En esta encontramos los siguientes temas: Élite político-militar y religiosa; Monarquía española; alta sociedad: políticos, científicos y profesores; cultura: folklore, arte, teatro y música ; social: retrato femenino, masculino, infantil y bodas; b) Su obra fuera del estudio, con los siguientes temas: militares, familia y amigos, fotografía social y costumbrismo, paisaje urbano: los viajes europeos y postales. **Conclusiones:** A través del estudio de las imágenes de los archivos fotográficos, y tras un análisis no desde el continente, sino desde el contenido, yendo más allá de las cuestiones técnicas o estéticas, comprobamos cómo las imágenes son verdaderos nodos de información de todo tipo, como las modas, el avance de la ciencia o de la técnica o de los medios de transporte. En el Archivo Jalón

³⁵⁰ Este capítulo parte del proyecto “Un paseo por la historia fotográfica de Jalón Ángel” (Grupo San Valero / Universidad San Jorge). El vídeo de esta ponencia se encuentra en <https://youtu.be/ORzIN3mTGzc>

Ángel se encuentran miles de imágenes que pueden ser estudiadas desde diferentes enfoques transversales que dan como resultado un rico legado histórico y visual.

PALABRAS CLAVE

Archivos, Fotografía, Historia.

INTRODUCCIÓN

Ángel Hilario García de Jalón Hueto (Jalón Ángel) nació en Viana (Navarra) el 11 de agosto de 1898. A los 14 años, una vez terminada la enseñanza primaria en el pueblo, trabajó como aprendiz en el estudio fotográfico de Alberto Muro (Logroño). En 1913 se trasladó a Francia con su gran amigo Abelardo Muro, hijo de don Alberto. Primero se instaló en Lyon donde aprendió con el fotógrafo suizo Arlaud y, más tarde, con Pacalet. No tardó en trasladarse a París donde trabajó con el fotógrafo americano Benjamin Benson. La oportunidad de volver a España se presentó en 1926 cuando montó su propio estudio en Zaragoza e inició una andadura artística de primer orden.

Siempre atento a las tendencias estéticas y técnicas internacionales, fue un gran iluminador y retratista. Y es precisamente en el género del retrato en el que tuvo una mayor repercusión profesional. Jalón forjó su fama nacional, tanto desde su estudio, al que acudió lo más granado de la sociedad aragonesa, así como la élite científica, cultural y militar, como desde la Sociedad Fotográfica de Zaragoza como crítico y en cuya fototeca se conservan aún hoy algunas de sus imágenes.

Su estudio no solo fue un centro fotográfico, también fue una escuela y de ella salieron algunos de los más destacados fotógrafos de la ciudad de Zaragoza del siglo XX. Y a pesar de ser un avanzado y afamado fotógrafo nunca dejó de formarse. En 1955 viajó a Suiza, a la escuela TELLKO, sostenida por AGFA, para estudiar las últimas técnicas de la fotografía en color, que tendría gran interés en difundir a través de su propio curso por correspondencia.

En el año 2011 la familia García de Jalón, heredera del legado de Jalón Ángel, decidió ceder el fondo a la Fundación San Valero (FSV). En el

mismo acto de cesión se entregó en depósito a la Universidad San Jorge (USJ), uno de los centros del grupo. Esta decisión se fundamentó en que la universidad es un centro de investigación y, dado que uno de los objetivos de la cesión no solo era la conservación sino también su estudio, que se ubicara y gestionara desde la universidad facilitaba el trabajo con el legado. Así, el fondo está ubicado desde entonces en la planta -1 del edificio de Rectorado de la Universidad San Jorge.

1. PERFIL PERSONAL Y PROFESIONAL

Ángel Hilario García de Jalón Hueto (Jalón Ángel) nació en Viana (Navarra) el 11 de agosto de 1898, siendo el cuarto de trece hermanos. Sus padres, Fermín García de Jalón y María del Socorro Hueto eran agricultores especialmente interesados porque sus hijos alcanzaran y completaran formación académica.

A los 14 años, una vez terminada la enseñanza primaria en el pueblo se trasladó a vivir a Logroño con su tío. Esta decisión vino tras dejar “en manos de su tío Perfecto su futuro y su porvenir” (García de Jalón, sin fecha, p. 1). El joven Ángel era aplicado en los estudios, pero sobre todo muy bueno con el dibujo que era lo que más le gustaba. Entró como aprendiz en el estudio logroñés de Alberto Muro en el año 1912.

En 1916 Jalón Ángel se trasladó a Francia con su gran amigo Alberto Muro, hijo de don Abelardo (Roncadio, 2010, p. 13). La decisión de trasladarse a Francia tenía como objetivo seguir aprendiendo ya que era un país mucho más avanzado técnicamente en aquel momento y, sin duda, en el ámbito de la fotografía Francia era pionera.

Primero se instaló en Lyon donde trabajó con el fotógrafo suizo S. G. Arlaud y más tarde con Pacalet durante la Primera Guerra Mundial. Durante los primeros años de la aventura francesa Jalón recibió ayuda económica de su tío Perfecto, pero muy pronto siendo Jalón aún adolescente, tuvo que mantenerse por sí solo (García de Jalón, sin fecha, p. 3)

No tardó en trasladarse a París donde trabajó con el americano Benjamín Benson (entre 1918 y 1926), de quien aprendió los secretos de la

fotografía de moda. Vivió allí el final de la Primera Guerra Mundial. Poco después comenzó a trabajar con el fotógrafo americano Benson Benjamin, con quien aprendió posturas, gestos y, de forma destacada, las tendencias en la iluminación de los retratos.

La oportunidad de volver a España se presentó cuando ejercía como traductor para un comercial español dedicado a los cartones fotográficos, José López Sicilia, que entonces estaba en París vendiendo paspartús a los fotógrafos de la ciudad. Jalón Ángel le acompañaba y le ayudaba con el idioma y otras tareas tales como la intermediación en la compra de maquinaria. Fue el propio Sicilia quien le dio la noticia de que en Zaragoza el fotógrafo Dücker traspasaba su estudio en la calle Alfonso.

Desde su estudio retrató no solo a la sociedad zaragozana, sino también a la élite científica, cultural y militar. Se cifran en 480.000 las placas que componían su archivo en 1974, pero él mismo quemó miles de negativos antes de trasladar su estudio al número 2 de la calle Espoz y Mina dicho año y que dejó a su ayudante Ramón Díez Blanco.

2. EL LEGADO

En el año 2011 la familia García de Jalón, heredera del legado de Jalón Ángel, decidió ceder el fondo a la Fundación San Valero (FSV). En el mismo acto de cesión se entregó en depósito a la Universidad San Jorge (USJ), uno de los centros del grupo y se le da nombre a la entidad que lo albergará y gestionará: el Archivo Fotográfico Jalón Ángel.

La primera donación de 2011 constó de dos carpetas tamaño DIN-A3 con 100 positivos de distintos tamaños; 23 cajas de papel fotográfico Kodak con algo más de 2700 negativos en material flexible, 50 carretes y 100 placas de cristal; una serie de paquetes embalados con cartelas informativas, 14 positivos enmarcados, además de libros y publicaciones de la época (sobre todo de los años 20 a los 70). En 2018 se realizó una segunda donación de más de medio millón de negativos.

Entre 2011 y la presentación de esta investigación se ha ordenado el fondo, digitalizado, inventariado y llevado a cabo varias acciones de difusión y puesta en valor. Además, se ha clasificado temáticamente la obra

de Jalón Ángel que se ha manifestado como un nodo de información visual sobre cuestiones históricas, culturales, estéticas y fotográficas.

El fondo es muy relevante tanto en su volumen como en su calidad. Además, constituye un referente de valor histórico y cultural desde el punto de vista de la historia de la fotografía y del conocimiento de los nombres que han participado en la historia de España y, en lo que se refiere a las fotografías más privadas de Jalón Ángel, supone un recorrido visual y documental por los tipos y costumbres de los pueblos españoles, especialmente del Pirineo, y de una parte de la Europa de mitad de siglo XX.

3. ANÁLISIS DE LA OBRA FOTOGRÁFICA DE JALÓN ÁNGEL

Tras el estudio de todo el legado, se clasificó la obra de Jalón Ángel según se indica en la tabla que figura debajo de estas líneas. Por motivo de espacio no explicaremos todos los géneros que trabajó, pero sí aquellos en los que se manifiesta fehacientemente la naturaleza de nodo que tiene como archivo histórico.

Obra creada en su estudio	<ul style="list-style-type: none"> a. Autorretrato (11 negativos + 1 positivo) b. Bodegón (20 negativos) c. Pruebas y otros (16 negativos) d. Montajes y dípticos (140 negativos + 89 positivos) e. Retrato de la Corona (221 negativos + 2 positivos) f. Retrato político-militar <ul style="list-style-type: none"> i. Franco y familia (165 negativos + 8 positivos) ii. Forjadores de Imperio (31 negativos + colección completa en positivo) iii. Otros (98 negativo) g. Retrato religioso (22 negativos) h. Retrato social <ul style="list-style-type: none"> i. Bodas (77 negativos) ii. Retrato familiar (64 negativos + 4 positivos) iii. Retrato femenino (501 negativos + 19 positivos) iv. Retrato infantil (94 negativos + 2 positivos) v. Retrato masculino (297 negativos + 9 positivos) i. Retratos de la cultura (34 negativos) <ul style="list-style-type: none"> i. Alta sociedad (33 negativos + 5 positivos) ii. Reina de las fiestas del Pilar y folklore (77 negativos + 31 positivos) iii. Otros (54 negativos + 5 positivos)
Obra creada fuera de su estudio	<ul style="list-style-type: none"> a. Fotografía antropológica (28 negativos) b. Escuela San Valero (233 negativos) c. Fotografía militar (161 negativos) <ul style="list-style-type: none"> i. Cruz Laureada de Navarra (119 negativos) ii. Visita a Marruecos (20 negativos) d. Postales <ul style="list-style-type: none"> i. Alcázar de Toledo (23 positivos -edición-) ii. Facultad de Medicina de Zaragoza (27 positivos -edición-) iii. Vistas de Zaragoza (36 positivos -edición-) e. Fotografía social (fotoperiodística) (15 negativos) f. Viajes <ul style="list-style-type: none"> i. España (246 negativos) ii. Francia (97 negativos) iii. Italia (81 negativos) iv. Marruecos (29 negativos) v. Sin identificar (27 negativos) g. Zaragoza (18 negativos) h. Árboles (17 negativos)
Fotografías privadas	<ul style="list-style-type: none"> a. Familia y amigos (652 negativos) b. Obras de arte y reproducciones (169 negativos)
OTROS	102 placas + descartes + pruebas

Figura 3. Clasificación de la donación por temas. Elaboración propia.

3.1. SU OBRA DE ESTUDIO

Su obra de estudio es el cuerpo fotográfico de mayor envergadura. Lo componen negativos y positivos realizados, en su mayor parte, en su propio estudio de la calle Alfonso. Aquellos retratos que no realizó en su local los tomó en dependencias militares, fundamentalmente en la Academia General Militar de Zaragoza, en Burgos y en Salamanca.

Tras la guerra, los negocios fotográficos que pudieron salvarse fueron, sobre todo, los estudios tanto en ciudades como en localidades algo más pequeñas. La parte de la sociedad que tenía dinero y necesidad o gusto por la autorepresentación consiguió que los estudios fotográficos se revitalizaran. Así, según López Mondejar, en el año 1949 “un noventa por ciento de los fotógrafos españoles eran retratistas” (López. 1999, p. 204)

En general, en el panorama nacional, el estilo de estos retratos recuerda a los realizados por los pintores. Los estudios, también el de Jalón Ángel, disponían de atrezzo, fondos paisajísticos, sillones, mesas e incluso una cancela de casi una tonelada como la que tenía Jalón para retratar, sobre todo, a las figuras religiosas y a las damas. Se realizaban así retratos muy formales y del gusto de la época a veces pintados a mano, con efectos *flou* o retoque de negativos.

Alta sociedad: políticos, científicos y profesores

Tan solo se han conservado 38 retratos de lo que se ha denominado aquí como alta sociedad. A pesar de ser muy pocas las fotografías que nos han llegado, se puede inferir de ellas la extensa red de amigos y contactos que tenía Jalón Ángel así como conocer a algunas de las personas más influyentes del momento.

Entre los retratados se encuentran políticos tanto de ideología conservadora como republicana, diputados y alcaldes, por ejemplo, Miguel Allúe y Marceliano Isábal Bada o profesores universitarios (sobre todo del ámbito de la Medicina y Cirugía) como Ramón Rey Ardid y Ricardo Lozano.

Además, también encontramos retratos de empresarios, como Francisco "Paco" Urzáiz uno de los más famosos en los años 30 y 40. Urzáiz fue una de las mayores fortunas de Aragón que dejó un gran legado con el que terminar la construcción de las torres de la basílica del Pilar, razón por la cual ambas torres se bautizaron en su honor y en el de su esposa (San Francisco de Borja y Santa Leonor).

Otro empresario destacado fue Joaquín Guiral que levantó en 1913 lo que sería Guiral Industrias Eléctricas S.A. (GIESA). Dedicado a los productos e instalaciones eléctricas. Guiral creó un gran emporio eléctrico que en 1940 vendió a la multinacional Schindler.

También se incluyen en este grupo las esposas de los profesores, empresarios o políticos, destacando algunos retratos de gran calidad fotográfica, estética y de espíritu clásico como el de la señora Von Stohrer, esposa del embajador alemán a finales de los años 30. De aquí puede extraerse también mucha información sobre los vestidos y peinados de la época.

En definitiva, los nombres de los retratos salvados nos ofrecen una buena muestra de lo que era la alta sociedad aragonesa entre los que se encuentran, además de los ya nombrados: Ricardo Horno Alcorta, Antonio Royo Villanova, José María Gil Robles, Antonio Mompeón, Padre Otaño, José María Sánchez-Ventura y Gastón, Antonio Criado, Mariano Baselga o Emilio Laguna.

Cultura: folklore, arte, teatro y música

En este apartado destacan también los retratos de folklore, sobre todo aragonés ya que, por un lado, Jalón Ángel realizó las tomas de las reinas de las fiestas hasta los años 70. Se han conservado 198 imágenes de las cuales 77 son de reinas. Desde los años cuarenta tomó estos retratos en su estudio que serían publicadas en la prensa local. Gracias a estas fotografías tenemos un muestrario de vestidos tradicionales, mantos y joyas.

Además, se conservan 57 retratos de personas relevantes nacional e internacionalmente del ámbito de la cultura, sobre todo del arte, teatro y música. Por ejemplo, podemos conocer a un joven Pepe Isbert con sombrero. Isbert actor de teatro y cine, solo había dejado la actuación durante la Guerra Civil. En los años 20 era muy conocido como actor de comedia y había hecho algunas apariciones en la gran pantalla, pero su éxito más rotundo y amplio le llegó a partir de los años cincuenta con películas como *Bienvenido, Mr. Marshall* (1953), *La gran familia* (1962) o *El verdugo*, (1963), entre decenas de títulos.

Una de las modelos habituales de Jalón Ángel fue Irene López de Heredia, actriz de teatro, formada con María Guerrero, que también trabajó para el cine. Era muy amiga de Jalón Ángel, quien le hizo retratos tanto clásicos como modernos, a la manera del cine americano de los años 30. Retrató a López de Heredia también junto a su compañero de profesión Mariano Urdiáin Asquerino con quien formó una compañía teatral en los 30. Son de alta calidad estética también algunos de los retratos más famosos que Jalón Ángel hizo a Celia Gámez.

Otra actriz de primera línea a la que retrató y cuya fotografía se ha conservado es la de María Fernanda Ladrón de Guevara y Trápaga. Fue actriz de teatro llevando a las tablas obras sobresalientes de la literatura española, pero también trabajó en el cine con el director Benito Perojo y es conocida por haber trabajado en la industria americana, ya que en los años 30 se trasladó a Hollywood donde rodó varias versiones españolas de otras tantas americanas.

Jalón Ángel también retrató a muchos amigos artistas, sobre todo pintores y escultores. Destacan los retratos de Mariano Bertuchi, director de la Academia de Bellas Artes de Roma que también fue Director General de Bellas Artes; Ciriaco Párraga de quien ya hemos hablado más arriba; Mariano Benlliure, uno de los escultores más famosos de la España del siglo XX y el ilustrador Manuel Bayo Marín.

En definitiva, esta colección del Archivo Jalón Ángel supone un repaso a las caras más conocidas de la cultura y el arte de mitad del siglo XX, sus vestuarios principales, sus amistades y sus gustos.

3.2. SU OBRA FUERA DEL ESTUDIO

En sus fotografías personales, imágenes como las del General Franco, los príncipes de España y las más altas esferas de la cultura y la sociedad española quedan eclipsadas por las vistas urbanas de diversas ciudades europeas, por los cafés parisinos, por los canales venecianos y por la naturaleza levantándose en toda su inmensidad frente al ser humano.

Esta parte de su legado que corresponde a las tomas que realizó fuera de su estudio podría analizarse como un álbum autobiográfico desde el que vuelve la mirada hacia su entorno y registra la vida y la cultura de la

época. Observa lo que sucede a su alrededor, especialmente a las personas y calles.

A través de sus fotografías fuera del estudio, realizadas desde el ejercicio de la pura observación, conocemos su mirada de fotógrafo social, cronista intimista y costumbrista de su época. Es su trabajo más especial y valioso. Y también desconocido.

Es así como ahora el famoso retratista puede ser imaginado con cierta precisión en sus múltiples viajes, donde era un cazador de luz. Podemos acercarnos a sus pensamientos interiores a través de sus propias palabras:

Ser fotógrafo con vocación es ser psicólogo y tener el golpe de vista del cazador; porque tendrá que ser cazador de expresiones, de estados de ánimo y situaciones, y tiene que ser psicólogo porque ha de captar imágenes con alma, para que la obra cause impacto en el ánimo del receptor del mensaje y le transmita el escalofrío de la inspiración. (Jalón Ángel, 1966, p. 1)

Algunos autores, como Jesús M. de Miguel, subrayan la importancia de la información perdida o desconocida de una autobiografía para poder conocer en profundidad una vida (De Miguel, 2004, p. 10). Algo similar ha sucedido con el archivo de Jalón Ángel. Lo que mejor se conoce de él es su trabajo de retrato político y de estudio (Pilar Bayona, Miguel Fleta o Ramón Rey Ardid, entre muchos otros), pero es su archivo privado con el que se han completado los fragmentos desconocidos de su persona y de su verdadera dimensión fotográfica convirtiendo su legado en una rica fuente de información sobre el siglo XX.

Al profundizar en su fotografía privada, la que no fue realizada por encargo y que pertenece a su tiempo en la intimidad, nos encontramos con varias sorpresas: la primera, su interés por la toma urbana; y la segunda, su profundo conocimiento de la estética vanguardista de los mejores fotógrafos internacionales como Cartier Bresson, Ansel Adams, Eugène Atget o Aleksandr Ródchenko, entre otros.

Otra cuestión que llama la atención es la versatilidad de su trabajo, con el que recorre los dos caminos fotográficos empleados para trabajar con

la realidad³⁵¹: el más libre y creativo, de un lado; y el natural, más realista, de otro. El primer camino se impone en su obra profesional, de estudio y encargo: pictorialista y, en ocasiones, teatral.

El segundo, privado y viajero, es de carácter fotoperiodístico y demuestra un análisis visual del entorno urbano a la manera de Cartier Bresson y otros fotógrafos internacionales. Es aquí donde las imágenes de Jalón Ángel ahondan en el carácter de documento social e histórico de la fotografía, trazado desde un estilo propio, internacional y moderno.

Especial atención y respeto tenía a la fotografía de prensa. Jalón se consideraba un fotógrafo creativo y no un periodista, aunque en su fotografía personal fuera de estudio realizase una fotografía documental. Quizás soñaba con serlo. Se ha descubierto que seguía a fotógrafos internacionales de prensa y revistas como *Life*.

En el discurso que dio en 1966 en Valladolid cuenta Jalón, a raíz de las novedades y ventajas creativas que suponía la fotografía a color, que entendió la importancia de estar atento a las tendencias extranjeras:

[...] en el año 1951, cuando aparecieron en la Revista LIFE en español (vol 10 nº 5) unas fotografías del encierro de Pamplona en color, debidas al objetivo del fotógrafo, creo que alemán, Ernst Haas. [...] consiguió unas imágenes impresionistas verdaderamente fantásticas [...] Las fotos de Haas aunque desenfocadas y movidas nos daban una mayor sensación de realidad y verdad. (Jalón Ángel, 1966, p. 5)

El álbum personal, al ser privado y realizarse bajo el parámetro de lo que se guardará de la visión pública, permite una libertad de decisiones estéticas solo cercenada por los límites que el fotógrafo se imponga. Jalón opta por la liberación de las estrecheces del estudio y demuestra en estas imágenes su capacidad y voluntad de expresión estética y documental para recoger los entornos que visita.

³⁵¹ Juan Miguel Sánchez Vigil habla de “dos caminos para representar la realidad: la reproducción del natural (sujeto, objeto, paisaje, etc.) y la creación (composición)” (Sánchez, 2001a, p. 255).

Se desconoce si Jalón era consciente del interés de sus imágenes privadas como documentos históricos. Los límites marcados por los temas y encargos diarios llevan a pensar que se sentía constreñido y que era en las fotografías de sus viajes donde liberaba su audacia compositiva e interés lumínico, manteniendo, en todo momento, el valor documental y humanista de sus tomas.³⁵²

Como aportación profesional, más allá del valor de documento en sí mismo, Jalón Ángel retrata viajes por ciudades lejanas (francesas e italianas, principalmente). Se conservan imágenes de La Roselle, París y Venecia, donde estuvo en varias ocasiones con sus amigos, sobre todo con Abelardo Muro y los hermanos Albareda. Todo ello supone, no solo conocer hoy cómo eran esos lugares entonces, sino cómo los veía un fotógrafo español a mediados del siglo XX.

Esta reflexión enlaza con las teorías demostradas sobre la fotografía como reconstrucción de la historia. Concha Casajús (2005) ahonda en esta cuestión no solo en lo que se refiere a las fotografías públicas, sino también en la importancia del álbum privado como “testigo” y “memoria”:

Imágenes con valor comunicativo y documental, que poseen un lenguaje específicamente fotográfico y con cierta capacidad de innovación artística, son las que más interesan a la crítica, a la historiografía y a la investigación. Son las imágenes que merecen la pena salvar de entre ese mare magnum de fotografías que produce el mundo actual [...]. (Casajús, 2005, p. 217)

Partiendo de estas reflexiones, se ha clasificado el archivo privado de Jalón Ángel en series temáticas, aquellas que contienen un mayor volumen de imágenes y que cuentan con atractivo técnico y visual, pero también histórico.

³⁵² Juan Miguel Sánchez Vigil, en su artículo sobre el carácter de documento de la fotografía en los siglos XX y XXI, explica la tendencia de algunos fotógrafos actuales a separar el valor estético (calidad artística-visual) de sus imágenes del valor documental. A pesar de ello, Sánchez Vigil defiende la posibilidad de la unión de ambas dimensiones, tal y como aquí compartimos (Sánchez, 2001b, 256-257).

Fotografía social y costumbrismo

Un capítulo muy amplio de su fotografía personal se interesa por las gentes y costumbres de pueblos y ciudades, sobre todo del Pirineo. Destacan los oficios, las personas mayores y las mujeres, así como su importancia en casa y en la sociedad. Podemos verlos durante sus tareas en Viana, Sallent de Gállego, Riglos o San Juan de la Peña, entre otros. La atenta mirada de Jalón nos transporta a lugares y tradiciones ya perdidas.

Con interés de antropólogo retrata a lavanderas, pastores, vendedoras de patatas o costureras. Se acerca hasta el retrato de primer plano o deja espacios para introducir el contexto, dando mucha información de lo que rodea a la escena.

Gracias a esta labor documental, es posible descubrir algunos parajes hoy casi desaparecidos y, por supuesto, desvirtuados con el crecimiento de las últimas décadas. Es un ejercicio antropológico y humanista. En sus imágenes encontramos paseos por pequeños pueblos enclavados en la naturaleza o paseos por las calles de diferentes municipios que Jalón disfrutaba recorriendo, encontrándose con sus gentes y conociendo sus oficios.



Imagen 1. Retrato de campesino en el Pirineo Aragonés. Años 30.
Fuente: Archivo Jalón Ángel (USJ).



Imagen 2. Lavanderas en el río Jalón (Calatayud). Años 40.
Fuente: Archivo Jalón Ángel (USJ).

Paisaje urbano: los viajes europeos

Este es el tema más periodístico y de una calidad visual mayor, junto con los tipos y costumbres del Pirineo. Son escenas de la vida cotidiana de diferentes ciudades, sobre todo italianas y francesas, en las que Jalón también presta gran atención a la arquitectura, tanto religiosa como civil, que capta con ojo moderno y una sensibilidad muy especial. Captura el alma del ambiente, la pulsión de las paredes, el ritmo interior de las calles y el silencio de las estancias.

Los viajes más importantes, en lo fotográfico, que realizó Jalón Ángel fueron a Italia, en el verano de 1935, y a París en la misma década y también más tarde en 1946. Realizaba estas fotografías con una cámara de 6x6, un formato que le gustaba especialmente y del que se han conservado muchos negativos.

En las imágenes de estos reportajes se comprueba su conocimiento de la fotografía internacional y su habilidad para usar el lenguaje fotográfico más moderno adaptándolo a los temas, el entorno, las personas y los géneros.



Imagen 3. Palais Garnier, teatro de la ópera de París, 1946.
Fuente: Archivo Jalón Ángel (USJ).

Pero existía algo que a Jalón le atraía igual que las calles y la arquitectura: las personas. En las imágenes de sus paseos encontramos una galería de retratos que recuerdan a otros famosos fotógrafos. En la mayoría de las ocasiones son tomas espontáneas, escenas halladas por casualidad o imágenes desde la espalda de los viandantes. En otras pide a las personas que posen para él, a la manera de Diane Arbus cuando esta paseaba por los parques americanos. Una escena cotidiana es extraída de una realidad desapercibida excepto para el fotógrafo.



Imagen 4. Imagen de una calle de París en el viaje que Jalón realizó en 1946. Fuente: Archivo Jalón Ángel (USJ).

Se pueden hacer diferentes clasificaciones de estos paseos urbanos, pero en ellos se han localizado algunas escenas muy repetidas que parecen ser una constante en sus tomas. Por ejemplo, las escenas en las que casi todas las personas en el encuadre aparecen de espaldas. Es el cazador que se acerca a su presa silenciosamente. O el paseante casual que encuentra un guiño en la cotidianidad.

Las señoras que hablan bajo el arco, los turistas en la plaza, los amantes en las escaleras o el abuelo con su nieto. En muchas de estas fotografías es posible advertir miradas del pasado. Desde una esquina del encuadre un hombre se asoma al siglo XXI. Una mujer nos mira al pasar por el comercio Cecil. Un caballero charla en un callejón sienés mientras de reojo nos observa.



Imagen 5. Retrato de mujer a las puertas de una tienda en La Rochelle, Francia, 1946.
Fuente: Archivo Jalón Ángel (USJ).

También merecen especial atención las tomas de arquitectura. Jalón Ángel se aventuraba en paseos solitarios por las calles de París, La Rochelle, Venecia o Roma, acompañado siempre por su cámara. Estas fotografías son las que se podrían denominar *a la manera de Bresson*, puesto que consigue atrapar el ritmo diario con gran belleza, el atractivo de los comercios y la espontaneidad de un paseo por los canales o a la salida del Sacre Coeur. Varias imágenes tomadas en contrapicado destacan la arquitectura recortándose en un cielo en forma de uve.



Imagen 6. "Galeries Lafayette". París, 1946. Fuente: Archivo Jalón Ángel (USJ).



Imagen 7. Vista de los almacenes de corsés Merveilleux en París, años 30. Fuente: Archivo Jalón Ángel (USJ).

Entre dichas fotografías es posible advertir varias tomas dedicadas a los comercios como protagonistas, por ejemplo, la que realizó a la tienda de corsés Merveilleux tomada en el verano de 1935; en ella el gran escaparate parisino destaca en la panorámica oblicua de la calle. Vida urbana, ajetreo comercial, viandantes y escenas espontáneas conectan a Jalón con los fotógrafos internacionales del momento (Ródchenko, Eugène Atget, Doisneau, Cartier Bresson, Ansel Adams). Lo mismo ocurre con la fotografía que tomó de la salida del Sacre Coeur, en la década de los 30

con París difuminado al fondo y el negro de los abrigos dando la espalda al fotógrafo, subrayando el atractivo ritmo de su anonimato.

De repente, unas sombras alargadas contemplan el paseo solitario de un caballero, en un estrecho callejón una puerta se abre solo para los que conocen ese rincón de la ciudad, más allá, un hombre cabizbajo espera bajo un arco, una cabeza aparece de la pared y le mira mientras tres figuras se alejan de él y avanzan hacia la cámara y, finalmente, un hombre se cuelga en el plano dejando una estela de movimiento, aportando vida a una escena congelada en el tiempo a modo de ventana al pasado.



Imagen 8. Puente Rialto, Venecia, 1936. Fuente: Archivo Jalón Ángel (USJ).

Son ejemplos de algunas escenas que captó Jalón y que no encajan con el resto de las fotografías. Se han clasificado con la etiqueta “misterios urbanos” y abundan en ellas guiños, miradas e historias que se desarrollan más allá del encuadre y que tienen un fuerte carácter narrativo.



Imagen 9. Retrato de pareja desconocida en cementerio monumental en Pisa que crea una romántica atmósfera con cierto sentido narrativo, 1936.

Fuente: Archivo Jalón Ángel (USJ).

Jalón Ángel era un amante del paseo, tanto urbano como entre la naturaleza. Así lo recogen las notas y discursos que nos han quedado. Consideraba que la creatividad debía cultivarse, pero que el espíritu artístico debía liberarse o sublimarse en los paseos. De hecho, afirmó:

Y el fotógrafo siempre soñador se pasea por el campo, sin cámara alguna y con su imaginación va almacenando imágenes y sensaciones. Piensa y medita la manera mejor de componer un paisaje, y goza con la perfecta ordenación de sus elementos, cielo, arbolado, montañas, luz, figuras. También con la imaginación, tira fotos en la playa y se recrea con las escenas infantiles, con sus juegos y con el juego de las olas.” (Jalón Ángel, 1966, p. 2)



Imagen 10. Calles de Tetuán donde Jalón viajó en a principios de los años 30. Fuente: Archivo Jalón Ángel (USJ).

En los paisajes y paseos urbanos merecen especial atención las tomas de arquitectura. Jalón Ángel se interesó por conocer las ciudades desde sus calles, caminando por sus avenidas o por sus callejones. En sus imágenes podemos ver cómo los viandantes se mueven, se paran en los escaparates o pasean. Por ejemplo, las imágenes tomadas en uno de sus viajes a Tetuán son excursiones solitarias por el devenir de sus calles empedradas, sus zocos y, en definitiva, su cotidianidad. Podemos conocer los zocos, los oficios casi perdidos hoy, cómo vestían o cómo eran sus calles.



Imagen 11. Calles de Tetuán donde se vendían diferentes alimentos. Años 30. Fuente: Archivo Jalón Ángel (USJ).

CONCLUSIONES

A través del estudio de las imágenes de los archivos fotográficos, y tras un análisis no desde el continente, sino desde el contenido, yendo más allá de las cuestiones técnicas o estéticas, comprobamos cómo las imágenes son verdaderos nodos de información de todo tipo, como las modas, la modernización de los medios de transporte o el aspecto de las ciudades varias décadas atrás.

En el Archivo Jalón Ángel se encuentran miles de imágenes que pueden ser estudiadas desde diferentes enfoques transversales que dan como resultado un rico legado histórico y visual. Así, podemos acceder a información histórica como los trajes militares, las insignias o medallas, la moda en los vestidos de gala de las mujeres de la alta sociedad, los trabajos del campo o incluso lugares naturales o patrimoniales hoy muy cambiados o incluso desaparecidos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASAJÚS, Concha (2005). “Una propuesta para el estudio de la fotohistoria: El método iconográfico”. *Revista DOXA* 3(mayo), 215-230.
- DE MIGUEL, Jesús M. (2004). “La memoria perdida”. *Revista de antropología social* (13), 9-35.
- GARCÍA DE JALÓN HUETO, Perfecto (sin fecha). *Ángel García de Jalón Hueto: “Jalón Ángel”, apuntes personales manuscritos.*
- IRALA-HORTAL, Pilar (2020). *Jalón Ángel (1898-1976). Perfil profesional y humano de un fotógrafo moderno.* [Tesis doctoral no publicada]. Universidad Rey Juan Carlos.
- IRALA-HORTAL, Pilar (2017). “El legado de Jalón Ángel y su aportación a la historia de la fotografía en los años 30”. Hernández Latas, José Antonio (ed.). *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía.* Institución Fernando el Católico, 413-421.
- IRALA-HORTAL, Pilar (2013). *Jalón Ángel: Un fotógrafo moderno.* Zaragoza: Ediciones Universidad San Jorge.

- JALÓN ÁNGEL (1966). *Divagaciones sobre la evolución fotográfica en 50 años*. Conferencia en la VI Fiesta de la Fotografía. Valladolid: Agrupación de Valladolid.
- LÓPEZ MONDEJAR, Publio (1999). *150 años de fotografía en España*. Barcelona: Lunweg.
- ROMERO, Alfredo (1985). “Jalón Ángel. Entre el pictorialismo y el retrato profesional”. Diputación de Zaragoza. Recuperado de:
http://cultura.dpz.es/ficheros/documentos/culturatjd/copy_of_jalon_angel_pictorialismo.pdf
- RONCADIO, Jesús (2010). *Alberto Muro. Fotografías 1895-1935*. Ayuntamiento de Logroño.
- SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (coordinador) (2001a). *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*, SUMMA ARTIS, vol. XLVII, Madrid: Espasa Calpe.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (2001b). “La fotografía como documento en el siglo XXI”. *Revista Documentación de las Ciencias de la Información*(24), 255-267. Recuperado de:
<https://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/DCIN0101110255A>

UMA ABORDAGEM METODOLÓGICA PARA A PESQUISA HISTÓRICO-BIOGRÁFICA COM BASE NA PRODUÇÃO FONOGRAFICA

LUIZ SERGIO RIBEIRO DA SILVA

Doutorando na Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

RESUMO

A investigação da trajetória de um artista requer uma organização prévia em que o pesquisador possa reunir o máximo de informações para um melhor direcionamento da abordagem direta. As produções fonográficas utilizadas como fonte documental em pesquisa biográfica trazem em si uma base estrutural da obra do artista que permite traçar uma linha do tempo, identificar situações específicas, e prover o pesquisador de elementos relevantes para a condução de entrevistas e ao aprofundamento de temas específicos. Este trabalho tem o objetivo de explorar a produção de discos (LP's) de um artista de música popular, obter uma visão global da obra musical, procurando identificar os principais elementos relacionados à produção artística que refletem estratégias e os caminhos escolhidos na carreira.

PALAVRAS-CHAVE

Produção Fonográfica, Biografia, Música Popular.

INTRODUÇÃO

A aventura de traduzir a biografia de um artista com características diversificadas dentro da música popular brasileira e com atuação internacional apresenta um desafio na elaboração de um roteiro que sinalize o caminho a ser percorrido. É possível correr riscos ao lidar com os limites éticos das memórias individuais, excessos relacionados à admiração por um ídolo, mas ao mesmo tempo elucidar contextos mais globais e as relações envolvidas (Avelar; Schmidt, 2018).

A pesquisa biográfica que relata feitos individuais como indicadores de movimentos no tempo e no espaço, escolhas e desafios, necessita do historiador um mergulho em evidências materiais para tecer sua narrativa. Trata-se de um olhar para o passado, tecendo uma trama sobre o mosaico que se apresenta nas fontes documentais permitindo uma dimensão mais palpável da história a ser contada (Maciel, 2014).

Este desmembramento a partir de registros, documentos e objetos pessoais também se inspira nas ideias da pesquisadora portuguesa Catarina Gomes que descreve as possibilidades contidas nessas fontes, que despertam no pesquisador a curiosidade, a necessidade de ir além das informações ali registradas, e que permitem expandir o olhar para o passado e uma materialização mais aprofundada dos fatos históricos.³⁵³ Entretanto, em função do contexto em que o pesquisador se insere no campo dos estudos biográficos, algumas escolhas podem ser feitas em relação às afinidades, e de uma predisposição para trilhar um caminho mais simples em direção aos objetivos pretendidos com a pesquisa.

A utilização de álbuns gravados como base documental, desperta inúmeros aspectos históricos, principalmente o espaço ocupado por cada tipo de mídia musical e suas transformações tecnológicas ao longo dos últimos cem anos. Um estúdio de gravação passa a ser considerado como um centro de criação, um laboratório de experimentação e descobertas sonoras, em que as técnicas de captação e as tecnologias utilizadas adquirem um protagonismo progressivo com forte influência na performance. Um processo artesanal, que envolve atividades personalizadas do engenheiro de som para atender aos objetivos criativos do artista e coordenados pelo produtor musical (Juan de Dios Cuartas, 2016).

A produção fonográfica relacionada à música popular brasileira que se desenvolveu a partir do início do século XX constituiu-se como um registro histórico, tanto relacionado à obra de um músico, cantor ou com-

³⁵³ Palestra apresentada no Programa de Pós-graduação em História da UDESC em 10/09/2020. Um aprofundamento maior pode ser obtido na obra “Coisas de Loucos. O que eles deixaram no manicômico”, de Catarina Gomes (GOMES, 2020).

positor, como o retrato de uma época, um patrimônio cultural que permite retratar estilos e tendências artísticas, estratégias de inserção no mercado de trabalho e a construção da identidade musical.

Um marco inicial foi a gravação do samba “Pelo Telefone” de Donga e Mauro de Almeida, em novembro de 1916, promovendo um movimento na produção musical das rádios, estabelecendo ambientes, atores e processos de produção. Este cenário marcou as atividades de elaboração de arranjos e composição como elementos propulsores das programações, apresentações ao vivo e contratação de profissionais (Cabral, 1996). Com uma rápida atualização tecnológica após os primeiros cilindros de cera, os discos de 78 RPM (rotações por minuto) registraram a maior parte das produções até o final da década de 1950 quando da consolidação do formato vinil de 33 RPM, então vigente mesmo após a entrada dos *compact discs* (CD’s) ao final da década de 1980.

O registro fonográfico é considerado como o suporte fundamental para o desenvolvimento da música popular urbana, contribuiu decisivamente para o registro das formas musicais populares, sua circulação e recepção, e influenciou decisivamente nos seus rumos na conjunção com o mercado e em articulação com o seu público através de um conjunto de mediadores (Baia, 2011). Em cada produção é possível identificar em fichas técnicas, recursos visuais de capa, participações e repertórios, aspectos relacionados ao direcionamento do artista em nichos distintos de mercado, estratégias e caminhos percorridos (Faulkner; Becker, 2009).

Neste ambiente formado por distintas áreas da produção e elaboração de trabalhos musicais, desde a composição até a inserção no mercado artístico, o sociólogo Norbert Elias indica a formação de um *establishment* de especialistas como formadores de opinião e vanguarda artística. Com modelos inovadores, possuem a capacidade de direcionar os padrões estabelecidos pela criação artística, em que o público em geral pode ir aprendendo lentamente a ver e ouvir com os olhos e ouvidos dos artistas (Elias, 1995). Embora Elias tenha relacionado o termo à época de Mozart em sua obra “Sociologia de um gênio” (1995), é possível identificar os conceitos deste tipo de movimento em várias etapas da produção artística brasileira desde a época de ouro das rádios.

O fonograma ou o registro sonoro de uma composição passa a representar uma propriedade, constituindo-se em direitos patrimoniais relacionados aos participantes da produção. Geralmente, as gravadoras negociam a cessão desses direitos, e contam com a participação de dois profissionais fundamentais neste processo, os fabricantes de discos e os editores musicais (Vicente, 2012). Para assegurar o controle de registro e distribuição, cada fonograma possui um código ISRC (International Standard Recording Code)³⁵⁴ onde é possível identificar cada faixa gravada, diferentes edições e arranjos (Owsinski, 2010).

E proveniente deste contexto, surge ao final da década de 1950, a figura do produtor fonográfico (ou produtor musical). Esta personalidade, geralmente vinculada à uma gravadora, possui um perfil diversificado reunindo várias funções, dada a natureza das demandas de cada produção. Com uma habilidade de identificar oportunidades no meio artístico, consegue conduzir com diplomacia a negociação com o artista, a intermediação com a gravadora, a elaboração de orçamentos, contratação de estúdio, músicos e toda infraestrutura envolvida na produção fonográfica (Owsinski, 2010).

³⁵⁴ O ISRC se compõe de 12 caracteres e contém a informação de onde, quando e quem possui a gravação (fonograma). É alfanumérico, utiliza números arábicos (0 a 9) e letras do alfabeto romano (A a Z). Exemplo: BR-XXX-18-00001

Descrição dos campos:

BR, BX ou BC – Corresponde à sigla do país onde foi gerado o ISRC. No Brasil são utilizadas as siglas BR, BX e BC. Cada país tem um radical diferente.

XXX– Este campo contém a sigla (sempre três dígitos) que corresponde ao código do Produtor Fonográfico responsável pelo ISRC.

18 –Este campo é destinado ao ano em que o ISRC foi gerado.

00001 –Corresponde ao sequencial. O primeiro ISRC gerado no sistema sairá com o final 00001, os seguintes serão 00002, 00003, 00004 e assim por diante.

Fonte: ABRAMUS - Associação Brasileira de Música e Artes. <https://www.abramus.org.br/musica/isrc/>. Acesso em 17/01/2021.

Com um perfil extremamente estratégico e articulado, alguns artistas chegam a ficar décadas vinculados a um produtor específico. Uma relação que cresce na medida em que as estratégias de distribuição fonográfica, aliadas à produção de espetáculos e a um conhecimento específico do nicho ao qual está vinculado o estilo artístico, resultam em sucesso de público e vendas de discos.

Uma estratégia de produção que marcou a consolidação do disco de vinil em 33 RPM como álbum conceitual foi o lançamento do LP “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, dos Beatles em 1967. Em decorrência de uma decisão da banda de não mais realizar shows ao vivo, o álbum foi gravado utilizando recursos técnicos impossíveis de serem reproduzidos ao vivo. Esta estratégia que gerou uma autonomia inédita para a música gravada, não só valorizou o papel do produtor musical, como também passou a ser um exemplo para bandas icônicas como Pink Floyd, Alan Parsons Project entre outros (Vicente, 2012).

Assim como acontece em alguns nichos no universo da música popular, os discos de jazz (e música popular instrumental) possuem públicos de aficionados com características internacionais, o que permite uma comercialização de duas maneiras: são vendáveis no mercado, como qualquer outro disco *pop*, mas com a vantagem que o estoque não vendido não se torna sem valor num curto espaço de tempo. Há sempre a possibilidade de venda futura, tanto em reedições como em novas compilações de faixas. As pequenas vendas em um país, eram suplementadas por vendas acumuladas em vários outros, incluindo neste segmento os inúmeros festivais de jazz e música instrumental a exemplo de Montreux, Nice, Cannes, Newport e Connecticut nos EUA, San Remo na Itália, entre outros (Hobsbawm, 2009).

A consagração do LP trouxe uma mudança profunda nos rumos da produção, tornando o artista mais importante que o disco. A autoria permitiu o desenvolvimento de trabalhos com formato e postura estratégicos, fazendo com que as gravadoras passassem a valorizar *casts* estáveis, com fortes investimentos junto aos artistas, um verdadeiro padrão de *show business* ainda mais lucrativo (Paiano, 2010).

Uma base das dimensões do mercado que se expandiu a partir da década de 1960 pode ser melhor explorada pela tabela de vendas descrita a seguir:

VENDA DE PRODUTOS DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA NO BRASIL
1968-1989 (em milhões de unidades, compactos simples e duplos e LP's)

Ano	Unidades
1968	14.818
1970	17.102
1972	25.591
1974	31.098
1976	48.926
1978	59.106
1979	64.104
1980	57.066

Fonte: ABPD, RJ: 03-95 (Paiano, 2010)

Dentre os vários fatores que permitiram a expansão da indústria fonográfica brasileira neste período, vale destacar os *casts* estáveis das gravadoras, em que se incluem nomes hoje considerados clássicos da música popular brasileira (MPB) como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Roberto Carlos entre outros de gêneros mais específicos como o sertanejo, que responderam por grande parte dessas cifras.

O mercado permitiu uma concentração da produção no âmbito de poucas empresas assim como a centralização de normas e decisões, provocando fusões e incorporações (Paiano, 2010).

FUSÕES NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA – 1969-93

Ano	Fusões	Empresas Originais
1969	Odeon + EMI	EMI
1978	Polydor + Phonogram	PolyGram
1987	Bertelsmann + Ariola + RCA	BMG-Ariola
1987	CBS Discos + Sony Corp.	Sony Music
1991/93	Time-Wrner/WEA+ Toshiba + Continental	Warner Music

Este breve panorama histórico da produção fonográfica no Brasil não tem a pretensão de esgotar o assunto, mas apenas prover ao leitor certas características relevantes que podem ser utilizadas como base para a pesquisa em acervos de artistas de música popular, que utilizaram suas produções fonográficas dentro de um esquema estratégico para a construção de uma carreira mais sólida e representativa no espaço que passou a ocupar neste mercado. Um tratamento desta fonte documental, considerando o tempo, o espaço, a concentração e o conteúdo de produção pode prover o pesquisador de elementos consistentes para um aprofundamento junto ao entrevistado.

OBJETIVOS

Esta iniciativa está vinculada a uma pesquisa biográfica que está sendo desenvolvida com a pianista, cantora e compositora brasileira Tania Maria (1948-), que desenvolveu sua carreira artística fora do Brasil por mais de quarenta anos. Sua performance instrumental fortemente relacionada à distintas modalidades rítmicas presentes na cultura musical brasileira e a uma improvisação jazzística reflete um padrão frequente em diversos festivais internacionais. Um fenômeno que expressa a força e a determinação de uma mulher num campo artístico predominantemente masculino da música popular instrumental, que na visão do pesquisador Ricardo Santiago (2009) trata-se de um campo ainda pouco explorado no meio acadêmico.

Considerada por instituições especializadas em jazz e música instrumental³⁵⁵ como um dos grandes talentos da cena contemporânea, o estilo musical e a voz de Tania Maria são inconfundíveis. Seu piano mostra uma percussão de caráter agitada com o qual ela delineia suas melodias

³⁵⁵ PRI – Public Radio International e NPR Music (EUA); BBC (Inglaterra); INA – Institut National de l’Audiovisuel, Jornais La Marseillaise, Le Progrès, L’*éveil* de la haute-loire e Quest-France (França).

características com uma técnica surpreendente. Utiliza a voz em complicadas improvisações em *scat*³⁵⁶, uma característica marcante de músicos negros tradicionais do jazz norte-americano.

A música de Tania Maria reflete suas variadas influências, que vão desde melodias pop às harmonias complexas de jazz, ritmos do funk, soul, choro e samba. Em entrevista ao Programa Metrôpolis da TV Cultura de São Paulo, ao ser questionada quanto a um estilo definido, Tania Maria se expressa da seguinte forma:

“Eu quero que as pessoas fiquem confusas para sempre, sem me rotular. Enquanto elas não conseguirem me rotular eu estou salva, eu posso fazer o que eu quero. Todas as vezes que eu toco, eu faço alguma coisa diferente. Eu faço música.” (Tania Maria em entrevista ao Programa Metrôpolis / TV Cultura em 18/11/2011).

A presença de uma mulher com a habilidade de cantar e improvisar ao piano não é muito frequente. Neste contexto musical surgiram poucos nomes reconhecidos internacionalmente como Nina Simone (1933-2003), cantora e pianista norte-americana, com performances em *blues*, *folk*, R&B e gospel; Diana Krall (1964-), canadense e atuante frequente com clássicos do jazz; Eliane Elias (1960-), brasileira, com um repertório predominantemente de bossa nova; e Tania Maria (1948-), pianista, cantora e compositora, mas com um perfil sonoro que engloba o jazz e diferentes modalidades da música brasileira.

Independentemente de ativismos ou movimentos organizados, as mulheres elaboram um pensamento feminista próprio, à luz de saberes, práticas e experiências históricas de resistência aos processos de opressão, seja em função de raça, gênero, classe ou sexualidade. Tais experiências desafiam poderes estabelecidos, abrindo brechas desarticuladoras da ordem social (Cardoso, 2012).

A produção fonográfica de Tania Maria engloba mais de quarenta discos gravados em países como o Brasil, França, Alemanha, Estados Unidos,

³⁵⁶ *Scat* é uma técnica de canto muito disseminada por Louis Armstrong e Ella Fitzgerald que consiste em cantar vocalizando tanto sem palavras quanto com palavras sem sentido, equivalente a um solo instrumental apenas com o uso da voz.

Inglaterra, Dinamarca, Holanda, Japão e Áustria, e refletem em grande escala a conjuntura em que desenvolveu sua carreira, suas escolhas e suas estratégias de inserção em nichos distintos do mercado artístico internacional. No entanto, neste trabalho, a análise ficou restrita a 32 álbuns que possibilitaram o acesso a informações mais detalhadas.

Na década de 1980, Tania Maria passou a fixar residência na França, obtendo uma maior flexibilidade de atuação profissional em vários países da Europa, além de frequentes passagens pelos Estados Unidos e Inglaterra. Depois de quase quarenta anos no exterior, retornou ao Brasil, passando a viver junto à sua família em São Paulo.

Os objetivos principais estão relacionados à identificação de variáveis constituídas como identificadores de tendências, escolhas e caminhos percebidos na produção fonográfica, a partir de um olhar amplo, a separação por localidades, a participação de músicos, produtores e técnicos e a análise da inserção de repertório próprio em conjunto com a construção de uma identidade musical. Os resultados desta análise servirão de base e argumentação para a condução das entrevistas que serão realizadas com a artista. Desta forma, um conhecimento aprofundado do conjunto da obra do artista torna o pesquisador apto ao direcionamento de uma metodologia específica, mas ao mesmo tempo, permitindo ao entrevistado explorar assuntos que considera importantes, embora não tenham sido previstos pelo entrevistador.

METODOLOGIA

A metodologia aplicada à pesquisa busca reunir todos os álbuns com um tratamento estatístico, classificar as informações relacionadas à produção a partir de uma visão global que permita identificar locais de concentração da produção, tipo de repertório, a movimentação geográfica, parcerias, participações instrumentais, *design* de capa e título do álbum. Esse dados compõem a primeira impressão da imagem da artista junto ao público-alvo; o “título” que descreve a temática da obra ali reunida; a “construção do repertório” ao longo do tempo, as referências consideradas clássicas e os gêneros musicais utilizados, que conforme afirmam

Robert Faulkner e Howard Becker (2009), permitem explorar o desenvolvimento da identidade musical; a “ficha técnica”, que apresenta os profissionais participantes e locais de gravação, que nas palavras de Lucy Green (2002), refletem o contexto e as relações constituídas no meio musical.

VISÃO GLOBAL – ÁLBUNS - CRONOLOGIA

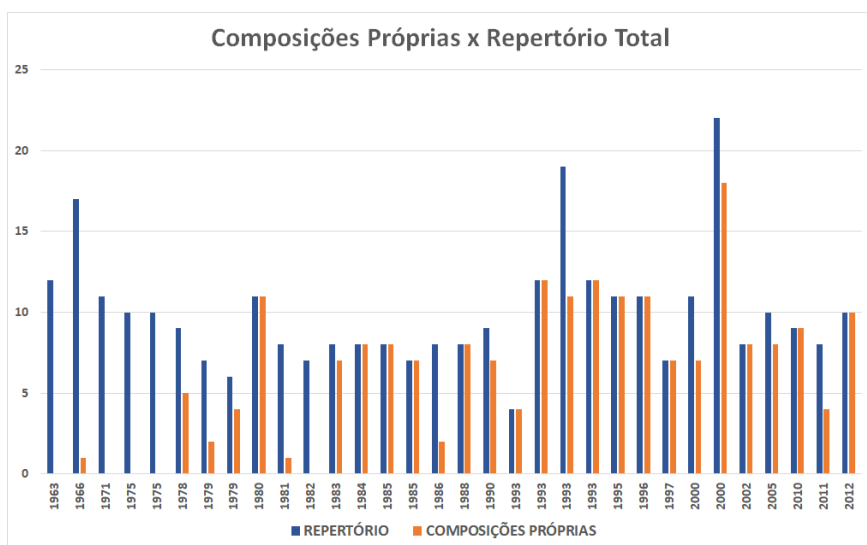
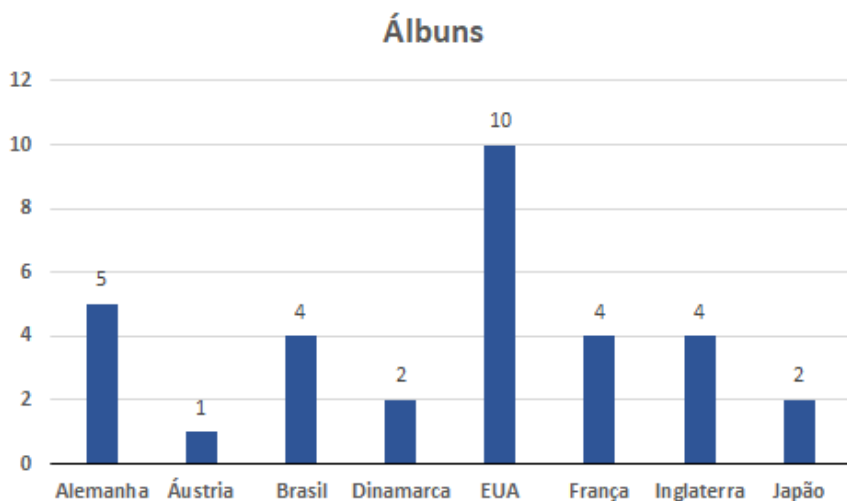
ÁLBUM	PAÍS	Data	Repertório	Composições próprias	Músico	Produtor	Técnico
Tania Maria e seu conjunto - Para Dançar	Brasil	1963	12	0	N/D	N/D	N/D
Apresentamos Tania Maria	Brasil	1966	17	1	5	1	N/D
Olha quem chega	Brasil	1971	11	0	3	2	3
Via Brazil Volume 1	França	1975	10	0	3	N/D	N/D
Via Brazil Volume 2	França	1975	10	0	3	N/D	N/D
Brazil with my soul	França	1978	9	5	9	2	3
Tania Maria & Niels-Henning Ørsted Pedersen	Dinamarca	1979	7	2	2	1	2
Live in Copenhagen	Dinamarca	1979	6	4	3	1	2
Tania Maria & Laurindo Almeida	EUA	1980	11	11	2	N/D	N/D
Piquant	Alemanha	1981	8	1	5	1	N/D
Taurus	Alemanha	1982	7	0	6	1	2
Come with me	EUA	1983	8	7	5	1	3
Love Explosion	EUA	1984	8	8	9 (+08 vo- cais)	3	N/D
Made in New York	EUA	1985	8	8	N/D	3	5
The real Tania Maria: Wild	Japão	1985	7	7	6	2	N/D
Tania Maria - The lady from Brazil	EUA	1986	8	2	17 (+03 vo- cais)	5	9
Tania Maria – Forbidden Colors	Brasil	1988	8	8	N/D	2	N/D

Bela Vista	EUA	1990	9	7	17	N/D	N/D
Tania Maria – Nouvelle Vague	Alemanha	1993	4	4	3	N/D	N/D
The best of Tania Maria	EUA	1993	12	12	N/D	N/D	N/D
Outrageously Wild	EUA	1993	19	11	15	1	4
Outrageous	Alemanha	1993	12	12	13	N/D	N/D
No comment	Japão	1995	11	11	N/D	N/D	N/D
Bluesilian	Inglaterra	1996	11	11	7	N/D	N/D
Europe	Inglaterra	1997	7	7	12	1	N/D
Viva Brazil	Inglaterra	2000	11	7	N/D	N/D	N/D
Happiness	Inglaterra	2000	22	18	N/D	N/D	N/D
Live at the Blue Note	EUA	2002	8	8	4	2	N/D
Intimidade	EUA	2005	10	8	N/D	N/D	N/D
It's only love	Alemanha	2010	9	9	N/D	N/D	N/D
Tempo	França	2011	8	4	3	N/D	N/D
Canto	Áustria	2012	10	10	11	N/D	N/D

Obs.: N/D – Informação não disponível na ficha técnica.

Dentro destes universos da produção fonográfica, as informações reunidas em cada mídia separadamente e posicionadas ao longo do tempo permitem explorar tendências e direcionamentos específicos como um recurso metodológico na condução de entrevistas semiestruturadas a serem realizadas junto ao artista.

Com base na tabela acima, outras duas formas de análise foram acrescentadas: a produção por país e a evolução do repertório próprio.



DISCUSSÃO E RESULTADOS

Na tabela global já é possível perceber alguns pontos específicos. Os três primeiros títulos em português e outros três em produções mais recentes. Tal observação levanta questões relacionadas ao posicionamento do artista na fase inicial, no decorrer dos anos fora do Brasil, com títulos

em inglês, e ao final retornando aos títulos em português como uma retomada às origens. A maior parte das dez produções realizadas nos Estados Unidos reúnem um maior número de músicos, produtores e técnicos participantes, além de grupos vocais com destaque para os álbuns “Love Explosion” e “Tania Maria – The lady from Brasil” que passou a contar com a própria Tania Maria na produção junto ao seu marido e produtor Eric Kressmann.

Em toda a discografia, apenas duas produções contaram com parcerias no título: “Tania Maria & Niels-Henning Ørsted Pedersen” (Dinamarca em 1979) e “Tania Maria & Laurindo Almeida” (EUA em 1980). Esta parceria estratégica realizada na Dinamarca permitiu a Tania Maria estabelecer um público expressivo nos países nórdicos, vindo a gravar um segundo álbum “Live in Copenhagen” em 1979. O contrabaixista dinamarquês Niels-Henning Ørsted Pedersen (1946-2005) realizou turnês frequentes junto a estrelas do jazz norte-americano como Sonny Rollins, Dexter Gordon, Rahsaan Roland Kirk e Stan Getz, e o pianista Bill Evans, com quem rodou a Europa em 1965. Durante os anos de 1960 também realizou performances na Dinamarca com nomes como Ben Webster, Brew Moore, Bud Powell, Count Basie, Roy Eldridge, Dizzy Gillespie, Jackie McLean, e a cantora Ella Fitzgerald.

Nessas produções com outros músicos, é importante observar que o trabalho com Laurindo Almeida foi o primeiro a ser produzido nos Estados Unidos, o que nos leva a questionar a estratégia utilizada neste passo inicial em terras norte-americanas. Laurindo Almeida (1917-1995), natural do estado de São Paulo, foi um violonista brasileiro radicado na cidade de Los Angeles nos Estados Unidos desde 1950. Muito requisitado em estúdios, ficou conhecido como participante da orquestra de Stan Kenton, gravando muitos discos. Contribuiu para uma difusão sistemática da Bossa Nova naquele país, principalmente com suas gravações junto ao saxofonista Bud Shank. Entre os anos de 1963 e 1964 participou do Modern Jazz Quartet vindo a ganhar seis Prêmios Grammy, além de uma série de outros prêmios da indústria fonográfica e cinematográfica. Elaborou composições e arranjos para 800 produções

cinematográficas, incluindo filmes dos grandes estúdios de Hollywood³⁵⁷. Tais informações abrem espaço para uma abordagem quanto aos objetivos estratégicos de Tania Maria ao produzir seu primeiro disco nos EUA com a participação de um artista brasileiro como Laurindo Almeida e a iniciativa com Niels-Henning Ørsted Pedersen abrindo espaço nos países nórdicos.

Esta cartografia presente numa análise inicial dos álbuns de Tania Maria também instiga um questionamento quanto às poucas produções em outros países como Japão (2) e Áustria (1) e a que estratégias estariam vinculadas. Outro caso também relevante é o fato de produzir quatro álbuns em sequência na Inglaterra entre 1996 e 2000 com um número expressivo de músicos participantes e com composições próprias na quase totalidade das obras.

Numa análise inicial do gráfico referente ao repertório, nota-se que a concentração de obras próprias dá sinais no sexto álbum produzido em 1978. Uma forte indicação da formação da identidade musical da artista, que permaneceu até as últimas produções com um enfoque maior em suas obras do que nas de terceiros. A inserção da música popular brasileira no exterior a partir de 1960 teve como modelo propulsor as obras vinculadas ao movimento da Bossa Nova. Entretanto, na discografia de Tania Maria, poucas referências foram utilizadas neste sentido. Destaque para obras de Antonio Carlos Jobim como “Águas de Março”, “Desafinado” e “Chega de Saudade”, que viriam a ser gravadas nos álbuns *Via Brazil* volumes 1 e 2 produzidos na França em 1975. Entretanto, estas e outras referências da Bossa Nova que muitos artistas brasileiros utilizaram como estratégia de inserção no mercado internacional não parecem fazer parte das produções de Tania Maria, que pode ter escolhido percorrer um caminho mais pessoal.

Embora tenha fixado residência na França por mais de 30 anos, com três álbuns produzidos no início da carreira, um quarto disco intitulado “Tempo” veio a ser lançado em 2011, já numa fase mais tranquila da

³⁵⁷ Dados obtidos no site <https://dicionariompb.com.br/laurindo-de-almeida/dados-artisticos> com acesso em 17/01/2021.

carreira, apenas em duo com Eddie Gomez, contrabaixista porto riquenho radicado nos Estados Unidos. Um trabalho mais simples e intimista, mas a participação de Eddie Gomez traz toda uma experiência de quem já tocou com nomes como Bill Evans, Miles Davis e Gerry Mulligan.

Esta análise em torno da produção de apenas 32 álbuns tem a pretensão de apontar possibilidades que um pesquisador pode alcançar numa investigação prévia das obras de um artista, considerando os aspectos relacionados à produção. Por ser uma música popular instrumental, com características jazzísticas de improvisação, fica restrita a um nicho específico em que grandes músicos com atuação desde a década de 1950, enriquecem os arranjos, as diversas interpretações de clássicos da música popular mundial, e que são grandes formadores de opinião, o que facilita aos novos artistas se inserirem em certos territórios.

Uma das principais questões relacionadas à trajetória de Tania Maria é justamente esta circulação internacional, que certamente obedece a uma estratégia ou a um conjunto de ações articuladas em torno da conquista desses espaços ocupados por essa música instrumental em que a performance ao vivo possui um peso expressivo. Diferente das informações relacionadas à disseminação de fonogramas apresentadas no início deste trabalho, as produções de Tania Maria não parecem estar voltadas para vendas em número expressivo a exemplo dos artistas brasileiros mencionados anteriormente, mas seguem uma linha de atuação com maior ênfase no estabelecimento do nome dentre as personalidades que marcaram esse tipo de música.

Um aspecto de extrema importância que também deve ser considerado na abordagem em entrevistas está relacionado à condição feminina na música popular instrumental. De acordo com Faulkner e Becker (2009), trata-se de um ambiente predominantemente masculino, despertando a curiosidade em desvendar os tipos de desafios que uma mulher pode enfrentar, e de que forma conduziu suas escolhas e lutas contra barreiras e preconceitos. Importante observar que em toda a discografia, a presença de outras mulheres além de Tania Maria ocorreu somente em gru-

pos vocais participantes de dois discos produzidos nos EUA. E é justamente naquele país que Eric Kressmann, marido de Tania Maria, acabou se tornando seu produtor e com quem teve uma filha, o que levanta questões quanto ao desenvolvimento desta relação entre família e trabalho.

Na medida em que a exploração dos dados levantados na discografia avançam, novas perspectivas surgem e apontam questões que podem dar ainda mais luz à investigação. É um processo que depende do olhar do pesquisador, mas que também pode abrir novos caminhos no momento em que o entrevistado percebe todo o conhecimento já acumulado pelo pesquisador.

As variáveis identificadas neste exercício de pesquisa junto aos discos gravados por Tania Maria obedecem a uma proposta específica. Mas esta iniciativa pode provocar e estimular outros pesquisadores quanto a novas formas de catalogação, organização e cruzamento de dados. Não foram analisadas nesta pesquisa as mensagens contidas nas capas, os músicos mais predominantes nas gravações, os arranjos utilizados em cada fixa, e até mesmo os estúdios escolhidos para a produção. A música enquanto objeto de análise abre um espaço amplo para explorar aspectos harmônicos, rítmicos e estéticos e envolveriam discussões mais profundas.

CONCLUSÕES

A produção fonográfica desenvolvida entre o início do século XX até o final dos anos de 1980, quando o CD (*compact disc*) começou a ser gradualmente disseminado em substituição ao disco de vinil, ainda oferece grandes espaços para pesquisa. É um acervo considerável que retrata inúmeras possibilidades de análise e reflexão acerca do posicionamento de qualquer artista em seu mercado específico. O disco (vinil ou CD) enquanto objeto palpável, item estatístico de produção e vendas, constitui um patrimônio que retrata a construção de estilos, gostos, formas de consumo e apreciação no tempo e no espaço.

As formas de análise tendem a se ampliar na medida em que as investigações se concentram em variáveis ainda mais específicas como o papel

do intérprete, os compositores mais presentes nas produções, além de outros aspectos contextuais relacionados à política (como nos anos de ditadura militar), a contestação de valores sociais e estéticos (como na Tropicália), e as inúmeras transformações do samba em seus diálogos urbanos e suas formas rítmicas. E ainda as possibilidades de investigação apontadas por Juan de Dios Cuartas (2016) a partir da produção em estúdios de gravação, de moldar e manipular o som da performance empregada pelo músico, e as inúmeras formas de tratamento do objeto sonoro.

Atualmente no Brasil, existem instituições que mantêm grandes acervos de obras gravadas, tanto em 33 quanto em 78 RPM, a exemplo de Instituto Moreira Salles³⁵⁸ (Rio de Janeiro e São Paulo) que mantêm um total de 21.000 itens neste último formato. Entretanto, um das maiores dificuldades enfrentadas por todos os colecionados públicos ou privados, é a organização, a catalogação, a digitalização e as formas de acesso público. Mas é importante notar que a maior parte destes acervos reflete uma rica história da época das rádios nas primeiras décadas do século XX, permitindo pesquisas históricas de um dos períodos mais marcantes da produção musical brasileira.

Com a crescente digitalização das obras musicais a partir do ano de 2000, as frequentes plataformas de *streaming* como Youtube, Spotify, Myspace, sites de artistas, entre outras, este contexto de produção sonora muda totalmente. A tradicional ficha técnica é em geral desprezada, sem ocupar o devido espaço na plataforma, a gestão de vendas se mistura com as possibilidades de pirataria, assim como as contagens de *downloads*, tendem a perder o total controle do que é consumido, disseminado ou comercializado. No entanto, algumas plataformas trabalham com o objetivo de garantir ao artista uma melhor proteção de seu patrimônio musical oferecendo certas facilidades de organização e gestão de suas produções. Uma delas é justamente o tratamento estatístico, o cruzamento de informações e uma visão mais detalhada que poderá ser

³⁵⁸ www.ims.com.br.

obtida de forma digital com análise em planilhas eletrônicas e a organização em bancos de dados.

Esta nova realidade na produção fonográfica, ainda em desenvolvimento, sinaliza um grande desafio para a nova geração de artistas a partir de 1990, que cresceu no meio digital, mas que enfrenta um mercado mais amplo, cada vez mais competitivo e ainda em processo de consolidação. No cenário atual, predomina a chamada “produção independente” em que os artistas contam com “*softwares*” diversos (e muitas vezes gratuitos) para a produção de seus fonogramas, assumindo a função de um produtor musical, desta vez sem o vínculo com grandes gravadoras, e também atuando na distribuição de suas obras nas plataformas de *streaming* e na contratação de espetáculos.

Alguns artistas mais veteranos, que vivenciaram esse processo de transformação tecnológica, que puderam perceber gradativamente a migração da faixa do disco de vinil ou CD para um arquivo no formato MP3, disponibilizados em sites pessoais, em plataformas digitais, muitas vezes sujeitos a cópias não autorizadas, certamente adquiriram um conhecimento que permitiu se adaptar gradativamente neste novo ambiente. Um exemplo a ser considerado neste sentido é a cantora brasileira Elza Soares, atualmente em plena atividade artística aos 90 anos de idade, que atravessou todas as mudanças tecnológicas em sua discografia desde os discos de 78 RPM até os formatos digitais atuais.

As discussões referentes à gestão da obra gravada, a disseminação, a arrecadação de direitos autorais, as estatísticas de acesso e as possibilidades de levar a música para qualquer lugar do mundo de forma instantânea, permanecem nas agendas de artistas e produtores como um grande desafio, principalmente na produção independente.

E hoje, em 2021, com uma pandemia de Coronavírus ao redor do mundo, ainda sem qualquer previsão de uma solução definitiva, o cenário torna-se ainda mais duvidoso para qualquer iniciativa no meio artístico. Embora os artistas reclusos em seus lares, com seus estúdios caseiros e uma produção ainda mais enriquecida pelo isolamento, ainda enfrentarão as dúvidas e riscos futuros para levar suas músicas ao público.

Lembrando os comentários de Norbert Elias (1995) quanto a consolidação de um novo *establishment*, diante de um modelo inovador, a direção a ser tomada na relação entre produtores e consumidores de arte não é uma coisa isolada. Num certo momento, estaremos diante de uma nova estrutura de referência para a criação artística.

BIBLIOGRAFIA

- Avelar, Alexandre de S., Schmidt, Benito B. (2018). O que pode a biografia. Avelar, Alexandre de S., Schmidt, Benito B. (eds.). São Paulo: Letra e Voz, p. 07-13.
- Baia, Silvano F. (2011). Partitura, fonograma e outros suportes: fontes para a historiografia da música popular. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo.
- Cabral, Sergio. (1996). A MPB na era do rádio. São Paulo: Editora Moderna.
- Cardoso, Claudia Pons. (2012). Outras falas: feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras. 383 f. Tese (Doutorado em Estudos Interdisciplinares sobre mulheres, gênero e feminismo. Universidade Federal da Bahia.
- Elias, Norbert. (1995). Mozart – Sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Faulkner, Robert, Becker, Howard S. (2009). “Do you know...? The Jazz Repertoire in Action. Chicago: The University of Chicago Press.
- Green, Lucy. (2002). How popular musicians learn: a way ahead for music education. Londres: Ashgate.
- Hobsbawm, Eric J. (2009). História Social do Jazz. São Paulo: Ed. Paz e Terra.
- Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. (2016). “La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N°8.
- Maciel, Ana C. M. D. (2014). Personagens, seus objetos, suas imagens. Arcabouço material como evidência biográfica. *Revista História Social*, v. 24, p. 17-30.

- Owsinski, Bobby. (2010). *The Music Producer's Handbook*. New York: Hal Leonard Books.
- Paiano, Enor. (2010). Berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. I Congresso da IASPM (International Association for the Study of Popular Music), Universidade Nova de Lisboa, em Portugal, entre 27 e 31 de outubro de 2010.
- Santhiago, Ricardo. (2009). *Solistas Dissonantes: história (oral) de cantoras negras*. São Paulo: Ed. Letra e Voz.
- Vicente, Eduardo. (2012). Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical. São Paulo: *Rumores*, Ed. 12, Ano 6, Nº 2.

TRADICIONES CENTROEUROPEAS EN ANDALUCÍA.
UN LEGADO CULTURAL DEL SIGLO XVIII EN LAS
NUEVAS POBLACIONES DE CARLOS III:
SUPERVIVENCIA Y TRANSFORMACIÓN³⁵⁹

DR. ADOLFO HAMER-FLORES
Universidad Loyola Andalucía, España

RESUMEN

Durante el reinado de Carlos III tuvo lugar la puesta en marcha de uno de los proyectos, en materia de reforma agraria, más relevantes de todo el siglo XVIII español: las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía. Entre sus muchas singularidades destaca sobremanera el hecho de que esta colonización se realizara fundamentalmente con familias procedentes de Centroeuropa, con lenguas (hablaban alemán, francés y, en menor medida, italiano) y rasgos culturales muy diferentes a los que encontraron tras su llegada a España. No obstante, las autoridades que los acogieron, desde el primer momento, procuraron que estos se integrasen lo antes posible; adoptando el idioma y las costumbres del país. Un proceso bastante exitoso después de un par de generaciones, de ahí que, en nuestros días, después de más de dos siglos, gran parte de esos elementos hayan desaparecido por completo. Tan solo han sobrevivido unas pocas tradiciones de origen centroeuropeo, aunque con variantes y modificaciones incorporadas lentamente en ese dilatado periodo. Un hecho que, en modo alguno, consideramos que reste valor a la relevancia de estos elementos patrimoniales únicos. El objetivo, por tanto, de este trabajo consistirá en analizar tres tradiciones de carácter festivo traídas por los primeros colonos a esas localidades y que siguen formando parte hoy día del patrimonio cultural de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía: los Huevos de Pascua, la Danza de los Locos y la Danza del Oso. La primera de ellas sigue estando presente, cada Domingo de Resurrección, en todos los municipios que integraron esas nuevas colonias; aunque con rasgos propios y específicos en muchos de ellos. En cambio, las danzas mencionadas solo se mantienen actualmente en los municipios de Fuente Palmera y Fuente Carreteros, tras haber desaparecido en La Carlota

³⁵⁹ Este capítulo parte de nuestra actividad investigadora dentro del grupo de investigación “Historia, práctica del poder e instituciones (siglos XVIII-XXI)”, HUM-1038, del Plan Andaluz de Investigación de la Junta de Andalucía.

y en La Luisiana en la primera mitad del siglo XX. A fin de lograr nuestro propósito, haremos uso tanto de fuentes de archivo, muy limitadas por la naturaleza del tema analizado, pero imprescindibles para llegar a donde no lo hace la memoria, como de testimonios orales recopilados en las localidades estudiadas; a los que sumaremos lo que nos aportan las publicaciones que mencionan o se centran en estas tradiciones. Con ello, estaremos en disposición de dejar constancia de los rasgos que las caracterizaban no mucho tiempo después de su llegada a nuestro país, así como de abordar las transformaciones, algunas bastante bruscas, que han experimentado desde entonces.

PALABRAS CLAVE

Colonización agraria, patrimonio cultural inmaterial, festividad, danza tradicional, siglo XVIII.

INTRODUCCIÓN

El hecho de que algunos grupos humanos que emigraron desde la Edad Moderna a otros países, o a las colonias que dependían de los suyos, hayan mantenido desde entonces no pocos elementos de su identidad cultural resulta bien conocido. Ejemplos muy significativos en este sentido lo constituyen los menonitas y los *amish*, unas comunidades de protestantes anabaptistas que suelen mostrar una forma de vida que poco ha cambiado en siglos: mantienen el idioma, costumbres y hasta las vestimentas de su lugar de origen europeo (Cassel, 1888; Ruiz Quiñones, 2007). No obstante, estos casos nos resultan en especial llamativos precisamente por su excepcionalidad. El paso de los años, unido en muchas ocasiones a las dificultades para mantenerse aislados del entorno, pues incluso aunque eviten la interacción con otros grupos sociales están sujetos a las disposiciones sus órganos de gobierno y de sus administraciones, facilita la desaparición gradual de todos o casi todos los rasgos identitarios originales de estos grupos. Es más, en aquellos casos en los que algunos de dichos rasgos han logrado sobrevivir, las transformaciones son casi inevitables; no solo por influencias externas sino también porque ninguna expresión cultural humana es inmutable.

En la línea de lo que venimos afirmando, la España peninsular vivió a finales del siglo XVIII una interesante experiencia de colonización agraria realizada con familias originarias de distintos Estados centroeuro-

peos. Una iniciativa estatal que hizo posible la creación de varias colonias en distintos puntos actualmente integrados en las provincias de Jaén, Córdoba y Sevilla, y en las que la mayor parte de su población original, aunque también fuera católica, poco tenía en común con la que residía en las localidades limítrofes. Además de sus idiomas (sobre todo el alemán, en sus múltiples dialectos, el francés y el italiano), traerían consigo su folclore; pero ni aquellos ni este último lograron resistir las frecuentes interacciones con la sociedad española y, menos aún, la firme voluntad estatal de que esos individuos se hispanizaran lo antes posible. En nuestros días, apenas unas pocas tradiciones y costumbres han resistido el paso de más de dos siglos.

El objetivo principal de este trabajo, por tanto, consistirá en identificar las tradiciones centroeuropeas conservadas y en señalar su evolución y transformaciones más destacadas desde 1767. Una labor para la que haremos uso no solo de testimonios orales y referencias bibliográficas sino también de testimonios documentales del siglo XIX y comienzos de la pasada centuria hasta ahora poco conocidos e incluso inéditos. Con ello estaremos en disposición de entender mejor unas expresiones culturales sujetas hoy día, más que nunca, a interpretaciones sin ningún sustento e incluso a fabulaciones que solo responden al deseo de protagonismo de algunas personas o a la obsesión de dar explicaciones grandilocuentes a lo que se desconoce.

1. LAS NUEVAS POBLACIONES CAROLINAS: UNA COLONIZACIÓN AGRARIA CON FAMILIAS CENTROEUROPEAS

Creadas al amparo del Fuero de Población de 5 de julio de 1767³⁶⁰ y conformadas a partir de diversos territorios segregados de la provincia de La Mancha y de los reinos de Jaén, Córdoba y Sevilla, las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía iniciaron su andadura como una nueva jurisdicción desde el mes de agosto de ese mismo año. Solo unos meses más tarde se habían conformado ya dos gran de partidos territoriales: las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena, con capital en La

³⁶⁰ Para profundizar en la historia de estas nuevas colonias es imprescindible la consulta de Alcázar Molina (1930), Sánchez-Batalla Martínez (1998-2003) y Hamer Flores (2009a).

Carolina, y las Nuevas Poblaciones de Andalucía, con capital en La Carlota³⁶¹. Una división que se trasladó también al plano gubernativo y de administración. De este modo, la Intendencia de Nuevas Poblaciones se organizó en dos subdelegaciones³⁶², las cuales ejercieron su autoridad en los mencionados partidos territoriales a las órdenes del intendente; a su vez, cada subdelegación estuvo integrada por varias feligresías o colonias que también tuvieron al frente, habitualmente, a un comandante civil para su gobierno. En cuanto a la administración, la autonomía de ambas subdelegaciones era muy amplia, tanto que en materia hacendística cada una dispuso de su propia Contaduría y se rendían cuentas al gobierno por separado.

La historiografía viene distinguiendo cuatro objetivos fundamentales que explican su puesta en marcha. En primer lugar, se aspiraba a poner en cultivo tierras hasta entonces baldías o poco aprovechadas, con lo que eso también implicaría de desarrollo para otros sectores asociados a cualquier núcleo poblacional, aumentando la riqueza del país. En segundo lugar, se pretendía aumentar la población útil con la entrada en los territorios de la Corona española de varios miles de labradores y artesanos extranjeros que se establecerían y generarían riqueza en esas tierras baldías; coincidiendo, sin nexos causales pero sí enmarcada dentro de un pensamiento global ya que sus impulsores básicamente los mismos individuos, con la expulsión de los reinos españoles de los miembros de la

³⁶¹ Las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena estuvieron integradas por los territorios de los actuales municipios jiennenses de Aldeaquemada, Santa Elena, La Carolina, Carboneros, Guarromán, Arquillos y Montizón; por su parte, las de Andalucía se conformaron con los de los municipios cordobeses de La Carlota, Fuente Palmera, Fuente Carreteros y San Sebastián de los Ballesteros y los sevillanos de La Luisiana y Cañada Rosal. Además, entre 1776 y 1799, una enorme extensión del actual término de Hornachuelos (Córdoba) también se integró en las Nuevas Poblaciones de Andalucía, siendo conocido como Sierra del Tardón.

³⁶² Las nuevas colonias nacieron en 1767 como una Superintendencia, pero en 1784 se modificó su estructura de gobierno: la Superintendencia pasó a ser una Intendencia y aunque continuaban existiendo dos subdelegaciones, se optó por nombrar subdelegado solo en las Nuevas Poblaciones de Andalucía; en las de Sierra Morena el contador asumiría las funciones de subdelegado, lo que permitía que pudiera realizar las comisiones y trabajos que el intendente le encomendase y que lo sustituyese en sus ausencias y enfermedades. En las colonias de Andalucía, el contador podía ejercer esas mismas funciones cuando fuera necesario.

Compañía de Jesús, considerados no solo como poco útiles sino como población perjudicial para los intereses de la monarquía. La protección de la principal vía de comunicación de la Península, la que unía Madrid con Cádiz y, por tanto, con los territorios americanos, constituyó el tercer gran objetivo de este proyecto colonizador. La apuesta por ese camino real a partir de 1761 dejó en evidencia que existían grandes extensiones en las que apenas podían verse algunas pequeñas ventas, por lo que se procuró prestarle protección y dotarlo de mejores servicios en esos tramos con la construcción de nuevos pueblos (Hamer Flores y Pérez Fernández, 2019). Finalmente, el cuarto y último objetivo, muy ambicioso y compartido *de facto* solo por un reducido círculo de ilustrados, consistió en ensayar en esta colonización un modelo de sociedad agraria en la que no estuvieran presentes ciertos elementos del Antiguo Régimen que entonces se consideraba que implicaban un freno para el desarrollo y riqueza del Estado y que, por tanto, pudiera servir de referencia para imitarse total o parcialmente en otros lugares.

A modo de ejemplo, podemos indicar que en las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía ningún empleo o cargo podía heredarse o enajenarse; no estaba permitido el establecimiento de comunidades religiosas regulares, pagando la Real Hacienda los salarios de los sacerdotes y los gastos de culto de las iglesias; la instrucción primaria era obligatoria para todos los niños y niñas; y los lotes de tierra, concedidos en régimen de enfiteusis, no se podían acumular, dividir y menos aún amortizar al objeto de garantizar siempre que pudieran mantener con sus frutos a una unidad familiar. Se aspiraba, de este modo, a disminuir las enormes masas de jornaleros sin tierras o con parcelas que no les garantizaban el sustento necesario, así como a reducir gradualmente las grandes masas de tierra con escaso aprovechamiento; con las miras puestas en un horizonte en el que, gracias a ello, se incrementase la riqueza de la Corona y la felicidad de sus vasallos (Hamer Flores, 2009^a y 2009^b).



Figura 1: Jurisdicción de la (Super)Intendencia de las Nuevas Poblaciones carolinas (1767-1835) dentro de la actual Comunidad Autónoma de Andalucía (sombreado)

Fuente. Elaboración propia.

2. TRADICIONES CENTROEUROPEAS EN LA ANDALUCÍA DEL SIGLO XXI

Aunque nos consta que hasta bien entrado el siglo XX todavía se mantenían en las nuevas colonias carolinas algunas otras tradiciones de origen centroeuropeo, como algún baile o una festividad alsaciana vinculada con el Día de los Difuntos, en nuestros días solo pueden reseñarse un total de cuatro; estando vinculadas las dos primeras al ciclo festivo de Semana Santa y las otras dos al de Navidad. Todavía más, su presencia se ha limitado tanto que, salvo la fiesta de los huevos pintados, las restantes solo están presentes en uno o dos municipios como mucho. Las que analizaremos del periodo navideño, en verdad, todo apunta a que solo formaron parte del folclore de las Nuevas Poblaciones de Andalucía, lo que ha dificultado aún más su subsistencia.

2.1. TRADICIONES VINCULADAS A LA SEMANA SANTA: FIESTA DE LOS HUEVOS PINTADOS Y JUEGOS CON HUEVOS PINTADOS

Aunque con diferentes nombres, en todos los municipios que formaron parte de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía se mantiene cada Domingo de Resurrección la costumbre de los “huevos pintados”. Aunque los medios de comunicación han facilitado que esta práctica sea hoy ampliamente conocida en el mundo occidental, cuando los primeros colonos la introdujeron en nuestro país en el siglo XVIII constituía una verdadera rareza. Dejando de lado las prácticas paganas, su vinculación a las costumbres católicas centroeuropeas parece remontarse a comienzos de la Edad Moderna. A mediados del siglo XVI, Thomas Kirchmair incluyó en su obra una alusión a esos huevos teñidos de rojo y, ya a comienzos de la siguiente centuria, existen referencias a que se elaboraban también de otros colores como verde, naranja, azul o negro.

Orientada fundamentalmente a los niños, a los que la liebre de Pascua dejaba escondidos estos peculiares huevos decorados, la celebración de los “huevos pintados” implicaba también a las familias y, en ocasiones, generaba espacios de sociabilidad. Para ello los juegos vinculados a esa jornada fueron fundamentales, pues participaban también jóvenes y adultos (Bardout, 1980, pp. 81-82). En las colonias ese carácter de celebración colectiva solo se ha mantenido en Aldeaquemada, donde ese domingo las familias de la localidad se reúnen en el campo en una jornada festiva en la que los huevos son los protagonistas, tanto en la alimentación como en el ocio; en las restantes, la celebración ha quedado restringida casi al ámbito doméstico (Fílder Rodríguez, 2009).

2.1.1. Huevos de Pascua

El último día de la Semana Santa de cada año, sobre todo en las familias descendientes de aquellos primeros colonos extranjeros, los más pequeños esperan impacientes a que sus padres y/o abuelos acaben de teñir su huevo de Pascua, una labor en la que su participación queda condicionada por la edad y la forma de darles color. Antiguamente, lo habitual era que los adultos los tiñeran de distintos colores, mientras los cocían, empleando elementos vegetales o minerales (siempre con la premisa de

que no dejaran de ser aptos para su consumo) y que, más tarde, de nuevo en función de edad y pericia, se realizaran dibujos con otros colores sobre esa base de color o que esta se rayara hasta dejar ver la cáscara formando dibujos. En nuestros días, es más habitual cocerlos primero y, posteriormente, aplicarles un color base con tintes aptos para la alimentación sobre el que los pequeños dibujan con rotuladores.

Desconocemos si en algún momento la figura de la liebre de Pascua estuvo presente en España asociada a esta tradición, ya que los testimonios orales no permiten identificar la práctica de esconder los huevos de Pascua para que los niños los buscasen, pero lo que sabemos acerca de esta costumbre nos hace pensar que es muy probable que nunca estuviera. En todos los municipios donde se ha conservado, a pesar de las considerables distancias entre ellos, es una actividad en la que se cuenta activamente con los menores para su elaboración. Tanto es así que lo verdaderamente relevante para ellos es disponer de su huevo pintado para poder llevarlo al cuello durante ese día en el caso de las colonias de Andalucía y para jugar directamente con él en las de Sierra Morena antes de ser consumido. Ciertamente en estas últimas existía la costumbre de elaborar unos receptáculos con hojas de palma para que cada niño pudiera llevar los suyos de manera visible, pero solo en las de Andalucía se mantiene vigente de manera generalizada el insertarlo dentro de una bolsita de punto que se lleva al cuello y que también deja ver la decoración (Pérez Fernández, 2015).



Figura 2: Niñas de la colonia de La Carlota con su huevo pintado al cuello (2017)
Fuente. Fotografía cedida por Fernando J. Tristell.

El hecho de tratarse de una costumbre desarrollada durante un cuarto de milenio casi en el estricto ámbito familiar facilita el que no haya sido víctima hasta tiempos recientes de la, en ocasiones, desmedida obsesión institucional por crear productos turísticos. Permanece como un elemento que forma parte de la identidad de los colonos actuales, sean o no descendientes de aquellos centroeuropeos llegados en el siglo XVIII. Tan privada era y es su realización que no disponemos de ninguna referencia escrita de su existencia hasta bien avanzado el pasado siglo XX, por lo que los testimonios orales han sido básicos para aproximarnos a ella.

No obstante, ese carácter familiar también constituye un riesgo para su supervivencia en un contexto cada vez más globalizado y en el que tradiciones y costumbres de antaño tienen difícil encaje. De ahí que algunas entidades asociativas³⁶³, y en menor medida públicas, vengán trabajando desde hace algunos años para visualizar esta tradición con la

³⁶³ Destaca la labor, en esta línea, de la *Asociación de Amigos del Ecomuseo de La Carlota*. En la mañana de cada Domingo de Pascua realiza la Fiesta Colonial de los Huevos Pintados, en la

realización de talleres de huevos pintados ese mismo Domingo de Pascua; una actividad eminentemente didáctica con la que se pretende que esta costumbre permanezca en el ámbito familiar evitando que se desvirtúe para dar paso, sin necesidad, a una fiesta diferente que solo busque rentabilidad económica atrayendo a turistas.

2.1.2. Juegos

Como indicábamos anteriormente, no faltaron los juegos vinculados directamente a esta celebración. El más habitual y, por tanto, extendido parece ser el conocido como “chocar los huevos”³⁶⁴, tal vez por su simplicidad. Las modalidades más habituales consistían, la primera, en que dos contrincantes sujetasen con su mano un huevo cocido y lo chocaran con el del rival, tratando de romperlo sin que el suyo sufriera daño; y, la segunda, en hacerlos rodar, preferiblemente sobre una superficie con hierba, tratando de golpear y romper el del rival sin que el propio se rompiera. Los vencedores se quedaban como premio el huevo de los vencidos. Obviamente, los jugadores disponían de un amplio arsenal de huevos pintados para divertirse durante un buen rato. La mención más antigua de esta práctica se remonta al siglo XV, al incluirla el poeta alsaciano Altswert en su *Spielregister*, un registro de los juegos practicados por los niños en su época (Leser, 2013, pp. 151-152).

Junto a este, en La Carlota existe otro que, por su rareza y peligro de desaparición, viene siendo visualizado desde hace algunos años entre las actividades de la *Asociación de Amigos del Ecomuseo de La Carlota* cada Semana Santa. Se trata de uno de los conocidos como “carreras de huevos”, muy habituales durante la Edad Moderna en regiones de las que eran originarios sus primeros colonos. Este es el caso, por ejemplo, de Alsacia, donde en una fecha tan temprana como 1575 ya existen registros escritos de su realización (Leser, 2013, p. 254), aunque no han lo-

que se incluye un taller de huevos pintados para niños y la posterior realización de los dos juegos centroeuropeos conservados en esta colonia.

³⁶⁴ También en francés, lengua que hablaba un alto porcentaje de los colonos, recibía un nombre muy similar: “*l’entrechoquement des oeufs*”.

grado mantenerse allí hasta nuestros días. Esta misma suerte tuvo la carrera de huevos que se celebraba en la localidad alsaciana de Dorlisheim, cuya descripción es muy similar a la conservada en la que fuera capital de las Nuevas Poblaciones de Andalucía. Los huevos se colocaban en el suelo dejando una distancia regular entre ellos distribuidos en dos filas paralelas, mientras que los jóvenes se dividían en dos equipos que elegían a su líder; este último era el encargado de recoger antes que su rival todos los huevos echándolos en una cesta que llevaba bajo el brazo (Badout, 1980, p. 82). Ni que decir tiene que las variantes de estos juegos serían muchas (Doerflinger y Leser, 1986, pp. 42-43), de ahí que el constatado en las nuevas colonias implique la participación por turnos de todos los componentes de cada equipo, que deben correr para recoger un único huevo para dejarlo en la cesta que está en la posición inicial antes de que el siguiente salga para realizar esta misma acción. La victoria la obtiene el equipo que antes los recoja todos.



Figura 3: Antiguo grabado suizo donde se representa una carrera de huevos de Pascua
Fuente. Renz, 1952, p. 19.

2.2. TRADICIONES VINCULADAS A LA NAVIDAD: BAILE DE LOS LOCOS Y BAILE DEL OSO

El ciclo festivo vinculado a la Navidad también ha conservado en el territorio que aquí nos ocupa un par de tradiciones, casi con seguridad, traídas por los primeros colonos extranjeros: el baile de los Locos y el del Oso. Ambos vinculados hoy con el 28 de diciembre, Día de los Santos Inocentes.

Su difusión por las nuevas colonias, sin embargo, ni fue y ni es comparable a la de las tradiciones conservadas del ciclo de Semana Santa. No hay constancia de que hayan estado presentes alguna vez en las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena, lo que apunta a que quizá eran bailes propios de un grupo de colonos solo establecido en las Nuevas Poblaciones de Andalucía. Este fue el caso del casi medio millar de individuos procedentes de los cantones suizos que el uranés Joseph Anton Jauch³⁶⁵ trajo a España entre 1768 y 1769 y que se asentaron, en su práctica totalidad, en dichas colonias (Hamer Flores, 2009b).

2.2.1. El Baile de los Locos

El Baile de los Locos recibe popularmente este nombre sobre todo por la indumentaria que los danzantes portan (en la que están presentes, entre otros, enaguas y toda suerte de collares, abalorios y rosarios), aunque también por el ritmo del propio baile que, al parecer, era mucho más rápido en el pasado. Sus orígenes más remotos hay que buscarlos en la Baja Edad Media, cuando las “fiestas de locos” surgieron en Centroeuropa con una intencionalidad satírica. Sin embargo, lejos de lo que *a priori* pudiera pensarse, su origen nada tuvo que ver con la exaltación del loco o de la locura. Se trataba, en realidad, de una festividad que nacida como una celebración litúrgica había acabado derivando en actos burlescos y de entretenimiento. En ellas tanto sacerdotes como gentes

³⁶⁵ En mayo de 1768, el gobierno español firmó una contrata con el coronel Jauch para que este trajese cien familias suizas a las Nuevas Poblaciones a cambio de recibir por cada uno de ellos la misma cantidad que se había contratado el año anterior con Johann Kaspar von Thürriegel para los 6000 colonos alemanes y flamencos. El número total de colonos suizos admitidos fue de 454, los cuales fueron originarios de distintos puntos de la hoy conocida como Confederación Helvética, de ahí que unos hablasen alemán, otros francés y otros italiano.

del común se colocaban máscaras, cantaban canciones y hacían imitaciones grotescas; degenerando en no pocas ocasiones en libertinaje. A todas luces, un evento en el que se producía una trasgresión del orden establecido; hecho que justifica sobradamente el que nunca fuese popular entre las altas esferas políticas y religiosas.

De enorme vistosidad y colorido, estos se celebraban alrededor de primeros de año. Dependiendo de la región, y hasta de la localidad, la fecha exacta variaba; de ahí que pueda hablarse de distintas fiestas de locos. Desde San Nicolás (6 de diciembre) hasta la Epifanía (6 de enero), no era difícil encontrar toda una serie de posibles variantes tales como la Natividad (25 de diciembre), San Esteban (26 de diciembre) o los Santos Inocentes (28 de diciembre). Y todo porque en el fondo no se trataba más que de la *cristianización* de una fiesta de invierno, tal y como lo demuestra la cercanía del solsticio; a la que también se conocía como fiesta de las calendas de diciembre (Heers, 1971, pp. 119-146).

En cualquier caso, durante la Edad Moderna los bailes de locos se irían despojando de ese carácter burlesco hasta quedar en el siglo XVIII tan solo como un elemento más del folclore de algunas regiones. Aunque todo apunta a que en las Nuevas Poblaciones de Andalucía nos encontramos ante una variante específica de los bailes de locos, conocida como “bailes de inocentes”, en la que, desprovistos de cualquier connotación burlesca, el objetivo fundamental es homenajear a los niños y los humildes³⁶⁶, lo cierto es que no podemos descartar que originalmente coexistieran distintas modalidades. Lo habitual era que se bailara en las nuevas colonias cada 28 de diciembre (festividad de los Santos Inocentes), pero nos han llegado testimonios orales de que también tenía lugar en otras fechas del año coincidiendo con actos solemnes o con distintas iniciativas para recaudar dinero.

Estuvo completamente vigente hasta comienzos del siglo XX en las cuatro colonias que conformaron las colonias de Andalucía, aunque en la

³⁶⁶ En torno a este hecho se han formulado en las últimas décadas toda una serie de teorías e hipótesis (que no se pueden demostrar pero que tampoco encajan con los testimonios orales más antiguos) que intentan explicar el motivo de cada movimiento en el baile de los locos y que, sorprendentemente, son asumidas como si fuesen hechos objetivos.

actualidad solo permanezca en Fuente Carreteros (antigua aldea, hoy municipio, de la colonia de Fuente Palmera). Todavía más, su vistosidad y la peculiaridad de ser algo muy diferente a lo que era habitual en su entorno, despertó el interés de algunos pueblos colindantes, en los que también llegó a estar presente (aunque los danzantes solían ser originarios de las colonias); este sería el caso de La Vitoria³⁶⁷ y de Écija (Mas y Prat, 1891). Este último nos ofrece una interesante descripción de cómo grupos de locos iban desde las nuevas colonias hasta la entrada de la ciudad de Écija a mediados del siglo XIX para representar este baile y obtener con ello algunos ingresos:

El 28 de diciembre, día de los Santos Inocentes, la ciudad de Écija (Sevilla) viste de gala y se prepara a una extraña romería que se verifica en las afueras de la antigua colonia romana y cerca del lugar histórico conocido con el nombre de Fuente de los Cristianos, por haber descansado allí, antes de ganar las murallas de la Ciudad del Sol, los fugitivos de la batalla de Guadalete (...).

La concurrencia es grande; los vendedores ambulantes de comestibles y flores de trapo, los aguadores y aguardenteros vocean acá y allá, y esperan con ansia oír el tamboril y la gaita de los locos, que al fin trae el viento de la tarde hasta la cuesta; apareciendo entre la multitud los escopeteros de a pie y de a caballo, que custodian la danza y son como sus graves heraldos. (...)

La tanda se compone, como hemos dicho, de doce locos y *una loca*; esta última suele ser un robusto muchacho con zagalejo y chaquetilla, grandes zarcillos y pulseras de latón dorado. Toda la cuadrilla viste de blanco, color que simboliza ora el ropaje de la inocencia ora el sudario ora el atavío del dolor, supuesto que el blanco fue el luto usado por mucho tiempo en España. Los vestidos se componen de enaguas puestas a modo de toneletes, en las que sirven de adorno las puntas, bordadas con primor por las novias y las esposas. A la cintura llevan la faja moruna, y en el pecho, sobre camisolines o pecheras rizadas, un sinnúmero de *lignum crucis*, amuletos y antiguos relicarios. En las corbatas lucen grandes sortijas y en la cabeza una como diadema llena de cintajos, cadenillas y

³⁶⁷ En este municipio el Baile de los Locos solo tenía lugar el día 8 de diciembre, día de la Inmaculada Concepción, patrona de la villa. Esta localidad recibió, sobre todo en el siglo XIX, una fuerte inmigración de la cercana colonia de San Sebastián de los Ballesteros, un hecho que pudo ser determinante para la exportación del baile a La Victoria (Crespín Cuesta, 1987, p. 203).

plumas de colores; completando tan burdo atavío unos calzoncillos de mujer, también bordados y cubiertos de lentejuelas y listoncillos de raso. Los instrumentos a cuyos sones danzan son casi siempre una gaita y un tamboril, aunque algunas veces tan exigua orquesta se aumenta con panderos y guitarras. Los danzantes llevan crócalos o castañuelas, y el ritmo a que se ajustan sus movimientos es monótono y desapacible; puede señalarse con estas palabras repetidas:

¡A la danza de locos!

¡A la danza de locos!

¡A la danza de locos!

¡A la danza de locos!

Pronunciando unas veces esta frase sacramental y obedeciendo simplemente otras las señales del que dirige el baile, los hermanos de ánimas entran en la danza volteando vertiginosamente, haciendo infinidad de figuras con precisión y limpieza y atronando el espacio con el rumor de sus castañuelas. El corro se va formando poco a poco, y el baile se repite en aquellos puntos del tránsito más favorecidos por los curiosos. (Mas y Prat, 1891, pp. 121-125).

Por referencias orales, ya que aún viven personas que pudieron contemplarla, sabemos que en La Carlota este baile dejó de representarse en los primeros años de la Segunda República española³⁶⁸; mientras que en La Luisiana (Fílder Rodríguez, 1983, pp. 210-211) y San Sebastián de los Ballesteros parece que esto tuvo lugar algunos años antes. Los grupos de locos o “locadas” se organizaban generalmente en torno a cofradías y hermandades (especialmente las de ánimas³⁶⁹), algo que facilitó el que el movimiento se debilitara desde finales del siglo XIX debido a la difusión

³⁶⁸ Esta información nos la han facilitado varias personas, algunas ya fallecidas, que pudieron contemplarla en su juventud en La Carlota. Cada 28 de diciembre, al igual que en otras festividades, varios vecinos de este municipio se reunían para realizar este baile y para escenificar, acto seguido o al día siguiente, el Baile del Oso.

³⁶⁹ Esta circunstancia es la que hizo creer a Benito Mas y Prat que el Baile de los Locos era una variante de las Danzas Macabras o Danzas de la Muerte medievales. Nosotros no compartimos esa opinión, ya que no todas las representaciones de este baile estaban relacionadas con la recaudación de fondos para atender a los objetivos de las congregaciones de ánimas, sino que estas eran solo uno de los objetivos para los que se bailaba.

entre las clases sociales más bajas del anarcosindicalismo y de las posturas anticlericales³⁷⁰.

En lo que respecta al baile en sí, podemos afirmar que básicamente se componía de seis danzantes con sus seis escopeteros, acompañados de diversos instrumentistas³⁷¹. Las variantes, empero, parece que fueron antaño muy numerosas (Hidalgo Amat, 1994, p. 30). Una prueba muy elocuente de sus características nos la ofrece un maestro de música asentado a comienzos del siglo XX en La Carlota, que no dudó en escribir un artículo en prensa para dejar constancia del rechazo que le producía esta tradición y de su deseo de que desapareciera (véase el Apéndice Documental). Hoy día solo bailan hombres, pero nos consta que antiguamente también lo hacían las mujeres en el caso de La Carlota; tanto es así que no eran infrecuentes ni las danzas mixtas ni los bailes integrados solo por estas. En cualquier caso, lo que nunca faltaba en sus atuendos eran numerosas cintas de colores, además de todo tipo de adornos al cuello como rosarios, zarcillos, abalorios o baratijas.

³⁷⁰ Hemos podido localizar algunos testimonios documentales de la vinculación los Locos con la Hermandad de Ánimas de La Carlota: “El día de los Santos Inocentes [de 1876], pidiendo los Locos, entregaron 47” reales a esta hermandad y, al año siguiente, en esa misma fecha “juntaron los locos sesenta reales” (APLC, *Cofradías y Hermandades*, carpeta 1, docs. 14 y 15).

³⁷¹ Un detallado y completo estudio sobre el Baile de los Locos de Fuente Carreteros en la actualidad puede consultarse en Rodríguez Becerra (2018) y en Ballesteros Priego y Manjavacas Ruiz (2017). También otros autores han publicado sobre distintos aspectos de esta tradición: Tubío Adame (1994), Campo Tejedor (2008), Carrera Díaz (2008), Hamer Flores (2010) y Luque-Romero Albornoz y Cobos Ruiz de Adana (2014).



Figura 4: Imagen de un “loco” de La Luisiana (años treinta del siglo XX)
Fuente. Fotografía cedida por Antonio Martín Cano

Tras su completa desaparición durante el Franquismo, en el contexto de la conmemoración del 215 Aniversario de la fundación de Fuente Palmera, un grupo de interesados rescató nuevamente el baile en 1982. De este modo, cada 28 de diciembre los locos volvieron a bailar en esta colonia, quedando asentados dos grupos de danzantes en las aldeas de La Herrería y de Fuente Carreteros. Hoy día, varias décadas después, solo sigue vigente el de la segunda, erigida desde 2018 en municipio independiente.

En esta última fase, el baile ha experimentado profundas y significativas modificaciones, muy ligadas no solo al hecho de que Fuente Carreteros lo ha convertido en el principal elemento con el que reivindica su sin-

gularidad sino también al deseo de convertirlo en un producto turístico³⁷². El ritmo y los movimientos irregulares originales, tras una profunda modificación realizada durante la dictadura por la Sección Femenina³⁷³, se transformaron en otros más regulares y estéticamente agradables. Incluso se han ido incorporando nuevos movimientos al baile. Algo muy similar puede decirse de la vestimenta, pues la actual escasamente recuerda aquellas enaguas, faldas y camisas, adornadas con todo tipo de rosarios, medallas y hasta plumas de colores con las que se vestían los locos hasta comienzos del siglo XX.



Figura 5: Baile de los Locos en Fuente Carreteros (2014)
Fuente. Fotografía cedida por Fernando J. Tristell

³⁷² Este deseo cuenta con un largo recorrido pues, hace ya dos décadas, el Ayuntamiento de Fuente Palmera logró que la Junta de Andalucía declarase Fiesta de Interés Turístico Nacional de Andalucía la “Danza de los Locos” y el “Baile del Oso” de Fuente Carreteros mediante resolución de 26 de septiembre de 2000 de la Dirección General de Fomento y Promoción Turística (BOJA, nº 128 de 7 de noviembre de 2000, p. 16916).

³⁷³ Consideramos que en la recuperación del baile en 1982 no se tuvo muy en cuenta el grado de intervención de la Sección Femenina. Estamos convencidos, a tenor de las descripciones del baile anteriores a la Guerra Civil recabadas, de que lo modificaron bastante y lo convirtieron en una danza.

2.2.2. El Baile del Oso

Es probable que la tradición extranjera más desconocida de las Nuevas Poblaciones carolinas sea el conocido como Baile del Oso. Eclipsada en buena medida por el Baile de los Locos, tanto por su vistosidad como por sus destinatarios, no ha concitado mucho interés entre los investigadores. No obstante, la vinculación entre ambas es tan estrecha que ello explica que, a pesar de haber estado presente en todas las colonias de Andalucía, solo se haya mantenido en Fuente Carreteros hasta nuestros días. Era muy normal que uno de los danzantes, a veces el conocido como loquero mayor, fuera el que se vestía de oso y con un látigo actuase para los asistentes. El danzante más pequeño, llamado loquilla, le acompañaba con una pandereta y recogía los donativos al final de la actuación.

El Baile del Oso constituía el contrapunto perfecto para el Baile de los Locos. Mientras este último tenía como destinatarios principales a los adultos, aquel tenía como destinatarios principales a los niños. De ahí que no fuera infrecuente que tuviera lugar en la mañana del 29 de diciembre y no el día 28 como ocurre en la actualidad³⁷⁴. Un individuo ataviado con pieles o con telas similares que trataba de representar un oso, un animal desconocido en el área donde se establecieron las nuevas colonias, nos presenta con claridad una conexión con la Europa Central y del Este. El oso saltaba y se movía tratando de alcanzar y golpear, con suavidad, a los niños que, concentrados en torno a él, trataban de hacer lo mismo con él. En el fondo, una representación del dominio del ser humano sobre la naturaleza salvaje; una experiencia para reivindicar la importancia del valor para superar los obstáculos.

Ahora bien, esta tradición tampoco ha estado exenta de experimentar transformaciones. Los testimonios orales más antiguos recabados por quien suscribe estas líneas, y que se remontan a la segunda mitad del siglo XIX, no mencionan la figura del domador ni que el oso caminara

³⁷⁴ Los testimonios orales también apuntan al hecho de que el Baile del Oso también se representaba durante el Carnaval, lo que permitía recaudar fondos a la vez que la población disponía de una actividad de entretenimiento.

sujeto por una cuerda como lo hace actualmente³⁷⁵. Al contrario, era el propio oso el que usaba una vara o una cuerda para asustar a los pequeños.

CONCLUSIONES

Una vez expuestos en los apartados anteriores los contenidos más relevantes acerca del tema que aquí nos ocupa, consideramos que es el momento de ofrecer al lector las principales conclusiones alcanzadas. En primer lugar, aunque la mayor parte del folclore asociado a los colonos centroeuropeos con los que se pusieron en marcha las conocidas como Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía no ha logrado sobrevivir a dos siglos y medio de frecuente e intensa interacción con el español, unas cuantas tradiciones han logrado sobrevivir y seguir formando parte de la identidad de esos municipios: los huevos pintados y los juegos asociados a ellos del Domingo de Resurrección y los bailes de los Locos y del Oso vinculados al Día de los Santos Inocentes.

En segundo lugar, estas tradiciones y costumbres han experimentado un fuerte retroceso en la etapa posterior a la última Guerra Civil española, acelerado por el intenso proceso de globalización de las últimas décadas. Entidades asociativas y públicas han respondido a este fenómeno de dos modos distintos: de un lado, visualizar estas tradiciones desde un enfoque didáctico que permita entenderlas y, de este modo, mantenerlas en el acervo identitario de estas localidades; y de otro, impulsarlas solo con el objetivo de rentabilizar económicamente su singularidad.

En tercer y último lugar, hemos dejado constancia de que, en estas tradiciones, al igual que en todo elemento cultural, las modificaciones e innovaciones han estado presentes en ellas desde su llegada a España. No obstante, las transformaciones de los últimos años, por ser muchas

³⁷⁵ Al parecer, en Fuente Carreteros el baile se modificó hace algunos años tras descubrir algunos de los que se encargaban de organizarlo una tradición similar en Rumanía y pensar, erróneamente, que pudo haber sido traído a España por colonos de origen rumano. No hubo ningún colono con este origen, pero esta anécdota es una prueba muy evidente de la facilidad con la que se puede desdibujar una tradición cuando no se tienen en cuenta las investigaciones serias, fiables y rigurosas.

de ellas premeditadas y concebidas únicamente desde la clave de dar forma a un “producto turístico”, están contribuyendo a desdibujar su propio origen e historia. De ahí el enorme interés que tiene el registrar sus características y su recorrido histórico antes de que no sea fácil deslindar lo original de lo recientemente incorporado y, con ello, se dificulte sobremanera una adecuada comprensión de este folclore centroeuropeo de la Edad Moderna vigente en una docena de municipios de la Andalucía del siglo XXI.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento 1

Artículo de opinión de comienzos del siglo XX sobre el baile de los Locos que se realizaba por aquel entonces en La Carlota

La comparsa de los locos³⁷⁶

Invariablemente todos los diciembres, desde el nacimiento de Jesucristo a pascua de Reyes, recorre el pueblo, y también algunas aldeas limítrofes, una comparsa llamada de los locos, que, por el monótono de los giros y pasos de baile que se ejecuta, se viene en cuenta de la propiedad de su nombre.

Vestidos, o más bien, revestidos sus individuos con trajes charros unos y otros con prendas de mujer hasta tocar en el ridículo; y acompañados de algunas guitarras ejecutan una especie de danza parecida a la nombrada y descrita por Atanaco, Enmelis, por la seriedad de las figuras y mudanzas, si bien en el estribillo se inclina a participar de la danza primera en algunas figuras.

De todos modos, yo creo que es lo mismo –salvo variantes– que tanto incremento tomó en Flandes, a esta nación transportada con las farsas profanas y aún sagradas, tan ridículas como escandalosas, de Francia, y entre los eclesiásticos empezaba la víspera de la Expectación y concluía en la octava de la Epifanía.

Esta célebre fiesta se originó de la común ignorancia del siglo X, generalizada en todas las iglesias de Occidente, habiendo durado ocho siglos a pesar de los decretos de los sumos pontífices y de los mandatos e institutos de los legisladores, y consistía en ciertos disfraces adoptados por el clero y el pueblo, los que se presentaban en las iglesias vestidos ridículamente.

El dicho clero cantaba los oficios divinos interpolando en ellos canciones, tañidos, bailes profanos y hasta representaciones cómicas, nada edificantes, que dieron margen a que Gregorio IX decretara: *Fiunt ludi theatrales in Ecclesia, et non solum ad ludibriorum spectacula introduuntur monstra larvarum, verum etiam in aliquibus festivitibus diaconi, Prebiteri, ac subdiaconi infamiae sua ludibria exercere proesumunt.*

³⁷⁶ *El Defensor de Córdoba*, 20 de marzo de 1903, p. 1.

En Francia y en todos los países del norte –según Tillet en sus *Memoires pour servir a l'histoire de la fête des Fous*, 1741- se elegía primeramente un prelado burlesco para cuyo efecto se tenía un cabildo pleno, y la suerte recaía, las más veces, en el más simple de todas las personas eclesiásticas, como nos lo representa Víctor Hugo en su Cuasimodo, protagonista de su novela *Nuestra Señora de París*.

Elegido el prelado burlesco, concedía gracias e indulgencias tan extravagantes como las figuras que les rodeaban.

Los oficios divinos se acompañaban con ladridos de perros, mayidos de gatos e incensaban al clero y pueblo con asafétida y otras drogas semejantes. Cantaban poesías ridículas en lugar de los cánticos sagrados; se disfrazaban unos con trajes de mujeres, otros de comediantes y la mayor parte con máscaras de clases variadas; bailaban en la nave de la iglesia, en el coro y alrededor del altar durante el augusto santo sacrificio de la Misa. Acabada ésta y los demás oficios, corrían, saltaban y brincaban de tal manera dentro de la iglesia, que provocaban a risa aún a las personas más circunspectas. Y lo mismo se hacía en las catedrales que en colegiatas y conventos de ambos sexos por Francia, Alemania, Italia e Inglaterra.

Tal es el origen de esta ridícula fiesta que con la del asno y las inocentadas, llamadas villancicos burlescos, de las que trataré en otra ocasión, tiene efecto en esta colonia y de desear es que desaparezca para siempre, puesto que da mal barrunto de la cultura e ilustración de los pueblos que las prosiguen, aunque no tan grotescamente, ni con escándalo, ni con otros fines que de lucrarse honradamente.

Eusebio Alins
La Carlota, 18 marzo 1903

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCÁZAR MOLINA, C. (1930). *Las colonias alemanas de Sierra Morena (Notas y documentos para su historia)*, Madrid: Universidad de Murcia.
- BALLESTEROS PRIEGO, G. y MANJAVACAS RUIZ, J.M. (2017). Fiesta, identidad local y exaltación simbólica de la utopía. Los Locos de Fuente Carreteros. *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 37, 25-39.
- BARDOU, M. (1980). *Le paille et le feu. Traditions vivantes d'Alsace*. Paris: Berger-Levrault.
- CAMPO TEJEDOR, A. del (2008). Hacer el loco. Muerte, miedo, subversión en torno a la Navidad. En *Actas de las VI Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija. Patrimonio inmaterial de Écija II: Costumbres, Artesanía y Tradiciones Culinarias*, 103-147. Écija: Asociación Amigos de Écija.
- CARRERA DÍAZ, G. (2008). La pérdida de un patrimonio intangible. Las fiestas populares en la ciudad de Écija. En *Actas de las VI Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija. Patrimonio inmaterial de Écija II: Costumbres, Artesanía y Tradiciones Culinarias*, 17-37. Écija: Asociación Amigos de Écija.
- CASSEL, D.K. (1888). *History of the Mennonites*. Philadelphia: Daniel K. Cassel.
- CRESPÍN CUESTA, F. (1987). *Historia de la villa de La Victoria*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba y Ayuntamiento de La Victoria.
- DOERFLINGER, M. y LESER, G. (1986). *Toute l'Alsace. A la quête de l'Alsace profonde. Rites, traditions, contes et légendes*. Ingersheim: Éditions Mars et Mercure.
- FÍLTER RODRÍGUEZ, J.A. (1983). *Orígenes y fundación de La Luisiana, El Campillo y Cañada Rosal (La colonización de Carlos III en la campiña sevillana)*. Sevilla: Junta de Andalucía y Ayuntamiento de La Luisiana.
- FÍLTER RODRÍGUEZ, J.A. (2009). El legado de una tradición centroeuropea. La festa colonial de los Huevos Pintados en Cañada Rosal. *Anuario de Estudios Locales*, 3, 82-88.

- HAMER FLORES, A. (2009a). *La Intendencia de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía, 1784-1835. Gobierno y administración de un territorio foral a fines de la Edad Moderna*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- HAMER FLORES, A. (2009b). *Las Nuevas Poblaciones de Andalucía y sus primeros colonos (1768-1771)*. Madrid: Bubok Publishing.
- HAMER FLORES, A. (2010). Tradiciones y costumbres en las Nuevas Poblaciones de Andalucía. La Danza de los Locos en el siglo XIX. *Almasan*, 6, 25-30.
- HAMER FLORES, A. y PÉREZ FERNÁNDEZ, F.J. (2019). Reformas y mejoras en el servicio de postas entre Madrid y Cádiz: el caso de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía *Studia Historica. Historia Moderna*, vol. 41, nº 1, 379-405.
- HEERS, J. (1971). *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen Âge*. Montreal-Paris: Inst. d'Études Médiévales-Librairie J. Vrin.
- HIDALGO AMAT, M.O. 1994. *La Carlota, tradiciones y costumbres*. Córdoba: Ayuntamiento de La Carlota.
- LESER, G. (2013). *Pâques-Oschtera en Alsace. Rites. Coutumes. Croyances*. Strasbourg: Éditions du Donon.
- LUQUE-ROMERO ALBORNOZ, F. y COBOS RUIZ DE ADANA, J. (2014). El Baile de los Locos. Patrimonio inmaterial en las Poblaciones carolinas. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 16, 176-183.
- MAS Y PRAT, B. (1891). *Estudios literarios*. Madrid: Librería de Fernando Fe.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, F.J. (2015). *Cancionero popular de Aldeaquemada. Folclore de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.
- RENZ, H. (1952). Le jeu des oeufs à Courtepin (Fribourg). *Costumes et Coutumes. Revue de la Fédération Nationale des Costumes Suisses*, 25me année, nº 1, 18-19.

- RODRÍGUEZ BECERRA, S. (2018). Patrimonio inmaterial en las Nuevas Poblaciones de Andalucía: la fiesta de los Locos de Fuente Carreteros. En A. Tarifa Fernández, J.A. Fílder Rodríguez y A. Ruiz Olivares (coords.), *Congreso Internacional Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía y otras colonizaciones agrarias en la Europa de la Ilustración, 1569-1590*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.
- RUIZ QUIÑONES, O. (2007). La religiosidad menonita. *Un análisis interpretativo de la vida religiosa dentro de la comunidad menonita*. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia de Chihuahua. Tesis de licenciatura.
- SÁNCHEZ-BATALLA MARTÍNEZ, C. (1998-2003). *La Carolina en el entorno de sus colonias gemelas y antiguas poblaciones de Sierra Morena. Prehistoria a 1835*. Jaén: Caja Rural de Jaén, 4 vols.
- TUBÍO ADAME, F. (1994). El Baile de los Locos. En J.R. Vázquez Lesmes y S.L. Villas Tinoco (coords.), *Actas VI Congreso Histórico sobre Nuevas Poblaciones, 653-664*. Córdoba: Junta de Andalucía.

LOS ENCUADERNADORES Y SU DOCUMENTACIÓN
DE ARCHIVO EN LA REAL ACADEMIA DE CIENCIAS
EXACTAS, FÍSICA Y NATURALES:
GREGORIO UROSA (1850-1869)³⁷⁷

DR. ANTONIO CARPALLO BAUTISTA
Universidad Complutense de Madrid, España

RESUMEN

La encuadernación madrileña tuvo en la segunda mitad del siglo XIX un periodo de gran apogeo, con un buen número de talleres de encuadernación artesanales, que trabajaban realizando encuadernaciones de lujo o semi-lujo para los bibliófilos, y encuadernaciones más corrientes para instituciones como la Biblioteca de Palacio, la Biblioteca Nacional de España y las Reales Academias, entre otras.

El presente estudio trata poner en valor el trabajo realizado por Gregorio Urosa, a uno de los encuadernadores que trabajaron para la Real Academia de Ciencias Exactas, Física y Naturales entre 1850 y 1869, y de esta forma conocer mejor qué tipo de obras le encargó encuadernar la Academia, la tipología de encuadernaciones que realizaba, lo que nos ayudará a conocer mejor el trabajo realizado por este artesano.

Para llevar a cabo este estudio se ha consultado la documentación del Archivo, tales como albaranes, facturas, recibos, localizando la documentación donde se hacía referencia a los encargos solicitados al obrador de Gregorio Urosa.

PALABRAS CLAVE

Encuadernadores, Siglo XIX, Real Academia de Ciencias Exactas, Archivos, Gregorio Urosa.

³⁷⁷ Este capítulo parte del Proyecto: HAR2017-83387 Nombre del IP: Antonio Carpallo Bautista Título del proyecto: La encuadernación española en las Reales Academias: encuadernadores, talleres y tipologías ligatorias (s. XVIII-XX) Entidad Financiadora: Ministerio de Economía y Competitividad.

INTRODUCCIÓN

La segunda mitad del siglo XIX fue abundante en el número de talleres de encuadernación, muchos de ellos compaginando las tareas de librería e imprenta. Dentro de los talleres de encuadernación tendríamos que diferenciar entre los artesanos que realizaban encuadernaciones de lujo o semi-lujo, destinadas a la realeza, nobleza, cargos políticos, académicos y otras personalidades, con diseños bellamente decorados, y los talleres que desarrollaban encuadernaciones corrientes con terminaciones sencillas como rústicas, holandesas, pastas jaspeadas y pergamino.

Muchos de estos últimos son casi desconocidos ya que escasean los estudios sobre los encuadernadores de la segunda mitad de esta centuria y menos aún referencias de los trabajos realizados para las Reales Academias.

Los pocos datos que disponíamos, hasta bien entrado el siglo XX, son gracias a obras como la de Vicente Castañeda (1958), donde encontramos, aunque sea de forma abreviada, datos biográficos de numerosos encuadernadores que establecieron de sus talleres en España, muchos de ellos en Madrid, trabajando para diversas instituciones entre ellas el Palacio Real de Madrid, la Biblioteca Nacional de España y Reales Academias, entre otras.

1. OBJETIVOS

El estudio que proponemos trata poner en valor el trabajo realizado por Gregorio Urosa, uno de los encuadernadores que trabajaron para la Real Academia de Ciencias Exactas, Física y Naturales entre 1850 y 1869, para así conocer mejor qué tipo de obras le encargó encuadernar la Academia, la tipología de encuadernaciones que se realizaba, lo que nos ayudará a conocer mejor el trabajo desarrollado por este artesano en la segunda mitad del siglo XIX en Madrid.

Otros obradores contemporáneos al de Gregorio Urosa que trabajaron para la Real Academia fueron el de Tomás Cobo (desde 1859 hasta 1869), encuadernador de renombre, continuando su viuda y su sobrino Luis Obispo (hasta la primera década del siglo XX), también el prestigioso taller de Ginesta, tanto Miguel Ginesta de Haro (entre 1861 y

1877) como su hijo Miguel Ginesta Revuelta (1879 y 1881), sin menospreciar la labor de otros encuadernadores de segunda fila como Eusebio Aguado (desde 1849), que llegó a ser Impresor de Cámara con taller de encuadernación, José Fernández (1849), José Cebrián Escobar (entre 1862 y 1864), Manuel Mascaray (entre 1863 y 1869) y José Ríos (1881).

2. METODOLOGÍA

Para llevar a cabo este estudio se ha consultado la documentación del Archivo, tales como albaranes, facturas, recibos, localizando la documentación donde se hacía referencia a los encargos solicitados al obrador de Gregorio Urosa.

Una vez localizada esa documentación se ha estudiado, de forma exhaustiva extrayendo la información relativa al tipo de encuadernación realizada, el número de ejemplares, materia de las obras encuadernadas, tipología de las encuadernaciones (piel, pergamino, pasta, holandesas, rústica...) y precios.

A continuación se han hallado las obras, referenciadas en la documentación del archivo, en el fondo de la Biblioteca para estudiar cada encuadernación, tanto monografías como revistas, analizando los materiales empleados, las técnicas de construcción, la estructura ornamental, además de las técnicas decorativas y los utensilios empleados, junto al estado de conservación.

3. NOTAS BIOGRÁFICAS DE GREGORIO UROSA

La información biográfica de este impresor y encuadernador es escasa. Sabemos que tuvo su taller en la calle Embajadores, número 49, donde posiblemente continuó su hijo, Manuel Urosa Congosto, ya que en 1883 consta el taller en la misma ubicación, según lo indica Emilio Valverde en su *Guía de Madrid*, correspondiente a ese año.

Disponemos de algunas reseñas en la prensa de la época como por ejemplo en el *Boletín del Clero del Obispado de León*³⁷⁸, de junio de 1859

³⁷⁸ *Boletín del Clero del Obispado de León*³⁷⁸, año VII, tomo VII, nº 17 del 20 de junio de 1859.

donde se hace referencia a su librería como “advirtiendo que las suscripciones pueden hacerse ó directamente en la librería de D. Gregorio Urosa en Madrid, calle Embajadores núm. 17, ó en la imprenta de este Boletín”.

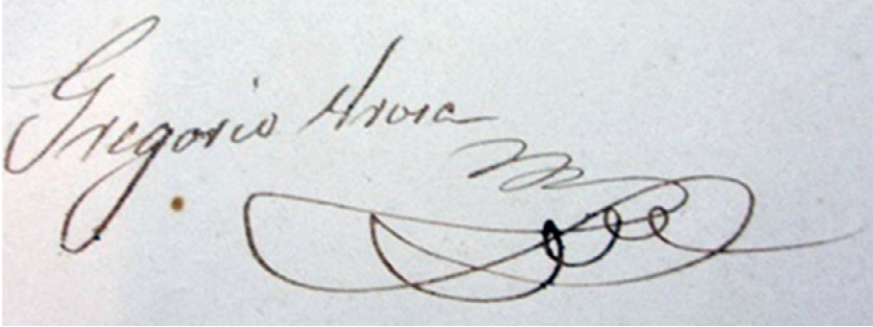


Figura 1: Firma manuscrita de Gregorio Urosa Figura 2: Recibi de septiembre de 1850, y la encuadernación de la *Memoria de la Academia* (1850) con una encuadernación a la holandesa fina y guarda marmoleada

También en *La Correspondencia en España*³⁷⁹, de enero de 1860, “Librería de D. Gregorio Urosa. Madrid, calle de Embajadores, núm. 47, por la venta de diversas obras”; de nuevo en la misma publicación en enero de 1863, “por la venta de la obra *Diccionario de Teología*, en cuatro tomos, en la Librería y Taller de encuadernación de D. Gregorio Urosa, a 180 rs en rústica y 212 en pasta, y para provincias 10 rs más respectivamente”; una referencia más en octubre de 1863, “se indica la calle embajadores, núm. 49” y “... bastará remitir cinco sellos de franqueo á la librería de D. Gregorio Urosa.— Embajadores, núm. 49”; y la última referencia de diciembre de 1867, “...remitiendo libranza del Giro Mutuo á favor de los Sres. Limia y Urosa, en Madrid, calle de Embajadores, núm. 47”.

³⁷⁹ *La Correspondencia en España*, año XIII, nº 500, del 15 enero de 1860, p. 4.

La Correspondencia en España, año XVI, nº 1630, del 6 enero de 1863, p. 4.

La Correspondencia en España, año XVI, nº 1945, del 1 octubre de 1863, p. 4.

La Correspondencia en España, año XX, nº 3693, del 22 de diciembre de 1867.

Igualmente encontramos una nota sobre Urosa en la *Gaceta de Madrid*³⁸⁰, el 9 de septiembre de 1884, n.º 235, p. 832 “Nociones de Física y Química, por D. Baldomero Mediano y Ruiz— Propietario D. Manuel Rosado.-- Impresa en Madrid en 1874 por D. J. Limia y D. G. Urosa”.

Del año 1874 encontramos una publicación, un Prontuario alfabético para el uso del papel sellado... realizado por Eusebio Freixa y Rabasó. Impreso por J. Limia y Gregorio. Urosa, del cual tenemos un ejemplar en la Real Biblioteca (sig. IX/8577), con una encuadernación de tipo holandesa en tela azul y tafilete marrón, con el lomo liso junto a hierros dorados.

4. CRONOLOGÍA DE LOS TRABAJOS REALIZADOS

4.1. DÉCADA DE LOS 50 (1850-1859)

Gregorio Urosa trabajó para la Academia de Ciencias entre 1850 hasta 1869. En 1850 tuvo cinco encargos entre los meses de septiembre y diciembre donde se le solicitó la encuadernación de varios ejemplares de la *Memoria de la Academia* con diferentes terminaciones, realizando un total de 161 encuadernaciones por lo que la Academia le abonó la cantidad de 1.477 rs:

- El 18 de septiembre³⁸¹ realizó la encuadernación, todas ellas a la holandesa fina, de trece tomos en folio a 10 rs cada uno, veintiún tomos en 4.º mayor a 8 rs, y dieciocho tomos en 8.º marquilla a 6 rs, haciendo un total de 406 rs para 52 encuadernaciones.
- El 2 de octubre³⁸² se le solicitó la encuadernación de ocho tomos en folio, marca grande, pasta fina con relieves a 36 rs cada uno, un tomo en folio regular a la holandesa fina a 10 rs y ocho tomos

³⁸⁰ *Gaceta de Madrid*³⁸⁰, n.º 235, del 9 de septiembre de 1884, p. 832.

³⁸¹ A-RAC, Contabilidad 1850-septiembre, doc. n.º 1.

³⁸² A-RAC, Contabilidad 1850-octubre, doc. n.º 1.

en 8º y holandesa fina a 6 rs, haciendo un total de 481 rs para 17 encuadernaciones.

- El 18 de octubre³⁸³ se le solicitó la encuadernación, todas ellas a la holandesa fina, de seis tomos en 4º marquilla a 8 rs cada uno y diez tomos en 8º marquilla a 6 rs, haciendo un total de 108 rs por 16 encuadernaciones.
- El 14 de diciembre³⁸⁴ se le solicitó la encuadernación, todas ellas a la holandesa fina, de sesenta y tres tomos en 8º marquilla a 6 rs cada uno y de trece tomos en 4º mayor a 8 rs, haciendo un total de 482 rs para 76 encuadernaciones.
- Y por último el 24 de diciembre³⁸⁵ realizó la encuadernación, todas ellas a la holandesa fina, de sesenta y tres tomos en 8º marquilla a 6 rs cada uno y veintitrés tomos en 4º mayor a 8 rs, haciendo un total de 562 rs para 86 encuadernaciones.

³⁸³ A-RAC, Contabilidad 1850-octubre, doc. nº 2.

³⁸⁴ A-RAC, Contabilidad 1850-diciembre, doc. nº 8.

³⁸⁵ A-RAC, Contabilidad 1850-diciembre, doc. nº 9.

221

Cuenta de la obra de encuadernación a la holandesa fina que se ha hecho p.^o la Real Academia de Ciencias.

Veinte tomos en folio a diez y ocho reales tomo . . .	180.
Quince tomos en 4. ^o mayor a 8. ^o . . .	168.
Diez y ocho tomos en 8. ^o menor a 6. ^o . . .	108.
	Suma 456.

Madrid 18 de Setiembre de 1850

Joaquín Viana

Lo copia

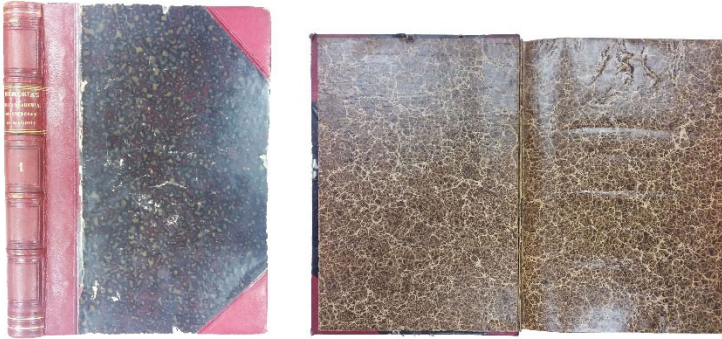


Figura 2: Recibí de septiembre de 1850, y la encuadernación de la *Memoria de la Academia* (1850) con una encuadernación a la holandesa fina y guarda marmoleada

Durante el año 1851 Urosa tuvo siete encargos, la mayoría para la encuadernación de varios ejemplares de la *Memoria de la Academia* con diferentes terminaciones, haciendo un total de 1.820 rs por 376 encuadernaciones:

- El 3 de febrero³⁸⁶ se le solicitó la encuadernación de veinte tomos en 4^o y a la holandesa a 4 1/2 rs cada tomo y sesenta tomos en 4^o con una encuadernación tipo Lavradel o encartonado, imitando a pasta, a 28 1/4 el tomo, además de la realización de varios

³⁸⁶ A-RAC, Contabilidad 1851-febrero, lib. n^o 7.

abecedarios para los setenta y seis tomos del *Diccionario de Ciencias Naturales*, a 50 rs, haciendo un total de 337,177 rs y encuadernando 80 volúmenes.

- El 31 de marzo³⁸⁷ se le solicitó la encuadernación de seis tomos de las *Memorias de la Academia*, en 8º y a la holandesa fina, a 6 rs cada tomo y también de cincuenta ejemplares de los *Estatutos* a la holandesa a ½ rs, haciendo un total de 61 rs por 56 encuadernaciones.
- El 2 de mayo³⁸⁸ se le solicitó la encuadernación, a la holandesa fina, de cuatro tomos en folio de las *Memorias de la Academia* a 13 rs cada tomo y de una *Gaceta de Madrid* del año 1850 a 26 rs, haciendo un total de 78 rs por cinco encuadernaciones; el libramiento por parte de la Academia al obrador de Urosa se realizó el 8 de mayo.
- El 21 de mayo³⁸⁹ se le solicitó la encuadernación, a la holandesa fina, de tres tomos en folio a 10 rs cada uno, cuatro tomos en 4º a 8 rs y de dieciséis tomos, en 8º marquilla a 6 rs, haciendo un total de 158 rs por 23 encuadernaciones.
- El 23 de junio³⁹⁰, con libramiento al día siguiente, se le solicitó la encuadernación, a la holandesa fina, de dos tomos en folio a 10 rs cada uno, once tomos, en 8º marquilla a 6 rs, doce tomos en 8º marquilla de láminas a 8 rs y por último dos ejemplares de los *Estatutos* en folio a 90 rs, haciendo un total de 272 rs por 27 encuadernaciones.
- El 26 de noviembre³⁹¹ se le solicitó la encuadernación, a la holandesa fina, de ochenta y cuatro tomos en 8º marquilla a 6 rs

³⁸⁷ A-RAC, Contabilidad 1851-marzo, lib. nº 17 y doc. nº 3.

³⁸⁸ A-RAC, Contabilidad 1851-mayo, lib. nº 29 y doc. nº 3.

³⁸⁹ A-RAC, Contabilidad 1851-mayo, lib. nº 31.

³⁹⁰ A-RAC, Contabilidad 1851-junio, lib. nº 41 y doc. nº 2.

³⁹¹ A-RAC, Contabilidad 1851-noviembre, doc. nº 2.

cada uno, quince tomos en 8º mayor a 5 rs y seis tomos en 4º a 8 rs, haciendo un total de 627 rs por 105 encuadernaciones.

- El 31 de diciembre³⁹² se le solicitó la encuadernación de veinte tomos en 4º, a la holandesa regular, a 4 1/2 rs cada tomo y de sesenta tomos en 4º, a la Lavradel o encartonado, a 28 ¼ el tomo, haciendo un total de 287,17 rs por 80 encuadernaciones.

En el año 1852 de nuevo Urosa tuvo siete encargos para la encuadernación de varios ejemplares de la *Memoria de la Academia* con diferentes terminaciones, haciendo un total de 921 rs por 140 encuadernaciones:

- El 28 de enero³⁹³ se le solicitó la encuadernación de veinticuatro tomos en 8º a la holandesa fina a 6 rs cada uno y dos tomos en folio a 10 rs, haciendo un total de 190 rs por 26 encuadernaciones.
- Un mes después, el 28 de febrero³⁹⁴ se le encargó la encuadernación de ocho tomos, en 8º a la holandesa fina a 6 rs cada uno, dos tomos en folio a 10 rs, dos tomos encartonados en 8º a 3 ½ rs, otros dos tomos también encartonados en 4º a 4 rs, y el arreglo o compostura de seis tomos a 3 rs cada uno, la compostura de un tomo en 8º a la holandesa común a 4 rs y otra compostura de otro tomo en 12º y a la holandesa común a 3 rs, haciendo un total 123 rs por 14 encuadernaciones y diversas composturas.
- El 19 de abril³⁹⁵ se le solicitó a Urosa la encuadernación de veinte tomos en 8º a la holandesa común a 4 1/2 rs cada uno y un tomo en folio a la holandesa a 10 rs, haciendo un total de 100 rs por 21 encuadernaciones.

³⁹² A-RAC, Contabilidad 1851-diciembre, lib. nº 95 y doc. nº 7.

³⁹³ A-RAC, Contabilidad 1852-enero, doc. nº 1.

³⁹⁴ A-RAC, Contabilidad 1852-febrero, doc. nº 2.

³⁹⁵ A-RAC, Contabilidad 1852-abril, doc. nº 2.

- Un mes después, el 19 de mayo³⁹⁶, se le encargó la encuadernación de tres tomos en folio a 9 rs cada uno, seis tomos en 4º a 5 1/2 rs y quince tomos en 8º a 5 rs, haciendo un total de 125 rs por 24 encuadernaciones.
- El 30 de julio³⁹⁷ recibió el encargo de encuadernar, todas ellas a la holandesa común, de cinco tomos en 4º mayor a 6 rs cada uno, dieciséis tomos en 8º a 4 1/2 rs, dos tomos en 8º menor a 3 1/2 rs, otros dos tomos en folio a 10 rs y un tomo en 4º a 6 rs, haciendo un total de 135 rs por 26 encuadernaciones.
- El 12 de noviembre³⁹⁸ realizó la encuadernación de doce tomos en folio y en pasta común a 10 rs cada uno, haciendo un total 120 rs
- Y el último encargo de 1852 tuvo lugar el 28 de noviembre³⁹⁹, para la realización de encuadernaciones tipo holandesa fina, de las cuales ocho tomos fueron en folio a 10 rs cada uno, diez tomos en 4º mayor a 6 rs, dieciséis tomos en 8º a 4 1/2 rs y cuatro tomos en 8º menor a 4 rs, haciendo un total de 228 rs por 38 encuadernaciones.

El año 1853 es en el que Urosa realizó más trabajos para la Real Academia, con un total de once encargos, la mayoría para la encuadernación de la *Memoria de la Academia*, sobre todo a la holandesa, y también la encuadernación de la *Gaceta*, haciendo un total de 3.340 rs por 332 encuadernaciones:

³⁹⁶ A-RAC, Contabilidad 1852-mayo, doc. nº 2.

³⁹⁷ A-RAC, Contabilidad 1852-julio, doc. nº 3.

³⁹⁸ A-RAC, Contabilidad 1852-noviembre, doc. nº 2.

³⁹⁹ A-RAC, Contabilidad 1852-noviembre, doc. nº 3.

Copia n.º 1.

He recibido del Sr. Secretario de la Real Academia de Ciencias la cantidad de veinte y seis
 y importe de la encuadernacion de
 Un tomo folio mayor (Gruta de 1852) — 26
 uno W. marquilla holandesa regular 14
 Dos W. W. comun W. fina — 24
 Diez y seis en 8.º W. W. — 96

Madrid 30 de Enero de 1853 — 160

= Gregorio Urosa =

Figura 3: A-RAC, Contabilidad 1853-enero, doc. n.º 1

- El 30 de enero⁴⁰⁰ realizó la encuadernación de un tomo en folio mayor a 26 rs, otro tomo con papel marquilla a la holandesa regular a 14 rs, otros dos tomos con papel marquilla común a la holandesa fina a 12 rs cada uno, y dieciséis tomos en 8º a la holandesa fina a 6 rs, haciendo un total de 160 rs por 20 encuadernaciones.
- El 28 de febrero⁴⁰¹ Urosa entregó un encargo, todo ellos con una encuadernación a la holandesa, de dos tomos en folio a 16 rs cada uno, trece tomos en 4º a 6 rs y nueve tomos 8º a 4 rs, haciendo un total de 146 rs por 24 encuadernaciones.
- El 1 de marzo⁴⁰² de nuevo entregó un encargo de dos tomos en folio, con una encuadernación a la holandesa fina, a 16 rs cada

⁴⁰⁰ A-RAC, Contabilidad 1853-enero, lib. n.º 8 y doc. n.º 1.

⁴⁰¹ A-RAC, Contabilidad 1853-febrero, doc. n.º 2.

⁴⁰² A-RAC, Contabilidad 1853-marzo, lib. n.º 16.

uno, tres tomos en 4º a 6 rs, y dos tomos en 8º a 4 rs cada ejemplar, haciendo un total 58 rs por siete encuadernaciones.

- Durante el mes de junio se van a producir tres entregas de pedidos, la primera el día 6⁴⁰³ compuesta de diez tomos en folio a la holandesa fina a 11 rs cada uno, veintiún tomos en 4º holandesa a 6 1/2 rs y catorce tomos en 8º a la holandesa a 4 rs cada ejemplar, haciendo un total de 302 rs por 45 encuadernaciones.
- La segunda entrega del mes fue el día 15⁴⁰⁴, en la que Urosa realizó dos tomos en folio a 10 rs cada uno y seis tomos en 8º a 4 rs, todos con una encuadernación a la holandesa fina, haciendo un total de 44 rs por ocho encuadernaciones.
- El tercer encargo del mes de junio tuvo lugar el día 21⁴⁰⁵, para la encuadernación, en rústica, de quinientos tomos, del tomo 2º, parte 1º, de la *Memoria de la Academia*, a 1 rs cada tomo, haciendo un total de 500 rs.
- El 6 de julio⁴⁰⁶ tuvo lugar otra entrega de *Memorias*, dos de ellas en folio a la holandesa fina a 10 rs cada uno y seis tomos en 8º a la holandesa a 4 rs cada ejemplar, haciendo un total de 44 rs por las ocho encuadernaciones.
- Durante el mes de noviembre se produjeron dos entregas por parte de Urosa, la primera el día 1⁴⁰⁷, donde se incluían dos tomos en folio mayor, en pasta, a 14 rs cada uno, dos tomos en folio mayor a la holandesa fin, a 10 rs, siete tomos en 4º mayor a la holandesa fina, a 6 rs y finalmente catorce tomos en 8º mayor a la holandesa fina, a 4 rs cada ejemplar, haciendo un total de 106 rs 35 encuadernaciones.

⁴⁰³ A-RAC, Contabilidad 1853-junio, doc. nº 4.

⁴⁰⁴ A-RAC, Contabilidad 1853-junio, lib. nº 44.

⁴⁰⁵ A-RAC, Contabilidad 1853-junio, lib. nº 46 y doc. nº 3.

⁴⁰⁶ A-RAC, Contabilidad 1853-julio, doc. nº 5.

⁴⁰⁷ A-RAC, Contabilidad 1853-noviembre, lib. nº 84.

- El segundo pedido del mes de noviembre tuvo lugar el día 8⁴⁰⁸, en el que se encuadernaron varios ejemplares de la *Memoria de la Academia*, dos de ellos en folio mayor, y en pasta a 14 rs cada uno, un tomo en folio a la holandesa fina a 10 rs y cinco tomos en 4º, también a la holandesa fina, a 6 rs, haciendo un total de 68 rs por ocho encuadernaciones.
- Los dos últimos encargos tuvieron lugar en diciembre, el primero con fecha del día 20⁴⁰⁹ por la encuadernación de 105 tomos de la *Memoria de la Academia*, todos ellos a la holandesa fina: los primeros veintiún tomos fueron en tamaño folio a 18 rs cada uno, después veintitrés tomos en 4º a 10 rs, veinticuatro tomos en 8º mayor a 8 rs, quince tomos en 8º a 6 rs y finalmente veintidós tomos en 8º, marca española, a 4 rs cada ejemplar, haciendo un total de 978 rs por 61 encuadernaciones.
- La última encarga del año 1853 tuvo lugar el 24 de diciembre⁴¹⁰, por la encuadernación, todos a la holandesa fina, de veinte tomos en folio a 18 rs cada uno, dieciocho tomos en 4º a 10 rs, veintiocho tomos en 8º mayor a 8 rs, quince tomos en 8º a 6 rs y veinte tomos en 8º, marca española, a 4 rs cada ejemplar, haciendo un total de 934 rs por 91 encuadernaciones.

El año 1854 es otro de los periodos con más encargos, un total de seis, entre los cuales encontramos encuadernaciones de la *Revista de los Progresos de las Ciencias*, de la *Gaceta de Madrid* y sobre todo de la *Memoria de la Academia*, la gran mayoría a la holandesa, haciendo un total de 2.382 por 283 encuadernaciones:

⁴⁰⁸ A-RAC, Contabilidad 1853-noviembre, doc. nº 2.

⁴⁰⁹ A-RAC, Contabilidad 1853-diciembre, doc. nº 2.

⁴¹⁰ A-RAC, Contabilidad 1853-diciembre, lib. nº 98.

28. 26

Recibo del Sr. Director de la Real Academia de Ciencias, la cantidad de cuatrocientos noventa y nueve rs. por la encuadernación de

Del tomo faceto del año 1853 holandesa	24 1/2
Tomo en 4.º mayor holandesa fina	8
Veinte y seis en 4.º idem idem	156
Tres en 4.º pasta fina	24
Tres en 4.º holandesa común	12 12
Compostura de 50 tomos en 4.º en holandesa	100
Seenta y tres pares de carpetas en 4.º a 2 1/2 par	157 1/2
	499

Madrid 30 de Enero de 1854

— Joaquín Viana —

Copia

Figura 4: A-RAC, Contabilidad 1854-enero, lib. nº 1

- El primero de los encargos, tiene fecha del 16 de enero⁴¹¹, y se refiere a la encuadernación de cien ejemplares del tomo 3º de la *Revista de los Progresos de las Ciencias* a la holandesa, a 4 ½ rs cada ejemplar, haciendo un total de 450 rs.
- El segundo de ese mes de enero, es del día 30⁴¹², y contiene en la encuadernación de un tomo de la *Gaceta* del año 1853 a la holandesa a 24 rs, y después varios ejemplares de las *Memorias de la Academia*, entre ellas tres tomos en 4º mayor a la holandesa fina a 8 rs cada uno, veintiséis tomos en 4º a la holandesa fina a 6 rs, tres tomos en 4º en pasta fina a 8 rs, y otros tres tomos en 4º a la holandesa común a 4 rs cada ejemplar, además de la compostura o arreglo de cincuenta tomos, en 4º y a la holandesa, a 2 rs cada uno y 63 pares de carpetas en 4º a 2 ½ el par, haciendo un total de 499 rs por 36 encuadernaciones, carpetas y diversos trabajos de compostura.

⁴¹¹ A-RAC, Contabilidad 1854-enero, lib. nº 1.

⁴¹² A-RAC, Contabilidad 1854-enero, lib. nº 7 y doc. nº 1.

- A mediados de año, el 26 de julio⁴¹³ se produce la siguiente entrega de Urosa a la Academia, que consistía en seis tomos en folio de las *Memorias de la Academia* a 12 rs cada uno y ½ vara⁴¹⁴ de tela para las cubiertas a 12 rs la vara, haciendo un total de 90 rs, con el libramiento realizado al día siguiente, el 27 de julio.
- El 1 de octubre⁴¹⁵ se hace entrega a la Academia de doce tomos en folio a la holandesa regular, de las *Memorias de la Academia*, a 10 rs cada uno, haciendo un total de 120 rs.
- En diciembre, el día 20⁴¹⁶, se vuelven a entregar un grupo amplio de *Memorias de la Academia*, veintidós tomos en folio a la holandesa fina a 19 rs cada uno, dieciséis tomos en 4º a la holandesa fina a 10 rs, veintinueve tomos en 8º mayor a la holandesa fina a 9 rs, dieciocho tomos en 8º a la holandesa fina a 6 rs y finalmente veintidós tomos en 8º, marca española, a 5 rs cada ejemplar, haciendo un total de 1.057 rs por 107 encuadernaciones, con el libramiento realizado al día 28 del mismo mes.
- El último de los encargos se entregó el 31 de diciembre⁴¹⁷ y consistió en la encuadernación de una *Gaceta de Madrid* a la holandesa regular por 24 rs y después *Memorias de la Academia*, todas ellas a la holandesa fina, cinco tomos en folio a 10 rs cada uno, cuatro tomos en 4º mayor a 8 rs, y diez tomos en 4º a 6 rs, haciendo un total de 166 rs por 20 encuadernaciones.

El año 1855 también fue provechoso para el obrador de Uros con un buen número de encargos de la Academia, un total de seis, entre los que

⁴¹³ A-RAC, Contabilidad 1854-julio, lib. nº 45 y doc. nº 2.

⁴¹⁴ La vara fue una unidad de longitud utilizada en la península ibérica; la más empleada fue la vara castellana con una longitud de 0,835905 metros.

⁴¹⁵ A-RAC, Contabilidad 1854-octubre, lib. nº 64 y doc. nº 1.

⁴¹⁶ A-RAC, Contabilidad 1854-diciembre, lib. nº 87 y doc. nº 9.

⁴¹⁷ A-RAC, Contabilidad 1854-diciembre, lib. nº 96 y doc. nº 10.

encontramos sobre todo *Memorias de la Academia*, aunque también algunas encuadernaciones de la *Revista de los Progresos de las Ciencias* y de los *Estatutos*, haciendo un total de 1.723 rs por 414 encuadernaciones:

- La primera entrega tuvo lugar el 22 de febrero⁴¹⁸, y consistió en la encuadernación de cincuenta ejemplares en 4º a la holandesa común a 4 ½ rs cada tomo de la *Revista de los Progresos de las Ciencias exactas, físicas y naturales*, haciendo un total de 225 rs.
- La segunda de las entregas tuvo lugar el 19 de marzo⁴¹⁹ y consistió en la encuadernación de *Memorias de la Academia*, entre ellos dos tomos en folio a la holandesa fina a 10 rs cada uno, diez tomos en 4º a la holandesa fina a 6 rs, dos ejemplares de los *Estatutos*, tamaño folio en pasta fina y con relieve, a 15 rs cada uno, otros dos ejemplares de los *Estatutos*, tamaño folio en pasta fina sin relieve, a 10 rs cada uno, y finalmente la encuadernación de una *Guía de Madrid* de 1855, en 8º y en pasta fina a 6 rs, haciendo un total de 136 rs por 17 encuadernaciones.
- La tercera entrega tuvo lugar el 1 de abril⁴²⁰, todas las encuadernaciones de *Memorias de la Academia* a la holandesa fina, de las cuales dieciocho tomos en 4º a 6 rs cada uno, dos tomos en folio a 10 rs y un tomo en folio dobles a 16 rs, haciendo un total de 144 rs por 21 encuadernaciones.
- La tercera entrega tuvo lugar el 1 de julio⁴²¹, de nuevo *Memorias de la Academia* a la holandesa, entre las que nos encontramos dos tomos en 4º mayor a 10 rs cada uno, veintiún tomos en 8º a 6 rs y trece tomos en 4º a 8 rs, haciendo un total de 250 rs por 36 encuadernaciones.

⁴¹⁸ A-RAC, Contabilidad 1855-febrero, lib. nº 2.

⁴¹⁹ A-RAC, Contabilidad 1855-marzo, lib. nº 14 y doc. nº 2.

⁴²⁰ A-RAC, Contabilidad 1855-abril, lib. nº 21 y doc. nº 1.

⁴²¹ A-RAC, Contabilidad 1855-julio, lib. nº 43 y doc. nº 3.

- Unos días después, el 10 de octubre⁴²², Urosa entregó a la Academia doscientos ejemplares del tomo 1º, 1ª parte en rústica, tamaño folio, batido y cosido, a 1 rs cada uno de las *Memorias de la Academia*, haciendo un total de 200 rs
- La última de las entregas de este año 1855 tuvo lugar el 30 de noviembre⁴²³, y consistió en un gran número de tomos de las *Memorias de la Academia*, todas a la holandesa fina, de las cuales dieciséis tomos fueron en folio a 14 rs cada uno, veintiocho tomos en 4º a 10 rs, treinta y cuatro tomos en 8º a 6 rs y doce tomos en 8º regular a 5 rs, haciendo un total de 768 rs por 90 encuadernaciones.

El año 1856 fue de un menor número de encargos, ya que solo se han contabilizado tres, y además en el primer semestre, en el que volvemos a encontrar sobre todo *Memorias de la Academia*, aunque también algunas encuadernaciones del *Boletín del Ministerio de Fomento* y de la *Revista de los Progresos de las Ciencias exactas, físicas y naturales*, con encuadernaciones a la holandesa fina, y también con terminaciones en tela y en rústica, haciendo un total de 1.578 rs por 588 encuadernaciones:

- El primer encargo tiene fecha del 23 de enero⁴²⁴ cuando Urosa entregó a la Academia diez ejemplares del tomo 1º, de la 1ª parte a la holandesa a 10 rs cada uno y otros seis ejemplares en rústica a 6 rs, además de cien ejemplares del tomo 1º, 2ª parte en rústica a 1 rs, todo ello de las *Memorias de la Academia*, junto a tres libros en 4º del *Boletín del Ministerio de Fomento* a la holandesa fina a 6 rs, haciendo un total de 224 rs por 119 encuadernaciones.
- La segunda entrega tuvo lugar el 8 de abril⁴²⁵, que constaba en encuadernaciones de las *Memorias de la Academia*, todas ellas a

⁴²² A-RAC, Contabilidad 1855-octubre, lib. nº 69 y doc. nº 4.

⁴²³ A-RAC, Contabilidad 1855-noviembre, lib. nº 83 y doc. nº 3.

⁴²⁴ A-RAC, Contabilidad 1856-enero, doc. nº 1.

⁴²⁵ A-RAC, Contabilidad 1856-abril, doc. nº 3.

la holandesa fina, entre ellas dos tomos en folio mayor a 14 rs cada uno, cinco tomos en folio regular a 10 rs, dos tomos en 4º mayor a 8 rs y finalmente diecisiete tomos en 4º a 6 rs, haciendo un total de 220 rs por 26 encuadernaciones.

- El último encargo entregado por Urosa en este año lo realizó el 15 de junio⁴²⁶ en el que destacan, como en la mayoría de sus encargos, las encuadernaciones de las *Memorias de la Academia*, en este caso veinticuatro tomos encuadernados en tela, cortes dorados y relieve a 24 rs cada uno, tres tomos en folio a la holandesa fina a 10 rs, nueve tomos en 4º a la holandesa fina a 6 rs y doscientos tomos en folio y en rústica a 1 rs; además en esta entrega también realizó la encuadernación en rústica de ciento noventa *Memorias sobre telegrafía*, tamaño folio, a 1 rs cada una y diecisiete en tamaño 4º de la *Revista de los Progresos de las Ciencias exactas, físicas y naturales*, en rústica, haciendo un total de 1.134 rs por 443 encuadernaciones, la mayoría en rústica.

Descripción	Cantidad	Valor (rs)
Veinticuatro tomos en folio mayor con corte dorado y relieve a la holandesa fina	24	288
Tres tomos en folio a la holandesa fina	3	30
Nueve tomos en 4º a la holandesa fina	9	54
Veinticuatro tomos en folio y en rústica	200	200
Ciento noventa tomos en folio en rústica sobre telegrafía	190	190
Diecisiete tomos en 4º en rústica	17	17
Un par de carpetas en folio en tela	2	2
Un par de carpetas en folio en tela	2	2
Total	443	1.134

Madrid 15 de Junio de 1856
 Gregorio Urosa

Figura 5: A-RAC, Contabilidad 1856-junio, doc. nº 1

Habrá que espera un año completo para que la Academia solicite un encargo al taller de Gregorio Urosa. En los encargos de 1857 se encuentran, además de las *Memorias de la Academia*, encuadernaciones de los

⁴²⁶ A-RAC, Contabilidad 1856-junio, doc. nº 1.

Estatutos y de la *Revista de Ciencias de la Academia*, haciendo un total de 2.004 rs por 1.096 encuadernaciones:

- La primera entrega la tenemos fechada el 11 de mayo⁴²⁷, y abonada por parte de la Academia el 31 de ese mismo mes. En ella encontramos doscientos ejemplares de las *Memorias de la Academia*, en folio y en rústica, a 1 rs cada uno, además de veinticinco tomos en 4º a 6 rs, seis tomos en folio a 10 rs y un tomo en folio mayor a 16 rs, todo ellos a la holandesa fina; finaliza la entrega con doscientos ejemplares de los *Estatutos*, a la holandesa fina y cortados, a 0,40 rs, haciendo un total de 506 rs por 432 encuadernaciones.
- La segunda tuvo lugar el 10 de junio⁴²⁸, en la que se encuadernaron tres tomos de la *Gaceta* de los años 1855 y 1856 a la holandesa a 28 rs cada uno; también se entregaron 114 encuadernaciones de las *Memorias de la Academia*, entre ellas un tomo en folio a 12 rs, trece tomos en 4º mayor a 7 rs y quince tomos en 4º a 6 rs, todos ellos a la holandesa fina y el resto de la entrega encuadernados en pasta, como los veintitrés tomos en folio mayor a 14 rs cada uno, dos tomos en folio regular a 12 rs, siete tomos en 4º mayor grande a 7 rs, veintidós tomos en 4º mayor a 5 rs, siete tomos en 4º mayor grande a 7 rs, otros veintidós tomos en 4º mayor a 5 rs y por último dos tomos en 8º grande a 3 rs, haciendo un total de 788 rs.
- La tercera entrega se realizó el 29 de julio⁴²⁹, y abonada el 1 de agosto, por trescientos ejemplares del tomo 1º, parte 2ª, de las *Memorias de la Academia*, en rústica a 1 rs cada uno.
- La última entrega de este año se realizó el 31 de diciembre⁴³⁰, por la encuadernación de ejemplares del tomo 7º de la *Revista*

⁴²⁷ A-RAC, Contabilidad 1857-mayo, lib. nº 29 y doc. nº 2.

⁴²⁸ A-RAC, Contabilidad 1857-junio, doc. nº 7.

⁴²⁹ A-RAC, Contabilidad 1857-julio, lib. nº 69 y doc. nº 3.

⁴³⁰ A-RAC, Contabilidad 1857-diciembre, lib. nº 22 y doc. nº 2.

de Ciencias, de los cuales cincuenta a la holandesa común a 5 rs cada uno y doscientos ejemplares en rústica a 0,80 rs, haciendo un total de 410 rs.

11.º 2.

Recibo del Sr. Secretario de la Real Academia de Ciencias la cantidad de 410 rs por la encuadernación de cincuenta ejempl. de la Revista de Ciencias tomo 7º a la holandesa común a 5 rs ————— 250
 Doscientos id id id rústica a 0,80 rs el tomo ————— 160
 410

Madrid 21 de Dto. de 1857
 Gregorio Urosa

Figura 6: A-RAC, Contabilidad 1857-diciembre, doc. nº 2

En el año 1859 la Academia solicitó los servicios de Urosa en dos ocasiones, haciendo un total de 730 rs.

- La primera el 2 de enero⁴³¹, con el libramiento unos días antes, el 31 de diciembre de 1858, para la encuadernación de cincuenta tomos de la *Revista de los Progresos de las Ciencias*, el tomo 8º a la holandesa a 5 rs cada tomo y otros doscientos ejemplares del mismo tomo de la revista, en rústica a 0,50 rs, haciendo un total de 350 rs.
- La segunda tuvo lugar el 12 de septiembre⁴³² por la que se le abonaron un total de 380 rs,
- 4.2. Década de los 60 (1860-1869)

⁴³¹ A-RAC, Contabilidad 1859-enero, lib. nº 23 (diciembre 1858) y doc. nº 3.

⁴³² A-RAC, Contabilidad 1859-septiembre, lib. nº 71.

- El año 1860 solo tuvo dos entregas y en el mismo mes de diciembre, haciendo un total de 1.143 rs por 337 encuadernaciones.
- La primera se produjo el día 10⁴³³, por la que se encuadernaron 137 tomos de las *Memorias de la Academia*, todas ellas a la holandesa, cuarenta y ocho tomos en 8º a 4 rs cada uno, treinta y un tomos en 8º a 6 rs, veintiséis tomos en 4º a 12 rs, dieciocho tomos en 4º a 10 rs y por último catorce tomos en diferentes tamaños todos ellos por 73 rs, haciendo un total de 943 rs.

O. A.

Recibo del Sr. Secretario de la Real Academia de Ciencias
 la cantidad de *novecientos cuarenta y tres reales, vna.* por la compra
 de *de*

48 tomos en 8.º holandesa	a' 4	192,
31 id. en 8.º id.	a' 6	186,
26 id. en 4.º id.	a' 12	312,
18 id. en 4.º id.	a' 10	180,
14 id. diferentes tamaños holandesa		73,
		<u>943,</u>

Madrid 10 de Diciembre de 1860
 = Gregorio Ureca =

Figura 7: A-RAC, Contabilidad 1860-diciembre, doc. nº 1

- El segundo pago fue a finales de ese año, el 31 de diciembre, cuando se entregaron doscientos tomos de la *Revista de los Progresos de las Ciencias*, tomo 10 en rústica a 1 rs cada uno.

Habrà que esperar dos años, hasta en 1 de mayo 1862⁴³⁴, con el libramiento realizado por parte de la Academia el 7 de mayo, para la entrega

⁴³³ A-RAC, Contabilidad 1860-diciembre, lib. nº 96 y doc. nº 1.

⁴³⁴ A-RAC, Contabilidad 1862-mayo, lib. nº 19 y doc. nº 4.

por parte de Urosa de 866 *Memorias de la Academia*, 66 de ellas a 1,50 rs y las otras 800 a 1 rs, todas en rústica, junto a cien tomos de la *Revista de los Progresos de las Ciencias*, tomo 10 a 1 rs, haciendo un total de 999 rs; ese mismo año, el 31 de diciembre⁴³⁵, Urosa entregó cien tomos de la *Revista de los Progresos de las Ciencias*, tomo 12, en rústica a 1 rs cada uno. El total de los dos encargos fue de 1.099 rs por 966 encuadernaciones.

Figura 8: A-RAC, Contabilidad 1862-diciembre, doc. nº 4

Hasta 1867 no volverá Urosa a tener un pedido por parte de la Academia. En esta ocasión abonado el 20 de abril⁴³⁶, por la encuadernación de doscientos ejemplares en rústica de la *Revista de los Progresos de las Ciencias* a 1 rs cada ejemplar.

Será el 20 de diciembre de 1869⁴³⁷ el último libramiento que la Academia haga a Gregorio Urosa, que consistió en la encuadernación cien tomos de la *Revista de los Progresos de las Ciencias* en rústica, haciendo un total de 10 escudos.

⁴³⁵ A-RAC, Contabilidad 1862-diciembre, doc. nº 4.

⁴³⁶ A-RAC, Contabilidad 1867-abril, lib. nº 81.

⁴³⁷ A-RAC, Contabilidad 1869-diciembre, lib. nº 38.

5. RESULTADOS

El análisis de los datos ofrecidos por la documentación de archivo y el estudio de las encuadernaciones nos indican que se realizaron 56 encargos entre 1850 y 1869, con un total de 5.273 encuadernaciones por 18.571 rs.

La mayoría de las encuadernaciones realizadas por el obrador de Gregoria Urosa fueron para la *Revista de los Progresos de las Ciencias*, seguida en número por las *Memorias*, y los *Estatutos*, todas ellas publicaciones de la propia Academia, aunque también se encuadernaron *Memorias de Telegrafía* y ejemplares de la *Gaceta de Madrid*.

El tipo de terminaciones en las encuadernaciones fue diverso, prevaleciendo las holandesas (común, regular y fina), la pasta (común y fina), además de encuadernaciones tipo Bradel y numerosas en rústica.

6. CONCLUSIONES

Gregorio Urosa fue uno de los encuadernadores que sin ser de primera fila como Tomás Cobo o el obrador de Ginesta, realizó numerosas encuadernaciones de gran parte de las publicaciones de la Academia (*Revista*, *Memoria*, *Estatutos*), con terminaciones corrientes como holandesas, pasta y muchas en rústica. Sus precios estaban al mismo nivel que los solicitados por otros encuadernadores, por publicaciones similares en otras Reales Academias, como Manuel González, Miguel Ginesta de Haro, Tomás Cobo, Francisco Ayllón, Manuel Galiano y la imprenta de Manuel Fernández Tello en la Real Academia Española o de nuevo Miguel Ginesta de Haro, Manuel González, Santiago Pérez Junquera, Manuel Fernández Tello y Manuel Zofio Muñoz en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Hemos podido, por tanto, determinar cuáles fueron el tipo de publicaciones que se encuadernaron, la tipología de las terminaciones, el número de encargos, ejemplares encuadernados y la cuantía de cada uno de los encargos, datos que nos hace conocer mejor el trabajo del obrador de Gregorio Urosa, la historia de la propia Real Academia y la historia de la encuadernación madrileña.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Carpallo Bautista, A. (2015). Encuadernaciones del siglo XIX en la Biblioteca Histórica de Madrid. Ollero y Ramos.
- Carpallo Bautista, A.; Francisco Olmos, J.M. de; Calvo Rodríguez, M.; Massó Valdés, J.B. (2015). Encuadernaciones de las Guías de Forasteros de la Real Academia de la Historia. Ollero y Ramos.
- Carrión Gútiérrez, M. (1996). La encuadernación española en los siglos XIX y XX. Historia ilustrada del libro español: la edición moderna. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, pp. 491-539.
- Castañeda y Alcover, V. (1958). Ensayo de un diccionario biográfico de encuadernadores españoles. Maestre.
- Domingo Malvadi, M.A. La fábrica de los libros. Una aproximación bio-bibliográfica a la Casa Ginesta (1816-1891). [Trabajo inédito],
- Flores Hernández, Y.Y. & Carpallo Bautista, A. (2017). Los encuadernadores de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ruidera, 12, pp. 255-263.
- Flores Hernández, Y.Y. (2016). Estudio, catalogación y digitalización de las encuadernaciones artísticas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. [Tesis Doctoral defendida en 2016 en la Universidad Complutense de Madrid].
- López Serrano, M. (1972). La encuadernación española: breve historia. ANABA.
- Massó Valdés, J.B. & Carpallo Bautista, A. (2018). Estudio de las encuadernaciones tipo a la catedral de la Real Academia de la Historia. Métodos de información, 9(17), 2018, 45-73.
- Massó Valdés, J.B. (2015). Análisis documental de las encuadernaciones artísticas del siglo XIX de la biblioteca de la Real Academia de la Historia. [Tesis Doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid].
- Trejo Ostos, S. (2020). Los encuadernadores y su documentación de archivo en la Real Academia Española (1850-1866). [Trabajo de fin de Máster defendido en la Universidad Complutense de Madrid].

LA BIBLIOTECA ANIMADA O EL LIBRO HABITADO:
A PROPÓSITO DE LA ARQUITECTURA DE LA PALABRA
EN EL GENERAL DE TEOLOGÍA
(SALA DISPUTATIO) DEL REAL COLEGIO
DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS DE SALAMANCA

DR. MARIANO CASAS HERNÁNDEZ
Universidad de Salamanca, España

RESUMEN

La Compañía de Jesús, maestra en el universo de los juegos de intelecto y de las intervisualidades, hace un uso inteligente de la imagen de la librería como recurso legitimador y elemento de prestigio de la palabra pronunciada. El presente trabajo aborda la imagen libraria incorporada a los retratos de los doctores jesuitas dentro del programa iconográfico desarrollado en el General de Teología, que actúa con eficacia en el devenir y que, de mera plasmación sempiterna en los anaqueles ficticios de la figuración pictórica, se torna en herramienta eficaz y viva en el uso retórico del espacio concreto durante la celebración de las famosas disputas públicas mantenidas en el aula. Su presencia relata, además, una historia concreta oculta a los profanos: la de la propia Compañía en el progresivo asentamiento e incorporación al gremio universitario, la fundación de las cátedras de propiedad jesuíticas en la Universidad de Salamanca, su posicionamiento en las diatribas entre las distintas corrientes teológicas y la imagen pública que deseaba proyectar desde el retórico despliegue de las glorias propias.

PALABRAS CLAVE

Compañía de Jesús, Bibliotecas, Historia del Arte, Retórica visual

INTRODUCCIÓN

La actual aula magna de la Universidad Pontificia de Salamanca (creada en 1940 por Pío XII) fue concebida en origen como General de Teología (*sala disputatio*) del Real Colegio del Espíritu Santo, institución fundada por disposición testamentaria de la reina Margarita de Austria en la segunda década del siglo XVII. A este conjunto se trasladará la comunidad jesuita desde el colegio que habitaban en la misma ciudad y que en un espacio periférico permanecía en funcionamiento desde los días de san Ignacio. El nuevo enclave permitirá desarrollar la construcción de un discurso monumental conforme a los intereses y acentos de la autocomprensión y proyección pública de la propia Compañía de Jesús tras los fuertes impulsos promotores de la Corona.

El ejercicio de las conclusiones y los actos académicos que incluían *disputatio* pública, formaban parte del sistema académico vigente. Ya en las *Constituciones* (n. 456) aparece la necesidad de realizar disputas académicas en los distintos niveles como praxis habitual para la que dispone se organice un sistema de días y horas concretas y debidamente señaladas. Teniendo en cuenta la notable proyección de estos actos, el lugar institucional en el que se celebran será particularmente cuidado y no estará exento de un programa institucional de propaganda de la propia imagen, sobre todo cuando se incluya en un entorno monumental de la categoría del Real Colegio.

Cuando se inaugura el General en 1746 se descubre a la audiencia un verdadero microcosmos retórico conformado por palabras escritas (en cartelas, lienzos e inscripciones), palabras figuradas (en los motivos iconográficos elegidos para los óleos y relieves) y palabras pronunciadas (en la función real y fáctica -performativa- de la sala en plena acción de la *disputatio*). La configuración de su espacio interior obedece a un programa iconográfico complejo en el que los formatos del soporte escrito, libros y pergaminos, adquieren una especial relevancia, más aún cuando estos conforman bibliotecas visuales que incrementan y fundamentan sustancias, ideas y actores. De ahí la importancia de su presencia como imagen en el conjunto, donde la representación libresca adquiere unas

connotaciones casi míticas, plenas de significado. La historiografía artística al uso suele pasar de puntillas por estos particulares, fijando sus intereses en otros aspectos, mientras relega a la figuración de la biblioteca y a los formatos del libro a aspectos marginales de *atrezzo* obligado para el género retratístico de aparato. A este respecto interesan de manera particular las pinturas de los padres Luis de Molina, Francisco Suárez, Gabriel Vázquez y Gregorio de Valencia monumentalizados por sus respectivas librerías y sus interacciones respectivas con la audiencia en el binomio virtualidad/realidad.



Figura 1: Bóveda del antiguo General de Teología (hoy Aula Magna de la UPSA)

1. LOS RETRATOS DE LOS DOCTORES JESUITAS

El género de retrato es uno de los que más se practican en la pintura española. Portús indicaba con gran acierto que:

Más que otro tema artístico [...] el retrato es una “frontera” donde convergen numerosas ideas, significados y experiencias, tanto artísticas como extra-artísticas. Es el lugar donde, por ejemplo, se pone a prueba la aspiración ilusionista que ha caracterizado durante muchos siglos al arte figurativo occidental; pero también constituye un campo donde se

extremen las tensiones entre arte y realidad, y donde la imagen ha trascendido con mayor frecuencia su condición de mera forma significativa y ha adquirido contenidos más complejos. (Portús 2004, p. 19).

La utilización de los retratos ha dependido de los diferentes intereses y contextos que, conforme el caso concreto, se insertaban en un entorno en el que servían de sustituto eficaz del retratado, se erigían en elemento de legitimación o constituían una fórmula predilecta para perpetuar la memoria de un sujeto más allá de la muerte, entre otros (Azara 2002, pp. 14-26). También podía darse todo lo anterior a la vez, pues no son excluyentes. Si esto ocurría con una única factura, el efecto se veía potenciado cuando formaba parte de una colección, en la que se buscaba la generación de otros significados múltiples al mezclarse en la concepción de la serie varios asuntos. De hecho, cuando se construía una galería de retratos, se estaba elaborando un discurso histórico que reclamaba legitimidad, mérito y proyección, sobre todo si se daba en un contexto institucional: el trazado de la estirpe con la que se vincula la descendencia actual, la continuidad de la línea de sucesión legítima de la Corona, la exhibición del relato construido a través de la apelación de los integrantes célebres de un colectivo... La elección de los individuos figurados, conformaban un programa de construcción de memoria histórica, al proyectar sobre el presente los referentes del pasado y actualizarlos, rememorando, conmemorando y dirigiendo hacia el futuro en confiada prolepsis identitaria. Los retratos no se encargan para ocultarlos, sino para ser dispuestos en los lugares oportunos a los que la audiencia elegida accedía, donde podía contemplarlos e identificarlos y recibir sus mensajes. Las órdenes religiosas también participan de este universo de sentido y constituyen uno de los clientes más habituales al querer proyectar las propias visiones de su historia e intereses elaboradas *ad casum*. Por eso suelen prestar mucho cuidado a la construcción del relato mediante una adecuada elección de los personajes a retratar, de la fórmula elegida para su representación, de los elementos que los acompañan, etc., no dejando al azar cuestión alguna que pudiera conducir a una lectura incorrecta. La solución plástica, por tanto, será por ella misma una elección semántica consciente, a la que se añadirá el sentido oportuno en la disposición y orden dentro del conjunto final.

En el caso de los cuatro doctores jesuitas que nos ocupan, han sido concebidos desde el primer momento para ser ubicados en el lugar en el que se encuentran. Todos ellos han sido codificados en la apariencia y escenario e individualizados en el retrato, atributos y emblemas que acompañan a cada uno. Son imágenes distantes, enfrascadas en su actividad, conforme a la dignidad que ostentan. La imagen se conjuga con la palabra, en los jeroglíficos y en las cartelas, que glosan la perspectiva a resaltar de su vida y obra. Palabra e imagen comparten la misma eficacia. Ambas se remiten y se aclaran.

Tras la factura material de los lienzos se encuentra Juan Ruiz Soriano Tobar quien siguió de cerca las necesarias indicaciones realizadas por los padres de la Compañía, los artífices ideológicos, dada la complejidad retórica de los elementos que necesariamente habían de conformar el programa y a la que los hijos de san Ignacio eran tan afectos. De hecho, se puede documentar a través de una noticia del *libro de consultas*, que el 28 de abril de 1745 se había conferido sobre los cuadros y las descripciones de las ciencias que se habían de colocar en el General, resolviéndose también la inclusión de santo Tomás.⁴³⁸

El tipo de representación escogido para los retratos de aparato de los doctores de la Compañía es idéntico y salvo por los elementos individualizadores, comparten su localización en estudios similares. Todos se representan en el ejercicio de una plena actividad intelectual en desarrollo, sentados en un sillón frailer, arrimados a una sencilla mesa revestida con un mantel sobre el que se disponen los objetos que no faltan a ninguno: crucifijo, calavera, tintero, salvadera, pluma y libros (prácticamente un bodegón en toda regla). Un barroco y pesado cortinaje permite observar las librerías de trabajo, con los estantes bien nutridos. Aperturas de paisaje o interiores arquitectónicos, donde se introduce alguna escena complementaria, sirven de contrapeso y equilibran en la

⁴³⁸ Se confirió y aprobó todo lo que Padre Lino Franco tenía dispuesto para los cuadros del nuevo General de Theología y descripciones de las ciencias. Solo se dudó si se pondría allí también Santo Tomás y se resolvió que sí, pues es uno de los principales doctores de la escolástica. Consultas de los Jesuitas del Real Colegio de Salamanca desde 1680. BG. USAL Mx 168, f. 76v.

composición la pesada presencia de los anaqueles. No faltan en diferentes puntos, donde compositivamente más convenga en cada caso, la introducción del enigma correspondiente ni, por supuesto, una llamativa y desarrollada cartela en la parte inferior que glosa sintéticamente las glorias del efigiado y ayudan a comprender la imagen.⁴³⁹

⁴³⁹ El texto de las cuatro cartelas (desarrollamos las abreviaturas) es el que sigue:

El Padre Doctor Luis de Molina, Hijo Benemérito de la Compañía de Jesus, por aver sido el primero de ella que para Gran nombre suio y singular luz de las Escuelas dio a luz aquel libro de oro de la concordia entre la gracia Divina y el libre alvedrio, que probado en el crisol de tantas disputas, mostro al maior teatro de la Yglesia ser de los mas subidos quilates su doctrina benemerita e igualmente de los tribunales de la Justicia por los 6 tomos que escrivio de ella: Grande en los ojos del mundo y solo en suios humilde. Murio a 12 d eoctubre de 1600 y de su edad.

El venerable Padre Francisco Suarez de la Compañía de Jesus prodigio en virtud y Letras perfecto dechado de humildad, y modestia, Singular Capellan de María Santísima Ángel en la pureza, defensor de la fe: A quien llamo Paula V Doctor Eximio, la aclamacion de los Savios, Comun Maestro del Mundo Admiraronle vivo Valladolid. Salamanca. Alcalá. Roma, y Coimbra y en 26. Grandes Tomos de sus escritos le admirara la posteridad: diole al Mundo ranada, al Cielo Lisboa en 25 de septiembre de 1617, en los 70 de su edad.

El Padre Doctor Gabriel Vázquez de la Compañía de Jesus, Sol de la Sagrada Theología, Angel en las ostumbres, y entendimiento, a quien por su vivo ingenio, y erudicion singular llaman los Sabios el Agustino español. Ilustradas Roma y Alcalá en 29. años de su Doctrina, que en aquella insigne Universidad tiene escuela particular, murio a los 77 años de su edad en 23. de septiembre, de 1604, para vivir su Fama en los eruditissimos tomos de sus escritos.

El Padre Doctor Gregorio de Valencia de la Compañía de Jesus Theologo de los Primeros de su Siglo, Y de tan feliz estrella contra los Hereges, que en 24. años que Batallo con ellos, jamas se interrumpieron sus triunfos. pretendieronle los Reyes de Francia, y de Polonia para desterrar a los Hereges de sus Reynos: assitio en Roma a las celebres disputas de Auxiliis, mereciendo el Glorioso renombre de Doctor de los Doctores, que le dio Clemente Octavo murio en Napoles A 26 de Marzo de 1603. a los 60 de su edad.



Figura 2: Los retratos de los padres Luis de Molina, Francisco Suárez, Gabriel Vázquez y Gregorio de Valencia.

1.1. SU UBICACIÓN EN EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO

Para poder realizar una lectura correcta de cada unidad que compone el General, no se puede en modo alguno considerarla exclusivamente en sí misma, sino en relación con el resto, de tal manera que los elementos a los que refiere y con los que hace correspondencia, matizan y coadyuvan en su comprensión. Los cuatro retratos situados en el paramento murario frontero al que contiene las ventanas, se corresponden en cada tramo con los cuatro doctores máximos de la Iglesia Occidental, ubicados en

la bóveda, estableciendo de este modo una serie de paralelismos y correspondencias. La doctrina de estos últimos sirve de base segura y fundamento firme a la de aquéllos y, por extensión, a la doctrina que se imparte y trabaja en el Real Colegio y a la que promueven los hijos de San Ignacio.

Semejante colocación de los santos Agustín, Ambrosio, Jerónimo y Gregorio, rodeados de más alegorías y leyendas, conforman la espina dorsal en cuyos extremos se sitúan los grandes lienzos del desarrollo de la Sesión V del Concilio de Trento y la alegoría de la Compañía como maestra de todas las ciencias. Entrambas y bajo aquéllos se colocaban los asistentes, enfrentados, que serían testigos de los ejercicios académicos. Los padres Luis de Molina, Francisco Suárez, Gabriel Vázquez y Gregorio de Valencia asistían desde sus figuraciones, enfrentándose dos a dos (Molina y Suárez frente a Vázquez y Valencia), de tal manera que convergen hacia el centro de la estancia, donde estaban ubicados los lugares designados para los ejercitantes que sostenían cada una de las propuestas en la *disputatio*. Los relieves de santo Tomás de Aquino y de san Luis Gonzaga señalan directamente estos puntos, en el arco formero central de la estancia. En la organización actual se ha perdido la distribución y sentido original, al primar una única cátedra sobre el resto de la audiencia, dispuesta, excepto la presidencia, en bancos perimetrales corridos, ya al servicio del concepto de “aula magna.”

Los lienzos de los doctores aseguran el recuerdo colectivo a través de sus respectivas figuraciones y retratos, no sólo evidenciando tiempos pretéritos o personalidades a imitar, cuanto hagiografía escolástica, propuestas teóricas de desarrollo de pensamiento y certidumbre de ortodoxia. La memoria de la audiencia, adiestrada en este contexto, reconoce las señas identitarias por medio de los elementos que configuran los retratos y es capaz de traerlas al presente y actualizarlas en el tiempo. “La memoria como disciplina retórica tuvo una importancia excepcional, cual instrumento del intelecto ideal en la manipulación del recuerdo.” (González Sánchez 2017, p. 173). Imágenes contextuales, en suma, que renunciando a ser esenciales en la figuración por estar cuajadas de detalles elocuentes y plenas de pretensiones institucionales, tejen un relato a través de la presencia e interrelación de los retratos de aparato, en un

entorno controlado y dirigido. Este microcosmos narra las distintas maneras de enfrentar el discurso teológico con una praxis probada, dentro de la escolástica.

2. LAS BIBLIOTECAS FIGURADAS

En los lugares de formación de la Compañía, la biblioteca era un centro especialmente cuidado y protegido por las disposiciones de la *Ratio Studiorum*. Ciertamente el propio Ignacio había dejado señalado en las *Constituciones* la importancia de la pieza en todas las casas de la Compañía. Con ambas herramientas los cuidados depósitos librarios iban nutriéndose, incorporando fondos que no sólo estaban directamente relacionados con las necesidades epistemológicas de los estudiantes. Por ello “las librerías fueron la base intelectual para el desarrollo de muchos trabajos de los jesuitas, con lo que se explica la variedad de temas que se reunían en sus anaqueles.” (Burrieza 2010, p.187).

Las bibliotecas constituían los fondos sistematizados para un uso posterior de ellos por parte de la comunidad en la intimidad del aposento, donde se trasladaban los ejemplares necesarios para el trabajo individual, circunstancia arquetípica utilizada también en la configuración de los retratos que nos ocupan. Es en esta estancia para uso personal donde el jesuita se pertrecha no sólo en el ejercicio intelectual, sino también en las prácticas devotas y la mortificación propia (De León Pereira 2020, pp. 649-650) no faltando alguna imagen piadosa o crucifijo, ya sea en bulto redondo o en papel. El carácter apostólico, pleno de actividad, de la Compañía, alejaba a sus miembros del hábito y de la oración común que habían caracterizado a las restantes formas de vida religiosa, debiendo de elevar de vez en cuando el espíritu en medio de la actividad cotidiana a la contemplación por medio de oraciones breves, jaculatorias o pensamientos piadosos (Delgado 2021, pp. 147-149).⁴⁴⁰

⁴⁴⁰ En el tiempo de el estudio en escribir lecciones se debe y puede observar con algún cuidado una muy devota presencia de Dios, pues no embaraza la atención de escribir usando de las jaculatorias de la pureza de intención como ad maiorem Dei gloriam in nomine Iesu Christi in nomini Patris [...] Y las demás que, a cada uno inflamaren con más facilidad, usando de algunas señales para despertados de la presencia de Dios, al volver la oja, a tomar la tinta, al acabarse

El aposento jesuítico aparece dividido en dos ámbitos, siendo el que se utiliza para la labor y trabajo intelectual el que acapara nuestra atención, frente al reservado al descanso corporal. Estos lugares son los que han sido escogidos para ser los escenarios en los que actúan los padres retratados. Sobre la mesa y en los anaqueles se distribuyen los libros usados en lectura individual como fuente y consulta para obtener como resultado las lecciones y tratados que se encuentran elaborando.

Existen varias posibilidades por parte de los artistas a la hora de plasmar los volúmenes que forman parte de los retratos. Una de ellas consiste en disponer en los lomos el título de la obra, siendo habitual en los referentes intelectuales que estas sean escogidas de entre las más famosas de su propia producción. Así la composición resultante se convierte en todo un compendio en imagen de la potencia intelectual de su autor, transformándose los soportes librarios en atributos del protagonista, quien literalmente construye y muestra (con valores de ostentación, contribución y condecoración) su biblioteca. Nótese que esta no es la solución adoptada en Salamanca. Otra de las fórmulas opta por integrar libros que no pertenecen a la pluma del efigiado, dejando visible en el lomo el título de la obra, ya sea sólo o acompañado de su autor correspondiente. En el caso de los doctores objeto de nuestro estudio, se ha decidido la inclusión de las fuentes con las que estos construyen su discurso, mientras que las aportaciones personales se ostentan a modo de enigma en elocuentes emblemas o en las cartelas que forman parte de la composición. Se descubre una voluntad expresa para que figuren los recursos de los que las inteligencias sobresalientes de los efigiados, propuestos como modelos a imitar, se han nutrido. Responde, por tanto, a esa “correspondencia precisa entre imagen y el individuo como si se tratara de un elemento de captación espiritual” (García Garrido 2006, p. 186), o intelectual (podríamos añadir en este caso concreto). Hacen acto de aparición en los anaqueles, por tanto, los nombres de los autores de las disciplinas teológicas que directamente proyectan hacia el ejemplo imitativo de los usuarios de la estancia, quienes estaban familiarizados

el renglón, al raiar algunas palabras y otras semejantes [...]. BG USAL Ms 666, fol 31r.-31v. citado en De León Pereira, 2020, p. 661.

con el manejo cotidiano de los mismos y se ejercitaban en la fundamentación de sus respectivas defensas en la *disputatio* de las conclusiones y actos, a modo de apoyo y aparato crítico.

La insistencia en indicar en el lomo el autor del texto al que corresponde la obra, exceptuando los libros que se encuentran sobre los escritorios, que incluyen junto a aquel también el título concreto, señalan una clara voluntad de explicitar en el ejemplo de los doctores de la Compañía la totalidad de la producción comprendida metonímicamente en los nombres de referencia. De este modo se recurre a la colectivización de la presencia permanente que permite la obra plástica, perpetuando la necesidad de su conocimiento y consulta para la elaboración de un sólido discurso. Las fuentes se explicitan de este modo para el auditorio que se ejercita en la sala, como referentes inexcusables que sustentan una labor académica consistente y fundada.

¿Cuáles son estos libros? En los anaqueles se distribuyen la Sagrada Escritura, el magisterio de la Iglesia expresado en los concilios, con especial incidencia en el de Trento (último vigente en aquel momento), o en las obras de patrística, junto a referentes de filosofía y teología, en la que destaca la escolástica con santo Tomás y la particular espiritualidad representada en los ejercicios de san Ignacio y el volumen de Tomás de Kempis. Véase la tabla que se adjunta con los títulos y sus correspondencias.

Tabla 1

Tabla con las inscripciones de los libros figurados				Correspondencia
Luis de Molina	Francisco Suárez	Gabriel Vázquez	Gregorio de Valencia	
Aristotelis		Aristotelis		Aristóteles
Biblia Sacra	Biblia Sacra	Biblia Sacra	Biblia Sacra	Sagrada Biblia
	Conci.			Concilios Generales
Concil. General.	Concil. Genera.	Concilio Ge.	---i. General	
Concil. Hispa.	---cil--- ¿?	Concil. Hisp.	Concil. Hispan.	Concilios Hispanos
Concil. Triden.	---- Tri --- ¿?	Concil. Tridentin.	Concil. Tr.	Concilio de Trento
S. Ambro.	S. Ambr. Opera	S. Ambrosi.	S Ambros. Op.	Obras de S. Ambrosio
S. August. Oper.	S. August. Oper.	S. Augustin.	S. August. Op.	Obras de S. Agustín
S. Basilio Op.	S. Basili.	S. Basilio Oper.	S. Basil. Op.	Obras de S. Basilio
S. Gr.	S. Gregori. Pap. Op.	S. Grego.	S. Gregorio Op.	Obras de S. Gregorio Magno
	Gregorio		S. Gregor.	Obras de S. Gregorio de Nisa
S. Gregorio N.				
	S. Hiero.	S. Hieron.	---Hieeron. Op.	Obras de . Jerónimo
	S. Joa.		S. Joan	Obras de Juan Casiano
		Joan Cassiani Collat.	Joan Cas	
			S. Joan Cass.	
S. Joan Ch.	S. Joan Chrisost.	S. Joan Ch.		Obras de S. Juan Crisóstomo

S. Leonis P. Op.	Leonis	S. Leon.	S. Leonis p. Op.	Obras del Papa S. León Magno
	S. P. Ign. Excr.		S. P. Ignat. Ex.	<i>Ejercicios espirituales</i> de San Ignacio
			S. Petri	Obras de S. Pedro Crisólogo
	S. Petri Chrisol Op.	S. Petri Chrysol	--- Ysol Op.	
S. Philastri	S. Philast.		S. Philastris Op.	Obras de S. Philastro Brixiense
S. Prosperi Op.	S. Prosperi Op.	S. Prosperi. Oper.	S Prosperi Oper.	Obras de S. Próspero de Aquitania
	S. Thom. De Aq. Sum.	S. Thom. D. Aqun.	S. Thom. Aquí.	Obras de Sto. Tomás de Aquino
		-Yrendi. Oper.	---Rendi Op.	
Tertulian. Op.		Tertulian. Oper.	Ter---ia	Obras de Tertuliano
		Thom. D. Kemp.	Thom. D. Kem.	<i>Imitación de Cristo</i> de T. de Kempis.

Los volúmenes recuerdan visualmente las disposiciones incluidas en las *Constituciones* (nn. 464-470) que señalan los libros que se han de leer y los que no en los colegios. Así, Aristóteles se convierte en el referente de la lógica, la filosofía natural, la filosofía moral, la metafísica y de las artes liberales; la Sagrada Escritura y santo Tomás serán indispensables en teología, recomendándose también al maestro de las *Sentencias* (Pedro Lombardo) y una selección de los cánones y concilios. La norma señala que se puede hacer uso de autores de recta y probada doctrina y sin sospecha alguna, pero que en modo alguno puede leerse obra o autor sospechoso de mala doctrina, puesto que “es cosa rara que algún veneno no se mezcle en lo que sale del pecho lleno de él” (*Constituciones* n. 465a). Como se puede comprobar, los autores y libros visibilizados en

los retratos observan claramente estas disposiciones y constituyen su expresión plástica y notoria.



Figura 3: Detalle de la escribanía de Gregorio de Valencia.

A la hora de localizar algunos ejemplares debe observarse cómo se ha preferido la opción de señalar el título de la obra en tres casos muy particulares: La *Summa Theologiae* de santo Tomás, los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio y la *Imitación de Cristo* de Tomás de Kempis. Además, estos volúmenes se han dispuesto sobre las escribanías y no en la estantería. Que aparezcan tan a mano, desprende inmediatez por su consulta y uso, pues no en vano aseguran, por un lado, el apoyo en la doctrina tomista y, por otro, indican la espiritualidad y método ignaciano de los ejercicios y el cristocentrismo imitativo del Kempis. Toda una declaración de identidad de la metodología jesuítica que, una vez superadas las primitivas posiciones de Ignacio, Laínez, Borja y Mercuriano, desde Acquaviva basculó hacia privilegiar la acción apostólica frente a la oración mental de raigambre contemplativa.

2.1. UNA REIVINDICACIÓN DE LAS CÁTEDRAS DE LA COMPAÑÍA EN LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

La progresiva incorporación de los colegios jesuíticos a las universidades se produce primero a través de la enseñanza de gramática latina y posteriormente por medio de las cátedras. En Salamanca, el resto de órdenes que formaban parte del gremio académico no le va a poner las cosas fáciles a la Compañía, quien no dudará en llevar a cabo una serie de actuaciones que entrarán en conflicto de intereses con los del Alma Mater y serán causa de conflictos y roces (por ejemplo, al programar disputas o lecciones a la misma hora que la cátedra de prima, participando en controversias, etc.). Tras muchos movimientos, la Compañía consigue el respaldo de la Corona y la reina dota cátedras, llegando en 1668 a disponer de dos, una de prima y otra de vísperas, en igualdad con el resto de las órdenes religiosas (los dominicos en 1605 y 1608, posteriormente los benedictinos en 1692 y los franciscanos en 1734) (De León Pereira 2020, pp. 444-452). En 1720 el arzobispo de Granada, Francisco de Perea, dota la cátedra de Francisco Suárez, que no sin resistencia fue fundada en 1721. (Simón Rey 1965, pp. 125-128). Bajo la selección de retratos escogida para el General de Teología de 1746 se evidencia que la Compañía ha incluido el relato del propio progreso en la consecución de un lugar, ganado a pulso, con trabajo y diatribas, tras múltiples dificultades en la integración corporativa de la Universidad decana de las Españas.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Dentro del programa iconográfico general del recinto, los retratos de los doctores sirven de elemento transmisor/continuador de la ortodoxia de los doctores máximos de la Iglesia hacia la cotidianidad de cada día en la labor desempeñada por parte de la Compañía, configurando con el resto de elementos un imaginario activo que visibiliza el trabajo jesuítico en un *continuum* a través del tiempo, en una acción sin límite geográfico y que abarca a todas las ciencias, verificada con cada *disputatio*. En su actividad intelectual se glosan los propios logros mediante los emblemas y las palabras de las cartelas. También se proponen como ejemplo de virtud y doctrina, llevando a cabo una labor sagrada para la defensa de

la fe, el combate de los errores, la destrucción de la herejía y la conversión de las almas. Son, por tanto, mostrados como modelos de perfección humana, campeones del catolicismo y ejemplos intelectuales.

Las librerías y volúmenes representados en estos retratos son, a su vez, elementos elocuentes que aportan su mensaje específico a la historia que se narra, como se ha visto. En la elección de los autores y la opción por los nombres frente a las obras concretas (incluyendo los tres casos indicados con título expreso), muestran unas características en plena consonancia con las disposiciones de las *Constituciones* y constituyen el sustrato cotidiano legitimador sobre el que fundar la elaboración teológica. Retórica visual que perpetúa referentes y formula signos directamente dirigidos a una audiencia muy concreta.

Las bibliotecas figuradas salen así a la luz, como fundamento de la palabra pronunciada y esgrimida, como material en la construcción de una paradójica dicotomía asintótica representada y citada, a modo de aparato crítico, que precisa de su actualización en el ejercicio académico para que el constructo total sea efectivo: la *arquitectura* de la palabra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZARA NICOLÁS, P. (2002). *El ojo y la sombra: una mirada al retrato en occidente*. Gustavo Gili.
- BELTING, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz Barpal Editores.
- BURRIEZA SÁNCHEZ, J. (2010). La estrategia y ministerio educativo en la antigua Compañía de Jesús (siglos XVI-XVIII). *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*. Sílex, 179-218.
- DE LEÓN PEREIRA, C. J. (2020). *La Compañía de Jesús en la Salamanca universitaria (1548-1767). Aspectos institucionales, socioeconómicos y culturales*. Publicaciones Universidad de Salamanca.
- DELGADO, M. (2021). *El siglo español (1492-1659) Un ensayo de historia espiritual*. Ediciones Encuentro.
- FREEDBERG, D. (1992). *El poder de las imágenes: estudios sobre a historia y la teoría de la respuesta*. Cátedra.

- GARCÍA GARRIDO, M. Á. (2006). La imagen predicada. La virtud como camino hacia la salvación en los retratos de Francisco Pacheco (1564-1644). *Etiópicas* 2, 172-201.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, C. A. (2017). *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*. Cátedra.
- LILAO FRANCA, Ó., BECEDAS, M. (1999). Noticias sobre la Biblioteca del Colegio Real de la Compañía de Jesús de Salamanca. *Estudios históricos salmantinos: homenaje al P. Benigno Hernández Montes*. Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 511-538.
- M. MIRANDA, M. (2013). Quando os Jesuítas eram mestres da palavra: a Retórica segundo a *Ratio Studiorum*. *Humanitas* 65, 187-204.
- PORTÚS PÉREZ, J. (coord.) (2004). *El retrato español: del Greco a Picasso*. Museo del Prado.
- RAMOS DOMINGO, J. (1998). *Retórica-sermón-imagen*. Publicaciones de la Universidad de Salamanca.
- RICO CALLADO, F. L. (1999-2000). La reforma de la predicación en la Orden Ignaciana: *El Nuevo Predicador Instruido* (1740) de Antonio Codorniu. *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 18, 311-340.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1969). *Estudios del barroco salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús*. Centro de Estudios Salmantinos.
- RUIZ MALDONADO, M. (2009). *El Aula Magna de la Universidad Pontificia de Salamanca*. Publicaciones Universidad Pontificia.
- SIMÓN REY, D. (1965). Las cátedras de la facultad de Teología de la Universidad de Salamanca en el siglo XVIII. *Salmanticensis* 12, 109-164.
- TELLECHEA IDÍGORAS, I. (1987). Teología barroca salmantina en el real colegio de la Compañía (1714 - 1750). *Salmanticensis*, 34, 359-368.

PUBLICITANDO UN PROYECTO ILUSTRADO: LAS
NUEVAS POBLACIONES A TRAVÉS DEL *VIAJE DE*
ESPAÑA DE ANTONIO PONZ⁴⁴¹

DR. FRANCISCO JOSÉ PÉREZ-SCHMID FERNÁNDEZ
Universidad de Jaén, España

JUAN MANUEL CASTILLO MARTÍNEZ
Universidad de Jaén, España

RESUMEN

El *viage de España* de Antonio Ponz es una de las obras más importantes de la literatura viajera del siglo XVIII. El valenciano describe la España de su tiempo poniendo de relevancia tanto los defectos como las virtudes en clara relación con las acciones reformadoras que estaba desarrollando en aquella época Campomanes desde el gobierno. Una de las acciones que impulsó el fiscal fue la Colonización de Sierra Morena, junto con otros ilustrados como Pablo de Olavide, y la obra de Ponz se convertirá en un soporte para publicitar este proyecto tanto dentro como fuera de España asociándolo a la figura de Carlos III como uno de sus logros más importantes.

PALABRAS CLAVE

Andalucía, Antonio Ponz, Nuevas Poblaciones, Sierra Morena, viajes.

⁴⁴¹ El presente trabajo ha sido realizado dentro del Proyecto de investigación I+D+i IEG 2020: «Humanidades Digitales y Musealización. El viaje del ilustrado Antonio Ponz al Reino de Jaén e Intendencia de las Nuevas Poblaciones (siglo XVIII)» financiado por el Instituto de Estudios Giennenses; de las actividades del Grupo HUM155: Laboratorio de experimentación espacial (LABe2) de la Junta de Andalucía en la Universidad de Jaén y dentro del Proyecto I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación PID2019-110225GB-I00/ AEI /10.13039/501100011033 bajo la denominación "Publicitando un proyecto ilustrado: las Nuevas Poblaciones a través del *Viaje de España* de Antonio Ponz ", dentro de "El proyecto de las nuevas poblaciones de Sierra Morena y Andalucía en contexto europeo y comparado: ideas, reformas y proyección (1741-1835)".

El buen éxito de esta sola empresa, que el rey confió al asistente de Sevilla D. Pablo de Olavide, haría memorable el reinado de S. M. si no viéramos efectuadas otras muchas de la mayor importancia, [...]. (Ponz, 1776, VI, XXXI).

INTRODUCCIÓN

En 1772 se publicó el primer tomo del *Viage de España* de Antonio Ponz descubriéndonos desde su prólogo los valores que dirigían su trabajo. Por un lado, ser útil a la nación desvelando lo que impedía su progreso, y promover lo que podía implementar su desarrollo (Crespo, 2012, p. 35). Por ese motivo nuestro viajero nos alude a fábricas y obras públicas, manifestando tanto la excelencia de unas como la falta de inteligencia de otras, o a las Bellas Artes, los monumentos antiguos, la agricultura, los montes o plantíos, entre otras cuestiones. Su objetivo principal era ofrecer al público sus observaciones para que les sirvieran de guía a quienes quisieran conocer las mejores cosas de España (Ponz, 1772, I, prólogo, s.p.).

Con estos criterios realizó sus viajes nuestro observador, cuya obra se editó en dieciocho tomos impresos entre 1772 y 1794, siendo el último publicado de forma póstuma. El viaje se centró fundamentalmente en La Corte, los Sitios Reales, las dos Castillas, Extremadura y Andalucía, sobre las que además de reconocer sus elementos positivos y potencialidades, también denunció su despoblación, su deforestación, su decaída industria, y el pésimo estado de su agricultura. Mientras que de otras zonas, como Valencia, País Vasco y sobre todo Cataluña, reconocía su mayor dinamismo (Crespo, 2012, pp. 36-38).

En 1771 había comenzado a recorrer la España que posteriormente reflejaría en sus libros, y en ella encontró a las Nuevas Poblaciones, no en vano Campomanes le encargó la tarea de inventariar las pinturas y obras artísticas más destacadas de los colegios de los jesuitas expulsos por medio de una real orden del 2 de mayo de 1769 (Rodríguez-Moñino, 1996, p. 70; Hamer, 2009, p. 146; Crespo, 2012, p. 69; Fidalgo y González, 2013, p. 47) por lo que podemos deducir que nuestro protagonista conoció desde muy temprana fecha dicho proyecto de colonización. No podemos olvidar que en el Fuero de Población se alude en varios de sus

artículos a los bienes inmuebles y muebles de los jesuitas expulsos como recursos disponibles⁴⁴².

La conexión entre Campomanes y Ponz quedaba al descubierto por medio de este encargo, pues paralelamente el valenciano comenzó a recopilar datos sobre los lugares que visitaba y que posteriormente le servirían de base para su obra magna. Su intención quedaba reflejada en el manuscrito titulado *Ydea de lo que Dn. Antonio Ponz se ha propuesto y ha empezado hacer en su Viaje por España para informar al Ilmo. Señor Dn. Pedro Rodríguez Campomanes, que se lo ha facilitado*, donde solicitaba su protección y recomendaciones para realizar una recopilación de inscripciones, cuadros, noticias, etc. El hecho de que Ponz informara a Campomanes nos confirma el padrinazgo sobre nuestro protagonista y su influencia para que Ponz tomara como objetivo fundamental de su obra conocer la situación socioeconómica del país. En este sentido concuerda con la obsesión de Campomanes para revitalizar la agricultura, la ganadería e industria, tan presente en su círculo (Crespo, 2012, pp. 70-71).

En el caso del proyecto de colonización, Campomanes fue uno de sus padres confesos ya sea por la redacción del Fuero de Sierra Morena (Vallejo, 1997, 194-195) o por el impulso y defensa de las colonias en multitud de ocasiones (Alcázar, 1930, 14, 18 y 112). Como ejemplo, destacamos como en su discurso sobre la industria popular de 1774 indicó que las Nuevas Poblaciones eran un ejemplo en cuanto al asentamiento de extranjeros tanto en las labores industriales como agrícolas, favoreciéndose la constitución de una industria popular entre las familias de labradores. Según Campomanes era necesario que se fuera extendiendo la población sobrante por los lugares despoblados de los alrededores con estas actividades —en línea con los escritos del superintendente Olavide— como modelo para los pueblos antiguos. Para él, el éxito en el cultivo de las moreras, el lino y el cáñamo eran un ejemplo a seguir, pues abundaban las materias primas y su transformación mediante las manu-

⁴⁴² En concreto los artículos XX, XXXIV, XXXV, XLIII, XLIV, XLV, XLVI y LXXVIII se refieren a las temporalidades de los regulares de la Compañía (Fuero, 1767).

facturas (Rodríguez de Campomanes, 1774, 131-132; Ramos, 2012; Pérez-Schmid, 2020, 78). Acciones análogas a estas serán las que ensalce Ponz es su viaje como ejemplo para el resto de la Monarquía como las manufacturas del Hospicio de Ciudad Real (Ponz, 1791, XVI, p. 42).

De los dieciocho tomos que componen el *Viage de España* solo en tres de ellos se refiere a las colonias. Mientras que en el tomo VI dedicado a “Madrid y los sitios reales inmediatos” se dan informaciones generales sobre la Superintendencia de Nuevas Poblaciones, en el XVI trata sobre el partido de Sierra Morena y en el XVII sobre las Nuevas Poblaciones de Andalucía⁴⁴³. Si bien debemos de reseñar que el tomo XVIII⁴⁴⁴ se refiere a la nueva población de El Algar, iniciativa privada del marqués de Atalaya Bermeja, Domingo López de Carvajal y Novoa, a semejanza de Sierra Morena (Ponz, 1794, XVIII, pp. 114-119).

No solo el conocimiento del propio texto de Ponz nos ha ayudado en la realización de este trabajo, la bibliografía sobre viajes y la producción histórica sobre la Superintendencia de Nuevas Poblaciones serán la base de este estudio en el que hemos introducido los Sistemas de Información Geográfica (SIG) para geolocalizar la ruta por la que discurrió el viaje de Antonio Ponz en las Nuevas Poblaciones, clarificando su itinerario, y las localidades que describe, dejando de manifiesto la parte del proyecto que no incluyó en su obra. Además, hemos realizado una cuenca de visibilidad para poder representar una de las descripciones del paisaje que hizo nuestro autor.

Nuestro objetivo será, por lo tanto, examinar las descripciones que realizó Ponz sobre dichas colonias, para ello revisaremos la producción historiográfica de su viaje en dicha Superintendencia para posteriormente estudiar el texto en dos momentos, por un lado la descripción realizada en la década de los setenta, en la última parte del gobierno de Pablo de Olavide, y de otro la compuesta en torno a 1790, durante la intendencia de Miguel Ondeano a la luz de las circunstancias políticas en las que estaban inmersos dichos establecimientos. Si bien, tanto en una como otra, la influencia de Campomanes está muy presente, con

⁴⁴³ Ambos tomos están dedicados a Andalucía.

⁴⁴⁴ Este tomo se dedica a “Cádiz, Málaga y otros pueblos de Andalucía”.

una mirada ensalzadora hacia la colonización, no exenta de alguna crítica, que analizaremos en este trabajo.

1. ESTUDIOS SOBRE LAS NUEVAS POBLACIONES Y ANTONIO PONZ: ESTADO DE LA CUESTIÓN

No debemos comenzar con el estudio sobre las Nuevas Poblaciones del *Viage de España* sin antes realizar un recorrido por las publicaciones que han recogido y estudiado este testimonio. El único trabajo que se ha dedicado por completo a dicho aspecto ha sido el de Rodríguez-Moñino (1996) donde transcribe el viaje a las colonias completándolo con aportaciones del Padre Enrique Flórez y del diccionario Madoz. Después de trazar un perfil biográfico del autor traslada el texto sobre las colonias comentando algunos de sus aspectos, si bien echamos en falta la información del tomo VI, al que no alude, al igual que la mayoría de los trabajos.

El siguiente grupo de obras que analizan o describen estos testimonios están relacionados con la recopilación de libros de viaje y literatura viajera que hacen referencia directamente a lo recogido por Ponz en las Nuevas Poblaciones como Aguilar Gavilán (1994, p. 88) que incide en la parte que ensalza a Carlos III; López Ontiveros (1996, pp. 13-15, 20-22, 29-30) lo introduce para analizar el itinerario, el poblamiento y el paisaje en los viajeros ilustrados con referencia expresa a La Carolina, Criado (2001) entresaca referencias a San Sebastián de los Ballesteros, Valladares (2002, pp. 96-97, 337-343) transcribe el viaje a Sierra Morena, y Hamer (2009, pp. 53-56, 146), que reproduce el texto referido a las Nuevas Poblaciones de Andalucía acompañado de un perfil biográfico del valenciano. Debemos referirnos a Perdices (2018, pp. 94-95) dado que pese a centrar su trabajo en los viajeros extranjeros hace referencia expresa a Ponz, y a la influencia de Campomanes, denotando como nuestra obra pretendía contrastar la imagen económica de España con la que mostraron algunos viajeros de la época, especialmente los británicos en la línea de Ramos (2012). La obra de Ponz tuvo tal difusión que sirvió de base para la composición de otros libros de viaje coetáneos como por ejemplo *Descrizione odeporica della Spagna* de Antonio Conca (1795, III, pp. 114-119 y 201-203).

Mención aparte merece *Un viaje para la ilustración* de Daniel Crespo (2012), donde trata no solo el origen y los objetivos del viaje enmarcándolo dentro del movimiento ilustrado español, sino también el tratamiento que se realiza en la obra sobre la economía o las Bellas Artes, intercalándose referencias a las Nuevas Poblaciones en el desarrollo del discurso.

Para finalizar este apartado, no podemos dejar a un lado que Ponz es uno de los autores del siglo XVIII más citados dentro de la historiografía sobre Nuevas Poblaciones. Las citas al valenciano son muy comunes en los trabajos de Defourneaux (1959, pp. 232-234), Capel (1970, pp. 189-190), Perdices (1993, p. 233), Sánchez-Batalla (1998-2003), etc.

2. LOS VIAJES DE PONZ EN LAS NUEVAS POBLACIONES

Para analizar el texto referido a estas colonias hemos dividido este apartado en tres epígrafes. El primero dedicado al tomo VI que se publicó en 1776 con los datos que el superintendente Olavide le remitió a Ponz el año anterior. El segundo epígrafe está sacado del tomo XVI sobre Sierra Morena y el último, el XVII, a las Nuevas Poblaciones de Andalucía, con los aportes del viaje realizado en torno a 1790 por el camino real de Madrid a Cádiz.

2.1. LAS COLONIAS EN EL TOMO VI DE *VIAGE DE ESPAÑA* (1776)

1775 fue un año agridulce para el superintendente Olavide. Si por un lado rebosaba confianza ante los resultados que estaba recogiendo del proyecto de colonización de Sierra Morena y Andalucía, por otro a finales de 1775 sería llamado a la Corte, produciéndose el 14 de noviembre de 1776 su detención en Madrid por el alguacil mayor de la Inquisición en el domicilio de Luis de Urbina, conduciéndolo a las cárceles secretas de la Inquisición para desaparecer durante dos años del «mundo de los vivos» (Defourneaux, 1959, pp. 232-234):

Pendant deux ans, il allait être rayé du monde, le silence le plus complet se faisant sur don dort. (Defourneaux, 1959, pp. 339-340)

En este contexto, el 22 de septiembre de 1775 Olavide le remitía a Ponz desde La Carolina la información que el valenciano le había solicitado

sobre las Nuevas Poblaciones (Perdices, 1993, p. 537; 1994, p. 332). La inclusión de estos datos en el prólogo del tomo VI no es trivial, pues al estar dedicado a “Madrid y los sitios reales inmediatos” su autor enumeró en la introducción muchas de las obras que se realizaron bajo el reinado de Carlos III como medio de ensalzar al monarca⁴⁴⁵. Si bien, el hecho de que este tomo fuera compuesto antes de la entrada de Olavide en las cárceles de la Inquisición hizo que su autor citara al superintendente como la persona al que el rey confió esta empresa, aunque también pudo ser una manera de apoyarlo con la publicación de los datos que mostraban que la empresa había sido un éxito, otorgando por lo tanto prestigio a la Monarquía (Ponz, 1776, VI, XXIX-XXXI). Prueba de ello es la carta de Giusti, embajador de la corte de Viena en Madrid, a su ministro Kaunitz donde, pese a recoger las declaraciones reservadas del capuchino fray Romualdo de Friburgo, donde le informaba de la próxima caída de Olavide, reconocía por medio de los mismos datos que recoge Ponz que las colonias progresaban, aunque resaltaba el maltrato a los colonos (Alcázar, 1930, pp. 53-56).

En la documentación que Ponz recibió en 1775 el superintendente pretendía hacerlo participe del éxito de las Nuevas Poblaciones. Campomanes era un punto común entre ambos, y las ideas reformistas que se habían hecho realidad en estas colonias tuvieron en el *Viage de España* uno de sus propagadores fundamentales para que dicha empresa fuera conocida tanto dentro como fuera del reino. Por lo tanto la introducción de este texto en el prólogo fue premeditada.

El relato comienza con la referencia a los extranjeros que viajaban por España, que antes contemplaban Sierra Morena como una tierra des poblada, sin cultivo, inhóspita, abrigo de malhechores, y que ahora se mostraba trasformada en todo su esplendor proporcionando los datos sobre el número de poblaciones creadas, sus habitantes o edificios públicos como podemos observar en el cuadro 1.

⁴⁴⁵ Esta idea de las colonias como uno de los monumentos más importantes dedicados a Carlos III ya lo encontramos en la carta de Teu (1768, p. 5), un escrito propagandístico del círculo cercano de Olavide.

Cuadro 1. Las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía según el tomo VI de *Viage de España* de Ponz (1776)

FELIGRESÍAS DE SIERRA MORENA	11
ALDEAS DE SIERRA MORENA	5
FELIGRESÍAS DE ANDALUCÍA	4
ALDEAS DE ANDALUCÍA	15
FAMILIAS	2.446
HABITANTES	10.490
LABRADORES	8.179
ARTESANOS	2.217
IGLESIAS / CAPILLAS	24
CASAS	2.200
MESONES	15

Fuente: Elaborado por los autores

Además, el texto describe la profusión de plantíos con 200.000 olivos, más de medio millón de moreras, que junto con los árboles frutales, vides y álamos rebasaban el millón. En lo referido a las fábricas resalta la de manufactura de seda y lana, incidiendo en que las había de todo género. Para terminar, relaciona las principales cosechas, que eran las de trigo, centeno, cebada, garbanzos, lentejas o habas, destacando que un año con otro se recogían 500.000 fanegas de todos estos géneros (Ponz, 1776, VI, XXIX-XXXI).

La información facilitada por Olavide a Ponz estaba conformada por una memoria y cuadros estadísticos. Mientras que el informe que le acompaña fue transcrito por Defourneaux (1959, pp. 232-234), no así los cuadros estadísticos⁴⁴⁶. El superintendente comienza hablando del clima para proseguir la abundancia de agua y la calidad de la tierra. Desarrolla el cultivo de los plantíos como complemento, y en particular de la vid, el olivar y las moreras junto con una gran variedad de cosechas como vimos anteriormente. Señala la importancia de las fábricas de paños o seda, de la ocupación de hombres, mujeres y niños, y de las novedades como la academia de dibujo, la escuela de hilar según el método

⁴⁴⁶ La localización de este informe la recoge Perdices (1994, II, pp. 332): Archivo Histórico Nacional, *Inquisición*, 3.611² y 3.611. Pablo de Olavide a Antonio Ponz, La Carolina, 22 de septiembre de 1775.

vaucanson, la de Arquitectura o la dedicación de los huérfanos a la jardinería. Unos cuadros estadísticos de mano de Olavide y fechado el 1 de noviembre de 1775 fue remitido a Miguel de Múzquiz (Sánchez-Batalla, 2000, II, p. 49), si bien el contenido variaba al ser realizado con posterioridad al remitido a Ponz. Igualmente sucede con el “Estado General de 1776” de las Nuevas Poblaciones copiado de otro anterior realizado por Olavide en 1775 que aunque sus autores lo identifican con el realizado para remitir a Ponz⁴⁴⁷, sus datos concuerdan con el que especificamos anteriormente y que fue enviado a Múzquiz. Solamente indicar que en el *Viage de España* se habla de 15 lugares (feligresías) y 20 aldeas, mientras que en el estado general las feligresías continúan siendo 15 y las aldeas ascienden a 25 entre otras informaciones que no se ajustan⁴⁴⁸. Esto nos motiva a pensar que Ponz utilizó dos fuentes distintas, si por un lado el número de feligresías y aldeas corresponde con los estadillos de 1772 (Alcázar, 1930, p. 144), el resto de datos son correspondientes a informaciones del año 1775.

Resulta curioso cómo pese a que Ponz visitó la Superintendencia de Nuevas Poblaciones en estos primeros años se limita a transcribir los datos estadísticos, no aportando una descripción más personal de las colonias como sí realizó en los tomos XVI y XVII.

2.2. EL RELATO SOBRE LAS NUEVAS POBLACIONES DE SIERRA MORENA DEL TOMO XVI (1791)

La carta II comienza describiendo a Concepción de Almuradiel (Ponz, 1791, XVI, pp. 83-85), una nueva población surgida en 1781 bajo el patrocinio del conde de Floridablanca y que a partir de 1793 pasaría a ser gobernada por los Intendentes de Nuevas Poblaciones (Pérez-Schmid, 2020, p. 42). No podemos olvidar la relación de José Moñino con Sierra Morena cuando ocupaba el cargo de segundo fiscal del Consejo de Castilla tanto en la elección de Olavide como superintendente como

⁴⁴⁷ Publicado por Relaño y Rivera (1988, I, pp. 57-61).

⁴⁴⁸ El estado general de 1776 detalla las cifras muy cercanas a las utilizadas por Ponz (Relaño y Rivera 1988, I, pp. 57-61): habitantes (10.429), familias (2.578), labradores (8.179), artesanos (2.241), iglesias y capillas (26), casas (2.352) y mesones (15).

en las normativas que auspiciaron el proyecto (Vallejo, 1997, pp. 193-194, 212).

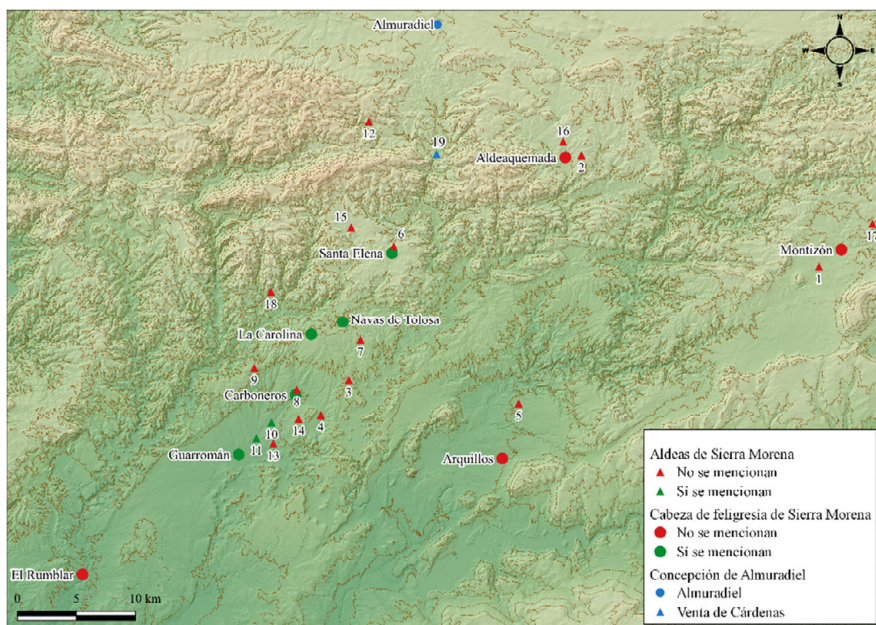
El texto se introduce en Concepción de Almuradiel desde Santa Cruz de Mudela, por medio del nuevo camino de Andalucía, resaltando su espaciosa calle principal, la iglesia y la casa de postas. El valenciano reafirma los mismos puntos principales que ya hiciera Floridablanca en su representación a Carlos III de 10 de octubre de 1788 (Mariana, 1829, p. 70): el nuevo camino que atraviesa Despeñaperros, su ejemplo en la agricultura para los pueblos vecinos, los edificios públicos y casas de colonos que acompañan a todo el recorrido con el consiguiente aumento de la seguridad en la comarca. La alabanza al conde está presente en el texto —en esta época ocupaba la secretaría de Estado—, así como al nuevo servicio de postas que se había modificado a partir de 1771 para que se superpusiera con el nuevo camino real que unía Madrid a Cádiz gracias a la iniciativa del superintendente de Caminos duque de Grimaldi (Hamer y Pérez-Schmid, 2019, pp. 384 y 386). A nuestro viajero solo le quedaba alabar el trazado del nuevo camino real acompañado en su recorrido de casas de colonos. Resalta la venta de Cárdenas (19) y una nueva capilla.

Prosigue en la misma carta describiendo a las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y en concreto a La Carolina, su capital, y a las feligresías de Santa Elena, Carboneros y Navas de Tolosa —citada por el nombre vulgar del Hospitalillo— para apartarse en dirección a algunas villas y ciudades del reino de Jaén como Linares, Baeza o la propia Jaén (Ponz, 1791, XVI, pp. 85-93). En este caso se limita a referenciar las localidades que estaban junto al camino real, no citando las poblaciones que se encontraban en otros caminos de entrada a Andalucía como Aldeaque-mada, Arquillos, Montizón o al Rumblar⁴⁴⁹, entre Bailén y Andújar. De igual forma solo enumera algunas de las aldeas que se encuentran en el mismo ámbito del camino real. Si comparamos las aldeas que cita Ponz en este tomo de 1791 con las que recoge el censo de Floridablanca (1789) observamos cómo solo enumera a las aldeas de Los Llanos⁴⁵⁰ (10)

⁴⁴⁹ También conocida como Zocueca.

⁴⁵⁰ Aldea del Arellano en otras fuentes.

y Los Ríos (11), ambas de Guarromán. Por el contrario, no cita a las aldeas de Magaña (12), Miranda del Rey (15) y Nueva⁴⁵¹ (6) en Santa Elena; aldea de Fuente del Rey⁴⁵² (7) en Navas de Tolosa; aldea de Vista Alegre (18) y del Camino de Granada⁴⁵³ (3) en La Carolina; Los Cuellos (9), La Escolástica (8), El Acebuchar (4) y La Mesa (14) en Carboneros; la aldea de Martín Malo (13) de Guarromán; la aldea de El Porrosillo (5) de Arquillos; Aldeahermosa (1) y Venta de los Santos (17) de la feligresía de Montizón y las aldeas de Buenos Aires (2) y Santa Cruz (16) de Aldeaquemada según podemos observar en el mapa 1. La imagen visualiza como Ponz en este viaje no se apartó del camino real.



Mapa 1. Feligresías y aldeas en la obra *España dividida en provincias e intendencias* (1789) diferenciando las localidades que cita Ponz en *Viage de España*
Fuente: Elaborado por los autores

⁴⁵¹ Posteriormente se conoció como aldea de El Portazgo.

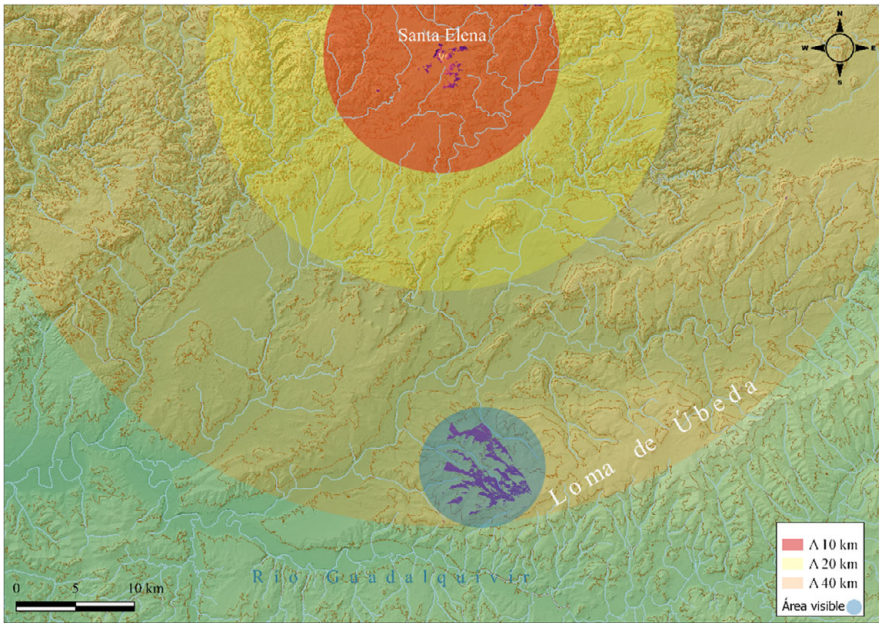
⁴⁵² También conocida como aldea del Rey, y en la actualidad como aldea de Ocho Casas.

⁴⁵³ En el siglo XIX la aldea renombró como Isabela, en honor a María Isabel de Braganza, reina consorte de Fernando VII.

Durante todo el texto hay varios elementos que repite y que ensalzan continuamente la obra. El autor vuelve a poner de relevancia el nuevo camino real flanqueado por casas de colonos trasformando lo que antes era «[...] espesuras y matorrales, abrigo de lobos, y de ladrones.» en tierras de cultivo. En la entrada a Sierra Morena describe una copiosa fuente, seguramente la canalización construida en Las Correderas para surtir unas nuevas instalaciones para postas y portazgo que no se llegaron a construir (Hamer y Pérez-Schmid, 2019, p. 389). Cercana a la fuente un pilar de piedra, la «cara de Dios» que delimita los límites entre el Arzobispado de Toledo y la Diócesis de Jaén, coetáneo al nuevo paso de Despeñaperros manifestaba el poder de los prelados en sus respectivas demarcaciones sobre una de las principales obras del reinado de Carlos III (Pérez-Schmid, 2020, p. 254). La apertura del paso de Despeñaperros, en la parte más estrecha del camino, le vuelve a servir de estímulo para elogiar la obra y a su ejecutor, el ingeniero Carlos Lemaur. Despeñaperros es el prolegómeno de la descripción de Santa Elena, si bien sigue ensalzando al nuevo camino con la mención del portazgo, pago justísimo nos indica, junto con el trazado de subida hacia Santa Elena que serpenteaba con suavidad resaltando los puentes construidos⁴⁵⁴.

En Santa Elena aprovecha para destacar el lugar donde se ubica, elevado y agradable en clara alusión al artículo V del Fuero, que especificaba que el superintendente cuidaría para que los sitios fueran «[...] sanos, bien ventilados, sin aguas estadizas que ocasionen intemperie; [...]». Resalta este hecho al indicar los territorios del reino de Jaén que se podían observar desde Santa Elena, entre ellos la loma de Úbeda, como se advierte en el mapa 2.

⁴⁵⁴ Entre los más destacados el de puente del río Magaña en Venta de Cárdenas (Almuradiel) o el puente del arroyo del Rey entre Las Correderas y Santa Elena.



Mapa 2. Cuenca de visibilidad desde Santa Elena en relación con la Loma de Úbeda
Fuente: Elaborado por los autores

A continuación, enumera algunas de sus infraestructuras y servicios como la iglesia o las postas, y refleja como todavía se estaban construyendo otros edificios como casas nuevas. Al citar la ermita, primera iglesia de la feligresía, aprovecha para poner de relevancia un cuadro dedicado al Triunfo de la Santa Cruz en la Batalla de las Navas de Tolosa. El arzobispo Francisco Lorenzana lo había mandado a Toledo para restaurarlo, atribuyéndolo al ámbito de Blas de Prado. Para terminar ensalza la laboriosidad de los colonos de Santa Elena y el aprovechamiento de un manantial cercano al pueblo que se utilizaba para regar el plan de huertas.

En el camino hacia la capital enumera algunas localidades que se divisan desde la travesía como Vilches o Santisteban, y el castillo de Tolosa que le sirve al autor para introducir al lector en la batalla de homónimo nombre, el paraje donde se libró y algunos de sus protagonistas.

Ya en La Carolina vuelve a reiterar la comodidad del camino. Si por un lado ensalza la calle arbolada que le da acceso, por otro critica la falta de

cuidado de los árboles y la necesidad de buscar especies vegetales más propicias para este terreno (Fidalgo y González, 2013, pp. 69-134). A partir de ese momento comienza a describir la nueva ciudad, sus calles y ángulos rectos, las torrecitas⁴⁵⁵ a las que pese a su mala arquitectura les otorga cierto aire de novedad. El siguiente edificio que describe es la iglesia, si bien en esta ocasión la tacha de ridícula, por su estructura y capillas, que denomina «cavernas». Incluso llega a decir que quien había dirigido su construcción, al igual que la de sus retablos, no sabía de Arquitectura. Ponz criticaba, aunque no de forma pública, las artes de su tiempo considerando que no estaban a la altura de épocas pasadas (Crespo, 2012, pp. 327-334). Este edificio aprovechó la nueva iglesia que se estaban construyendo los padres carmelitas en el convento de La Peñuela, si bien el crecimiento poblacional de la capital determinó que pronto quedara pequeña (Pérez-Schmid, 2020, pp. 234-236), por lo que sus reiteradas ampliaciones le proporcionan el aspecto que parece ser que desagradó a Ponz.

La descripción de las casas de los colonos demuestra su sencillez con su cuarto principal sobre la habitación baja, resaltando el palacio del intendente por su capacidad. Esta vez no nombra al gobernante, Miguel Ondeano, quizás porque no había continuado las reformas de su predecesor, Olavide. De este último lo que más celebra es su jardín de frutas, flores y verduras, y su abundante agua, que daba acopio a toda la población y a sus fuentes, destacando de nuevo el aprovechamiento del agua. En el extremo opuesto de la calle del palacio existía una fuente con un obelisco al que critica su estética a la par que ensalza la travesía embellecida con árboles y las huertas alineadas junto con moreras y frutales que la suceden, ensalzando de nuevo el uso del arbolado y el agua en las colonias. Concluye hablando del conocido como desierto de La Peñuela, y como era frecuentado por ladrones, aprovechando el tema para ensalzar al monarca ilustrado en línea con lo expresado anteriormente: «[...] oprobrio grande, del cual libertó a la nación el gran Carlos Tercero con esta grande empresa de las Poblaciones.» (Ponz, 1791, XVI, p. 93).

⁴⁵⁵ Parece que se refiere a las torres que flanquean la entrada de Madrid de La Carolina, conocida como la Aduana.

En el camino hacia la siguiente cabeza de feligresía, Carboneros, Ponz nos vuelve a reflejar la existencia de viñas, olivos y otros tipos de árboles, haciendo el camino agradable. En ese punto deja la ruta de Cádiz para ir hacia Baeza, Úbeda y Jaén.

Al desarrollar la minería dentro del apartado dedicado a la villa de Linares, nuestro viajero incluye algunas minas o lugares relacionados con ellas que se encuentran dentro de las colonias de Sierra Morena como Tiesas de Baqueta, la mina de cobre del arroyo de las Adelfas o Los Palazuelos (Ponz, 1791, XVI, pp. 97-98). No podemos olvidar que el mineral obtenido en las colonias se debía enviar a las Reales Fábricas de Linares. La poca importancia del ramo de la seda en la ciudad de Jaén motiva a Ponz en su carta IV a resaltar como su obispo e inquisidor general, Agustín Rubín de Ceballos, había otorgado varios premios a los fabricantes más aplicados. El obispo había llevado a Jaén una maestra de hilar a lo *vaucanson* de La Carolina, manteniendo varias discípulas, la cual demostraba una gran destreza incluso con la hilaza gruesa (Ponz, 1791, XVI, pp. 206-207).

Para finalizar, en la carta V retoma el camino de Cádiz desde Carboneros. Las casas de colonos se distribuyen a lo largo de la travesía hacia Guarromán y hasta Andújar, donde, aunque no se cite expresamente, se sitúa El Rumblar entre Bailén y Andújar. Se detiene a describir Guarromán, nombrando a dos de sus aldeas que se encuentran en el mismo camino real, El Arellano y Los Ríos. Sobre sus caseríos e iglesias nos detalla su calidad, aunque reitera las numerosas casas de colonos que estaban arruinándose, por lo que se debería repartir a otras familias. Al finalizar el párrafo advierte como algunas partes del nuevo camino estaban aun sin concluir (Ponz, 1791, XVI, pp. 234-235).

2.3. EL RELATO SOBRE LAS NUEVAS POBLACIONES DE ANDALUCÍA (1792)

La importancia de la colonización para nuestro autor queda constatada desde el comienzo de la carta IV con mención expresa a La Carlota, al pasar por el lugar de Mangonegro, especificando como lo que antes eran desiertos hoy eran aldeas y casas pobladas (Ponz, 1792, XVII, p. 151).

Ponz retoma el camino de Córdoba a Écija algunas páginas más adelante para describir La Carlota. De este tramo advierte que lo conoció siendo un despoblado peligroso e incómodo, pero que ahora daba gusto recorrerlo acompañado de casas de colonos y atravesando varios nuevos pueblos⁴⁵⁶. En su recorrido vuelve a poner de relevancia el nuevo camino, tanto en los tramos de camino como en los puentes fabricados. Los trozos de monte se alternaban con las casas de colonos, sembrados, olivos y viñas haciendo el camino agradable a semejanza de lo expresado en Sierra Morena.

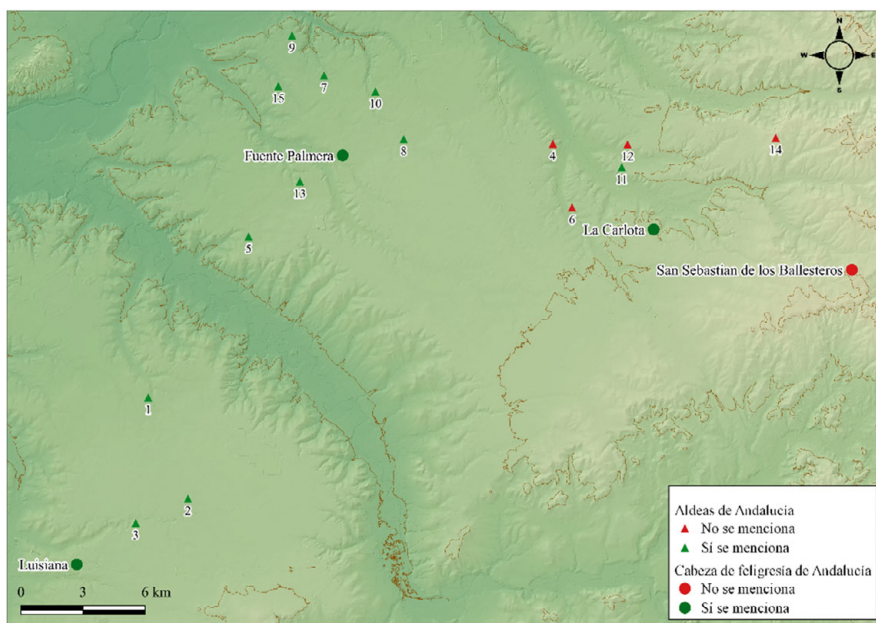
Nuestro autor se prodiga más en las descripciones de las Nuevas Poblaciones de Andalucía. Quizás se apreciaran más las reformas realizadas en esta demarcación. De La Carlota nos dice que es un buen pueblo, con una fonda razonable que se estaba intentando mejorar y ampliar. Destaca su calle principal, y otras menos espaciosas donde se sitúa la parroquia. Del templo nos dice que tiene tres naves y dos torrecillas que se pueden observar en la distancia, si bien resalta que tiene defectos importantes en materia de adornos tanto en el interior como en el exterior justificándolo con el hecho de que en un principio se primó la sola necesidad de tener viviendas para los colonos e iglesia, no pensando tanto en la perfección y la robustez. De la misma manera que en Sierra Morena indica la existencia de casas arruinadas, tanto en la capital como en los diseminados, poniendo otra vez de relevancia la importancia de su arreglo y vuelta a repartir a nuevas familias. En la misma línea repobladora resalta como en el tramo hacia Écija todavía existían trozos de viñedos y tierras peladas que se podrían seguir ocupando por colonos. Desde la subdelegación se le informó que existían unos 600 colonos en diseminados y 60 en la misma Carlota. La única aldea que cita de esta feligresía es la Pequeña Carlota (11), no nombrando a Fuencubierta (4), Garabato (6), Pinedas (12) y Vaneguillas (14) (Ponz, 1792, XVII, pp. 156-158 y 169).

⁴⁵⁶ En concreto se refiere a La Carlota y Mangonegro, si bien este último era una casa de postas y no una nueva población (Hamer, 2009, p. 53).

La Luisiana y Fuente Palmera serán las colonias a las que atienda con posterioridad, no citando a San Sebastián de los Ballesteros. De La Luisiana, entre Écija y Carmona, nos informa del número de vecinos, 240, y de sus tres aldeas, Cañada Rosal (1), Los Motillos (2)⁴⁵⁷ y El Campillo (3), y como el camino real estaba flanqueado por casas de colonos. De esta colonia nos dice que su sitio es excelente, que poseía iglesia, una aseada posada y restos romanos, si bien reitera el problema de las casas arruinadas de colonos tanto en el camino como en el pueblo. Fuente Palmera se sitúa fuera del ámbito directo del camino real, si bien también nos dice que su número de vecinos ascendía a 350 y el nombre de sus aldeas: Fuente Carreteros (5), Herrería (7), La Ventilla (8), Ochavillo del Río (9), Peñalosa (10), Silillos (13) y Villalón (15); además de 67 casas dispersas con sus respectivas suertes (Ponz, 1792, XVII, pp. 168-169, 194 y 197). En el mapa 3 mostramos dichas localidades.

La información sobre las colonias de Andalucía es mucho más extensa que sobre las de Sierra Morena, lo que nos lleva a pensar que Ponz poseía más información o que quiso realizar una descripción más pormenorizada de estas.

⁴⁵⁷ También se conocía como Carajolilla.



Mapa 3. Feligresías y aldeas que se enumeran en la obra *España dividida en provincias e intendencias* (1789) diferenciando las localidades que cita Ponz en *Viage de España*
Fuente: Elaborado por los autores

Resulta llamativo como termina la descripción con la exaltación de Carlos III, que había fallecido algunos años antes, en 1788. Dentro de este discurso expone que pese a que no existen monumentos dignos para perpetuar la memoria del rey, se podría construir un obelisco al final de la jurisdicción de La Luisiana y otro en Concepción de Almuradiel, a fin de marcar el inicio y el fin de este proyecto con su dedicación a Carlos III. Para justificarlo se ampara en las columnas votivas dedicadas por Roma en las obras públicas, en la transformación de los desiertos de La Peñuela, La Parrilla y La Monclova en tierras de cultivo, la construcción del nuevo camino real gracias al cuidado de Floridablanca como obra de referencia en Europa con la construcción de los puentes o la constitución de la nueva posta, que llegaba a Cádiz desde la Corte en cuatro o cinco días. Si bien no se olvida del actual monarca, Carlos IV, como heredero de su padre, al que también argumenta que se le dediquen monumentos por continuar estas obras (Ponz, 1792, XVII, pp. 194-197).

3. CONCLUSIONES

El *Viage de España* de Antonio Ponz ha sido uno de los libros de literatura viajera más difundidos, cumpliéndose el propósito del autor de servir para dar a conocer las excelencias de los pueblos y ciudades de España desde sus primeros años. Como hemos podido comprobar a través de este trabajo no es baladí que Campomanes estuviera detrás, participando ambos de la idea de conocer la situación socioeconómica del país para revitalizarlo. Las Nuevas Poblaciones, impulsadas por el propio Campomanes, compartieron estos objetivos y se aprovecharon de la proyección de la obra de Ponz para ser conocidas tanto en España como fuera de ella.

Hemos dividido las publicaciones de Ponz sobre las colonias carolinas en tres apartados. Por un lado, la primera, de 1776, donde nuestro autor se dedica a ensalzar las Nuevas Poblaciones a partir de las informaciones proporcionadas por Olavide, publicitando al superintendente en el mismo año que fue encarcelado, pudiendo ver en ello cierto respaldo a su trabajo en Sierra Morena por parte de Ponz, e indirectamente de Campomanes. Los datos sobre el estado de las colonias avalan al superintendente y le sirven al valenciano para colocar este proyecto como una de las obras más importantes del reinado de Carlos III.

En las descripciones de la década de 1790 sobre las Nuevas Poblaciones, Ponz las utiliza para publicitar algunas de las reformas que habían conllevado la creación de las colonias como la transformación de los terrenos incultos en tierras de cultivo, los planes de huertas, el disfrute del agua, las arboledas, la construcción de infraestructuras como carreteras y puentes, la mejora del servicio de postas, el impulso de la industria de la seda, etc.; colocando en el centro al monarca como impulsor de todas estas innovaciones. Justifica su arquitectura «pobre» por las circunstancias de su fundación, si bien no oculta su total desagrado por la parroquia de La Carolina. El valenciano no se aleja del camino real, por lo que las descripciones, sobre todo en Sierra Morena, aluden a las localidades que se encuentran en él.

Si en el testimonio de 1776 se nombraba a Olavide, en los posteriores no se cita al intendente Ondeano, lo que pudiera ser premeditado. Además, las descripciones de las colonias de Sierra Morena son más parcas que las de Andalucía, quizás porque en estas últimas las transformaciones acaecidas fueron mucho más visibles. Resalta continuamente las casas de colonos que acompañan al camino real, si bien no puede evitar llamar la atención sobre la importancia de reconstruir las arruinadas para que el proyecto prosiguiera. Para Ponz las Nuevas Poblaciones deben ser imitadas, y así lo demuestra al ensalzar al Algar, población de iniciativa privada, como fruto de dicho ejemplo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR GAVILÁN, E. (1994). La imagen de la colonización en los relatos de viajeros de los siglos XVIII y XIX. *Las Nuevas Poblaciones de España y América. Actas del V Congreso Histórico sobre Nuevas Poblaciones*. Junta de Andalucía, 81-95.
- ALCÁZAR MOLINA, C. (1930). *Las colonias alemanas de Sierra Morena*. Universidad de Murcia.
- CAPEL MARGARITO, M. (1970). *La Carolina, capital de las Nuevas Poblaciones. (Un ensayo de reforma socio-económica de España en el siglo XVIII)*. C.S.I.C. e IEG.
- CONCA, A. (1795). *Descrizione odeporica della Spagna, in cui spezialmente si dà notizia delle cose spettanti alle belle arti degne dell' attenzione del curioso viaggiatore*. Stamperia Reale, III.
- CRESPO DELGADO, D. (2012). *Un viaje para la ilustración. El viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*. Fundación de Municipios Pablo de Olavide y Marcial Pons Historia.
- CRIADO COSTA, J. (2001). San Sebastián de los Ballesteros, de 1792 (Antonio Ponz) a 1845-50 (Pascual Madoz). En CRIADO COSTA, J. (Coord.). *Crónica de Córdoba y sus pueblos VI*. Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales y Diputación de Córdoba, 93-96.
- DEFOURNEAUX, M. (1959). *Pablo de Olavide ou L'Afrancesado (1725-1803)*. Presses Universitaires de France.

- (1789). *España dividida en provincias e intendencias y subdividida en partidos, corregimientos, alcaldías, mayores, gobiernos políticos y militares*. Imprenta Real, I.
- FIDALGO HIJANO, C. y GONZÁLEZ MARTÍN, J. A. (2013). *La deforestación en España en el siglo XVIII según el viaje de Ponz (1772-1794)*. Editorial Dilema.
- [FUERO] (1767). *Real cédula de su majestad, y señores de su consejo, que contiene la instrucción, y fuero de población, que se deben observar en las que se formen de nuevo en la Sierra Morena con naturales, y extranjeros católicos*. En la oficina de Don Antonio Sanz.
- HAMER FLORES, A. (2009). *La Carlota en los relatos de viajeros y escritores de los siglos XVIII y XIX*. Bubok Publishing, S. L.
- HAMER FLOREZ, A. y PÉREZ[-SCHMID] FERNÁNDEZ, F. J. (2019). Reformas y mejoras en el servicio de postas entre Madrid y Cádiz el caso de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía. *Studia historica. Historia moderna*, vol. 41, nº 1, 379-405.
<https://doi.org/10.14201/shhmo2019411379405>
- MARIANA, P. (1829). *Escrito clásico del reinado del S.^R D. Carlos III, que se cita al folio 465 del tomo noveno de la nueva edición de la historia general de España*. Imprenta de los Hijos de doña Catalina Piñuela.
- LÓPEZ ONTÍVEROS, A. (1996). *Sierra Morena y las poblaciones carolinas: su significado en la literatura viajera de los siglos XVIII y XIX*. Universidad de Córdoba.
- PERDICES DE BLAS, L. (1993). *Pablo de Olavide (1725-1803). El Ilustrado*. Editorial Complutense. [Reimpresión: 1995].
- PERDICES DE BLAS, L. (1994). *Ensayo sobre la bibliografía de las obras impresas y manuscritos de Pablo de Olavide*. Cámara Oficial de Comercio e Industria de la provincia de Jaén. I-II.
- PERDICES DE BLAS, L. (2018). La proyección de la empresa colonizadora de Pablo de Olavide en Europa y América. En TARIFA FERNÁNDEZ, A., FÍLTER RODRÍGUEZ, J. A. y RUIZ OLIVARES, A. (coords). *Congreso Internacional "Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía y otras colonizaciones agrarias en la Europa de la Ilustración"*. IEG, 91-134.

- PÉREZ-SCHMID FERNÁNDEZ, F. J. (2020). *Colonos y propietarios de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena*. Fundación de Municipios Pablo de Olavide.
- PONZ, A. (1772-1794). *Viage de España*. D. Joachin Ibarra. I, VI, XVI, XVII, XVIII.
- RAMOS GOROSTIZA, J. L. (2012). La economía en el *Viaje de España* de Antonio Ponz: contexto de ideas y contraste con la mirada extranjera. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, 17. DOI: <https://doi.org/10.1344/b3w.17.2012.25967>
- RELAÑO MARTÍNEZ, M. R. y RIVERA MATEOS, M. (1988). Población y estructuras productivas de las colonias carolinas según el “Estado General de 1776”. En AVILÉS, M. y SENA, G. (eds.) *Carlos III y las Nuevas Poblaciones*. Universidad de Córdoba, Seminario de Estudios Carolinenses y Junta de Andalucía. I, 43-61.
- RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, P. (1774). *Discurso sobre el fomento de la industria popular*. Imprenta de D. Antonio de Sancha.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, R. (1996). Las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía en el «Viaje de España» del Abate don Antonio Ponz (siglo XVIII). *Boletín del IEG*, 162 (1), 67-82.
- SÁNCHEZ-BATALLA MARTÍNEZ, C. (1998-2003). *La Carolina en el entorno de sus colonias gemelas y antiguas Poblaciones de Sierra Morena. Prehistoria a 1835*. Caja Rural de Jaén. I-IV.
- TEU, J. T. (1768). *Copia de una carta, que escribió en las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena, un amigo a otro de Sevilla, dándole noticias de su estado, y progresos*. Andrés Ortega.
- VALLADARES REGUERO, A. (2002). *La provincia de Jaén en los libros de Viaje: reseña bibliográfica y antología de textos*. Universidad de Jaén y Ayuntamiento de Jaén.
- VALLEJO GARCÍA-HEVIA, J. M. (1997). Campomanes y las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía (1766-1793). *Boletín del IEG*, 163, 185-296.

LA PERSONIFICACIÓN DE SALVADOR DALÍ EN EL MUNDO LITERARIO

SILVIA HERMIDA SÁNCHEZ ⁴⁵⁸
Universidade de Santiago de Compostela, España

RESUMEN

A lo largo de los años, a Salvador Dalí siempre se le ha catalogado como el loco artista del Surrealismo pese a que demostró en multitud de ocasiones que esto no era así y que todo su arte giraba en torno a un complejo mecanismo.

El método paranoico-crítico, que él mismo ideó, le sirvió para crear obras en donde la realidad se mezclaba con imágenes propias de sus sueños. El artista catalán siempre defendió que sus mejores creaciones surgieron a partir de sus estados de somnolencia, ya que a través de ellos lograba alcanzar el máximo grado de pureza y realidad.

En los años cincuenta del siglo pasado, a Dalí le surgió la posibilidad de adentrarse en un campo artístico que hasta el momento no había experimentado, el de ilustrador de libros, a través de la realización de una serie de grabados. Evidentemente él no fue el que trasladó los dibujos a las planchas, pero sí que fue el encargado de interpretar esas obras literarias a través de sus propias teorías.

Ilustró infinidad de libros como el poema italiano *La Divina Comedia*, la obra teatral *La vida es sueño*, la novela caballerescas *Don Quijote de la Mancha*, la novela francesa *Pantagruel*, el poema italiano *La Divina Comedia* o el cuento infantil de *Alicia en el país de las maravillas* del cual tratará este artículo.

Se trata de evaluar para este caso concreto, la relación intrínseca que existe como hipótesis entre el pintor y su iconografía daliniana representada en la mayor parte de sus obras, con los símbolos y elementos que se encuentran en esta serie de grabados y a los que, indudablemente, les dio vida a través de su arte. Porque, ¿introdujo elementos iconográficos propios de su obra?, ¿hasta qué punto se puede considerar que hubo un proceso de identificación entre los personajes y el artista?, ¿se apoyó en algún patrón concebido con anterioridad o fue una obra propia e insólita?

⁴⁵⁸ Ayuda para la consolidación y estructuración de unidades de investigación competitivas y otras acciones de fomento en las universidades del SUG. ED421B 2020/10.

PALABRAS CLAVE

Imaginario, Surrealismo, Ilustración, Locura, Sueños.

INTRODUCCIÓN

Salvador Dalí fue el artista surrealista por antonomasia que a través de sus paranoicas teorías y delirante inteligencia descubrió en el campo de la ilustración el lugar idóneo para poder seguir mostrando a la sociedad su arte desde otra perspectiva.

A lo largo de su trayectoria como artista consolidado y de inigualable renombre, recibió infinidad de ofertas provenientes de todos los campos artísticos, ya fuese el cinematográfico, el de la orfebrería, el pictórico, el escultórico o incluso el publicitario. Sin embargo, fue a través del campo de la literatura en vinculación con el de la ilustración, en donde encontró la oportunidad de retratarse a sí mismo a través de un complejo proceso de identificación con algunos personajes de dichas obras literarias; además de introducir su propia iconografía dotando cada imagen de significados ocultos que solamente se conseguían entender si se observaban desde la perspectiva daliniana.

El dotar a los textos literarios con imágenes se acabó convirtiendo en una constante de la producción artística de Salvador. En su etapa surrealista produjo imágenes para dar vida a las obras de Breton, Éluard y Lautréamont, pero fue sin duda a partir de 1950 cuando se comenzó a interesar seriamente sobre el tema de la ilustración de libros. Y es que fue él el que aludió al tema de las ilustraciones asegurando que esa nueva faceta no limitaba el tren de sus ideas, sino que las ayudaba a florecer. Basándonos en esta confesión del propio artista, es muy probable que lo que quiso destacar fue la nueva oportunidad y la fuente de inspiración que vio en estas obras para poder retratar su mundo surrealista y onírico repleto de miedos, fobias, manías y obsesiones.

Es importante destacar que, a lo largo de esta investigación, se ha observado que todas las novelas, poemas o cuentos que ilustró, tienen un punto de unión muy evidente entre sí, y es que parten de un sueño, al igual que los métodos y las ideas del artista catalán. Por este motivo, es evidente que los editores de la época vieron en él al artista idóneo para

poder representar con la máxima exactitud y precisión esos relatos oníricos; porque tanto *Alicia en el país de las maravillas*, como *La vida es sueño*, *Don Quijote de la Mancha*, *Pantagruel* o *La Divina Comedia*, son historias que parten del mundo de la imaginación y de los sueños.

En la mayor parte de los grabados se ha observado que están presentes objetos como sus icónicos relojes blandos, mariposas, muletas, espirales, cipreses, figuras antropomórficas, aves, calaveras o manos. Unos

símbolos que utilizó de forma reiterada a lo largo de su trayectoria artística con el objetivo principal de hacer suyas esas imágenes, pero sobre todo a partir de la década de los años treinta como se puede observar en *Hombre pescado* (1930)⁴⁵⁹, *El sentimiento de velocidad* (1931)⁴⁶⁰, *Conjunto ma-soquista, los relojes blandos* (1931)⁴⁶¹, *Meditación sobre el arpa* (1933)⁴⁶², *Jirafa ardiendo* (1937)⁴⁶³, *El sueño* (1937)⁴⁶⁴, *Bailarina-calavera* (1939)⁴⁶⁵, *El rostro de la guerra* (1940)⁴⁶⁶ o *Autorretrato blando con beicon a la plancha* (1941)⁴⁶⁷.

Durante toda su vida, Dalí mostró una constante preocupación por mantener el estilo, un estilo propio que estuvo siempre presente en cada una de sus obras haciendo que entre ellas se mantuviera una coherencia y un vínculo común iconográficamente hablando. “En su obra la forma siempre es tensión y la libertad informe” (Pla, 1986, pp.122-123) expuso

⁴⁵⁹ Dimensiones: 26.15 x 18.5 cm. Localización: Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas.

⁴⁶⁰ Dimensiones: 33 x 24 cm. Localización: Fundación Gala-Salvador Dalí,

⁴⁶¹ Figueres. 4 Dimensiones: 81 x 100 cm. Localización: colección privada.

⁴⁶² Dimensiones: 67 x 47 cm. Localización: The Dali Museum, St. Petersburg.

⁴⁶³ Dimensiones: 35 x 27 cm. Localización: Öffentliche Kunstsammlung,

⁴⁶⁴ Basilea. 7 Dimensiones: 51 x 78 cm. Localización: colección privada.

⁴⁶⁵ Dimensiones: 24.5 x 19.5 cm. Localización: colección privada.

⁴⁶⁶ Dimensiones: 64 x 79 cm. Localización: Museum Boijmans van Beuningen,

⁴⁶⁷ Rotterdam. 10 Dimensiones: 61 x 51 cm. Localización: Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres.

en una ocasión Pla, muy acertadamente, hablando de Dalí; porque, aunque resulte extraño afirmar que el artista persiguió un único fin cuando lo que hacía era reinventarse constantemente con nuevas técnicas y mecanismos cada cual más extraño que el anterior, lo que en realidad buscó fue utilizar siempre los mismos patrones para conseguir esa correlación entre sus obras y que se identificaran con su persona.

Su ingenio, creatividad y supuesta locura se vieron reflejadas gracias al rechazo que sintió por el mundo real, que a su vez le incitó a configurar el suyo propio. Y, aunque la preferencia del Surrealismo siempre fue la conceptualización en base a la doctrina filosófica creada en el siglo XVII que sostenía que la única forma de causalidad era el influjo físico y mecánico a través de los sujetos que constituían el mundo tangible y cuyas fronteras debían de concordar con el mundo real, Salvador utilizó una nueva realidad vinculada con el mundo onírico y que muchos calificaron como imaginaria e irreal. Lo cierto es que, con esta nueva interpretación de la realidad, utilizó un método óptico e inmaterial a la tendencia principal del ámbito artístico.

El Surrealismo quiso llevar a cabo una desvinculación con lo alegórico, a través de una despersonalización, automatización y matematización de la realidad. El artista catalán en cierto modo siguió esta tendencia, aunque en vez de entender lo real como una simplificación hacia el automatismo, desarticuló el mundo real en uno vivo, en un mundo que Racionero describió como “biológico, de textura celular, como de tendón, víscera y pupila; soportado por la inquietante sugestión del mundo libidinoso, primordial, instintivo, visceral del organismo, lleno de deseos, complejos, represiones, placeres y tormentos” (Racionero, 2004, pp.94-95). Es por todo esto por lo que Salvador decidió vincular su lenguaje subjetivo con uno objetivo pero invisible, derivado de las teorías freudianas, con el único fin de no desviarse hacia un lenguaje misterioso e impenetrable, aunque evidentemente no lo llegó a conseguir del todo.

1. EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS DALINIANO

¿Por qué el cuento original de Lewis Carroll fue acuñado por muchos como una obra de tendencia surrealista? Se ha considerado necesario

comenzar este apartado con esta cuestión porque se ha observado que existen muchos rasgos comunes entre esta obra y dicho movimiento artístico. De hecho, cabe destacar la opinión de André Breton -escritor, teórico, además de fundador y precursor del Surrealismo- que se refirió a Carroll como el escritor que logró comparar la paranoia racionalista con el “orden poético”.

Compartiendo la opinión de Zepeda Vázquez, Breton se asombró por el empleo que hizo el escritor “del sinsentido para obtener una solución vital de las grandes contradicciones entre la aceptación de la locura y el ejercicio de la razón” (Zepeda, 2013, p.67), porque en verdad a la hora de su creación tuvo en cuenta el mundo irreal de los sueños pero también el del mecanismo de la mente humana basado en la realidad y en la razón, al tratar ciertos temas sobre las vivencias que cualquier persona puede experimentar a lo largo de su vida. Y, ¿no recuerda esto a las obras de Salvador Dalí?

Es decir, literatura y arte como una unidad artística en donde se incorporó una especie de sublevación; distorsiones del espacio y el tiempo; escepticismo hacia la objetividad; alteraciones de la lógica y de las dimensiones; sueños; seres antropomórficos y figuras difusas. Unos rasgos que sin duda evidencian la similitud entre ambos artistas.

Fue en los años sesenta, cuando el editor Random House contactó con Dalí para que ilustrara una edición limitada de la novela fantástica de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas* con motivo del 150 aniversario de su primera publicación. Así, creó trece guaches los cuales dieron vida al cuento infantil y que en la actualidad se encuentran albergados en la Galería William Bennet de Nueva York. Doce de estas ilustraciones corresponderían a cada capítulo del libro mientras que un decimotercer grabado en color correspondería a la portada.

La idea principal que Carroll quiso plasmar a través de este cuento infantil fue la del sueño de una niña mediante el cual visita un mundo imaginario dominado por el caos. Se podría entonces afirmar que Dalí tomó la identidad de Alicia en muchos momentos de la historia dado todos los rasgos que tenía en común con ella.

A lo largo del sueño de la protagonista, aparecen diversos personajes haciendo alusión a conceptos claves que utilizó el propio artista catalán en infinidad de sus obras. El primer concepto que es necesario destacar es el del paso del tiempo, el cual Dalí lo reflejó en sus relojes blandos y que en la historia de Carroll aparece representado por medio del conejo que se le aparece a la protagonista.

El segundo es el de la falta de identidad, en diversos momentos del relato, la protagonista no sabe explicar quién es y duda sobre su propia persona. Dalí sufrió varias crisis de identidad, pero sin duda la de mayor relevancia fue la que tuvo lugar a raíz de enterarse de que había nacido poco después de su hermano fallecido llamado también Salvador.

Para el artista el hecho de que naciera meses después y que su nombre fuera él mismo, se convirtió en una situación traumática al considerar que había sido la reencarnación de su hermano y que solamente había nacido con el propósito de ocupar el vacío que éste había dejado. Así, comenzó a pensar que sólo era un sustituto y que no tenía una identidad propia al tener la impresión de que cuando sus progenitores lo observaban estaban recordando a su otro hijo. No obstante, en multitud de ocasiones también trató de autoconvencerse de que esto no había sido así, de hecho, Valdivielso Miquel recogió el testimonio de Dalí en el que afirmó rotundamente que su hermano había muerto varios años antes y no unos meses como se pudo comprobar a través del certificado de fallecimiento⁴⁶⁸: “Mi hermano murió a los siete años de un ataque de meningitis, tres años antes de que yo naciera” (Valdivielso, 1992, p.76). Todo esto derivó en un trauma que le persiguió siempre y el cual derivó incluso en una conducta agresiva y de psicosis hacia sus padres.

El tercer y último concepto que se considera necesario destacar es el de la locura, representada por medio del sombrerero en el cuento infantil y que en realidad podría hacer referencia perfectamente tanto a la vida artística como personal de Salvador. Carroll escogió el personaje del sombrerero por un motivo concreto; décadas atrás, estos profesionales

⁴⁶⁸ En el cual consta que falleció el 01/08/1903 por una afección gastroentérica.

utilizaban el mercurio para poder fabricar estos accesorios y se ha podido comprobar que la utilización de este elemento químico tenía efectos nocivos sobre la salud, causando trastornos de personalidad, de comportamiento y temblores. Unos trastornos de personalidad que Dalí también tuvo en reiteradas ocasiones.

En cuanto a la destreza técnica que reflejó en toda esta serie de trabajos, ha dejado ver y por lo tanto determinar -aunque parezca incomprensible-, que tanto la espontaneidad como la improvisación nunca estuvieron dentro de sus planes a la hora de crear. No obstante, el resultado innovador y diferente que obtuvo en todas esas ilustraciones sería imposible sin su inspiración en la que englobó con una gran precisión las características dalinianas que, como opinó Fernández Molina: “en cierto modo convivían en estado salvaje” (Fernández, 1978, p.36).

A su vez, se ha podido comprobar que todos aquellos grabados que realizó a color tienen la característica común de que presentan un fondo monocromático, claramente con la intención de realzar las figuras coloridas que se disponen sobre él. Además, decidió establecer un modelo paisajístico que se caracterizó por el afán de situar por un lado a personajes muy bien definidos al frente y a personajes u objetos minúsculos en el fondo con el objetivo de enfatizar el efecto de profundidad. Un modelo utilizado en realidad por muchos artistas, pero con una finalidad diferente, ya que Dalí con esta organización quiso representar el cerebro de una persona cuando sueña. Es decir, una persona en ese estado puede visualizar con lucidez algunos elementos, pero al mismo tiempo observar otros desde el subconsciente, difuminados, y sin embargo crear conexiones entre ellos en los que no se sabe dónde está el límite entre la realidad y la ficción. Aludiendo a las palabras de Ades: “Los objetos o grupos de objetos más dispares pueden tener conexiones aparentemente ilógicas y tanto las personas como las cosas metamorfósearse inesperadamente en cualquier ser u objeto sin ninguna razón aparente” (Ades, 1984, p.78).

En este caso, la primera ilustración seleccionada hace referencia al capítulo VII de la versión de *Maecenas Press*, publicada en 1969 y la cual ha dado vida al relato de Carroll en el momento en el que acontece la loca

fiesta de té. En dicha escena, se han podido identificar diversos elementos con los que Dalí quiso aludir a su propia iconografía.

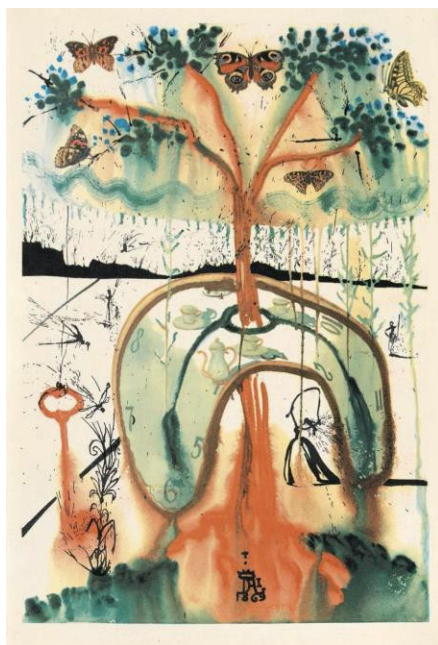


Figura 1: Ilustración de Salvador Dalí para el capítulo VII de Alicia en el País de las Maravillas.
Fuente: Salirconarte.

El primero de ellos es el reloj, que hace referencia a sus icónicos relojes blandos y que como bien afirmó Bou, son “unos objetos transustanciados de origen afectivo” (Bou, 2004, p.254). Este elemento es uno de los más utilizados por el artista al querer transmitir a través de ellos: el concepto de lo dúctil y consistente, por otro lado, la omnipresencia del tiempo reconociendo de este modo su control sobre el mundo y finalmente la relatividad temporal, es decir, la relación entre el tiempo y el espacio.

Dalí los utilizó basándose en la teoría de la relatividad de Einstein (Montserrat, 2011, p.418), como expresión profética de la fluidez y de la invisibilidad entre el espacio y el tiempo, ya que consideró que éste último no era rígido, sino que continuo (Fundación Gala-Salvador Dalí, 2011, p.15). De hecho, en una carta que escribió a García Lorca en 1927, plan-

teó una revolucionaria y novedosa concepción del tiempo, basada en la objetividad que prefiguraba el motivo de los relojes blandos, como bien recogió Bou en palabras del artista catalán:

Los minutereros de un reloj (no te fijas en mis ejemplos, que no los busco precisamente poéticos) empiezan a tener un valor real en el momento en que dejan de señalar las horas del reloj y, perdiendo su ritmo circular y su misión arbitraria a la que nuestra inteligencia los ha sometido, se evaden de tal reloj para articularse al sitio al que correspondería el sexo de las miguitas de pan (Bou, 2004, p. 254)

El reloj se convirtió en protagonista de infinitud de cuadros como por ejemplo *La persistencia de la memoria* (1931)⁴⁶⁹; pero también de joyas como *La persistencia de la memoria*⁴⁷⁰ o el broche *El ojo del tiempo*⁴⁷¹, un broche realizado a base de piedras preciosas, diamantes y rubíes, con la forma de un ojo derramando una lágrima y con un reloj en el interior en el lugar del iris y la pupila. No obstante, su idea del reloj blando representado primero a óleo, más tarde en 1950 realizado en oro y piedras preciosas y finalmente en la década de los sesenta representando nuevamente en esta ilustración, provocó opiniones dispares: aprobación y comprensión al mismo tiempo que escepticismo e incredulidad por parte de muchos al considerarlos fruto de su imaginación y sin ningún significado lógico aparente (Fundación Gala-Salvador Dalí, 2011, p. 15).

El segundo elemento que cabe destacar en relación con el anterior es el árbol mustio o agostado. Este árbol aparece atravesando el reloj blando y ¿qué hay detrás de esta colocación estratégica que recuerda al del lienzo *La persistencia de la memoria*? En este caso, Dalí representó un acebuche,

⁴⁶⁹ Dimensiones: 24,1 x 33 cm. Localización: The Museum of Modern Art, Nueva York.

⁴⁷⁰ Pieza de oro amarillo de 18 Kt (750 milésimas); diamantes de talla brillante redonda de 1 a 2,5 mm de diámetro; y aplicación de piezas pequeñas de esmalte negro. Ésta cuenta con un reloj con movimiento *Jaeger LeCoultre* 426. Tamaño: 7,8 x 6,8 x 2,1 cm. Año de creación: 1949.

⁴⁷¹ Pieza de platino; rubíes naturales (corindón) de fragmento irregular redondeado y pulido; diamantes de talla baguette rectangular, de talla brillante redonda de 0,5 a 3,5 mm de diámetro; y esmalte aplicado en la esfera. Ésta cuenta con un reloj con movimiento *Movado* 50SP. Tamaño: 4 x 6 x 1,7 cm. Año de creación: 1949.

la versión silvestre del olivo, símbolo de la cultura y la inteligencia, y que fue dedicado en la antigüedad clásica a las diosas Atenea (Grecia) y Minerva (Roma) (Salazar, 2007, p.1). Con esta disposición, Salvador, que siempre estuvo convencido y defendió la idea de que en el mundo contemporáneo ese intelecto y saber de la antigüedad no existía, quiso reflejar en el olivo mustio esa idea de la sabiduría en proceso de decaimiento y en el reloj una alusión a que era algo del pasado y que muy a su pesar ya no existía en el mundo contemporáneo.

El tercer símbolo que cabe destacar es la mariposa, y es que la fauna supuso uno de los elementos iconográficos más importantes de su trayectoria artística, ya que desde muy joven le dedicó varios lienzos. Animales domésticos como perros, gatos o peces formaron parte de infinidad de sus composiciones; pero con el paso de las décadas empezó a incluir animales como cisnes, rinocerontes, elefantes o insectos de todo tipo como arañas, mariposas o sus icónicas hormigas (Costa y Mata, 2015, p 21). Compartiendo la hipótesis que planteó Víctor J. Monserrat, es muy probable que el motivo por el que el artista decidió tomar todo este repertorio de símbolos como fuente de inspiración e intencionalidad estuvo relacionado con las experiencias que tuvo con ellos en su niñez y juventud (Monserrat, 2011, p.419).

En concreto, Salvador asoció este tipo de lepidóptero con la vida, el encanto y la delicadeza de la figura de la mujer, bien como componente coligado a la estética de su cuerpo (a su forma armónica, minuciosa y proporcionada a la que debía de aspirar), o bien como idea mística de la mujer sublime y perfecta cargada de significados sexuales (Monserrat, 2011, p.428). Entre la infinidad de lienzos⁴⁷² que dedicó a esta figura y que quizás pudieron influenciarle a la hora de incluirla en la ilustración

⁴⁷² Como Retrato de Paul Eluard (1929), Monumento imperial a la mujer-niña (1929) o el collage preparatorio que ejecutó para posteriormente hacer la pieza Cáliz surrealista de funcionamiento simbólico de Santa Teresa de Jesús.

de *Alicia en el país de las maravillas*, se podría destacar *La merienda “sur l’herbe”* (1921)⁴⁷³.

El cuarto y último elemento que se ha considerado necesario destacar es la llave, la cual posee una doble connotación. Si nos basásemos en el modelo iconográfico freudiano, estaría representando la sexualidad y en concreto el miembro viril, al considerar un acto sexual el procedimiento de abrir una cerradura con una llave; así se interpretaría que la mujer es la habitación la cual se puede abrir o cerrar gracias a dicha llave. En este caso, este objeto también ayudaría a su vez a explicar la inserción de la mariposa en esta obra, ya que estaría en relación con el tema de la mujer y la sexualidad. Sin embargo, se ha llegado a la conclusión que esta primera interpretación no es la más adecuada en referencia al significado aparente que le quiso dar el artista de Cadaqués a la ilustración: en primer lugar, por tratarse de un cuento infantil y en segundo lugar porque no estaría en consonancia con el resto de los significados que le dio al resto de objetos, obviando el tema de la mariposa.

Por este motivo, se ha querido establecer la hipótesis de que la llave haría referencia al medio necesario para poder acceder a la mente, puesto que se podría fijar de este modo una vinculación muy estrecha con el tema del reloj y el acebuche, anteriormente explicados.

La segunda ilustración seleccionada hace referencia al capítulo VIII, nuevamente de la versión de *Maecenas Press*, y en concreto al momento en el que se produce el partido de croquet de la reina. En la escena, Dalí optó por representar el fragmento de la historia en el que se reúnen algunas de las personalidades más importantes a través de dos cartas de la baraja: la reina de corazones y la jota de diamantes. Lo más llamativo de todo ello es que en primer plano aparecen ambas cartas, pero con una especie de siluetas en la parte posterior y unas sombras reflejadas en el suelo que no concuerdan entre sí. Como era de esperar, nuevamente Dalí aludió a su propia iconografía.

⁴⁷³ Dimensiones: 44 x 52,2 cm. Localización: Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres.



Figura 2: Ilustración de Salvador Dalí para el capítulo VIII de Alicia en el País de las Maravillas.

Fuente: Salirconarte.

En primer lugar, cabe destacar la cara del personaje que se encuentra en el interior de la jota de diamantes. ¿No recuerda a obras como *El enigma de Guillermo Tell* (1933)⁴⁷⁴, *Arpa invisible* (1934)⁴⁷⁵ o *Las siete artes animadas - El arte del teatro* (1944)⁴⁷⁶? En ella se identifica uno de los elementos iconográficos más famosos de su propio lenguaje daliniano: la muleta.

Su obsesión por la utilización de la muleta la relacionó nuevamente con un recuerdo de su infancia:

⁴⁷⁴ Dimensiones: 201.3 x 346.5 cm. Localización: Moderna Museet, Estocolmo.

⁴⁷⁵ 18 Dimensiones: 35 x 27 cm. Localización: colección privada.

⁴⁷⁶ Dimensiones: desconocidas. Localización: destruida.

El segundo objeto que me impresionó cómo terriblemente personal y oscureciendo todo lo demás ¡era una muleta! Era la primera vez que veía una muleta, o por lo menos, yo así lo creía. Su aspecto me pareció como algo sumamente funesto y prodigiosamente impresionante. Inmediatamente tomé posesión de ella y sentí que ya nunca, en mi vida, podría separarme, tal era el fanatismo fetichista que se apoderó de mí desde el primer momento, sin que pudiera explicarlo. ¡“Soberbia muleta! Me parecía ya como el objeto dotado del colmo de la autoridad y solemnidad. [...] Este objeto me comunicaba una seguridad y una arrogancia de la que no había sido nunca capaz hasta entonces (Bou, 2004, p.218)

Esta repentina revelación, tan frecuente en el universo daliniano, dio paso a una identificación de la muleta con una seguridad perdida. De hecho, en un capítulo de *Vida Secreta*, Dalí aclaró esta fijación infantil relacionándola incluso con un episodio de iniciación sexual que le ocurrió cuando tan sólo era un niño y decidió adoptar una muleta como su cetro. Y es que el cetro-muleta funcionaba como un objeto simbólico fetichista y como un soporte simbólico del ego de Dalí.

A partir de 1932 la muleta se convirtió en un elemento destacado en sus cuadros denominándola “la muleta patética” al referirse a ella como el puntal del primer crimen de su infancia, como el todopoderoso y exclusivista símbolo de posguerra; la muleta como símbolo para sostener el monstruoso desarrollo de ciertos cráneos o para inmovilizar el éxtasis de ciertas actitudes de rara elegancia.

Es decir, el artista transformó el uso corriente de este objeto cumpliendo siempre la misma función: la de sostener estratégicamente estructuras blandas, deterioradas rotas o apuntaladas, normalmente rostros o extensiones del cuerpo humano al borde del colapso. Observando el amplio repertorio de obras en las que ésta está presente, se ha podido determinar que en muy pocas ocasiones se encuentra como elemento principal dominando el campo visual. De acuerdo con la afirmación de Brad Epps, normalmente la muleta aparece al lado de un objeto de mayor dimensión, pero enfermo y debilitado, remarcando así una relación de dependencia en la que un elemento está apoyado en el otro (Epps, 2007, pp.95-128).

La primera hipótesis que se ha planteado para el caso concreto de la ilustración del capítulo VIII, es que la inserción de este símbolo tuviera una finalidad puramente expresiva, ya que le pudo servir para establecer una comparación entre la rigidez de ésta y la blandura de la nariz del personaje; sin embargo, sabiendo la intencionalidad de Salvador Dalí por dotar de significados ocultos sus obras, lo más probable es que su intención no fuera simplemente expresiva.

La segunda hipótesis que se ha barajado es la de la muleta como una especie de ancla para poder obtener la ayuda tanto física como espiritual necesarias para superar la ineptitud vital del mundo y para poder aguantar con ella la entereza humana. Esta teoría tiene mayor peso que la anterior porque, si se tiene en cuenta que ésta fue una de sus luchas constantes durante toda su vida y que el personaje presenta unos bigotes que recuerdan a los suyos, es posible que a través de este personaje de la carta quisiera hacer alusión a sí mismo y a su enfado con la falta de disposición del público para poder ver más allá y entender sus obras.

En segundo lugar, cabe destacar las dos siluetas que se encuentran situadas detrás de las cartas. Unas figuras sin facciones, pero con un cuerpo similar al de un pez y a las cuales Salvador dotó de escamas para una mejor identificación. Pero ¿por qué decidió aludir a los peces en un cuento que nada tenía que ver con ellos? No existe respuesta, y es que en el cuento original de Carroll aparecen erizos, flamencos, gatos, conejos, pero nunca peces. No obstante, si nos adentramos nuevamente en el mundo surrealista de Dalí, es posible entender el motivo por el que quiso introducir esta especie animal.

Para Salvador, los peces al igual que los saltamontes, tuvieron un claro significado sexual al relacionarlos tanto con el miembro sexual masculino como con el femenino. En sus primeros años como pintor, realizó diversos cuadros en los que los peces estuvieron presentes inaugurando así su personal transformación hacia la figuración surrealista. Por ejemplo, en *Figura. La maniquí de Barcelona* (1926-1927)⁴⁷⁷ pintó un pez dentro del perfil de otro pez para hacer referencia a la forma de una vagina;

⁴⁷⁷ Dimensiones: 198 x 148 cm. Localización: Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres.

pero también hizo referencia a ellos en algunos escritos como el que publicó en *L'Amic de les Arts* en 1927, *Peix perseguit per un raïm*, en donde estableció un confuso círculo que giraba en torno a diversos argumentos sexuales.

Entonces, partiendo de la idea inicial de que ambas siluetas poseen unas connotaciones sexuales y si a eso se le añade la disposición de ambas en el lienzo en relación con las sombras que proyectan en el suelo, ¿no recuerda a la *Reminiscencia arqueológica del Angelus de Millet* (1935)⁴⁷⁸? Evidentemente sí. Y es que, tanto en la pintura del Ángelus como en la ilustración para la obra de Carroll, Salvador quiso proteger cuidadosamente sus inquietudes sexuales y para ello las decidió disfrazar por medio de elementos, ambientes y personajes.

Salvador defendió en todo momento que para comprender el significado de la obra original de Millet tuvo que aplicar su propio método paranoico-crítico, ya que no sometía las experiencias a una simbología lógica, “sino que era un modo de conocimiento irracional espontáneo irreductible a una lógica diaria, pero transmisible” (Ades, 1984, p.147). Por lo tanto, para que él pudiera llegar a conseguir una lectura racional de la obra original, llevó a cabo una reinterpretación neutral fundamentada en su trauma neurasténico al acto sexual e incluso a la simple evocación en sus sueños del mismo. En definitiva, de acuerdo con las palabras de Ades: “El análisis del Ángelus fue un *tour de force* de desequilibrio mental cuyo objetivo fue crear lo que Dalí denominó un mito trágico primario y atávico” (Ades, 1984, p.147).

Llegados a este punto y poniendo en relación el tema de la muleta-ancla y el de los peces-Angelus, lo más probable es que a través de esta ilustración lo que quiso reivindicar fue su propia identidad y el uso de su propio método por parte del público para que pudieran llegar a entender sus obras y lo que con ellas quería transmitir.

Por lo tanto, ¿quiso Dalí establecer dobles significados a través de todas estas ilustraciones? Sí, mediante unos símbolos que a simple vista po-

⁴⁷⁸ Dimensiones: 31.75 x 39.4 cm. Localización: The Dali Museum, St.Petersburg.

seían un significado evidente pero que al mismo tiempo contenían otros ocultos.

Salvador como la nueva Alicia, ambos perdidos en un mundo que a sus ojos era absurdo, con un miedo inmenso a crecer y, sobre todo, indagando constantemente en el mundo de los sueños en donde lo disparatado y lo absurdo ganó a la razón. La reinterpretación daliniana no ha sido una plasmación literal del texto original, sino que una extensión del mismo, en donde la propia protagonista no aparece como tal y ha descartado a muchos otros personajes modificándolos por elementos icográficos propios.

En definitiva, Carroll y Dalí, los dos genios surrealistas, dos mentes brillantes a la par que extrañas con mucho en común. Dos maestros que supieron cómo nadie indagar en el mundo de la razón en consonancia con el de los sueños; y es que, en realidad, ambos coincidieron en que la imaginación se debía de fundamentar en una especie de juego por medio de “registros semánticos y ontológicos en donde no se sabe dónde se encuentran los límites de significado” (Lane, 2011).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADES, D. (1984). *Dalí*, España, Barcelona: Ediciones Folio.
- BRAD, E. (2015). Dalí's Crutches. *Dalí Medenspiele*, 95-128.
- BOU, E. (2004). *Dalicionario. Objetos, mitos y símbolos de Salvador Dalí*, España, Barcelona: Ensayo Tusquets Editores.
- COSTA, C., & Mata, F. (2015). Dalí y la hormiga: cara a cara con el ser superior. *Revista semestral de Mont-Ras: Associació Sociocultural Mont-ras al Cor*, 21
- FERNÁNDEZ, A. (1978). *Dalí. Artistas españoles contemporáneos*, España, Madrid: Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- FUNDACIÓN GALA-SALVADOR DALÍ. (2011). *Dalí. Joyas*, España, Figueres: Fundación Gala-Salvador Dalí, Triangle Postals

- LANE, C. (2011). Lewis Carroll and psychoanalysis: Why nothing adds up in wonderland. *The International Journal of Psychoanalysis*, 92, 1029-1045.
- MONSERRAT, V. (2011). Los artrópodos en la obra de Salvador Dalí. *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, 49, 413-434.
- PLA, J. (1986). *Dalí, Gaudí, Nonell. Tres artistas catalanes*, España, Madrid: Alianza Editorial.
- RACIONERO, L. (2004). *Conversaciones con Pla y Dalí*, España, Barcelona: Ediciones Áltera S.L.
- SALAZAR, J. (2007). Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el Siglo de Oro. *Revista de Literatura de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 126, 333-368.
- VALDIVIELSO, E. (1992). *El drama oculto: Buñue, Dalí, Falla, García Lorca y Sánchez Mejías*, España, Madrid: Ediciones de la Torre.
- ZEPEDA, E. (2013). Alicia en el País de las Maravillas ilustrada por Salvador Dalí. *CIENCIA ergo-sum*, 20, 67-70.

EL VALOR INMATERIAL DEL TALLER DE ARTISTA:
BASES PARA EL ESTUDIO Y RECONSTRUCCIÓN DEL
AMBIENTE DEL TALLER MADRILEÑO DE JULIO
ROMERO DE TORRES

DRA. MARÍA DOLORES GARCÍA RAMOS
Universidad de Córdoba, España

RESUMEN

El objeto de esta comunicación es el taller que el pintor cordobés Julio Romero de Torres regentó en Madrid de 1915 a 1930. De su estudio y análisis se pueden extraer algunas de las claves para entender su personalidad artística y privada, ya que era un lugar estrechamente vinculado al pintor. Para definir nuestro objetivo, partimos de la hipótesis de que, tras la muerte del pintor, el ambiente que se vivía en su taller sirvió para la creación de diseños y discursos museográficos destinados al Museo que se le dedica en Córdoba en 1931. En la actualidad, el estudio madrileño de Romero de Torres ha desaparecido, es por ello que el objetivo de esta investigación es proponer las bases metodológicas para la recuperación de su ambiente.

PALABRAS CLAVE

Julio Romero de Torres, Estudio-taller de artista, Recreación de ambientes, Patrimonio inmaterial.

INTRODUCCIÓN

El estudio-taller de artista se posiciona cada vez con más presencia como un objeto de investigación destacado. A grosso modo, la esencia de su interés está en que es un espacio vinculado al artista y a la obra de arte, como lugar de trabajo y creación por excelencia. Pero también, como un lugar garante de la identidad y producción artística (Esner, 2014, p. 7) que viene a enriquecer los discursos de la Historia del Arte. Constituyen una tipología espacial con entidad propia capaz de transmitir y conservar valores culturales, sociales, históricos, estéticos y patrimoniales, en definitiva, son unos lugares cargados de memoria –siguiendo el sentido del término “lieux de mémoire” de Pierre Nora⁴⁷⁹. A este respecto Esner, en su artículo *Pourquoi l’atelier compte-t-il plus que jamais?*, nos habla de la revalorización que en los últimos años se le está dando a la figura del artista –al margen de su obra– y a pela al acercamiento a este desde su entorno de trabajo, donde se fusiona “l’art comme fétiche et l’artiste comme héros mythique”⁴⁸⁰ (2014, pp. 8-9).

Desde el renacimiento hasta la actualidad muchos son los que se han interesado por la tipología del estudio-taller de artista, a saber, pintores, fotógrafos, cineastas o instituciones museales, atraídos y curiosos por todo aquello que guardan, ofreciendo diversas miradas y reflexiones sobre ellos. Pero en los últimos años esta tendencia se ha agudizado aún más, aumentando su presencia en diversos foros. Con un carácter divul-

⁴⁷⁹ Pierre Nora desarrolla el concepto de lugares de memoria en su trabajo *Lieux de mémoire*, la cual podemos extraer de las siguientes palabras: “La curiosité pour les lieux où se cristallise et se réfugie la mémoire es liée à ce moment particulier de notre histoire. Moment charnière, où la conscience de la rupture avec le passé se confond avec le sentiment d’“une mémoire déchirée ; mais où le déchirement réveille encore assez de mémoire pour que puisse se poser le problème de son incarnation” (Nora, 1994: 23).

“La curiosidad por los lugares donde se cristaliza y se refugia la memoria está ligada a un momento particular de nuestra historia. Momento clave, en el que la toma de conciencia sobre la ruptura con el pasado se funde con la constatación de una memoria fragmentada; pero en esos fragmentos aún queda suficiente memoria para que pueda resurgir el pasado” (Traducción libre de la autora).

⁴⁸⁰ “El arte como fétiche y el artista como héroe mítico” (Traducción libre de la autora).

gativo y como protagonista el discurso de exposiciones temporales, destacan muestras como *Dans l'atelier. L'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons*, celebrada en el Petit Palais de Paris⁴⁸¹ en 2016 o *El taller del artista. Una mirada desde los archivos fotográficos del Instituto del Patrimonio Cultural de España*, acogida por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 2017⁴⁸². También lo encontramos siendo objeto de debate científico, como el propuesto en 2014 por el Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) en su revista *Perspective*, donde se reflexiona ampliamente sobre el concepto y el lugar del taller desde una visión multidisciplinar que abarca la Historia del Arte, la Sociología, la Antropología, la Historia y la Museología (Lafont, 2014, pp. 3-4). O atendiendo a su patrimonialización, incluyéndolo en planes de recuperación, conservación y musealización, argumentación que defiende Muñoz Sánchez al proponer su inclusión en las actuaciones contempladas por el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio del Siglo XX del Instituto de Patrimonio Cultural de España (2015, p. 40).

Todas estas acciones emanan del convencimiento del taller como un objeto patrimonial garante de la identidad y producción artística de un personaje (Esner, 2014, p. 7). Estas cualidades lo vinculan a tipologías que buscan musealizar la memoria de autores destacados desde la puesta en valor de sus ámbitos domésticos, como es el caso de las casas museo (García Ramos, 2013, pp. 28-35; 2014, pp. 78-80), o la reconstrucción de estéticas y ambientes pertenecientes a épocas pasadas.

Para avanzar en la concretización del propósito de este artículo, hemos de profundizar en el valor museográfico de los estudios-taller, como categoría patrimonial. Muchas son las instituciones e iniciativas que han

⁴⁸¹ Exposición *Dans l'atelier. L'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons*. Celebrada en el Petit Palais de Paris del 5 de abril al 17 de julio de 2016, bajo el comisariado general de Christophe Leribault y el científico de Delphine Deveaux, Susana Gállego Cuesta y Françoise Reynaud. Recuperado de: <http://www.petitpalais.paris.fr/expositions/dans-l-atelier>

⁴⁸² Exposición *El taller del artista. Una mirada desde los archivos fotográficos del Instituto del Patrimonio Cultural de España*. Celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del 31 de marzo al 21 de mayo de 2017, comisariada por Isabel Argerich Fernández y Óscar Muñoz Sánchez.

propiciado la conservación de estos espacios parcialmente o en su totalidad. La preservación del ambiente y lugar de trabajo de un artista destacado forma parte de diversos y variados proyectos museográficos. El ambiente, según el *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* lo podemos definir en los siguientes términos:

Utilisé comme synonyme parfois de contexte, parfois d'environnement, ce terme traduit de manière plus large et plus neutre que le contexte et l'environnement, le caractère très général dans lequel un expôt est perçu, qui englobe tant les volumes que la lumière, les sons ou les odeurs⁴⁸³ (Desvallées y Mairesse, 2011, pp. 758).

De este modo, el entorno y el contexto, todo aquello que nos transporta al espacio que tuvo sentido en el pasado, son los principales aliados de la puesta en valor de este tipo de bienes patrimoniales. A este respecto, Muñoz Sánchez va más allá y añade que espacios tienen un “enorme potencial museográfico si imaginamos su posible aplicación a un diseño expositivo, incluso ampliadas hasta cubrir una pared entera, como elementos testimoniales que contribuyan a recrear un ambiente y a sumergir al espectador en el entorno cotidiano del artista” (2015, p. 35).

Partiendo de estos presupuestos, este trabajo se centra en el estudio y la recuperación de un estudio-taller partiendo de la premisa de la supremacía del valor del ambiente y del contexto, sobre el lugar y los objetos materiales, con el propósito de que sirva para una futura instalación museográfica. Asimismo, permitirá el acercamiento a la posible repercusión museográfica que haya podido tener en la creación de diseños expositivos permanentes o temporales. Como caso a analizar, se ha tomado el taller madrileño de Julio Romero de Torres, activo desde 1915 hasta 1930.

⁴⁸³ Utilizado unas veces como sinónimo de contexto, y otras de entorno, este término traducido de forma más amplia y neutral como contexto y entorno, en el contexto en el que se percibe de una exposición, que incluye desde los volúmenes hasta la luz, los sonidos y los olores (traducción libre de la autora).

1. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS

El pintor cordobés Julio Romero de Torres nace en 1874 en un contexto social, cultural y familiar propicio para desarrollar una carrera profesional vinculada al arte. Su padre, Rafael Romero Barros (1832-1895), y su hermano, Enrique Romero de Torres, ostentaron sucesivamente el cargo de director del Museo Provincial de Bellas Artes, ambos también desarrollaron carreras pictóricas y fueron muy activos en la defensa y estudio del patrimonio andaluz.

En Córdoba pasa sus años de formación bajo las influencias del Museo, la casa familiar y los círculos culturales cordobeses. Hacia 1892 comienza a participar en Exposiciones Nacionales y los reconocimientos por sus obras no tardaron en llegar. Con el cambio de centuria, el pintor ya gozaba de reconocimiento público y comienza a viajar con más frecuencia a Madrid. De hecho, tanto sus éxitos como fracasos eran fuertemente comentados en los círculos culturales de la capital, pero también entre las clases más populares. Incluso, llegó a exponer en 1922 en Galería Witcomb de Buenos Aires.

En este contexto consigue una vacante en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando como profesor de Dibujo Antiguo y Ropaje y en 1915, en pleno éxito profesional, tras varios años de idas y venidas entre la capital y su ciudad natal, se traslada definitivamente a Madrid. Estos acontecimientos le llevaron a abrir en 1916 un estudio-taller de uso exclusivo. Hemos de matizar que, pese a esto, nunca llega a abandonar del todo el que compartía con su hermano Enrique y su hijo Rafael en la casa familiar, como señala García de la Torre, “siempre había alguna obra a medio terminar en Córdoba” (2008, p. 124).

Los lugares en los que se alojó Julio Romero en Madrid fueron varios. A su llegada había vivido en varias pensiones, una en la calle Cruz y otra en la calle Jovellanos, estableciéndose definitivamente en una pensión situada en el n. 8 de la calle Concepción Jerónima. En cambio, su estudio se mantuvo siempre en el mismo lugar: situado en un pabellón anexo al palacio Longoria, en el actual n. 82 de la calle Pelayo. En aquellos años, el inmueble era propiedad del “noble prócer don Florestán Aguilar, vizconde de (Enderiz, 1930, p. 10) Casa Aguilar, gran amigo de los artistas, que hace quince años que lo cede generosamente...”. Este

era dentista, y de ahí ese “vivo olor de dentífrico: Perborol, Listerine...” en la escalera, al entrar por el jardín, según nos relata José Montero Alonso (1930, p. 28).

En la capital era un gran asiduo de los encuentros culturales del Café Nuevo Levante, presididos por Valle-Inclán, con quien entabló una gran amistad. También frecuentaba las tertulias del Café Fornos, del Teatro Kursaal y de la Maison Doré, de las que formaron parte otros personajes del momento, como Francisco Villaespesa, Manuel Machado, Corpus Bargas, Gutiérrez Solana, Sebastián Miranda, Ricardo Baroja, Gómez de la Serna, Unamuno, Benavente, Azorín o Rafael de Penagos.

En Madrid mantuvo residencia hasta principios de 1930, cuando en el contexto de su participación como artista cordobés contemporáneo en la Casa de Córdoba de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, Rafael Cruz Conde —como alcalde de Córdoba— le solicita que se traslade a Sevilla para atender los trabajos de montaje por lo inminente de la inauguración (García Ramos, 2018, pp. 128-129). Los planes se vieron truncados por el agravamiento de la enfermedad que sufría el pintor y, finalmente, en marzo de ese año, se instala en Córdoba (Enderiz, 1930, p. 10; García de la Torre, 2008, pp. 154-155; Montero Alonso, 1930, p. 22) y muere inesperadamente el 10 de mayo de 1930.

Sin perdernos del objetivo de este artículo, el taller que Julio Romero de Torres regentaba en Madrid era un lugar cuyo ambiente puede ser definido como un espejo del autor. De su estudio y análisis se pueden extraer algunas de claves para entender su personalidad artística y privada. Asimismo, también es un espacio que, tras la muerte del pintor, sirvió para la creación de diseños museográficos para el Museo que se le dedica en Córdoba en 1931.

En la actualidad, el pabellón que albergaba el taller ha desaparecido, al igual que muchos de los objetos que lo decoraban o están dispersos en varias colecciones⁴⁸⁴. Contamos solo con documentación gráfica y escrita para testimoniar su existencia, usos o dar cuenta de su ambiente.

⁴⁸⁴ Los objetos del estudio de Madrid fueron trasladados a Córdoba por el hijo del pintor, Rafael Romero de Torres Pellicer después de su muerte. Actualmente muchos de ellos han desaparecido o se encuentran dispersos y sin identificar formando parte de la Colección Romero

Es por ello, que el fin de este trabajo se sustenta en el interés de la puesta en valor y recuperación del estudio-taller de Julio Romero de Madrid, empleando para ello una metodología que no busca la recuperación de los restos materiales, ya que sería una tarea infructuosa, sino crear una definición e imagen del ambiente y el contexto que dieron sentido al espacio de trabajo regentado por el pintor en los últimos seis años de vida, con la intención de que sirva para profundizar su aplicación museográfica, como ya se ha referido. Comenzaremos por definir la tipología de estudio-taller, posteriormente trataremos la problemática de la conservación y musealización de estos espacios, y finalmente abordaremos la reconstrucción del ambiente del taller de la calle Pelayo en Madrid.

2. PRESUPUESTOS TEÓRICOS.

2.1. EL TALLER DE ARTISTA: DE LUGAR DE TRABAJO A LUGAR DE LA MEMORIA

Al referirnos a un estudio-taller⁴⁸⁵ tradicional el trabajo del artista es el primer uso que define a este espacio, pero es algo más, veámoslo:

Comme le foyer de la créativité artistique individuelle, comme un atelier de production d'œuvres exécutées mais non conçues par des assistants, ou encore comme un lieu d'exposition et de vente d'œuvres d'art, un lieu de vie, une retraite pour la méditation personnelle, un foyer d'hospitalité conviviale ou érotique⁴⁸⁶ (Bätschmann *et al.*, 2014, p. 43).

de Torres de la Junta de Andalucía, gestionada por el Museo de Bellas Artes de Córdoba o en el Museo de Julio Romero de Torres.

⁴⁸⁵ La derivación de concepto de taller en relación con las prácticas artísticas contemporáneas y en relación con el concepto de "muerte del autor" de Roland Barther y Michel Foucault, también muere el taller *in situ* a favor de todos los lugares donde el artista se desarrolla. Pero en este trabajo no nos vamos a detener en analizar el "post-taller", centrándonos únicamente en el concepto de taller *in situ*. (Esner, 2014).

⁴⁸⁶ Como el hogar de la creatividad artística individual, como un taller de producción de obras ejecutadas, pero no concebidas por los asistentes, o también como un lugar de exposición y de venta de obras de arte, un lugar de vida, un retiro para la meditación personal, o un hogar de acogida o erótico (traducción libre de la autora).

Con estas palabras Waterfield recoge los usos tradicionalmente asociados al taller de artista, los cuales están totalmente emparentados con las actividades propias de lugares como: la fábrica, la galería, el almacén, la vivienda y el espacio social. De este modo, vemos que en él convergen diferentes funcionalidades, que concretizamos en lo que sigue.

Para comenzar, el taller entendido como fábrica es el lugar en el que la producción de obras se desarrollada bajo la sistematización y las normas de la creatividad. Es el lugar en el que el artista, en soledad o en las menos de las veces acompañado por ayudantes, investiga y ejecuta sus proyectos rodeado de utensilios de trabajo y de obras en plena ejecución. Aquí también tienen cabida la galería y el almacén, como lugares colofón de la producción. El primero de ellos está destinado a la exposición y venta las obras terminadas. Y en el segundo se apilan las obras que aún no tienen un destino y los materiales sobrantes (Waterfield, 2014, p. 44).

Para comenzar, el taller entendido como fábrica es el sitio en el que la producción de obras se desarrollada bajo la sistematización y las normas de la creatividad. En el que el artista⁴⁸⁷ investiga y ejecuta sus proyectos rodeado de utensilios de trabajo y de obras en plena ejecución o ya terminadas. Aquí también tienen cabida la galería y el almacén, como lugares que completan esta facera de producción. El primero de ellos está destinado a la exposición y venta las obras terminadas. Y en el segundo se guarda y apila los trabajos que aún no tienen un destino, así como los materiales sobrantes (Waterfield, 2014, p. 44).

Además, el estudio de un artista se convierte en su hogar. Al margen de que esté inserto o no en el conjunto arquitectónico de la vivienda, estos están impregnados del carácter de lo doméstico, ocupando una faceta de la vida privada y cotidiana del personaje que va más allá de lo laboral. Pero no podemos pasar por algo que no son fortalezas infranqueables, ya que dan acceso a visitantes. Amigos, coleccionistas, periodistas, compradores, familiares, modelos y curiosos, son aquellos que junto con el

⁴⁸⁷ En la mayoría de los casos los estudios-taller están frecuentados por un artista, pero no podemos desterrar aquellos en los que este se rodea de asistentes o aprendices, o en los que el acto creativo está desarrollado por una colectividad.

artista dan vida y forman parte de su paisanaje. Así pues, como anota Muñoz Sánchez, “el taller es un espacio de encuentro, de conversación e intercambio” (2015, p. 35), en el que el artista también desarrolla una actividad social y cultural, como encuentros y charlas entre amigos, reportajes o fiestas.

Todas las actividades que un autor desarrolla en su estudio-taller son las que hacen que este lugar sea “un reflejo directo e inmediato de la personalidad de su dueño” (Muñoz Sánchez 2015: 35), cristalizándose en ellos su faceta de coleccionista y de sus gustos personales. En relación a esta idea, Muñoz Sánchez habla de “estudios-museo” (2015: 41), en los que objetos de toda índole —enseres domésticos, mobiliario, antigüedades, obras de otros artistas, recuerdos, libros, láminas, ...— se mezclan con sus obras instaladas por todo el recinto.

Todos estos usos crean una imagen final basada en la estética propia de los lugares de trabajo, caracterizada por el abigarramiento y un aparente desorden, un caos en la colocación de los diferentes objetos, que, cuanto menos, es inherente al taller.

Talleres como el de Sorolla en Madrid, el de la familia Benlliure en Valencia, los de Gustave Moureau, Brancusi y Rodin en París o el de Rembrandt en Ámsterdam, Pollock y Krasner en Nueva York entre otros muchos, son una clara evidencia de los valores que guardan este tipo de espacios.

2.2. EL TALLER DE ARTISTA: PRESUPUESTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS PARA SU MUSEALIZACIÓN

Según Bättschmann (2014, p. 43), la conservación y puesta en valor de los talleres de artista es una cuestión bastante problemática. Varios son los factores que dificultan esta labor. La primera circunstancia a tener en cuenta es su “fragilidad y transitoriedad”, como señala Muñoz Sánchez (2015, p. 40), debido, principalmente, a que muchos de ellos fueron abandonados o desmantelados por sus dueños cuando dejaron de servir o por el desinterés de aquellos que heredaron estos legados.

De igual forma, destacamos su capacidad evocadora, al ser garantes del recuerdo del proceso de gestación de una obra, las técnicas empleadas,

las fuentes de inspiración, los encuentros sociales o mercantiles allí habidos o, simplemente, por recoger la esencia de la personalidad de un personaje. Es por ello que, muchos son los ejemplos que tras la muerte de su dueño han sido musealizados, ya sean in situ, como dependencias anexas a una vivienda o como espacios autónomos, o reconstruidos y reinstalados en un museo. El valor que se otorga a estos espacios radica, pues, en el interés por conservar y exponer la esencia del ambiente del lugar de creación vinculado a un artista. En este contexto, el estudio de artista, debe ser considerado como una tipología museística, concretamente como una sala de época o *period room*⁴⁸⁸.

Además, el estudio-taller debe entenderse como un lugar dinámico, en el que nada queda fijado y nada posee un sitio concreto. Bajo este punto de vista, los objetos deambulan por el espacio, alteran su posición y usos dentro de un mismo espacio. El mero hecho de que se esté avanzando en la terminación de una obra, hace que la imagen fija de la sala se vea alterada. Debido a la actividad creadora constante de los artistas, los estudios están dotados de un fuerte carácter cambiante, tal y como ocurre con otros tipos museísticos vinculados al ámbito privado, como es el caso de las casas museo.

En lo que sigue vamos a exponer diferentes métodos que en la actualidad se han puesto en marcha para la musealización de la tipología de estudio-taller, con el fin último de realizar una propuesta para la preservación del ambiente del que Julio Romero de Torres regentara en Madrid.

Al respecto, Dario Gamboni lleva a cuestión cómo proceder para la puesta en valor de un taller, atendiendo a su emplazamiento, estado de conservación y metodología a seguir. El primer aspecto a tener en cuenta es dónde lo vamos a musealizar, pudiendo ser in situ, por lo que en este

⁴⁸⁸ En los contextos anglosajones es frecuente encontramos el uso de término "*period-rooms*" para hacer referencia a una tipología de casa museo. La decisión museográfica que desarrollan parte de la evocación estética de un lugar, en el que apuesta por una puesta en escena en la que una serie de objetos, normalmente auténticos y vinculados entre sí por lazos emocionales o cronológicos, se muestran en un mismo espacio interior. Así pues, en estos casos, se rechaza la descontextualización estética del ambiente recreado, para enfatizar el valor de veracidad escenográfica. Para un acercamiento más pormenorizado a este concepto, consúltese: (Bazin, 1967, pp. 302; Desvallées y Mairesse, 2011, pp. 907-908; Poulot, 2011, p. 32).

caso prevalecería el valor evocador del lugar y el contexto; o, por el contrario, se contempla su traslado total o parcial a otro sitio (Bätschmann *et al.*, 2014, pp. 44-49), medida tomada normalmente cuando el continente ha desaparecido y que permite asegurar de este modo la supervivencia de su memoria.

El segundo aspecto a tratar es la metodología a seguir para su musealización, tomando como modelo aquellas empleadas en la puesta en la puesta en sala de ambientes domésticos y que se detallan a continuación (García Ramos, 2013, pp. 81-82):

- a) Recuperación íntegra del ambiente, que contempla la supervivencia total de la ubicación, el inmueble y los objetos originales en su contexto.
- b) Recreación del ambiente, donde el lugar y el inmueble permanecen intactos, pero el ambiente y los objetos han sido alterados, teniendo que recurrir a la documentación para poder recuperar el ambiente.
- c) Reinstalación del ambiente en otro lugar debido a la desaparición del original. Este método tiene dos variantes: la recreación y reconstrucción basada en el análisis documental del ambiente; o trasplantándolo o reubicándolo de forma parcial o total en otro lugar (Bätschmann *et al.*, 2014, p. 47; Muñoz Sánchez, 2015, p. 43)
- d) Reconstrucción simbólica y escenográfica del ambiente del taller, que contempla el uso de sistemas de recreación multimedia, instalaciones y escenografías que buscan evocar el ambiente del taller desaparecido.

Como decíamos, hay un interés creciente por la puesta en valor de estudios-taller, pero para este trabajo lo que nos interesa es analizar qué y cómo se musealiza. En este sentido, tenemos que atender a una de las características que lo definen, la de espacio cambiante. Es decir, no son lugares estáticos o cristalizados, sino que cuando están vivos su imagen evoluciona con el paso del tiempo. Por el contrario, un taller patrimonializado, sin vida, es un lugar estático. A este respecto, Herrmann plantea que los “dispositifs muséalisés ne montrent jamais qu’un état unique

de l'atelier. Ils suggèrent un *locus unicum* de production du génie⁴⁸⁹ (Bätschmann *et al.*, 2014, p. 45).

En base a esta argumentación, la metodología que aquí presentamos no busca recuperar de forma tangible el taller de un artista, sino el ambiente que lo define. Muchos son los que se han conservado una vez que han dejado de actuar como lugar de trabajo de un artista, ya sea por la sensibilidad del propio autor o por la de alguna institución. Pero otros muchos casos han desaparecido. Esto no quita que podamos establecer mecanismos para la recuperación de su memoria y, de este modo, que ese legado inmaterial vinculado a la identidad y producción artística (Esner, 2014, p. 7) no quede en el olvido.

Es por ello que proponemos, como primer paso para la puesta en valor de un taller, su conservación inmaterial, que tiene que partir de la recuperación, análisis y comparación de las fuentes disponibles que puedan proporcionar datos sobre el *locus vivit*. Tal es el caso de las descripciones y crónicas evocadoras de aquellos extraños que visitaron el taller, y que, cuanto menos, nos proporcionan otra mirada sobre este. Pero sin lugar a dudas la fotografía, ya sea la realizada por el propio artista, por amigos o periodistas, es clave para la patrimonialización de estos espacios, ya que, tal y como defiende Oskar Bätschmann, “on peut définir comme une conservation immatérielle, est en fait plus importante que la conservation matérielle, qui se révèle souvent fragile⁴⁹⁰ (2014, p. 47).

A este respecto, Muñoz Sánchez en su artículo *El taller de artista, lugar de investigación*, resalta la importancia de la fotografía como principal fuente para “testimoniar la existencia de los estudios-taller” (2015, p. 35). De ello no solo da evidencia el autor, sino también el vasto recorrido por fotografía de talleres que realizó la exposición *Dans l'atelier. L'artiste photographié d'Ingres à Jeff Koons*, por citar una de las muestras más recientes y representativas dedicadas a este género. Muchos son los

⁴⁸⁹ “Dispositivos museísticos nunca van a mostrar un estado único del taller. Estos sugieren un *locus unicum* de producción del genio” (traducción libre de la autora).

⁴⁹⁰ “podemos definirlo como conservación inmaterial, que en efecto es más importante que la conservación material, la cual se muestra frágil con más frecuencia” (traducción libre de la autora).

fotógrafos que se han interesado por estos espacios, capturando el instante de la creación, la exposición de las obras, pero también el mobiliario y enseres que envolvían la vida del artista, así como sus momentos más íntimos, mostrando una cotidianeidad doméstica y social.

3. RECONSTRUCCIÓN DEL AMBIENTE DEL TALLER DE LA CALLE PELAYO EN MADRID.

3.1. DESCRIPCIÓN DEL ESPACIO Y SUS FUNCIONES

Tras lo expuesto, y partiendo de una lectura de las imágenes localizadas, procedemos a hacer el análisis espacial, estético y ambiental del salón central del pabellón del palacio Longoria usado por Julio Romero.



Figura 1: Vista del salón principal. Estudio del pintor Romero de Torres. ca. 1929/1930. (Fototeca IPCE. Archivo Moreno. 31576_B).

Se trata de un gran local diáfano dividido en dos espacios separados y con usos claramente diferenciados. Para comenzar tenemos el gran salón

de planta rectangular, de gran altura y cubierto por una techumbre inclinada a un agua hacia el interior, que, junto con los grandes ventanales que abren al jardín en uno de sus lados mayores, crea una sensación de gran amplitud espacial. El otro de sus lados mayores se abre a un espacio secundario a través de un hueco adintelado con una viga de madera decorada con rosetones que marca la altura de la siguiente sala. Sus lados menores se cierran con una decoración diversa que recorre toda la estancia y que se adapta a las diferentes actividades a las que se dedica esta sala.



Figura 2: Vista del salón principal. Estudio del pintor Romero de Torres. ca. 1929/1930. (Fototeca IPCE. Archivo Moreno. 31575_B).

En primer lugar, en el lado recorrido por los ventanales, se localiza una hilera de sillones de fraile que se extiende por el lado mejor derecho, donde en unas ocasiones se reserva al descanso, la lectura, pero en otras a recibir a sus amigos y modelos alrededor de animadas tertulias. En segundo lugar, en el lado opuesto, en la esquina izquierda, tal y como recogen las imágenes de la época, se localiza el espacio de trabajo, como

describe la crónica de Enderiz tras la clausura del taller por la muerte de Romero de Torres: “sobre la mesa donde Julio Romero escribía, plumas, lápices, un tintero y algunos papeles sin importancia, tales como recibos del Casino de Madrid, un vale de un palco del teatro de la Zarzuela, unas cuartillas con las impresiones artísticas de una escritora...” (1930, pp. 10-11). Asimismo, el caballete y cuadros apilados dan muestra de la constante actividad creadora de este lugar. En tercer lugar, en la parte central de este lado, bajo el dintel y frente a la chimenea de la salita íntima, el pintor destina esta zona también a momentos de esparcimiento. Y, por último, el resto del taller, empleado para la exhibición de sus trabajos, con “los cuadros que adornan las paredes del estudio están cubiertos de damasco grana” (pp. 10-11).



Figura 3: Vista de la salita del estudio, con la puerta que abre al almacén de cuadros. Destaca la vitrina de recuerdos de toreros, la caricatura del pintor, obras apiladas y enseres y mobiliario doméstico. (AHPCO. FFRT. F2428. Al dorso manuscrito, Foto Benítez Casaux).

Luego, y abierta por el hueco adintelado del gran salón, se pasaba a una pequeña salita de dimensiones reducidas si la comparamos con la amplitud de la principal. Igualmente, de planta rectangular, aunque más

estrecha y alargada, y conectada por sus laterales con el resto del palacio: por la izquierda se comunica con un pasillo y por la derecha se abre una puerta que da paso al cuarto almacén, donde el pintor apilaba los lienzos. Por último, el elemento más destacado es una imponente chimenea emplazada en el centro de la habitación. Su destino era para acoger las actividades de carácter más íntimo, ya que en ella se localiza una cama dispuesta al abrigo de la chimenea, así como vitrinas y objetos de carácter más personal y emotivo, como la que guardaba los recuerdos de los toreros admirados por Julio o una guitarra que sobresale entre tapices y cacharros de uso doméstico.



Figura 4: Vista de la salita del estudio, con el pasillo que comunica con el palacio al fondo. Destaca la cama y la chimenea que dan muestra del carácter íntimo a este espacio. (AHPCO. FFRT. F2429. Al dorso, sellado Casa Moreno. Fotografía de Arte. Plaza de las Cortes, 1. Madrid).

3.2. DESCRIPCIÓN DEL AMBIENTE: DECORACIÓN E INSTALACIÓN DE OBJETOS

Respecto al resto de la decoración, el mobiliario era de corte español y los objetos de carácter doméstico bien pudieran haberse encontrado en

la casa familiar de Córdoba. Como ya mencionábamos, todo el espacio está repleto, en él se agolpaban los muebles y tapices que hacen de telón de fondo a algunas láminas de sus obras. En este sentido, encontramos que bargueños, cerámicas de talavera, espejos, cornucopias, utensilios de forja, arcones, braseros de picón, lámparas, candiles, mesitas, tapices, sillas, sillones fraileros o alguna pieza de arqueología, recubren las paredes, dejando libre el espacio central para poder facilitar el tránsito y la colocación de caballetes soportando grandes obras.



Figura 5: Vista de un rincón situado junto a los ventanales del taller. (*Revista Crónica*, 3 de agosto de 1930, p. 3. Foto Zapata).

La iluminación es un elemento que completa y unifica el espacio. En el caso que nos ocupa, se emplea tanto luz natural como artificial. Por un lado, y como hemos mencionado, el salón cuenta con unos grandes ventanales que permiten iluminar todo el salón de forma natural, con un raudal de claridad que se cuela prácticamente hasta la chimenea. Y por otro, todo el pabellón cuenta con luz eléctrica que vemos ya sea en las grandes bombillas que cuelgan del techo del espacio central o en las lámparas emplazadas en el ámbito privado de la cama.

3.3. DESCRIPCIÓN DE LA ESTÉTICA DEL TALLER

Avanzando en nuestro análisis, el estudio madrileño de Julio Romero presenta una estética muy concreta, la propia de una vivienda tradicional andaluza, en el que los objetos de uso doméstico y los recuerdos del pintor, se mezclan con aquellos que son propios de la actividad creadora. En este sentido, recuperamos el relato del escritor y periodista Montero Alonso, cuyas palabras recrean la imagen estética de este lugar:

El estudio es una estancia amplia, de techo alto. Decoración severa, señorial, sin ese abigarramiento policromo que es frecuente en los estudios de los artistas. Muebles de traza española. El caballete y una silla de tijera. Arcones, bargueños, armas. Y cuadros, muchos cuadros, colgados en la pared o arrimados, en el suelo, a ella. Platos de arte, jarrones, azulejos, faroles andaluces y el estoque de Lagartijo. Colgada en la pared una mascarilla del diestro de Córdoba. Hay también en la estancia un retrato —viejo e ingenuo— del bandido andaluz Pacheco... (Montero Alonso, 1930, p. 29).

De igual manera, es interesante la descripción dada por José Sánchez Rojas en un reportaje que se le dedica a Julio tras su muerte en la revista *Crónica de Madrid*, y en el que pone de manifiesto la estrecha relación existente entre la capital y el pintor, refiriéndose a este como “madrileño de adopción”:

El estudio lleno de bargueños, de tapices, de rica cerámica talaverana, comenzó pobremente. A diario se iba enriqueciendo y saturando de objetos bellos y delicados. Luego, el espíritu del maestro se iba filtrando en él. Una espingarda, una guitarra, un mantón de flecos, retratos de Pacheco, el bandido valiente y leal; el museo —completo— de nuestro padre Lagartijo, que tuvo la gracia serena y la majestuosa prestancia de los cordobeses de solera; fotografías artísticas de sus viajes a París, a Roma y a Florencia; el cuarto ‘de las chiquitas’, los sillones de fraileros, modelado por Juan Cristóbal, del patriarca de la familia, de aquel venerable don Rafael Romero Barros. (Sánchez Rojas, 1930, p. 3).



Figura 6: Vista de la chimenea en la salita desde el salón principal. Destaca el hueco adintelado marcado por una viga de madera sobre la que han dispuesto cacharos y cerámicas. (AHPCO. FFRT. F003).

Como vemos, ambas crónicas ayudan al lector a hacerse una imagen mental de cómo era el taller. El primer rasgo distintivo de este espacio

es el relativo a los objetos y mobiliario que inundan las paredes y el espacio, aunque son dar sensación de abigarramiento. Todos los muros están prácticamente recubiertos, siguiendo un inusual orden bastante alejado del caos que solía reinar en los estudios de otros artistas de la época. La gran mayoría de estas cosas no son necesarias para realizar el trabajo de la pintura, pero sí, cuanto menos, son esenciales para el día a día de nuestro pintor y para contribuir a la construcción de una atmósfera íntima propia de una vivienda.

3.4. TIPOS DE OBJETOS

En esta línea, dichos objetos nos proporcionan algunas claves para entender al personaje, sus gustos y su relación con este lugar; la personalidad de Romero de Torres queda materializada en sus cosas. En este sentido, el gusto por el toreo está visible en sus recuerdos de Lagartijo, formando un peculiar museo en el que el estoque, la vitrina con un traje de luces verde y plata y la mascarilla del torero, se convierten en auténticas piezas de museo. La guitarra y el mantón, presente en muchas de sus obras, nos remiten a las reuniones con amigos y modelos. También hay cabida para el recuerdo del bandido Pacheco, en sus armas y su fotografía, y para la familia que quedaba en Córdoba, presente en el busto de su padre Rafael Romero Barros. Por último, la pared con los souvenirs de los viajes que realizó antes de establecerse en Madrid y un pequeño memorial a los grandes de la pintura con los que tuvo contacto, cuyas obras están presentes en las paredes del estudio gracias a una serie de láminas y fotografías.

Sin lugar a dudas, lo más representativo del taller, son los utensilios de trabajo: la paleta con pigmentos, el caballete con alguna obra a medio terminar, la tan recurrente silla de tijera, lienzos apilados en un rincón o colgados sobre los tapices; hasta los recuerdos de sus éxitos presentes en las medallas de los galardones en las exposiciones nacionales e internacionales, algunas reproducciones de sus obras premiadas o vendidas y la caricatura que Bagaría hiciera del artista.



Figura 7: Espacio de trabajo del taller, donde se aprecia en primer término el brasero, sobre la mesa papeles, pinceles y enseres. La pared decorada con tapices, telas, láminas, una guitarra, exvotos y objetos de arqueología. Por el resto del espacio se reparte mobiliario diverso y un caballete con un lienzo. (AHPCO. FFRT. F002).

Pero entre toda la decoración, hay un conjunto de objetos que sobresalen por su valor evocador, por guardar el rastro del ambiente vivido en este pabellón de la calle Pelayo y por ser capaces de transmitir los valores

del personaje. Para poder detectar estas cosas y entender el significado que adquieren en este espacio, son muy ilustrativas las crónicas de la época que se detienen en describir minuciosamente el pabellón. En esta línea, los periodistas de la revista *Estampa* frecuentaban con bastante asiduidad el taller de Julio Romero de Torres y le realizaron varias entrevistas en las que se pone de manifiesto el vínculo existente entre el artista y su lugar de creación. La última de estas visitas se realizó casi un mes después de la muerte del pintor. La intención de esta va más allá de ofrecer un testimonio melancólico de los recuerdos del pintor, sino que buscaba testificar “¿Cómo había quedado el estudio?... ¿Qué nos diría en su silencio elocuente si lo visitábamos?... ¿Qué quedaría en él del espíritu del maestro?” (1930, p. 10). Así, el articulista Ezequiel Enderiz publica el 3 de junio de 1930 un artículo, en el que, a través de los objetos y el uso que se les ha dado en este espacio, reconstruye la personalidad del artista. Recogemos a continuación los más evocadores (pp. 10-11):

- El brasero: “Cerca del brasero, tan español, Romero de Torres solía recibir, durante el invierno, a sus admiradores, para los que tenía siempre la mano, la palabra alentadora y un “chato” de vino andaluz...”
- La paleta, los pinceles y la silla de tijera: “Cerca del caballete, el sillón plegable donde Romero de Torres se sentaba para pintar... Y sobre el sillón la paleta, la divina paleta del maestro, con el ramillete de pinceles recogidos en ella a la manera clásica...”
- Todo es triste en esta visita dolorosa, en esta inspección inquietante y evocadora; pero la paleta y los pinceles es la nota más patética... ¡Vimos tantas veces esta misma paleta en la mano izquierda del pintor y estos pinceles en su diestra, manejado todo con aquella vivacidad y aquella gracia tan suya! ...”
- El caballete: “Casi al centro, el caballete, desnudo, como un esqueleto, esperando con sus brazos abiertos el nuevo lienzo”.
- El sillón: “En un ángulo del estudio hay un gran butacón. Sobre el butacón una manta. Y sobre la manta...”

- —El pobre Julio— nos dice el Sr. Latorre— aquí pasó los primeros días de su enfermedad... No se resignaba a estar enfermo y engañaba a su dolencia sentado en este butacón y tapado con esta manta...”



Figura 8: Julio Romero de Torres pintando “La guitarra”, con Elena Pardo como modelo, junto a la mesa de trabajo y bajo el dintel de acceso a la salita. Foto de Adolfo de Torres. ca. 1928. (AMCO. n. 51. Original ABC).

- La guitarra: “Pero sobre la manta hay una guitarra. Esa guitarra chiquita, femenina y flamenca que todos hemos visto en los retratos de Romero de Torres y que él mismo tocaba con singular destreza. Era esta guitarra su compañera y su amiga. Vamos a tomarla en nuestras manos y nos encontramos con que el bordón y la segunda han saltado... Si es verdad que la guitarra tiene alma de persona, esas cuerdas de la guitarra de Romero de Torres debieron de saltar la madrugada que él moría, allá lejos, en su Córdoba...”.
- Las obras inacabadas: “Lo que es extraño —nos decimos a nosotros mismos— es que no se vea en el estudio nada abocetado,

nada en proyecto. ¿No trabaja ya Romero de Torres? ¿Dónde están las pruebas de sus infinitos proyectos, de sus actividades nunca satisfechas? ¿Cómo no hallar un cuadro en planta?...

[...] volvemos a levantar los damascos que cubren los cuadros, y volvemos a entrar en el cuarto almacén, donde revolvemos todo hasta el fondo... En efecto... A poco, tropezamos con una tela de unos dos metros cuadrados, comenzada y no terminada por el gran artista...

—Esto, esto es lo que queríamos...

Sacamos el cuadro hasta el centro del estudio. Es una muchachita morena, de ojos encendidos [...].”

3.5. DESCRIPCIÓN DEL AMBIENTE SOCIAL



Figura 9: Julio Romero de Torres junto a algunas de sus modelos y su hijo en una animada charla después de una jornada de trabajo en el taller. (*Revista Crónica*, 18 de mayo de 1930, p. 12. Foto Campúa).

Sobre el ambiente que se vía allí, comenta Montero Alonso que “[...] hay siempre alguien. Mujeres, sobre todo [...]” (1930, p. 7). No cabe duda de que el destino primordial del taller madrileño era la actividad

creadora de Julio, pero también se trata de un lugar para recibir amigos y para mantener animadas tertulias y cantes con sus modelos. No es un estudio callado y dispuesto exclusivamente para el trabajo, sino se trata de un continuo salir y entrar de amigos, siempre atendidos por María —la asistente de Julio en Madrid—, como si parte del mobiliario se tratase, era la encargada de que todo estuviera en orden.

En definitiva, vemos como del taller madrileño de Romero de Torres podemos extraer parte de la personalidad del pintor. Se trata de un espacio que aúna la faceta privada, pública y creadora del autor, con gran capacidad evocadora, a través de sus objetos, tal y como ya hemos expuesto. A la muerte de Julio, muchos son los que demandaron la supervivencia de este ambiente: “QUISIÉRAMOS QUE EL ESTUDIO DE ROMERO DE TORRES SE CONVERTIRÁ EN MUSEO” (Enderiz, 1930, p. 11). Petición de la que era plenamente consciente la familia Romero de Torres. En este contexto, a principios de agosto de 1930, Rafael Romero de Torres Pellicer viaja a Madrid para desmantelar el estudio, recoger todos los enseres del pintor y obras que aún quedaban en Madrid y trasladarlo todo a Córdoba (Montero Alonso, 1930, p. 7). En un principio estaría guardado en la casa familiar, pero en noviembre del año siguiente, algunos de estos objetos y cuadros como *Nocturno*, *Diana Cazadora*, *Cante hondo*, *Composición para la Chiquita piconera* —la versión sin terminar de la *Chiquita piconera*⁴⁹¹ con la modelo María Teresa López (García de la Torre, 2008, p. 174)—, *Horas de angustia* —también llamado *La mala espera*—, una *Salomé*, un *Retrato de Vieja*, un *Retrato de muchacha*,— o el *Busto de Rafael Romero Barros* de Juan Cristóbal, que no fueron expuestos en la Exposición de Sevilla y que se encontraban en Madrid, fueron trasladados a Córdoba para que formaran también parte de la primera colección del futuro Museo Julio Romero de Torres (García Ramos, 2019; Sánchez Rojas, 1930, p. 3).

⁴⁹¹ La obra está colocada sobre el caballete y se aprecia claramente que está sin finalizar, como en pleno proceso de creación, tal cual la dejó Julio cuando se traslada a Córdoba a principios de 1930. Esta aparece en una fotografía del taller de Madrid publicada por la revista *Crónica de Madrid* en su número del 8 de agosto de 1930 (Sánchez Rojas, 1930, p. 3).

3.1. PARA CONCLUIR: EL TALLER DESMANTELADO Y EL TALLER RECREADO

Es muy interesante analizar cómo se hizo el traslado de los objetos y obras a Córdoba. La revista *Crónica de Madrid*, en el artículo de Sánchez Rojas, publica una fotografía del hijo del pintor, ayudado por María y una joven a recoger el taller. Se aprecia cómo están embalando e introduciendo en cajas de transporte las obras y cómo hay un cierto interés por establecer unas medidas adecuadas de conservación preventiva para el transporte (Sánchez Rojas, 1930, p. 3).



Figura 10: Rafael Romero de Torres Peciller embalando los cuadros y objetos que aún quedaban en el taller de Madrid tras la muerte del artista para que sean transportarlos a Córdoba en condiciones óptimas de seguridad.
(*Revista Crónica*, 3 de agosto de 1930, p. 3. Foto Zapata).

Tras la muerte de Romero de Torres, Florestán Aguilar no quiso que se desmantelase el estudio y que siguiera siendo de la familia Romero de Torres, pudiendo convertirse en un “lugar de culto”, en un recuerdo del pintor en Madrid, ya que este espacio fue hecho expresamente para él. Pero, finalmente, el ambiente del taller madrileño se trasladó parcialmente a Córdoba, convirtiéndose el pabellón en un laboratorio de pre-

parados farmacéuticos (La Libertad, 1933, p. 3). Pero el deseo del dentista no quedó en el aire. La familia Romero de Torres decidió no deshacerse del legado del pintor y en 1931 se inauguró en un pabellón anexo al Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba unas salas con las obras y parte de los enseres que la familia había recopilado del pintor. En dos de estas se habían instalado parte de los objetos procedentes del taller madrileño de Julio Romero, optando por una narración visual que busca recrear aquel ambiente, mediante la cristalización del ámbito privado del pintor trasladado a otro lugar (García Ramos, 2018; 2019).



Figura 11: Una de las últimas fotografías del estudio. Vista del salón principal y de la salita. Se aprecia la “Composición para Chiquita piconera” sobre el caballete sin terminar junto a la silla de tijera y la paleta, lienzos apilados, la caricatura del pintor al fondo, una bombilla de las que colgaban del techo en primer término, láminas, fotografías mobiliario, tapices, enseres domésticos y recuerdos del pintor.

(*Revista Crónica*, 3 de agosto de 1930, p. 3. Foto Zapata).

Y es aquí donde radica la necesidad de recuperar aquel ambiente de aquel espacio. Pretendemos, pues, que sirva para abordar una posible recuperación de este lugar siguiendo una metodología de recreación de ambientes basada en el uso de fuentes audiovisuales como la fotografía, y descripciones y crónicas contemporáneas del espacio y el ambiente. Al

mismo tiempo, por el valor museográfico que guarda, su análisis nos va a permitir conocer en profundidad su posible relación con las museografías de las salas del primer Museo Julio Romero de Torres de Córdoba. Por último, todo ello va a otorgar un conocimiento mayor y holístico de la figura del pintor cordobés.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANNE LAFONT, A. (2014). Editorial. *Perspective*, 1. Recuperado de <http://perspective.revues.org/4296>
- BÄTSCHMANN, O., DE POLI, A., GAMBONI, D., HERRMANN, D. F., y WATERFIELD, G. (2014). De l'atelier au monument et au musée, *Perspective*, 1. Recuperado de <https://journals.openedition.org/perspective/4345>
- BAZIN, G. (1967). *Le temps des musées*. Desoer.
- DESVALLEES, A., y MAIRESSE, F. (2002). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Armand Colin.
- DEVEAUX, D., GÁLLEGO CUESTA, S. y REYNAUD, F. (Dir.) (2016). *Dans l'atelier. L'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons*. Paris Musées.
- EDITORIAL (1933). A los tres años de la muerte. El estudio de Julio Romero de Torres es hoy un laboratorio de preparados dentífricos. *La Libertad*, 10 de mayo, 3.
- ENDERIZ, E. (1930, junio, III). Después de la muerte de Romero de Torres. La tristeza del estudio vacío, *Estampa*, 10.
- ESNER, R. (2013). Ateliers d'artistes aux XXe et XXIe siècles, du lieu à l'œuvre, *Perspective*, 1. Recuperado de <http://perspective.revues.org/1072>
- ESNER, R. (2014). Pourquoi l'atelier compte-t-il plus que jamais ?, *Perspective*, 1. Recuperado de <http://perspective.revues.org/4297>
- GARCÍA DE LA TORRE, F. (2008). *Julio Romero de Torres: pintor 1874-1930*. Arco
- GARCÍA RAMOS, M. (2019). Museografías y discursos narrativos en el primer Museo Julio Romero de Torres de Córdoba (1931). *Anales De Historia Del Arte*, 29, 265-290.

- (2018). Arquitectura y funcionalidad del Museo Julio Romero de Torres de Córdoba en la década de los treinta. *Ars Bilduma*, 8, 177-199. Recuperado de https://ojs.ehu.es/index.php/ars_bilduma/article/view/17963
- (2014). La musealización del espacio doméstico: Casas museo de recreación de ambientes. *Ámbitos*, 32, 77-89. Recuperado de <https://helvia.uco.es/handle/10396/12909>
- (2013). *Casas museo y recreación de ambientes: una aproximación al caso español*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Centro Asociado de Córdoba.
- GRINER, P. (2014). La notion d'atelier de l'Antiquité au XIXe siècle : chronique d'un appauvrissement sémantique, *Perspective*, 1. <http://perspective.revues.org/4313>
- GRINER, P. (2014). La notion d'atelier de l'Antiquité au XIXe siècle : chronique d'un appauvrissement sémantique, *Perspective*, 1. Recuperado de <http://perspective.revues.org/4313>
- MONTERO ALONSO, J. (c. 1930). *Julio Romero de Torres, Vida, arte, gloria e intimidad del gran pintor*. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- (1930). Adiós al estudio de Romero de Torres. *La Voz*, 4 de agosto, 7.
- POULOT, D. (2011). *Museo y museología*. Abada.
- SÁNCHEZ ROJAS, J.: Algo de Madrid que Madrid pierde. El estudio de Julio Romero de Torres, el gran pintor cordobés por si nacimiento, pero madrileño por adopción, es trasladado a Córdoba, para formar parte del Museo de esta capital... Y Madrid ve desaparecer uno de sus refugios de arte más hospitalarios y gratos. *Crónica de Madrid*, 8 de agosto, 3.
- SCHULMANN, D. (dir.) (2006). *Ateliers: l'artiste et ses lieux de création dans les collections de la bibliothèque Kandinsky*. Centre Pompidou.
- TILLIER, B. (2014). *Vues D'atelier. Une image de l'artiste de la renaissance à nos jours*. Citadelles & Mazenod.

