



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

Retos frente a los paradigmas de las sociedades etnicidad, vulnerabilidad e integración

Coords.

Sandra Olivero Guidobono

Carmen Laura Paz Reverol

Dykinson, S.L.

RETOS FRENTE A LOS PARADIGMAS DE LAS SOCIEDADES
ETNICIDAD, VULNERABILIDAD E INTEGRACIÓN



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

RETOS FRENTE A LOS PARADIGMAS DE LAS SOCIEDADES ETNICIDAD, VULNERABILIDAD E INTEGRACIÓN

Coords.

SANDRA OLIVERO GUIDOBONO
CARMEN LAURA PAZ REVEROL

Dykinson, S.L.

2025



Esta obra se distribuye bajo licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

La Editorial Dykinson autoriza a incluir esta obra en repositorios institucionales de acceso abierto para facilitar su difusión. Al tratarse de una obra colectiva, cada autor únicamente podrá incluir el o los capítulos de su autoría.

RETOS FRENTE A LOS PARADIGMAS DE LAS SOCIEDADES. ETNICIDAD, VULNERABILIDAD E INTEGRACIÓN

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid 2025

N.º 261 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2025

ISBN: 979-13-7006-015-2

NOTA EDITORIAL: Los puntos de vista, opiniones y contenidos expresados en esta obra son de exclusiva responsabilidad de sus respectivos autores. Dichas posturas y contenidos no reflejan necesariamente los puntos de vista de Dykinson S.L, ni de los editores o coordinadores de la obra. Los autores asumen la responsabilidad total y absoluta de garantizar que todo el contenido que aportan a la obra es original, no ha sido plagiado y no infringe los derechos de autor de terceros. Es responsabilidad de los autores obtener los permisos adecuados para incluir material previamente publicado en otro lugar. Dykinson S.L no asume ninguna responsabilidad por posibles infracciones a los derechos de autor, actos de plagio u otras formas de responsabilidad relacionadas con los contenidos de la obra. En caso de disputas legales que surjan debido a dichas infracciones, los autores serán los únicos responsables.

INTRODUCCIÓN.....	9
SANDRA OLIVERO GUIDOBONO	
CARMEN LAURA PAZ REVEROL	

SECCIÓN I. SOCIEDADES EN MOVIMIENTO

CAPÍTULO 1. A PROPÓSITO DE LA TRADICIÓN JURÍDICA DEL <i>DOMINIUM DIVISUM</i>	12
FRANCISCO JOSÉ TEJADA HERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 2. LOS QUIMBAYA. SUS POPOROS DE ORO Y SU COSMOGONÍA. POBLADORES DEL SUROCCIDENTE COLOMBIANO, SIGLO VI A.C. A SIGLO VII D.C.....	33
JORGE HERNÁN VELÁSQUEZ RESTREPO	
CAPÍTULO 3. LAS NUEVAS POBLACIONES CAROLINAS Y SUS ARCHIVOS: ORGANIZAR Y CUSTODIAR LOS PAPELES DE UNA COMISIÓN ESPECIAL (1767-1835).....	62
ADOLFO HAMER-FLORES*	
CAPÍTULO 4. LA VIVIENDA COMO FACTOR DETERMINANTE EN LA MORTALIDAD Y ELEMENTO DE DIFERENCIACIÓN SOCIAL. SEGOVIA 1850-1900	83
RUBÉN DE LA FUENTE NÚÑEZ	
CAPÍTULO 5. PESAR, MEDIR Y DEFRAUDAR. EL COMERCIO PASIVO EN MÁLAGA A FINES DEL ANTIGUO RÉGIMEN E INICIOS DE LA ÉPOCA LIBERAL	103
ELIZABETH GARCÍA GIL	
CAPÍTULO 6. DE LA PIRATERÍA MARÍTIMA A LA INFORMÁTICA: ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN ROMÁNTICA.....	120
VICENTE PÉREZ-MOREIRA	
CAPÍTULO 7. EL ABASTECIMIENTO DE AGUA Y SU CLORACIÓN EN LA PROVINCIA DE LLEIDA ANTE EL CÓLERA DE LOS AÑOS SETENTA (SIGLO XX)	142
JESÚS RAÚL NAVARRO-GARCÍA	
CAPÍTULO 8. DEL ESPACIO PÚBLICO AL USO Y DISFRUTE PRIVADO: LA PLAZA DEÁN MAZAS	165
ANTONIA MARÍA FERNÁNDEZ GARCÍA	
CAPÍTULO 9. MIGRACIÓN, SEGURIDAD Y DESARROLLO EN LA RUTA MIGRATORIA POR SENEGAL	192
MARIA CAMILA GUTIÉRREZ PÉREZ	
DANIELA GUTIÉRREZ PÉREZ	

CAPÍTULO 10. HISTORIA DE LA PROVINCIA DEL QUINDÍO, SIGLO XIX ..208
JORGE HERNÁN VELÁSQUEZ RESTREPO

CAPÍTULO 11. LA COSMOVISIÓN INDÍGENA EN LA
CONSTRUCCIÓN DE UNA NUEVA ÉTICA AMBIENTAL 234
BLANCA MARGARITA GALLEGOS NAVARRETE

CAPÍTULO 12. MARKETING DEPORTIVO Y EL PROCESO DE DIFUSIÓN
DE UN HITO HISTÓRICO DEL FÚTBOL: JEREZ CUNA DEL FÚTBOL
ESPAÑOL Y ANDALUZ..... 249
RAFAEL CANO TENORIO
DIEGO GÓMEZ-CARMONA
PEDRO PABLO MARÍN DUEÑAS
ISMAEL TRABA OUTES

CAPÍTULO 13. IMÁGENES DE MUJERES EN LOS CANCIONEROS
DE ONÍS. AUTENTICIDADES Y ESTEREOTIPOS 265
ADELAIDA SAGARRA GAMAZO

CAPÍTULO 14. DE LA INVISIBILIDAD A LA REIVINDICACIÓN:
MUJERES CANTAORAS EN EL FLAMENCO, HISTORIA, BARRERAS
ENFRENTADAS Y PRESENTE 302
MAURICIO RODRÍGUEZ LÓPEZ
SOFÍA CAROLINA JOVER RODRÍGUEZ

SECCIÓN II. PATRIMONIO CULTURAL EN FUNCIÓN SOCIAL

CAPÍTULO 15. MEMORIA E HISTORIA: APLICACIÓN DE ESTE MARCO
TEÓRICO AL ESTUDIO DE LA CÁTEDRA DE MÚSICA “FRANCISCO
SALINAS” DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA 317
M. ISABEL GEJO-SANTOS

CAPÍTULO 16. EL PATRIMONIO CULTURAL SEVILLANO EN LA OBRA
DE JOAQUÍN TURINA: UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS A TRAVÉS DE
CUATRO SUITES PARA PIANO 334
LAURA MONDÉJAR MUÑOZ

CAPÍTULO 17. *THE BONNIE EARL O' MORAY*: PERVIVENCIA
Y TRADICIÓN EN UNA BALADA MUSICAL ESCOCESA 348
RAMÓN SOBRINO CORTIZO

CAPÍTULO 18. RECREACIÓN Y ADAPTACIÓN EN LA TRADICIÓN
Y LA ACADEMIA DEL CANTO DE *LA PEREGRINA* COMO SEÑA
DE IDENTIDAD MUSICAL DE LA MARAGATERÍA 373
JULIA M^a MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA

CAPÍTULO 19. EVOLUCIÓN Y RESIGNIFICACIÓN EN LA BALADA <i>THE THREE RAVENS</i>	388
MARÍA ALONSO SENTÍES	
CAPÍTULO 20. ENTRE LA TRADICIÓN Y EL CAMBIO: EL ROMANCE <i>LA MONJA POR FUERZA</i>	412
MARÍA ALONSO SENTÍES	
CAPÍTULO 21. LA GESTIÓN DE BIENES PATRIMONIALES EN EL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN Y DIFUSIÓN MÚSICA ACALLADA	432
MATILDE MARÍA OLARTE MARTÍNEZ	
CAPÍTULO 22. LA PARTICIPACIÓN DEL ARTISTA EN EL DISEÑO DE MUSEALIZACIÓN DE ESPACIOS PATRIMONIALES: DISEÑADOR GRÁFICO O ARTISTA PLÁSTICO	445
CARLOS DANIEL FORTES GARCÍA	
CAPÍTULO 23. MÉTODOS GRÁFICOS PARA LA DOCUMENTACIÓN EN LA RESTAURACIÓN DE REVESTIMIENTOS MURALES: ENFOQUES DIDÁCTICOS	460
ANA ISABEL CALERO CASTILLO	
ANA CARRASCO HUERTAS	
ROSA GUTIÉRREZ JUAN	
TERESA LÓPEZ MARTÍNEZ	
CAPÍTULO 24. LAS MAQUETAS DE ARQUITECTURA EN LA INTERPRETACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL. CASO DE ESTUDIO EN EL MONASTERIO DE SANTIPONCE (SEVILLA).....	486
JULIO NOGALES PELÁEZ	
LOURDES ROYO NARANJO	
CAPÍTULO 25. FUENTES DOCUMENTALES PARA EL ESTUDIO DEL PROCESO DE RESTAURACIÓN DE LA CATEDRAL DE BURGOS (1885-1931).....	506
JUAN ESCORIAL ESGUEVA	
CAPÍTULO 26. SANTA MARÍA LA BLANCA: UN <i>AXIS MUNDI</i> A LAS PUERTAS DE SEVILLA	522
JAVIER ÁLVAREZ PEREA	
CELIA S. MORGADO	
CAPÍTULO 27. RECUPERACIÓN DEL VOLUMEN DE LA DESAPARECIDA IGLESIA ROMÁNICA DE SAN GIL EN ZAMORA ...	538
JOSÉ MARÍA MENENDEZ JAMBRINA	
CAPÍTULO 28. REFLEXIONES ARQUITECTÓNICAS SOBRE LOS VALORES PATRIMONIALES DE UNA INDUSTRIA SINGULAR: LA ANTIGUA FÁBRICA DE TABACOS ALTADIS Y SU TRANSFORMACIÓN COMO HOTEL DE LUJO.	555
JOSÉ-MANUEL ROMERO-OJEDA	
BENITO SÁNCHEZ-MONTAÑÉS	

CAPÍTULO 29. UNA VISIÓN ILUSTRADA DEL ARTE CARMELITA ABULENSE: LOS EDIFICIOS TERESIANANOS EN EL <i>VIAGE DE ESPAÑA</i> DE ANTONIO PONZ	579
MARÍA SÁEZ-MARTÍN	
EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN	
CAPÍTULO 30. TRES OBRAS DE ORNATO PÚBLICO NO REALIZADAS PARA LA GRANADA DEL SIGLO XIX. PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO IMAGINADO	598
JAVIER CONTRERAS GARCÍA	
CAPÍTULO 31. REHABILITACIÓN DE EDIFICIOS COMO FORMA DE INICIAR UN PROCESO DE REGENERACIÓN URBANA: PROYECTO DE REHABILITACIÓN DEL PABELLÓN DEL FUTURO	619
ISABELA RAMOS DE OLIVEIRA	
CAPÍTULO 32. APRENDER A CUALQUIER EDAD. PROYECTO DE APRENDIZAJE PARA MAYORES Y JUBILADOS CON EL ARTE, LA CULTURA Y LAS MANIFESTACIONES DE FE EN UNA CIUDAD PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD	664
JUAN PEDRO RIVERO GONZÁLEZ	

Este monográfico, de amplio corte temporal y espacial, pretende crear un espacio de diálogo y encuentro crítico de debate entre estudiosos, especialistas, como así también jóvenes investigadores. El análisis y comprensión de los comportamientos humanos desde múltiples perspectivas posibilita un conocimiento y una reflexión más profunda sobre la problemática y los retos futuros. Somos conscientes que sólo a través de las acciones pretéritas podremos comprender el desarrollo actual y plantear sociedades inclusivas y potencialmente seguras en un futuro sustentable.

Los capítulos que les compartimos pretenden abrir nuevos caminos, profundizar en sendas ya transitadas y explorar nuevas vías de investigación, conectando áreas multidisciplinarias, métodos y técnicas; compartiendo resultados y ofreciendo soluciones a problemáticas complejas tales como la migración, la integración, la marginalidad, la exclusión.

La primera parte de la obra, *Sociedades en movimiento*, realiza un recorrido por investigaciones que exploran el devenir de las sociedades desde el derecho romano, pasando por el comercio, la fundación de ciudades, las tradiciones indígenas hasta la problemática del género y los espacios urbanos. El derecho, la historia, la antropología se dan lugar para enfatizar en la importancia de los sujetos sociales y su interrelación con el entorno natural y construido.

Por su parte, *Patrimonio cultural en función social*, nos permite transitar en el mundo de la arquitectura y la música no sólo como expresiones artísticas-culturales, sino en relación estrecha con el contexto histórico y social. Desde las baladas escocesas, las piezas de Turina y el rescate de la memoria histórica a través de la música. El análisis arquitectónico de catedrales, edificios históricos y monasterios nos hacen reflexionar sobre la implicación patrimonial y social de lo construido y lo vivido.

Esperamos que este monográfico les acerque nuevas investigaciones y que a su vez permita visualizar los campos de indagación humanística derribando fronteras disciplinares en aras de una comprensión más integral y global de los comportamientos sociales y culturales.

SANDRA OLIVERO GUIDOBONO
Profesora Titular en Antropología
Universidad de la Rioja

CARMEN LAURA PAZ REVEROL
Doctora en Antropología
Universidad Rovira y Virgili

SECCIÓN I.

SOCIEDADES EN MOVIMIENTO

A PROPÓSITO DE LA TRADICIÓN JURÍDICA DEL *DOMINIUM DIVISUM*

FRANCISCO JOSÉ TEJADA HERNÁNDEZ
Universidad de Sevilla

1. PROEMIO

Una periodificación histórica es una convención útil para acotar en compartimentos temporales lo susceptible de ser estudiado desde parámetros científicos. Definitivamente, el acotamiento histórico sirve a fines didácticos e investigadores, una aseveración constatada mil veces, y quizá recurrente, para quienes se dedican a la enseñanza e investigación del Derecho romano y su Recepción.

Empero, encapsular hechos en hitos que inauguran o clausuran periodos históricos podría conducir a resultados alejados de la perseguida científicidad. En nuestros estudios, la verdad histórica y el análisis deben alejarse de exabruptos encerrados en fechas, atendiendo a una idea de evolución y causalidad de un pasado con repercusión jurídica ¿Es realmente el feudalismo el final del Mundo romano occidental?

La deposición del último Emperador por el bárbaro Odoacro, en 476, cuando en la Historia antigua se suceden hechos de armas casi siempre favorables a ejércitos consulares e imperiales, contra naciones incluso más cultas o milenarias, como Grecia o Egipto, evoca tradicionalmente el fin cataclísmico del Mundo clásico.

Una visión histórica catastrofista no desprovista de cierta germanofobia: el final de Imperio romano cristiano, amén de Bizancio, de la que dan cuenta autores como Dawson o Pirenne¹. Una historiografía que aún sigue la estela ilustrada de Gibbon o Montesquieu, quienes se

¹ Dawson, 1935; Pirenne, 1936

mostraron profundamente convencidos de la oscuridad que se cernió sobre Europa tras la irrupción de los bárbaros².

Con todo, no deja de ser llamativa la revisión historiográfica de Pirenne, quien cuestiona los periodos de la Historia en su revisión historiográfica del inicio de la Edad Media³. Ese periodo lúgubre, también por convención histórica, frente a la luminosidad antonina afirmada por Gibbon⁴, sólo es predicable del Occidente europeo⁵.

Para Pirenne, la Edad Media comienza en el año 711, con la invasión islámica de la Península ibérica, perteneciendo –por tanto– los reinos germánicos, erigidos sobre las ruinas del Mundo romano occidental, a las llamadas *Antigüedad tardía* o *Tardo-antigüedad*, como es el caso del Reino visigodo de Toledo constituido sobre la Diócesis diocleciana de Hispania⁶.

Recapitulando, el Medioevo excluye a los reinos constituidos por naciones germanas que estuvieron largo tiempo en contacto con Roma,

² Montesquieu, 1734: Gibbon, 1776

³ Véase López Parra, 1984: 331 ss. “Con la irrupción de los musulmanes en el occidente aparece una nueva religión; una nueva cultura; el Mediterráneo occidental convertido en un lago musulmán, deja de ser la vía de los intercambios comerciales y de las ideas, lo que había dejado de ser desde aquel momento. El Occidente se ve embotellado y constreñido a vivir en las condiciones de un frasco cerrado. Todas las consecuencias de estos acontecimientos aparecen claras después de Carlomagno”. Véase Pirenne cit. por Maravall Casasnoves, 1957: 250

⁴ “In the second century of the Christian era, the Empire of Rome comprehended the fairest part of the earth, and the most civilised portion of mankind. The frontiers of that extensive monarchy were guarded by ancient renown and disciplined valour. The gentle but powerful influence of laws and manners had gradually cemented the union of the provinces. Their peaceful inhabitants enjoyed and abused the advantages of wealth and luxury. The image of a free constitution was preserved with decent reverence: the Roman senate appeared to possess the sovereign authority, and devolved on the emperors all the executive powers of government. During a happy period (A.D. 98-180) of more than fourscore years, the public administration was conducted by the virtue and abilities of Nerva, Trajan, Hadrian, and the two Antonines.” Gibbon, ed. 1827: 1

⁵ Duby, 1988: 125

⁶ “Cuando Roma cayó al fin en su parte occidental y se fragmentó en múltiples estados romano-germánicos, éstos prefirieron considerarse a sí mismos continuadores del Imperio, cofundadores incluso del mismo, antes que sus enemigos y destructores, lo que explica la singular paradoja de que aun entrada la Edad Media, apenas nadie en Occidente se hubiera percatado de que el Imperio romano había desaparecido, y que, por ende, el año 476, que supuestamente marcaba su final, fuese para los germanos una fecha irrelevante”⁶. Véase Fernández Ubiña, 2006: 84

comenzando con la presencia política y militar islámica en la Hispania de San Isidoro de Sevilla, cuando el Mediterráneo se convirtió en un lago musulmán⁷.

Aun así, la presencia del factor islámico en lo que fue *Pars occidentis* del Imperio no será aún perceptible. Lo será sólo en un tiempo posterior al Mundo carolingio, cuando los juristas dediquen sus desvelos a interpretar e indagar en la fundamentación de las *regulae iuris* redescubiertas en Bolonia, en el s XI.

En puridad, el Redescubrimiento medieval del Derecho romano contradice la tesis de la historiografía tradicional: el final apocalíptico de la cultura clásica en Occidente, en el fatídico 476, ya que el Derecho además de Ciencia es una manifestación cultural⁸. Por tanto, la supervivencia del clasicismo del Derecho de juristas contenido en el Digesto marca la fortuna de la expresión: “La segunda vida del Derecho romano”⁹.

⁷ “Con la irrupción de los musulmanes en el Occidente aparece una nueva religión; una nueva cultura; el Mediterráneo occidental convertido en un lago musulmán, deja de ser la vía de los intercambios comerciales y de las ideas, lo que había dejado de ser desde aquel momento. El Occidente se ve embotellado y constreñido a vivir en las condiciones de un frasco cerrado. Todas las consecuencias de estos acontecimientos aparecen claras después de Carlomagno”. Véase Pirenne cit. por Maravall Casasnoves, 1957: 250 Véase, también, López Parra, 1984: 331 ss.

⁸ Para los comparatistas el Derecho forma parte de la cultura, por eso se habla de grandes sistemas. Por ende, el *Civil law* es el sistema jurídico de raigambre romano-canónica, cuya traducción del inglés jurídico no es otra que “Ley romana”, erigiéndose en el Sistema jurídico de la Europa continental e Hispanoamérica. La voz *Civil law* significa, para los anglosajones, la tradición jurídica romana del Continente, aunque los comparatistas, en puridad, parten de la histórica quiebra del Derecho jurisprudencial europeo, con origen en la Tradición jurídica romana, a favor de la Ley formal parlamentaria desde la promulgación del *Code civil des français*, en el año 1804. La bibliografía sobre el Sistema jurídico comparado del *Civil Law* es riquísima, véase la manejada en este Capítulo, Merryman, 1971; Lando, 1995; Zimmerman, 2006

⁹ Margadant, 1986. El título es evocador del papel desempeñado por Roma y su Derecho en los siglos posteriores a una oscuridad, más apocalíptica que histórica, provocada por el derumbe de la *pars Occidentis*. Véase, también, Tejada, 2021: 163 ss. En dicho capítulo publicado en una monografía con ocasión de los quinientos años de Historia de la Universidad de Sevilla y de la Primera circunnavegación se refiere una nutrida bibliografía sobre la Recepción y la “Segunda vida del derecho romano”, una temática erigida desde hace mucho tiempo en una de las grandes líneas de investigación de romanistas y comparatistas. Véase, *ad exemplum*, Vinogradoff, 1923: 465 ss.; Kunkel, 1973; Berman, 1983; Cannata, 1996; Castro Sáenz, 2016; Garrido Martín, 2021

2. LA ROMANIZACIÓN DEL DOMINIO FEUDAL

A partir del s. XII coexistió con el *ius commune* el Derecho feudal. Unas reglas sobre cómo se gobernaron señores y vasallos desde el s. VIII. Estos usos habrían nacido de los francos, precisamente, quienes frenaron el empuje musulmán en los míticos campos de Poitiers, en 732. Pues bien, no parece que el Derecho feudal deba mirarse de soslayo, se trata de un acervo jurídico aplicable a las no siempre fáciles relaciones entre señores y vasallos o a los señores en sus históricas y complicadas relaciones. En concreto, el Derecho aplicable a las disputas señoriales en materia sucesoria y en el problemático acceso y uso de la tierra, que cuenta con jurisdicción y tribunales propios.

El feudalismo tiene tal calado histórico en la Ciencia jurídica, que los autores comienzan el relato particularísimo de los orígenes del *Common law* en la Inglaterra posterior a Hastings (1066) refiriendo que los sucesores del célebre Rey normando *William, The Conqueror*, llamado, seguramente por sus detractores, *The bastard* (1028-1087) dependieron de los señores feudales, hasta que, para limitar el poder de éstos, consiguieron tener acceso directo a sus vasallos a través de los tribunales reales universales (*Court of Exchequer*, *Court of King's Bench* y *Court of Common Pleas*) entre los años 1100 y 1135¹⁰.

En el Continente, el Derecho feudal coincidió en tiempo y espacio con el Derecho romano de la Recepción justiniana, en una época donde el Derecho feudal ya se encontraba en franca decadencia por el fortalecimiento político de las monarquías medievales, tendentes a la centralización del poder. Con anterioridad, en la Península Ibérica, el Derecho feudal de los dominios francos habría servido a la legitimación señorial de los Condes de Barcelona situándolos sobre los demás condados de la otrora Marca hispánica.

En la idea de comprender y completar las lagunas de los usos feudales, los juristas medievales habrían acudido a soluciones jurídicas romanas, para aplicarlas a instituciones de su tiempo, aunque el interés científico por el Derecho feudal no comenzó realmente hasta la publicación de los

¹⁰ Chesterton, 1926

libri feudorum, en el s. XII. Los juristas longobardos destacaron en los intentos de sistematizar unos principios y reglas jurídicas comunes de Derecho feudal, cuyo influjo se manifiesta, en la Península Ibérica de la Reconquista, en el Fuero de Tudela (1112), en Aragón, y en el Fuero de Nájera (1138), en Castilla.

Las *consuetudines feudorum*, compiladas en Lombardía, son tributarias de una larga tradición en la Historia jurídica europea, gracias a su contacto con la glosa medieval de los textos justinianeos. Unas *consuetudines* sobre feudos que dieron lugar a una nutrida literatura que atendieron a disputas, a veces estériles, de cuestiones sustentadas en la obra de glosadores y postglosadores del *ius commune*.

Sin embargo, a la vez que contribuían a fijar la dogmática de las cuestiones privatísticas más acuciantes, para el desempeño económico y comercial del resurgir europeo, tras el año 1000, también resultaron de capital importancia en la consideración de los feudos como bienes inmuebles, o en la asimilación de la investidura y sus formas a las situaciones posesorias¹¹.

Estas *consuetudines* se ocuparon de la naturaleza onerosa o gratuita del pacto de vasallaje, una relación compleja entre Señor y vasallo cuyos desajustes son la verdadera causa histórica de las crisis campesinas de la Baja Edad Media, que; por ejemplo, anuncian el agotamiento del régimen señorial, en los condados catalanes, durante el reinado de Fernando II de Aragón, el Rey católico¹².

Era cuestión de tiempo que las *consuetudines feudorum* se introdujeran en las universidades medievales. Por consiguiente, la consecuencia científica de la coexistencia universitaria del *ius commune* y el Derecho

¹¹ Riaza Martínez-Orsorio, 1933: 1 ss.

¹² Cuando el señor y el vasallo no pactan por escrito (*libellus*) el contenido concreto de sus derechos y obligaciones, o la relación de fidelidad recíproca se torna abusiva, se producen los grandes estallidos sociales de consecuencias históricas irreversibles, ya en los límites temporales de la Edad Media, durante los ss. XIV y XV. Los desafueros señoriales de la *fides* desencadenaron las grandes e irremediables tensiones que, por tanto, anunciaban la crisis del sistema feudal, como la revuelta de los remensas de la Cataluña aragonesa del s. XIV. Véase, sobre las revueltas campesinas que anuncian el agotamiento del feudalismo, Hilton, 1988: 157 ss.; West, 2013: 95 ss.

feudal fue la progresiva romanización de éste último. Una consecuencia lógica por la condición de eruditos del *ius commune* de los más notables e influyentes juristas desde el Medievo a la Modernidad (*Baldo, Cuiacius, Zasius, Thomasius o Petrus de Bella Pertica*)¹³.

Muy clara es al respecto Herzog cuando afirma que, “La literatura especializada sobre feudalismo introdujo el estudio del Derecho feudal en las universidades. El resultado fue la progresiva romanización del Derecho feudal, que se discutía, analizaba y entendía utilizando terminología, categorías y formas de razonar romanas”¹⁴.

En esta idea, hay que incidir en lo extraño que resulta encontrar a un jurista de la Recepción, estudioso de la privatística, que no dedique alguna parte de su obra al Derecho feudal, solo tendríamos que reparar en el célebre *Baldo degli Ubaldi* y su *super usibus feudorum*; por ejemplo, la edición publicada en Venecia entre 1500 y 1502, con adiciones de Barbaccia; en *Zasius* y su *in usus feudorum epitome*, que vio la luz en Friburgo de Brisgovia, en 1538 o, ya en el s. XVIII, en los *selecta feudalialia* de *Thomasius*, publicada en 1728.

En definitiva, la dichosa concurrencia del Derecho romano contenido en el *ius commune* con el Derecho feudal, en las sedes universitarias, propiciará la diáfana influencia del Derecho romano en las soluciones del feudalismo, como son las relativas a la tenencia de la tierra, la gran cuestión histórica que relaciona el poder dominical con el político desde la Antigüedad clásica¹⁵. Llegados a este punto, los juristas del Medievo adaptaron la idea del *dominium divisum* o concurrente de la tradición romana a la titularidad fundiaria del Señor feudal (*dominium directum*) y al aprovechamiento agrícola de sus vasallos (*dominium utile*).

¹³ ID., *ibid.*

¹⁴ Herzog, 2019: 122-123

¹⁵ De Francisci, 1956: ss. La República romana se erige en una oligarquía: una República de propietarios que será “capaz de transigir en la búsqueda de las soluciones legales excepcionales, para erradicar las tensiones que amenazan su estabilidad, aunque ello signifique que quienes monopolizan el poder público y patrimonial (los aristócratas adjudicatarios del *ager publicus*) deban ceder a las presiones y reivindicaciones de los postergados”. Tejada, 2023: 219 ss.

Respecto a la *vis atractiva* del Derecho romano en las relaciones jurídicas del feudalismo¹⁶, anota Fuenteseca: “fue esta teoría del *dominium divisum*, que parte de Gayo y fue reconstruida por los glosadores, la que dio solidez a la organización fundiaria feudal, permitiéndole su supervivencia durante tan largo tiempo”¹⁷. Así es, late en Gayo la idea de dominio dividido (*duplex*), ya que, en el Derecho romano clásico, el cesionario del fundo provincial (*ager publicus vectigalisque*) tendrá sobre él la mayor disposición permitida por una categoría jurídica, quizá, de acuñación tardía en la etapa clásica: la *proprietas*¹⁸.

Una noción muy presente en Gayo, en sus comentarios al Edicto provincial, y en otros juristas del clasicismo jurisprudencial, con presencia en el Digesto que podría reconducirse, sin forzar las cosas, al *dominium utile* medieval. Sin embargo, el término *proprietas* en toda su amplitud semántica tiene un límite preclaro a la disposición plena del *dominium*, como sucede en la relación real entre el usufructuario y el nudo propietario. Es difícil, por tanto, vislumbrar que las facultades de disposición

¹⁶ En el caso español, hasta el s. XVI, los titulares de grandes dominios inmobiliarios retuvieron para sí un dominio (*iura dominia*), cuya naturaleza se encuentra próxima al *dominium utile* que impera cuando lo que se tiene atribuye al beneficiario es una amplísima facultad de disposición sobre el fundo. Así, la propiedad inmobiliaria, y sus réditos, quedaba integrada en los señoríos castellanos considerándose un patrimonio privado o familiar, transmisible tanto *mortis causa* como *inter vivos*. Esta situación persistió con la Monarquía hispánica, ya que los privilegios señoriales y eclesiásticos de muchos territorios históricos continuaron casi intactos hasta bien entrado el s. XIX. Véase, en general, Frieria Álvarez, 2007; Estepa Díez, 2010: 77 ss.

¹⁷ Fuenteseca, 2003: 193 ss.

¹⁸ D. 7, 1, 6, (Gai. 7 ad ed. pr.): Usus fructus pluribus modis constituitur: ut ecce, si legatus fuerit. sed et proprietas deducto usu fructu legari potest, et apud heredem maneat usus fructus; D. 7, 1, 46 (Paul. 9 ad Plaut.): Si extraneo scripto et emancipato praeterito matri defuncti deducto usu fructu proprietas legata sit, petita contra tabulas bonorum possessione plena proprietas pietatis respectu matri praestanda est. D. 7, 1, 56 (Gai. 17 ad ed. pr.): An usus fructus nomine actio municipibus dari debeat, quaesitum est: periculum enim esse videbatur, ne perpetuus fieret, quia neque morte nec facile capitis deminutione periturus est, qua ratione proprietas inutilis esset futura semper abscedente usu fructu. sed tamen placuit dandam esse actionem. unde sequens dubitatio est, quousque tuendi essent in eo usu fructu municipales: et placuit centum annos tuendos esse municipales, quia is finis vitae longaevi hominis est. D. 7, 1, 58 (Scaeu. 3 resp.): Defuncta fructuaria mense Decembri iam omnibus fructibus, qui in his agris nascuntur, mense Octobri per colonos sublatis quaesitum est, utrum pensio heredi fructuariae solvi deberet, quamvis fructuaria ante kalendas Martias, quibus pensiones inferri debeant, decesserit, an dividi debeat inter heredem fructuariae et rem publicam, cui proprietas legata est. respondit rem publicam quidem cum colono nullam actionem habere, fructuariae vero heredem sua die secundum ea quae proponerentur integram pensionem percepturum.

del vasallo sobre la tierra que trabaja fueran parejas a las de un usufructuario; esto es, que el *dominium utile* del vasallo supusiera un límite jurídico a la disposición de la propiedad señorial, *dominium directum*.

Lo que ocurre es que la utilización práctica del Derecho romano por parte de los juristas medievales se asentó también sobre realidades extrañas a las de la Roma antigua, como es el caso de la fundamentación jurídica del acceso y uso de la tierra señorial sobre la base de la naturaleza jurídica divisible del dominio del *ius emphiteuticum* justiniano. En otras palabras, glosadores y postglosadores se afanaron en la búsqueda de la solución jurídica de prestigio en los textos de la Recepción.

Empero, lo que marca la pervivencia histórica del Derecho romano es esencialmente su método científico, que adapta el Digesto a las nuevas realidades del interprete medieval. Para Cuena, “una experiencia jurídica nueva y distinta que se construye, en parte, por medio de una peculiar utilización del Derecho romano, de sus textos y sus doctrinas, en función de situaciones y necesidades nuevas”¹⁹.

Definitivamente, en materia de *dominium divisum*, el debate medieval se habría centrado en la subsunción de las reglas y principios del Derecho feudal común en el Derecho romano, a fin de establecer los elementos dogmáticos y configuradores de la propiedad señorial. Así fue como el dominio dividido hizo fortuna permitiendo sobrevivir, más allá de la Revolución francesa, a las relaciones agrarias del feudalismo envueltas en el ropaje de los elementos del *ius emphiteuticum*.

3. LOS TRATADISTAS ESPAÑOLES DEL XIX

En Grecia, la propiedad originaria de la tierra corresponde a la Comunidad que la distribuye entre los ciudadanos en lotes iguales, reservándose ésta otra parte indivisa del suelo para las generaciones venideras, conservando la República el dominio directo del suelo.

El concesionario adquiriría la *possessio* del terreno fértil adjudicado adivinándose uno de los dogmas más transcendentales de la Historia

¹⁹ Cuena, 1998: 127

jurídica de Occidente, el *dominium duplex o divisum*, inferido ya de las asignaciones comunales del legislador Licurgo²⁰. Resplandece un ideal comunitario de la propiedad agraria en los siglos del Mundo helénico, precisamente, durante la consolidación política de la virtud cívica de la militarista espartana.

En su *Ensayo sobre la Propiedad territorial en España*, una obra monumental, a Francisco de Cárdenas no se le escapa cierta lectura social de las reformas de Licurgo. Una interpretación propia de la élite intelectual española del s. XIX sobre la llamada *propiedad territorial* del Mundo antiguo, afirma Cárdenas sobre la adjudicación de tierras de cultivo, reservándose el cedente el dominio directo de las mismas: “Propúsose además Licurgo mantener perpetuamente esta división de las propiedades y realizar la utopía seductora de la de la igualdad de las fortunas”²¹.

El jurista sevillano Francisco de Cárdenas es el autor de un vastísimo tratado, en dos volúmenes, sobre los planteamientos jurídicos e históricos que, desde la Edad Media, haciendo un estudio exhaustivo de los reinos patrimoniales de la Península Ibérica, conectan la propiedad territorial de los pueblos orientales con la propiedad feudal, propia— como sabemos— del Occidente europeo. Una línea histórica muy similar a la seguida en esa misma atmósfera cultural del XIX español por juristas relacionados con la filosofía krausista y la Institución Libre de Enseñanza, como son el comparatista Gumersindo de Azcárate y el Historiador del Derecho, Rafael Altamira²².

Según estos tratadistas españoles, el concepto jurídico e histórico de propiedad territorial arranca de la tradición literaria greco-latina, cuando Plutarco cuenta que Licurgo, padre de la constitución espartana, dividió la tierra en lotes, prohibiendo enajenaciones de la parcela asignada a cada ciudadano e impidiendo la disposición privada de la tierra. Así lo anota Francisco de Cárdenas en sus exhaustivas páginas: “Así no

²⁰ Sobre las constituciones políticas de las Ciudades-Estado de Grecia, en general, Bazin, 1885; Chrimes, 1952

²¹ Véase Cárdenas y Espejo, 1875: 25

²² Azcárate, 1883

hubo de parecer violenta la Ley en Esparta y en otras ciudades de Grecia que prohibía enajenar los bienes inmuebles, bajo pena de infamia, excepto los casos de necesidad extrema”²³.

No obstante, la tierra, en época del célebre Licurgo, se concentraba en manos de unos pocos y esta concentración de la propiedad colectiva o territorial, en manos de algunos aristócratas, se convertirá en causa histórica recurrente de pugnas sociales, como sucederá más adelante en una incipiente República romana de patricios y plebeyos y en la Roma de César y Pompeyo, en la de los *optimates* y los *populares*²⁴.

En las asignaciones agrarias de Licurgo, el dominio directo del “Estado” y el dominio útil del suelo agrícola a favor del agricultor se erigen en el preludio helénico de la transcendente construcción jurídica del *ager publicus* y la de su evolución, en el Derecho postclásico: el *ius emphyteuticum*. En definitiva, los lotes asignados en las leyes inmobiliarias del espartano Licurgo responden al mismo esquema jurídico del *dominium duplex*, adelantándose la tradición jurídica helénica al planteamiento intelectual del suelo provincial gayano.

Francisco de Cárdenas, en su magna obra, publicada en el año 1875, considera la construcción jurídica del dominio dividido en la Ciudad de Esparta, afirmando:

“En Esparta, como en Oriente, la propiedad originaria de la tierra correspondía toda al Estado, el cual distribuyó una parte considerable de ella entre los ciudadanos, en porciones iguales. La república se reservó indivisa otra parte del suelo, para proveer con ella sus lotes respectivos á individuos de las futuras generaciones, que por las leyes de sucesión no debieran disfrutar de los repartidos [...]

hubo de conservar cierto dominio directo, pues lo que los ciudadanos adquirieron fué, más bien que la propiedad absoluta, una especie de usufruto revocable”²⁵.

En otro orden de consideraciones, el dominio dividido del concepto de propiedad territorial de los tratadistas españoles, del XIX, invita a considerar la propiedad feudal, compleja e inabarcable, como el gran producto histórico de los regímenes jurídicos propietarios de la Antigüedad

²³ Cárdenas y Espejo, *Ibid.*

²⁴ Suarez, 2002: 175; Tibiletti, 1950: 183; Schneider, 1974: 270

²⁵ Cárdenas y Espejo: 25 Véase, al respecto, Clavero, 1979: 135 ss.

tardía, especialmente del *ius emphyteuticum* de los textos del Derecho romano justiniano.

Para Azcárate, las invasiones bárbaras conllevarán la titularidad regia de la propiedad territorial que el Soberano cede libremente (*dominium eminens*), mediante un instrumento concesional. Este dominio recae sobre una propiedad comunal, como la de los pastos y bosques, adivinándose en esta propiedad inmobiliaria esos intercambios culturales y jurídicos entre romanos y germanos. Mejor quedará en palabras del parlamentario leonés: “Las consecuencias más trascendentales de la invasión por lo extenso y profundo de sus efectos, fueron el despertamiento de dos ideas nuevas sobre el derecho de propiedad: la de que el territorio, y con él las cosas públicas, existentes tanto entre los romanos como entre los germanos, son del rey y que éste las concede libremente, siguiéndose de aquí la legitimidad y superioridad del derecho de los señores, que sustituyen a los del pueblo”.

Por otra parte, no son pocas las consideraciones de toda índole que podrían aproximar, sin forzar las cosas, los pilares sustentadores de las relaciones y pactos del feudalismo al colonato tardío del Occidente romano, ya en puertas del fin apocalíptico del año 476 d. C.

Precisamente, la configuración jurídica del colonato romano era ya gravosa para los campesinos libres de la Tardo-antigüedad. Por ello, resulta inevitable el planteamiento histórico de la condición personal adversa del colono tardo-romano, vinculándose él y su familia, al *possessor* y a sus tierras, trabajándolas a cambio de la famélica supervivencia y la de los suyos, en el periodo de las ya imparables incursiones de los pueblos en el *limes* y de los estallidos sociales de la bagauda²⁶.

²⁶ “Como otras cuestiones de interés social de la Antigüedad, los movimientos bagaudas son difíciles de explicar en su significación histórica, especialmente si se enfocan desde una perspectiva contemporánea. A pesar de esta dificultad, resulta llamativa la proliferación de trabajos e interpretaciones de estas revueltas que, partiendo de la opacidad y la fragmentación de las fuentes, imponen una lectura social -casi icónica- de unas crisis localizadas con especial virulencia en el Occidente romano como preámbulo de las invasiones germánicas. Sin embargo, las revueltas sociales acaecidas en la Galia (407-437) y en Hispania (441-454) no son los únicos estallidos sociales de la cronología imperial y el gran problema de la cuestión bagauda es la identificación de sus protagonistas. Solo así, estos estallidos, verdaderos movimientos revolucionarios durante la

Así, el ligamen histórico de la bagauda y el colonato sería capaz de explicar las tensiones entre latifundistas y campesinos por el dominio agrario del Poder imperial y sus adjudicatarios. Unas tensiones por el uso de la tierra que, en términos históricos generales, vislumbran la antesala del Medioevo y sus relaciones feudales.

Todo, en el marco histórico de una economía agraria con claros signos de autarquía (como la de los tiempos del *mancipium*), anunciando el fin consumado de una periodificación histórica, la de la Antigüedad clásica.

Definitivamente, el agotamiento del Mundo provincial y de sus relaciones agrarias anuncia, recurrentemente, lo que conoceremos como feudalismo y va manifestándose en el s. III. Una liquidación, la del sistema provincial, marcada por el fin de los réditos de la Guerra de conquista y de la mano de obra servil, sustituida ahora por los *coloni origii* de la *pars occidentis* y por los *adscripticii* del Mundo romano grecoparlante²⁷.

4. COLONATO CLÁSICO Y RUSTICIDAD CATONIANA

Mommsen con ocasión del descubrimiento de la inscripción, datada en el s. II d. C., del *Saltus Burunitanus* se refirió a las normas reguladoras de los latifundios imperiales del África romana, saliendo al paso de lo que serán las convenciones historiográficas del tránsito de la mano de obra esclava al colonato romano tardío²⁸.

Antigüedad tardía, podrían ser calificados como movimientos bagaudas en sentido estricto, cuyo prólogo es la temprana rebelión de Materno, en el año 186." Véase, Tejada, 2021: 40 ss.

²⁷ En general, Fustel, 1884; Ganshof, 1945: 261ss.; Cuena, 2012: 55 ss.; Fuenteseca, 2012: 28 ss.

²⁸ Durante el Bajo-imperio, "las distintas clases de campesinado fueron asemejándose a la condición formal de colono, pasando a convertirse, paulatinamente, en campesinado dependiente de la tierra, sin que ello generase un *status* jurídico unitario, sino que cada cual conservaba su estado primigenio en tanto no fuera integrado entre los *adscripticii* o estableciera una relación de patrocinio con el propietario de las tierras que cultivaba. Y en este contexto, algunos autores ubican el origen de la regulación legal del colonato privado en la reforma fiscal de Diocleciano, al extender a todo el Imperio el *tributum capitis* y unificar el impuesto territorial y el personal (*iugatio-capitatio*) remitiendo la responsabilidad fiscal, no a las fortunas personales valoradas en dinero, sino a los principales recursos de cada dominio censado, a sus tierras (*iugatio*), animales y hombres (*capitatio*), exigiendo la recaudación impositiva sobre la base de las declaraciones censales, lo que supuso el ligamen formal del colono al

En el sentir del romanista alemán, los esclavos en los latifundios agrícolas itálicos y provinciales (*salti*) del sistema provincial fueron, en realidad, la excepción de una agricultura de campesinos libres en régimen de colonato. Prueba de esta actividad campesina entre ciudadanos libres es la previsión de los arrendamientos de obra de los formularios y contratas catonianas y –por supuesto– el tratamiento que del colonato hacen los juristas clásicos: *Vis maior, quam Graeci θεοῦ βίαν appellant, non debet conductori damnosa esse, si plus, quam tolerabile est, laesi fuerint fructus: alioquin modicum damnum aequo animo ferre debet colonus, cui immodicum lucrum non aufertur. apparet autem de eo nos colono dicere, qui ad pecuniam numeratam conduxit: alioquin partiarius colonus quasi societatis iure et damnum et lucrum cum domino fundi partitur*²⁹.

Según Gayo, el colono comparte beneficios y pérdidas con el dueño. El colono es el explotador de tierras de cultivo en virtud de un contrato del dominio útil del fundo, por el que se obliga a satisfacer al *dominus soli* el pago de una renta en especie, consistente en una parte de la cosecha, sin que pueda hablarse de la existencia de una *societas* entre arrendador y arrendatario.

Sostiene Mommsen que el sistema agrario del Mundo romano se basaba en el pequeño arrendamiento, base del colonato en su configuración clásica, y éste había sido el fundamento histórico de las relaciones sociales del agro italiano desde Rómulo al Rey Humberto³⁰.

Una agricultura de propietarios e individuos libres de los destinos de la tierra y ajena al rigor del colonato tardo-romano, resplandece, por tanto, para el romanista alemán, entre virtuosos ciudadanos cuando Roma domina el Mediterráneo en su disputa con el adversario norteafricano, Cartago.

En el inmemorial antagonismo entre púnicos y romanos, Catón exhortó al Senado sentenciando su célebrima *Carthago delenda est*. Llamado “El censor”, Catón es el autor de un tratado agronómico considerado un auténtico “decálogo” del buen agricultor (*De agri cultura*), la primera

fundo en que había sido censado y la restricción de su libertad de movimientos que será sancionada legalmente por los emperadores sucesivos.” López-Huguet, 2016: 198

²⁹ D. 19, 2, 25, 6 (*Gai. 10 ad ed. pr.*)

³⁰ Mommsen:1880: 385 ss.

obra en prosa de la literatura romana y la *opera prima* de la agronomía latina³¹.

Pues bien, en la época de Catón, en torno al s. II a. C., existe una agricultura de campesinos libres, probablemente, gracias a la *Lex Licinia de modo agrorum*, del año 367 a. C.³². La *lex* arroja la duda razonable de estar más próxima al periodo gracano que a la época de Catón, habida cuenta de la prohibición de la tenencia de no más de 500 iugera de tierra por ciudadano, seguramente, de *ager publicus*, y de la imposición de brazos no serviles en las explotaciones agrícolas para evitar el problemático desempleo del campesinado.

En el trascendente tratado catoniano, la labor del virtuoso campesino romano ha de estar presidida por la *Rusticitas*. Un credo, contrapuesto a la *Urbanitas*, muy al gusto de la Roma catoniana, la que se viste de negro y se cubre para incinerar a sus muertos³³. La rusticidad catoniana es también la austeridad de la primitiva religión sin mácula de influencias extranjeras, especialmente de credos helénicos. Y, la rentabilidad del fundo exige la recta planificación y la combinación de cultivos estratégicos (*oletum* y *vinea*) con otros menores (*praedium suburbanum*), para asegurar las necesidades del agricultor, su familia y sus clientes. Por otra parte, el presupuesto contingente de la rusticidad catoniana es la tenencia de la tierra en concepto de *dominus*, sin obviar que, a mediados de la época republicana, las concesiones de tierra pública (*ager publicus*) se convertirán en el anhelo de todos los ciudadanos, en un panorama donde la tenencia de tierra, pública o privada, equivale a poder político.

Roma es una República de propietarios y los dioses, como ocurre en todas las manifestaciones de la vida romana, son omnipresentes y presiden la actividad dirigida por el agricultor, el *dominus soli*. Baste

³¹ Del libro de Catón dice Columela (Col. *De res rust.* 1,1,12) el primero que enseñó a la agricultura a hablar en latín. Véase Catón: ed. 2009; Estudio preliminar, traducción y notas de Amelia Castresana

³² "En tiempos de Catón el latifundio era probablemente un tipo de explotación superada. Ya antes del s. II a. C. se había dictado una normativa limitativa no solo de la posesión de terrenos públicos, sino también del número de cabezas de ganado". Véase Catón, estudio preliminar Castresana: 33 s.

³³ Sobre el negro como el color de duelo en la Antigua Roma, véase Marquardt, 1975: 356

recordar que la presencia de los dioses convierte a la familia romana en una comunidad religiosa, cuyo jefe es el propietario de la tierra, el *paterfamilias* y la exhortación a las divinidades, en cada uno de los periodos de siembra y recolección, es un imperativo religioso y social de la vida del ciudadano.

Una idea constatada, siendo Roma la nación más devota y religiosa de la Antigüedad, por el desplazamiento de la religión familiar de la *domus* agrícola al culto público. Así, el culto privado, esencialmente familiar y gentilicio, es anterior al culto oficial³⁴. Un culto que quedará relegado por la religión oficial, por los dioses de la *civitas*, de quienes dependerá la prosperidad de la finca agraria y de la nación. Por consiguiente, el *paterfamilias* debe ser propietario agrícola y sacerdote doméstico de las divinidades oficiales protectoras del agro romano, como son Júpiter, Marte o Jano, a quienes hay que solicitar el beneplácito para realizar cada labor marcada en el calendario agrícola.

El propietario según los ritos religiosos del Mundo romano debe pactar, llegar a un acuerdo con las divinidades, *do ut des*, de forma adecuada a la solemnidad y los usos aceptados para atraer bonanza y prosperidad y alejar las plagas y enfermedades del ganado (*pecunia*). En consecuencia, Catón aconseja a los jóvenes, de ahí la vocación enseñante de su *De agri cultura*, la disposición de un banquete para honrar a Júpiter, el supremo fertilizador y causante de las lluvias, así como ordenar las ofrendas a Marte y Silvano, dioses que asegurarán la fortaleza de los animales de tiro, y proveerá para los sacrificios previos a la recolección.

Como anotan De Visscher y Monier, a fines de la República el término *dominium* evoca propiedad³⁵. Seguramente, en la visión agronómica de la obra de Catón, a mediados del s. II a. C., la propiedad inmobiliaria, en Italia, se sustentó sobre su carácter nacional y excluyente del *peregrinus*.

Salvo en lo que respecta a la propiedad bonitaria, amparada por la jurisdicción pretoria y producto histórico del *ius gentium*; el significado de *ager privatus ex iure quiritium* deviene inasequible al paso de los

³⁴ Scullard, 1981

³⁵ Monier, 1949: 357 ss.; De Visscher: 1962: 212.

siglos, estando este *dominium* todavía muy presente en el agro romano de la época de Catón. No debe extrañarnos, por tanto, que la primera premisa fáctica y jurídica de la agronomía romana sea la tenencia de la tierra (*dominium* o *proprietas*).

En efecto, Catón parece dar por sentado la disposición plena del fundo, cuando aconseja a sus lectores contratar colonos en la recolección de la oliva y en la fabricación del aceite, en una época, donde —en paralelo— a la tradicional propiedad privada, *dominium*, va configurándose la propiedad pública o *proprietas* (el *dominium utile* de los juristas medievales).

El título de tenencia de la tierra debe otorgar la máxima disposición del fundo al agricultor y la capacidad necesaria que le permita obtener la mayor rentabilidad de la finca, para hacerse con su gobernanza y la de las personas a él sometidas. En definitiva, el agricultor necesita la *plena in re potestas*, la expresión latina que en el Derecho inmobiliario califica al *sui iuris* o, incluso, del dominio útil del predio concedido en *locatio-conductio* según la tradición del colonato clásico. Por ello, el tratado *De agri cultura* se dirige a jefes familiares y, por tanto, a individuos que no están sometidos a potestad familiar alguna.

En este orden de cosas, encaja perfectamente con los valores romanos tradicionales el carácter genuino del *dominium ex iure quiritium*. Una categoría exclusiva, personalista y al amparo del *ius civile*, cuando el fundo se ubica geográficamente en suelo itálico. Se trata, ahora, de un dominio único e inescindible, a diferencia del *dominium divisum*. Aunque, su naturaleza jurídica, en la tipología jurisprudencial de cosas (*res Mancipi*) atestigua el origen comunitario del fenómeno de la propiedad y la apropiación en el Derecho de tiempos protohistóricos, donde familias y gentes exhiben prerrogativas ilimitadas en el ámbito doméstico y una soberanía al margen de cualquier poder abstracto y legítimo con disuasión coercitiva.

Esta propiedad inescindible de la familia se desenvuelve en el oscuro periodo de vigencia de la venganza privada o de sangre, donde podemos imaginar a los primitivos jefes familiares, los quírites, como auténticos “señores de la guerra”. La propiedad del *ius quiritium*, *mancipium*, es atribuida al núcleo familiar y gentilicio, incluyendo negocios familiares

como adopciones o matrimonios a través de la *mancipatio*, tan presente todavía en las XII Tablas. Por tanto, el concepto de propiedad más antiguo se relaciona, en Roma, con lo común. Sin embargo, lo común no tiene que ser necesariamente colectivo o territorial, ya que la propiedad familiar sigue siendo privada, sólo que en vez de ser atribuida al *paterfamilias* lo es al núcleo familiar, como cédula política de las comunidades primitivas en virtud de un *ius quiritium* anterior al *ius civile*.

5. UNA NOTA FINAL

Los orígenes históricos de la propiedad romana son evocadores de una economía autárquica y de supervivencia, de ahí que case perfectamente con el arcaísmo jurídico que la expresa, *mancipium*. Ahora bien, el *dominium ex iure quiritium* confluye, desde los legendarios hitos de la fundación de la *Urbs*, con la propiedad inmobiliaria de la tierra pública adjudicada al colectivo familiar (*ager divisus et assignatus*).

Sin embargo, en época de Catón, estas tierras con origen en las divisiones inmobiliarias del legendario Rómulo ya pertenecían a ciudadanos concretos (*viritim*). Aun así, la propiedad dividida y asignada a cada familia por el primer Rey de la Ciudad era un remoto hito legendario tenido por histórico a mediados de la República.

Las formas de propiedad romana clásica concurren con las concesiones de tierras públicas (*dominium divisum*), la auténtica categoría jurídica constitutiva de la propiedad territorial o colectiva del Derecho romano. Una forma de propiedad apta para la explotación y desarrollo de la agricultura estratégica (*salti*). Así, con distinta terminología en los textos, la expresión *ager publicus* es el término jurídico genérico para expresar idea de “dominio público” en la antigua Roma, siempre advirtiendo que los textos jurídicos romanos confundían la propiedad con la cosa misma³⁶.

Por esta razón, la propiedad concurrente, transcendental para los autores españoles del XIX, resplandece dentro del significado y el régimen de la *res in pecunia populi* o *res fisci*, siendo el *ager publicus*, el arranque del concepto de la llamada *propiedad territorial* de los

³⁶ Biondi, 1961: 21 ss.

historiadores del Derecho y los comparatistas del XIX y XX, en su anhelo de conectar el Derecho romano postclásico con la Edad Media.

Como sugiere Fuenteseca en una monografía publicada hace ya algunos años, glosadores, postglosadores y comentaristas parten de la construcción inmobiliaria del *ius emphyteuticum* para explicar la propiedad feudal³⁷. En otras palabras, el planteamiento de la continuidad del *dominium divisum* de la propiedad territorial romana parte de la existencia del Derecho feudal común de los *libri feudorum*, así como de la superioridad jurídica del Derecho de la Recepción boloñesa.

Así lo pone de manifiesto Azcárate, el célebre jurista krausista, para quien Roma es desequilibrante, aportando en los siglos posteriores a su final, en Occidente, unos principios aceptados por juristas y soberanos. En la idea del jurista leonés, el Derecho romano devuelve la luminosidad tanto al orden jurídico privado como al Derecho público: “por eso fue la palanca poderosa con que los Monarcas, auxiliado por los legisladores, removieron el régimen feudal”.

En definitiva, las relaciones jurídicas del feudalismo fueron superadas por el prestigio de las soluciones del Derecho romano, también en materias jurídicas iuspublicistas relacionadas con la titularidad regia de los recursos territoriales, como son las regalías. Así, adquiere gran interés, para el concepto de propiedad territorial de los juristas del XIX, que del concesionario del *ius emphyteuticum* se predique una protección jurídica homóloga a la del propietario. Así fue como se legitimó, hasta las Revoluciones burguesas, la propiedad feudal.

Precisamente, la solución de prestigio de los juristas medievales a las relaciones feudales del acceso y uso de la tierra, en lo que podríamos vislumbrar como su esquema mental básico, gira alrededor del dominio útil del enfiteuta y del dominio directo del propietario.

A mayor abundamiento, el *dominium eminens* del Rey sobre las tierras de su jurisdicción (como si de un gran propietario habláramos) llegará a configurar, consumado el constitucionalismo contemporáneo, la teoría francesa del dominio público. Es claro, en lo aséptico de muchas de las

³⁷ Fuenteseca, 2003: 141 ss.

categorías del Derecho administrativo, que la inalienabilidad demanial nos recuerda a la inalienabilidad del dominio real, confirmada por el Edicto de Moulins, dictado en 1566 ¿La misma categoría con distinta etiqueta?

6. REFERENCIAS

- Azcárate, G. (1879-1883). Ensayo sobre la Historia del derecho de propiedad y su estado actual en Europa I-III. Imprenta de la Revista de legislación.
- Bazin, H. (1885). La République des Lacédémoniens de Xénophon. Étude sur la situation intérieure de Sparte. Leroux.
- Bernan, J. (1983). Law and Revolution: The Formation of the Western Legal Tradition. Harvard University Press.
- Biondi, B. (1961). Los Bienes. Trad. de Martínez-Radio. Bosch.
- Cannata, C.A. (1996). Historia de la Ciencia jurídica europea, trad. de Gutiérrez Masson. Tecnos.
- Cárdenas y Espejo, F. (1873-1875). Ensayo sobre la Historia de la Propiedad territorial en España I-II. Imprenta de J. Noguera a cargo de M. Martínez.
- Clavero, B. (1979). Temas de Historia del Derecho: Derecho Común. Universidad de Sevilla
- Castro, A. (2016). De Roma a Europa: un itinerario por los fundamentos romanísticos de la tradición jurídica Occidental. El Giraltillo.
- Catón, M. P. (2009). De agri cultura. Estudio preliminar, trad. y notas de Amelia Castresana. Tecnos.
- Chesterton, G.K. (2024). A short History of England. Wildside Press.
- Chrimes, K.T.M. (1952). Ancient Sparta. A Re-Examination of the Evidence. Manchester University Press.
- Cuena, F. (1998). Utilización pragmática del Derecho romano en dos memoriales indianos del siglo XVII sobre el Protector de Indios. REHJ., 20, 107-142
- ID. (2012) Causa originis: Normas de procedimiento sobre la reclamación de colonos o curiales evadidos de su condición. REHJ., 34, 55-89
- Dawson, C. (2002). The making of Europe. An introduction to the history of European unity, CUA. Press.
- De francisci, P. (1956). La comunità sociale e politica romana primitiva, en SDHI., 22, 63 ss.

- De vissher, F. (1962). Observations sur les origines du dominium romain. Études du Droit Romain public et privé. Giuffrè.
- Duby, G. (1988). Diálogos sobre la Historia trad. de Ricardo Artola. Alianza Editorial
- Fernández Ubiña, J. (2006). El Imperio romano como sistema de dominación. POLIS, 18, 75-114
- Friera, M. (2007). La desamortización de la propiedad de la tierra en el tránsito del Antiguo Régimen al Liberalismo (la desamortización de Carlos V) Fundación Foro Jovellanos del Principado de Asturias.
- Estepa diez, C. (2010). Notas sobre el feudalismo castellano en el marco historiográfico general. Estudios sobre Señorío y Feudalismo. Homenaje a Julio Valdeón. Institución Fernando el católico (CSIC). Colección Estudios Historia.
- Fuenteseca, M. (2003). De Emphietutico iure. Dykinson.
- ID. (2012), El colonus y el impuesto territorial. RIDROM., 3, 28-103
- Fustel, D. (1884). Le colonat romain. Arno Press.
- Ganshof, F. (1945). Le statut personnel du colon au Bas-Empire. Observations en marge d'une théorie nouvelle. L'Antiquité Classique, 14, 261-277
- Garrido, J. (2021). Fundamentos romanísticos de derecho europeo. Materiales para un curso. Bosch
- Gibbon, E. (1776) The decline and fall of the Roman empire. Christian Classics Ethereal Library
- Herzog, T. (2019). Una Breve Historia del Derecho europeo. Alianza Editorial
- Hilton, R. (1988). Conflicto de clases y crisis del feudalismo. Trad. castellana Enrique Gavilán. Crítica.
- Kunkel, W. (1973). An Introduction to Roman Legal and Constitutional History. Trad. inglesa de J. M. Kelly. Oxford University Press.
- Lando, O. (1995-2003). Principles of European Contract Law I-III. Kluwer Law International
- López de la parra., M. (1984). Henri Pirenne, el historiador y el ideólogo. Investigación Económica, 170, 331-349
- López-huguet, M. (2016). Originii et adripticii: análisis de su diferente condición jurídica, administrativa y fiscal. Revista digital de Derecho administrativo 16, 193-220
- Maravall, J.A. (2013). El concepto de España en la Edad Media, 3ª Ed. Centro de Estudios políticos y constitucionales.

- Margadant, G.F. (1986). La segunda vida del Derecho romano.
<https://biblio.juridicas.unam.mx/bjv/id/553>
- Marquardt, J. (1879-1882): *Das Privatleben der Römer*, Darmstadt. Ed. Princeps.
- Merryman, J.H. (1971). La tradición jurídica romano-canónica. Fondo de cultura económico
- Mommsen, Th. (1880). Decret des Commodus für den Saltus Burunitanus.
 Hermes, 15, 385-411
- Monier, R. (1949). La date d'apparition du dominium et la distinction juridique des res en corporeales et incorporeales. Studi Solazzi, Napoli, 357 ss.
- Montesquieu, C. (1734). Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence (Réimpression 1967). Classiques Jaunes
- Pirenne, H. (1936). Mahomet et Charlemagne (Ed. 2016) Perrin
- Riaza, R. (1933). Las Partidas y los libri feudorum. AHDE., 10, 5-18
- Scullard, H.H. (1981). Festivals and Ceremonies of the Roman Republic. Cornell University. Press.
- Suárez, A. (2002). Populares versus optimates: las leges agrarias en la tardía república romana, HABIS, 33, 175-191
- Tibiletti, G. (1950). Ricerche di storia agraria romana, Athenaeum, 28, 183-266
- Tejada, F. (2021). Romanismo y Guerra de Corso: Trazas histórico-jurídicas de un Tratado del XVIII español. Estudios jurídicos e históricos sobre la navegación en la Edad moderna, 163-199. Comares
- ID. (2021). Bagaudas y colonos: su conexión en vísperas de la Caída del Imperio romano de Occidente, Identidades, segregación, vulnerabilidad: ¿Hacia la construcción de sociedades inclusivas? Un reto pluridisciplinar, 40-62 Dykinson.
- ID. (2023). Miscelánea sobre la cuestión social romana. Otras miradas entorno a las identidades, 219-234. Egrejus
- Vinogradoff, P. (1923). Sources of Law: Right and Law. The Collected Papers of Paul Vinogradoff (reimp. 1963) Clarendon Press.
- West, C. (2013) Reframing the feudal revolution political and social transformation between Marne and Moselle, c.800-c. 1100. Cambridge University Press.
- Zimmerman, R. (2006). Comparative Law and the Europeization of Private Law. Oxford Handbook of Comparative Law. Oxford University Press.

LOS QUIMBAYA. SUS POPOROS DE ORO Y SU COSMOGONÍA. POBLADORES DEL SUROCCIDENTE COLOMBIANO, SIGLO VI A.C. A SIGLO VII D.C.

JORGE HERNÁN VELÁSQUEZ RESTREPO
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

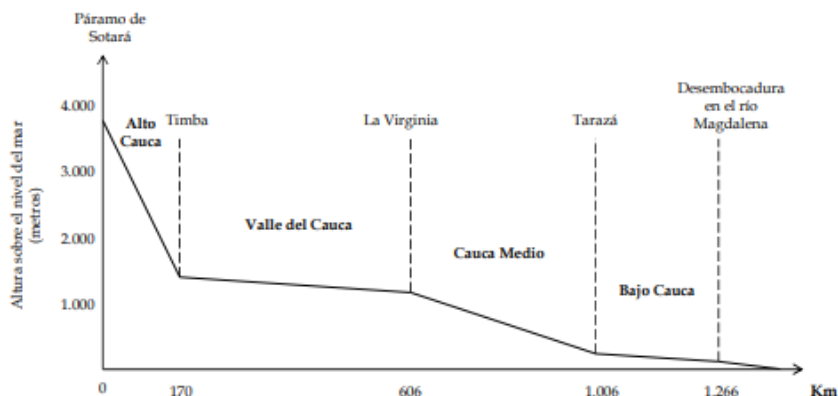
1. INTRODUCCIÓN

Los quimbaya son conocidos tanto en Colombia como en el exterior, principalmente por su producción orfebre y su cerámica de marrón inciso. Poco se ha escrito hasta el presente para diferenciar y caracterizar su cultura desde sus primeros rasgos culturales hasta la llegada de los europeos al territorio del Valle del Cauca y Cauca Medio donde habitaron. Se conoce como área arqueológica Quimbaya aquella región comprendida entre los municipios de Caloto, Valle del Cauca, (Cerca de Timba, Cauca, hasta Caucasia, al nororiente del departamento de Antioquia, (cerca de Tarazá, Antioquia).

La presente investigación presenta y explica las piezas arqueológicas conocidas como poporos de oro, para analizar las ideas asociadas a la iconografía representada en ellos y describir buena parte de su cosmogonía o visión del mundo.

Lo anterior se realiza con base en el análisis de publicaciones de arqueología, antropología e historia y también mediante entrevistas a personas expertas en el tema, visitas a museos tanto colombianos como extranjeros y presentación de exposiciones sobre el oro americano tanto a nivel nacional como internacional.

FIGURA 1. *Perfil de la cuenca del río Cauca*



Fuente: Corporación Autónoma Regional del Valle de Cauca – CVC (2008)

El objetivo principal de esta investigación es dar a conocer la cosmogonía de la cultura quimbaya del periodo temprano, a través de los poporos de oro que elaboraron estos habitantes del Cauca Medio y la alta técnica orfebre e iconografía que utilizaron.

Dado que los elementos en análisis fueron elaborados hace cerca de 2.000 años, la totalidad de fuentes se relacionan con estudios e investigaciones arqueológicas realizadas en el Suroccidente colombiano y zonas aledañas; y, más específicamente en el material arqueológico encontrado, que, en su gran mayoría, ha sido expuesto en museos y exposiciones tanto nacionales como internacionales.

En consecuencia, se describen los poporos de oro y se analiza detenidamente su uso e importancia dentro de la cosmogonía quimbaya del periodo en que los utilizaron. La pregunta o hipótesis principal a la que se refiere la investigación es la siguiente:

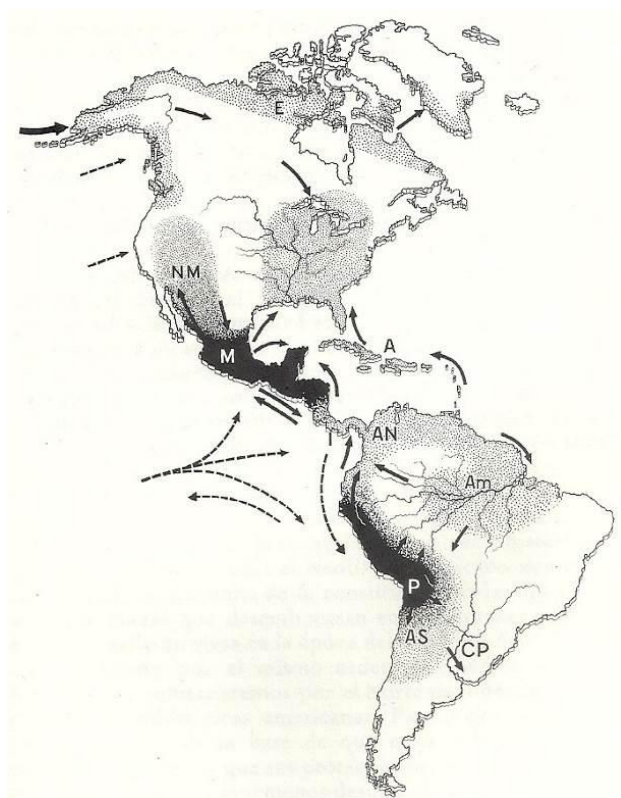
¿Tuvieron los poporos de oro quimbaya, elaborados con anterioridad al Siglo VII en el Suroccidente Colombiano, tan solo un uso exclusivo para sus caciques y chamanes; o, ¿tuvieron además una técnica metalúrgica especial y un significado, pudiéndose analizar en ellos buena parte de la cosmogonía de su cultura? La respuesta es que sí y por ello es que se realiza la investigación, que se presenta como Trabajo Final de Maestría.



a) Territorio de los Quimbaya del periodo temprano o habitantes del Cauca Medio

Fueron habitantes del Cauca Medio entre el Siglo VI a.C. y el Siglo VII d.C.

FIGURA 2. Áreas culturales americanas y la posible trayectoria de las influencias respectivas



Fuente:, según Miguel Covarrubias, donde: E, ártico (esquimales); NM, grupo del sudeste norteamericano (Nuevo Méjico y Arizona), M, grupo mejicano; A, íd. antillano; AN, íd. de los Andes del Norte; P, íd. De los Andes centrales (peruanos); AS, íd. de los Andes del Sur; AM, íd. Amazónico, CP, íd. de la cuenca de Paraná. (Vives, Vicens, 1971)

La zona del Cauca Medio se encuentra comprendida dentro de la zona denominada como AN (Andes del Norte) y más específicamente entre las cordilleras Occidental y Central que se desprenden del Macizo Colombiano, en el extremo norte de la Cordillera de Los Andes.

En el siguiente esquema ilustrativo de la topografía de la región se observan tanto los diferentes tipos de bosques que la conforman como la diversidad de las regiones aledañas, que van desde las zonas costeras del Océano Pacífico y sus manglares, hasta el valle interandino del río Cauca y la presencia de nieves perpetuas de la Cordillera de los Andes ó Cordillera Central. (Velásquez Restrepo, Jorge Hernán, 2021)

FIGURA 3. Esquema ilustrativo de la topografía del Cauca Medio.



Entre los municipios de Timbá, en el actual departamento del Cauca, y Tarazá, en el actual Departamento de Antioquia, (que señalan las regiones de Valle del Cauca y Cauca Medio en el diagrama presentado en la introducción), se encuentra el área arqueológica quimbaya, representada por líneas punteadas en rojo en el Mapa 2, (Darmet, J.M. y Hack, J.M., 1827).

FIGURA 4. Publicado por José Manuel Restrepo, Secretario del Interior de la Gran Colombia, en su libro **"Historia de la República de Colombia.** Impreso en Paris. 1827.



La cultura Quimbaya habitó el Cauca Medio, existiendo además otras culturas en la misma región, que hoy en día sigue siendo uno de los territorios colombianos más ricos en flora y fauna. Esta zona fue ocupada desde hace 9.000 años por bandas de cazadores y recolectores, durante el Holoceno, en la Etapa Cuaternaria o Antropozoica, durante el periodo denominado en América Paleoindio: 40.000 años a.C. hasta 7.000 años a.C.

La totalidad de los sitios arqueológicos más antiguos, correspondientes al Pleistoceno Final y el 9000 a.P., se encuentran en la margen oriental del Río Cauca, que es la misma margen del río donde florecieron las culturas orfebres prehispánicas más antiguas: Quimbaya del Período Temprano y Malagana, cuyo descubrimiento es el más reciente.

De acuerdo con el registro arqueológico referido, los arqueólogos que lo investigaron han concluido que los grupos que colonizaron esta región ya tenían un alto grado de conocimiento de la ecología de los bosques húmedos de montaña, lo cual les debió haber proporcionado una rápida y exitosa colonización, con una evidente movilidad al inicio y con consolidación de sus nichos ecológicos en las fases siguientes: 9000 a 7000 a.P., que incluyó la domesticación de plantas foráneas, llegando a una tercera fase de estabilidad cultural hasta el año 4000 a.P. (Aceituno Bocanegra, Francisco Javier y Loaiza Díaz, Nicolás, 2006)

Esta zona se encuentra en uno de los dos grandes corredores naturales del suroccidente de América del Sur, habiendo recibido el primer flujo migratorio entre el Pleistoceno Final y el Holoceno Temprano. La forma como actuaron sus pobladores con el medio permitieron que se lograra en dicha región una gran estabilidad ecológica hasta el final del Holoceno Medio, o sea alrededor del año 3.000 a.C.

Esta zona es reconocida dentro de las áreas orfebres colombianas más importantes, como puede observarse en el siguiente mapa:

Los siguientes gráficos y textos, son ilustrativos de la forma de vida que tuvieron en esa época los habitantes del Cauca Medio y los elementos que utilizaron para su supervivencia. (Velásquez Restrepo, Jorge Hernán, 2021).

FIGURA 6. *Formas de vida en el Cauca Medio*



La vida seminómada exigía un ajuar reducido. Los números debajo del gráfico ayudan a relacionar dicho ajuar con los siguientes textos:

1. Recipientes desechables se obtenían con hojas grandes dobladas.
2. Mortero para pigmentos minerales
3. Punta de proyectil
4. Herramientas planas hechas de canto rodado se emplearon quizás como azadas para las prácticas agrícolas.
5. Lascas de piedra se utilizaron para pelar raíces
6. Polen fosilizado de maíz, del quinto milenio antes de Cristo atestigua su cultivo durante el Precerámico. Es probable que las mazorcas fueran muy pequeñas y se comieran enteras.

FIGURA 7. *Elementos de supervivencia de los primeros pobladores del Cauca Medio*



Hachas de piedra fueron útiles para derribar árboles. Puntas de proyectil



Palma de chontaduro Oro de aluvión Platino de aluvión

La palma de chontaduro de la selvática llanura costera proporcionó frutos nutritivos y madera resistente para elaborar bastones, bancos y dardos. Fabricaron recipientes de calabazo y herramientas de hueso y madera. La tecnología de sus artefactos de piedra, fue la misma de los grupos precerámicos se extendieron a lo largo de las cordilleras que los circundaban.

La arqueología nos proporciona datos sobre cultivos entre los que figuran la ahuyama, el arrurruz, los anones y algunas palmas. Semillas de maíz y frijol, carbonizadas al caerse al fogón cuando se preparaba la comida, se han conservado hasta hoy. El maíz, grano rico en proteínas y fácil de almacenar, jugó un papel fundamental en el paso hacia el sedentarismo. Fue planta sagrada, principal alimento de pueblos americanos.

En la margen izquierda del río Cauca y hacia la cordillera occidental, donde se encuentra el lago Calima, tuvo origen el estado precerámico de la región del Cauca Medio, donde floreció la cultura Ilama con las primeras manifestaciones en orfebrería y cerámica.

El Valle medio del río Cauca era un corredor de comunicación entre el suroccidente y el centro occidente del país, hasta llegar a Centroamérica por el istmo de Panamá. Toda la región fue paso obligado en sentido norte sur y viceberza, desde tiempos ancestrales.

Los Quimbaya del período temprano fueron habitantes del Cauca Medio en su época más remota. Se diferencian por lo menos dos estadios o épocas de evolución de su cultura: una temprana y otra tardía. Estas etapas en que se les clasifica están claramente caracterizadas. La del período temprano, por la alta técnica en la metalurgia del oro y excelente calidad de las piezas elaboradas, pero con una escasa producción orfebre. La del período tardío, vigente hasta la llegada de los europeos a su territorio, se caracterizó por una abundante producción orfebre, pero sin utilización de las altas técnicas de metalurgia del trabajo a la cera perdida con núcleo. Dicha transición pudo ocurrir debido a algún fenómeno especial que aún no está totalmente demostrado.

La Hoya del Quindío, donde habitaron los Quimbaya, fue muy rica, tanto en piezas ya elaboradas como en oro de aluvión, que se encontraba fácilmente. (Duque Gómez, Luis; Friede, Juan; y, Jaramillo Uribe, Jaime, 1963) Fue tal la producción orfebre de la región que la ciudad

de Cartago, fundada por Jorge Robledo en 1540 en el mismo sitio donde hoy se encuentra la ciudad de Pereira, fue una de las siete poblaciones con mayor producción orfebre relacionadas con la Provincia de Antioquia, al punto de poseer una máquina productora de lingotes de oro donde fue fundada originalmente, o sea con anterioridad a 1.691. La disputa de este rico territorio entre las gobernaciones de Antioquia y Popayán fue notable en la época de la Conquista debido al oro que tenía. Lo expresado a continuación por uno de los cronistas de la época, nos da una idea de la abundancia de oro de la región: (Castellanos, Juan de, 1997)

“Al río que llamaron de la Vieja	Y así suplía lo que ser desea
Por una con quien dieron de repente orejeras:	Con brazaletes, collares y
Llena de espesas rugas la pelleja,	Cinta de oro batido le rodea
Pero con tantas joyas su persona	El vientre, los hijares y caderas
Como si fuere moza fanfarrona.	Las cuales joyas en ajenas
manos	
No porque la pintó natura fea,	Pasaron ochocientos caste-
llanos.”	
Mas el tiempo trocó formas primeras,	

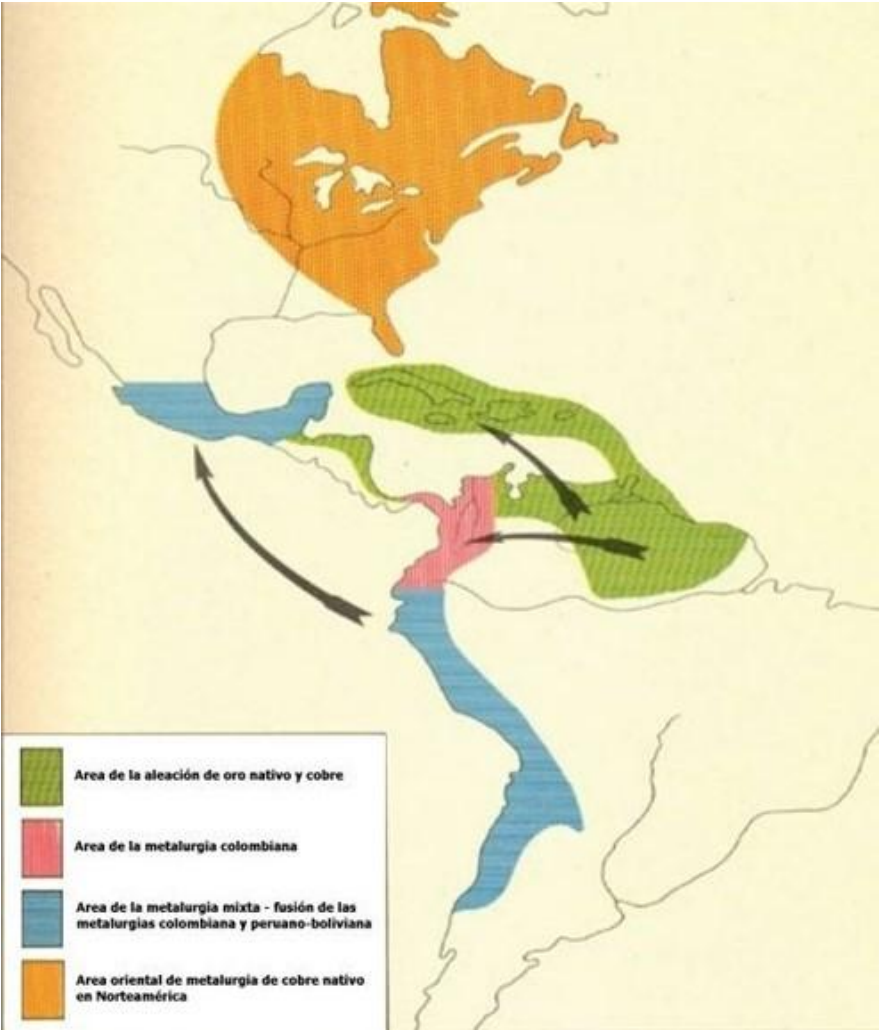
Nota: Su forma de lectura es leyendo la primera columna y luego la segunda.

Por hallarse el Cauca Medio en el extremo norte de América del Sur, se constituyó en una región receptora y transmisora de buena parte del acervo cultural prehispánico, mediante contacto con áreas culturales de diferentes características, incluyendo las más desarrolladas como Mesoamérica y los Andes Centrales.

La época más antigua registrada para la metalurgia en América corresponde a los Andes Centrales peruanos, hacia el año 1500 a.C. y pudo haber sido transmitida a nuestras culturas aborígenes desde la época precerámica a través de la cultura Tumaco y, en general, las culturas del suroccidente que fueron quienes desarrollaron más tempranamente el trabajo del metal en lo que hoy es Colombia. (Pineda Camacho, Roberto, 2005)

A continuación, el Mapa elaborado en 1948 por el científico Paul Rivet. (Banco de la República, 1948)

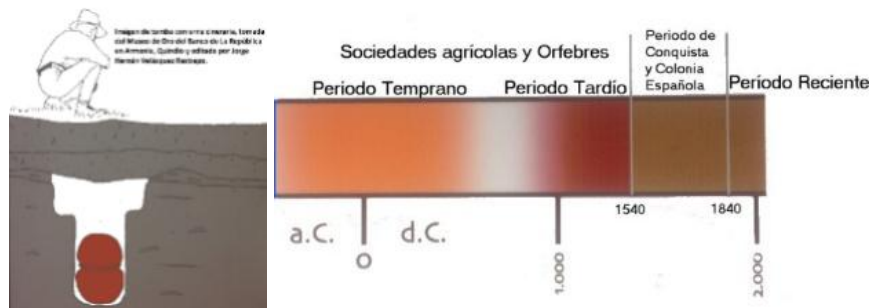
FIGURA 8. Mapa de Paul Rivet sobre la metalurgia en América



Los Quimbayas del periodo temprano habitaron en los pisos térmicos medios entre los 1000 y 2000 metros sobre el nivel del mar. (Duque Gómez, Luis; Friede, Juan; y, Jaramillo Uribe, Jaime, 1963). En la siguiente figura se ilustra una tumba de pozo datada en el siglo II d.C.,

probablemente Quimbaya, seguida de la cronología asociada a su existencia. (Velásquez Restrepo, Jorge Hernán, 2018)

FIGURA 9. Tumba de pozo y cronología de las sociedades agrícolas y orfebres



Su nivel cultural se ubicó en el Formativo Medio, principalmente debido a la carencia de construcciones en piedra, que es una característica básica de culturas de los Formativos Superior, Clásico y Pos-Clásico. No obstante, debe resaltarse la abundancia de material de guadua que tuvieron para sus construcciones y la inmensa riqueza del suelo de sedimentación volcánica, que favorecieron la agricultura y la construcción de casas en guadua, pero impidieron la presencia de piedras sobre la superficie, a no ser las de los lechos de los ríos.

No obstante que no hay una medida exacta sobre la periodización de las culturas aborígenes colombianas, lo más probable es que la cultura Quimbaya haya tenido su existencia por lo menos 500 años antes de Cristo, existiendo menciones a sus piezas arqueológicas entre los años 600 a.C. y 700 d.C. (Plazas, Clemencia, 2022)

b. Los poporos de la cultura Quimbaya temprana o clásica

Dentro de los elementos que elaboraron estos habitantes tempranos del Cauca Medio se encuentran los poporos de oro que estudiamos en la presente investigación.

FIGURA 5. *Poporos Yotoco elaborados por martillado y ensamble de piezas*



Eran recipientes a los que se les introducía material calcáreo o cenizas, que se extraían con un palillo humedecido con saliva en la boca del usuario que tenía hojas de coca, con el propósito de precipitar el alcaloide de dichas hojas y lograr la acción del alucinógeno.

FIGURA 6. *Poporo actual en totumo de la Sierra Nevada de Santa Marta. Imágenes proporcionadas por el antropólogo Roberto Restrepo Ramírez.*



Estos poporos fueron elaborados con la técnica del **oro a la cera perdida, con núcleo.**

El oro fue un elemento de poder, utilizado por las clases dominantes de grupos estratificados, bien fueran caciques (relacionados con el poder

político) o chamanes (relacionados con el poder religioso). El metal era fundido en pequeños crisoles de cerámica, colocados dentro de horni-llas de arcilla cocida y refractaria, recipientes cuya parte superior tenía capacidad suficiente para colocar carbón vegetal y uno o dos crisoles, como se aprecia en esta imagen del Museo de Oro Quimbaya.

FIGURA 7. Trabajo de fundición del oro y herramientas utilizadas

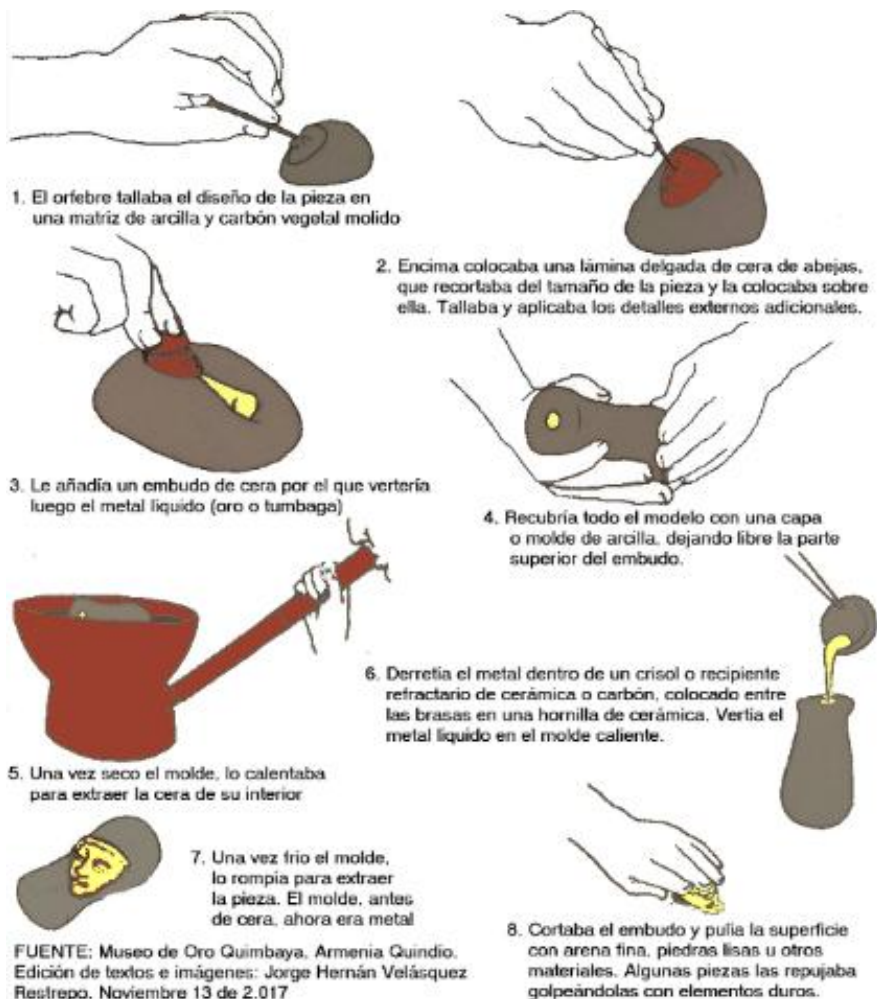


Una vez fundido el metal, se trasladaba en estado líquido hasta el punto donde se realizaría la fabricación de la pieza. Dependiendo de la pieza que se estuviera elaborando, las técnicas utilizadas podrían ser de martillado, repujado, ensamblado, granulación u otras técnicas, de las cuales la de más alto nivel tecnológico fue la de metalurgia del oro a la cera perdida con núcleo, utilizada para elaborar objetos de volumen huecos en su interior.

En algunas ocasiones, estos excelentes orfebres utilizaron técnicas de aleación con otros metales, como el cobre, que requerían de un conocimiento extraordinario para la época en que fueron utilizadas.

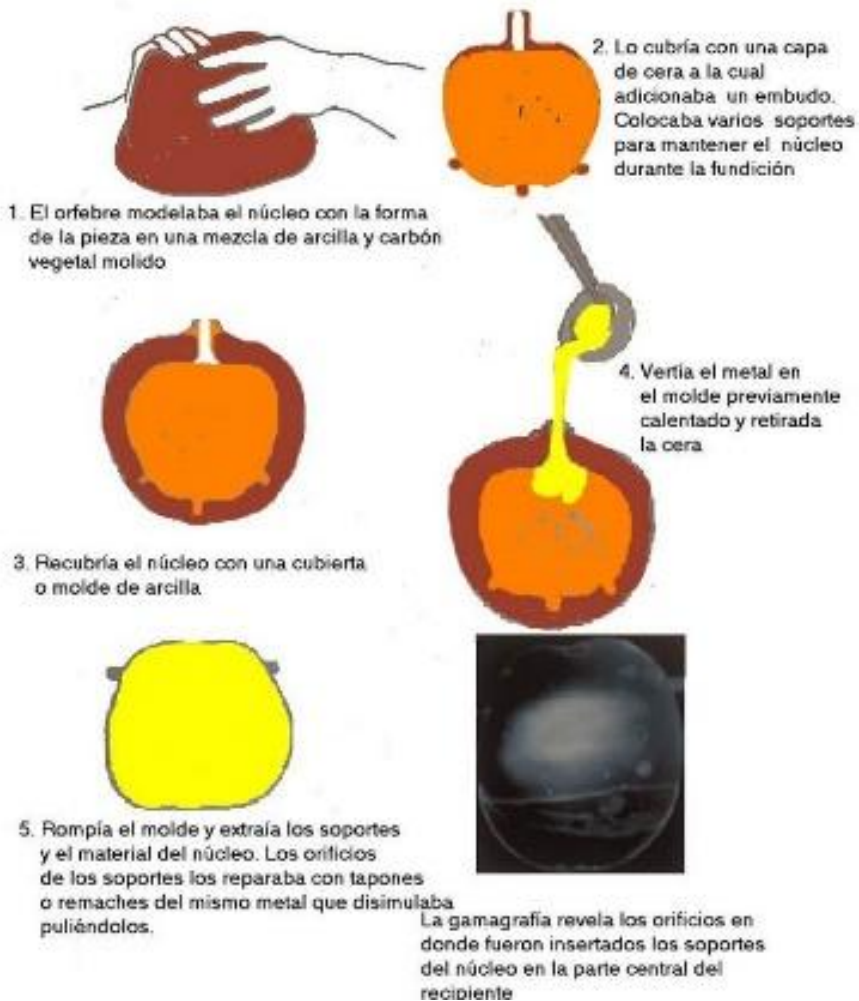
En la forma más simple de fundición a la cera perdida, el orfebre tallaba el diseño de la pieza que iría a fabricar en una matriz de arcilla y carbón vegetal molido. Encima colocaba una lámina delgada de cera de abejas

sobre dicha matriz, a la cual le añadía por la parte superior un embudo de cera y procedía a recubrirlo con arcilla, dejando libre la parte superior del embudo. Cuando dicho matriz de arcilla y carbón vegetal molido, cera de abejas y recubrimiento de arcilla estaba seca, procedía a introducir por la parte superior del embudo el metal líquido (oro o tumbaga), que por efectos del calor derretía la cera de abejas, produciendo la pieza de oro que deseaba, lo cual apreciamos en la figura (8).



La fundición a la cera perdida con núcleo era una sofisticación de la anterior técnica, por medio de la cual el molde inicial de arcilla y carbón vegetal molido no era plano sino volumétrico, lo cual requería de una habilidad adicional y era la de dejar intencionalmente unos orificios en la pieza para retirar posteriormente el molde, tal como se aprecia en la siguiente figura (9), tomada del Museo de Oro Quimbaya de la ciudad de Armenia.

FIGURA 9. Oro a la cera perdida con núcleo



Fuente: (Perea, Alicia, Verde Casanova, Ana y Gutiérrez Usillos, Andrés, 2016)

Como buena parte de los objetos arqueológicos de oro que hoy están exhibidos, tanto en el Museo de Oro del Banco de la República en Colombia, como en museos del exterior, han sido producto de la guaquería o robo de tumbas. En el caso de los poporos, la mayoría de dichas piezas se encuentran en el Museo de América de Madrid, España (Perea, Alicia, Verde Casanova, Ana y Gutiérrez Usillos, Andrés, 2016) y en otros museos del exterior: Estados Unidos, Australia y Alemania, entre otros.

FIGURA 10. *algunos de los poporos del Museo de América de Madrid*



Solo unos cuantos poporos se encuentran en el Museo de Oro del Banco de la República, en Colombia, tales como el de la Figura 11, que se presenta a continuación y que fue encontrado en la loma de Pajarito, entre Angostura y Yarumal, departamento de Antioquia.

FIGURA 11. *Poporo del Museo de Oro del Banco de la República encontrado en loma de Pajarito, Antioquia*



Según sus forma, se clasifican como sigue: (Fatás, Guillermo y Borrás, Gonzalo M., 1993)

- Antropomorfos: Representación que recuerda o sugiere la forma del cuerpo humano.
- Fitomorfos: De aspecto o forma de vegetal
- Zoomorfos: En figura o forma de animal
- Antropozoomorfos: Representación humana y animal
- Antropofitomorfos: Representación humana y vegetal
- Zoofitomorfo: Representación animal y vegetal

En el caso de los poporos, los que se han encontrado hasta ahora, corresponden a las clasificaciones de Antropomorfos y Fitomorfos. A continuación, en las figuras 11 y 12, pueden apreciarse algunos poporos **antropomorfos**, del Museo de América de Madrid, España, en vistas frontales, laterales y posteriores:

FIGURA 12. *Poropos antropomorfos*



En lo relacionado con los poporos **fitomorfos**, (con forma de fruta), tenemos los siguientes:

FIGURA 13. *Museo de América de Madrid*

FIGURA 14. *Museo de Oro, Bogotá*



El tipo de frutas representadas en los poporos eran principalmente calabazas y totumos, que hicieron parte de las frutas utilizadas tanto por los habitantes del Cauca Medio, como también por otros grupos americanos de la misma época.

Una variante de los poporos antropomorfos y fitomorfos son los antropofitomorfos, que se pueden observar en las siguientes imágenes del Museo de América de Madrid (Fig 15 y 16):

FIGURA 15 Y 16. *Poropos antropofitomorfos*



Iconografía de los poporos. Cuadro inédito de la arqueóloga Clemencia Plazas sobre la Orfebrería y la Cerámica Quimbaya en el cual se ha reemplazado la columna “cerámica”, (de su archivo original), por la columna “orden” para facilitar su análisis y complemento.

Material y representación	Ideas asociadas	Orfebrería	Orden
Oro/amarillo/incorruptible	Sol /divinidad/masculino/semen/ inmortalidad/supra mundo	X	1
Cobre/rojo/oxidable	Luna/humanidad/femenino/sangre/transformación/inframundo	X	2
Tumbaga (mezcla oro – cobre)	Enlace consumado Equilibrio/transformación	X	3
Brillo/superficie reflejante/sonido	Energía vital/esencia sobrenatural	X	4
Figuras humanas Individualizadas	Antropocentrismo. Posibles líderes político-religiosos	X	5
Mujer/vulva exagerada	Femenino/fertilidad/fecundidad	X	6
Calabazo/totumo	Fecundidad/abundancia	X	7
Recipiente/calabazo/totumo	Contenedor/fecundidad/ Abundancia	X	8
Recipiente/mujer	Contenedor/útero-fecundable	X	9
Recipiente para coca/calabazo	Proveedor del conocimiento/ fecundidad/abundancia	X	10
Recipiente para coca/mujer	Proveedor del conocimiento femenino, cercano al inframundo	X	11
Urna funeraria/cremación/ceniza	Contenedor/regreso al origen /esencia – fertilizante	X	12
Urna funeraria/mujer/vulva exagerada/embarazo	Contenedor/útero/muerte/renacimiento		13
Recipiente para coca/urna funeraria/embarazo	Proveedor de conocimiento/muerte/renacimiento	X	14
Recipiente para coca/hombre-mujer/banco	Proveedor de conocimiento/ser humano intermediario/poder	X	15
Recipiente para coca/totuma/banco	Proveedor de conocimiento/ fecundidad/abundancia/equilibrio/poder	X	16
Crisálida/rana	Metamorfosis/transformación	X	17
Espiral/caracol	Origen/movimiento cíclico/transformación	X	18

c. Cosmogonía

La definición de Cosmogonía viene de los vocablos griegos *Kosmos* (mundo) y *Goneia* (generación) y están relacionadas con la Teoría de la Formación del Universo. (García-Pelayo y Gross, Ramón, 1994)

Tanto en Europa como en América para el período en análisis, la observación del cielo y el comportamiento del sol y la luna, generaron teorías

muerte, tal como se puede apreciar en la siguiente imagen. (Velásquez Restrepo, Jorge Hernán, 2021)

FIGURA 18. *Imagen del Mundo Real y el Mundo Mítico*



Los poporos, en general, fueron un instrumento utilizado por los Quimbayas para su conexión con ese mundo mítico o supra mundo, de donde se invocaría el poder de las deidades a través de alucinaciones, o de seres alados que tienen la posibilidad de elevarse hacia los cielos para lograr dicha conexión. De allí la importancia que ha tenido en esta investigación su fabricación y uso.

4. CONCLUSIONES

El alto grado técnico en la elaboración de los poporos de oro, que requería de un amplio conocimiento de las temperaturas de fusión de los metales, las aleaciones que utilizaron con otros metales, (como el cobre empleado en los objetos en tumbaga), de por sí solos muestran una expresión cultural del más alto nivel.

La comunicación con el mundo superior o supra mundo, a través del estado de trance o meditación en que entrarían a través del consumo de las hojas de coca con la ayuda del material calcáreo contenido en el interior de los poporos de oro, son la expresión de su creencia acerca de este medio para adquirir la sabiduría que esperaban lograr.

El material de los poporos, en su gran mayoría en oro de alta calidad, tiene la idea asociada a ese ser superior masculino que era el Sol. El acabado que le dieron a los poporos, a través del pulimento, tiene el valor agregado por los destellos o rayos solares, que de por sí tenían el significado de recibirlos y posiblemente de apropiarlos o impregnarse de ellos. Lo anterior, concuerda con la mayor proporción de la parte superior de las figuras antropomorfas en relación con las partes inferiores en los poporos analizados, bien sean masculinos o femeninos, pues son dichas partes las que estarían recibiendo prioritariamente los rayos solares. Las aleaciones con cobre estarían representando un efecto de paridad con la luna, como elemento femenino y símbolo de la fecundidad. Igualmente, tendrían significado la posición de los brazos en los poporos femeninos que aparecen firmes exhibiendo en cada mano cuatro espirales en forma de cruz, mientras que las manos de los poporos masculinos aparecen en posición de reposo, e inclusive vacías de algún objeto, lo cual estaría magnificando la función femenina en el mundo terrenal como dadora de vida. (Mundo Actual)

El uso de elementos de poder presentes en los poporos antropomorfos como colgantes de collares, (poporos de oro y espirales rematando los collares), son indicativos de una alta posición jerárquica relacionada con la sabiduría y la vida. La ausencia de representaciones zoomorfas o de animales (aves, micos, ranas, etc.) estarían expresando la función de un poder político, en lugar del poder religioso, presente de una

manera recurrente en otras piezas de orfebrería de ésta y otras culturas vinculadas al chamanismo como práctica colectiva y no individual.

Los poporos fitomorfos, principalmente los que tienen forma de calabaza, están asociados con la idea de fertilidad y vida, a través del útero (representado en la calabaza como recipiente) y el palillo que se introduce en el poporo a manera de elemento masculino para lograr la fecundidad y la vida. Los totumos tendrían una representación similar como recipientes, pero secundaria, ya que no aparecen representados en poporos de oro como tales, sino en elementos secundarios asidos por las manos de poporos antropomorfos.

La ausencia de poporos zoomorfos, con representación de aves, lo mismo que la ausencia de armas, en los hallazgos arqueológicos investigados hasta el momento, son también símbolo de invocaciones del poder jerárquico de una élite, más que de caciques y chamanes.

El siguiente texto, de María Alicia Uribe en el Catálogo del Museo de Oro de Bogotá, quien es una de las personas que más ha investigado la orfebrería colombiana, junto con Clemencia Plazas y Gerardo Reichell-Dolmatoff, se refiere a la élite encargada de transmitir y renovar la cosmogonía en sus culturas, de la siguiente forma:

“Eran individuos dotados con capacidades y sensibilidades especiales, y sometidos desde niños a largos y arduos procesos de aprendizaje sobre la mitología, las plantas sagradas, la astronomía y otros saberes, bajo la tutela de maestros, ancianos y sabios. Con sus palabras, gestos y objetos como herramientas, estos especialistas realizaban un trabajo simbólico exigente, que buscaba transformar el mundo para garantizar la reproducción de la naturaleza y el bienestar de la sociedad.”

Los poporos de oro Quimbaya, son piezas singulares elaboradas con una **alta técnica orfebre; oro a la cera perdida con núcleo**, que se considera superior a las técnicas de repujado, martillado, ensamble, granulación y otras, que requerían de un menor conocimiento metalúrgico.

5. ICONOGRAFÍA E IDEAS ASOCIADAS

Materiales. Oro y cobre. Sol/luna

- Las abejas y su cera. Abejas/colmena: semen/útero, eclosión/vida
- Sol. Divinidad masculina, semen, inmortalidad, mundo mítico
- Luna. Divinidad femenina., sangre, humanidad, transformación, mundo real

Poporos antropomorfos. Antropocentrismo, liderazgo

- Ojos cerrados y rostros apacibles. Meditación, sabiduría, trance
- Líneas en el rostro. Tatuajes, cicatrices o pintura en ceremonias rituales
- Uso de collares y colgantes. Alta posición jerárquica, sabiduría/vida
- Desproporción anatómica y ligaduras. Contacto con Supramundo/Mundo actual
- Magnificación de vulva/gravidez. Femenino, fecundidad, maternidad

Poporos fitomorfos. Contenedor/útero, fecundación, fertilidad/abundancia

- a. Calabaza, espirales. Origen, movimiento cíclico, transformación
 - b. Totumo, contenedor. Material calcáreo/cenizas, consumo de coca
- Ausencia de poporos zoomorfos. Ausencia de poder sagrado: poder político
 - Palillos para poporos. Instrumento masculino
 - Remate de palillos. Conexión con el supramundo/líder. Destrucción intencional

Banco. Instrumento para pensar. Todavía utilizado por las poblaciones indígenas

A lo largo de la investigación realizada en museos, publicaciones de arqueología, entrevistas, visitas a sitios arqueológicos, libros y revistas publicados y relacionados con el tema, se pudo comprobar que realmente los quimbaya del período temprano o clásicos, que vivieron entre el siglo VI a.C. y el siglo VII d.C., **pertenecieron a una élite que ostentaba el poder político, a diferencia del religioso representado por los chamanes.**

La técnica de trabajo a la cera perdida con núcleo, fue complementada con refinados procesos de fundición, ensamble y acabado, que permitieron la elaboración de piezas magníficas que han sido admiradas en exposiciones internacionales a nivel mundial.

La transformación de elementos de la naturaleza en símbolos, expresados además utilizando la más alta calidad metalúrgica de la época, requirió de la adquisición de destrezas, técnicas y habilidades cognitivas de gran complejidad.

El poder (que se identifica en la iconografía e ideas asociadas a los poporos presentados en la parte b de éste artículo, y analizados detalladamente en esa parte y la parte c, relacionada con Cosmogonía), permite advertir su forma de entrar en contacto con las divinidades del mundo superior o supra mundo, para obtener de ellas la sabiduría que deseaban alcanzar, mediante la meditación y estado de alucinación al que llegaban a través del consumo de hojas de cocaína, que masticaban y procesaban en su boca con la ayuda de cal y cenizas contenidas en los poporos.

Las deidades invocadas fueron el Sol y la Luna, lo cual está en concordancia con la mayoría de las culturas desarrolladas tanto en América como en el Viejo Mundo. Mientras otras sociedades lograron un desarrollo cultural más avanzado (Clásico y Posclásico) y lograron la representación de su visión del mundo o cosmogonía con elementos materiales tales como la construcción de pirámides, los quimbayas la lograron por medio de los poporos de oro con imágenes que los representaban en estado de meditación u oración, con los ojos cerrados y rostros apacibles, como expresión del estado de alucinación que lograban.

La elaboración de dichos poporos de oro (metal con el cual representaban al Sol), y sus aleaciones con el cobre, (metal que representaba la Luna), les permitió expresar la relación entre lo masculino y lo femenino y la prolongación de la vida a través de la maternidad, que queda expresada con poporos femeninos con la figura de una mujer en estado de gravidez o embarazada.

Símbolos tales como la magnificación de la parte superior del cuerpo de los poporos de oro tanto masculinos como femeninos, les permitió expresar la magnificencia de recibir los rayos del sol, mientras que la minimización del tamaño de los pies y manos constituyen una expresión de lo que para ellos representaba la cotidianidad del mundo terrenal, en contraposición con los beneficios que pretendían lograr del mundo superior.

La representación de la calabaza como forma de sus poporos de oro son una expresión de la importancia que le daban a la fecundidad, a la fertilidad y a la vida. Los poporos en forma de calabaza y de totumo representan el útero, que es penetrado por el palillo de oro que recogía material calcáreo o cenizas, que estaban en su interior, y que era necesario para lograr la precipitación del alcaloide de las hojas de coca que tenían en su boca para lograr el grado de alucinación y sabiduría que pretendían obtener. La calabaza fue un fruto de importancia que representaron a través de la espiral, ícono que está presente en muchos de los poporos de oro analizados. Dicho ícono, la espiral, también está presente como expresión artística en gran parte de culturas de alto nivel de desarrollo.

La ausencia de aves en los poporos de oro analizados son una expresión del poder político e individual de una élite y no del poder religioso representado por caciques y chamanes en ceremonias rituales comunitarias.

Si bien el presente trabajo constituye un logro a nivel de síntesis de buena parte de la cosmogonía de la cultura de los Quimbaya del Período Temprano o Clásico, expresada por sus poporos de oro, se hace necesario realizar investigaciones complementarias que vinculen elementos adicionales del mismo período para lograr una visión total de su cosmogonía.

En los poporos antropomorfos analizados, tanto femeninos como masculinos, se analizaron los que estaban de pie y los que estaban sentados.

El hecho de estar sentados, de por sí representa un símbolo, que se relaciona con el pensamiento o la sabiduría, el equilibrio y el poder. (Uribe Villegas, Maria Alicia, 2019)

Todos los poporos analizados en dicha posición están sentados en un banco, que aún se sigue utilizando en las comunidades de la Amazonía Colombiana y la Sierra Nevada de Santa Marta y que está asociado al mismo proceso de pensamiento. Esos bancos tienen una conformación anatómica cóncava, que los hace más descansados y por tal razón difieren de los bancos de madera que se utilizan actualmente, (que tienen la superficie plana y son contruidos de varias piezas unidas), mientras que los primeros son elaborados de una sola pieza de madera especialmente labrada.

Los poporos de oro analizados en esta investigación constituyen patrimonio arqueológico de los colombianos, así dichos objetos se encuentran en su mayoría en el exterior. La presente investigación pretende contribuir al conocimiento de los orígenes y trayectorias socioculturales, tanto del pueblo colombiano como americano, como elementos significativos de su memoria.

7. PERSPECTIVAS/DIFICULTADES QUE ABRE LA INVESTIGACIÓN

La presente investigación contribuye al conocimiento de trayectorias socioculturales del pueblo colombiano y americano, como elementos significativos de su memoria.

El rescate de esta parte de la memoria del patrimonio cultural colombiano debe servir para disminuir el desconocimiento que existe sobre su cultura tanto a nivel nacional (Colombia), como en el exterior.

En procura de lograr lo anterior para el concierto internacional, se está haciendo esta presentación en el Congreso NODOS, procurando compartir este conocimiento.

Si bien el trabajo realizado puede considerarse como una síntesis de lo investigado hasta ahora sobre la cosmogonía o visión del mundo de los quimbaya del período temprano, debería extenderse el análisis a los demás elementos de oro y cerámica producidos en dicho período para tener una visión completa de su cosmogonía.

BIBLIOGRAFÍA

- Aceituno Bocanegra, Francisco Javier y Loaiza Díaz, Nicolás. (2006). Una Aproximación Ecológica al Poblamiento del Cauca Medio entre el Pleistoceno Final y el Holoceno Medio. *Universidad Tecnológica de Pereira*, 2.
- Banco de la República. (1948). *Museo del Oro. Ediciones Conmemorativas de la Fundación del Banco de la República en su XXV Aniversario*. Banco de la República.
- Castellanos, Juan de. (1997). *Elegía de Varones Ilustres de Indias* (Primera edición, 1-1). Gerardo Rivas Moreno.
- Darmet, J.M. y Hack, J.M. (1827). *Carta del Departamento del Cauca en 1827*. [Map]. Restrepo, José Manuel. Historia de la Revolución de la República de Colombia.
- Duque Gómez, Luis; Friede, Juan; y, Jaramillo Uribe, Jaime. (1963). *Los Quimbayas, Historia de Pereira e Historia de Cartago* (Primera edición, 1963, reimpresa en 2002, 1-1). Club Rotario de Pereira.
- Fatás, Guillermo y Borrás, Gonzalo M. (1993). *Diccionario de Términos de Arte* (Primera edición, 1-1). Alianza Editorial.
- García-Pelayo y Gross, Ramón. (1994). *Pequeño Larousse Ilustrado* (1995.^a ed., 1-1). Ediciones Larousse, Argentina.
- Hawking, Stephen. (2004). *A HOMBROS DE GIGANTES* (Ilustrada, 1-1). Stephen Hawking.
- Perea, Alicia, Verde Casanova, Ana y Gutiérrez Usillos, Andrés. (2016). *El Tesoro Quimbaya* (Primera edición, 1-1). Gobierno de España, Mincultura y CSIC.
- Pineda Camacho, Roberto. (2005). Historia, Metamorfosis y Poder en la Orfebrería Prehispánica de Colombia. *Academia Colombiana de Historia*, XCII(830).
- Plazas, Clemencia. (2022). *Quimbaya. Orfebrería Temprana* (Primera edición, 1-1). Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Uribe Villegas, Maria Alicia. (2019). *Catálogo del Museo de Oro del Banco de la República. Bogotá*. Banco de la República.
- Velásquez Restrepo, Jorge Hernán. (2018). Notas e Imágenes tomadas en el Museo de Oro Quimbaya del Banco de la República. *Universidad Tecnológica de Pereira y Università Degli Studi di Salerno*, 2(1), 46.
- Velásquez Restrepo, Jorge Hernán. (2021, marzo 24). *Notas e imágenes tomadas en el Museo de Oro Calima del Banco de la República*.
- Vives, Vicens. (1971). *Historia de España y América, Social y Económica* (Segunda edición ilustrada, 1-1). Libros Vicens, Bolsillo.

LAS NUEVAS POBLACIONES CAROLINAS Y SUS ARCHIVOS: ORGANIZAR Y CUSTODIAR LOS PAPELES DE UNA COMISIÓN ESPECIAL (1767-1835)

ADOLFO HAMER-FLORES*

Universidad Loyola Andalucía (España)

1. INTRODUCCIÓN

La puesta en marcha, a partir de 1767, de la colonización agraria de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía implicó el despliegue de una nueva estructura de gobierno y administración enfocada a la consecución exitosa del proyecto³⁸. Esta comisión especial, que adoptó la fórmula de una Superintendencia hasta 1784 y de una Intendencia a partir de ese momento, generó y acumuló durante décadas un considerable volumen de documentos en el ejercicio de sus funciones y actividades. Orientados al cumplimiento de sus fines y conservados como prueba e información, lo que les confería un valor primario de primer orden, sobre todo por la complejidad de una iniciativa muy costosa y que conllevaría innumerables reclamaciones y procesos, entre otros, por la ocupación de tierras públicas con aprovechamiento vecinal y de personas físicas y jurídicas, resulta llamativo el desinterés del gobierno

³⁸ La bibliografía existente sobre el origen y posterior desarrollo de esta iniciativa de colonización agraria, probablemente la más relevante del reinado de Carlos III, es muy amplia. En cualquier caso, para una aproximación cabal al tema consideramos imprescindibles varias obras: Alcázar Molina (1930), López de Sebastián (1968), Sánchez-Batalla Martínez (1998-2003), Hamer Flores (2009) y Pérez-Schmid Fernández (2020). Recientemente ha visto la luz una monografía, Reese (2022), que aspira a ofrecer una historia general de estas nuevas colonias, aunque su limitado uso de fuentes de archivo y el no integrar la amplia producción investigadora de los últimos años hacen que su principal atractivo y valor se centre fundamentalmente en el ámbito del urbanismo.

central por fijar una organización archivística que fuera más allá de convertir la Contaduría de rentas en el archivo central de la comisión.

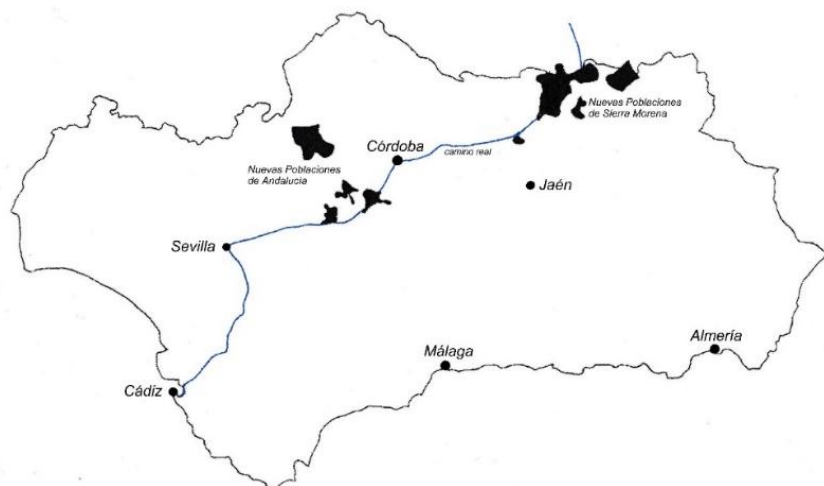
No tuvieron mejor fortuna los depósitos documentales que surgieron en las nuevas colonias cuyos fondos eran ajenos a los de dicha comisión especial: los de la fe pública y los de las jurisdicciones eclesiástica y ordinaria. A pesar de que disponemos de evidencias que en algún caso prueban el deseo de que estuvieran bien organizados y pudieran prestar un buen servicio al vecindario, la práctica se alejó bastante de lo que cabría esperar. Un hecho que tampoco era ajeno a lo que con frecuencia ocurría en el resto de la Corona, afectando incluso a la administración central, de ahí que fuera precisamente en este siglo cuando se dieron los primeros pasos significativos para la protección y conservación de la documentación histórica por parte de sus instituciones propietarias³⁹.

La importancia de los documentos para la investigación histórica está fuera de toda duda, sin embargo, los investigadores no suelen mostrar demasiada preocupación por el origen, organización e historia de los fondos documentales que manejan; una labor que tiende a recaer en la figura de los archiveros, que no siempre poseen la formación ni el interés por profundizar en aspectos que van más allá de clasificar, conservar y facilitar la consulta y acceso a la documentación. Las Nuevas Poblaciones carolinas no han sido, en este sentido, una excepción. Salvo algunas referencias puntuales en la bibliografía, carecemos de estudios que analicen los depósitos documentales creados en aquellas durante la etapa foral, así como sobre su evolución posterior.

³⁹ A modo de ejemplo podemos citar, en el plano de la administración civil, la preocupación que el informe de Santiago Agustín Riol (1787), elaborado en 1726, muestra en lo concerniente a la custodia de la documentación histórica de los principales organismos de la Corona y la creación en 1775 del Archivo del Reino de Galicia (López Gómez, 1991, pp. 81-92) y en 1785 del Archivo General de Indias (Porrua Martínez y Cortijo Ocaña, 1998); asimismo, sobre prácticas archivísticas y la política de concentración de archivos en España véase López Gómez, 2017. A nivel eclesiástico, el 14 de junio de 1727 se promulgó por el papa Benedicto XIII la Constitución *Maxima vigilantia*, que en sus treinta artículos se ocupaba de la localización de los archivos, la documentación a conservar y el personal que debía cuidarla (Medina Ascensio, 1966, pp. 74-75). Por último, a nivel particular, también se constata la puesta en valor de los archivos de algunas casas nobiliarias mediante la organización de sus fondos e incluso la creación de reglamentos para ellos (Sánchez González, 2016; Beltrán Corbalán, 2020).

El objetivo fundamental de este trabajo consistirá, por tanto, en realizar una aproximación a cómo se organizaron y se custodiaron los documentos de los distintos archivos que se establecieron en las Nuevas Poblaciones carolinas en el periodo que va desde 1767 hasta 1835, dedicando especial atención a los ubicados en sus dos capitales y dejando para otro momento los existentes en las colonias que dependían de ellas. Una labor para la que haremos uso de documentación inédita, así como de la escasa bibliografía existente, todo lo cual nos permitirá conocer mejor esta iniciativa ilustrada.

FIGURA 1. Jurisdicción de la (Super)Intendencia de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía (1767-1835) dentro de la actual Comunidad Autónoma de Andalucía (sombreado).



Fuente: Elaboración propia

2. LAS NUEVAS POBLACIONES CAROLINAS Y SUS DEPÓSITOS DOCUMENTALES

Con el objetivo de que el lector pueda hacerse una idea cabal de los distintos depósitos documentales que se conformaron en el territorio de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía durante el periodo foral, procederemos en este apartado a identificarlos atendiendo a los organismos productores de sus fondos.

2.1. LOS ARCHIVOS PERTENECIENTES A LA COMISIÓN ESPECIAL

Aunque el artículo 3 del Fuero de Población de 1767 indicaba que las contadurías de las nuevas colonias serían las encargadas de custodiar, junto a la documentación de naturaleza contable, “las órdenes y papeles tocantes a esta comisión”⁴⁰, lo cierto es que con el discurrir de los años se fueron conformando otros archivos entre los que se distribuían estos documentos. Así pues, junto a las contadurías de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y de Andalucía aparecieron en los dos partidos territoriales de esta jurisdicción⁴¹ una secretaría y una escribanía de gobierno con su propia documentación⁴², a las que también hay que sumar el archivo generado por el comandante civil de cada colonia dependiente de las dos capitales. Un esquema que solo se modificó a partir de 1784, momento en el que la secretaría de la Subdelegación de las Nuevas Poblaciones de Andalucía fue suprimida, absorbiendo sus funciones el secretario de la Intendencia de Nuevas Poblaciones; dejando en La Carlota únicamente el archivo de su contaduría y el de la escribanía de gobierno de la Subdelegación.

Ciertamente, las transferencias de papeles desde estas oficinas, sobre todo las de secretaría, hacia las Contadurías, dado su carácter de archivos centrales, fueron habituales; aun así, ello no impidió que se fuera dando forma a un fondo propio en ellas destinado a que nunca faltaran

⁴⁰ Aunque este documento se incluyó en la *Novísima Recopilación de las Leyes de España*, promulgada por Carlos IV el 15 de julio de 1805, se omitieron veinte de sus setenta y nueve artículos (Ley III, Título XXII, Libro VII); de ahí que sea aconsejable la consulta de las impresiones realizadas en 1767 o de obras que incluyen su transcripción completa: Coronas González, 1996, pp. 1437-1445 y Hamer Flores, 2018, pp. 55-77.

⁴¹ La (Super)Intendencia de las Nuevas Poblaciones se dividía en dos partidos territoriales: uno situado al norte de la actual provincia de Jaén, que tenía como capital La Carolina y estaba integrado por nueve feligresías; y otro en varios puntos de las actuales provincias de Córdoba y Sevilla no muy distantes del camino real que unía Madrid con Cádiz, con capital en La Carlota y conformado por cuatro feligresías.

⁴² En el caso de La Carlota nos consta que el archivo de la escribanía de gobierno se encontraba en agosto de 1805 en la propia casa del escribano: “[Miguel Muñoz] tiene su archivo en la misma casa que habita, casi desocupada por su capacidad”. Todavía más, el alcalde mayor de las colonias de Andalucía nos confirma que también ocurría lo mismo en las poblaciones de Sierra Morena, donde “los escribanos de La Carolina, iguales a los de esta capital, tienen sus respectivas casas cómodas donde han colocado también sus archivos” (Archivo Municipal de La Carolina -en adelante AMLC-, *Expedientes Civiles*, doc. 1718bis.).

las órdenes e instrucciones que debían conocerse y cumplirse, así como para atender con rapidez los asuntos en los que intervenían⁴³.

2.2. LOS ARCHIVOS DE LA JUSTICIA ORDINARIA

El establecimiento, a finales de 1770, de una alcaldía mayor en cada uno de los dos partidos territoriales de las Nuevas Poblaciones carolinas dio inicio a sendos fondos documentales en los que la escribanía de la justicia ordinaria custodiaba los procesos de naturaleza criminal, así como los relacionados con otras atribuciones de los alcaldes mayores, que se instruían en los juzgados de La Carolina y de La Carlota (Bernaldo de Quirós, 1929, p. 64; Hamer Flores, 2021, pp. 292-293). Ahora bien, el hecho de que su salvaguardia fuera obligación del escribano y no del alcalde mayor, facilitó el que estos archivos del juzgado ordinario pudieran estar a cargo de la misma persona que se ocupaba de la escribanía de gobierno por encargarse un único escribano de ambas funciones⁴⁴.

Aunque, en teoría, estos archivos del juzgado ordinario deberían haber estado bien atendidos, los enfrentamientos y conflictos de competencias que sostuvieron los intendentes y alcaldes mayores de las nuevas colonias durante décadas acabaron afectándoles⁴⁵. En este sentido, sabemos que en agosto de 1805 el alcalde mayor de La Carlota, Ignacio Pablo Sandino de Castro, se quejaba de no disponer de un lugar adecuado para ubicar el archivo de su juzgado. Las reducidas dimensiones de la casa de su escribano José María Custodio le impedían colocar en ella “el archivo del juzgado y poner su escribanía”, debiendo

⁴³ Un ejemplo de ello fueron los libros de repartimiento elaborados en las colonias de Sierra Morena por el subdelegado Miguel Ondeano en 1781. Los originales se custodiarían en la secretaría de la Superintendencia, debiéndose tomar razón en la Contaduría, donde también se abrieron libros para cada colonia, en un plazo máximo de tres meses de todos los títulos expedidos para que fueran válidos (Sánchez-Batalla Martínez, 2003, pp. 366-369). Esto implica que en la Contaduría de La Carolina existía sobre esta cuestión la misma información que en la secretaría, lo que hacía innecesario, en teoría, el depositar los originales en ella.

⁴⁴ En La Carlota este hecho fue el habitual, salvo en el periodo comprendido entre 1802 y 1815, mientras que en La Carolina la presencia de escribano en exclusividad fue más extensa en el tiempo: el juzgado ordinario tuvo un escribano diferente al de la escribanía de gobierno de la Intendencia entre 1784 y 1820.

⁴⁵ Sobre los conflictos de competencias entre la Intendencia y las alcaldías mayores véase Hamer Flores, 2021.

permanecer este “en una pieza de la cárcel en donde no podía custodiarlo a su satisfacción” y de la que, un año más tarde, manifestaba lo siguiente: “la pieza donde se halla el archivo alacenado es una oficina de la cárcel destinada para recibir declaraciones y confesiones a los presos y demás actos de las causas criminales, y destinada también a veces para el arresto de varias personas”⁴⁶. Ello obligaba al alcalde mayor a permitir que el escribano de su juzgado trabajase en su casa, pero este no estaba de acuerdo con ello ni menos aún con la posibilidad de que el archivo se custodiase en su domicilio:

(...) estaba yo sufriendo la incomodidad de permitir a dicho escribano [de mi juzgado] que trabajase en mi casa, que por ser también reducida no podía colocarse en ella dicho archivo, ni yo puedo ni debo permitirlo porque su custodia debe estar a cargo del mismo escribano que es el responsable a él.

2.3. LOS ARCHIVOS DE LA FE PÚBLICA

Todo lo que concierne a la fe pública constituye, a nuestro juicio, uno de los aspectos más descuidados en el territorio que analizamos. Dado que se trataba de una comisión especial es hasta cierto punto lógico que la Superintendencia prefiriera valerse de fieles de fechos y no de escribanos públicos, ya que a los primeros podía nombrarlos y despedirlos con las atribuciones que tenía concedidas por el Fuero de Población, mientras que los segundos implicaban un nombramiento real. Ahora bien, un proceder que quizá no hubiera implicado mayor inconveniente en los momentos de creación y puesta en marcha de esta colonización agraria acabó convirtiéndose en un verdadero problema para la conservación de los protocolos de escrituras públicas.

En las dos capitales, el hecho de que durante la etapa de la Intendencia se procurase que los escribanos que se ocupaban del Juzgado de la Intendencia y del de su Subdelegación en La Carlota, así como los encargados de los juzgados ordinarios, estuviesen examinados como escribanos del reino y hubieran recibido nombramiento y confirmación real

⁴⁶ AMLC, *Expedientes Civiles*, doc. 1718bis. Dado que debía dársele uso de celda en algunas ocasiones, el alcalde mayor aclara que “no se puede llamar pieza del archivo sino la referida alacena”. Es obvio que su contenido se guardaría bajo llave, pero no dejaba de ser poco adecuado el que individuos privados de libertad permaneciesen a solas junto al archivo del juzgado ordinario.

para actuar en las nuevas colonias, facilitó la existencia de unas escribanías que centralizaban todos los instrumentos públicos que se otorgaban en ellas. Aún más, al continuar existiendo estos empleos en esas dos localidades con posterioridad a 1835, se facilitó el que se conservase la documentación de época foral⁴⁷.

No hubo igual fortuna en las colonias que dependían de cada una de estas capitales. En ellas solo existió siempre un fiel o escribano de fechos, que también compatibilizaba esta labor con otras ocupaciones como la de sacristán y maestro de primeras letras (Bernaldo de Quirós, 1929, p. 64). La Intendencia de Nuevas Poblaciones facilitó que pudieran disponer de casa donde residir, ejercer sus labores y guardar sus protocolos⁴⁸, pero no diseñó o clarificó una estructura en la que los archivos de esos escribanos de fechos dependieran de los escribanos reales de las dos capitales. De este modo, cuando la supresión en 1835 del sistema foral implicó también la desaparición de estos empleados y esos pueblos dejaron de tener un escribano⁴⁹, nadie parece que mostrara entonces el más mínimo interés por el destino de los depósitos documentales de los fieles de fechos; ni se trató de depositarlos en alguna escribanía de otra localidad ni parece, salvo alguna excepción puntual, que se los considerase parte de los fondos de las nuevas corporaciones municipales. De ahí que, salvo en un par de casos concretos y para periodos que no abarcan toda la etapa colonial, sus protocolos no hayan llegado a nuestros días; circunstancia que nos priva en esas colonias de

⁴⁷ Este hecho no implica que la conservación haya sido todo lo correcta que podríamos esperar. Influyó, sin ningún género de duda, el que ningún protocolo de escrituras públicas de época foral llegara a ser encuadernado; pues unos tomos de folios, a veces muy gruesos, simplemente cosidos al margen estuvieron mucho más expuestos a pérdidas, roturas y deterioros. Una prueba del mal estado de esta documentación nos la proporciona un testimonio de julio de 1850, en el que el gobernador civil de la provincia de Jaén dispuso, tras haber sido informado por el alcalde de La Carolina unos meses antes acerca del “mal estado en que se encuentran los archivos de las escribanías de esa población”, que, poniéndose de acuerdo con el juez de primera instancia, este dispusiera “la traslación de dichos archivos a sitio capaz y seguro” (Sánchez-Batalla Martínez, 2001, p. 650).

⁴⁸ El alcalde mayor de La Carlota informa en agosto de 1805 de que no solo a los escribanos los juzgados de las dos capitales, sino que la Intendencia dispuso también esta misma gracia “a cada uno de los fieles de fechos de aquellas [Sierra Morena] y estas poblaciones [Andalucía]” (AMLC, *Expedientes Civiles*, doc. 1718bis).

⁴⁹ En ninguna de estas colonias se establecería un escribano público, normalmente porque lo reducido de sus vecindarios hacía inviable la rentabilidad de este oficio en ellas.

las tipologías documentales más frecuentes en ellos: testamentos, codicilos, cartas de dote y de capital, poderes y obligaciones.

2.4. LOS ARCHIVOS DE LAS INSTITUCIONES RELIGIOSAS

A pesar de que ya el Concilio de Trento y otras disposiciones posteriores fijaron los documentos parroquiales que debía haber en cada una de ellas, la Superintendencia de las Nuevas Poblaciones marcó en un inicio el establecimiento de los archivos de sus dos capellanías mayores. Estos, con independencia de los registros de bautismos, matrimonios y entierros que hubiera en las iglesias dependientes de cada capellanía mayor, concentrarían otros documentos relevantes como expedientes matrimoniales, inventarios de alhajas y ornamentos o incluso papeles que los propios colonos aceptasen depositar. No disponemos de las indicaciones concretas facilitadas por el superintendente Pablo de Olavide al capellán mayor de La Carolina, pero podemos hacernos una idea de ellas a través de las que hizo llegar al que desempeñó este encargo en La Carlota.

En este sentido, Olavide escribió el 27 de febrero de 1770 a José Lázaro Sánchez Rubio, que acusó recibo el 9 de marzo siguiente, para que estableciera en la capital de las Nuevas Poblaciones de Andalucía “un protocolo eclesiástico en que se archiven los libros parroquiales, los documentos que traigan los colonos y quieran depositar, las informaciones de los matrimonios de sus moradores que se hayan ejecutado y se ejecutaren en adelante y demás papeles concernientes a la filiación y naturaleza de ellos para que se conserven en todo tiempo tan importantes documentos y puedan tener el fácil recurso de pedir las copias que les convengan”. También en ese mismo archivo dispuso que se colocara, separadamente, “un inventario general de todas las alhajas, ornamentos y demás utensilios de todas las iglesias de estas Poblaciones”. Este protocolo se custodiaría, interinamente y mientras se construía la sacristía, en la propia casa del capellán mayor, teniendo solo este la llave y procurando que siempre que los colonos pidieran algún documento, que se les diera copia autorizada y sellada sin poderles pedir derechos por ello⁵⁰.

⁵⁰ Archivo Histórico Nacional -en adelante AHN-, *Inquisición*, leg. 3602, s.f. Borrador de carta de Pablo de Olavide a José Lázaro Sánchez Rubio, La Carlota, 27 de febrero de 1770; y carta de José Lázaro Sánchez Rubio a Pablo de Olavide, La Carlota, 9 de marzo de 1770.

Aunque carecemos de evidencias documentales que lo prueben, consideramos muy probable que este interés por el rigor, integridad y buen funcionamiento de esos archivos eclesiásticos en las nuevas colonias acabara influyendo en el propio obispo de Jaén. Fray Benito Marín explicaría el 13 de abril de 1768 a Pedro Rodríguez de Campomanes, fiscal del Consejo de Castilla, algunas medidas que había tomado para que en el archivo de su obispado se registrara del modo más exacto y completo posible toda la documentación que se recibía y recibiera de las Nuevas Poblaciones:

No disgustará a vuestra ilustrísima tampoco la prolijidad con que he mandado registrar y llevar los expedientes matrimoniales de La Peñuela y, cuanto allí ocurra que pase por mi curia. En esta, para el buen orden y la igualdad, se reparten todos los negocios que ocurran entre cuatro notarios mayores, pero los expedientes de La Peñuela los he radicado en uno solo para que más fácilmente se encuentren cuando es necesario. Se ha formado un libro maestro donde se apuntan cuantos vienen, con todas las expresiones necesarias para su inteligencia y, además de esta diligencia, se tiene un protocolo en que se encuentran por su orden las informaciones que se envían, que he procurado vengan con las noticias posibles de los sujetos para quienes se hacen, sus naturalezas, así de ellos como de los padres y las madres, las provincias, obispados, pueblos de dónde son, sus estados, ejercicios y residencias que han tenido, de manera que en lo futuro se encontrará en este tribunal un archivo muy delicioso y útil de los nuevos pobladores, que en el día no se comprende lo apreciable de semejante tesoro y aún acaso se reputará por nimiedad tanto cuidado, que en la realidad ahora cuesta poco y a la posteridad será de infinito aprecio, como sucede con semejantes casos a los curiosos que han tenido el buen gusto de dedicarse al examen de las antigüedades (Sánchez-Batalla Martínez, 1998, pp. 54-55)⁵¹.

⁵¹ Este autor interpreta incorrectamente la referencia del obispo de Jaén y supone que se está refiriendo al archivo de la Capellanía Mayor de La Carolina. No obstante, el fragmento transcrito es muy claro en el hecho de que hace alusión a expedientes matrimoniales remitidos a Jaén desde las nuevas colonias y, aunque no las mencione, a las matrículas parroquiales, así como al deseo de contar con instrumentos auxiliares que faciliten el acceso a la información de esos colonos, extranjeros en su mayor parte.

3. LOS ARCHIVOS CENTRALES DE LA (SUPER)INTENDENCIA DE NUEVAS POBLACIONES

A pesar de que ya hemos avanzado la organización de los archivos pertenecientes a la comisión especial de la (Super)Intendencia de Nuevas Poblaciones, la retomaremos en este punto con más detalle. Existieron dos grandes depósitos destinados a centralizar y custodiar la documentación: uno en La Carolina, capital de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena, y otro en La Carlota, que lo fue de las Nuevas Poblaciones de Andalucía. En ambas se ubicó una contaduría y también en las dos se archivaban los principales documentos de gestión y gobierno de los territorios que estaban bajo su autoridad. Ahora bien, dado que esos dos depósitos documentales concernían a una misma comisión, ambos constituían sendas partes de una misma realidad. Un hecho muy evidente mientras estuvo vigente la Superintendencia de Nuevas Poblaciones, pero que comenzó a desdibujarse a partir de 1784 con su transformación en la Intendencia de Nuevas Poblaciones. Tanto es así que en 1835 la documentación custodiada en la capital de las Nuevas Poblaciones de Andalucía no fue tomada en cuenta como parte integrante del archivo de la Intendencia de Nuevas Poblaciones.

Entre 1767 y 1784 esta comisión especial fue dando forma a unos depósitos documentales con tres oficinas de procedencia en cada uno de sus dos partidos territoriales. En La Carlota encontramos la documentación custodiada en la Contaduría, la asociada a la secretaría de la Subdelegación y la producida por el juzgado y escribanía de gobierno de dicha Subdelegación; mientras que en La Carolina tenemos la generada por su Contaduría y, al ser el lugar de residencia principal del superintendente, también los papeles de la secretaría y del juzgado o escribanía de gobierno de la Superintendencia. No tenemos constancia de que a efectos de custodia documental se diferenciaron claramente la secretaría de la Subdelegación de Sierra Morena o los expedientes en los que actuaba su subdelegado, en esencia porque compartirían empleados o se haría uso de otros individuos al servicio de sus oficinas que estuvieran presentes y disponibles en esa capital. Las dos contadurías tenían total independencia entre sí, respondiendo solo ante el superintendente o intendente y ante instancias superiores; del mismo modo, en las

ausencias del superintendente de La Carolina, el subdelegado de Sierra Morena solo tenía competencias sobre ese partido territorial, al igual que ocurría en las colonias de Andalucía cuando Pablo de Olavide no estaba presente.

Esta realidad se modificó, como indicábamos, a partir de la nueva planta que se plasmó en las Nuevas Poblaciones a finales del año 1784, momento en el que, aunque no se suprimió la Subdelegación de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena, sus funciones fueron asumidas, en buena medida, por el contador de La Carolina. En lo que concierne a las contadurías, la situación no experimentó cambios, pero en lo tocante al plano gubernativo sí se aprecian diferencias que tuvieron su reflejo en la documentación. La nueva Intendencia pasaría a tener una única secretaría, ubicada junto a su titular en la capital de las colonias de Sierra Morena, que se encargaría por tanto de los dos partidos territoriales; de ahí que la secretaría de la Subdelegación de La Carlota se suprimiera. Un hecho que incrementó la dependencia que este subdelegado tenía de la Contaduría, pues debía auxiliarse de escribientes y oficiales de esta para sus labores de gobierno; contribuyendo, más aún si cabe, a que la documentación de este partido acabara depositándose en dicha oficina⁵². No en vano, lo habitual en la correspondencia remitida por el intendente era indicar que la Contaduría de La Carlota tomara razón de sus decretos y disposiciones. En cambio, el juzgado o escribanía de gobierno de la Subdelegación sí custodió con independencia, hasta 1835, la documentación de gobierno de estas poblaciones.

Así pues, dejando de lado los archivos de las comandancias civiles, que también es posible entender que contenían documentación de gobierno

⁵² La indicación de que los originales de la documentación se archivasen en la Contaduría, tras el correspondiente traslado o anotación para poder disponer en la Subdelegación de esa información, es una constante durante todo el periodo foral para este partido territorial. A modo de ejemplo, podemos citar el caso de un repartimiento de tierras y casas realizado por el subdelegado Fernando de Quintanilla en 1784, que este concluye del siguiente modo: "Y pase este repartimiento a la secretaría y contaduría de estas Poblaciones para que se hagan las anotaciones correspondientes y se despachen los correspondientes títulos de propiedad bajo la misma norma y sucesión que consta de los títulos impresos que se acostumbran dar para suertes de colonos conforme al Real Fuero, y archívese en dicha contaduría principal" (AHN, *Fondos Contemporáneos, Gobernación*, leg. 339, exp. 15).

de esta comisión especial, el archivo de la Intendencia de Nuevas Poblaciones estaba integrado por los legajos existentes tanto en las oficinas de La Carolina como en las de La Carlota. Ahora bien, la interpretación que se hizo del decreto de marzo de 1835 lo redujo solo a la documentación existente en La Carolina, incorporando quizá algunos fondos de comandancias civiles próximas. Una circunstancia que debe ser tomada en cuenta para entender de manera adecuada la ausencia de documentación contable y de expedientes del juzgado de la Subdelegación de las Nuevas Poblaciones de Andalucía entre los legajos incautados y remitidos a Jaén en 1839; los documentos relacionados con este partido territorial en el archivo de La Carolina no eran muy abundantes y se relacionaban, sobre todo, con los existentes en la secretaría de la Intendencia (Hamer Flores, 2025).

3.1. UN DESEO FRUSTRADO: LA CONSIDERACIÓN DE LOS FONDOS DE SECRETARÍA Y DE ESCRIBANÍA DE GOBIERNO DE LA INTENDENCIA COMO INDEPENDIENTES DE LOS DE CONTADURÍA

La ya referida disposición foral de que en las nuevas colonias serían las contadurías las depositarias de “las órdenes y papeles tocantes a esta comisión” (art. 3) nunca experimentó el más leve cambio o aclaración mediante ulteriores disposiciones normativas. Tanto es así que en una fecha tan tardía como enero de 1826, el ministerio de Hacienda, siguiendo el criterio de la Dirección General de Valores, seguía manteniendo lo dispuesto en el Fuero con estos términos: “las contadurías son los archivos donde se custodian los documentos originales de todas las dependencias cuando no hay archivos establecidos, y así sucede en las Poblaciones”.

En virtud de lo dispuesto en el artículo 52 de este, el intendente de Nuevas Poblaciones podía pedir los documentos que necesitase de las oficinas de Contaduría y el contador solo se limitaría a “exigir el resguardo correspondiente y procurar reclamarlos a su tiempo”; todavía más, un par de meses más tarde se regularon los términos en los que el intendente podía usarlos: “el contador entregue a vuestra señoría los documentos que pida con recibo y obligación de devolverlos tan luego como

no los necesite, y cuidando siempre el contador de reclamarlos a su tiempo para que no padezcan extravío”.

No podía tener mucho éxito ni recorrido, por tanto, el criterio que manejaba entonces el intendente Pedro Polo de Alcocer. El largo periodo transcurrido desde la creación de las nuevas colonias había consolidado una serie de dinámicas no muy diferentes a las que existían en otros lugares de la Corona, de ahí que para gobernarse adecuadamente dentro del régimen común necesitaran disponer de documentos propios pues, como había ocurrido ya en las etapas napoleónica y constitucional, la supresión del régimen foral había tenido como consecuencia que las nuevas autoridades gubernativas dependieran de otras autoridades para acceder a la documentación de la extinguida Intendencia de Nuevas Poblaciones. Polo de Alcocer, en esta misma línea, sostuvo en 1825, presagiando lo que ocurrió una década más tarde⁵³, que “si mañana el rey nuestro señor tuviese por conveniente mandar cesar este gobierno provisional y que entrase a regir la ley común del reino, los papeles de la Contaduría pasarían a Jaén y con ellos la mojonera general, sucediendo con esto su extravío y con él la pérdida de todas las propiedades generales y comunes de los colonos”, de ahí que defendiera que a la Contaduría “no tocan otros papeles que los de contabilidad”, y que los restantes debían estar “en la escribanía de esta dirección general y gobierno”, puesto que contenían no propiedades de la Real Hacienda sino las de las Nuevas Poblaciones en general y las de los colonos en particular.

Una opinión que iba más allá de considerar que esas oficinas no debían entenderse como incluidas en lo dispuesto por el Fuero, pues el intendente pensaba que debía dotarlas con copias autorizadas de aquella documentación relevante que solo estuviera depositada en Contaduría. Este fue el caso de la referida mojonera general de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena, donde se plasmaban los deslindes realizados con las jurisdicciones limítrofes, de la que mandó realizar en ese mismo año 1825 dos copias literales y testimoniadas “que he dispuesto obren y se archiven, una en la secretaría de esta Intendencia y gobierno y otra

⁵³ Lo sucedido con el archivo de la Intendencia de Nuevas Poblaciones en la etapa posterior a la supresión definitiva del sistema foral en marzo de 1835 puede consultarse en Hamer Flores, 2025.

en la escribanía del mismo”. Unas copias que permitieron que hoy dispongamos del contenido de este importante documento, pues solo se ha conservado el traslado autorizado que el escribano Vicente Escobar firmó en 1829. Para Polo de Alcocer, el intendente era el “representante único de los ayuntamientos” y la escribanía de gobierno actuaba como “archivo de los derechos de los pueblos”⁵⁴, por lo que estas oficinas debían servir de base para establecer los fondos documentales de los futuros concejos en las nuevas colonias.

4. GUERRA Y SUPRESIÓN DEL SISTEMA FORAL: SU IMPACTO EN LA DOCUMENTACIÓN DE ARCHIVO HASTA 1835

Conocer el nivel de integridad de los fondos documentales de las nuevas colonias que se conservaban en 1835 constituye, a nuestro parecer, un asunto de primer orden; no en vano, su régimen foral fue suprimido hasta en tres ocasiones con anterioridad a la definitiva en los inicios del reinado de Isabel II, y su territorio también sufrió las atrocidades de la ocupación francesa de comienzos del siglo XIX. A pesar de que ya hemos manifestado que cuando se produce la supresión definitiva del sistema foral no se menciona expresamente la documentación del archivo de la Subdelegación de las Nuevas Poblaciones de Andalucía como parte integrante de los fondos generados por los órganos de gobierno de esa nueva jurisdicción, lo que evitó su incautación por parte de la Hacienda Nacional, consideramos que no abordar lo que sucedió con este dejaría incompleto nuestro análisis. A continuación, ofreceremos pues, una visión integral de las pérdidas de documentación que experimentaron los archivos emplazados en las dos capitales de las nuevas colonias.

En lo que concierne al conjunto documental depositado en La Carolina, todo apunta a que solo hubo pérdidas en dos momentos concretos: en 1777 y 1778 al incautarse por el Tribunal del Santo Oficio de la Corte los documentos de secretaría de la Superintendencia que el superintendente Pablo de Olavide había llevado consigo a Madrid; y en junio de

⁵⁴ AHN, Fondos Contemporáneos, Gobernación, leg. 387, exp. 6.

1808 y enero de 1810 por la entrada violenta de tropas francesas en esta capital. Por suerte, en el caso de la primera, la documentación no ha desaparecido y se conserva todavía, aunque desconocemos si en su totalidad, en el fondo *Inquisición* del Archivo Histórico Nacional⁵⁵. A pesar de que la confiscación de estos documentos dificultó las labores de gobierno en las nuevas colonias durante todo el periodo foral por privarlas de un considerable conjunto de datos⁵⁶, se da la paradoja de que, gracias a aquella, hoy esos legajos constituyen el conjunto de documentación más abundante, completo y cercano al proyecto para conocer la puesta en marcha de esta nueva provincia.

El secretario de la Superintendencia, Bernardo Darquea, nos informa de que, tras la detención de Olavide en noviembre de 1776, los inquisidores trataron de apoderarse de todos los papeles que aquel había llevado consigo a Madrid para seguir dirigiendo los territorios sobre los que gobernaba. Darquea pudo entonces impedirlo, logrando que solo se inspeccionasen parte de ellos (excluyendo expresamente las órdenes del rey) manifestando que estaba obligado a dar cuenta de la inspección al ministerio de Hacienda y asistir al reconocimiento. De este modo, solo se llevaron entonces “la correspondencia con los obispos y otros eclesiásticos, con varias representaciones a esta superioridad y demás ministros de vuestra majestad en que dio cuenta Olavide de las tramas que fraguaba fray Romualdo de Friburg, de cuyos papeles sacó Darquea una apuntación para reclamarlos en caso de necesidad”⁵⁷. No hubo igual fortuna al año siguiente, pues la detención del propio secretario de la Superintendencia por parte del Tribunal de la Inquisición eliminó los obstáculos para incautar la totalidad de los papeles que tenía en su poder. El 30 de abril de 1777 por la noche se personaron cuatro individuos en la

⁵⁵ De un lado tenemos la documentación que se registra como incautada a Pablo de Olavide, que se corresponde con catorce gruesos legajos (en concreto del 3600 al 3613, de los que los dos últimos no se corresponden con Nuevas Poblaciones sino con la Asistencia de Sevilla) y, de otro, con la incautada a su secretario Bernardo Darquea, que se localiza dentro de los legajos 4210 y 4245.

⁵⁶ No debemos perder de vista que los archivos de este organismo fueron secretos mientras estuvo vigente, lo cual nos lleva a una fecha tan tardía como el verano de 1834 (Bethencourt, 1997, p. 491).

⁵⁷ Archivo General de Simancas, Valladolid -en adelante AGS-, *Secretaría y Superintendencia de Hacienda*, leg. 499, docs. 86 y 99. Carta de Bernardo Darquea a Miguel de Múzquiz, 25 de noviembre de 1776; consulta elaborada por el ministerio de Hacienda sobre este asunto.

posada donde se alojaba, saliendo este poco después en su compañía y llevando estos consigo “la ropa y cama de dicho don Bernardo y tres cofres en que tenía todos los papeles de la secretaría de su cargo”⁵⁸.

En lo que respecta a posibles pérdidas durante la ocupación francesa en este archivo las consideramos altamente probables, aunque no podemos evaluarlas. Nos consta el deterioro de algunos expedientes pertenecientes a la Contaduría de La Carolina “por causa de la invasión de los ejércitos en la oficina”⁵⁹, por lo que no puede descartarse la destrucción o pérdida de otros. Del mismo modo, los considerables daños que sufrió la escribanía de la Intendencia debieron de afectar no solo a las escrituras públicas sino también a la documentación de gobierno, que estaba a cargo del escribano⁶⁰. Francisco Delgado, que ocupaba entonces este empleo, nos dejó un interesante testimonio de lo ocurrido en el último folio de todos los protocolos de escrituras públicas que logró recomponer en diciembre de 1810⁶¹:

Con motivo de la revolución, entrada de las tropas imperiales en esta capital por el mes de junio de mil ochocientos ocho y veinte de enero del presente de mil ochocientos diez, y haberse ausentado los señores jueces civiles y eclesiásticos y los vecinos en ambas épocas, al regreso

⁵⁸ AGS, *Secretaría y Superintendencia de Hacienda*, leg. 499, doc. 96. Carta de Luis de Urbina a Miguel de Múzquiz, 1 de mayo de 1777.

⁵⁹ AHN, *Fondos Contemporáneos, Gobernación*, leg. 387, exp. 6. El contador certifica el 10 de noviembre de 1825 que ese era el motivo por el que solo la primera pieza de las cuatro que componían la mojonera general de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena no estaba “maltratada”.

⁶⁰ Como triste testimonio y recuerdo del maltrato al que fue sometida la documentación por los franceses, todavía hoy es posible encontrar restos de espigas y suciedad en algunos de los expedientes de la escribanía de gobierno de la Intendencia que se conservan en el Archivo Municipal de La Carolina: Francisco José Pérez Fernández, “La escribanía de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena convertida en cuadra durante la invasión francesa”, *Boletín del Centro de Estudios Neopoblacionales*, n° 4 (2014): 42-45.

⁶¹ Delgado pudo recuperar y recomponer en torno a dos tercios del contenido de la mayoría de los protocolos notariales que custodiaba (tanto suyos como de los fieles de fechos que trabajaron para la Superintendencia antes de su llegada), aunque en todos se aprecia, gracias a la nueva foliación que realizó, la ausencia de bastantes de escrituras. No pudo evitar, eso sí, que de algunos años no quedase ni una sola de ellas (1777 a 1783, 1787 a 1789, 1791, 1805 y 1808). Peor suerte corrió, en cambio, la escribanía del juzgado ordinario del alcalde mayor, pues no se conserva ningún protocolo de escrituras públicas anterior a 1810. Estos protocolos, así como los de etapas posteriores, se custodian hoy en el Archivo Histórico Provincial de Jaén.

de ellas a esta capital hallé la puerta de la escribanía rota y quebrantada su cerradura, la mayor parte o casi todos los papeles esparcidos o rociados por los corrales de la casa, en los de otras de esta población y en las calles, muchos de ellos rotos e inservibles, pues se conocía que el despacho o escribanía había servido de cuadra por estar lleno de estiércol o basura; y a causa de haber nevado y llovido en el día veinte y uno de dicho mes de enero fueron muchos los papeles que se perdieron, y se reconoció haber quemado el estante principal donde se conservaban los protocolos, por lo que varios de estos no se hallaron y los que se hallaron [estaban] descuadernados y con falta de muchas escrituras⁶².

En las Nuevas Poblaciones de Andalucía, aunque nos consta la desaparición de algún documento puntual como consecuencia del traslado a Córdoba, durante la ocupación francesa, de un volumen de documentación que desconocemos⁶³, todo apunta a que lo no recuperado o traspapelado debió de ser escaso, siendo quizá el mayor perjuicio la desorganización en la que quedaron los fondos de la Subdelegación⁶⁴. Ya en 1808 los franceses habían puesto sus ojos en este archivo durante la primera ocupación de este partido territorial, de lo cual nos informa el contador interino Mariano Fernández, responsable entonces de su custodia, en estos términos: “he libertado los caudales del rey de las manos

⁶² Archivo Histórico Provincial de Jaén -en adelante AHPJ-, *Protocolos de La Carolina*, Escribano Francisco Delgado, leg. 6231, año 1809, s.f.

⁶³ Archivo Notarial de Posadas, Córdoba -en adelante ANPO-, *La Carlota*, Escribano Miguel Muñoz, prot. 932, año 1813, ff. 65r-69v.

⁶⁴ Los periodos en los que no estuvo vigente el sistema foral, unido al traslado de legajos a Córdoba que tuvo lugar durante la ocupación francesa, debieron de ocasionar una considerable desorganización de sus documentos. Es probable que tanto en el juzgado de la Subdelegación como en la Contaduría de La Carlota se procediera a una reorganización básica que les permitiera hacer uso de sus fondos, pero sin abordar una descripción o catalogación minuciosa de todo aquello cuya consulta fuese poco o nada frecuente. Aunque nos consta que en los legajos de Contaduría existía algún tipo de numeración (ANPO, *La Carlota*, Escribano Juan de Quer, prot. 916, año 1813, ff. 111v-112r) y que se elaboró un inventario de los documentos existentes en la escribanía de gobierno de las Nuevas Poblaciones de Andalucía al finalizar el Trienio Liberal (Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de Madrid -en adelante AICAM-, *Fondo Cortina*, leg. 25, n° 701), lo cierto es que cuando el gobernador político de Córdoba consulta los papeles de la extinguida Subdelegación en marzo de 1835 no solo no menciona la existencia de inventarios, sino que además afirma que es necesario proceder a su organización “por el abandono en que he encontrado el [archivo] de la escribanía única de todas las Poblaciones” (AHN, *Fondos Contemporáneos, Gobernación*, leg. 289, exp. 12).

de las tropas que huyeron del puente de Alcolea, y los papeles y planos de la importunidad de los oficiales franceses que vinieron, estando su ejército en Córdoba, a pedirlos creyendo que daría oídos a sus promesas”. Además, nos dice que le sorprendieron “en su casa para saquearla dos dragones franceses cuando el ejército enemigo se hallaba en Córdoba, sin atreverse el exponente a faltar de día de la población por atender a la conservación de los archivos”⁶⁵. No obstante, como acabamos de indicar, parece que durante la ocupación iniciada en enero de 1810 sí que se consumó ese deseo de las autoridades francesas de Córdoba; aun así, lo lógico es que esa documentación retornase en 1812 con la retirada definitiva de los franceses.

5. CONCLUSIONES

Una vez desarrollados en los apartados anteriores los principales aspectos que nos propusimos analizar para aproximarnos a cómo se organizaron y custodiaron los documentos de los archivos que se establecieron en las Nuevas Poblaciones carolinas, centrándonos especialmente en los relacionados con su Intendencia en las dos capitales de esta nueva jurisdicción, consideramos que es el momento de ofrecer las principales conclusiones. A pesar de las limitaciones de las fuentes, pensamos que nuestro objetivo inicial se ha cumplido de manera bastante satisfactoria, disponiendo ya la comunidad investigadora de un primer acercamiento a la historia y devenir de sus depósitos documentales.

En esta comisión especial, que teóricamente solo iba a estar vigente unos pocos años, se dispuso que sus contadurías actuasen como depósito no solo de la documentación de naturaleza contable propia de este tipo de oficinas, sino también de las órdenes y papeles generados y recibidos por aquella. Un criterio defendido siempre por el gobierno central a pesar de que la prolongación durante décadas de dicha comisión recomendaba, como el último intendente de Nuevas Poblaciones defendería, el establecimiento de archivos que pudieran ser entregados a las corporaciones municipales cuando se suprimiera su régimen foral. De

⁶⁵ AHN, *Fondos Contemporáneos, Gobernación*, leg. 279, exp. 17. Memorial de Mariano Fernández al rey, La Carlota, 4 de noviembre de 1809.

ahí que en 1835 tuviera lugar nuevamente lo que ya había ocurrido en ocasiones anteriores (Guerra de la Independencia y Trienio Liberal): las nuevas autoridades establecidas entonces en los municipios de Jaén no pudieron disponer durante décadas de los antecedentes documentales necesarios para sus propias labores de gobierno.

6. REFERENCIAS

- Alcázar Molina, C. (1930). Las colonias alemanas de Sierra Morena (Notas y documentos para su historia). Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Beltrán Corbalán, D. (2020). El Reglamento del archivo general de las Casas de Villafranca, Vélez y Medina Sidonia. Organización y gestión de un archivo nobiliario en el último tercio del siglo XVIII. *Magallánica. Revista de Historia Moderna*, 12, 254-286. Universidad Nacional del Mar del Plata (Argentina).
- Bernaldo de Quirós, C. (1929). Los reyes y la colonización interior de España desde el siglo XVI al XIX. Imprenta Helénica.
- Bethencourt, F. (1997). La Inquisición en la Época Moderna. España, Portugal, Italia, siglos XV-XIX. Ediciones Akal.
- Coronas González, S.M. (ed.) (1996). El libro de las leyes del siglo XVIII. Colección de impresos legales y otros papeles del Consejo de Castilla (1708-1781). BOE y Centro de Estudios Constitucionales, vol. 3.
- Hamer Flores, A. (2009). *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*. Universidad de Córdoba.
- Hamer Flores, A. (2021). Intendentes versus alcaldes mayores. Los conflictos de competencias en las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía. *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, 43(1), 287-314.
- Hamer Flores, A. (2025). El archivo de la Intendencia de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía tras la supresión de su régimen foral (1835-1919). *Documenta & Instrumenta*, 23, en prensa. Universidad Complutense de Madrid.
- Hamer Flores, A. (ed.) (2018). Legislación Histórica Neopoblacional. Disposiciones normativas emanadas del poder central en las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía (1767-1835). Bubok Publishing.

- Medina Ascensio, L. (1966). Archivos y bibliotecas eclesiásticos: normas para su ordenamiento y conservación. Editorial Jus.
- López Gómez, P. (1991). El Archivo del Reino, criatura de la Ilustración. *Revista del Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses*, 26, 75-108.
- López Gómez, P. (2017). Política archivística y concentraciones de archivos en España, en el siglo XVIII. En N. Vaquinhos, M. Caixas y H. Vinagre (eds.), *Da produção à preservação informacional: desafios e oportunidades* (pp. 56-76). Publicações do CIDEHUS.
- López de Sebastián, J. (1968). Reforma agraria en España. Sierra Morena en el siglo XVIII. Editorial Zyx.
- Pérez-Schmid Fernández, F.J. (2014). La escribanía de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena convertida en cuadra durante la invasión francesa. *Boletín del Centro de Estudios Neopoblacionales*, 4, 42-45.
- Pérez-Schmid Fernández, F.J. (2020). *Colonos y propietarios de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena*. Fundación de Municipios Pablo de Olavide.
- Porrúa Martínez, E. y Cortijo Ocaña, A. (1998). La historia ilustrada. Juan Bautista Muñoz y la creación del Archivo de Indias. *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 21(1), 63-80. University of Virginia.
- Reese, T.F. (2022). Las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía. Reforma agraria, repoblación y urbanismo en la España rural del siglo XVIII. Iberoamericana-Vervuert.
- Riol, Santiago Agustín (1787). Informe que hizo a su majestad en 16 de junio de 1726, de su real orden, don _____, sobre la creación, erección e institución de los Consejos y tribunales; las instrucciones que se les impusieron para obrar según su instituto; el estado que hoy tienen los papeles de sus archivos, y la forma de su antiguo y actual manejo; las causas que hubo en cada uno para perderse o minorarse; los que existen en el Archivo de Simancas con distinción de su clase y naturaleza; la fundación de aquel real archivo, el de Barcelona y Roma; el actual estado del manejo de sus papeles y colocación; el paradero que han tenido los causados en juntas particulares mandadas formar para diversos negocios de varios ministros; los de los embajadores y ministros públicos de fuera; validos, primeros ministros y confesores de los reyes predecesores, etc. En Valladares de Sotomayor, A. (ed.), *Semanario erudito que comprehende varias obras inéditas, críticas, morales, instructivas, políticas, históricas, satíricas y jocosas de nuestros mejores autores antiguos y modernos* (tomo 3, pp. 73-234). Por don Blas Román.

- Sánchez González, A. (2016). Dos desconocidos reglamentos de archivos nobiliarios del siglo XVIII. *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 16, 481-506.
- 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, 4 vols.

LA VIVIENDA COMO FACTOR DETERMINANTE EN LA MORTALIDAD Y ELEMENTO DE DIFERENCIACIÓN SOCIAL. SEGOVIA 1850-1900

RUBÉN DE LA FUENTE NÚÑEZ

Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities⁶⁶

1. INTRODUCCIÓN

La segunda mitad del siglo XIX fue un momento complicado a nivel nacional. Además de las vicisitudes políticas y sociales, se sumaron las económicas y, por supuesto, las demográficas. La tardía y geográfica localización industrial retrasó la erradicación del ciclo demográfico antiguo (Fernández, 2001), a las que se añadieron las famosas crisis de subsistencias (Anes, 1970; Pérez, 1980; Garrabou, 1988; Sánchez-Albornoz, 1963) y el paso de las diferentes epidemias que hicieron mella en la población, entre ellas, destacaron las oleadas de cólera de 1853-1856 y 1884-1885 (Urquijo, 1980; Fernández, 1985; Moro, 2003; Sarrasqueta, 2010; De Miguel, 2023; De la Fuente, 2024a).

Otro factor decisivo en el comportamiento demográfico, en el estado de salud de la población y su relación con la mortalidad fue la situación en la que se encontraban las ciudades españolas, caracterizadas en general por su mala conservación, la ausencia de proyectos urbanísticos dedicados al saneamiento e higiene y la falta de infraestructuras mínimas en algunos barrios como eran el alcantarillado y agua corriente. Cualquier guía de viaje, estudio contemporáneo, prensa o trabajos aparecidos a posteriori caminaban en esta dirección (Casas, 1874; Ayuntamiento de Valencia, 1886; Revenga, 1901; Haúser, 1902; Troitiño, 1984; Urquijo,

⁶⁶ Doctor en Historia y docente del departamento de Economía. Área del conocimiento: Historia e Instituciones Económicas, ruben.fuentenunez@ceu.es. ORCID: 0000-0003-2833-6246

1980; Fernández, 1985; Rivera, 1992; Novo, 2002; Huertas, 2002; Moro, 2003; Carnicero, 2007; Rodríguez-Martín, 2020; De Miguel, 2023).

De esta forma, la vivienda, las infraestructuras de las ciudades y la ausencia de higiene, representaban un factor determinante en el estado de salud de la población convirtiéndose en elementos decisivos en la mortalidad diferencial en esta segunda mitad del siglo XIX en España.

2. OBJETIVOS

Aunque es verdad que no existe mayor igualdad social que la enfermedad y la muerte, el objetivo de este capítulo es buscar la conexión entre mortalidad, epidemia y sociedad, intentando comprobar si la vivienda y las infraestructuras de las ciudades era el binomio que conectaba a los primeros con los segundos y con ello, demostrar como la mortalidad además de tener una motivación biológica respondía a una cuestión social y, sobre todo, económica.

De esta forma, se tratará de reconstruir la realidad urbanística de un lugar en concreto, Segovia en esta segunda mitad del siglo XIX, haciendo un repaso de las principales características de las viviendas e infraestructuras de la ciudad, mortalidad diferencial del espacio urbano, enfermedad y mayor riesgo de mortandad por grupo social; para comprobar si el tipo de casa, estado y ubicación resultaba ser un factor determinante. Todo ello en un intento de ejercicio inductivo, que a la postre, pueda ser un elemento de comparación con las diferentes capitales españolas (Casas, 1874; Revenga, 1901; Haúser, 1902; Troitiño, 1984; Urquijo, 1980; Fernández, 1985; Rivera, 1992; Huertas, 2002; Carballo, Pallol y Vicente, 2008; Rodríguez-Martín, 2020; San Andrés, 2021).

3. METODOLOGÍA

Para realizar este estudio se trabajará principalmente con fuentes primarias depositadas en los archivos municipales y judiciales de la ciudad de Segovia (en adelante, AMS y AMJS), destacando los censos municipales de este periodo, padrones de pobres y expedientes de beneficencia, informes domiciliarios del estado de las viviendas, partidas de

defunción, mortalidad diferencial por barrios, libros de acuerdos del ayuntamiento de la capital, reformas urbanísticas (en caso de existir y con qué objetivo, si higiénico o simplemente de trazado), prensa contemporánea y el Boletín Oficial de la Provincia de Segovia, entre otras; para después, estos análisis y resultados puedan ser comparados y contrastados con los trabajos publicados de otras realidades a nivel nacional e internacional.

De esta manera, primero se tratará el modelo demográfico, donde se expondrá su crecimiento vegetativo y cómo fue “ayudado” por la población inmigrante, seguido de la distribución de la mortalidad a través del espacio urbano y su relación con la catastrófica y tercero, el estado en que se encontraba la ciudad en materia de infraestructuras, vivienda e higiene. Todo ello y como conclusión, intentar evidenciar la relación entre mortandad, infraestructura y grupo social.

4. CRECIMIENTO DEMOGRÁFICO. SEGOVIA 1850-1900

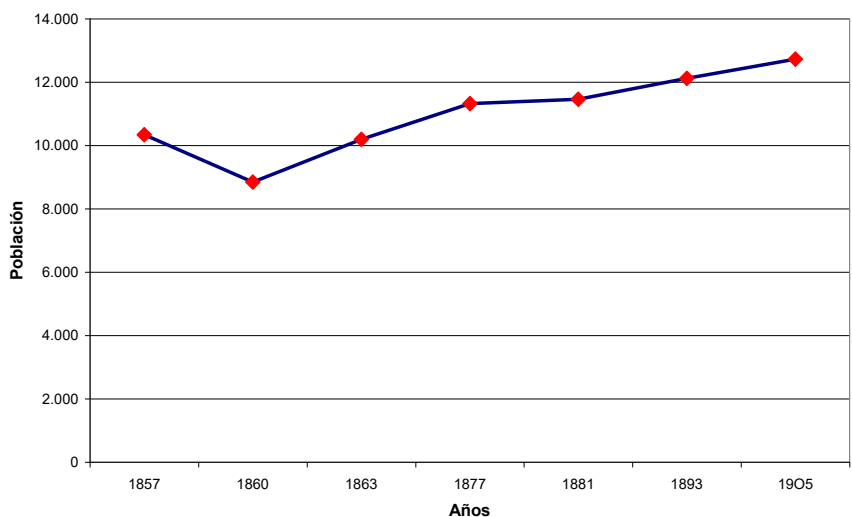
El ciclo demográfico moderno comenzó en España hacia 1870 (Armen-gaud y Reinhard, 1966), aunque otros autores lo retrasaron hasta el nuevo de siglo, ya que todavía continuaba un crecimiento vegetativo negativo debido a las altas tasas de mortalidad, solo compensado por una fuerte inmigración interior (Fernández, 2001). Por su parte y para Europa, la transición demográfica estaba prácticamente finalizada (Reher, 1990). El caso segoviano no fue muy diferente al nacional, teniendo un comportamiento propio del ciclo antiguo, pero a medida que se acercó el cambio de centuria se aproximó tíbiamente a la modernidad.

La capital segoviana aumentó su población de manera débil en esta segunda mitad del siglo XIX, pasando de apenas diez mil habitantes en 1850 a cifras cercanas a los trece mil en 1905 (gráfico 1). Con el transcurso del tiempo fue alternando quinquenios positivos con negativos, aunque predominaron más estos últimos, sobre todo, por las crisis de subsistencias, en especial, la de 1857-1859. Estas repercutían de una forma más negativa en el interior, debido en gran parte, a la aparición de acaparadores en las zonas rurales y a la falta de comercio. En cambio, el litoral tenía asegurado el acceso al mar y con ello, la adquisición

e importación de productos externos (Anes, 1970; Sánchez-Albornoz, 1963; Garrabou, 1988; Pérez, 1980).

En la villa de Riaza (pueblo de Segovia), hombres, mujeres, niños, el pueblo en masa protesta por la carestía del trigo y la falta de este artículo de primera necesidad (...) dirigiéndose tumultuariamente a la casa de un rico acaparador que pedía a 63 reales la fanega (...) La Guardia Civil auxilia a las autoridades tratando de establecer el orden, sin poder conseguirlo a pesar de sus esfuerzos⁶⁷.

GRÁFICO 1. *Crecimiento demográfico Segovia 1850-1905*



Nota: Padrones municipales de Segovia 1860, 1881 y 1905 (AMS). Los datos de 1857, 1863 y 1877 sacados de García, 1974. Para 1893, del periódico local *Faro de Castilla*.

Todavía en 1863 la tasa de natalidad estaba por debajo de la de mortalidad, 35,2 por 35,3 por mil respectivamente. Sin embargo, para el resto del panorama nacional y a diferencia del caso local, el saldo fue positivo, teniendo un crecimiento vegetativo del 9 por mil. Con el paso de los años la población se fue recuperando hasta alcanzar un crecimiento vegetativo positivo, sin olvidar las muertes causadas de forma catastrófica por el brote de sarampión de 1883 y el cólera de 1885 (De la Fuente, 2023a y 2024). Ya en 1900 la ciudad castellana tenía unas tasas de natalidad y mortalidad más ajustadas a los nuevos tiempos, 37,1 y 30,7

⁶⁷ *La Democracia*, 16 de febrero de 1898, número 18, año II, p. 3.

por mil respectivamente, con un crecimiento vegetativo del 6,4 por mil (García, 1974). Por su parte, en la población a nivel nacional y en esta misma fecha, la tasa de natalidad y mortalidad se situaba en 33,8 y 28,8 por mil, con apenas un crecimiento demográfico del 5 por mil (Nadal, 1984). En cambio, para el ámbito europeo estas cifras se quedaban bastante cortas, en las que países como Inglaterra o Francia, sus tasas de mortalidad cayeron hasta los 17,2 y 20,6 por mil, evidenciando claramente el retraso español (Sauvy, 1959).

A pesar de esta evolución positiva, el crecimiento demográfico segoviano solo puede ser entendido por la llegada de población inmigrante, situación análoga a otras capitales (Fernández, 2001). Como se puede apreciar en la tabla 1, su importancia fue tal que superó a la autóctona a lo largo de la segunda mitad del siglo. En 1860 solo el 35,80% era foránea; por contra, para 1905 ascendió hasta el 53,62%. Estos datos sumados al crecimiento vegetativo de la ciudad dan muestras claras del aumento cuantitativo del vecindario.

TABLA 1. Composición de la población segoviana 1860-1905

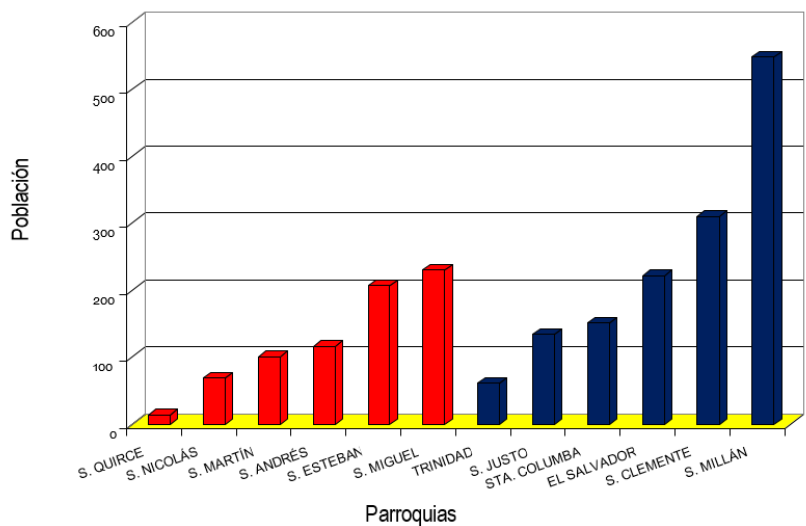
Origen	Años					
	1860		1881		1905	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%
Población autóctona	5.423	61,32%	5.657	49,39%	5.886	46,25%
Población inmigrante	3.166	35,80%	5.738	50,09%	6.824	53,62%
Población desconocida	255	2,88%	60	0,52%	16	0,12%
Total	8.844	100%	11.455	100%	12.726	99,99%

Fuente: padrones municipales de Segovia de 1860, 1881 y 1905 (AMS)

5. MORTALIDAD DIFERENCIAL

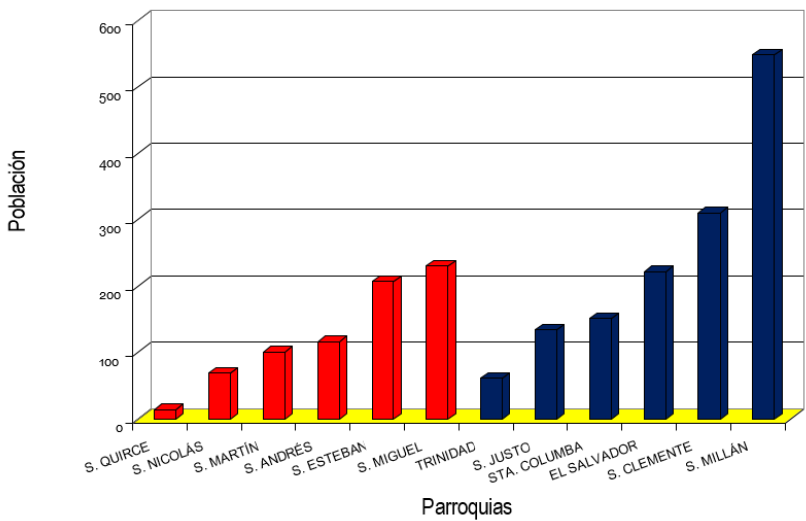
Segovia siguió conservando su estructura y estado material prácticamente heredado de la época medieval. La fisonomía y la distribución de la ciudad estaba dividida en dos zonas muy delimitadas, aquella originaria y dentro de la muralla (intramuros), diferenciada de los arrabales, los barrios populosos nacidos en extramuros.

GRÁFICO 2. *Distribución espacial de la mortalidad Segovia 1889-1893*



Fuente: AMS y AMJS. En color rojo, intramuros y en azul, extramuros.

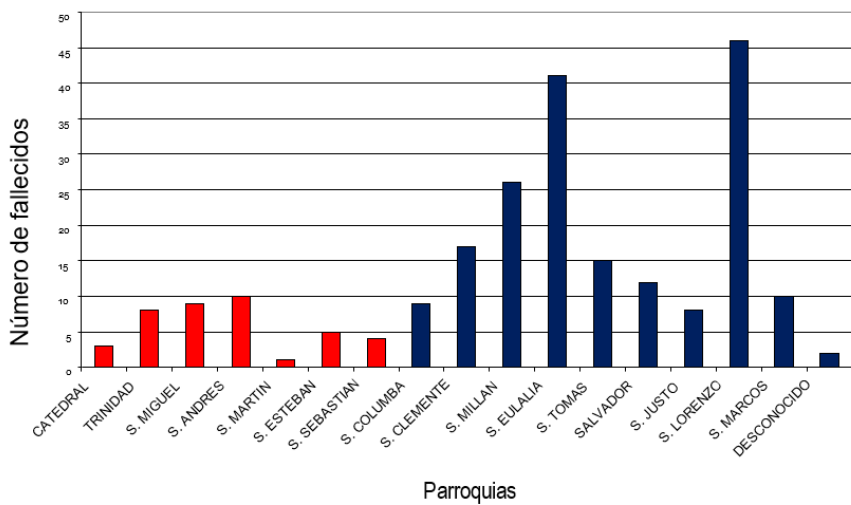
GRÁFICO 3. *Distribución espacial de la pobreza segoviana en 1865*



Fuente: AMS y AMJS. En color rojo, intramuros y en azul, extramuros

Además de esta mortalidad general, también resulta interesante recuperar la catastrófica y su distribución en la ciudad. La epidemia de cólera de 1884-1885 fue la más importante en esta segunda mitad del siglo XIX, cebándose principalmente con los habitantes de las zonas exteriores, aquellos barrios ocupados como hemos comprobado por la población más humilde y expuesta a la embestida de la enfermedad, situación similar al resto del panorama nacional y que coincidía con las viviendas en peor estado, aquellas que carecían de una correcta ventilación, alcantarillado y agua corriente, entre otras necesidades básicas (Vargas, 1885; Ayuntamiento de Valencia, 1886; Fernández, 1982 y 1985; Álvarez, 1983; Fernández, 2001; Moro, 2003; Carnicero, 2007; Sarrasqueta, 2010; De Miguel, 2023; De la Fuente, 2024a y 2024b).

GRÁFICO 4. *Distribución espacial de la mortalidad por cólera en 1885 en Segovia*



Fuente: De la Fuente, 2024a. Rojo intramuros, azul extramuros.

6. ESTADO DE LA CIUDAD

Toda esta mortalidad centrada en una zona en concreta como fueron los arrabales no fue fruto de la casualidad, sino que era debido al estado, conservación e infraestructura de la ciudad. Las diferentes obras

contemporáneas o prensa de la ciudad coincidían en esta situación, con una descripción nada halagüeña.

Muchas casas carecen de las necesarias condiciones para vivir con salud. Estrechas y reducidas en sus habitaciones, faltas de la indispensable ventilación y muchas desprovistas de salidas de inmundicias y sustancias fecales, tienen por añadidura un número de departamentos desproporcionados a su superficie (Sastre, 1896, p. 44).

A pesar de ello y con el objetivo de comprobar si esta información era correcta, vamos a hacer un análisis paralelo con la mejor fuente primaria de la época, que no era otra, que las visitas domiciliarias de inspección e higiene de la policía. Desde 1866 contamos con informes y expedientes periódicos describiendo los imperfectos de los domicilios con todo lujo de detalles, aunque eso sí, no están completos ni se realizaban de forma metódica, sino que respondían a denuncias de particulares o ejercidas de forma aleatoria por las autoridades. A pesar de ello, demostraban las precarias condiciones en las que vivía parte de la población. En este primer momento las principales deficiencias guardaban relación con la convivencia con animales de crianza dentro de la vivienda y la nula separación con sus habitantes, la falta de limpieza y ventilación, salida de humos, humedades, hacinamiento, aguas estancadas, ausencia de fregaderos, vertido de heces al propio portal, a un patio interior o a la calle, carencia de alcantarillado y agua corriente, entre otras⁶⁸

Una vez realizadas las inspecciones se abría un expediente donde además de recoger las deficiencias se indicaban aquellas que debían ser subsanadas y el plazo para ello; en caso contrario, “amenazaban” con clausurar la vivienda. Estas denuncias quedaban en saco roto, permaneciendo la casa en el mismo estado. Las razones son varias: primero, porque estos domicilios pertenecían a personas humildes que no se podían costear el precio de los arreglos o hacer frente a la hipotética subida del alquiler que este acarrearía. Segundo, porque en gran parte, la mayoría estaban de alquiler y los propietarios hacían caso omiso de los expedientes higiénicos abiertos o eran reticentes al pago de este nuevo

⁶⁸ AMS. Visitas domiciliarias de higiene en 1866. Exp. 1.256-4.

impuesto que la acometida del agua supondría (Novo, 2002). Tercero, por falta de celo de las autoridades en hacer el seguimiento de las infracciones y cuarto, porque era el propio ayuntamiento quien no ofrecía las medidas necesarias para su cumplimiento. Por ejemplo, cuando acusaba a los vecinos de verter sus aguas a la calle, principalmente lo hacían porque en esa zona no tenían acceso a alcantarillado ni desagüe. De esta forma, en la mayoría de los casos eran denuncias sin solución y se iban amontonando con el paso de los años.

En 1876 tenemos otro intento por parte del ayuntamiento de recopilar información sobre el estado de las viviendas que, en muchas ocasiones, se correspondía con los mismos domicilios denunciados con anterioridad, sumados a las nuevas deficiencias acumuladas con el paso del tiempo más la aparición de otros nuevos. Las carencias eran muy similares, por no decir idénticas, a las aparecidas en pasadas ocasiones. Iban desde la falta de higiene y ventilación, ausencia de inodoro o escusado, o siendo utilizado una estancia de la casa o del portal para este servicio, estancias pequeñas para el volumen de gente, el vertido de aguas a patios interiores o a la calle hasta la convivencia con animales de cría. La única diferencia con la anterior fecha es, que las principales denuncias recaían sobre las casas de extramuros⁶⁹.

El acto tuvo lugar el jueves último, en el momento de estar reunidas tres personas en la calle de los Leones, donde a pesar de estar bautizadas lo fueron nuevamente por las aguas arrojadas por una ventana, sin que ningún agente municipal, ni nadie, turbara en su derecho al que se movía así de las ordenanzas municipales y faltaba a las consideraciones sociales que todo el mundo tiene derecho se le guarden⁷⁰.

Con el paso de los años se fueron sumando nuevas inspecciones con sus correspondientes expedientes. Existen documentos de 1879 y 1882, quedándonos con un ejemplo de este último caso. En la parroquia de Santa Eulalia, en la calle del Mercado (extramuros), se registró casa por casa, apareciendo deficiencias prácticamente en su totalidad, contando con más de veinte partes recogidos. Incluso encontramos como la

⁶⁹ AMS. Visitas domiciliarias de higiene en 1876. Exp. 1.268-4.

⁷⁰ *El Moscardón*, 5 de agosto de 1877, zumbido 23, año I.

propia policía higiénica tenía dificultades para abrir el expediente porque los domicilios carecían de numeración. De esta forma, se limitaban simplemente a enumerar las irregularidades. O el caso de la parroquia de San Millán, donde en la calle de la Canaleja se hallaba *una alcoba embutida en un pequeño local, tan reducida, oscura y cerrada que no era posible respirar sin exponerse a perder la salud; sin embargo, en ella dormían 3 ó 4 personas*⁷¹.

FIGURA 2. Casas en la calle del Mercado. Parroquia de Santa Eulalia (Arrabales)



Fuente: AMS

Con la llegada del cólera de 1885 y su relación con la falta de separación de las aguas residuales y las potables, la ausencia de alcantarillado y con ello de inodoros y las inexistentes mejoras por parte del ayuntamiento para sanear estas zonas, estos barrios fueron el caldo de cultivo para cebarse con la población residente como se ha demostrado en el anterior epígrafe. Una vez pasada la epidemia y siguiendo la teoría de

⁷¹ AMS. Visitas domiciliarias de higiene en 1878 y 1882. Exp. 1.327-114 y 12-274.

cholera forcing (Hamlin, 2009), en el que esta catástrofe representó un punto de inflexión en las autoridades e iniciaron las reformas urbanísticas necesarias para sanear e higienizar las ciudades como sucedió a nivel europeo (Briggs, 1961; De la Porte, 1989; Rosenberg, 1987; Hardy, 2011; Snowden, 1996 y 2019; Evans, 2005), la respuesta a nivel nacional fue dual. Hubo capitales como Barcelona o Granada en los que sí hicieron remodelaciones y construyeron nuevos espacios más saludables (De Miguel, 2023; Martín, 1986). En el caso de Segovia, no existen evidencias de ello. En todo el siglo XIX no hubo un plan urbanístico serio ni dirigido al saneamiento e higiene de la ciudad, sino simplemente a alinear alguna calle aprovechando la caída de sus viejas casas, reponer las piedras que se iban levantando, derrumbar aquello que amenazaba a los viandantes como fue el arco de San Andrés o reparar de viejo, más pensando en dar trabajo a la clase obrera que en construir de nuevo (Chaves, 1998; De la Fuente, 2023b). De esta forma, los expedientes domiciliarios se fueron acumulando y agravando el problema de cara a los próximos años sin ningún atisbo de solución.

Estamos pasando los meses de más calor y la Junta de Sanidad no sabemos que haya hecho ninguna visita a domicilio. Hay viviendas en que no debieran vivir personas y hay corrales, estercoleros, de aguas sucias y vertederos públicos, que no son revisados. Si una epidemia se nos echara encima, con razón diríamos si se fomentaba aquí, que era por la idiosincrasia de esas juntas⁷².

El último intento por parte del ayuntamiento en recopilar la información del estado de la ciudad fue en 1890, aunque también quedó en eso, en documentar la situación. Primero porque el estudio se hizo de manera parcial, solo visitando algunas parroquias; segundo, centrándose prácticamente en aquellas ubicadas dentro del perímetro amurallado y tercero, sin propuesta de solución a nivel administrativo o general, prácticamente convirtiéndose en un nuevo ejercicio de recogida de datos. A pesar de ello y para nuestro estudio, refleja una radiografía bastante

⁷² *La Legalidad*, 31 de agosto de 1893, número 293, año VI, 2ª época.

preocupante de las condiciones en las que todavía estaba la ciudad a finales del siglo XIX (tabla 2).

TABLA 2. *Estado de las viviendas en Segovia en 1890*

Parroquias	Número de casas en mal estado	Problemas con el servicio o aguas sucias ⁷³	Problemas con animales ⁷⁴	Sin salida de humos o ventilación ⁷⁵	Otros ⁷⁶
San Miguel	59	48	8	—	9
San Andrés	60	38	13	2	9
San Esteban	39	28	10	2	6
San Millán ⁷⁷	12	12	1	—	2
Sta. Eulalia	2	1	1	—	—
Catedral	17	17	2	3	—
Sto. Tomás	1	—	—	—	1
S. Clemente	3	2	—	1	1
Conventos	7	7	1	1	1
Total	200	153	35	9	27

Fuente: AMS

Del resultado de estas visitas (hasta un total de doscientas casas) se obtienen varias conclusiones: la primera, la principal carencia de las viviendas continuaba relacionado con problemas higiénicos derivados de las aguas sucias, principal foco de infección para la salud de los ocupantes. En segundo lugar podemos destacar la combinación de varias incidencias en una misma residencia, desde falta de escusado, hacinamiento del personal, convivencia con animales hasta la ausencia de ventilación en las habitaciones, como era el caso del domicilio situado en la plaza San Esteban número trece, donde en una casa de siete

⁷³ Sin escusado, con escusado pero sin inodoro, con escusado en el portal, fregadero al descubierto, aguas sucias vertidas a la calle, a huertos propios o a patios interiores...

⁷⁴ Convivencia con animales, cuadras sucias, con excrementos o en mal estado...

⁷⁵ Sin salida de humos en la cocina, sin ventilación en baño o habitaciones...

⁷⁶ Limpieza de todo el edificio o blanqueamiento de parte, sacado de basuras de patios interiores, peligrosidad de incendio por tenencia de leña o por sustancias inflamables...

⁷⁷ Estos datos del barrio de San Millán habría que tomarlos en aumento por no indicar en muchos de los casos ni las calles ni el número concreto de domicilios visitados.

habitaciones vivían treinta y una personas, usaban el patio interior para el vertido de todo tipo de inmundicias, tenían un recipiente destinado a recoger las aguas pluviales que a la vez era utilizado como urinario o la vivienda situada en la calle de los Leones dieciocho, en el que el informe elaborado por la policía no tenía desperdicio:

Se mandó cubrir la cañería del escusado, sacar ocho cabras por no tener local en ellas destinado e igualmente hacer desaparecer los conejos que existían; se recomienda a la alcaldía una exquisita vigilancia sobre esta casa por tener su dueño huéspedes⁷⁸. Por otro lado, el servicio de limpieza de la ciudad tampoco ayudó a mejorar el estado y saneamiento requerido. A pesar de que Madoz (1998) ya recogía en su obra de mediados de siglo que existía uno por contrata encargado del aseo de las zonas más concurridas de la capital, prácticamente era inexistente, bien por la escasez de fondos, por las fuerzas destinadas o por la desmaña de los operarios. Son numerosas las denuncias en prensa indicando la suciedad, falta de limpieza e ineficiencia de los trabajos, como así quedó recogido por el periódico local el *Liberal Dinástico*:

Esperamos que la Alcaldía encargue al cabo de policía urbana vigile mejor el servicio de limpiezas que tal mal se realizan, sobre todo, en la calle de la Potenta, pues ayer, se deduce que madrugando mucho, tanto los barrenderos como el cabo, estaban en faena sobre dicha calle a las dos y media de la tarde; pero cumpliendo el adagio que más vale tarde que nunca, lo hicieron tan tarde y tan mal, que aquello quedó hecho un muladar en vez de calle pública céntrica. Y lo mismo decimos del urinario que existe en la plazuela de San Martín, que no es precisamente un kiosco, sino un urinario⁷⁹.

Esta situación era común a otros núcleos españoles (Quirós, 1989). En el caso de la capital española, se denunciaba por ser un servicio primitivo y caro, rodeado de contratos irregulares y por prestar un servicio ineficiente (Rodríguez-Martín, 2020). Las evidencias de otras capitales como Barcelona, Guadalajara, Bilbao, Valencia o Alicante indicaban

⁷⁸ AMS. Visitas domiciliarias de higiene en 1890. Exp. 1047-66.

⁷⁹ *El Liberal Dinástico*, 21 de agosto de 1897, número 16, año I, p. 3.

esta misma realidad (Ayuntamiento de Valencia 1886; Pascual, 2010; Novo, 2019; San Andrés, 2021; De Miguel, 2023).

Por último, nos falta comprobar si el estado general de la ciudad de Segovia era algo puntual o también se podía extrapolar al resto de la geografía nacional. Las diferentes fuentes consultadas caminan en esa dirección, aunque como hemos visto, algunos núcleos iniciaron obras de saneamiento a raíz de la epidemia de cólera de 1885. El caso contrario lo representaron capitales como Valencia, por ejemplo, en el que poco o nada se hizo en materia de saneamiento e higiene en la ciudad (Ayuntamiento de Valencia, 1886); o Gijón, donde el alcantarillado era precario favoreciendo el estancamiento de las aguas o las quejas frecuentes por la falta de escusados en los domicilios. En Oviedo, la Junta de Sanidad denunciaba como existían focos de contaminación a consecuencia de la acumulación de aguas sucias. En el caso de Avilés, se informaba de la presencia de inmundicias de toda clase en las casas habitadas por las familias más indigentes o de las corrientes de agua cargadas con los estiércoles de los cerdos que pasaban junto a la muralla (Moro, 2003). La descripción que podemos encontrar de Zaragoza no era muy diferente, *con calles polvorientas y sucias, aguas contaminadas, ausencia de alcantarillado y casas en mal estado* (Carnicero, 2007).

Asimismo, sorprende negativamente la situación de la capital española. Casas de Batista en 1874 ya recogía el estado de las viviendas de los jornaleros indicando que estaban privadas completamente de las mínimas condiciones higiénicas, por su hacinamiento, falta de ventilación y humedad. Hauser en su estudio exhaustivo de 1902 identificó los distritos más perjudiciales de la ciudad, siendo Inclusa, Latina y Universidad, en los que además de describir la toxicidad de sus instalaciones, hacía hincapié en aquellos que solo eran usados para pasar la noche, estableciendo un claro paralelismo entre alojamiento, zona y mortalidad. O el caso de la zona de las Peñuelas retratado por Fernández (1985), donde los inmuebles se caracterizaban por ser viejos, mezquinos y miserables, sirviendo de albergue a gran número de familias de obreros, para quienes el espacio, el aire y la luz venían a ser artículos de lujo. El resto de las ciudades españolas como Alcalá de Henares, Guadalajara, o Cuenca, el resultado era bastante parecido (Otero,

Carmona y Gómez, 2003; San Andrés, 2021; Troitiño, 1984; Carballo, Pallol y Vicente, 2008).

Con el cambio de centuria, la situación lejos de solucionarse continuaría, siendo el caldo de cultivo para próximas epidemias y el caballo de Troya de las instituciones (Gallo y otros, 2016; De la Fuente 2021 y 2024b). Así era denunciado por el periódico local el Defensor:

Es verdaderamente lamentable, cuanto ocurre en materia de higiene en toda España y muy especialmente en la mayoría de las Capitales. Poco, o mejor dicho nada, se han ocupado los Gobiernos que se han venido sucediendo en estudiar un asunto de tan vital interés; y las funestas consecuencias se tocan allí donde aparecen esta infinidad de enfermedades contagiosas. (...) Carecemos de una verdadera política sanitaria, pues si así no fuera, hace mucho tiempo que hubieran desaparecido esos focos infecciosos que en diferentes calles y plazuelas y para ignominia nuestra y prueba de falta de cultura, contemplamos con demasiada frecuencia⁸⁰.

7. CONCLUSIONES

El crecimiento general de las ciudades españolas y la llegada de población, en el caso segoviano de origen provinciano, acabó por evidenciar y explotar una realidad: la falta de infraestructuras, medios, respuestas y escasez de servicios que podían ofrecer tanto a los originarios como a la población de nueva incorporación. De esta forma, las urbes no fueron capaces de canalizar esta nueva realidad y se convirtieron en tumbas geográficas para parte de la población, sobre todo, aquella asentada en los barrios de extramuros.

La mortalidad general y la catastrófica pusieron de manifiesto esta situación, demostrando como la vivienda en particular y las infraestructuras, jugaron un papel determinante en la salud de la sociedad. Las enfermedades solo recrudecieron lo que ya era una realidad, la desigualdad ante la muerte en función de la segregación del espacio urbano.

⁸⁰ *El Defensor*, 21 de mayo de 1904, número 64, año, segunda época, p. 1.

A pesar de esta situación, el siglo XIX superó a las ciudades y a sus gobernantes, mostrándose impávidos ante este fenómeno. Ni siquiera el enfrentamiento a las diferentes oleadas de cólera supusieron un punto de inflexión como sucedió en algunas capitales europeas. En el caso español, hubo una tibia respuesta en determinados núcleos, pero solo a partir de la embestida de 1885. Por su parte y en el ejemplo segoviano, no hubo medidas o planes de saneamiento de la ciudad con el objetivo de mejorar las condiciones de las viviendas y con ello, minimizar la precaria situación de la población.

Como conclusión, la ausencia de higiene, las deficiencias de las viviendas y la precariedad de las infraestructuras de los barrios del extrarradio fueron un factor determinante en la mortalidad segoviana; situación que se arrastraría a las primeras décadas del siglo XX.

8. REFERENCIAS

- Álvarez Arena, M^a. P. (1983). La epidemia de cólera de 1885 en Valladolid. En *Congreso de Historia de Castilla y León* (73-89). Junta de Castilla y León
- Anes, G. (1970). Las crisis agrarias en la España moderna, Taurus
- Armengaud, A., y Reinhard, M. (1966). *Historia de la población mundial*. Ariel
- Ayuntamiento de Valencia (1886). *El cólera en Valencia en 1885*. Imprenta de Manuel Alufre
- _____. Boletín Oficial de la Provincia de Segovia 1850-1900
- Briggs, A. (1961). Cholera and Society in the Nineteenth Century. *Past & Present*, 19, 76-96
- Carballo, B., Pallol, R., y Vicente, F. (2008). *El ensanche de Madrid. Historia de una capital*. Editorial Complutense
- Carnicero Giménez de Azcárate, J. (2007). Félix Aramendía y la patología y clínicas médicas. Zaragoza
- Casas de Batista, R. (1874). El problema relativo al hogar del obrero, tanto considerado por sí mismo como en su historia a través de la sucesión de las edades y los pueblos. Discurso de la Academia de Medicina. Imprenta de los señores Rojas
- Chaves Martín, M. A. (1998). *Apuntes para una historia de la medicina en Segovia*. Colegio oficial de médicos de Segovia

- De la Fuente Núñez, R. (2020). La pobreza como cuestión social y reflejo económico de una ciudad de interior: Segovia en la segunda mitad del siglo XIX. *Anuario jurídico y económico escurialense*, 53, 259-288
- De la Fuente Núñez, R. (2021). Cuando la muerte viene a visitarte. El paso de la gripe de 1918-1919 por la ciudad de Segovia. *Asclepio. Revista de historia de la medicina y de la ciencia*, 73 (1), 449-462
- De la Fuente Núñez, R. (2022). Radiografía demográfica y económica del espacio urbano. Segovia 1860-1905. *Anuario jurídico y económico escurialense*, 55, 269-302
- De la Fuente Núñez, R. (2023a). Qué viene el coco: el brote de Sarampión de 1883 en la ciudad de Segovia. *Anuario jurídico y económico escurialense*, 56, 285-298
- De la Fuente Núñez, R. (2023b). Aproximación al trabajo masculino. Segovia 1860-1905. El caso de los jornaleros, artesanos y empleados. *Estudios de Historia de España*, 25 (1), 53-75
- De la Fuente Núñez, R. (2024a). El huésped del Ganges: la epidemia de cólera de 1885. Un estudio cuantitativo de su mortalidad, aparición y profilaxis. *Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 24 (2), 1199-1232
- De la Fuente Núñez, R. (2024b). La incidencia demográfica, económica y social de las epidemias de cólera de 1885 y la gripe de 1918-1919 en Segovia. En Olivero Guidobono, S. (Coord.). *Pasado y presente: el individuo frente a los desafíos de la sociedad*, (pp. 127-144). Egregius editorial
- De la Porte, F. (1989). *Disease and Civilization. The Cholera in Paris 1832*. MIT Press
- De Miguel Salanova, S. (2023). El cólera en Barcelona: respuestas institucionales y sociales frente a la epidemia 1884-1885. *Rúbrica contemporánea*, 12 (23), 121-156
- _____. *El Defensor: Diario independiente, protector de los intereses materiales y morales de esta provincia* (1904)
- _____. *El Faro de Castilla: semanario de intereses morales, materiales y noticias* (1888-1900)
- _____. *El Liberal Dinástico. Periódico político y de intereses materiales* (1897)
- _____. *El Moscardón. Periódico literario-bufo-satírico* (1877)
- Evans, R. J. (2005). *Death in Hamburg: society and politics in the cholera years*. Penguin Publishing Group
- Fernández, A. (1982). *El cólera de 1885 en Madrid*. Ayuntamiento de Madrid
- Fernández, A. (1985). *Epidemias y sociedad en Madrid*. Vicens-Vives

- Fernández, A. (2001). Modelo demográfico y problemas sanitarios. *Arbor*, 169 (666), 323-342
- Gallo, M^a. I., Báguena, M^a. J., Ayarzagüena, M. y Martín, N. (Coords.) (2016). *La erradicación y control de las enfermedades infecciosas*. Los libros de catarata
- García Sanz, A. (1974). Sobre la población de Segovia durante la Restauración (1870-1900). En Jover Zamora, J. M. (Ed.). *El siglo XIX en España: doce estudios*, (pp. 397-432). Planeta
- Garrabou, R. (Ed.) (1988). Las crisis agrarias a fines del siglo XIX, Crítica
- Hamlin, C. (2009). Cholera Forcing. The Myth of the Good Epidemic and the Coming of Good Water. *American Journal of Public Health*, 19 (11), 1946-1954
- Hardy, A. (2011). *The Epidemic Streets: Infectious Disease and the Rise of Preventive Medicine, 1856-1900*. Oxford
- Hauser, Ph. (1902). Madrid bajo el punto de vista médico-social. Madrid
- Huertas, R. (2002). Vivir y morir en Madrid: la vivienda como factor determinante del estado de salud de la población madrileña (1874-1923). *Asclepio. Revista de historia de la medicina y de la ciencia*, 54 (2), 253-276
- ____ La legalidad (1893)
- ____ La democracia: órgano de la fusión republicana (1898)
- Madoz, P. (1998). *Segovia, diccionario Geográfico Estadístico Histórico 1845-1850*. Diputación Provincial de Segovia, Edición facsímil
- Martín Rodríguez, M. (1986). *La Gran Vía de Granada: cambio económico y reforma interior urbana en la España de la Restauración*. Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada
- Moro, J. M^a. (2003). Las epidemias de cólera en las Asturias del siglo XIX. Estudio médico-social. Universidad de Cádiz
- Nadal, J. (1984). Historia de la población española (siglos XVI al XX). Ariel
- Novo López, P. A. (2002). El agua potable a domicilio y los residuos urbanos bailan un complejo pax a deux (1850-1930): una aproximación metodológica e historiográfica. *Historia contemporánea*, 24, 281-322
- Novo López, P. A. (2019). Sanear la ciudad. La gestión de los residuos urbanos en Bilbao (1875-1930). En Montero García, M. (Coord.). *La ciudad y el progreso: la construcción de la modernidad urbana*, (pp. 81-103). Comares
- Otero Carvajal, L. E., Carmona Pascual, P., y Gómez Bravo, G. (2003). La ciudad oculta. Alcalá de Henares 1753-1868. El nacimiento de la ciudad burguesa. Alcalá Ensayo

- Pascual Artiaga, M. (2010). *Vivir, enfermar y morir en el Alicante decimonónico*. Tesis Doctoral de la Universidad de Alicante
- Pérez Moreda, V. (1980). Las crisis de la mortalidad en la España interior, siglos XVI-XX. Siglo XXI
- Quirós Linares, F. (1989). El abasto de aguas y limpieza en las ciudades españolas a mediados del siglo XIX. En López Gómez, A. *Los paisajes del agua*, (pp. 257-264). Universidad de Valencia
- Reher, D. S. (1990). Urbanization and demographic behaviour in Spain, 1860-1930. En Van der woude, A., y De Vries, J., y Hayami, A. *Urbanization in History. A process of Dynamic interactions*, (pp. 282-299). Clarendon Press-Oxford
- Revenga, R. (1901). *La muerte en Madrid*. Dirección General de Sanidad
- Rivera Blanco, A. (1992). La ciudad levítica: continuidad y cambio en una ciudad del interior (Vitoria, 1876-1936). Diputación Provincial
- Rodríguez-Martín, N. (2020). Epidemias, insalubridad y gestión municipal. La limpieza urbana en Madrid, 1892-1914. *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea*, 40, 497-522
- Rosenberg, C. E. (1987). The Cholera Years. The United States in 1832, 1849 and 1866. University of Chicago Press
- San Andrés, J. (2021). La ciudad fronteriza. Urbanización y espacio público en la España urbana del interior: Guadalajara, 1840-1905. Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid
- Sánchez-Albornoz, N. (1963). *Las crisis de subsistencias de España en el siglo XIX*. Instituto de Investigaciones Históricas
- Sarrasqueta Sáenz, M^a. P. (2010). *La epidemia de cólera de 1885 en Navarra y en Tudela*. Tesis Doctoral de la Universidad de Navarra
- Sastre y Santos, S. (1896). Juicio crítico del estado moral y material de Segovia. Imprenta de S. Rueda
- Sauvy, A. (1959). Factores sociales de mortalidad. *Estudios demográficos*, 4, 457-487
- Snowden, F. M. (1996). *Naples in the Time of Cholera, 1884-1911*. Crambridge University Press
- Snowden, F. M. (2019). *Epidemics and Society. From the Black Death to the Present*. Yale University Press
- Troitiño Vinuesa, M. A. (1984). *Cuenca. La crisis de una vieja ciudad castellana*. Ministerio de Obras Públicas-UCM
- Urquijo, J. R. (1980). Condiciones de vida y cólera: la epidemia de 1854-56 en Madrid. *Estudios de Historia Social*, 15, 63-139
- Vargas, J. (1885). *Madrid ante el cólera*. El liberal

PESAR, MEDIR Y DEFRAUDAR.
EL COMERCIO PASIVO EN MÁLAGA A FINES DEL
ANTIGUO RÉGIMEN E INICIOS DE LA ÉPOCA LIBERAL

ELIZABETH GARCÍA GIL
Universidad de Jaén
*IGIUMA*⁸¹

1. INTRODUCCIÓN

Los espacios comerciales siempre han generado una gran afluencia de personas e intercambio de cosas, en el que tanto hombres como mujeres se postularon como agentes económicos dentro del ámbito mercantil. En este sentido se daban todo tipo de prácticas fraudulentas, como la inexacta medición de los productos, la devolución de préstamos en especie con intereses usureros o el fraude a la hora de embarcar los frutos hacia los puertos comerciales.

Presentada dicha situación, en el presente trabajo de investigación nos hemos marcado los siguientes objetivos: En primer lugar, analizar cuáles eran las métricas utilizadas en el comercio del puerto de Málaga y los conflictos que se generaban al no cumplirse la normativa establecida. En segundo lugar, analizar los préstamos que los mercaderes financiaban a los cosecheros y las tácticas empleadas para crear un oligopsonio comercial en la ciudad malacitana. Para saldar la deuda generada por los préstamos, muchos comerciantes exigían una devolución en especie, situación en la que no era infrecuente que se generasen conflictos entre las dos partes, ya que en ocasiones se almacenaban en continentes que no cumplían con la normativa establecida.

⁸¹ Instituto Universitario de Investigación en Género e Igualdad de la Universidad de Málaga.

La metodología seguida para este estudio es cuantitativa y cualitativa. Por una parte, se analizará la normativa en las Ordenanzas del Consulado de Málaga, en la que se establecen los requisitos de medición de los productos. Por otra, con objetivo de conocer cómo se generaban estos conflictos metrológicos y si existía una aplicación efectiva, se analizan escrituras de carácter notarial y judicial, prestando especial atención a las escrituras de obligación –también llamadas contratos-préstamos por algunos autores (Ferreiro Porto, 1975)– concedidas en la capital y en la ciudad de Vélez-Málaga, al este de la provincia.

2. EL SISTEMA MÉTRICO Y EL COMERCIO

2.1. LA CIENCIA METROLÓGICA

La contemplación de las medidas en los textos jurídicos refleja el poder de las sociedades, convirtiendo las *medidas justas* no solo en un atributo de poder, sino en un símbolo de justicia (Kula, 1980). A lo largo de la Historia, los intentos de unificación de las pesas y medidas han ido sucediéndose sin gran éxito. En toda Europa se decretaron diferentes legislaciones sobre la unificación de los pesos y las medidas. En la Inglaterra medieval también se acometieron diferentes reformas metrológicas, pero sin duda, las que más repercusión tendrían serían aquellas promulgadas durante la Ilustración, destacando principalmente aquellas emanadas de España, Francia, Prusia, Rusia y Austria (Escalona Molina, 2009).

En 789 asistimos a uno de los primeros intentos por parte de Carlomagno, quien contemplaba en sus ordenanzas una normativa específica sobre el sistema metrológico y a quien se le atribuye la creación de una escuela de medidas durante su reinado. Tras estas se sucedieron otras tres en el 800, el 813 y 864, lo que nos indica la importancia de la metrología como símbolo de poder regio (Escalona Molina, 2006). Avanzando en el tiempo, en 1540 localizamos el decreto real sobre la unificación de medidas por parte de Francisco I de Francia. Este decreto refleja que es al poder real a quien pertenece el derecho de unificar las medidas de manera universal. Pocos años después, en 1557, el rey galo Enrique II vuelve a decretar sobre ello, alegando que las medidas y pesas llevarían el nombre real. El mensaje era claro: era al monarca a

quien pertenecía la potestad de establecer el tamaño de las medidas. Llegada la Revolución Francesa, se proclama la uniformidad de pesas y medidas y se entrega el metro al pueblo. Para finales del siglo XIX ya se había convocado una comisión internacional para construir el Sistema Métrico Decimal, resultando que en 1875 se instaurase una Oficina de Pesas y Medidas en París que firmarían 19 países (González Raposo, 1998). En la actualidad, dicha Oficina está conformada por 64 estados miembros y 36 estados y economías con estatus de asociado⁸².

FIGURA 1. Logo utilizado por la Oficina Internacional de Pesas y Medidas.



Fuente: Bureau International des Poids et Mesures.

⁸² Bureau International des Poids et Mesures. Recuperado de: <https://www.bipm.org/en/member-states> (última fecha de consulta: 11/01/2025).

En la imagen 1 puede observarse el logo utilizado por dicha Oficina, empleado en sus documentos oficiales. En la parte alta se presentan las siglas de la *Bureau International des Poids et Mesures*, y en la baja la palabra griega que se traduce como metrología o hacer uso de la medida. En la imagen central pueden observarse tres figuras que representan a tres deidades que son una alegoría de la Ciencia, el Mercurio y una rueca. Estas portan objetos que aluden a los instrumentos empleados para realizar las pesas y medidas del sistema métrico decimal (Bureau International des Poids et Mesures, 2006).

Esta imagen vuelve a hacer gala del poder que confieren las pesas y las medidas, a la vez de los símbolos de justicia asociados a ella.

2.2. LA METROLOGÍA COMERCIAL EN CASTILLA

Es bien sabido que el sistema metrológico bajo la Corona de Castilla fue desigual y dio lugar a innumerables conflictos. Las diferentes reglamentaciones se fueron sucediendo hasta el reinado de Felipe II, con quien se realizaría la última modificación legislativa que perduraría hasta la introducción del sistema métrico durante el siglo XIX. Este sistema tenía como principal objetivo unificar de manera práctica pesos y medidas. Desde la época de Alfonso X y hasta el reinado de Carlos IV, esta se basó principalmente en cuatro principios fundamentales: la elección de los patrones, su difusión, su control y su punición (Castro Redondo, 2018).

La creación de un Marcador Mayor o las revisiones de los aparatos sancionadores dotaron a la monarquía de un férreo control sobre las medidas empleadas en la corona castellana. Fueron los Reyes Católicos quienes establecieron una red judicial compacta y organizada que diera efectividad a estos principios y evitasen las prácticas fraudulentas. Esta tarea recayó en agentes de la administración local, denominados por los expertos sobre el tema como *policía* metrológica. No obstante, todas las medidas empleadas fracasaron en dicha empresa (Castro Redondo, 2018), como reflejan los numerosos conflictos recogidos en las escrituras notariales y judiciales.

Si abordamos la metrología desde el punto de vista comercial, pesos y medidas serían las herramientas indispensables para traficar, que

surgirían como consecuencia del trueque. El comercio internacional hacía necesario un sistema de medición que permitiese el correcto ejercicio de la mercadería. Sin embargo, la finalidad de los comerciantes siempre ha sido, independientemente del periodo histórico que analicemos, la de “comprar con medida grande y vender con medida chica” (González Raposo, 2009, p. 9). Era una cuestión socialmente aceptada y tolerada. No obstante, el mercader no podía cometer usura, es decir, no podría obtener un beneficio que sobrepasase el valor original del producto (Álvarez Cora, 2005). Por ello, el comerciante, a priori, compraba y vendía sus géneros al mismo precio; pero con diferentes medidas. Esta práctica era recogida en la *Assemblée d’Election* de Sens en el año 1788, donde se mencionaba que la unificación de medidas dañaría y anularía al comercio, ya que los negociantes obtenían beneficios con los diferentes sistemas métricos, y por ello les compensaba pagar aduanas y transportes (Kula, 1980). En otras palabras, el sistema metrológico era un factor decisivo a la hora de medrar y del funcionamiento del comercio.

3. MÁLAGA, UNA CIUDAD COMERCIAL

El comercio era uno de los motores económicos más importante en las ciudades portuarias. En el caso de Málaga capital, en 1792 se registraban en el Almanak Comercial 49 casas de comercio⁸³, dedicadas principalmente a la comercialización de textiles, aguardiente, vino, pasas, almendras y cítricos. La mayoría de las compañías comerciales traficaban con el resto de la península Ibérica, el norte de Europa y los puertos de Indias, lo que nos indica la dinámica comercial de la ciudad y las posibilidades de mercar y medrar de manera fraudulenta.

Su gran afluencia mercantil hacía necesario un gran control por parte de las autoridades, así como una reglamentación específica, que se recogía en las Ordenanzas del Consulado de la ciudad. A esto hay que añadir que el comercio de la capital estaba dominado por extranjeros, una queja constante que aparecerá en las Actas de Cabildo, los informes de la Compañía Marítima e incluso la literatura de viajes, que aludía a

⁸³ Almanak Mercantil o Guía de Comerciantes para el año de 1792. Editor: Diego María Gallard. Imprenta de la viuda de Joaquín Ibarra, Madrid, pp. 285-287.

un comercio pasivo de la ciudad. Los comerciantes extranjeros eran famosos por sacar el dinero del país mediante giro fraudulento, dejando a los cajeros de sus casas la cantidad indispensable para continuar negociando en la ciudad. Además, eran igualmente conocidos por su reputación de usureros, pues además de ser comerciantes compartían el rol de prestamistas. Al inicio de las cosechas, los viñeros, al no tener otra opción crediticia, solicitaban préstamos a los comerciantes de las compañías, que les ponían como condición realizar el pago en especies a la finalización del ciclo agrario. Los productos con los que se saldaba la deuda eran vendidos y enviados en los barcos que atracaban en el puerto de la ciudad cada mes de septiembre (García Gil, 2024). Esta serie de prácticas daban lugar a una serie de tácticas fraudulentas que ejemplificaremos en las sucesivas páginas.

A este contexto comercial hay que añadir una suerte de características que aluden a la composición social de los comerciantes que operaban en la urbe malagueña. En lo que respecta a los géneros exportados, la legislación recogida en las Ordenanzas se adaptará a ellas. En la estructura del tráfico dentro del país, Málaga ocupaba el primer puesto en cuanto a salida de barcos con géneros de procedencia nacional. Las salidas entre Málaga-América en 1783 supusieron un 48,9 % de productos derivados de la vid, un 11,2 % de otras especies agrícolas, un 28,5 % de tejidos de seda y un 11,3 % de otro tipo de manufacturas (Gámez Amián, 1994). Por ello, encontraremos una codificación que regula específicamente los productos locales, como el de la uva pasa.

En lo referente a los textiles, los mercaderes de vara fueron predominantes en este ámbito, comercializando lienzo, sedas y paños. Para el periodo analizado, la vara malagueña equivalía a 0,83 metros, la vara cuadrada a 0,69 metros cuadrados y la vara cúbica a 0,58 metros cúbicos (Escalona Molina, 2009). El Catastro de Ensenada identificaba a 23 mercaderes, de los que 5 eran españoles y 18 de origen extranjeros, con una mayoría francesa. Su poder e influencia fue bastante notoria, formando un clan familiar que duraría varias generaciones y dominaría el mercado textil hasta que a inicios del siglo XIX fuese recuperado, solo en parte, por los españoles (Villar García, 2009).

4. CONTROLAR EL FRAUDE. MEDICIÓN Y PUNICIÓN EN LAS ORDENANZAS DEL CONSULADO DE MÁLAGA

En una ciudad comercial como Málaga, la reglamentación de los pesos y medidas de los productos se hacía completamente necesaria. El 18 de enero de 1785 se erigió por real decreto de Carlos III la instauración del Consulado de Málaga. En ese mismo año, las Actas Capitulares de la ciudad registraban 300 copias de la cédula de creación mandadas por José de Gálvez. El Archivo Municipal de Málaga conservará dicha legislación dentro de la Colección de Originales de Reales Cédulas y Mandatos Reales correspondientes al año 1829 (García España, 1975), en el que se recogería los requisitos de medición de los frutos del país en el comercio local, así como las condiciones de venta y adquisición.

De la eficiencia de la ciencia metrológica depende una amplia red de servicios, proveedores y comunicaciones. En el caso que nos ocupa, el éxito económico dependerá de la capacidad de los fabricantes y exportadores para comercializar sus productos (Escamilla Esquivel, 2014).

En la sección dedicada a los empleantes, es decir, aquellas personas que negociaban por cuenta propia y compraban los frutos directamente a los labradores para después venderlos a los comerciantes, ya se indica que las transacciones debían cumplir unos requisitos técnicos.

Cuando las ventas de frutos y pasas se realizasen en las casas del empleante, este debía disponer de varias balanzas romanas corrientes y contrastadas; y su pilón tenía que tener grabado el número de arrobas máximas que alcanzaba a pesar⁸⁴.

En este sentido, el incumplimiento de estos requerimientos se penalizaba bajo multa pecuniaria de 1.000 reales de vellón y la pérdida de la romana. Una sanción elevada que refleja la severidad e importancia de las medidas comerciales. Además, el defraudador sería castigado en proporción al daño causado.

En lo referente a la mercadería de la pasa, producto estrella de la ciudad malacitana, esta se comercializaba en cajas de madera seca y de una

⁸⁴ Ordenanzas del Consulado de Málaga, título VI, artículos 598-599.

clase que no dañase el fruto. A este respecto, estaban especialmente prohibidas aquellas que habían servido en cajas de azúcar.

En la zona axárquica de Málaga existían dos variedades de pasas: la de sol y la de lejía, esta última de menor calidad. La primera era, como su propio nombre indica, soleada y la segunda debía ser escaldada en lejía diluida a altas temperaturas con cenizas de lentisco, almendras o romero (Ponce Ramos, 1995). Su comercialización fue predominante y compitió con la pasa de la capital tanto en calidad como en precio, dando lugar a numerosos conflictos y fraudes que estudiaremos en las sucesivas páginas.

Las pasas gorrón o moscatel común se almacenaban en cajas de 19,5 pulgadas castellanas de largo, 9 de ancho y 6 de alto, sin incluir el grueso de la madera ni de la tapa. Por su parte, las que se reservaban para las de racimo se tendrían que aumentar para que cupiesen 25 libras de pasa. De mismo modo, iban sucediéndose para las cajas medianas: 12 medias libras. Y las de cuarto: 6 y cuarterón. Con objeto de controlarlo, los carpinteros debían grabar su nombre en las cajas que fabricaban.

En la tabla 1 pueden observarse las multas pecuniarias que se imponían cuando no se seguían las normas establecidas.

TABLA 1. *Multas por incumplimientos de pesos, medidas y calidad de la uva pasa*

Tipo de fraude	Multa pecuniaria (en rs.vn.)
No cortar la uva pasa destinada para la clase de racimo en sazón o estar inmadura, mezclar la de clase moscatel	5 reales por arroba
Mezclar diferentes clases de uva	5
No completar el peso exigido por ley en cada caja	5 reales por cada arroba
No fabricar las cajas con las medidas exigidas por ley	6
No grabar el nombre del carpintero que fabricaba la caja (pequeña)	4
No grabar el nombre del carpintero que fabricaba la caja (mediana)	4
No grabar el nombre del carpintero que fabricaba la caja (grande)	4
No llenar las cajas a las horas que el sol tenga bastante fuerza	10 reales por caja

No meter en las cajas 25 libras de pasas de la clase destinada a racimo	3 reales por cada libra que falte 6 reales por cada dos libras que falten A partir de tres libras faltantes será requisada
No cumplir con las proporciones exactas de la caja, de manera que quepan las libras establecidas	3 reales por cada libra que falte 6 reales por cada dos libras que falten A partir de tres libras faltantes será requisada

Fuente: Ordenanzas del Consulado de Málaga.

En lo que respecta a los productos cítricos, que fueron de los que mayor comercialización exterior tuvieron durante los siglos XVIII y XIX, las Ordenanzas dictan lo mencionado en la tabla 2, respecto a sus dimensiones y tipología.

TABLA 2. *Dimensiones y tipología de las cajas de limón y naranja*

TIPO DE CAJA	DIMENSIÓN (en pulgadas castellanas)
Caja holandesa	
Largo de guardera	48
Largo de testero	24
Alto de testero por cabeza	12
Largo de tapa	51
Media caja holandesa	
Largo de guardera	36
Largo de testero	18
Alto de testero por cabeza	12
Largo de tapa	38,5
Caja inglesa	
Largo de guardera	42
Largo de testero	21
Alto de testero por su medio	23
Alto de testero por cabeza	17,5
Largo de tapa	47,25
Media caja inglesa	
Largo de guardera	36
Largo de testero	18
Alto de testero por su medio	15
Alto de testero por cabeza	12
Largo de tapa	39,5

Fuente: Ordenanzas del Consulado de Málaga

Las multas por el incumplimiento de las medidas serían las que se siguen. Por cada caja, independientemente de que fuesen holandesa o inglesa, en la que no se cumpliesen las dimensiones fijadas en las Ordenanzas se pagarían 120 reales de multa por caja, y 70 por cada media caja. En caso de reincidencia, se abonaría el doble si fuese la segunda vez y cuatro veces más de la multa inicial si se defraudase por tercera vez⁸⁵.

Curioso es que el pago de las multas se haría de manera mancomunada, ya fuese al maestro carpintero que fabricase las cajas, quien debía estampar su sello, o el comerciante. Las leyes de la mancomunidad establecían que cada sujeto sancionado pagaría su parte de la multa y no respondería por el total (García Gil, 2022). En este caso, las Ordenanzas establecen la proporcionalidad: dos terceras partes para el comerciante y otra tercera parte para el carpintero. Que la mayor pena pecuniaria recaiga en el mercader tenía cierta lógica, ya que era este quien más beneficio sacaría de la transacción. En lo que sí daba libertad la normativa era en el establecimiento de los precios, pagando la arroba de fruto al precio convenido entre hacendado y comerciante⁸⁶.

En lo referente a los continentes para los líquidos más comercializados de la ciudad, estos también disponen de su propia reglamentación. Las botas y los barriles necesarios para embarcar los vinos, aguardientes y vinagre tendrían el volumen y la forma dispuesta por los comerciantes y traficantes, apreciando en esta disposición la libertad de comercio. Al igual que en el resto de las cajas, las vasijas debían ir estampadas con la marca de los maestros toneleros y barrileros que la fabricasen. De no llevar la marcación, se multaría tanto a tenedor como maestro con una multa por el mismo valor de la vasija. Con el fin de identificar a los maestros, estos debían registrar su marca estampada en la secretaría del Consulado, con objeto de poder ser identificados en caso de requisa. La sanción por no presentar el diseño de la marca se fijaba en 220 reales de vellón⁸⁷.

Este gremio fue indispensable para la economía malacitana de la centuria dieciochesca. La dependencia absoluta que la ciudad tenía de los

⁸⁵ Ordenanzas del Consulado de Málaga, título V, artículo 628.

⁸⁶ Ordenanzas del Consulado de Málaga, título V, artículos 629-631.

⁸⁷ Ordenanzas del Consulado de Málaga, título VI, artículos 632-639.

productos vitivinícolas justifica la importancia que estos dos gremios, altamente conectados, adquirieron para la fecha. De ellos y su correcta labor dependía la comercialización del vino y la pasa malagueña (Villas Tinoco, 1982). Para 1771, el censo de la ciudad nos informa de la existencia de 79 barrileros y 134 toneleros (Mairal Jiménez, 1999), lo que da habida cuenta de la preponderancia que este gremio tuvo para la ciudad, pero también, del volumen de mercancías que se movían en el puerto malagueño y las oportunidades para defraudar.

5. ENRIQUECERSE A COSTA DEL VIÑERO: EL COMERCIO PASIVO

La ciudad no estuvo exenta de fraudes y malas prácticas que en muchas ocasiones fueron penadas. En concreto, podemos localizar en las escrituras notariales quiénes eran los fieles y medidores del vino malagueño, qué funciones cumplían y cómo se organizaban. Estos empleados públicos contrastaban los pesos y las medidas, realizando no solo funciones para el Consulado, sino para comerciantes y empleantes. En enero de 1753 localizamos dos escrituras de obligación en la que se pueden observar las prácticas llevadas a cabo por estos trabajadores.

Una primera escritura en la que los medidores del vino de la ciudad firmaban un contrato en el que acordaban conducir a los comerciantes de la ciudad de Málaga a sus casas y almacenes todos los vinos que comprasen a precio de real y medio de vellón de tres pellejos que hacían nueve arrobas, sin poder pedir ni llenar más cantidad que la referida⁸⁸. Mismo contrato, pero con los empleantes de la ciudad firman en dicho mes, pero por menor valor, a un real de vellón⁸⁹. Estas escrituras reflejan la importancia de estos trabajadores, así como el control metrológico de los vinos de la ciudad.

¿Quiénes eran estos hombres? Las escrituras reflejan los nombres de Francisco Cano, Francisco Molina, Francisco de Frías, Manuel

⁸⁸ Archivo Histórico Provincial de Málaga, Protocolos Notariales, Legajo 2930, fol. 5.

⁸⁹ Archivo Histórico Provincial de Málaga, Protocolos Notariales, Legajo 2930, fol. 4.

Almirón, Pedro Pacheco, Blas del Valle, Francisco Cantero, Fernando Albacete y Juan González.

Aún con reglamentación existente, no faltaron los conflictos por su incumplimiento o mala praxis. En mayo de 1753 hallamos una escritura de apartamiento de Francisco Moreno contra Francisco de Molina, Francisco Cano, Blas del Valle y Manuel Moreno, vecinos de la ciudad de Málaga y de oficio coreros y medidores del vino. Pedro Moreno tenía a su cargo el oficio de fiel medidor del vino, vinagre y aceite. En la escritura se le aparta del oficio por no cumplir con el recogimiento de las medidas con que se ejecutaban las del vino⁹⁰.

Otro ejemplo que continúa en el tiempo y que sigue advirtiendo sobre este tipo de fraudes lo hallamos en el año 1876, en una alegación jurídica anónima sobre un juicio realizado en Málaga. En este se denunciaban las prácticas especuladoras realizadas por los comerciantes sobre los cosecheros de la Hermandad de Viñeros de la Renta del Aguardiente. El porcón demandaba, entre otras cuestiones, que las arrobas de vino que se embarcaban en los puertos no coincidían con los precios estipulados⁹¹.

5.1. LOS PRÉSTAMOS RURALES

Si las Actas de Cabildo, los informes de la Compañía Marítima y los relatos literarios de los viajeros plasmaron la realidad del comercio pasivo malacitano, los protocolos notariales son una fuente más que cruza la información y ratifica la especulación del mercado.

En la tabla 3 puede advertirse el resultado del vaciado total de los protocolos del año 1743⁹² en la ciudad de Málaga y del periodo 1775-1806⁹³

⁹⁰ Archivo Histórico Provincial de Málaga, Protocolos Notariales, Legajo 2615, fol. 433.

⁹¹ Biblioteca Nacional de España, Porcones, 34/18.

⁹² Los protocolos vaciados son todos los correspondientes al año 1753, siendo estos que se siguen: 2972, 2929, 2725, 2902, 2816, 2866, 27,46, 2915, 2679, 2794, 2800, 2764, 2469, 2882, 2659, 2930, 2852, 2850, 2916, 2917, 2889, 2917, 2811, 2882, 2698, 2615, 2864 y 2893.

⁹³ Respecto a los legajos cuantificados para la ciudad de Vélez-Málaga: P-5037, P-5042, P-5043, P-5038, P-5044, P-5039, P-5040, P-5041, P-5032 y P-5048.

de Vélez-Málaga. En ella se muestran el número total de préstamos realizados a los viñeros y cuántos de ellos se devolvieron en especie.

Los préstamos concedidos con motivo de las labores de las viñas para el año 1753 correspondieron a un total de 275 de 663, lo que representa un 41,48 % del total de los empréstitos financiados en la capital. De ellos, 216 fueron devueltos en especie. Concretamente, 178 en especie de pasa (lejía o gorrón) y 38 en vino.

En muchos de los contratos se declaraba abiertamente que eran adelantos de las cosechas⁹⁴. Y los acreedores de estas obligaciones no eran otros que los propios mercaderes a título personal o las casas de comercio. De hecho, en las escrituras suscritas encontramos que la forma de devolución establece que los productos se lleven a los almacenes de las casas comerciales. Un ejemplo de muchos lo hallamos en un préstamo de un viñero de Torre del Mar (Vélez-Málaga), donde hace costar lo siguiente:

...y pagará a la dicha Casa en especie de pasa gorrón largo y moscatel, abonándole cada arroba al precio que corra y se compre en los Almacenes de la Torre del Mar en el próximo año de ochocientos y dos en el mes de septiembre para el día veinte. Y si hubiese tres precios al de en medio, y en su defecto, en dinero metálico, que es el que a recibido...⁹⁵.

El motivo de incluir que pudiese devolverse en efectivo como recurso final no era otra cosa que un salvoconducto empleado por el comerciante en caso de malas cosechas. En las fuentes oficiales anteriormente descritas y los propios pleitos, se deja patente que los precios ofrecidos por los comerciantes desestimaban el valor real de los productos entregados por los cosecheros, ganándose la fama de usureros que les precedía (Peña Mir, 2020).

En la ciudad de Vélez-Málaga, zona rural al este de la provincia, se acusa más aún este problema. El sistema oligopsonista se ejemplifica en los 455 préstamos concedidos, de los que 374 fueron deudores los viñeros y todos devueltos en especie, es decir, el 100 % de los créditos.

⁹⁴ Véase, por poner un ejemplo, las obligaciones registradas en AHMa, Leg. 2725.

⁹⁵ Archivo Histórico Provincial de Málaga, Protocolos Notariales, Leg. P-5048, fol. 484.

La acreedora más representativa de este sistema de oligopsonio comercial veleño fue la comerciante y banquera Cathalina Lynch y Bourman (García Gil, 2024), que exportaba las pasas que los agricultores le entregaban y comerciaba con ellos en Europa y América, llegando a aparecer en las fuentes dentro de las listas de personas que traficaban indirectamente con las Indias durante los siglos XVIII y XIX (Gámez Amián, 1992).

TABLA 3. *Préstamos realizados a viñeros en Málaga y forma de devolución*

CIUDAD		
	Málaga	Vélez-Málaga
Fechas	1753	1775-1806
Total préstamos	663	455
Préstamos para viñas	275	374
Devueltos en especie	216	374

Fuente: Archivo Histórico Provincial de Málaga

Si los préstamos fueron usureros, las medidas de los continentes de los productos tampoco se cumplieron. El envasado de la pasa se efectuaba en los almacenes cercanos al puerto en cajas que diseñadas especialmente para este cometido. Aunque los contratos fijasen las medidas, no es infrecuente encontrar pleitos en los que se reclamase no solo las usuras de los supuestos préstamos sin interés, sino la inexacta adecuación de las cajas o vasijas utilizadas para ello. En 1753 encontramos el seguimiento de un pleito entre Patricio Cranisbro y Juan Isidro de Fragua, por conflictos comerciales sobre deuda y formas de entrega y medición⁹⁶.

6. CONCLUSIONES

En este estudio hemos realizado un análisis del comercio pasivo de la provincia de Málaga, centrándonos en la capital y la zona oeste de la ciudad, motores económicos de la región. Málaga representó una zona costera próspera para que los comerciantes se enriqueciesen a costa de los cosecheros, llevando a cabo prácticas fraudulenta como la inexacta

⁹⁶ Archivo Histórico Provincial de Málaga, Protocolos Notariales, Leg. 2800, fol. 326.

medición de los productos, los incrementos de intereses abusivos y las devoluciones en especie, que compraban a bajo precio y no eran otra cosa que adelantos de la cosecha. Estos productos, especialmente agrícolas, fueron exportados al resto de Europa y las Indias Orientales. La pasa fue el producto estrella de la ciudad desde el siglo XVIII. Esta era utilizada para hacer pasteles y bebidas espirituosas. En cuanto al vino, la variedad del moscatel fue la característica de la ciudad, que por su sabor dulce se diferenciaba de otras (Martínez Ruiz, 2021).

En definitiva, Málaga destacó por mantener una fuerte red comercial y por una especialización vitivinícola de la que los comerciantes supieron aprovecharse llevando a cabo un comercio pasivo. No obstante, durante el siglo XIX, la Compañía de Navieros supo hacer prosperar económicamente a la ciudad, regulando una vez más todas las prácticas en las que los comerciantes intentaban comprar con moneda chica y vender a precio grande, ya que muchas veces, la punición salía barata.

7. AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha sido financiado por el Proyecto de Investigación “Redes sociales y economías familiares en los espacios rurales (SS. XVII-XIX)”. MINECO (PID2023-152407NA-I00).

De igual forma, se enmarca en el Proyecto *Formación y trabajo femenino en el ámbito de los negocios y las finanzas en la Península Ibérica* (SS. XVIII y XIX), (NEGOFINA, JA.B2-08/B2-2023-13). Proyectos de investigación en Estudios de Género, inclusión y sostenibilidad social de la Universidad de Málaga, del II Plan Propio de investigación y transferencia. Financiado por la Junta de Andalucía con fondos UE Next Generation.

8. REFERENCIAS

- Álvarez Cora, E. (2005). *La teoría de los contratos en Castilla (siglos XIII-XVIII)*. Colegio de Registradores de la Propiedad y Mercantiles de España.
- Bureau International des Poids et Mesures (2006). *Le Système international d'unités (SI)*, 8. Recuperado de: <http://bit.ly/3C6Zbl9>
- Castro Redondo, R. (2018). Política y policía metrológica de la Corona de Castilla hasta la introducción del Sistema Métrico. *Investigaciones históricas. Época moderna y contemporánea*, 38, 79-81. DOI: <https://doi.org/10.24197/ihemc.38.2018.77-102>
- Castro Redondo, R. (2020). Pecheros y rentistas enfrentados por la medida de los pagos en especie en la Galicia del Antiguo Régimen. *Magallánica: revista de Historia Moderna*, 7 (3), 127-159. DOI: <http://hdl.handle.net/10902/21822>
- Escalona Molina, M. (2009). *Estadal. Una aproximación al universo de la medida*. Servicio de Publicaciones y Divulgación de la Junta de Andalucía.
- Escamilla Esquivel, A. (2014). *Metrología y sus aplicaciones*. Editorial Patria.
- Ferreiro Porto, J. (2004). Fuentes para el estudio de las formas del 'crédito popular' en el Antiguo Régimen: obligaciones-préstamo, ventas de renta y ventas de censos. *Actas de las I Jornadas de Metodología Aplicada de las Ciencias Históricas. Metodología de la Historia Moderna. Economía y Demografía*, (pp. 763-780). Universidad de Santiago de Compostela.
- Gámez Amián, A. (1992). *Comercio colonial y burguesía mercantil 'malagueña' (1765-1830)*. Editorial Miramar.
- Gámez Amián, A. (1994). *Málaga y el comercio colonial con América (1764-1820)*. Universidad de Málaga.
- García España, J. J. (1975). Documentos para la historia económica y mercantil de Málaga (siglos XVIII y XIX). *Historia. Instituciones. Documentos*, 2, 43-188.
- García Gil, E. (2022). Los contratos de obligación en Castilla a fines del Antiguo Régimen. Análisis diplomático de los registros notariales de Vélez-Málaga (1775-1806). *Tiempos Modernos*, 12 (44), 282-300. Recuperado de: <http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/5620>
- García Gil, E. (2024). La actividad de las mujeres en el comercio y el crédito rural en el sur peninsular (ss. XVIII-XIX). *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, 31 (1), 179-202. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v31i1.29039>

- González Raposo, M. S. (2009). *E Introducción a la Metrología Histórica*. Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións.
- Kula, W. (1980). *Las medidas y los hombres*. Siglo XXI.
- Mairal Jiménez, M. C. (1999). El censo malagueño de 1771. Una comprobación del Catastro de Ensenada en el contexto de la Única Contribución, Excelentísimo Ayuntamiento de Málaga.
- Martínez Ruiz, I. (2021). Crecimiento y libertad: Los vinos de Málaga y Jerez en el mercado atlántico (1480-1850). Peripencias Libros.
- Peña Mir, J. L. (2020). *The Strength of the Deed: Notarial Credit Markets and Contract Enforcement Institutions in Early Modern Spain*. Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona.
- Ponce Ramos, J. M. (1995). *La Hermandad y Montepío de Viñeros en la Edad Modern*. Diputación Provincial de Málaga.
- Villar García, M. B. (2009). Los comerciantes franceses en la Málaga de siglo XVIII. *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 31, 253-254. DOI: <https://doi.org/10.24310/BAETICA.2009.v0i31.186>
- Villas Tinoco, S. (1982). *Los gremios malagueños (1700-1746)*. Universidad de Málaga.

DE LA PIRATERÍA MARÍTIMA A LA INFORMÁTICA: ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN ROMÁNTICA

VICENTE PÉREZ-MOREIRA

Universidad Finis Terrae, Santiago de Chile

1. INTRODUCCIÓN

Desde los mares del Caribe en la Edad de Oro de la piratería hasta las redes digitales del siglo XXI, la figura del pirata ha transitado por diferentes escenarios, conservando un atractivo simbólico que trasciende su naturaleza delictiva. Este artículo explora cómo los piratas, inicialmente criminales marítimos perseguidos por las grandes potencias, han sido transformados en figuras idealizadas gracias a narrativas culturales que celebran su ingenio, rebeldía y desafío a las normas. Estas mismas narrativas encuentran ecos en la percepción contemporánea de los hackers, quienes son vistos frecuentemente como los “nuevos piratas” del ciberespacio.

Históricamente, la piratería marítima causó estragos económicos y sociales, desestabilizando rutas comerciales y sembrando el miedo en comunidades costeras. A pesar de esto, obras como *La Isla del Tesoro* de Robert Louis Stevenson y representaciones cinematográficas como *Pirates of the Caribbean* han construido un arquetipo romántico del pirata, diluyendo la percepción de sus actos violentos. Este fenómeno cultural no es exclusivo del pasado: la narrativa contemporánea también idealiza a los hackers, presentándolos como figuras heroicas que luchan contra sistemas opresivos, a pesar del impacto negativo de sus acciones en la economía global y la privacidad individual (Coleman, 2014; Konstam, 2007).

Esta “ficción romántica”, que legitima culturalmente a figuras transgresoras, no solo suaviza los aspectos destructivos de sus acciones, sino que también influye en nuestra visión de la historia y los valores que transmitimos. Así como los piratas históricos fueron idealizados como símbolos de resistencia y libertad, los hackers modernos heredan esa representación en la cultura popular, perpetuando la banalización del mal y la relativización de normas éticas fundamentales.

A lo largo de este artículo, examinaremos:

1. La historia de la piratería marítima y su relación con el robo como fenómeno estructural.
2. Las diferencias y similitudes entre piratas y corsarios, destacando cómo la legalidad moldeó sus narrativas.
3. Las narrativas culturales que construyeron la imagen romántica de los piratas, desde la literatura hasta el cine.
4. Las consecuencias de esta romantización, tanto en la percepción de los piratas históricos como en la visión de los hackers modernos.
5. El impacto de la piratería en la industria cultural, desde la música y el cine hasta la literatura y los videojuegos.

Reconocemos que los temas abordados en este artículo tienen una profundidad que supera el alcance de este análisis. No obstante, este esfuerzo busca avanzar en la comprensión de cómo las narrativas culturales moldean nuestra percepción de fenómenos históricos y contemporáneos, y cómo estas visiones influyen en la transmisión de valores y en las reflexiones éticas de nuestra sociedad.

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVO GENERAL

Analizar la evolución de la figura del pirata desde su origen marítimo hasta su representación en el ámbito cibernético, explorando cómo las narrativas culturales han idealizado estas figuras, minimizando sus acciones delictivas y sus impactos económicos, sociales y éticos, y cómo esta romantización influye en la percepción contemporánea de la piratería informática.

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Examinar el fenómeno histórico de la piratería marítima.
2. Distinguir entre piratas y corsarios.
3. Investigar las narrativas culturales que rodean a los piratas y corsarios.
4. Estudiar la transición de la figura del pirata al ciberespacio.
5. Evaluar las consecuencias de la piratería informática en el ámbito contemporáneo.

3. DESARROLLO

La piratería ha sido una constante a lo largo de la historia de la humanidad, evolucionando en función de los contextos económicos, políticos y sociales de cada época. Aunque tradicionalmente se asocia con saqueos en el mar, la piratería es, en esencia, una forma sistematizada de robo que opera en espacios donde el control estatal o legal es débil. Este apartado analiza la relación entre la piratería y el robo, así como las consecuencias económicas, sociales y culturales derivadas de este delito.

3.1. LA PIRATERÍA COMO ROBO ORGANIZADO

La piratería puede definirse como el saqueo o robo sistemático realizado en el mar, dirigido a embarcaciones, puertos y asentamientos costeros. A diferencia de otros tipos de robo, la piratería opera fuera de las leyes nacionales y es ejecutada por grupos que buscan enriquecerse a expensas de comerciantes, gobiernos y comunidades costeras (Konstam, 2007).

En un sentido histórico, ser pirata implicaba no solo la apropiación de bienes ajenos, sino también una ruptura intencionada con las estructuras legales y sociales vigentes. Desde la antigüedad, los piratas han sido percibidos como una amenaza al orden establecido, no solo por su capacidad para interrumpir rutas comerciales, sino también por su desafío a las potencias marítimas de cada época.

3.1.1. Relación entre piratería y robo: ¿qué significa “ser pirata”?

La piratería es una forma específica de robo organizado que se diferencia por:

- Su contexto geográfico: Principalmente en el mar, pero con repercusiones en comunidades costeras.
- Su organización sistemática: Los piratas operaban con jerarquías internas, estrategias militares y distribución del botín, características más asociadas a bandas criminales que a ladrones individuales.
- Su impacto en el comercio global: A lo largo de la historia, los piratas han atacado rutas comerciales cruciales, afectando economías enteras.

El término “moros en la costa” ejemplifica esta relación entre la piratería y el robo. Utilizado como advertencia ante posibles ataques en el Mediterráneo, esta expresión surgió durante la época de los corsarios berberiscos, cuya amenaza constante en la región condicionó la vida de las comunidades costeras y sus actividades económicas (Velázquez, 2024).

3.2. CONSECUENCIAS DEL DELITO DE LA PIRATERÍA

La piratería, aunque históricamente romantizada, tuvo efectos devastadores en las economías, comunidades y relaciones internacionales. A continuación, se detallan sus principales consecuencias:

3.2.1. Económicas

1. Interrupción de rutas comerciales: Los ataques piratas en zonas estratégicas, como el Golfo de Adén, el Mar Caribe o el sudeste asiático, limitaron el flujo de bienes esenciales y encarecieron los costos del comercio.
2. Pérdidas para compañías mercantiles: Las grandes empresas, como la Compañía de las Indias Orientales, sufrieron pérdidas millonarias debido al robo de mercancías, afectando tanto a sus ingresos como a sus proyecciones comerciales (Goodling, 2021).
3. Aumento en el costo de seguros marítimos: La amenaza constante de la piratería obligó a las compañías aseguradoras a elevar sus primas, lo que incrementó los costos de transporte y redujo los márgenes de ganancia de los comerciantes.

3.2.2. Sociales

1. Generación de miedo y destrucción: Las comunidades costeras eran particularmente vulnerables a los ataques piratas. Además de perder bienes materiales, enfrentaban la destrucción de infraestructura, secuestros y asesinatos.
2. Desplazamientos forzados: La amenaza de la piratería llevó a muchas comunidades a abandonar regiones cercanas a rutas marítimas peligrosas, alterando las dinámicas poblacionales.

3.2.3. Culturales

1. Impacto en las relaciones internacionales: La piratería afectó la diplomacia entre naciones, ya que el saqueo de barcos comerciales solía ser utilizado como pretexto para justificar intervenciones militares o conflictos coloniales.
2. Percepción de los mares como territorios inseguros: La persistencia de la piratería contribuyó a la construcción de los mares como espacios incontrolables, desafiando la capacidad de los estados para ejercer soberanía en estos territorios.

3.3. PIRATAS Y CORSARIOS: REALIDAD Y LEGALIDAD

A lo largo de la historia marítima, los piratas y los corsarios han sido protagonistas de saqueos, abordajes y violencia en alta mar. Aunque sus actividades a menudo se entrelazan en la narrativa popular, las diferencias fundamentales entre ambas figuras radican en su relación con la legalidad. Mientras que los piratas actuaban fuera de la ley, los corsarios operaban con el respaldo de una “patente de corso”, que les otorgaba un estatus semilegal y los convertía en herramientas de las potencias coloniales. Este apartado analiza estas diferencias, así como sus similitudes operativas y su contexto histórico.

3.3.1. Diferencias Fundamentales entre Piratas y Corsarios

Piratas

Los piratas eran saqueadores independientes que atacaban cualquier barco o puerto sin discriminación, motivados únicamente por el

enriquecimiento personal. Actuaban fuera de la ley y eran perseguidos por todas las potencias marítimas, quienes los consideraban “enemigos de la humanidad”.

- Motivación: Los piratas buscaban bienes de valor como oro, especias y mercancías que pudieran revenderse fácilmente.
- Legalidad: Su actividad era completamente ilegal y castigada con penas severas, como la horca.
- Ejemplo: Edward Teach, conocido como Barbanegra, es un símbolo icónico de la piratería. Operó en el Caribe y la costa este de América del Norte, sembrando el miedo con su reputación de brutalidad y sus tácticas intimidatorias.

Corsarios

Los corsarios, por otro lado, eran navegantes autorizados por un estado para atacar embarcaciones enemigas durante tiempos de guerra. Esta autorización, conocida como “patente de corso”, les confería un estatus legal dentro de su nación de origen, aunque las potencias enemigas los consideraban piratas.

- Motivación: Actuaban en beneficio de su nación, debilitando la economía y el poder naval de los enemigos.
- Legalidad: La patente de corso los convertía en una extensión de las armadas nacionales, permitiéndoles operar con cierto grado de inmunidad.
- Ejemplo: Sir Francis Drake es el corsario más emblemático de la historia inglesa. Bajo el amparo de la reina Isabel I, lideró incursiones contra el Imperio español, saqueando ciudades y flotas. Aunque para los ingleses era un héroe nacional, los españoles lo consideraban un pirata.

3.3.2. Similitudes Operativas

A pesar de sus diferencias legales y motivaciones, piratas y corsarios compartían tácticas y características organizativas similares que los convirtieron en figuras igualmente temidas en alta mar.

Tácticas comunes

Emboscadas: Ambos grupos atacaban embarcaciones vulnerables, aprovechando el elemento sorpresa.

Abordajes: El uso de abordajes para apoderarse de la carga y capturar a la tripulación era una práctica común.

Terror psicológico: Ondeaban banderas intimidatorias, como la famosa Jolly Roger, para infundir miedo y forzar rendiciones rápidas.

Organización interna

Democracia a bordo: Tanto los piratas como los corsarios adoptaban sistemas relativamente democráticos para elegir capitanes y tomar decisiones importantes.

Reparto del botín: En ambos casos, el botín se dividía entre los miembros de la tripulación según reglas preestablecidas, aunque en el caso de los corsarios, una parte se destinaba al estado que los respaldaba (Ramos, 1996).

3.3.3. Contexto Histórico y Decadencia del Corso

Auge de los corsarios en la Era Moderna

El corso alcanzó su apogeo entre los siglos XVI y XVIII, cuando las potencias europeas utilizaban corsarios para debilitar a sus rivales en guerras económicas y territoriales. Estas prácticas fueron especialmente frecuentes durante conflictos como la Guerra de Sucesión Española (1701-1714), en la que corsarios franceses e ingleses desempeñaron un papel crucial en el control de rutas marítimas (García León, 2014).

Prohibición del corso

Con la consolidación de las armadas nacionales y la creación de tratados internacionales, el corso comenzó a declinar a lo largo del siglo XIX. En 1856, la Declaración de París prohibió oficialmente la práctica del corso entre las naciones firmantes, marcando el fin de una era. Esta

medida buscaba regular la guerra marítima y reducir el uso de actores privados en conflictos internacionales.

Aunque los piratas y los corsarios compartieron métodos y tácticas, sus diferencias legales y políticas definieron cómo se les percibió en su tiempo y cómo se les recuerda en la actualidad. Mientras que los corsarios eran celebrados como héroes nacionales en sus países de origen, los piratas eran condenados universalmente como criminales. Sin embargo, ambos dejaron una marca indeleble en la historia marítima, desafiando el control estatal de los mares y sentando las bases para una rica tradición cultural que los idealiza y transforma.

3.4. NARRATIVAS CULTURALES: PIRATAS Y CORSARIOS EN LA IMAGINACIÓN COLECTIVA

La figura del pirata ha evolucionado desde su representación histórica como criminal despiadado hacia un arquetipo romántico en la literatura y el cine. Esta transformación ha influido significativamente en cómo la sociedad percibe a los piratas y corsarios, destacándolos como símbolos de rebeldía, libertad y aventura. Este apartado analiza cómo obras literarias y cinematográficas han construido y perpetuado esta imagen, marcando una clara diferencia entre la realidad histórica y la ficción cultural.

3.4.1. La Isla del Tesoro y el Origen de la Ficción Romántica

La novela *La Isla del Tesoro* (1883) de Robert Louis Stevenson marcó un hito en la creación del arquetipo del pirata romántico, alejándose de la representación histórica para presentar figuras moralmente ambiguas, ingeniosas y carismáticas.

Robert Louis Stevenson y el arquetipo del pirata romántico

En esta obra, Stevenson reconfiguró la narrativa de la piratería al centrarse en la aventura, el tesoro y los códigos éticos propios de los piratas ficticios. Su contribución más influyente fue la creación del personaje de Long John Silver, un capitán pirata complejo que encarnaba tanto la astucia como la dualidad moral. Silver es leal solo a sí mismo, pero actúa como un mentor para el joven protagonista, lo que lo convierte en un personaje difícil de clasificar entre héroe y villano (Warner, 2009).

Distanciamiento de la realidad histórica

La complejidad de Silver contrasta con la brutalidad y la violencia asociadas con los piratas históricos, como Barbanegra. La novela también introdujo elementos icónicos de la ficción romántica de los piratas, como mapas del tesoro, islas desiertas y loros parlantes, elementos que no tienen base histórica pero que han moldeado el imaginario colectivo.

Impacto cultural y legado

La Isla del Tesoro se convirtió en un modelo para las futuras representaciones literarias y cinematográficas de los piratas, estableciendo una conexión emocional entre estos personajes y los lectores. Como señala Coleman (2014), esta narrativa romántica suavizó la percepción de los piratas, omitiendo los aspectos más oscuros de su historia.

3.4.2. Representaciones Cinematográficas

El cine ha sido uno de los principales vehículos para perpetuar y amplificar los mitos sobre los piratas, consolidando su lugar en la imaginación colectiva como aventureros valientes y carismáticos.

Hollywood y el refuerzo de los mitos

Las primeras representaciones cinematográficas de los piratas, como *Captain Blood* (1935) protagonizada por Errol Flynn, establecieron a los piratas como figuras heroicas enfrentadas a poderes corruptos. Estas películas enfatizaron valores como la libertad y la justicia, aunque los personajes seguían siendo transgresores de la ley.

El apogeo de esta narrativa llegó con la saga *Pirates of the Caribbean* (2003-2017), donde el Capitán Jack Sparrow, interpretado por Johnny Depp, redefine al pirata como un antihéroe excéntrico, ingenioso y moralmente ambiguo. La saga mezcla elementos de aventura, humor y misticismo, incorporando también un mensaje crítico hacia las instituciones coloniales y mercantiles, representadas por la Compañía de las Indias Orientales (Warner, 2009).

Representación de los corsarios como héroes patrióticos

Mientras que los piratas son presentados como figuras románticas y rebeldes, los corsarios han sido representados como héroes patrióticos, especialmente en historias nacionales. Un ejemplo es Francis Drake, cuyas incursiones son retratadas en la cultura británica como actos heroicos que simbolizan la resistencia contra el poder hegemónico de España (Konstam, 2007). Sin embargo, estas narrativas omiten los aspectos violentos y destructivos de sus acciones, alineándolos con los valores del nacionalismo en lugar de las transgresiones individuales.

Impacto cultural

El cine, al igual que la literatura, ha contribuido a la percepción idealizada de los piratas como figuras carismáticas, alejadas de sus raíces históricas. Como señala Velázquez (2024), estas representaciones refuerzan una narrativa de resistencia contra el poder opresivo, resonando especialmente en sociedades contemporáneas que buscan héroes rebeldes.

3.5. CONSECUENCIAS DE LA ROMANTIZACIÓN DE LA PIRATERÍA

La ficción romántica ha moldeado profundamente la percepción pública de los piratas y corsarios, suavizando la gravedad de sus actos y, en algunos casos, legitimando indirectamente sus actividades. Esta idealización no solo afecta la manera en que se interpretan sus acciones históricas, sino también cómo se perciben sus contrapartes modernas, como los hackers. En esta sección, se analizan las implicaciones culturales, éticas y sociales de esta romantización, destacando la minimización de los daños y la relativización de normas morales fundamentales.

3.5.1. Legitimación Cultural y Minimización del Daño

Piratas como figuras rebeldes y juveniles

La narrativa cultural presenta a los piratas como aventureros carismáticos, ignorando la brutalidad de sus acciones históricas, como el saqueo de comunidades, asesinatos y esclavización. Obras literarias y cinematográficas, desde *La isla del tesoro* hasta *Pirates of the Caribbean*, refuerzan esta imagen de los piratas como símbolos de libertad y resistencia. Este

fenómeno trasciende el ámbito histórico, impactando también cómo se perciben fenómenos contemporáneos como la piratería informática.

- Minimización del daño histórico: La representación de piratas como héroes románticos diluye el impacto real de sus actos en términos económicos y sociales, dejando de lado la violencia sistemática que caracterizó sus actividades.
- Ejemplo contemporáneo: La agrupación de hackers Anonymous es frecuentemente idealizada como un colectivo que lucha por la justicia social, a pesar de que muchas de sus acciones incluyen delitos como el robo de datos, la extorsión y el ciberterrorismo (Coleman, 2014).

Impacto cultural y social

La romantización refuerza la idea de que ciertos delitos pueden justificarse si se perciben como una lucha contra estructuras opresivas. Esto genera un sesgo cultural que legitima, aunque sea de manera implícita, la transgresión de normas legales bajo pretextos ideológicos o emocionales.

3.5.2. Diferencias Clave entre Piratas Históricos y Hackers

Aunque la narrativa romántica conecta a los piratas históricos con los hackers modernos, existen diferencias sustanciales en sus métodos, alcance e impacto.

Uso de la violencia física frente a la violencia digital

- Los piratas históricos empleaban la violencia física, a menudo extrema, para lograr sus objetivos. Saqueaban comunidades costeras, asesinaban a tripulaciones enteras y generaban destrucción física evidente (Konstam, 2007).
- Los hackers, en cambio, operan en el ámbito digital, lo que les permite afectar sistemas enteros sin recurrir a la violencia física. Esta diferencia contribuye a la percepción de los hackers como menos dañinos, a pesar de las consecuencias devastadoras de sus acciones.

Escala de impacto

- Los piratas históricos podían interrumpir rutas comerciales o saquear barcos, pero su capacidad de daño era limitada por las restricciones tecnológicas de su tiempo.
- Los hackers modernos tienen la capacidad de afectar simultáneamente a millones de personas y sistemas. Por ejemplo, un ciberataque a una red eléctrica o bancaria puede paralizar una economía entera (Sterling, 1993).

Ejemplo: El ataque de ransomware a Colonial Pipeline en 2021, atribuido a hackers, afectó el suministro de combustible en gran parte de Estados Unidos, generando pérdidas millonarias y caos social.

3.5.3. Consecuencias éticas: banalización del mal y relativización de normas morales

La idealización de los piratas y hackers plantea serios desafíos éticos al relativizar normas morales básicas, como el rechazo al robo y la violencia.

Banalización del mal

El filósofo Hannah Arendt introdujo el concepto de la banalización del mal, que se refiere a cómo actos éticamente reprobables pueden normalizarse o justificarse a través de narrativas culturales. La romantización de la piratería y el hackeo digital trivializa sus consecuencias, fomentando la percepción de que son “menos malos” si están motivados por una supuesta causa justa.

Relativización de normas morales

Narrativas como las de los piratas y hackers tienden a presentar sus actos como excepciones justificables a reglas universales, como “no robar”. Esto socava la solidez de estas normas, fomentando una visión

donde las leyes pueden ser transgredidas según el contexto o la intención del delincuente (García León, 2014).

Impacto en la justicia social

Cultura de la tolerancia: La percepción de hackers como justicieros puede dificultar la implementación de medidas legales efectivas para combatir el cibercrimen.

Modelo ético inconsistente: La justificación cultural de actos delictivos erosiona la confianza en la justicia como un sistema imparcial y equitativo.

3.6. PIRATERÍA INFORMÁTICA: ENTRE EL MITO Y LA REALIDAD

La figura del hacker ha heredado simbólicamente muchos elementos de los piratas clásicos, consolidándose como un arquetipo contemporáneo que combina rebeldía, ingenio y desafío a las normas. Sin embargo, esta narrativa romántica contrasta con las consecuencias reales del cibercrimen, que generan impactos económicos, sociales y culturales de gran escala. Esta sección analiza cómo las narrativas culturales influyen la percepción de los hackers y las implicaciones de sus actos en el mundo actual.

3.6.1. Hackers como los Nuevos Piratas

Similitudes simbólicas entre piratas clásicos y hackers

La cultura popular presenta a los hackers como navegantes del ciberespacio, desafiando estructuras opresivas mediante su habilidad para “navegar” y explotar sistemas tecnológicos. Esta representación hereda características de los piratas clásicos, como:

- **Rebeldía:** Tanto los piratas históricos como los hackers son presentados como figuras que enfrentan instituciones consideradas corruptas o injustas.
- **Ingenio:** En ambas figuras, la habilidad técnica y estratégica es un rasgo central que les otorga ventaja sobre sus adversarios.

- Desafío al poder establecido: Los piratas históricos desafiaban a los imperios coloniales, mientras que los hackers luchan contra corporaciones y gobiernos percibidos como opresores.

Ejemplos en la cultura pop

Hackers (1995): La película representa a un grupo de jóvenes talentosos como héroes que exponen corrupción corporativa mediante hackeos, reforzando la narrativa de los hackers como justicieros digitales.

Mr. Robot (2015-2019): La serie presenta a Elliot Alderson, un hacker que intenta dismantelar estructuras capitalistas opresivas, vinculando el hackeo con ideales de justicia social y resistencia.

Impacto cultural

Estas narrativas perpetúan la idealización de los hackers como luchadores por el bien común, eclipsando los aspectos éticamente problemáticos de sus acciones. Según Coleman (2014), este fenómeno genera una desconexión entre la percepción cultural y las consecuencias reales del hackeo.

3.6.2. Consecuencias del Delito de la Piratería Informática

Aunque la percepción popular tiende a romantizar el hackeo, la piratería informática tiene repercusiones significativas en diversos ámbitos:

Económicas

Pérdidas millonarias: Según el informe de IBM y Ponemon Institute (2023), el costo promedio de una brecha de datos alcanza los 4.45 millones de dólares por incidente. Los ataques de ransomware y las filtraciones de datos generan pérdidas multimillonarias para empresas y gobiernos a nivel global.

Aumento de los costos de ciberseguridad: Las organizaciones destinan crecientes recursos a la protección de sus sistemas, lo que impacta sus presupuestos operativos.

Sociales

Impacto en la privacidad: Los hackers comprometen datos personales de millones de usuarios, afectando su privacidad y seguridad. Por ejemplo, el hackeo a Equifax en 2017 expuso información financiera de 147 millones de personas.

Inseguridad digital: Los ataques masivos generan desconfianza en el uso de plataformas digitales, afectando a individuos y comunidades enteras.

Culturales

Reforzamiento de la narrativa romántica: Las acciones de grupos como Anonymous se justifican culturalmente como luchas por la justicia social, lo que dificulta una discusión crítica sobre sus actos delictivos.

Normalización del delito: La percepción de los hackers como héroes puede banalizar el impacto de sus acciones, creando un entorno donde los delitos cibernéticos son tolerados o incluso celebrados.

4. PIRATERIA EN LA INDUSTRIA CULTURAL.

La piratería, lejos de ser un fenómeno exclusivamente histórico, ha evolucionado hasta convertirse en un desafío contemporáneo que impacta diversos sectores, especialmente la industria cultural. Al igual que los piratas clásicos, que alteraron el comercio marítimo en la Edad de Oro, la piratería moderna desestabiliza economías, socava la propiedad intelectual y afecta directamente a los creadores de contenido. Esta transición no solo conecta con las narrativas románticas construidas en torno a los piratas históricos, sino que también establece un puente simbólico con la piratería informática y su impacto en el mundo digital.

A lo largo del artículo, hemos explorado cómo los piratas marítimos fueron idealizados culturalmente a través de la literatura y el cine, transformándose de criminales a figuras rebeldes y románticas. Este mismo patrón se repite en la percepción de los hackers como los “nuevos piratas”, cuyas acciones, aunque dañinas, son justificadas culturalmente bajo el pretexto de justicia social o resistencia. Sin embargo, más allá de estas narrativas, la piratería —en cualquiera de sus formas— tiene

consecuencias devastadoras, especialmente en la industria cultural, un espacio donde convergen las tecnologías digitales y las creaciones artísticas.

4.1. IMPACTO HISTÓRICO Y CONTEMPORÁNEO DE LA PIRATERÍA

Históricamente, los piratas clásicos alteraron rutas comerciales y causaron pérdidas significativas a las grandes potencias marítimas. De manera similar, la piratería moderna, especialmente en el ámbito cultural, afecta gravemente los modelos económicos establecidos.

4.1.1. De los mares a los servidores

Así como los piratas históricos saqueaban barcos cargados de especias y oro, los hackers y piratas digitales acceden a contenido digital para distribuirlo sin autorización. Este paralelismo no solo subraya la continuidad simbólica entre ambas figuras, sino que también destaca el impacto disruptivo que ambas generan en sus contextos.

En el cine, por ejemplo, las filtraciones de películas como *The Hateful Eight* antes de su estreno generan pérdidas millonarias, al igual que los saqueos piratas debilitaban las economías marítimas (Božić, 2023; Konstam, 2007).

4.1.2. Narrativa cultural y romantización

La representación de los piratas clásicos como héroes antisistema ha influido en la percepción de los hackers modernos. Series como *Mr. Robot* y movimientos como *Anonymous* refuerzan esta idea, eclipsando los daños que realmente causan (Coleman, 2014). Sin embargo, en ambos casos, la realidad dista mucho de esta visión idealizada.

4.2. LA INDUSTRIA CULTURAL COMO VÍCTIMA DE LA PIRATERÍA

La digitalización ha facilitado la accesibilidad global a contenidos culturales, pero también ha hecho que estos sean vulnerables a la piratería. Como los barcos mercantes que navegaban rutas expuestas, las industrias culturales enfrentan una constante amenaza en forma de distribución no autorizada.

4.2.1. Pérdidas económicas

Según la International Federation of the Phonographic Industry (IFPI), la piratería representa el 27% del consumo global de música, impactando tanto a artistas como a grandes productoras (IFPI, 2023).

Sectores como el cine y los videojuegos son igualmente afectados, con pérdidas multimillonarias anuales debido a la distribución ilegal de copias digitales (McKenzie et al., 2023).

4.2.2. Erosión del valor cultural

Así como la piratería marítima impactó la percepción de la seguridad en los mares, la piratería moderna genera desconfianza en los modelos de distribución digital, afectando la sostenibilidad de creadores y empresas culturales.

La piratería también amplifica la desigualdad, afectando de manera desproporcionada a las pequeñas editoriales y empresas, al igual que los pequeños comerciantes sufrían más en los saqueos históricos (Hu, 2023).

4.3. LA RELACIÓN ENTRE VULNERABILIDAD Y OPORTUNIDAD

La piratería cultural, aunque dañina, también pone en evidencia una paradoja interesante: su capacidad para democratizar el acceso al contenido.

4.3.1. El dilema ético de la accesibilidad

En regiones con limitaciones económicas, la piratería ha permitido que muchas personas accedan a libros, música y películas que de otro modo serían inaccesibles.

Sin embargo, como señala Xi & Liu (2023), esta democratización puede ser contraproducente al socavar los ingresos necesarios para sostener la innovación cultural.

4.3.2. Analogía histórica

Al igual que los corsarios operaban bajo el amparo de estados que justificaban sus acciones por intereses económicos, algunos defensores de

la piratería moderna argumentan que el acceso abierto es un bien mayor, aunque sus métodos sean cuestionables (Pattanayak et al., 2023).

4.4. NECESIDAD DE UN ENFOQUE GLOBAL Y MULTIDIMENSIONAL

La piratería, tanto en su forma histórica como contemporánea, subraya la necesidad de soluciones globales y colaborativas.

4.4.1. Educación y sensibilización

Así como se desmitifica la violencia de los piratas históricos, es necesario educar al público sobre los efectos reales de la piratería moderna en la industria cultural y en los creadores.

4.4.2. Regulación internacional

Las diferencias legales en la protección de derechos de autor entre países recuerdan las dificultades que enfrentaron las potencias marítimas para coordinar esfuerzos contra los piratas históricos. Acuerdos multilaterales podrían ser una solución viable para enfrentar el problema actual (McKenzie et al., 2023).

4.4.3. Modelos de negocio innovadores

Iniciativas como los servicios de streaming con modelos de suscripción de bajo costo (AVOD) han demostrado que es posible competir con la piratería ofreciendo accesibilidad sin comprometer los ingresos (Dahner & Waldfogel, 2023).

4.5. CONEXIÓN FINAL: DE LOS PIRATAS A LOS HACKERS Y LA INDUSTRIA CULTURAL

Al igual que los piratas marítimos del pasado, los hackers y piratas digitales representan un desafío sistémico que trasciende los límites económicos y culturales. Mientras que las narrativas románticas tienden a suavizar sus impactos, la realidad de la piratería —en cualquiera de sus formas— tiene consecuencias devastadoras, especialmente para los sectores más vulnerables.

La industria cultural, como víctima contemporánea, refleja los mismos dilemas éticos y estructurales que definieron la lucha contra la piratería marítima en siglos pasados. Sin embargo, esta conexión también sugiere oportunidades: desmitificar la romantización de la piratería y diseñar sistemas inclusivos que protejan a los creadores, promuevan la innovación y garanticen el acceso equitativo a la cultura.

5. CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo, hemos analizado cómo las narrativas culturales han transformado la figura de los piratas, desde saqueadores brutales en la historia marítima hasta símbolos de rebeldía y libertad tanto en la ficción como en el ciberespacio. Este proceso de idealización, que se extiende también a los hackers y otros personajes históricos, revela un fenómeno profundamente arraigado: la capacidad de las narrativas culturales para moldear nuestra percepción de la historia y nuestras aspiraciones colectivas.

5.1. DE LA HISTORIA A LA FICCIÓN: NARRATIVAS CULTURALES Y SOCIEDAD

Las narrativas culturales, al construir historias que resuenan en nuestras sociedades, contribuyen tanto a la preservación de la memoria histórica como a la formación de valores sociales. Sin embargo, cuando estas narrativas optan por idealizar criminales como piratas o hackers, se genera una desconexión entre la realidad de sus actos y la percepción que tenemos de ellos. Este desajuste no solo distorsiona nuestra visión de la historia, sino que también debilita la transmisión de ideales que realmente podrían inspirar virtudes en las generaciones contemporáneas.

Por ejemplo, al igual que los piratas han sido representados como figuras románticas y aventureras, también observamos este fenómeno en la representación de ciertos revolucionarios o personajes históricos. Estas idealizaciones, aunque cautivadoras, tienden a despojar a las figuras históricas de su complejidad, omitiendo tanto sus acciones destructivas como el contexto ético en el que operaron. Este proceso de desnaturalización e idealización tiene consecuencias graves para nuestra

comprensión de la historia y para la construcción de valores sociales que favorezcan el bienestar colectivo.

5.2 LA BANALIZACIÓN DEL MAL Y LOS DESAFÍOS CONTEMPORÁNEOS

La romantización de figuras como los piratas y los hackers es un ejemplo de lo que Hannah Arendt llamó la banalización del mal: un proceso en el que acciones que causan daño significativo se trivializan o justifican a través de narrativas culturales simplificadas. En lugar de promover una reflexión profunda sobre las implicaciones de estas acciones, estas narrativas tienden a glorificar transgresiones bajo el pretexto de lucha contra el poder, justificando el robo, la violencia o el cibercrimen como medios legítimos para alcanzar fines.

Este fenómeno es especialmente preocupante en un contexto global donde enfrentamos dilemas éticos complejos, desde la sostenibilidad de las industrias culturales hasta la necesidad de garantizar la justicia social en un entorno digital. La falta de una reflexión crítica sobre estas narrativas contribuye a perpetuar una visión fragmentada y, en muchos casos, errónea de los ideales que transmitimos a las generaciones futuras.

5.3. HACIA NUEVAS NARRATIVAS: EL RETO DE CONSTRUIR HÉROES VIRTUOSOS

Más que rescatar e idealizar figuras que representan narrativas destructivas, el verdadero desafío radica en cómo construimos y transmitimos nuevos héroes que inviten a acciones virtuosas y éticas. La sociedad contemporánea necesita ideales que fomenten la cooperación, el respeto y la creatividad en lugar de glorificar la apropiación, la violencia o la destrucción. Esto no significa negar la fascinación que figuras como los piratas o hackers despiertan, sino contextualizarlas adecuadamente para que su historia no distorsione los valores que queremos transmitir.

Las narrativas culturales tienen el poder de inspirar y educar, pero también de confundir y trivializar. Si las historias que contamos a través de la literatura, el cine o la cultura digital refuerzan patrones destructivos, corremos el riesgo de perpetuar una visión del mundo en la que las normas éticas se relativizan y el mal se normaliza. Por el contrario, al construir narrativas que celebren la virtud, el compromiso social y la

innovación positiva, podemos moldear generaciones más conscientes, críticas y orientadas hacia el bien común.

5.4 REFLEXIÓN FINAL

La romantización de figuras como los piratas y los hackers no debe impedarnos reconocer sus implicaciones negativas ni las distorsiones que generan en nuestra percepción histórica y cultural. Este proceso de idealización no solo afecta la comprensión de los hechos históricos, sino que también influye en cómo construimos las normas sociales y los ideales que compartimos.

El desafío contemporáneo no es solo desmitificar estas narrativas, sino también repensar cómo utilizamos la cultura y las historias para transmitir valores positivos y éticamente sólidos. Al comprender la complejidad de las figuras históricas y contemporáneas sin idealizarlas, podemos construir una sociedad que valore no solo la libertad y el ingenio, sino también la responsabilidad, la justicia y el respeto por los demás.

6. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

A la Fundación Carolina y la Universidad Finis Terrae en su rector Cristian Nazer Astorga, su decano de humanidades Gonzalo Letelier Widow y toda la Dirección de Filosofía y Formación General.

7. REFERENCIAS

- Arendt, H. (1963). *Eichmann en Jerusalén: Un estudio sobre la banalidad del mal*. Penguin Random House.
- Božić, V. (2023). *Creative Industries: The Future of Innovation and Impact*. ResearchGate.
- Coleman, G. (2014). *Hacker, Hoaxer, Whistleblower, Spy: The Many Faces of Anonymous*. Verso Books.
- Danaher, B., & Waldfogel, J. (2023). *Digital Piracy and the Long-Term Decline of Recorded Music Sales*. *Journal of Economic Perspectives*. DOI: 10.1257/jep.27.1.67.
- Davis, R. (2003). *The Lives of Pirates and Corsairs: Myth and Reality*. Routledge.

- ENISA. (2023). *Threat Landscape 2023: An Overview of Cybersecurity Trends*. European Union Agency for Cybersecurity. DOI: 10.2824/52944.
- García León, S. (2014). *Los delitos contra la propiedad: el empleo inadecuado de la terminología*. Centro de Historia del Crimen.
- Greenberg, A. (2019). *Sandworm: A New Era of Cyberwar and the Hunt for the Kremlin's Hackers*. Doubleday.
- Hu, Q. (2023). *Impact of Modernization on the Creative and Cultural Industries*. *International Journal of Mathematics and Social Sciences*. Enpress Publisher.
- International Federation of the Phonographic Industry (IFPI). (2023). *Global Music Report 2023*. IFPI Official Website.
- Karaganis, J. (2012). *Copy Culture in the US and Germany*. Social Science Research Network.
- Konstam, A. (2007). *Pirates: The Complete History from 1300 BC to the Present Day*. Osprey Publishing.
- McKenzie, J., Crosby, P., & Collins, A. (2023). No Such Thing as a Free Movie? Cross-Country Evidence on the Potential Impact of AVOD Streaming Services. *Journal of Cultural Economics*. DOI: 10.1007/s10824-020-09412-1.
- Noble, B. (2021). *The Ethics of Cybersecurity*. Springer. DOI: 10.1007/978-3-030-66605-7.
- Pattanayak, S., et al. (2023). *Reels to Pixels: Exploring the Role of Media Technologies in the Evolution of Bollywood's Digital Transformation*. Tec Empresarial.
- Penix-Tadsen, P. (2023). *Pirating Platform Studies: The Historical Impact of Latin American Clone Consoles, 1973-1994*. *Gamevironments Journal*.
- Sterling, B. (1993). *The Hacker Crackdown: Law and Disorder on the Electronic Frontier*. Bantam Books.
- Stevenson, R. L. (1883). *Treasure Island*. Cassell & Co.
- Velázquez, M. C. (2024). *Wars of Words: Early Modern Piracy in the Caribbean*. Matraga.
- Warner, J. (2009). *The Best Pirate Stories Ever Told*. Lyons Press.
- Watson, S. D., & Deeks, C. (2019). *The Ethics of Piracy in the Digital Age*. *New Media & Society*. DOI: 10.1177/1461444819892723.
- Xi, W., & Liu, D. (2023). *Research on the Development Trend of Localization of Popular Music Culture*. Leeme Journal.

EL ABASTECIMIENTO DE AGUA Y SU CLORACIÓN EN LA PROVINCIA DE LLEIDA ANTE EL CÓLERA DE LOS AÑOS SETENTA (SIGLO XX)

JESÚS RAÚL NAVARRO-GARCÍA
Instituto de Historia (IH, CSIC)

1. INTRODUCCIÓN

La cloración en la Lleida rural de la segunda mitad del siglo XX ante la amenaza del cólera es un tema sobre el que hemos venido trabajando (Navarro-García, 2018 y 2023), insertándose en los estudios sobre el abastecimiento y el saneamiento que han venido incrementándose últimamente (Matés-Barco y Rojas-Ramírez, 2018; Castro-Valdivia y Fernández-Paradas, 2023; Matés-Barco y Vázquez-Fariñas, 2023; Matés-Barco, Cardoso de Matos y Bernardo, 2023), aunque esto no se haya observado en lo referente a los entornos rurales, sobre todo en cómo han enfrentado la amenaza del cólera y enfermedades mucho más frecuentes—incluso en ciertos entornos urbanos— como las fiebres tifoideas, la disentería o el paratífus B (García-Villanova Ruiz, 2003; Álvarez de Sotomayor Gragera, 2011).

Por regla general, la realidad rural tenía poco que ver con lo que acontecía en las capitales y grandes ciudades⁹⁷. Por ello, nuestro trabajo aborda las particularidades de la ruralidad ilerdense tras producirse varios casos de cólera a principios de los años setenta del siglo pasado. El

⁹⁷ La investigación sobre los trihalometanos y los llamados subproductos de la cloración de las aguas de consumo humano excede los límites de este trabajo, pero tiene que ver con cierto cuestionamiento del cloro en la potabilización del agua y como desinfectante en el área de la Salud Pública (Gómez Báez, 2001; Villanueva, Kogevinas y Grimalt, 2001; Toruño Fonseca, 2007; Navalón Oltra, 2010). Se sabe desde 1974 que el cloro reacciona con la materia orgánica formando estos compuestos, por lo que en la época de nuestro estudio el cloro aún se veía como el principal aliado en la lucha contra los patógenos del agua.

estudio de esa coyuntura nos permite obtener una fotografía fija de cuál era el estado de los sistemas de abastecimiento de agua, de la existencia o no de sistemas de cloración, de su calidad, así como de los problemas sanitarios que ocasionaba, adicionalmente, la contaminación difusa⁹⁸. Esa coyuntura coincidía con un momento delicado del tardo franquismo, cuando la entrada de divisas, procedentes del turismo y trabajo estacional de miles de obreros que marchaban —sobre todo en verano y otoño— a Francia, Suiza y Alemania, podía verse en peligro por la limitación de los movimientos migratorios ocasionada por la incidencia del cólera. Al régimen le interesaba muy poco que el cólera se convirtiera en noticia de primera plana.

2. OBJETIVOS

Nuestro objetivo ha sido evaluar el funcionamiento del sistema de cloración y, en menor medida, abordar cómo la contaminación difusa actuaba en el ámbito rural de la provincia de Lleida en la década de los sesenta/setenta.

3. METODOLOGÍA

A pesar de no haber podido consultar documentos de la Dirección General de Sanidad ni de otros importantes archivos —caso del archivo de la Guardia Civil y del Archivo de Presidencia del Gobierno— hemos tenido acceso a información relevante, como la del Archivo Histórico Provincial de Lleida, sección Gobierno Civil, con correspondencia mantenida entre la Jefatura Provincial de Sanidad y el gobernador civil, ofreciendo una panorámica detallada sobre la cloración del agua en el ámbito rural ildense.

⁹⁸ Un estudio similar, centrado en los últimos años de la década de los ochenta en La Rioja, puede verse en "Subprograma de control de cloración de aguas de abastecimiento de La Rioja", 1988, que recoge los problemas de la cloración en este territorio y la incidencia de enfermedades transmitidas por el agua (fiebre tifoidea y paratifoidea). Por ejemplo, en julio y octubre de 1988 no cloraron sus aguas entre el 33 y 34 % de los municipios riojanos, ofreciendo un panorama desalentador más de una década después de la época que estudiamos aquí.

4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

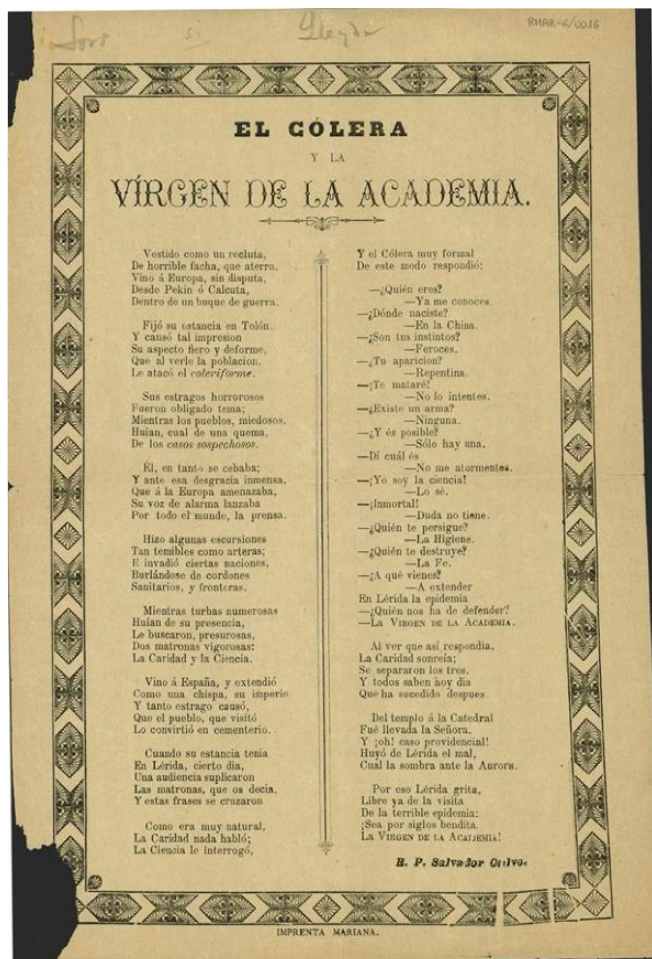
En los años cuarenta, el sistema de abastecimiento de agua potable en la provincia de Lleida adolecía de fuertes limitaciones, afirmación extensible a la propia capital provincial. La dependencia que había de los canales de riego (Canal de Aragón y Cataluña, Canal de Serós, Canal de Piñana, entre otros) para hacer llegar el agua a las poblaciones dificultaba su calidad al ser sistemas a cielo abierto, muy sensibles a contaminaciones difusas (purines, molinos de aceite, animales muertos o desagües de viviendas)⁹⁹. Incluso la cantidad de agua para consumo de boca quedaba limitada por las habituales averías de los canales y por sus cortes regulares para proceder a su limpieza. Esta irregularidad en el suministro obligaba a construir depósitos reguladores en localidades de cierto tamaño. Las poblaciones más pequeñas tuvieron dificultades para disponer de este tipo de construcciones y si el hábitat era disperso podían carecer incluso de redes de distribución, sin acceso a sistemas públicos de abastecimiento, saneamiento y cloración del agua, ni desde luego a un monitoreo periódico de la calidad del agua y de su cloración a través de tele-gestión a lo largo de redes de distribución, ni a una vigilancia epidemiológica bien diseñada (Vidal Nadal, Martínez, y Ayza, 1994; Haro Encinas, Nubes y Calderón Ortiz, 2012; Bolaños Alfaro, 2013). Por si esto fuera poco, las normativas sanitarias en el ámbito rural estaban muy desfasadas (Reglamento de Sanidad Municipal de 1925, y Reglamento de Bienes, Obras y Servicios Municipales de 1947), lo cual agravaba la situación por la mala calidad de las viviendas, la escasa asistencia médica, la mala alimentación y las propias deficiencias señaladas.

Si por algo se caracterizaba una provincia eminentemente rural como Lleida era por la falta de recursos económicos en el sector del abastecimiento de agua de boca. Tenía 255 municipios a principios de los setenta y entre 1920-1970 habían desaparecido casi otro centenar, algo que explica la enorme cantidad de recursos para conseguir infraestructuras hídricas que dotaran de servicios de agua de calidad a la

⁹⁹ Hoy en día esta peculiaridad todavía ocasiona incidencias en la calidad del agua (Gracenea Zugarramurdi, Gómez López y Ramírez, 2011).

población, sobre todo a la residente en pequeños municipios, necesitada de depósitos reguladores, conexiones domiciliarias, electricidad y equipos de cloración¹⁰⁰.

FIGURA 1. “El cólera y la Virgen de la Academia”, del R. P. Salvador Calvo (1880). Imprenta Mariana.



Fuente: Fons Sol-Torres, Universitat de Lleida. <https://goo.su/jNvjN>

¹⁰⁰ Una situación similar, pero en otro ámbito territorial, y más tardíamente, podemos encontrarla en Aguiar Prieto, Cepero Martín y Coutin Marie, 2000, y en Orozco Ramos, Cayán-Martínez, García-Cabezas y Pilataxi-Contreras, 2020.

Ante esta situación, fue sobre todo el Ministerio de Obras Públicas el que difundió modelos de arquetas para poder clorar agua y proveyó también de aparatos para clorar en garrafas cuando las ayudas no podían llegar a municipios menores a 300 habitantes.

Los casos de cólera a principios de los setenta fueron muy relevantes y la administración pública española tomó conciencia del gran esfuerzo que era necesario adoptar ante las deficiencias del sistema de abastecimiento de agua en el ámbito rural. Durante esa década se habían instalado muchos sistemas de cloración, pero su funcionamiento dejaba mucho que desear en importantes poblaciones de Lleida como Borjas Blancas, Solsona, Tremp, Almacelles, Cervera, Pont de Suert, Pobla de Segur, Alfarràs, Alcarràs o Artesa de Segre.

FIGURA 2. Comarcas de la provincia de Lleida



Fuente: <https://goo.su/En4X>

Pretendemos aquí introducir, por tanto, en el debate historiográfico de amplias zonas rurales del país el inicio de la cloración metódica en el abastecimiento de agua de boca. Una modernidad que significaba poder disponer de agua potable mientras al tiempo que España entraba en el desarrollo turístico. Si quería el franquismo consolidar la entrada de divisas turísticas y el transvase de mano de obra sobrante a la Europa desarrollada se trataba de un evidente desajuste que debía subsanarse en un país que se abría al exterior mientras la ruralidad apenas avanzaba en cuestiones básicas como el abastecimiento de agua potable.

Aunque, como hemos señalado, no hemos podido consultar algunos archivos relevantes, el régimen franquista a principios de la década de los setenta fue plenamente consciente de que los intercambios con Europa exigían un esfuerzo económico de gran magnitud para dotar a la ruralidad de sistemas de abastecimiento de agua y saneamiento homologables con los del ámbito urbano.

En la sección Gobierno Civil del Archivo Histórico Provincial de Lleida constatamos que muchos municipios tenían activos sistemas de cloración, pero su funcionamiento dejaba mucho que desear. Una cosa era clorar el agua y otra muy distinta que se hiciera correctamente. Por otra parte, muchos municipios carecían de depósito regulador, dificultando la cloración colectiva, caso de localidades como Torallola, Toralla, Rivert, Serradell, Sant Martí de Canals, Claverol y Hortonedá (Pallars Jussá)¹⁰¹, entre otros.

La población de otras localidades como Mur, en la misma comarca del Pallars Jussá, vivía muy diseminada y tenía problemas para clorar¹⁰², algo que se repetía en las masías de Soses o en el municipio de Abella de la Conca, en el que Abella tenía solo nueve viviendas y Boixols quince más, abasteciéndose cada uno de esos núcleos con una fuente pública. Además, había en Abella unas cuarenta casas de campo diseminadas por todo el término que usaban agua “captada y conducida

¹⁰¹ Oficio del alcalde de Pallars Jussá al gobernador civil, 23 de julio de 1971. Archivo Histórico Provincial de Lleida, en adelante AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹⁰² Oficio del alcalde de Mur al gobernador civil, 26 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

desde otros tantos manantiales de los montes y bosques colindantes”¹⁰³. Esta población —sin acceso a un depósito de agua conectado a redes de distribución— debía realizar, bajo su responsabilidad, el tratamiento del agua para potabilizarla, caso también de parte de la población de Avellanes-Santa Lliana (Noguera). La demanda de cloro en forma de hipoclorito sódico o hipoclorito de calcio y lejía generó problemas de abastecimiento en la segunda quincena de julio de 1971, como se constata en algunas localidades (Maldá¹⁰⁴, en el Urgel, o Valfogona de Balaguer¹⁰⁵, en la Noguera). En las localidades donde no se podía clorar el agua automáticamente, la cloración debía hacerse en los domicilios o hirviendo el agua, como ocurría en algunas entidades del municipio de Pallars Jussà¹⁰⁶ y en parte de la población de Alamús¹⁰⁷ y Soses¹⁰⁸.

La vacunación contra el cólera también debió alcanzar altos porcentajes entre la población ilderdense durante el mes de julio a fin de controlar la enfermedad. En Torrefarrera, por ejemplo, el día 22 ya se había vacunado el 80 % del censo y no se había llegado al 100 % por falta de vacunas¹⁰⁹. Sidamunt, por esos días, tenía vacunado al 80-90 % de su población en primera dosis¹¹⁰.

Los casos de cólera en el país y el temor a mayores contagios no solo alertaron a las autoridades sanitarias y políticas, sino también a los ayuntamientos, que en muy pocas ocasiones reconocían clorar el agua desde “ya hace bastante tiempo” (Serós¹¹¹) o desde hace “algún tiempo”

¹⁰³ Oficio del alcalde de Abella de la Conca al gobernador civil, 30 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹⁰⁴ Oficio del alcalde de Maldá al gobernador civil, 24 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹⁰⁵ Oficio del alcalde de Valfogona de Balaguer al gobernador civil, 24 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹⁰⁶ Oficio del alcalde de Pallars Jussà al gobernador civil, 23 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹⁰⁷ Oficio del alcalde de Alamús al gobernador civil, 21 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹⁰⁸ Oficio del alcalde de Soses al gobernador civil, 19 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹⁰⁹ Oficio del alcalde de Torrefarrera al gobernador civil, 22 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹¹⁰ Oficio del alcalde de Sidamunt al gobernador civil, 24 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹¹¹ Oficio del alcalde de Serós al gobernador civil, 19 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2917.

(Mongay)¹¹². La inmensa mayoría, por el tono de sus comunicaciones, empezó a clorar el agua coincidiendo con los temores al contagio por cólera, caso de Os de Balaguer (La Noguera), Sant Guim de Freixanet (Segarra), Golmés (Plana de Urgel), Solsona (Solsonés), Áger (Noguera), Torregrosa (Plana de Urgel), Bellpuig (Urgel), Figols de Orgañá (Alto Urgel), Montellá Martinet (Baja Cerdaña), Alfarrás (Segriá), Sant Martí de Río Corb (Urgel), Belloch de Urgel (Plana de Urgel), Mayals (Segriá), Preixana (Urgel), Preixens (Noguera), Alamús (Segriá), Alguaire (Segriá), Avellanes-Santa Lña (Noguera), Rosselló (Segriá), Borjas Blancas (Las Garrigas), Sidamunt (Plana de Urgel), Soses (Segriá) y Verdú (Urgel). Todas estas localidades empezaron a clorar sus aguas en julio de 1971. El alcalde de Verdú reconocía que la cloración se hacía con lejía comercial y que exigía una dedicación constante “por no disponer de personal suficiente”¹¹³.

FIGURA 3. *Caricatura del Dr. Jaime Ferrán, precursor de la vacuna anticolérica (finales del siglo XIX).*



Fuente: <https://goo.su/yge7ZiN>

¹¹² Oficio del alcalde de Mongay al gobernador civil. AHPLL, Gobierno Civil, 2917.

¹¹³ Oficio del alcalde de Verdú al gobernador civil, 31 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

Este problema afectaba a poblaciones pequeñas, aunque Verdú no lo era pues tenía 1225 habitantes, extendiéndose el problema a localidades como Borjas Blancas (5041 habitantes), que en julio de 1971 aún cloraba manualmente el agua (Sánchez y Martínez Ferrando, 1991). Así debía ocurrir en otras muchas localidades que no comunicaban si tenían sistemas automáticos a principios de los setenta, como Golmés¹¹⁴, otra localidad de poco más de mil habitantes, Os de Balaguer con 1040¹¹⁵, Sant Guim con 1206, Ager¹¹⁶ con unos ochocientos, Montellá Martinet¹¹⁷ con 695 o incluso en Solsona¹¹⁸, con más de cinco mil. En la misma situación estarían Bell-Lloch¹¹⁹ con 2307 habitantes, Sant Martí de Río Corb¹²⁰, Mayals¹²¹ con 1562, o Mongay¹²² con 1050, Sidamunt¹²³ con apenas quinientos, Soses¹²⁴ con 1426, Alguaire¹²⁵ con casi tres mil, Alamús con 687, Avellanes-Santa Lña¹²⁶ con 656 o Pallars Jussá¹²⁷ con 855.

Esta cloración a veces se veía acompañada por una limpieza del depósito de agua (Alamús¹²⁸) o por un incremento de la vigilancia del cloro en las aguas, pasando de ser semanal a diaria (Avellanes-Santa Lña).

¹¹⁴ Oficio del alcalde de Golmés al gobernador civil, 20 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2917.

¹¹⁵ Oficio del alcalde de Os de Balaguer al gobernador civil, 20 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2917.

¹¹⁶ Oficio del alcalde de Ager al gobernador civil, 19 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2917.

¹¹⁷ AHPLL, Gobierno Civil, 2917.

¹¹⁸ Oficio del alcalde de Solsona al gobernador civil, 20 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2917.

¹¹⁹ Oficio del alcalde de Bell-Lloch al gobernador civil, 20 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2917.

¹²⁰ AHPLL, Gobierno Civil, 2917.

¹²¹ AHPLL, Gobierno Civil, 2917.

¹²² AHPLL, Gobierno Civil, 2917.

¹²³ Oficio del alcalde de Sidamunt al gobernador civil, 24 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹²⁴ Oficio del alcalde de Soses al gobernador civil, 19 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹²⁵ Oficio del alcalde de Alguaire al gobernador civil, 21 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹²⁶ Oficio del alcalde al gobernador civil, 21 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹²⁷ Oficio del alcalde de Pallars Jussá al gobernador civil, 23 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹²⁸ Oficio del alcalde de Alamús al gobernador civil, 21 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

Ayuntamientos como Alfarrás¹²⁹ y Os de Balaguer¹³⁰ anunciaban en julio de 1971 que se iban a instalar aparatos reguladores para suministrar cloro. Poblaciones relativamente grandes como Bellpuig, con 3565 habitantes, y Torregrosa¹³¹, con otros 2532, ya tenían sistemas de cloración constante en forma de goteo que requerían instalación eléctrica previa. Borjas Blancas, con algo más de cinco mil, iba a instalar a finales de aquel mes de julio una estación depuradora para el abastecimiento¹³². En el polo opuesto, poblaciones con menos de mil habitantes como Preixens¹³³, Preixana y Figols de Orgañá¹³⁴ habían instalado ya estos aparatos de cloración automática. Nos consta que una casa comercializadora de este tipo de dosificadores era Kleabisch, de Barcelona, que suministró por ejemplo a la localidad de Sant Guim de Freixanet, en la comarca de la Segarra, casi en el límite con la provincia de Barcelona y con poco más de mil habitantes¹³⁵. Localidades como Rosselló, con 1414 habitantes también habían hecho un proyecto de esterilización automática, del que resultó ganador la barcelonesa Oxiagua, S. A., que se había comprometido a instalarlo en menos de veinte días, con un coste de 68 400 pesetas, cantidad que no estaba ni programada ni presupuestada¹³⁶, no figurando por tanto entre las prioridades municipales este tipo de inversiones para potabilizar el agua.

¹²⁹ Oficio del alcalde de Alfarrás al gobernador civil, 20 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2917.

¹³⁰ Oficio del alcalde de Os de Balaguer al gobernador civil, 20 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2917.

¹³¹ Oficio del alcalde de Torregrosa al gobernador civil, 19 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2917.

¹³² Oficio del alcalde de Borjas Blancas al gobernador civil, 22 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

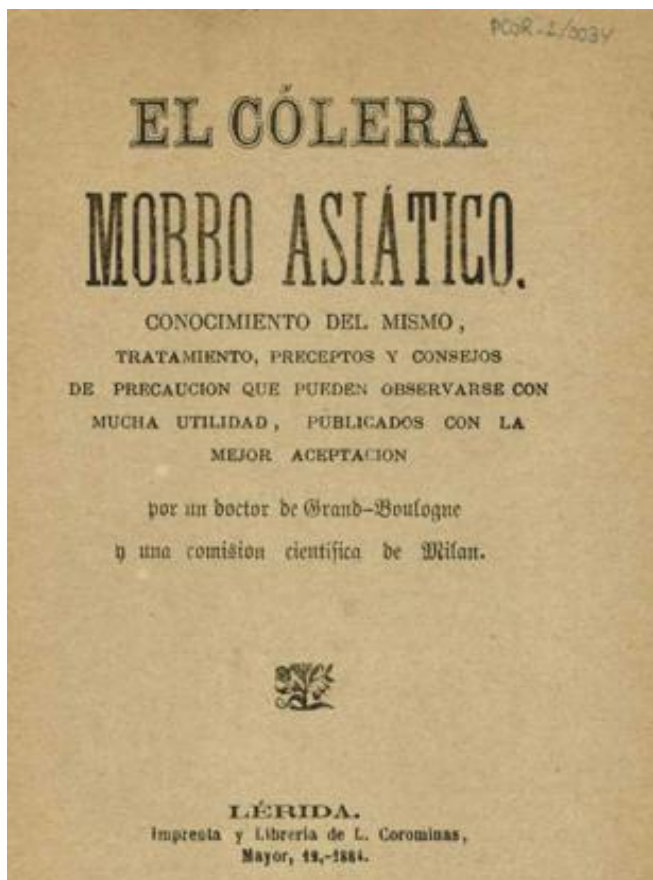
¹³³ Oficio del alcalde de Preixens al gobernador civil, 19 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2917.

¹³⁴ Oficio del alcalde de Figols de Orgañá al gobernador civil, 19 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2917.

¹³⁵ Oficio del alcalde de Sant Guim al gobernador civil, 20 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2917.

¹³⁶ Oficio del alcalde de Rosselló al gobernador civil, 22 de julio de 1971. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

FIGURA 4. *El cólera morbo asiático. Conocimiento del mismo, tratamiento, preceptos y consejos (1884)*



Fuente: <https://goo.su/tEB56J>

La llegada del verano de 1972 hizo saltar las alarmas en las jefaturas provinciales de sanidad. La de Lérida en concreto pondría confidencialmente en aviso a los farmacéuticos de la provincia, completando las órdenes transmitidas antes a los ayuntamientos y jefes locales de sanidad para evitar los previsibles riesgos derivados de la epidemia de 1971. A los farmacéuticos titulares se les recordaba sus competencias en el control de la potabilidad del agua abriendo fichas para cada abastecimiento público de su partido y vigilando semanalmente la presencia de cloro libre en ellos. Además, los farmacéuticos tenían bajo su autoridad a las personas que desde cada ayuntamiento se encargaban de añadir el

cloro y controlar el cloro residual en los puntos de la red. Estas medidas de control del abastecimiento se habían convertido en absolutamente prioritarias, por encima de las vacunaciones, y los farmacéuticos eran responsables directos, aunque no todo dependía de su compromiso ni del de la persona encargada del control del cloro residual¹³⁷. Pese a la obligatoriedad de comunicar cualquier anomalía a los jefes locales de sanidad y a la Jefatura Provincial, los ayuntamientos eran los encargados de resolverlas, lo cual indicaba la limitación de recursos de las autoridades sanitarias provinciales.

Estas normas dirigidas a los farmacéuticos no eran más que complementarias a las que habían recibido también de forma confidencial, solo una semana antes. Los alcaldes y jefes locales de sanidad debían asegurar la existencia de cloro libre en grifo de 0,5 mg/l, revisando para ello los sistemas de depuración y previendo la compra de productos clorados. La administración pública —a través de la Dirección General de Obras Hidráulicas y las Confederaciones Hidrográficas— proporcionaría gratuitamente aparatos cloradores muy sencillos que se colocaban en garrafas de cristal de 16 litros. Ambos organismos ofrecían también esquemas de arquetas para clorar, incluyendo indicaciones técnicas para poder hacerlas donde no se pudiera clorar el agua a la entrada de un depósito y a un costo asumible —en torno a las 16 000 pesetas¹³⁸—. Las autoridades sanitarias tenían un claro objetivo en la primavera de 1972: que no hubiera “ningún punto de agua de consumo sin clorar”¹³⁹. Solo el oficio que se dirige a los jefes locales de Sanidad aborda la amenaza del cólera desde una vertiente más amplia, que incluye desde luego la cloración, pero sin olvidar el control del riego de verduras y hortalizas con aguas residuales y la necesidad de clorar estos

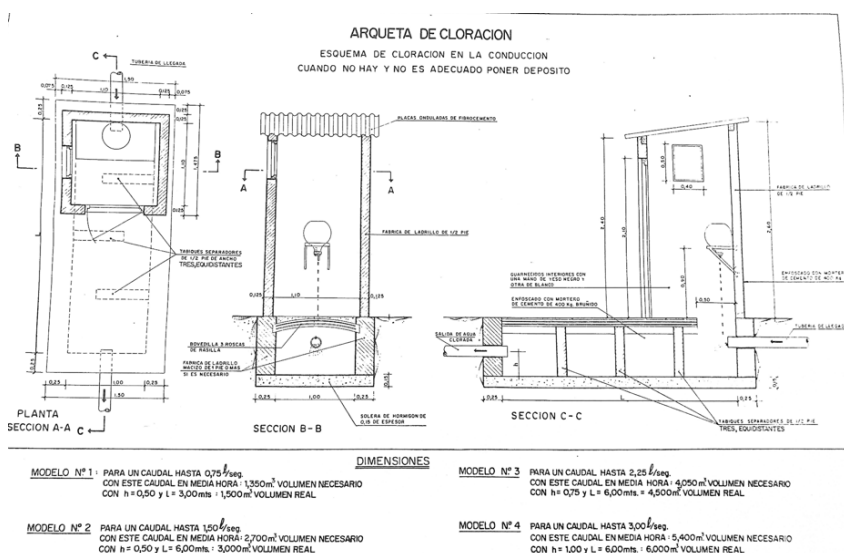
¹³⁷ La jefatura provincial de Lérida ponía en marcha también un equipo móvil para recorrer periódicamente los pueblos de la provincia y comprobar la presencia de cloro libre en grifo para así reforzar las funciones de los farmacéuticos (Oficio confidencial de la Jefatura Provincial de Sanidad de Lérida, a cargo de Joaquín Enrech Salazar, dirigido a los farmacéuticos de la provincia, Lérida, 18 de abril de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920).

¹³⁸ Oficio del jefe Provincial de Sanidad de Lérida, Joaquín Enrech Salazar, a los alcaldes provinciales, Lérida, 11 de abril de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹³⁹ Oficio del jefe Provincial de Sanidad de Lérida, Joaquín Enrech Salazar, a los alcaldes provinciales, Lérida, 11 de abril de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

productos antes de su consumo, teniéndolos en disolución con 25 gotas de lejía por litro de agua durante media hora, especialmente en instalaciones turísticas. También se recomendaba echar mano de la educación sanitaria e incluso de la vacunación, aconsejando que fuera optativa debido a sus limitaciones. En los cuadros clínicos que se dieran con diarrea, pese a las medidas preventivas adoptadas, se aconsejaba el uso sistemático de la Tetraciclina¹⁴⁰.

FIGURA 5. Modelo de arqueta de cloración propuesto por la Confederación Hidrográfica del Ebro.

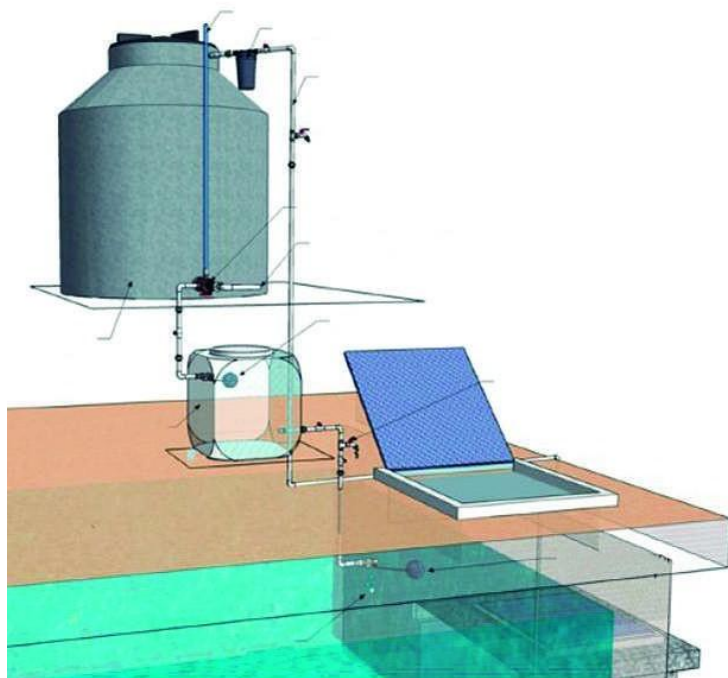


Fuente: AHPLL, Gobierno Civil, 1920.

Los casos de cólera de 1971 obligaron a un gran esfuerzo por parte del Ministerio de Obras Públicas para construir obras acondicionadoras e instalar dispositivos potabilizadores, aunque muchas localidades de menos de 300 habitantes quedaron fuera de ese plan. En el resto, era urgente que habilitadas las nuevas facilidades funcionaran a pleno rendimiento ante la llegada del calor veraniego y la aglomeración de turistas.

¹⁴⁰ Oficio confidencial de la Jefatura Provincial de Sanidad de Lérida a los jefes locales de Sanidad de los pueblos de la provincia, Lérida 11 de abril de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 1920.

FIGURA 6. *Equipo de cloración por goteo de carga constante.*



Fuente: <https://goo.su/UViWe>

Para ello, los alcaldes se responsabilizaban de la cloración diaria bajo el asesoramiento de las jefaturas de sanidad y los Servicios Hidráulicos provinciales y las labores de una persona encargada de dichas tareas de cloración¹⁴¹. La llegada del verano hizo que se redoblaran las medidas higiénico-sanitarias para controlar la comercialización de frutas y verduras, que se consumían crudas y que podían ser el origen de procesos diarreicos infecciosos. Para ello se prohibió en los pequeños núcleos poblacionales la venta ambulante de artículos alimenticios de abastecimiento público (incluyendo queso, nata, mantequilla, carnes y pescado) por desconocerse tanto el origen de los productos vendidos como la identificación de los vendedores, fijándose la necesidad de abastecerse

¹⁴¹ Circular nº 8 de la Dirección General de Política Interior y Asistencia Social, 1972, dirigida al gobernador civil de Lérida para promover el cumplimiento de lo ordenado el 20 de enero en lo referido al reforzamiento del saneamiento y la depuración del agua. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

los grandes núcleos de población de mercados mayoristas, centrales hortofrutícolas o almacenes frigoríficos registrados en la Dirección General de Sanidad¹⁴².

En 1972 la situación referida a la cloración de las localidades provinciales siguió siendo preocupante. Las poblaciones con malos resultados en los controles de cloración fueron aún muy altos, en especial durante los meses de verano e inicios del otoño (junio a octubre).

TABLA 1. *Número de localidades con problemas de cloración en la provincia de Lérida (1972)*¹⁴³

Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre
177	67	55	51	48	35	14

Con todo, los problemas eran de diferente índole. Por ejemplo, en Espot, una pequeña localidad pirenaica de menos de trescientos habitantes, la mala calidad de la cloración se debía a las características de los depósitos reguladores, con un diámetro superior al de la salida por lo que parte del cloro se perdía por el rebosadero¹⁴⁴. Esto ocurría también en la pequeña localidad de Els Torms, a causa del gran caudal de agua de entrada, que podía dar resultados de escasa cloración en inspecciones sanitarias pese a encargarse el alguacil de echar el cloro necesario al depósito¹⁴⁵. En otras ocasiones se producían averías en el paso del cloro, acabando en obstrucciones totalmente ajenas a las políticas municipales pero que exigían extrema vigilancia si no se quería que se produjeran incidencias sanitarias en la población como ocurrió en la localidad de Soses, próxima a la capital y por entonces con una población de 1400 habitantes¹⁴⁶. Algo similar ocurrió en las pequeñas

¹⁴² La Vanguardia Española, Barcelona, 19 de abril de 1972, p. 29, y Boletín Oficial de la Provincia, 8 de abril de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹⁴³ AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹⁴⁴ AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹⁴⁵ Oficio del alcalde de Els Torms al gobernador civil, julio de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹⁴⁶ Oficio del alcalde de Soses al gobernador de Lérida, 19 de junio de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

localidades de La Floresta y Omellons, en Las Garrigas, y Sant Guim de la Plana, en La Segarra, en las que pese a tener sistemas de cloración en funcionamiento y pocos habitantes (apenas trescientas personas) experimentaron el taponamiento del tubo que daba salida al cloro hacia el tubo que conducía el agua, por lo que tenían que instalar una bomba automática acoplada al grupo de elevación de aguas¹⁴⁷. En otra pequeña localidad de la comarca del Urgel, Vallbona de las Monjas, con menos de quinientos habitantes, el problema radicaba en la dificultad de clorar el agua de un manantial que surtía a un pequeño sector de la población a través de una fuente. El resto de la localidad se nutría de un depósito pequeño, del cual también se filtraba el agua. El alcalde no podía por menos que decir “que gastamos mucha lejía y no se ve”¹⁴⁸. En otras localidades como Els Torms, de apenas trescientos habitantes, en la comarca de Las Garrigas, el problema procedía del vecino pueblo de Juncosa, cuyas cloacas y aguas residuales de la balsa de la cooperativa se filtraban por la zona donde estaba la mina de agua¹⁴⁹. Vila-sana, en la Plana de Urgel, pese a tener 624 habitantes en 1972 no podía clorar el agua al no poseer depósito de abastecimiento. La cloración tenía que hacerse en los depósitos particulares de cada vivienda por lo que existía un peligro constante de contaminación. Aunque el ayuntamiento había solicitado la construcción del depósito municipal y la red de distribución, la realidad era que aún no se había solucionado un problema tan acuciante en junio de 1972. Ese mismo verano muchos pueblos reconocían que era inminente o ya una realidad la puesta en marcha de sistemas de cloración (Albesa, La Floresta y Omellons en forma de dosificadores acoplados al grupo de elevación de aguas al depósito regulador)¹⁵⁰. Pequeñas localidades aún tenían problemas de naturaleza

¹⁴⁷ Oficio del alcalde de Sant Guim de la Plana al gobernador civil, 25 de octubre de 1972; del alcalde de Omellons al gobernador civil, 14 de octubre de 1972, y del alcalde de La Floresta al gobernador civil, 27 de septiembre de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹⁴⁸ Oficio del alcalde de Vallbona de las Monjas al gobernador civil, 20 de octubre de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹⁴⁹ Oficio del alcalde de Els Torms al gobernador civil de Lérida, 30 de junio de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹⁵⁰ Oliana, con casi dos mil habitantes y ubicada en el Alto Urgel, aún tenía previsto instalar el verano de 1972 un dosificador de cloro modelo Advance 450 en cada instalación de

diversa. Por ejemplo, el alcalde de Fondarella, que tenía medio millar de habitantes, reconocía que la cloración venía haciéndose y aumentándose la dotación de cloro a la vista de los resultados de los análisis de agua, fijándose en 15 litros de lejía por mil m³ de agua, cantidad muy superior a la recomendada¹⁵¹. La Confederación Hidrográfica del Ebro estaba construyendo por aquel entonces unos depósitos-arquetas en los municipios de menos de mil habitantes, pero esto tampoco había llegado a todos ellos. En Fondarella, el farmacéutico de Mollerussa era el encargado de clorar esa localidad de la Plana de Urgel, procediendo el pueblo a limpiar de posos el depósito de agua como medida complementaria a la cloración¹⁵². Otra localidad con menos de mil habitantes, Benavent de Lérida, llevaba clorando sus aguas varios meses, pero la ampliación del depósito ocasionaba irregularidades en el tratamiento. Aquel verano de 1972 todavía se preveía que todo funcionara igual hasta el mes de agosto, aunque el proyecto técnico de ejecución de la ampliación ya contemplaba dotar la balsa de filtros para la dosificación¹⁵³. Estos aparatos automáticos conseguían cloraciones uniformes y efectivas y localidades de mil e incluso dos mil habitantes como Bellvís¹⁵⁴, Torres de Segre, Ibars de Urgel, Anglesola o Preixens¹⁵⁵ los tenían ya en funcionamiento el verano de 1972 o estaban a punto de instalarlos dado que, en ocasiones, los intentos de cloración no habían dado buenos resultados, caso de la localidad de Torres de Segre —con

distribución para asegurar el tratamiento de las aguas (Oficio del alcalde de Oliana al gobernador de Lérida, 23 de junio de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920).

¹⁵¹ Oficio del alcalde de Fondarella al gobernador civil de Lérida, 15 de junio de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹⁵² El farmacéutico titular de Bossost, Miguel Almansa Calzado, procedía a la cloración de las aguas de esta localidad del Valle de Arán el verano de 1972 (Oficio del alcalde de Bossost al gobernador civil, 21 de junio de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920).

¹⁵³ Oficio del alcalde de Benavent de Lérida al gobernador civil, 14 de junio de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹⁵⁴ Bellvís tenía instalado en julio de 1972 un aparato clorador marca Avance, que se acoplaba a la tubería general y que funcionaba a base de gas cloro con un resultado satisfactorio desde que se instaló en la localidad (AHPLL, Gobierno Civil, 2920).

¹⁵⁵ Oficios del alcalde de Anglesola al gobernador civil, 13 de junio de 1972, del alcalde de Ibars de Urgel al gobernador civil, 14 de junio de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920. El suministro de cloro lo hacía en Ibars de Urgel la empresa Electroquímica de Flix.

2000 habitantes—, cercana a la capital y con el consiguiente peligro sanitario¹⁵⁶.

Los aparatos de cloración fueron aportados por organismos como la Comisaría de Aguas del Pirineo Oriental en localidades como Sant Llorenç de Morunys, en el Solsonés, a través de la Junta de Aguas de Font Llumá, que debía ser la que cumpliera las normas de cloración del agua de abastecimiento público pues el vaciado de lejía comercial en el depósito general de agua no había asegurado una perfecta cloración hasta el verano de 1972, fecha en la que el farmacéutico de Solsona ya había puesto en marcha el aparato de cloración suministrado por la mencionada Comisaría de Aguas, con una dosificación segura, continua y precisa¹⁵⁷.

Otros aparatos de cloración fueron solicitados por pequeños ayuntamientos a la Jefatura Provincial de Sanidad, llegando en el verano de 1972 a Prats y Sampsor, en la Baja Cerdaña, con poco más de cien habitantes, y a Juncosa (Las Garrigas), con poco más de setecientos, permitiendo una cloración permanente del agua procedente de manantiales y que se distribuía desde depósitos cerrados a través de redes que iban a los domicilios particulares¹⁵⁸, mejorando así el sistema de cloración que antes se realizaba echando lejía. Algunos ayuntamientos como Fondarella mostraban sus dudas pese a que el farmacéutico de Mollerussa cloraba sus aguas, estando pendiente de los depósitos arquetas promovidos por la Confederación Hidrográfica del Ebro o bien optando por el sistema ofrecido por la Jefatura Provincial de Sanidad u otros que, al entender del ayuntamiento, eran de mayor garantía y más económicos, ofrecidos por casas especializadas¹⁵⁹. Otra localidad, esta vez con una población mayor, Pons, con unos dos mil habitantes por aquel entonces y ubicada en la Noguera, confesaba que llevaba clorando sus aguas

¹⁵⁶ Oficio del alcalde de Torres de Segre al gobernador civil, 20 de junio de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹⁵⁷ AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹⁵⁸ Oficios del alcalde de Juncosa al gobernador civil, 23 de junio de 1972, y del alcalde de Prats y Sampsor al gobernador civil, 17 de junio de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920. Una visita virtual al depósito de Lleida, acabado de construir en 1792, puede verse en https://www.viajesvirtuales.es/deposito_del_pla_de_laigua_lerida_espana-133257-es.html

¹⁵⁹ Oficio del alcalde de Fondarella al gobernador civil, 15 de junio de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

desde 1971 sin interrupción, aunque para una mayor eficacia se había procedido a una cloración fraccionada pues en algunos sectores de la localidad el agua no quedaba clorada y en otros tenía exceso. En el verano de 1972 iban a intensificar la periodicidad en la adición de cloro, lo cual indicaba un sistema de cloración poco fiable¹⁶⁰. Otras poblaciones relevantes de la provincia como Poble de Segur, con 3500 habitantes, también tuvieron algunos problemas para clorar sus aguas a inicios del verano¹⁶¹. Otra importante ciudad leridana, capital de la comarca del Alto Urgel, Seo de Urgel, con casi ocho mil habitantes, no escapaba a las dudas y sospechas y su alcalde tuvo que salir a aclarar que el farmacéutico cloraba el agua “hasta el punto de que ha levantado las protestas de la ciudad por considerar la gente suficientemente preparada que lo hace con exceso pues se comprueba la cloración al usarla”¹⁶². Que la cloración no era un reto solucionado lo demuestra el hecho de que tres localidades que apenas superaban los mil habitantes o incluso no llegaban a ellos como Artesa de Lérida, Castellsans y Sidamon, en la comarca de la Noguera, Las Garrigas y la Plana de Urgel, estaban ese verano instalando dosificadores con gas-cloro y cloro líquido para solucionar el problema de cloración que persistía¹⁶³. Esta situación de enfrentamiento de la realidad y de querer solventar los problemas derivados de las limitaciones en el abastecimiento coexistían, por paradójico que parezca, con lecturas de la realidad que recuerdan la situación previa a la de 1971. Como ejemplo, el alcalde de la pequeña localidad de Vilanova de la Aguda (la Noguera) le escribía al gobernador provincial que “a juicio de este ayuntamiento el agua del pueblo de Vilanova de la Aguda procede de fuente, recogiéndola en depósitos cerrados sin posible contaminación tanto por lo que se refiere al depósito regulador

¹⁶⁰ Oficio del alcalde de Pons al gobernador civil, 31 de julio de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹⁶¹ Oficio del alcalde de Poble de Segur al gobernador civil, 19 de junio de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹⁶² Oficio del alcalde de Seo de Urgel al gobernador civil, 23 de junio de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹⁶³ Oficio de los alcaldes de Artesa de Lérida y Castellsans al gobernador civil de Lérida en julio de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920. El de Sidamon, paralelamente, ampliaba y acondicionaba tanto la captación como el depósito de abastecimiento de aguas potables.

como a los particulares de las viviendas”¹⁶⁴. Otros como Preixens, cuyos tres núcleos urbanos dependientes (Pradell, Les Ventoses y Preixens) apenas llegaban a los mil habitantes, en la comarca de la Noguera, acometieron un gran esfuerzo económico, próximo a las cien mil pesetas, a fin de instalar fuerza eléctrica en cada uno de los depósitos de agua para que funcionaran los aparatos cloradores automáticos, algo que consiguieron a mediados de junio de 1972¹⁶⁵, aunque es probable que el cierre regular del canal de Urgel y los turnos de agua que tenían que poner en marcha por las restricciones, provocaran algunas deficiencias en la cloración. Paralelamente, Castellciutat, que pronto se integraría en la ciudad de Seo de Urgel, en el Alto Urgel, con algo más de quinientos habitantes, acometía una fuerte inversión de 700 000 pesetas para poder abastecer de agua clorada a la localidad¹⁶⁶.

FIGURA 7. Noticias aparecidas en el diario *Segre* sobre la interrupción del servicio de agua en Vilagrassa y en Artesa de Segre por problemas en el sistema de cloración.

SEGRE

Un pueblo de Lleida prohíbe el consumo de agua por falta de cloración

Artesa de Segre prohíbe beber agua del grifo al 'descontrolarse' el cloro

Fuente: *Segre* (19 de agosto y 24 de septiembre de 2022)

5. CONCLUSIONES

El estudio de caso de una provincia rural como Lleida, con una población dispersa y baja densidad demográfica, nos ofrece un buen ejemplo de

¹⁶⁴ Oficio del alcalde de Vilanova de l'Aguda al gobernador provincial, 19 de junio de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹⁶⁵ Oficios del alcalde de Preixens al gobernador civil, 16 de junio y 25 de octubre de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

¹⁶⁶ Oficio del alcalde de Seo de Urgel al gobernador civil, 23 de junio de 1972. AHPLL, Gobierno Civil, 2920.

cómo era el estado sanitario de las pequeñas poblaciones del país, caracterizadas por múltiples problemas que afectaban tanto al abastecimiento como al saneamiento, con repercusiones más que evidentes en la calidad del agua de boca y en la incidencia de afecciones digestivas. Nuestro estudio pretende, por tanto, abrir caminos que permitan profundizar en esta temática de la cloración, muy poco abordada en la historiografía española hasta el momento, sobre todo desde una vertiente histórica.

6. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Esta investigación se benefició de una ayuda de la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía, que financió una estancia en el Departamento de Análisis Económico de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de la Universidad de Zaragoza entre el 1º de enero y el 8 de julio de 2009, que me permitió trabajar en los archivos de la Confederación Hidrográfica del Ebro, en Zaragoza, y en el Archivo Histórico Provincial de Lleida, en esta capital catalana.

7. REFERENCIAS

- Aguiar Prieto, P., Cepero Martín, J. A. y Coutin Marie, G. (2000). La calidad del agua de consumo y las enfermedades diarreicas en Cuba, 1996-1997. *Revista Panamericana de Salud Pública*, 7 (5), 313-318.
<https://goo.su/7r2mu7>
- Álvarez de Sotomayor Gragera, M. del P. (2011). Sistemas de abastecimiento de aguas en núcleos rurales. Variables que influyen en la cloración. [Tesis doctoral, Universidad de Granada (España)]
<https://digibug.ugr.es/handle/10481/15445>
- Bolaños-Alfaro, J. D. (2013). Implicaciones del monitoreo periódico de la calidad del agua potable en el cantón de Grecia, Alajuela, Costa Rica. *InterSedes*, 14 (28), 39-53. <https://goo.su/3iqMW>
- Castro Valdivia, M. y Fernández-Paradas, M. (2023). La gestión sostenible de los servicios públicos: Agua en Andalucía (1780-2020). Tirant lo Blanch.
- García-Villanova Ruiz, R. (2003). Nuevo siglo, nuevos riesgos sanitarios y ambientales en el agua. *Revista de Salud Ambiental*, 3 (2), 77-85.
<https://goo.su/lreMgU>

- Gómez Bárez, J. A. (2001). Condiciones de formación y modelización de subproductos de cloración (ácidos halocéticos y trihalometanos) durante la potabilización y en la red de distribución de aguas de abastecimiento. [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca (España)] <https://goo.su/vNBY>
- Gracenea Zugarramurdi, M. Gómez López, M. S. y Ramírez, C. M. (2011). Occurrence of *Cryptosporidium* oocysts and *Giardia* cysts in water from irrigation channels in Catalonia (NE Spain). *Revista Ibero-Latinoamericana de Parasitología*, 70 (2), 172-177.
- Haro Encinas, J. A., Nubes, G. y Calderón Ortiz, J. R. (2013). Riesgos sanitarios en calidad bacteriológica del agua. Una evaluación en diez estados de la república mexicana. *Región y Sociedad*, 24 (3), 257-288. <https://goo.su/PHU8Ps>
- Matés-Barco, J. M., Cardoso de Matos, A. y Bernardo, M. A. (eds.) (2023). Control y usos del agua en la Península Ibérica: perspectivas diversificadas a largo plazo. Sílex.
- Matés-Barco, J. M. y Rojas-Ramírez, J. J. P. (coords.) (2018). *Agua y servicios públicos en España y México*. Universidad de Jaén.
- Matés-Barco, J. M. y Vázquez-Fariñas, M. (eds.) (2023). Ecological Crisis and Water Supply: The Case of Andalusia in the Spanish Hydrological Context. Brill.
- Navalón Oltra, S. (2010). Parámetros de calidad del agua relacionados con la presencia de materia orgánica y microorganismos. [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia]. <https://goo.su/9ixqkQs>
- Navarro-García, J. R. (2018). Cólera, cloración y control informativo en la España rural de finales del franquismo. *Gaceta Sanitaria*, 32, 56-57.
- Navarro-García, J. R. (2023). Cólera, cloración y control informativo en la Lleida rural a finales del franquismo. *Universos distópicos y manipulación en la comunicación contemporánea: del periodismo a las series pasando por la política*. Dykinson
- Orozco-Ramos, J. M., Cayán-Martínez, J. C., García-Cabezas, E. F. y Pilataxi-Contreras, G. (2020). Implementación de un sistema de recolección y cloración para la potabilización automatizada. *Revista Arbitrada Interdisciplinaria Koinonia*, V (9), 508-527. <http://dx.doi.org/10.35381/r.k.v5i9.677>
- Sánchez, F. J. y Martínez Ferrando, R. (1991). La cloración manual en depósitos de agua de consumo. *El farmacéutico: profesión y cultura*, 97, 53-64.
- Subprograma de control de cloración de aguas de abastecimiento de La Rioja. (1988). *Boletín Epidemiológico*, 11, 43-46.

- Toruño Fonseca, I. M. (2007). Subproductos de cloración en las aguas de abastecimiento de Castilla y León. Investigación de los factores que afectan al elevado potencial de formación en cuatro poblaciones [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca (España)] <https://goo.su/iA3so>
- Vidal Nadal, R., Martínez, F. y Ayza, M. (1994). Aplicaciones de los modelos de calidad en la simulación de las redes de distribución de agua potable. *Ingeniería del agua*, 1 (3), 55-68. <https://goo.su/g6gMvqO>
- Villanueva, C. M., Kogevinas, M. y Grimalt, J. (2001). Cloración del agua potable y efectos sobre la salud: revisión de estudios epidemiológicos. *Medicina clínica*, 117 (1), 27-36. <https://goo.su/WSHnVid>

DEL ESPACIO PÚBLICO AL USO Y DISFRUTE PRIVADO: LA PLAZA DEÁN MAZAS

ANTONIA MARÍA FERNÁNDEZ GARCÍA
Universidad de Jaén

1. INTRODUCCIÓN

Son muchos los conflictos que se pueden producir entre diferentes usos y funciones del espacio urbano, pero tal vez hay una tensión estructural difícil de gestionar entre dos funciones diferentes: el estar y el pasar, entre el viandante y los usos de sociabilidad (Borja 2003). Esta tensión entre el pasar y el estar se está decantando en las sociedades occidentales contemporáneas a favor del pasar en detrimento del estar. Las calles y las plazas constituyen cada vez menos un lugar para estar, para desarrollar relaciones de sociabilidad, para reunirse con amigos y conocidos, es decir, para usos colectivos de grupos y pequeños grupos. Hay una privatización de la sociabilidad en lugares de consumo, como bares y restaurantes, centros comerciales, etc. Podría decirse que la sociabilidad se está privatizando a la vez que mercantilizando, reduciéndose a espacios socialmente homogéneos y haciendo cada vez más improbables los encuentros con gente socialmente diferente. En síntesis, el espacio público urbano está perdiendo buena parte de sus funciones de sociabilidad comunitaria. Un ejemplo es la Plaza Deán Mazas en Jaén.

1.1. EL ESPACIO PÚBLICO URBANO

La ciudad de Jaén ha experimentado en los últimos años un proceso de transformación de su espacio público que se manifiesta tanto en la imagen como en los usos y aprovechamientos, así como en el simbolismo

y en la percepción que la ciudadanía tiene de él. Estos cambios afectan al sentido y funcionalidad del espacio público urbano, parques, plazas, calles, etc, entendido como un lugar de encuentro, de intercambio y de comunicación, es decir, como un referente de la vida social, política y cultural, en términos de Marc Augé. Sin embargo, el concepto y el propio espacio urbano son mucho más complejos de lo que parecen, caracterizándose por reunir una pluralidad de significados y usos que lo convierten en un lugar de circulación, encuentro, sociabilidad, intercambio, celebración, manifestación, exhibición, poder, desequilibrio y conflicto, en definitiva en un lugar inconcluso que se produce socialmente (Lefebvre, 2017). Desde esta perspectiva, el espacio público se nos presenta como un territorio circulatorio, como un lugar de paso, de movi- lidades (Delgado 1999). Pero este lugar en movimiento es también un lugar social, donde se producen tanto encuentros entre extraños como interacciones con conocidos, funcionando como un escenario de visibi- lidad generaliza en el sentido de exposición y exhibición de la hetero- geneidad social, donde fluyen e interactúan también ideas no sólo per- sonas. Esta visión idealizada de la convivencia ciudadana de sujetos diversos habría que matizarla pues, el espacio público es también el de la expresión simbólica de las contradicciones sociales entre clases y otros sectores antagónicos, según Manuel Delgado (2007):

Allí... se pasa de la dispersión a la fusión, de la movilidad a la movili- zación. Transeúntes que hasta hacía un momento se agitaban de un lado a otro, dejan atrás su habitual discreción y se agrupan para proclamar lo que viven como una verdad colectiva y urgente. Manifestaciones, mar- chas, concentraciones... A veces, disturbios, altercados, algaradas...

Es decir, se presenta como un terreno político de expresión de identi- dades, en algunos casos en disputa, por el que transita y se expresa la diversidad y la dialéctica social y es también un lugar de exclusiones de individuos y grupos marginados (personas mayores, jóvenes, niños, indigentes, inmigrantes, minorías sociales, vendedores ambulantes...) que son invisibilizados y apartados del lugar colectivo por el poder y el mercado con medidas intimidatorias e incluso, a veces, represivas.

El espacio público es algo intrínseco al origen de la ciudad donde sus habitantes se apropian de él por medio del uso y la significación. Sin

embargo el *derecho a la ciudad*, para hablar en términos de Lefebvre, no es tan sólo el derecho a usarla, sino también el derecho a interpretarla, a identificarnos con ella, a apropiarnos (aunque sea simbólicamente) de sus espacios. Una misma calle puede ser dos lugares distintos incluso para la misma persona. Por tanto, se puede entender la ciudad no sólo como espacio físico y construido sino también como resultado de una construcción mental de quienes la utilizan, la perciben y la configuran. De esta forma, la ciudad aparece como un proceso vivencial y socializado. La dimensión simbólica del espacio público desempeña un papel fundamental en la vivencia de los espacios. Kevin Lynch en *La imagen de la ciudad* (1984), habla de cómo las características arquitectónicas y los juegos entre las unidades de diseño urbano son capaces de crear en las personas una *imagen* o una representación mental; la capacidad simbólica de los individuos, la ciudad imaginada, sobrepuesta, soñada, experimentada. Así el concepto de espacio público urbano hace referencia a dos niveles distintos de un mismo sitio. Por un lado, el lugar y el sitio geométrico expresan el espacio físico construido, claro y objetivo; y, por otro, el espacio se refiere al carácter vivencial del mismo, al ordenamiento mental del lugar, al ordenamiento social, a la experiencia que impregna al transeúnte y que lo lleva a reconfigurar su espacio (Merleau-Ponty, M., 1975). La ciudad es la calle, la plaza donde se dan las interacciones de los distintos actores urbanos, donde los habitantes experimentan la ciudad y al *otro*. Esto no significa que la calle o la plaza sean los únicos exponentes de la vida en la ciudad, pero su observación sí nos puede acercar a comprender las dinámicas urbanas. Es, como decimos, el lugar de la diversidad en movimiento, pero al mismo tiempo es el centro de referencia, donde residen los símbolos más representativos y se desarrollan las acciones rituales más significativas, que aportan imagen a la ciudad e identidad a la población. Es, en este sentido, un contenedor de la memoria urbana viva (Borja y Muxi, 2003), es decir, un territorio valorado socialmente como patrimonio cultural y percibido como propio por una comunidad simbólica residente que se lo apropia durante el tiempo extraordinario de la fiesta y el ritual y, esporádicamente, en las manifestaciones y concentraciones de protesta social.

1.2. LA PLAZA PARADIGMA DE ESPACIO PÚBLICO.

La plaza se configura como un espacio público excepcional por su carácter de centralidad, como podemos observar no sólo en la ciudad de Jaén sino también en otras ciudades y poblaciones, tanto españolas como latinoamericanas (Vergara Figueroa, A. 2005), históricamente ha desempeñado una función articuladora, estructurando los usos y jerarquías del espacio urbano al situarse en este lugar principal los edificios más relevantes (sedes gubernamentales, eclesiásticas, templos, entidades financieras, principales negocios, casas señoriales de familias adineradas,...), mostrándose un orden decreciente a medida que nos alejamos de este centro; por su función socializadora que la convierte en un ámbito idóneo para el establecimiento de un entramado de relaciones, encuentros y prácticas cotidianas que le confieren identidad y sentido del lugar; por ser espacio preferente para la acción y participación en contextos cotidianos, de ocio, ceremoniales y culturales (mercadillos, fiestas, procesiones, conciertos, mítines, etc.). Es en la plaza donde por su papel sociabilizador y de centralidad local interactúan vecindades próximas y periféricas de toda la ciudad y en el caso de las plazas jienenses del casco histórico, configuradas a lo largo del tiempo como centro político, institucional y económico, donde al ser capital de provincia, los *habitantes de los pueblos*, también interactúan cuando acuden para comprar, vender, realizar trámites administrativos, asistir a eventos religiosos y/o culturales,... formando parte de la imagen de la ciudad y generando un sentimiento de identificación colectiva no sólo local sino también provincial.

Las plazas del centro histórico de Jaén constituyen uno de los elementos de la trama urbana que, posiblemente, más remodelaciones ha experimentado a lo largo de los años, de manera que podemos decir que la plaza se mantiene viva como un *indicador* de lo que acontece en la ciudad al tiempo que se adapta a sus cambios. Las importantes transformaciones en los patrones de consumo han hecho emerger nuevos espacios del consumo en la ciudad, consecuencia de ello, se ha producido un incremento de bares y restaurantes asociados con el ocio y un aumento de ocupación de aceras, de calles, avenidas, plazas y bulevares por parte de terrazas para beber o comer. La presencia de este tipo de

usos en el espacio público no únicamente se detecta en el centro histórico de la ciudad sino que se difunde por todos los barrios. La plaza Deán Mazas es un buen ejemplo en este sentido, al presentar una elevada tasa de ocupación por parte de estos usos. No podemos olvidar que la vitalidad del espacio público (Jacobs, J., 2020) depende, en gran medida de actividades de carácter privado como el comercio o la restauración. No obstante, el exceso de actividades vinculadas al consumo y, sobre todo, el exceso de la ocupación que hacen en el espacio público puede provocar la confusión de que el consumo sea su función básica. De hecho, se han llegado a generar espacios de carácter monofuncional, destinados únicamente al mismo, en los que, por ejemplo, no existe ningún banco público, de manera que si queremos sentarnos, debemos hacerlo en una silla donde tengamos que consumir, dando lugar a una privatización psicológica y económica producida por directrices de ordenación, que a través de la configuración y distribución del espacio ha provocado que aquellas personas que no disponen de recursos suficientes renuncien a visitarlos. Además, suele coincidir que este tipo de espacio público es el que presenta mejores condiciones. El exceso de ocupación del espacio público por actividades de consumo, las terrazas a las que nos hemos referido antes, va en detrimento del que requieren los usos libres. De esta manera, podemos olvidar que son precisamente las actividades que se pueden hacer sin coste económico las que convierten el espacio público en un espacio libre y democrático.

2. OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo es identificar y analizar los impactos que se han producido por una serie de remodelaciones en un espacio público relevante y significativo desde el punto de vista urbanístico, social y simbólico como la plaza Deán Mazas, en el centro histórico de Jaén, reformada en 2018. En concreto intentamos abordar si las actuaciones llevadas a cabo han modificado los significados, usos sociales y funciones de esta plaza o si por el contrario han contribuido a su continuidad y consolidación como espacio público por excelencia.

Este objetivo se subdivide en una serie de objetivos secundarios para intentar profundizar en el análisis específico de los impactos que las actuaciones realizadas han generado:

- Describir y caracterizar los cambios morfológicos y estéticos observados en la plaza analizada y que son el resultado de una remodelación realizada por el Servicio de Urbanismo del Ayuntamiento. Unos cambios que afectan al paisaje urbano en general y a la fisonomía de la plaza en particular.
- Identificar las mutaciones funcionales operadas como consecuencia de la remodelación y el aumento de terrazas y veladores, a la vista de la progresiva sustitución de los usos sociales tradicionales por funciones y establecimientos ligados al consumo.
- Evaluar el papel que las políticas públicas, fundamentalmente de la administración municipal, han jugado en las transformaciones observadas en la plaza.

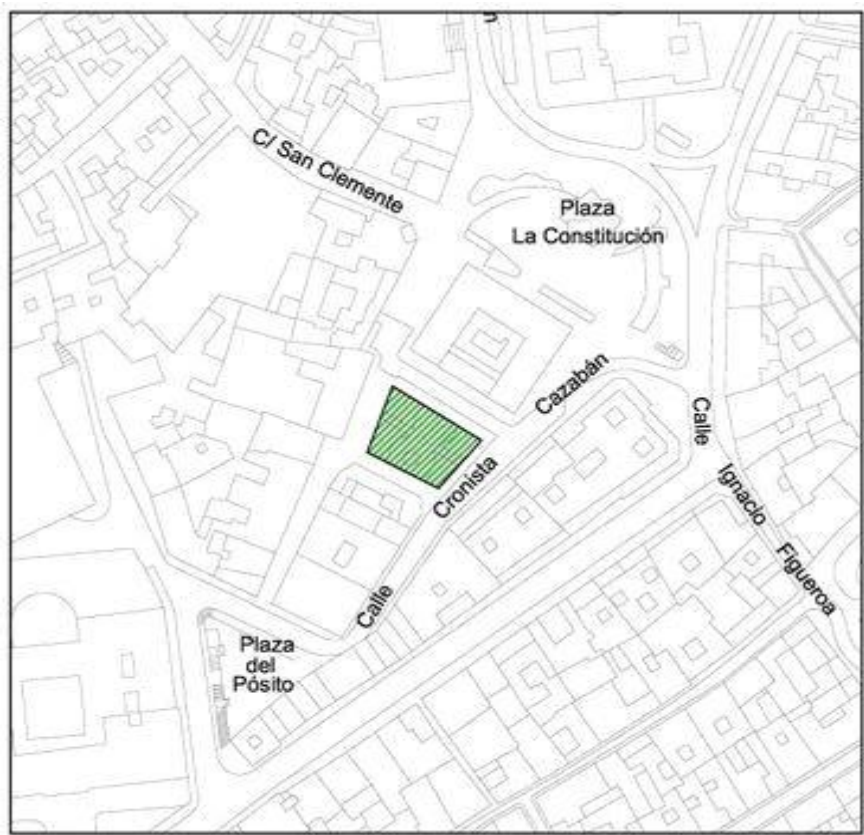
En definitiva, este trabajo pretende dar respuesta a interrogantes que ponen de relieve tanto intereses científicos como preocupaciones ciudadanas: ¿están cambiando de aspecto las plazas de los centros históricos para adaptarse a las necesidades y demandas del consumismo neoliberal?, ¿quién se beneficia de estas actuaciones?, las terrazas de los bares en la plaza Deán Mazas y en otros espacios urbanos, ¿son más privadas que públicas, dado que su accesibilidad está totalmente restringida a una transacción económica?, ¿cómo se pueden solucionar los conflictos entre los distintos actores que intervienen?, ¿se conservan sus tradicionales usos y funciones sociales o se imponen nuevas actividades y formas de negocio?

3. METODOLOGÍA

Definidos los objetivos de investigación, el ámbito espacial de estudio se sitúa en el centro histórico de Jaén, centrándose la investigación en la plaza Deán Mazas (Figura 1), afectada por numerosas transformaciones a lo largo de la historia, que han supuesto diferencias formales y funcionales y distintos significados para las personas usuarias.

Actualmente se caracteriza por tener una ubicación central en los espacios de consumo del centro histórico de Jaén, junto con la plaza de la Constitución y la del Pósito.

FIGURA 1. *Plano de situación*



La metodología de trabajo empleada ha sido eminentemente cualitativa combinando la revisión bibliográfica y documental y el trabajo de campo centrado en la observación participante.

Respecto a la revisión metodológica y documental se han realizado las siguientes tareas:

- Revisión de la bibliografía científica sobre el objeto de estudio.
- Consulta de instrumentos municipales de carácter normativo, ordenanzas, sobre diversas materias (terrazas y veladores, horario de apertura y cierre, eventos,...) y proyectos urbanísticos.
- Consulta de material hemerográfico de ámbito local. Obtención y análisis de fotografías del objeto de estudio, procedentes de redes sociales y principalmente de elaboración propia.

Una vez realizada la revisión bibliográfica y documental fueron identificados tres tipos de transformaciones en la plaza Deán Mazas: cambios formales; cambios funcionales y de usos y cambios perceptivos. A consecuencia de ello se llevó a cabo un trabajo de campo, con el objetivo de identificar y analizar dichos cambios. La técnica utilizada fue la observación participante a través de visitas periódicas, en distintas épocas del año y del día, a dicha plaza para obtener información morfológica, funcional y vivencial.

4. RESULTADOS

Los resultados se enlazan con los objetivos planteados y tratan las principales transformaciones observadas en la plaza Deán Mazas desde el punto de vista morfológico y funcional. También se analiza el papel de los distintos actores que intervienen en la misma y sobre todo el de la administración municipal.

4.1. MORFOLOGÍA

La plaza Deán Mazas tiene una relevancia significativa en la ciudad de Jaén por razones de centralidad histórica y cultural, por haber sido un punto de alta actividad comercial y de interconexión en los medios de transporte urbano e interurbano. Junto con la Plaza de la Constitución constituye uno de los elementos más relevantes en el eje del centro de la ciudad al dar acceso a la calle Ignacio Figuerola, Cuatro Torres, Virgen de la Capilla, San Clemente, Pescadería, Roldán y Marín y Cronista Cazabán. Presenta una morfología clara marcada por la concentración de hitos de primer orden: El Palacio de los Vilches, Monumento a

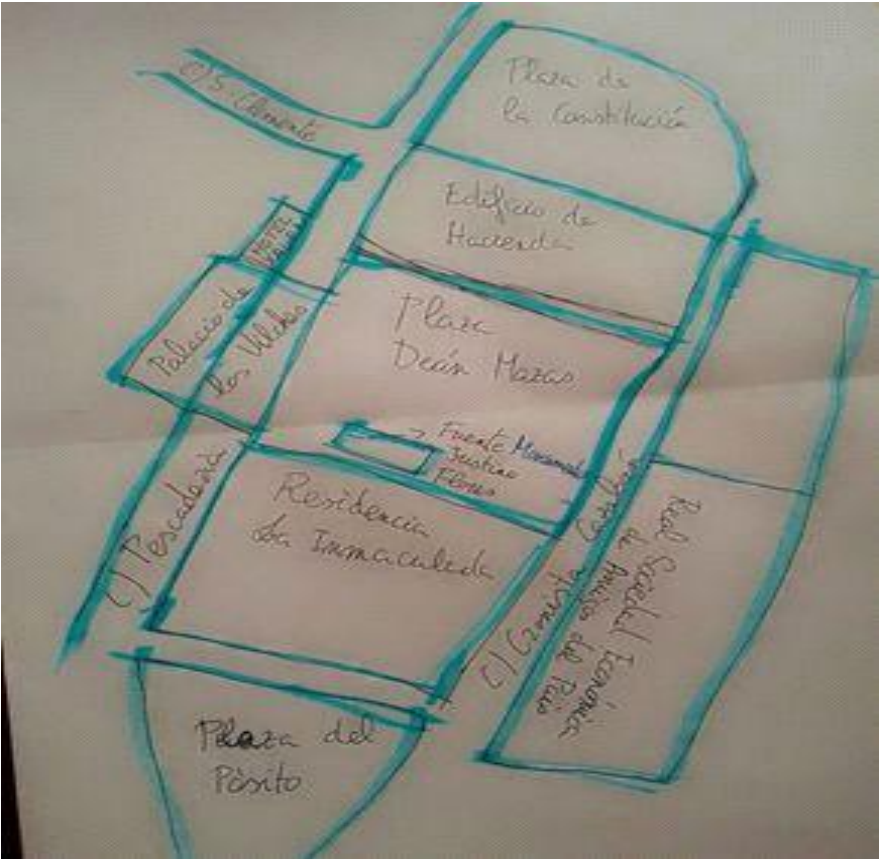
Justino Flores, el edificio de Hacienda, que desde su construcción en 1930 transformó el nodo original de la Plaza del Mercado Bajo, auténtica plaza Mayor de la ciudad, en dos nodos la actual Plaza de la Constitución conocida como de las Palmeras y actualmente como Plaza de los Botijos, popularmente, delante del edificio y otro nodo más reducido y con jardín, la plaza Deán Mazas, comunicadas con la Plaza del Pósito a través de los recorridos de la Calle Pescadería y la Calle Cronista Cazabán, a ellas da un lateral del edificio de Hacienda y del edificio de la Clínica de la Inmaculada, hoy residencia de personas mayores, marcando de esta forma la plaza como nodo con forma nítida, y con una morfología y usos determinados. A pesar de que no se produce una intersección de estos recorridos, se podrían denominar como *melódicos* empleando la terminología de Lynch (1984), a los producidos por las calles señaladas en los que se suceden acontecimientos como la presencia de nodos, que producen cambios de espacio, y situaciones melódicas donde toma sentido el *antes* y el *después* de dicho elemento dentro del recorrido.

Otros hitos de segundo orden son:

- El edificio del Hotel Xauen, que viene a ocupar el lugar de la hospedería que siempre hubo en esta plaza.
- Parte trasera del Edificio de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, que ahora tiene su entrada principal por la C/ Bernabé Soriano.

El hecho de que los hitos se muestren congregados, hace que su presencia se refuerce en la imagen de los habitantes, generando así puntos ancla en su imaginario de la ciudad. Por otra parte, los nodos se constituyen como lugares nítidos, cuya forma sostiene alguna actividad determinada (clínica privada, hotel, estación de autobuses en su tiempo,...), que ha ido cambiando a lo largo del tiempo dando lugar a reformas urbanísticas de estos nodos.

FIGURA 2. Nodos, hitos y recorridos de la Plaza Deán Mazas. Mapa mental



4.2. REMODELACIÓN

La remodelación llevada a cabo en 2018 por el Servicio de Urbanismo del Ayuntamiento de Jaén está incluida en el proyecto *Adecuación funcional de la calle Cronista Cazabán y alrededores* (2017), cuyo objeto de actuación no era la plaza en sí sino la adecuación funcional de la calle Cronista Cazabán entre la trasera del edificio de Hacienda y el comienzo de la Plaza del Pósito, dotándola de las condiciones precisas para su uso por parte de la población, centrándose fundamentalmente en su peatonalización, en dicho proyecto se indica que se va a realizar

el esfuerzo añadido de incluir en este mismo proyecto la parte de la plaza Deán Mazas que se pueda arreglar siempre que pueda ser entregada a su uso efectivo en vista de la afección de redes e infraestructuras en que se encuentra.

Las actuaciones llevadas a cabo dirigidas a la renovación y embellecimiento de la plaza han tenido como resultado cambios que van desde lo externo hasta lo estructural y pensamos que más allá del mantenimiento habitual que tiene que llevarse a cabo para que la plaza tenga unas condiciones óptimas para el uso de las personas, están relacionados con el convencimiento de los agentes que intervienen en la planificación del urbanismo (políticos, urbanistas, arquitectos,...) y de agentes privados, principalmente, del sector de restauración y hotelero, de que el consumo recreativo, de ocio, turístico e incluso cultural está ligado a la imagen y al atractivo físico que ofrecen los lugares, los productos que se ofrecen y la manera de consumirlos, en una clara apuesta por atraer inversores y visitantes para dinamizar la actividad social, comercial y cultural del centro histórico de Jaén y que, en cierta medida, podemos relacionar con el concepto de *estetización* (Lipovetsky y Serroy, 2015), entendido como la atención y el cuidado que se presta a los aspectos estéticos de los espacios donde se desarrolla el consumo, incluidos los de carácter urbano.

FIGURA 3.. Plaza Deán Mazas ajardinada antes de la remodelación



Fuente: José Rodríguez Cámara

Si en un principio este fenómeno tiene aspectos positivos sobre el paisaje también puede derivar en situaciones indeseables, como a nuestro entender, ha sido la remodelación de la plaza Deán Mazas que ha pasado de ser una zona ajardinada (Figura 3) a convertirse en una plataforma de hormigón gris de 1500 m². (Figura 4)

FIGURA 4. *Plaza Deán Mazas remodelada*



Fuente: Miguel Ángel Peragón

Entre los cambios externos realizados se encuentran los relacionados con los materiales, colores y formas de distintos elementos como pavimento, mobiliario urbano e iluminación. En lo referente al pavimento se ha desmontado la solería, típica (Figura 5) de esta zona de Jaén, diseñándose la pavimentación de la calle con bandas de referencia al pórtico del Palacio de los Vilches, como edificio representativo de la plaza, no en vano se trata de un edificio catalogado. Dichas bandas serán de granito negro. El espacio restante se compondrá de losas de granito 60x40 de 3 o 6 cm de espesor según la zona peatonal o de tráfico de vehículos de color gris Quintana.

Es de destacar la incidencia que sobre la vida social y la calidad de vida pueden ofrecer las actuaciones sobre el mobiliario urbano y otras dotaciones, bancos, fuentes y vegetación, especialmente el arbolado (Figura 6), que en este caso han supuesto su pérdida, lo cual creemos que esconde una política velada de expulsión de colectivos indeseados (no

consumidores, personas mayores, jóvenes, niños). Respecto a los bancos en el proyecto se habla del desmontaje y recolocación de los existentes en la fachada de la residencia de ancianos, así como la recolocación de las papeleras en los pilares de los pórticos del palacio de los Vilches.

FIGURA 5. *Solería Típica de la zona*



FIGURA 6. *Mobiliario urbano, dotaciones y elementos de separación (bolardos) antes de la remodelación*



Fuente: Esperanza Calzado

Se elimina toda la vegetación arbustiva de la plaza, que la ocupa en su mayoría

impidiendo su uso por la población así como la contemplación de los edificios, dejando espacios residuales para el tránsito de personas o estancia. Se trasplantarán veinticuatro arbustos, previa poda y se trasladarán al vivero municipal. Asimismo, se trasplantarán 19 árboles de porte medio existentes en la plaza, encinas, aligustres, naranjos, etc. permanecerán en la plaza los árboles correspondientes a los de porte mayor. Se colocarán cuatro ejemplares de magnolia grandiflora procedentes del vivero municipal, ocupando el lugar de una fila de árboles actual, de diferentes especies y con porte diverso (Jacaranda, cercis siliquastrum, etc).

En cuanto a la red de alumbrado público se han mantenido todos los puntos de luz murales a los que recientemente se les han puesto lámparas LED, se han cambiado de posición las farolas existentes en la calle de acceso al hotel y aparcamiento de residentes (zona de tráfico rodado que existía entre el edificio de Hacienda y la plaza, antes de la peatonalización total de este espacio) y la colocación de cuatro luminarias artísticas (farolas de estilo isabelino negras) que estéticamente pretenden recrear el pasado y dar un toque de autenticidad histórica, tres como continuación de la calle Pescadería y una como apoyo a Cronista Caza-ban y se ha realizado la iluminación subacuática de la fuente creada para alojar la escultura de Justino Flores (Figura 7).

Los cambios más profundos son los de carácter estructural que afectan a la peatonalización de la plaza, desapareciendo la zonificación de las actividades nítidamente marcadas (tránsito, descanso, ocio, juego, consumo, etc). Se ha procedido a la urbanización de la calle y plaza disponiendo una plataforma única, sin resaltos ni cambio de nivel *que busque fundamentalmente la integración urbana del peatón*. La fuente en honor a Justino Flores se ha sustituido por una rectangular, pasando su ubicación de la zona central a un lateral, dejando un espacio más diáfano (Figura 8). Han desaparecido los elementos que ejercían de barrera física (bordillos, bolardos, jardineras, maceteras, etc) (Figura 6) *No se plantean bordillos que definan las calles, sino una hilera de “tachuelas” embutidas en la piedra que marquen el camino a seguir*, aspecto directamente asociado a la ordenación de la movilidad.

FIGURA 7. Fuente y monumento a Justino Flores



FIGURA 8. Unificación de la C/ Cronista Cazabán y Plaza deán Mazas sin barreras físicas



4.3. USOS Y APROPIACIONES

La remodelación llevada a cabo en la plaza va más allá de los cambios formales y estéticos, afectando a sus funciones y usos tradicionales. Un hecho que tiene consecuencias más profundas en la alteración del significado social, es decir, en su transformación simbólica y la pérdida de los rasgos que han definido histórica y socialmente su identidad, pasando de ser un tradicional espacio de tránsito y un punto de encuentro, de relaciones, expresión de heterogeneidad y multifunción a convertirse en un espacio de negociación, donde priman los usos privados en un espacio público.

Los usos varían según las horas del día y la situación climática, en este sentido hay que destacar que por la mañana y si las temperaturas lo permiten, hasta el mediodía que empiezan a montar las terrazas, los pocos bancos que han dejado en la plaza, son usados por las personas mayores (Figura 9) de la residencia (de carácter privado) y los familiares que van a visitarlos, aprovechando para pasear con andadores, sillas de ruedas,...utilizando un espacio público, como un servicio de un recurso privado, limitando su uso a otras personas que no estén en la residencia.

FIGURA 9. *Personas mayores en la Plaza Deán Mazas*



No obstante, el aspecto más evidente de la transformación funcional es la ocupación de la plaza por terrazas y veladores (Elorrieta et al., 2021) por parte de dos bares que se encuentran en la calle Pescadería y en el otro extremo por los dos abiertos en la Calle Cronista Cazabán, que tienen su sitio reservado, incluso mientras duraron las obras, estos bares afectados no se quedaron sin terrazas. Los veladores se colocaron, provisionalmente, en la calle Pescadería, en un caso a la altura de la residencia de ancianos y, en el otro, más abajo de la entrada al hotel. Los de la acera de enfrente fueron a parar al comienzo de Cronista Cazabán, pero pegados al edificio de Hacienda, lo que supuso un estrechamiento de la zona peatonal en ambas calles; hasta que comenzaron las obras, sólo el histórico bar Deán, tradicionalmente, montaba una en época veraniega, muestra de una tradicional permisividad, al hacerlo en torno a los parterres, ahora desaparecidos (Figura 10).

FIGURA 10. *Terraza del bar Deán entre los parterres*



Actualmente también se autorizan las terrazas en invierno, aclimatadas con calentadores de pie y cubiertas con toldos y/o cerramientos plegables, (utilizados también en verano para evitar los rayos solares), estructuras efímeras, que aumentan la superficie ocupada y la sensación de privatización del espacio.(Figura 11)

FIGURA 11. *Cubiertas, calentadores de pie y sillas dispuestas para montar las terrazas*



Aunque la práctica de instalar terrazas no es nueva en Jaén, siendo una tradición arraigada, sobre todo en verano, la ocupación masiva de las plazas y calles del centro histórico es un hecho relativamente reciente, en concreto en la plaza Deán Mazas desde 2018 coincidiendo con la remodelación de la misma y con la proliferación de bares y restaurantes que ocupan los locales donde existían comercios de proximidad que se cierran por motivos de jubilación o por un aumento del alquiler debido al proceso de gentrificación de la zona, el ejemplo más señalado, por lo que ha significado para la población de Jaén, no sólo a nivel local sino también a nivel provincial es el cierre de los Almacenes del Pósito (Diario Jaén Histórico, 23 de noviembre de 2014) un comercio de ultramarinos de gran tradición y donde ahora nos encontramos con un bar de diseño. (Figura 12).

FIGURA 12. Bar que ocupa el local de Almacenes El Pósito



Pensamos que esta proliferación es debida a dos razones distintas (Fernández Tabales y Santos Pavón, 2018) pero con consecuencias similares, producen incomodidades e imponen limitaciones que afectan a los viandantes:

- a) La existencia de una política municipal favorecedora de la expansión de los negocios de hostelería y restauración, y guiada, en buena medida, por el afán recaudatorio en materia de concesión de licencias (cobro de tasas municipales);
- b) La ocupación abusiva del espacio público por parte de muchas terrazas como consecuencia de la debilidad de los sistemas municipales de control e inspección sobre su ubicación, dimensiones y elementos que las componen.

Podría decirse que se está produciendo una privatización de la sociabilidad, a la vez que se está mercantilizando, reduciéndose a espacios socialmente homogéneos, en los que cada vez más se están convirtiendo los bares, perdiéndose las típicas tascas del casco antiguo con sus tapas de cocina tradicional y dando lugar a los llamados gastrobares con su

carta homogénea y donde para consumir tienes tiempo limitado además de tener que reservar.

Otro aspecto a tener en cuenta cuando hablamos de los usos y apropiaciones de la plaza Deán Mazas es la realización de eventos. Históricamente las autoridades han organizado eventos puntuales como era el caso de la plaza del Mercado Bajo o plaza del Arrabal, donde se llevaban a cabo en el siglo XVI las celebraciones de festejos taurinos, los cuales funcionaban como instrumentos de reafirmación del poder y de mantenimiento del status quo.

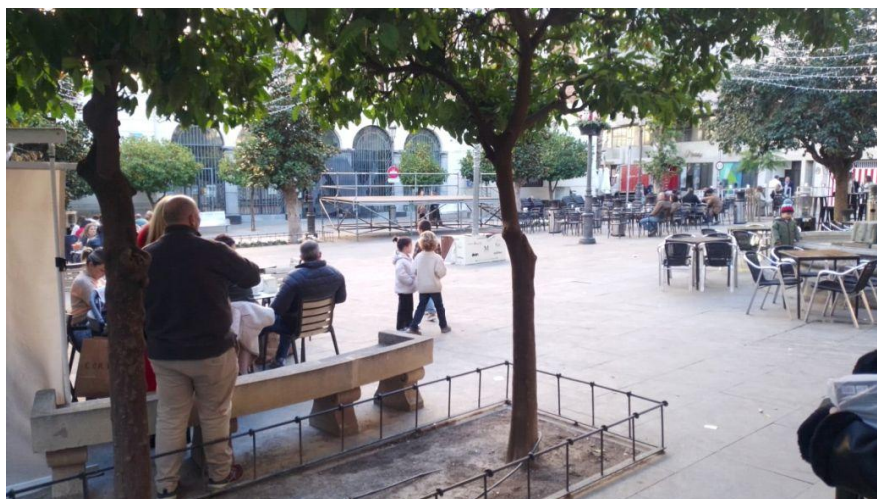
FIGURA 13. Publicidad de un evento organizado en la Plaza Deán Mazas



En la actualidad políticos y empresarios organizan la celebración de eventos aunque el sentido, el contenido y la intencionalidad, obviamente, son distintas a los celebrados en el pasado y deben considerarse como una apuesta decidida de las autoridades políticas locales, las cuales programan un calendario de actividades de distinta índole y repercusión mediática, como ejemplo podemos citar la programación de Navidad y Reyes que ha elaborado el Ayuntamiento de Jaén (2024), con una doble finalidad: dinamizar la vida cultural de la ciudad y atraer inversores y visitantes que favorezcan la economía local.

En esta estrategia no podemos dejar de lado los eventos donde, además del ayuntamiento colaboran los empresarios de la hostelería, como es el caso de los conciertos del Deán Mazas- Plaza Viva Life Music, que se celebra de mayo a septiembre, de lunes a jueves a partir de las 21:00 horas con bandas de música jiennenses a las que se promociona. No obstante, aunque la asistencia es gratuita en la publicidad que se hace del evento aconsejan *reservar mesa* en alguno de los cuatro bares de la plaza para lo que facilitan el teléfono. (Figura 13)

FIGURA 14. *Escenario preparado para evento y veladores de las terrazas*



Como resultado, la plaza Deán Mazas termina convirtiéndose en un marco permanente para lo escénico y como lugar de divertimento, donde las iniciativas público-privadas utilizan como telón de fondo el edificio de Hacienda y animan al consumo. Entre el escenario y los veladores toman la plaza ocupando amplios espacios que dificultan el paso de personas (Figura 14).

La difusión de bares y terrazas corresponde a una fase más de lo que Harvey denominó *acumulación por desposesión* (Harvey, 2004) esta vez afectando directamente a calles y plazas. Bajo el concepto de *derecho a la ciudad* acuñado por Lefebvre (2017), los movimientos sociales y las asociaciones de vecinos han incorporado una serie de reivindicaciones urbanas que, en concreto en la plaza Deán Mazas (Figura 15), tuvieron lugar cuando se iban a iniciar las obras (Miranda, F., 09 de julio de 2018 y Rodríguez Cámara, J., 10 de julio de 2018) las cuales, como se ha comentado anteriormente, estaban incluidas en otro proyecto técnico, en un intento, pensamos, de acallar los descontentos y evitar estas manifestaciones.

FIGURA 15. *Protestas ciudadanas al inicio de las obras*



Fuente: José M. Liébanas

Estas protestas sólo consiguieron que se mantuviera la fuente y el monumento en honor a Justino Flores, aunque desplazado de su posición original, llevándose a cabo el resto de actuaciones proyectadas, además del compromiso municipal de reducir el número de veladores de 20 a 18, aunque sólo hace falta hacer el cálculo... si hay cuatro bares, son 72 veladores.

4.4. ACTORES

Hemos de recordar que en los espacios públicos operan distintos tipos de actores, desde los vecinos directos; empresarios y concesionarios de empresas y servicios que usan el espacio; el personal contratado por las empresas y servicios; artistas, promotores o entidades culturales, organizaciones sociales, partidos políticos,... que usan o puedan usar este espacio para actividades de manera habitual o en ciertas ocasiones; vendedores ambulantes con o sin permiso en la zona de los soportales del Palacio de los Vilches; usuarios del espacio en las diferentes formas: clientes de las empresas y los servicios, usuarios pasivos-contemplativos; usuarios temporales que hacen actividades específicas como pasear, tomar el sol, jugar, charlar, encontrarse.... que han visto reducido su espacio en la plaza en favor de las terrazas y en condiciones de incomodidad (falta de mobiliario urbano y de vegetación); ciudadanos y residentes de la ciudad y de fuera de ella.

Estos actores interactúan usando sus propios recursos para defender sus intereses y prioridades. Los vecinos más directos consideran genéricamente la plaza como propia y reivindican poder disfrutarla sin restricciones o bajo condiciones aceptadas por ellos. Los propietarios o concesionarios de los bares y restaurantes tienen derecho a ganarse la vida a partir de los contratos que los legitiman y que les obligan a pagar impuestos o tasas específicas. Por otro lado los residentes en la ciudad reivindican el uso ilimitado de una zona de la ciudad que tiene precisamente condición de plaza pública y, por tanto abierta en principio, a todo el mundo y a cualquier hora. Y los visitantes y turistas, entienden que usan un espacio, una plaza, que, por definición, está abierta a todo el mundo. En definitiva, nos encontramos ante un recurso limitado, sujeto a una fuerte competitividad de acceso y uso, debido a las distintas expectativas e intereses que confluyen en él.

Estas relaciones se modulan sobre todo a partir de la actuación de otro actor, el Ayuntamiento de Jaén, que como poder público, interviene de forma directa sobre la plaza Deán Mazas a través de la remodelación urbanística afectando tanto a su morfología como a los usos, regulando directamente el consumo en el espacio público. Además tenemos que tener en cuenta que existen grados de concesiones administrativas que regulan los usos y generan unas tasas por ocupación. A través de esos mecanismos y de ese tipo de normativas, ordenanzas municipales, publicadas en la sede electrónica de esta administración pública (<https://acortar.link/YTYdpA>) se configura un régimen de derechos y deberes de los espacios públicos vinculados a un reglamento de usos que conforma una asociación público-privada, que viene a significar la privatización de lugares como la plaza Deán Mazas, a nuestro entender.

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

La plaza Deán Mazas constituye un objeto de estudio de gran interés para profundizar en el conocimiento de los procesos de cambio que se están produciendo en la ciudad de Jaén relacionados con los usos y funciones del espacio público urbano, que como defendió Jane Jacobs, pasan a ser el motor de desarrollo económico de las ciudades. Al tratarse de un centro neurálgico de la vida social y de la expresión colectiva, es especialmente sensible a las transformaciones e impactos generados por la implantación de actividades relacionadas con la restauración y la expansión de terrazas y veladores, sobre todo después de haberse llevado a cabo una intervención de estetización con el fin de aumentar el atractivo paisajístico y la accesibilidad, aunque tras este embellecimiento y renovación subyace un proceso de exclusión de determinados colectivos y prácticas sociales que no tienen cabida o que colisionan con las nuevas dinámicas de consumo y ocio que se han implantado. Convirtiéndose en un ejemplo de la mercantilización de lo público, lo que se refleja claramente en la apropiación de éste por las terrazas de veladores y por la cada vez más habitual celebración de eventos públicos y privados. De esta forma la plaza Deán Mazas, tradicional centro de relaciones, expresiones y usos sociales se transforma en un lugar por excelencia para el consumo. En la construcción de este nuevo escenario

participan los gestores locales, los empresarios, los visitantes e incluso los propios ciudadanos que se adhieren a estas nuevas dinámicas socio-económicas participando de estos usos y respaldando las actuaciones. No obstante, existen grupos minoritarios contrarios a estos cambios en los espacios públicos como se pudo comprobar en el inicio de las obras.

En definitiva, la plaza Deán Mazas como tradicional lugar de paseo, encuentro y manifestación ha sido acomodada o sometida al creciente dominio de las prácticas de consumo (Figura 16), lo cual repercute notablemente sobre la imagen, el sentido y la vinculación de los ciudadanos con estos espacios de gran significación social y extraordinario valor simbólico. Paralelamente, este proceso está desencadenando nuevos usos y funciones, que derivan en dinámicas socioculturales de nuevo cuño.

FIGURA 16. *Personas consumiendo en los veladores de las terrazas de la plaza Deán Mazas*



Fuente: José M. Liébanas

El derecho al espacio público es el derecho a la ciudad, motivo por el cual la creciente privatización del mismo se entiende como un paso más de la acumulación por desposesión. Por lo que respecta al debate sobre

si las terrazas de bares y restaurantes son espacios públicos o privados no es fácil. A pesar de que sean espacios abiertos y visibles, su accesibilidad está totalmente restringida a una transacción económica. Este último hecho indica que las terrazas de bares y restaurantes en calles y plazas son espacios más privados que un centro comercial, donde el acceso es teóricamente libre sin necesidad de consumir. El conflicto es una variable importante a tener en cuenta a la hora de analizar el espacio público, un hecho que se hace evidente en el trabajo realizado sobre la plaza Deán Mazas. En este debate deberíamos profundizar más en los consumidores como concepto, y es que vecinos, ciudadanos, empresarios o turistas son todos ellos consumidores en algún momento a lo largo del tiempo. Consumidores no en el sentido peyorativo de la crítica postmoderna del denominado consumismo, sino consumidores como una forma de participación en las decisiones de la ciudad, y una forma de ejercer la ciudadanía actualmente.

6. REFERENCIAS

- Ayuntamiento de Jaén (2017). Adecuación funcional de la calle Cronista Cazabán y aledaños.
https://sede.aytojaen.es/portal/contratante/RecursosWeb/DOCUMENTO/S/1/0_18290_1.pdf
- Ayuntamiento de Jaén (2024). Programación de Navidad y Reyes.
https://www.aytojaen.es/portal/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/0_33667_1.pdf
- Borja, J. & Muxí, Z. (2003). El espacio público: ciudad y ciudadanía. Barcelona: Electa.
- Delgado, M. (1999). El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos. Barcelona: Anagrama.
- Delgado, M. (2007). Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles. Barcelona: Anagrama.
- Diario Jaén Histórico (23 de noviembre de 2014). Almacenes El Pósito cerrará a finales de año tras casi un siglo.
<https://www.diariojaen.es/historico/almacenes-el-posito-cerrara-a-finales-de-ano-tras-casi-un-siglo-MEDJ72169>
- Elorrieta, B.; García, M.; Cerdan, A. y Torres, A. (2021). La ‘guerra de las terrazas’: privatización del espacio público por el turismo en Sevilla y Barcelona. Cuadernos de Turismo, 47, 229–259.
<https://revistas.um.es/turismo/article/view/474091/305211>

- Fernández Tabales, A., y Santos Pavón, E. (2018). La difícil convivencia entre paisaje urbano y turismo: clasificación de conflictos y propuestas de regulación a partir del análisis comparativo de normativas locales. *Boletín De La Asociación De Geógrafos Españoles*, (78), 180-211. <https://doi.org/10.21138/bage.2715>
- Harvey, D. (2004). *El nuevo imperialismo*. Madrid: Akal Ediciones
- Hernández-Ramírez, J. y Comendador-Sánchez, A. (2022). Eventización: los acontecimientos mediáticos como estrategia pública de legitimación y posicionamiento en la red global de ciudades turísticas. *EURE. Revista de Estudios Urbano Regionales*, 48(144), 1-22. <https://www.eure.cl/index.php/eure/article/view/EURE.48.144.04/1494>
- Jacobs, J. (2020). *Muerte y vida en las grandes ciudades*. Madrid: Ediciones Capitán Swing Libros.
- Lefebvre, H. (2017). *El derecho a la ciudad*. Madrid: Capitán Swing.
- Lynch, K. (1984). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. 2015. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península
- Miranda, F. 09 de julio de 2018. La Deán Mazas, un escenario de protesta hacia la reforma. *Diario Jaén*. <http://www.diariojaen.es/jaen/la-dean-mazas-un-escenario-de-protesta-hacia-la-reforma-CY4357073>
- Rodríguez Cámara, J. 10 de julio de 2018. Ciudadanos toman Deán Mazas al grito de la “plaza no se toca”. *Diario Jaén*. <http://www.diariojaen.es/al-dia/ciudadanos-toman-dean-mazas-al-grito-de-la-plaza-no-se-toca-AN4359442>
- Vergara Figueroa, A. (2005). La Plaza Pública. En *Suplemento 34. Antropología del espacio público: La plaza*. (pp. 6-18). *Diario De Campo*, 78. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/12276>

MIGRACIÓN, SEGURIDAD Y DESARROLLO EN LA RUTA MIGRATORIA POR SENEGAL

MARIA CAMILA GUTIÉRREZ PÉREZ

Universidad Alfonso X el Sabio

DANIELA GUTIÉRREZ PÉREZ

Universidad Internacional Menéndez Pelayo

1. INTRODUCCIÓN

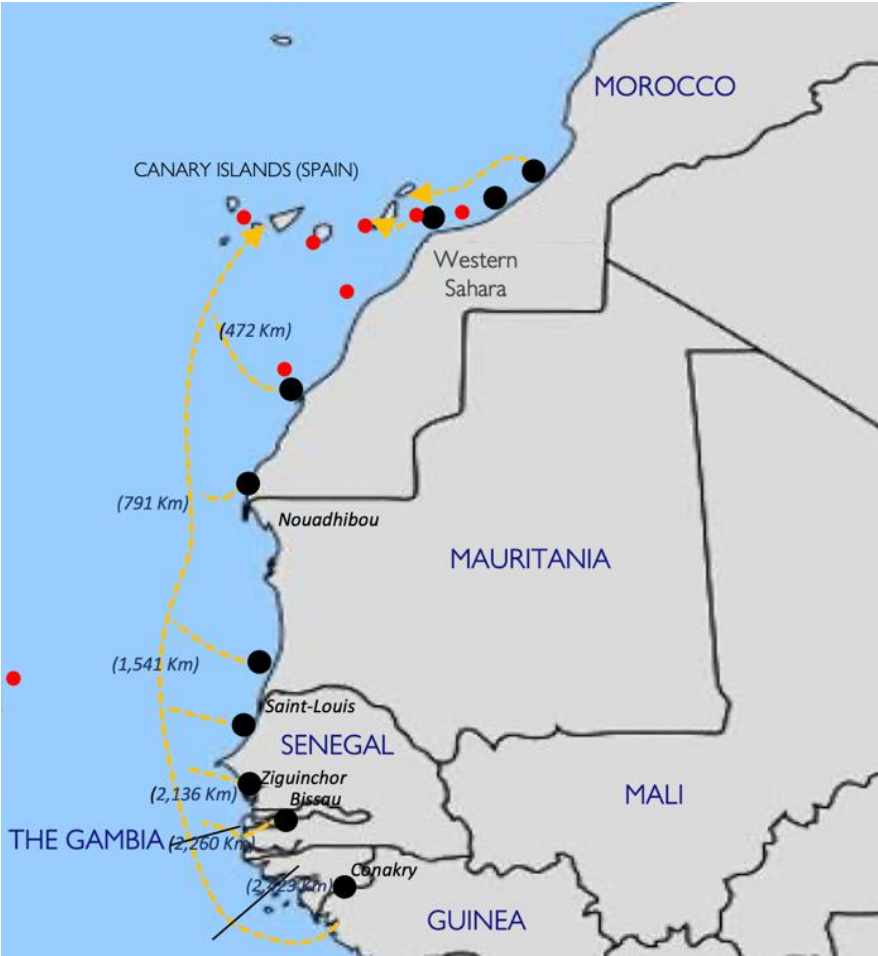
La migración en África corresponde a un fenómeno multifacético que acrecienta su complejidad al operar a través de distintas rutas migratorias a través de sus regiones. De ahí que, cada una de ellas puede reflejar factores y motivaciones comunes, así como divergencias contextuales. Por esto, sería impreciso afirmar que el perfil migratorio a través del norte de África es equiparable al de los migrantes en la ruta occidental africana o al de aquellos que se circunscriben al movimiento intrarregional desde el sur del continente hacia otras subregiones. Por lo tanto, resulta relevante determinar las características de los flujos migratorios para entender su complejidad y definir formas de administrarlos en función de las necesidades de las personas y las capacidades de los Estados involucrados.

1.1. DESCRIPCIÓN DEL FENÓMENO

Las rutas migratorias corresponden a vías utilizadas para el desplazamiento humano dentro de los territorios nacionales y a nivel internacional e incluso intercontinental. Tal como se menciona en el *INFORME SOBRE LAS MIGRACIONES EN EL MUNDO 2022* de la Organización Internacional para las Migraciones (en adelante OIM) la ruta en la que se centra este estudio que conecta África Occidental con Europa principalmente a través de las Islas Canarias, no corresponde a una de las de mayor afluencia en el cómputo de la migración internacional;

viéndose sobrepasado por la migración en Norteamérica, Asia y el Medio Oriente (McAuliffe & Triandafyllidou, 2021).

FIGURA 1. Irregular Migration Routes to Europe | Western Africa — Atlantic Route



Fuente: International Organization for Migration [IOM] (2024)
Nota: Adaptado de infografía en bit.ly/40ueptE

No obstante, han de tenerse en cuenta algunos factores clave para entender por qué esta cifra no refleja la realidad de la relevancia de esta zona, como son: la limitación institucional al brindar resultados aproximados frente a la migración irregular a través de esta ruta, la

informalidad de las migraciones internas y la porosidad de las fronteras como impedimento para cuantificar los movimientos intrarregionales.

Según la agencia de la Unión Europea FRONTEX (s.f.) la creciente inestabilidad en la región triplico en 2023 el número de llegadas desde África Occidental incrementando en un 161% con relación al 2022 con un aumento principalmente de los flujos directos desde Senegal, seguido de Marruecos y Mali. Dada la inestabilidad política y socioeconómica regional, y la limitada cooperación entre las autoridades locales, se prevé que el flujo migratorio por esta ruta siga aumentando. Adicionalmente, preocupa la interacción de esta subregión del continente con el Norte de África, que se ha convertido en un importante centro de tráfico de personas, siendo víctimas de explotación sexual y laboral en países de África, Europa y el Medio Oriente (FRONTEX, s.f.).

1.2. PERFIL MIGRATORIO

Aunque la decisión última de migrar sea inherentemente individual, existen factores que atraen a los migrantes y/o fomentan su deseo por migrar de su entorno local. Visto que muchos de estos corresponden a problemáticas nacionales o regionales, el alcance o necesidad de emigrar puede producirse a nivel local, nacional, regional e incluso continental. De acuerdo con el Research Brief de la OIM sobre las nuevas dinámicas migratorias en Senegal, existe una reactivación de esta ruta desde el 2019, en la que el perfil más común de los migrantes es el de los hombres jóvenes que buscan escapar de la escasez de oportunidades económicas exacerbadas por una degradación ambiental que afecta directamente, sus principales medios de producción la pesca y la agricultura (IOM UN MIGRATION, 2019).

A estos factores se suman la presión social y el papel central que desempeñan los vínculos familiares o de amistad, así como el rol en la sociedad. Por ejemplo, la migración masculina, especialmente entre los jóvenes, es vista como una responsabilidad que se transmite entre generaciones y una manifestación de la masculinidad. A su retorno, ofrecerá a los migrantes la posibilidad de mejorar su estatus social y alcanzar estabilidad económica, que les permitirá cumplir con expectativas tradicionales como el contraer matrimonio (Institut National d'Etudes Démographiques (INED), 2010).

1.3 RELEVANCIA INTERNACIONAL

Dentro del abanico de motivos para migrar discutidos en la literatura destacan las razones económicas, los conflictos o crisis humanitarias y lo que puede convertirse en uno de los principales desafíos que mayor presión pone sobre los sistemas de prevención: el cambio climático.

Contrariamente a lo que ocurre en otras partes del mundo los nuevos conflictos han aumentado el desplazamiento en África Sub-sahariana en donde nueve millones de personas han sido desplazadas en 2022 en tanto que los impactos climáticos han llevado a 7,4 millones de desplazamientos. (OIM ONU MIGRACIÓN, 2024, párr. 5)

Aunque esta cifra parezca no ser significativa frente a los millones de migrantes internacionales que se adscriben a otros de los motivos mencionados anteriormente, la previsión para los próximos años es que el cambio climático sea un factor impulsor de esas demás justificaciones contextuales. Es decir que, de no ser atendida debidamente la emergencia climática, las variaciones climáticas se tornarán un factor detonante para la exacerbación de los conflictos y crisis humanitarias a raíz de las desigualdades económicas desatendidas a lo largo de los años.

Por ende, será necesario comprender la interdisciplinaridad del fenómeno del movimiento migratorio africano para que este sea ventajoso para el progreso regional al poder responder a las demandas de la comunidad internacional frente al manejo de migrantes. Para ello, deberá replantear el ingreso de inmigrantes como una oportunidad para fomentar la innovación y el emprendimiento, capaz de costear las mejoras en servicios públicos como la educación y la salud necesarios para un incremento en los índices de desarrollo.

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVO GENERAL

- Analizar el desafío que presentan los flujos migratorios en la ruta por Senegal para el desarrollo de políticas efectivas internacionales que garanticen tanto la seguridad internacional y como el desarrollo sostenible.

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Examinar los factores que impulsan la migración en la región de África Occidental y Central, prestando especial atención a aquellos flujos migratorios que se originan o atraviesan por Senegal.
- Identificar los desafíos y los impactos de la migración en los ámbitos social, económico y político, tanto a nivel local como regional e internacional.
- Discutir posibles estrategias para mejorar la eficacia en la gestión migratoria, enfocándose en las implicaciones necesarias para promover tanto la seguridad como el desarrollo sostenible en la región.

3. METODOLOGÍA

El diseño de la presente investigación se basa en un enfoque predominantemente cualitativo, orientado hacia una revisión bibliográfica, que permitirá un análisis del contenido académico e institucional en el ámbito de las migraciones africanas. Este enfoque tiene como objetivo principal la recopilación y el análisis de información relativa a los flujos migratorios, sus factores impulsores y las barreras asociadas, a partir de fuentes diversas como libros, ensayos, informes, archivos multimedia y artículos científicos, accesibles principalmente en el entorno digital.

La revisión de estos materiales busca generar un razonamiento deductivo sobre la situación general de las migraciones en la región, con un énfasis en las particularidades del contexto senegalés, país central en este estudio. Asimismo, se pretende identificar los aspectos clave para mejorar la gestión de las fronteras y el manejo de los migrantes. Esto con el fin de resaltar las oportunidades que presentan los flujos migratorios para el desarrollo de la región y el perfeccionamiento de los mecanismos de cooperación disponibles para servir a la comunidad internacional.

En concordancia se plantea como estructura para la investigación: Primero, describir las características del fenómeno migratorio en la región, destacando la relevancia del tema a nivel internacional y particularmente

la de Senegal como punto clave dentro de la ruta migratoria de África Occidental. Segundo, por medio de los datos recolectados en la revisión de la literatura y su correspondiente análisis, se aportará un reporte de resultados en el que se evidencien las tendencias identificadas dentro del material consultado. Tercero, se plantearán los principales desafíos para la seguridad y el desarrollo en las diferentes esferas del sistema internacional. Cuarto, se propone como eje central para dar una gestión integral de las migraciones que se tengan en cuenta tanto los factores estructurales como contextuales de la migración, reconociendo su diversidad intrínseca y su profundo impacto en las dinámicas sociales y económicas locales. Finalmente, se concluirá destacando la necesidad de cooperar internacionalmente para dar soporte a las estrategias conjuntas de control migratorio regional.

4. RESULTADOS

4.1. PRINCIPALES FLUJOS MIGRATORIOS EN LA REGIÓN Y SU PASO A TRAVÉS DE SENEGAL

A pesar de encontrarse dentro de los principales lugares de origen hacia las Islas Canarias, Senegal es solo uno de los principales lugares de donde zarpan las embarcaciones. En la costa de la vía por el Atlántico las distancias que atraviesan en los arriesgados viajes en altamar oscilan entre menos de 100 kilómetros desde el lugar más próximo en la costa de África hasta más de 1.600 kilómetros desde Gambia (Consejo de la Unión Europea, 2024). De ahí que no sea únicamente Senegal el punto de salida de las embarcaciones ni las nacionalidades migrantes, sino también países vecinos y costeros como Marruecos, el Sáhara Occidental, Mauritania y Gambia.

La particularidad de Senegal es que además de aportar uno de los porcentajes más altos de migrantes a las islas, tiene un papel estratégico al ser tanto un país de tránsito como de partida para los migrantes de la región. Por ello, juega un papel importante en la gestión de los flujos migratorios hacia la Unión Europea, ya que la UE ha implementado diversas políticas para controlar las llegadas irregulares a España y además es un *hub* internacional para la cooperación internacional en materia de

migraciones al tener la Oficina Regional para África Central y Occidental de la OIM. Este rol le otorga una mayor responsabilidad a Senegal en sus labores de coordinación para mejorar la estabilidad de la región.

A pesar de su posición estratégica, los migrantes senegaleses prefieren tomar rutas alternativas que reduzcan las distancias y la probabilidad de fracasar en su intento por migrar a Europa, Optando por desplazamientos hacia África del norte a través de la vía marítima. La ruta costera que va de Mauritania a Marruecos es preferida por migrantes senegaleses, ya que es una alternativa más corta en comparación con cruzar Mali, Níger y Argelia (United Nations Office on Drugs and Crime [UNODOC], 2018).

4.1.1. Desplazamientos Intrarregionales e Intercontinentales

Se estima que la mayor parte de las migraciones en el mundo corresponden a desplazamientos dentro de la región. Esto se debe a múltiples factores tanto facilitadores regionales como inhabilitantes a la hora de moverse entre regiones y/o continentes. Dentro de los agentes facilitadores de la migración resaltan las similitudes culturales dentro de las subregiones africanas. En África Occidental habitan 7,5 millones de migrantes procedentes de otro país de la región, desde allí parte la mayoría de los migrantes africanos que se dirigen al continente europeo y es una de las de mayor movilidad interna del continente donde entre un 70% y un 80% de quienes migran en África Occidental se dirige a países de la región y solo el resto intenta cruzar a Europa (Blanco, 2024).

En África Occidental, la migración intrarregional prima debido a la circulación sin visados entre los países de la Comunidad Económica de los Estados de África Occidental (CEDEAO) (Organización Internacional para las Migraciones [OIM], 2019). A nivel intercontinental, varían dichas barreras debido a los nexos coloniales que establecen relaciones bilaterales más cercanas entre determinados países.

Además, cabe resaltar, que las desigualdades dentro de cada país también marcan patrones migratorios que no necesariamente encuentran sus mejores oportunidades en la migración intercontinental. En este orden, los desplazamientos intrarregionales deben entenderse de manera

contextual adaptada a las facilidades del individuo y los incentivos que este tenga para migrar. Por esto, pueden encontrarse un gran número de desplazamientos en rutas contrarias a las ya mencionadas. Dígase, aquellas correspondientes a movilidad laboral, de trabajadores como Níger y Malí hacia Ghana y Costa de Marfil, buscando empleo en sectores de baja cualificación como el servicio doméstico, el comercio informal y la agricultura (Organización Internacional para las Migraciones [OIM], 2019). Así como desplazamientos hacia o desde África Central, donde también pueden identificarse agentes desestabilizadores como los conflictos que han sido impulsores en los desplazamientos hacia las regiones vecinas (Organización Internacional para las Migraciones [OIM], 2019). A pesar de ser los conflictos una de las motivaciones centrales, es la búsqueda de oportunidades económicas la que más resalta en la literatura.

En este sentido, los factores contextuales pasan a un segundo plano a la hora de hablar de las motivaciones de los migrantes. Pese a que África ha vivido un crecimiento económico evidente desde el año 2000, la región continúa con los ingresos promedio per cápita más bajos a nivel global que ocasionan que un 35% de los individuos en África subsahariana viva en condiciones de pobreza (Williams, 2024). Esto prueba la fragilidad estatal a la hora de asegurar un empleo que permita satisfacer las necesidades básicas en una unidad familiar como la alimentación, la vivienda y la atención médica; y por tanto, un descontento con la gestión y una mayor voluntad de migrar en busca de oportunidades.

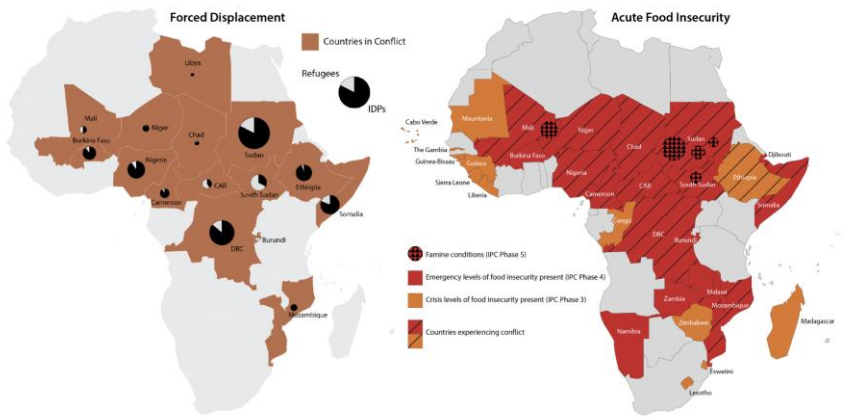
Esta situación, aunada a los bajos índices de escolaridad y alfabetización, refleja una profunda desigualdad estructural que obliga e incluso limita a las personas a aceptar trabajos precarios o mal remunerados. Esto además puede explicar por qué las personas deciden migrar a otro continente donde los mismos trabajos precarios sean mejor remunerados y vengan acompañados de garantías sociales que en su país de origen son limitadas o inexistentes.

4.2. DESAFÍOS PARA LA SEGURIDAD

La idea de seguridad internacional que domina el discurso actual corresponde a una seguridad que tradicionalmente se discute desde la

narrativa del Estado y la protección de sus fronteras. Sin embargo, las rutas migratorias ponen el foco en las comunidades e incluso en la seguridad individual de los migrantes.

FIGURA 2. Factores clave para entender los retos de seguridad en África



Fuente: The Africa Center for Strategic Studies (2024)
Nota: Tomado de bit.ly/3BVRGgX

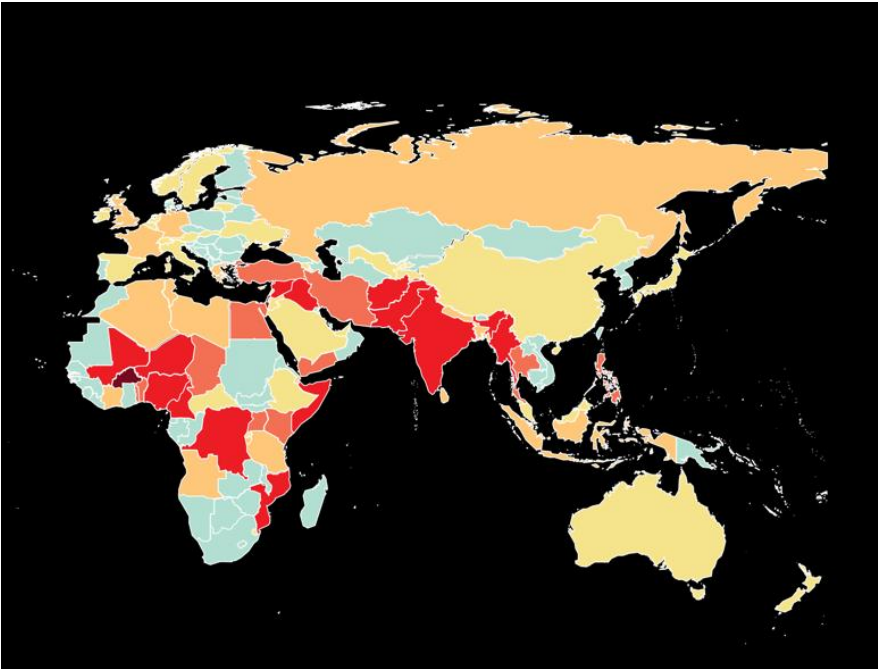
Como se identifica en la figura 2, en caso de no afrontar estos desafíos a tiempo y de manera eficaz, tanto factores contextuales como las deficiencias estructurales van a jugar un papel central en la necesidad de migrar del continente africano. En este contexto, no se puede apelar únicamente a una seguridad fronteriza como la principal preocupación para la cooperación internacional en África. Deben considerarse también las alarmantes cifras en gestión de las capacidades regionales para garantizar una seguridad alimentaria. A pesar de no figurar en esta imagen como uno de los países en conflicto o en alerta de seguridad alimentaria aguda, este es el contexto en el que Senegal debe reinterpretar su rol en la región y sus políticas de vecindad hacia una cooperación más eficaz a la hora de prevenir los efectos de ambos factores de inestabilidad regional.

Por un lado, La migración forzada por conflictos es un fenómeno que afecta a individuos y familias que huyen de la violencia, buscando seguridad y mejores condiciones de vida. Este tipo de migración impone una carga adicional a los países vecinos, que deben recibir y brindar

asistencia a los desplazados, mientras que la comunidad internacional se ve obligada a responder ante las crisis humanitarias que se generan, proporcionando apoyo a las iniciativas locales y fomentando la creación de nuevos mecanismos de asistencia internacional.

Por otro lado, debe entenderse como un riesgo vital y una violación a los derechos humanos el que los migrantes se vean forzados a optar por estas rutas en las que enfrentan no solo peligros naturales, sino también reiteradas vulneraciones a sus derechos humanos, como la explotación, el abuso y, en muchos casos, la muerte. Este fenómeno pone de manifiesto la desesperación de quienes se ven obligados a emprender viajes y la ausencia de una gestión que dignifique al migrante independientemente de su condición. Parte atender estas carencias, se ha de revisar las consecuencias de haber adoptado políticas de libre circulación y evaluar su eficacia a la hora de limitar la migración irregular y la movilidad de fenómenos perjudiciales para la estabilidad internacional.

FIGURA 3. *Índice de Terrorismo Global 2024*



Fuente: Adaptado de Institute for Economics & Peace (2024)

Uno de los factores que más alerta a la comunidad internacional es, como se ve en la figura 3, la proximidad de Senegal a países con alta presencia de terrorismo y es trascendental que tome en cuenta la amenaza que esto representa para su seguridad nacional. También debe proyectarlo al ámbito internacional por la posible extensión de las operaciones terroristas de grupos presentes en Burkina Faso y Níger.

Otra de las amenazas imperantes en la región son los desplazamientos forzados para evitar involucrarse en grupos insurgentes de la región y especialmente en el sur de Senegal. Según Schaub y Auer (2023) la amenaza de reclutamiento por parte de grupos armados tiene una influencia significativa en las decisiones migratorias, ya que las familias suelen priorizar la salida de los jóvenes marginados por el Estado, buscando protegerlos de ser reclutados. Esta amenaza de reclutamiento genera desplazamientos internos, que a menudo quedan opacados por las narrativas dominantes sobre migración internacional.

4.3. DESAFÍOS PARA EL DESARROLLO

En Senegal, como en muchas otras naciones africanas, la pobreza y la falta de acceso a educación y empleo adecuado se traducen en una búsqueda desesperada de alternativas en el extranjero. Esta dinámica no solo perpetúa ciclos de migración, sino que también puede contribuir a la desestabilización social y política en las comunidades de origen y destino. Senegal es uno de los países que son la excepción a la regla de que un Índice de Paz Global (GPI) alto se traduce en un alto Índice de Desarrollo Humano (HDI, por sus siglas en inglés) International Organization for Migration [IOM], 2024). Esto ejemplifica que la paz nacional no es necesariamente el factor determinante para el desarrollo.

También demuestra que, a pesar de no tener conflictos internos, la calidad de vida de su población no es suficientemente adecuada para que se desincentive la migración por oportunidades económicas. Por esto el principal desafío será orientar las políticas públicas y las ayudas internacionales a los principales indicadores que impiden reducir la pobreza, especialmente en áreas rurales.

Además, la falta de infraestructura adecuada, como en el acceso a agua potable, saneamiento y transporte, limita las oportunidades de desarrollo. Especialmente, en el sistema educativo que también enfrenta carencias en términos de calidad y acceso, lo que impide a muchos jóvenes alcanzar su potencial de alfabetización y el desarrollo profesional necesario para convertirse en mano de obra cualificada.

Así, la preocupación central para el desarrollo a nivel nacional ha de ser el poder garantizar a sus nacionales el acceso a recursos básicos para la prosperidad de los sectores económicos más vulnerados por las alteraciones medioambientales y dar garantías sociales como la educación y la salud. Dichas garantías deberán también contemplar de manera integral a la población, abriendo espacio para prestar incluso a los migrantes en tránsito servicios básicos y protecciones nacionales para hacer de la ruta migratoria un desplazamiento más seguro.

5. DISCUSIÓN

Teóricamente a lo largo de las rutas migratorias, se deberían proteger los derechos humanos independientemente de las condiciones en las que se produzca la migración. Esta tarea la han cargado esencialmente los países con mayor afluencia migratoria. No obstante, la supervisión de los derechos humanos debería entenderse como la base de la cooperación internacional dentro de las políticas de vecindad. Especialmente dentro del continente africano, donde la porosidad de las fronteras hace inminente la coordinación para regular el tránsito. Así, la observación de los derechos humanos en la política migratoria implicaría integrar principios jurídicos fundamentales como la igualdad y la no discriminación, la participación e integración de los migrantes en la toma de decisiones, y la rendición de cuentas bajo el Estado de derecho (Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos [ACNUDH], s.f.). Todo esto con el fin de reenfocar la seguridad como un desafío no solo para la soberanía y estabilidad de los Estados, sino también para el futuro de las comunidades migrantes y sus individuos.

Ya desde 2018 en la trigésima cumbre de la Unión Africana se planteaba lo que sería la hoja de ruta para la unificación de la estrategia continental frente a las migraciones con la adopción del Marco de

Políticas Migratorias para África (por su nombre en inglés Migration Policy Framework for Africa [MPFA]). Este pretendía brindar orientación, recomendaciones y directrices políticas a los Estados miembros y las comunidades económicas regionales (CER) sobre la gestión de la migración (International Organization for Migration [IOM], 2024). Sin embargo, a día de hoy, aún hay tareas pendientes por agregar dentro de la estrategia 2018-2030 para poder dar un debido acompañamiento a la región en su perfeccionamiento del plan continental.

La cooperación entre la Unión Europea y África Occidental tendrá que prestar atención especialmente a la migración de retorno y la circulación de migrantes desde el origen hasta el destino. Una de las principales vías para reforzar la seguridad de las fronteras porosas será el dar reportes específicos de las rutas a cubrir en el acompañamiento durante el retorno asistido de migrantes a sus países de origen. Esto podrá llevarse a cabo a través de programas nacionales con fondos podrán replantearse las medidas que se implementan durante el retorno forzoso, priorizando el bienestar del individuo independientemente de su condición irregular a la hora de acceder un territorio de tránsito o destino.

La expulsión de migrantes indocumentados o solicitantes de asilo rechazados es una práctica que, aunque controvertida, forma parte de las políticas de control migratorio de la UE. Más allá de criticarla, es necesario entenderla como un paquete de medidas que requieren unas acciones concretas por parte de la región de donde se desplazan los migrantes. Ni España es responsable de la totalidad de los ingresos irregulares al territorio europeo, ni Senegal de alcanzar un desarrollo nacional que pretenda solucionar la suma de factores estructurales que empujan la migración desde África hacia regiones más desarrolladas.

Por tanto, para poder atacar la raíz del problema se deberá trabajar en políticas que fomenten el acceso a empleos dignos y estables que no solo afecta el bienestar económico de las familias, sino que también vulnera derechos humanos fundamentales, como el derecho a un trabajo justo, a condiciones laborales adecuadas y a una vida digna. Esta falta de políticas eficaces para garantizar empleos de calidad y una distribución equitativa de los recursos en muchas regiones contribuye a la perpetuación de la pobreza y a un estancamiento en el desarrollo regional.

6. CONCLUSIONES

La migración en África, especialmente a lo largo de la ruta migratoria por Senegal, se presenta como un fenómeno multifacético y desafiante que tiene profundas implicaciones para la seguridad y el desarrollo de la región. A través de este estudio, se ha podido identificar que las causas de la migración en esta ruta son diversas, abarcando desde la inestabilidad política y los conflictos armados hasta las graves desigualdades económicas y los desplazamientos forzados producto de los efectos del cambio climático que afectan a millones de personas en el continente.

La migración en Senegal y, por extensión, a lo largo de África, está determinada por una compleja interacción de factores estructurales como la pobreza y la falta de oportunidades laborales, y factores con-textuales como los conflictos armados y las crisis humanitarias, los cuales generan flujos migratorios que afectan tanto a los migrantes como a las comunidades de origen, tránsito y destino. Para poder atender las diferentes necesidades de los actores involucrados, es necesario un abordaje que integre las políticas de protección de derechos humanos a las estrategias de desarrollo socioeconómico y los mecanismos de control fronterizo implementados para la regulación de los flujos migratorios. Este enfoque debe involucrar a actores locales, nacionales e internacionales en un esfuerzo coordinado que busque no solo mitigar los efectos inmediatos de la migración, sino también promover condiciones de vida dignas en los países de origen, lo que contribuiría a reducir la migración forzada y a mejorar la estabilidad regional. De esta manera, se podrá avanzar hacia una gestión migratoria más equitativa, segura y sostenible, alineada con los principios de solidaridad internacional y justicia social.

En este orden, dentro de los fenómenos a abordar con urgencia destacan la migración forzada y la migración irregular, ya que estos no solo representan un riesgo inmediato para los migrantes, sino que también plantean retos significativos para el futuro de los países de tránsito y las naciones receptoras. Para afrontar dichos retos será crucial comprender que los factores estructurales, como la pobreza, la falta de acceso a educación y empleo, y la inseguridad económica, sobresalen dentro de las principales motivaciones detrás de la migración en África. Y solo a

través de un enfoque integral que aborde las causas subyacentes de la migración y promueva el desarrollo económico y social, se podrá generar un cambio real y sostenible para las comunidades de origen y de destino. Logrando así fortalecer las capacidades de cada entidad, según su jurisdicción dentro de la región, para mejorar su gestión migratoria independientemente de su rol dentro de la ruta de desplazamiento.

Finalmente, este trabajo resalta la necesidad de adoptar políticas migratorias que no solo se enfoquen en el control de los flujos migratorios, sino que también tengan en cuenta las dimensiones humanitarias y socioeconómicas del fenómeno. Una gestión migratoria eficaz debe ser inclusiva y orientada tanto a la seguridad de los Estados como al bienestar de los migrantes. Solo a través de una comprensión profunda de los factores estructurales y contextuales que impulsan la migración en África, será posible diseñar soluciones que fomenten tanto la seguridad como el desarrollo sostenible en la región. Para ello es imperativo adoptar un enfoque integral que considere ambas dimensiones de la migración de manera conjunta por medio de un enfoque integral coordinado en el que se pueda dar un debido seguimiento a las políticas aplicadas mediante la cooperación internacional y valorar la eficacia de su implementación.

8. REFERENCIAS

- Africa Center for Strategic Studies. (17 de Diciembre de 2024). Africa's 2024 Security Trends in 10 Graphics. Obtenido de <https://africacenter.org/spotlight/africa-2024-security-trends-graphics/>
- Blanco, P. (2024). Migraciones en África. El caso de África Occidental y por qué no existe una “invasión” a Europa. *Astrolabio*(32), 158-186.
- Consejo de la Unión Europea. (31 de Julio de 2024). Flujos migratorios en las rutas occidentales. Obtenido de Política de migración y asilo de la UE: bit.ly/3C6o28C
- FRONTEX. (s.f.). Migratory Routes. Recuperado el Diciembre de 2024, de [frontex.europa.eu: bit.ly/4afDcF8](https://frontex.europa.eu/bit.ly/4afDcF8)
- Institut National d'Etudes Démographiques (INED). (April de 2010). CORDIS - Résultats de la recherche de l'UE. Obtenido de Final Report Summary - MAFE (Migration between Africa and Europe): <https://cordis.europa.eu/project/id/217206/reporting/fr>

- Institute for Economics & Peace. (s.f.). Obtenido de Global Terrorism Index 2024: <https://www.economicsandpeace.org/wp-content/uploads/2024/02/GTI-2024-web-290224.pdf>
- International Organization for Migration [IOM]. (2024). Africa Migration Report (Second edition). IOM. Addis Ababa: IOM.
- International Organization for Migration [IOM] (2024). Irregular Migration Routes to Europe | Western Africa — Atlantic Route. IOM UN MIGRATON. Obtenido de bit.ly/40ueptE
- IOM UN MIGRATION. (Octubre de 2019). Senegal — Research Brief - New Migration Dynamics in Senegal: Understanding the Reactivation of the Western African Route. Obtenido de REPORTS: bit.ly/406AQni
- McAuliffe, M., & Triandafyllidou, A. (. (2021). Informe sobre las Migraciones en el Mundo 2022. Organización Internacional para las Migraciones (OIM), Ginebra.
- Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos [ACNUDH]. (s.f.). Migración y derechos humanos. Recuperado el Diciembre de 2024, de Normativa internacional que rige la política de migración: <https://www.ohchr.org/es/migration/international-standards-governing-migration-policy>
- OIM ONU MIGRACIÓN. (26 de Marzo de 2024). Los conflictos impulsan el desplazamiento en medio de embates climáticos cada vez mayores: nuevo informe sobre la migración en África. Obtenido de <https://www.iom.int/es/news/los-conflictos-impulsan-el-desplazamiento-en-medio-de-embates-climaticos-cada-vez-mayores-nuevo-informe-sobre-la-migracion-en-africa>
- Organización Internacional para las Migraciones [OIM]. (2019). INFORME SOBRE LAS MIGRACIONES EN EL MUNDO 2020. Obtenido de https://publications.iom.int/system/files/pdf/wmr_2020_es.pdf
- Schaub, M., & Auer, D. (2023). Rebel Recruitment and Migration: Theory and Evidence From Southern Senegal. *Journal of Conflict Resolution*, 67(6), 1155-1182.
- United Nations Office on Drugs and Crime [UNODC]. (2018). GLOBAL STUDY ON SMUGGLING OF MIGRANTS 2018. Obtenido de https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/glosom/GLOSOM_2018_web_small.pdf
- Williams, W. (9 de Enero de 2024). African Migration Trends to Watch in 2024. Obtenido de Africa Center for Strategic Studies: <https://africacenter.org/spotlight/african-migration-trends-to-watch-in-2024/>

HISTORIA DE LA PROVINCIA DEL QUINDÍO, SIGLO XIX

JORGE HERNÁN VELÁSQUEZ RESTREPO
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

1. INTRODUCCIÓN

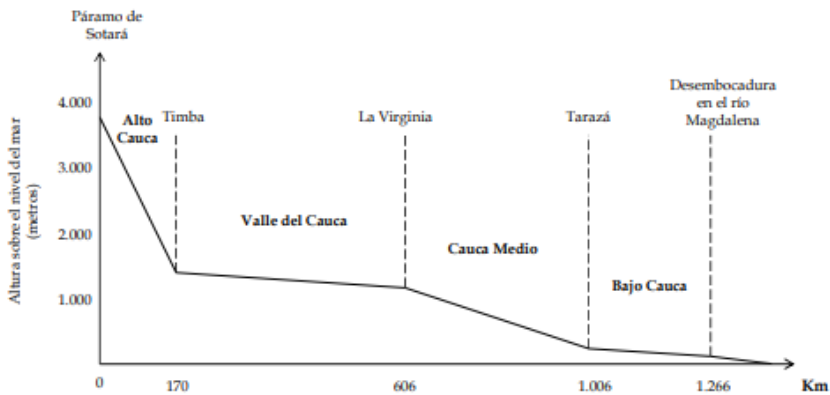
Antes de la fundación de Salento, la primera población fundada en lo que fue la Provincia del Quindío, en el Siglo XIX, el territorio de la Provincia era una selva tupida, debido a 200 años de desocupación de su territorio, por al exterminio que sufrió la población indígena que la habitaba, alrededor del año 1640. llamados los Quimbaya del Periodo Tardío.

En general, los quimbaya son conocidos tanto en Colombia como en el exterior, principalmente por su producción orfebre y su cerámica de marrón inciso. Poco se ha escrito hasta el presente para diferenciar y caracterizar su cultura desde sus primeros rasgos culturales hasta la llegada de los europeos al territorio del Valle del Cauca y Cauca Medio donde habitaron. Se conoce como área arqueológica Quimbaya aquella región comprendida entre los municipios de Caloto, Valle del Cauca, (Cerca de Timba, Cauca, hasta Caucasia, al nororiente del departamento de Antioquia, (cerca de Tarazá, Antioquia), lo cual incluye a la región llamada Eje Cafetero y, dentro de ella, al actual Departamento del Quindío.

Se registra la existencia de los Quimbaya del Período Tardío entre el Siglo VII d.C. hasta la llegada de los peninsulares (españoles y portugueses) al territorio del Cauca Medio, cuando fueron exterminados.

Los invasores europeos de su territorio en la época de la Conquista, (1492- 1550), provinieron principalmente de la Provincia del Cauca, situada al sur del actual Departamento del Quindío, hasta que fueron totalmente exterminados por la acción de quien se conoció como “el pacificador de los Pijaos”, Juan de Borja.

FIGURA 1. *Perfil de cuenca del río Cauca*



Fuente: Corporación Autónoma Regional del Valle del Cauca – CVC (2008)

Como consecuencia de lo anterior, el territorio de lo que hoy se conoce como Eje Cafetero, quedó totalmente despoblado hasta mediados del siglo XIX, cuando comenzaron a llegar colonos, provenientes de la Provincia de Antioquia, dentro de un proceso de colonización hacia el suroccidente antioqueño, iniciado en el año 1785, que había recibido inmigrantes europeos en varias oleadas, de las cuales la primera obedeció a acciones de Conquista y posteriormente a acciones de colonización, que son explicadas en esta investigación.

La primera población que se fundó en lo que hoy se conoce como el Departamento del Quindío fue el Municipio de Salento, fundado en 1864, por colonos provenientes de la Provincia de Antioquia, lo mismo que por personas que fueron llegando por diferentes motivos, principalmente las guerras civiles de finales del Siglo XIX y las acciones de guaquería o profanación de tumbas indígenas.

Los primeros colonos llegados a Salento provinieron de la Provincia de Antioquia. Venían en procura de tener una parcela donde lograr su sustento y el de sus familias, aprovechando leyes de la época que otorgaban tierras baldías a quienes estuvieran en disposición de trabajarlas. Dichos colonos eran de escasos recursos, pues venían de una provincia que fue muy rica en la época de esplendor de la explotación del oro pero que había llegado a un estado de hambruna y vagancia a finales del

siglo XVIII, debido al agotamiento del mineral que hasta esa época se encontraba fácilmente en su superficie.

Por medio de censos realizados en la naciente población de Salento en 1864, 1870 y 1880, se logró identificar los nombres de los primeros pobladores y su situación económica, cuyos apellidos coinciden con los apellidos de inmigrantes que habían llegado a Antioquia provenientes de la Península Ibérica, en oleadas de inmigrantes, que se clasificaron en la investigación por regiones de procedencia. Esos mismos pobladores del Municipio de Salento también se confrontan con quienes aparecen registrados en los censos en cada una de las fracciones que hacían parte de Salento, las cuales dieron origen a los primeros municipios del actual Departamento del Quindío, para comprobar que Salento se constituye en el municipio padre de los demás municipios.

Un avance de la investigación realizada por el autor de este artículo y el historiador Carlos Alberto Mora Buitrago, fue presentada en el XVIII Congreso Colombiano de Historia que tuvo lugar en la ciudad de Medellín en octubre de 2017. (Velásquez Restrepo, Jorge Hernán y Mora Buitrago, Carlos Alberto, 2017). La investigación completa aún está en proceso de revisión para ser publicada, pues se han venido encontrando documentos de suma importancia que han impedido su publicación definitiva, muchos de los cuales hacen parte de este artículo.

A) Ancestros Indígenas. Quimbayas del periodo tardío, en la época de Conquista.

En el siguiente esquema ilustrativo de la topografía de la región de los primeros pobladores del Valle del Cauca y el Cauca Medio, que comprenden tanto la cordillera Occidental como la Cordillera Central, se observan lo que debieron ser los diferentes tipos de bosques que la conformaban, así como la diversidad de las regiones aledañas, que van desde las zonas costeras del Océano Pacífico y sus manglares, hasta el valle interandino del río Cauca y la presencia de nieves perpetuas de la Cordillera de los Andes ó Cordillera Central. Los quimbaya del periodo tardío, que fueron los que encontraron los españoles, habitaron principalmente la región que hoy se conoce como la Hoya del Quindío, ubicada desde la margen oriental del río Cauca, hasta la Cordillera

Central, inicialmente llamada Andes de Quindío. (Velásquez Restrepo, Jorge Hernán, 2021)

FIGURA 2. Esquema ilustrativo de la topografía del Cauca Medio



Entre los municipios de Timbá, en el actual departamento del Cauca, y Tarazá, en el actual Departamento de Antioquia, (que señalan las regiones de Valle del Cauca y Cauca Medio en el diagrama presentado en la introducción), se encuentra el área arqueológica quimbaya, representada por las líneas punteadas en rojo en el Mapa 2, (Darmet, J.M. y Hack, J.M., 1827).

Los Quimbaya del período tardío fueron habitantes del Cauca Medio a la llegada de los peninsulares. Se diferencian por lo menos dos estadios o épocas de evolución de su cultura: una temprana y otra tardía. Estas etapas en que se les clasifica están claramente caracterizadas. La del período temprano, por la alta técnica en la metalurgia del oro y excelente calidad de las piezas elaboradas, pero con una escasa producción orfebre. La del período tardío, vigente hasta la llegada de los europeos a su territorio, se caracterizó por una abundante producción orfebre, pero sin utilización de las altas técnicas de metalurgia del trabajo a la cera perdida con núcleo. Dicha transición pudo ocurrir debido a algún

fenómeno especial que aún no está totalmente demostrado. (Velásquez Restrepo, Jorge Hernán, 2022)

FIGURA 3. Carta del Departamento del Cauca, publicada por José Manuel Restrepo



La Hoya del Quindío, donde habitaron los Quimbaya, (Duque Gómez, Luis; Friede, Juan; y, Jaramillo Uribe, Jaime, 1963) fue muy rica, tanto

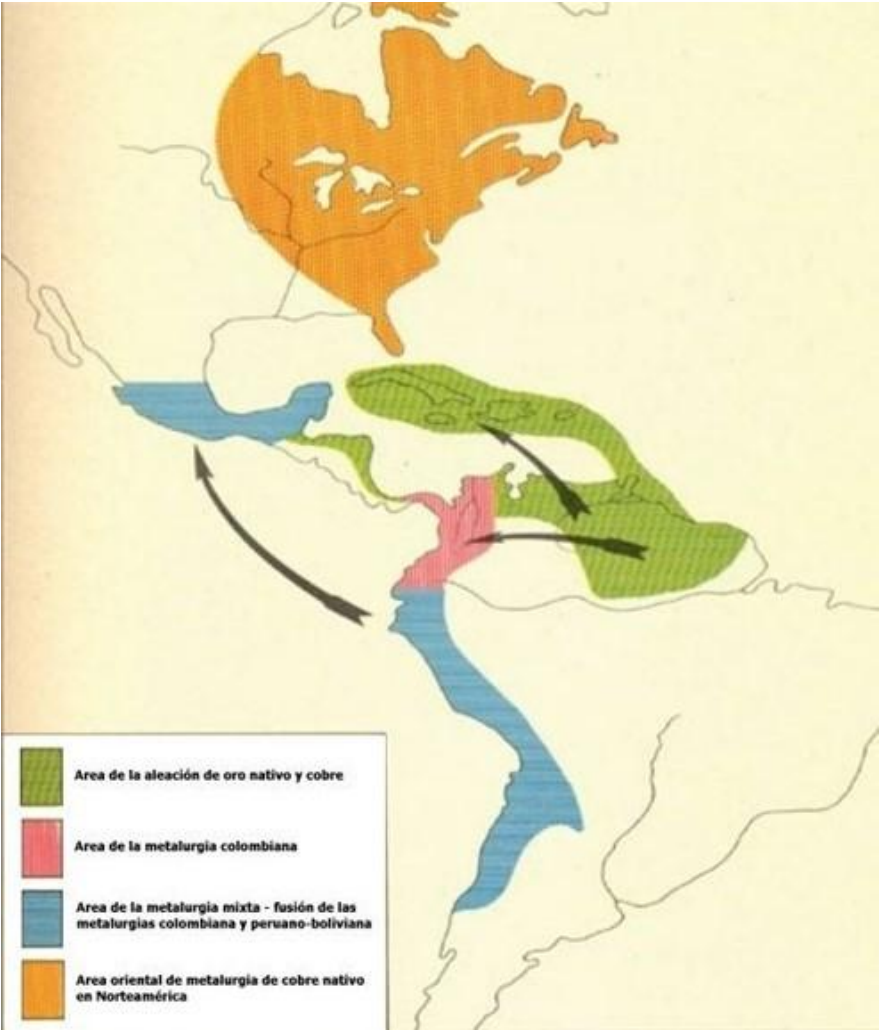
en piezas ya elaboradas como en oro de aluvión, que se encontraba fácilmente. Fue tal la producción orfebre de la región que la ciudad de Cartago, fundada por Jorge Robledo en 1540 en el mismo sitio donde hoy se encuentra la ciudad de Pereira, fue una de las siete poblaciones con mayor producción orfebre relacionadas con la Provincia de Antioquia, (Jaramillo Mejía, William, 1998b) al punto de poseer una máquina productora de lingotes de oro donde fue fundada originalmente, o sea con anterioridad a 1.691. La disputa de este rico territorio entre las gobernaciones de Antioquia y Popayán llegó al punto que el recién nombrado Mariscal Jorge Robledo pereció ajusticiado por orden del adelantado Sebastián de Belalcázar en un sitio cercano a la población de Anserma, denominado el Alto del Pozo, en octubre de 1546. (Jaramillo Mejía, William, 1998a) Lo expresado a continuación por el cronista de la época, don Juan de Castellanos en su obra *Elegías de Varones Ilustres del Nuevo Reino de Granada*, (Castellanos, Juan de, 1997), nos da una idea de la abundancia de oro de la región a la llegada de los europeos:

“Al río que llamaron de la Vieja	Y así suplía lo que ser desea
Por una con quien dieron de repente	Con brazaletes, collares y orejeras:
Llena de espesas rugas la pelleja,	Cinta de oro batido le rodea
Pero con tantas joyas su persona	El vientre, los hijares y caderas
Como si fuere moza fanfarrona.	Las cuales joyas en ajenas manos
No porque la pintó natura fea,	Pasaron ochocientos castellanos.”
Mas el tiempo trocó formas primeras,	

Nota: Su forma de lectura es leyendo la primera columna y luego la segunda.

A continuación, el Mapa elaborado en 1948 por el científico Paul Rivet, (Banco de la República, 1948)

FIGURA 4. Mapa elaborado en 1948 por Paul Rivet

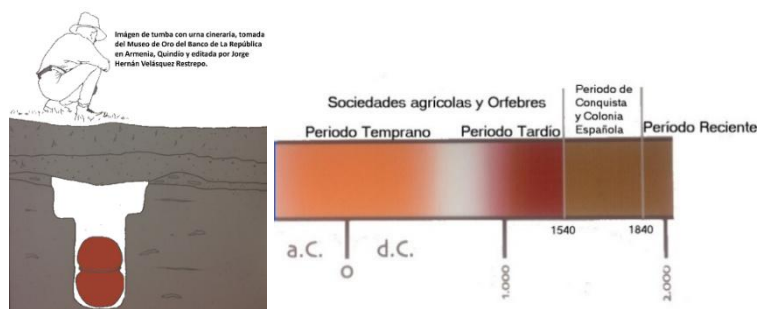


Fuente: Banco de la República, 1948

Los Quimbayas del periodo tardío habitaron generalmente en los pisos térmicos medios entre los 1000 y 2000 metros sobre el nivel del mar. (Duque Gómez, Luis; Friede, Juan; y, Jaramillo Uribe, Jaime, 1963). Los volantes de huso, rodillos y pintaderas que han sido hallados en guacas y excavaciones arqueológicas de la región así lo demuestran. En la siguiente figura (Velásquez Restrepo, Jorge Hernán, 2018) se ilustra

una tumba de pozo datada en el siglo II d.C., probablemente Quimbaya, seguida de la cronología asociada a su existencia:

FIGURA 5. Tumba de pozo y cronología de las sociedades agrícolas y orfebres



Su nivel cultural se ubicó en el Formativo Medio, principalmente debido a la carencia de construcciones en piedra, que es una característica básica de culturas de los Formativos Superior, Clásico y Pos-Clásico. No obstante, debe resaltarse la abundancia de material de guadua que tuvieron para sus construcciones y la inmensa riqueza del suelo de sedimentación volcánica, que favorecieron la agricultura y la construcción de casas en guadua, pero impidieron la presencia de piedras sobre la superficie, a no ser las de los lechos de los ríos.

Se conoce como Pijaos a un macro grupo que habitó en la región del Tolima, con amplia actividad en zonas adyacentes, incluyendo la Hoya del Quindío.

b. Ancestros Españoles. Oleadas de Inmigrantes europeos a la Provincia de Antioquia

Basados en libros de genealogía que mencionan a los genearcas que dieron origen a los apellidos antioqueños, como Juan Flórez de Ocaris, William Jaramillo Mejía, Gabriel Arango Mejía (Arango Mejía, Gabriel, 1993a) (Arango Mejía, Gabriel, 1993b), Rodrigo Escobar Restrepo y otros, se fueron introduciendo sus nombres en las páginas de aplicaciones de genealogía del autor de este artículo en My Heritage y Family Search, de donde se extrajo la información para conformar cuadros en Excel con las oleadas de inmigrantes que se presentan a

continuación: (Velásquez Restrepo, Jorge Hernán y Mora Buitrago, Carlos Alberto, 2017)

Primera oleada de inmigrantes europeos que llegaron al territorio antioqueño a raíz de la conquista y la colonia temprana. Principalmente extremeños, castellanos y andaluces.



de ellos, mujeres, el 25%

Segunda oleada de inmigrantes: Principalmente vascos, castellanos y asturianos, que llegaron a quedarse en territorio antioqueño



Fuente: Resultados Parciales, basados en 263 genearcas, o generadores de apellidos antioqueños.

Cada región se identificó con un color, que coincide con las regiones clasificadas en un cuadro de Excel que permitió ordenar a los inmigrantes en oleadas, de acuerdo con las fechas de nacimiento proporcionadas en la investigación genealógica realizada.



c. La Colonización de Antioquia y del Quindío, vista como un proceso:

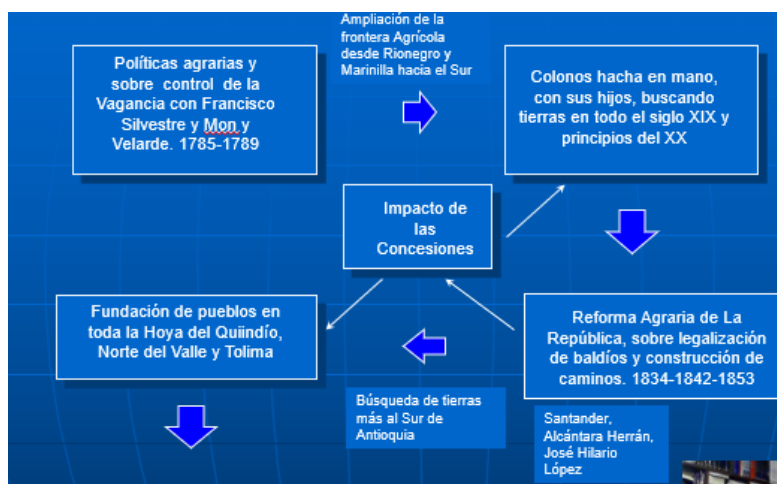
En la conformación inicial de lo que hoy es el actual territorio de la República de Colombia, el Estado Soberano del Cauca, (en color rojo en el siguiente mapa), era más del 50 % Del Territorio Nacional. Dicho territorio se iniciaba en Leticia, actual Departamento de Amazonas, pasaba por lo que se conoció como la Hoya del Quindío (actuales departamentos de Caldas, Quindío y Risaralda) y llegaba hasta el Golfo de Urabá, comprendiendo la totalidad de los departamentos del sur del territorio de la actual República de Colombia y buena parte de los actuales departamentos del Valle del Cauca, Chocó y Antioquia. (Velásquez Restrepo, Jorge Hernán y Mora Buitrago, Carlos Alberto, 2017)



No obstante que el territorio que conforma el actual Departamento del Quindío hacía parte del Departamento del Cauca, los primeros pobladores de su territorio provenían de Antioquia, lo cual se concluye al revisar los apellidos de los primeros pobladores del Municipio de Salento y confrontarlos con los apellidos de los inmigrantes que llegaron al territorio antioqueño. La información fue tomada de los censos de población de 1864, 1870 y 1880 y los nombres de los primeros pobladores fueron verificados con la investigación genealógica realizada y con la bibliografía existente en libros de historia y novelas históricas basadas en hechos históricos sobre la colonización antioqueña (James Parsons, Albeiro Valencia Llano, Victor Zuluaga y Luis Eduardo Gallego, entre otros). En cuanto a libros de genealogía se tuvieron muy en cuenta los datos de Rodrigo Escobar Restrepo en el periódico El Colombiano, con publicaciones para cada apellido antioqueño; lo mismo que las Genealogías de Antioquia y Caldas de Gabriel Arango Mejía y libros que combinan historia con genealogía como Antioquia Bajo los

Austrias de William Jaramillo Mejía y el más antiguo de todos de Juan Flórez de Ocaris. (Flórez de Ocaris, Juan, 1990a) (Flórez de Ocaris, Juan, 1990b) En la actualización que aún se está haciendo, se están complementando los cuadros con la respectiva fuente, para ajustar la investigación con fuentes documentales o bibliográficas, entre las cuales se encuentran muchas partidas eclesiásticas de la época.

Tal como se aprecia en forma resumida en el siguiente gráfico, la corona española comisionó al visitador Juan Antonio Mon y Velarde Cienfuegos y Valladares para realizar una auditoría a la Provincia de Antioquia, que para la época de la visita contaba con menos de 50.000 habitantes (Ospina Vásquez, Tulio, s. f.) y había caído en desgracia luego de haber sido una de las provincias más rentables, lo cual ocurrió por el agotamiento del oro de aluvión que se encontraba fácilmente en los ríos y en la superficie adyacente en los municipios mineros: Valdivia, Zaragoza, Cáceres, Remedios, Santiago de Arma, Anserma y Cartago, entre otros. Los anteriores municipios habían sido fundados muchos de ellos en zonas poco aptas para la agricultura, lo que ocasionó una hambruna generalizada en la población y el surgimiento de situaciones de vagancia y prostitución que debían ser enfrentadas.



Las acciones de la corona española contaron con la colaboración del gobernador de esa época, Francisco Silvestre, mediante lo cual se logró iniciar unas políticas agrarias y de ampliación de la frontera agrícola hacia el suroriente de los municipios de Rionegro y Marinilla,

iniciando por el Valle de San Nicolás, pasando por los municipios de Abejorral y Sonsón, fundados a principios del siglo XIX y continuando hacia lo que hoy es el actual departamento de Caldas. Estas acciones tuvieron lugar entre los años 1785 y 1789.

d. La Colonización del Quindío. Antecedentes

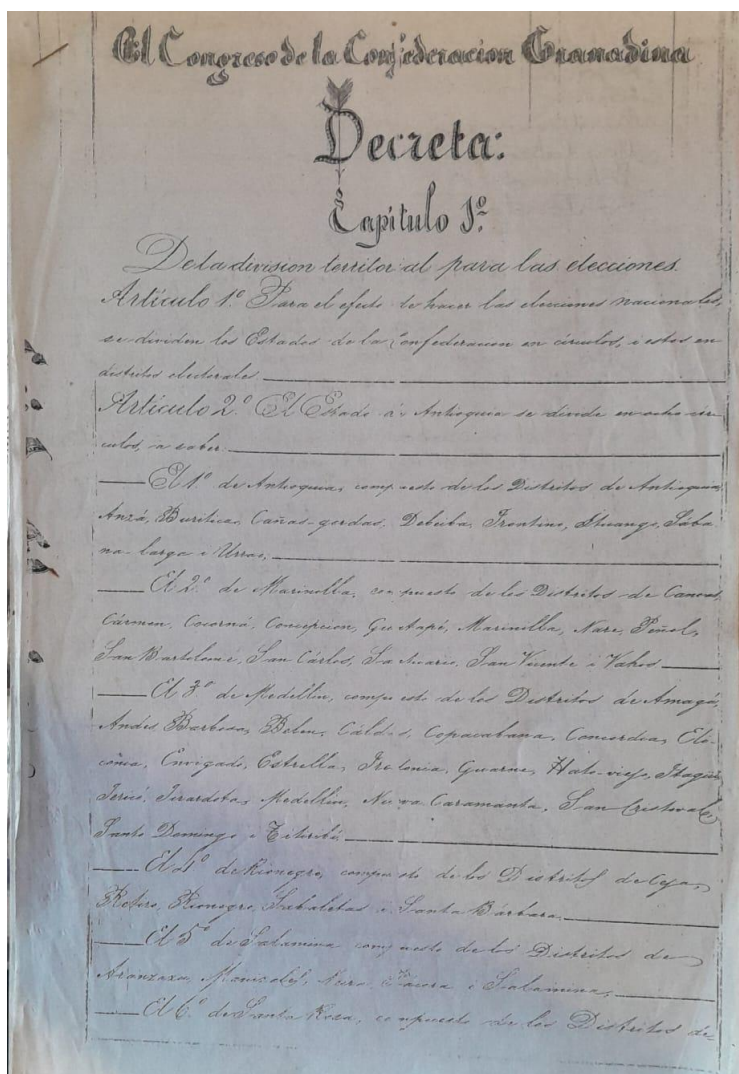
En una época en que no existían automotores ni carreteras, la colonización se hizo a lomo de mula por los Caminos, donde se realizaron destacadas actividades de Arriería, utilizadas por los colonos para moverse con sus familias. En ese sentido, fueron muy importantes los caminos de la región: Camino del Ruiz, de Privilegio, de Occidente, de Herveo y del Quindío. En este último, que fue considerado en su época como Camino Nacional, se trasladaron ilustres personajes como el Libertador, Simón Bolívar y destacados investigadores como Alexander Von Humboldt, entre muchos otros.

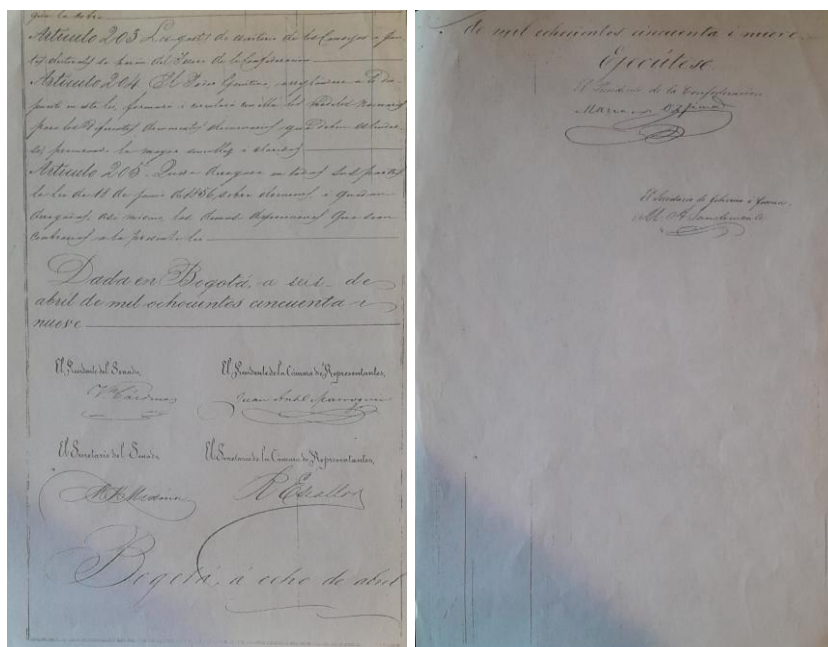
Tal como se presenta en el gráfico de la imagen anterior, las acciones de colonización y fundación de pueblos, emprendidas desde la Provincia de Antioquia tuvieron acciones relacionadas con las Concesiones, que la apoyaron en unos casos (Concesión Villegas en la fundación de Abejorral y Sonsón) o la impidieron (Concesión Aranzazu y González Salazar, en la fundación de pueblos del actual departamento de Caldas), lo cual hizo que los colonos se fueran moviendo más hacia el sur, como ocurrió con la fundación de Santa Rosa de Cabal, fundada por Fermín López, que había sido capataz de Elías González, uno de los terratenientes relacionados con las concesiones de tierras y que cada vez se iba corriendo más hacia el sur para escapar de los territorios de las concesiones.

Para la época en que estaban en auge las concesiones y el proceso de colonización anterior, se presentaron reformas agrarias importantes, con políticas específicas sobre la legalización de baldíos y construcción de caminos, entre ellas las iniciadas por Francisco de Paula Santander, Pedro Alcántara Herrán y José Hilario López entre los años de 1830 y 1853.

Un factor de mucha importancia para la colonización del Quindío fueron las guerras civiles, principalmente las de 1860 y 1875, cuyo tema en detalle escapa a los alcances de este artículo, por lo cual tan solo se

menciona a continuación un documento inédito relacionado con la guerra del 60, que pudo ser la causa del enfrentamiento entre los entonces Estado Soberano del Cauca, en cabeza de Tomás Cipriano de Mosquera y el gobierno central, en cabeza de Mariano Ospina Rodríguez y a la cual se le dio el nombre de La Exposición.





Es muy probable que la causa de dicha guerra hubiera sido el desconocimiento, por parte del gobierno central, de la población caucana de Villamaría, en el Decreto de 21 capítulos del Congreso de la Confederación Granadina, obtenido directamente en el Archivo General de la Nación, relacionado con la división territorial para las elecciones nacionales, expedido el 8 de abril de 1859 y firmado por el ya mencionado Presidente de la República y su secretario de Gobierno y Guerra, Manuel A. Sanclemente. Dicho documento aparece firmado dos días antes, el 6 de abril, por el Presidente y Secretario del Senado y el Presidente y Secretario de la Cámara de Representantes. (Congreso de la Confederación Granadina, 1859)

En efecto, en el Capítulo 1 de dicho Decreto, Artículo 2, se incluyen los detalles de las poblaciones que conforman cada uno de los ocho estados de la Confederación, tal como se logra apreciar en la imagen anterior, que inicia con lo relacionado con el Estado de Antioquia. En las páginas 4 y 5 del anterior decreto, se describe en detalle el Estado del Cauca con diez circuitos, así: 1. Almaguer, 2. Barbacoas, 3. Buga, 4., Cartago, 5.

A lo largo de los caminos de la región en el siglo XIX, existieron tambo y aldeas, tales como: La Paila y Media Canoa, que hoy son poblaciones del Valle del Cauca, La Balsa, Novilleros, El Roble, Piedra de Moler, Furatena y Condina.

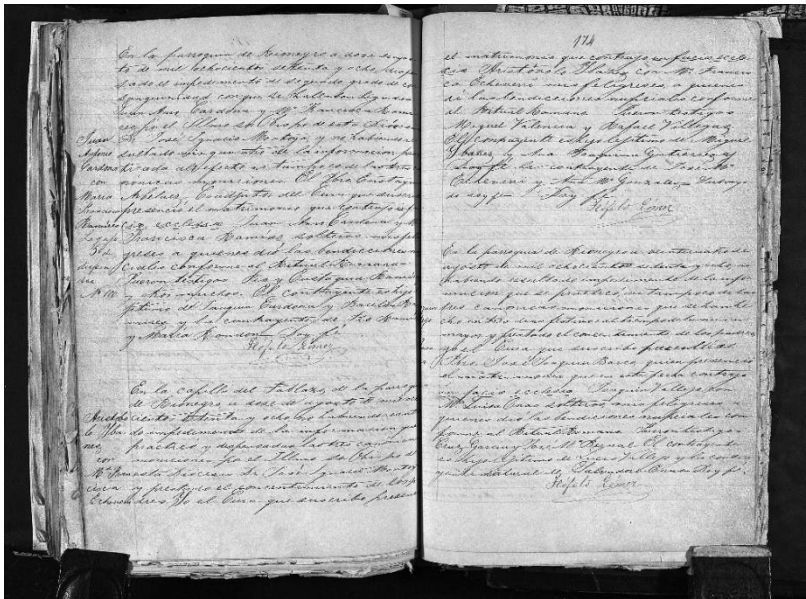


Figura. Camino del Quindío. (Mora Buitrago, Carlos Alberto y Peña Borrero, Margarita, 1985).

Un caso claro de migración causada por las guerras civiles es el del sobrino de quien fuera Presidente de la República, José Santos Gutiérrez Prieto: el General Gregorio Aristóbulo Ibáñez Gutiérrez, quien nació en la población de Panqueba, Boyaca, contrajo matrimonio en Rionegro Antioquia y tuvo a su familia inicialmente en las ciudades de Manizales y Pereira y posteriormente en Calarcá, hoy municipio del Quindío.

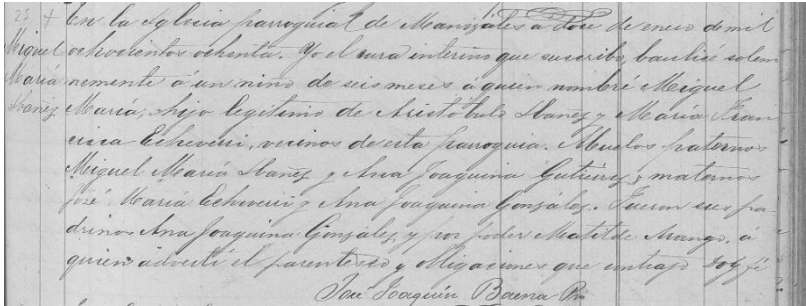


El general Ibáñez se casó en la Iglesia de El Tablazo, de Rionegro, Antioquia el 12 de agosto de 1878, dos años después de la guerra de los Chancos, tal como se apreciar en su partida de matrimonio.



Como General de la República, el General Ibáñez participó tanto en la ya mencionada Guerra del 60, a órdenes del Presidente del Estado Soberano del Cauca, Tomás Cipriano de Mosquera, como también en la batalla de los Chancos ocurrida en 1876. (Torres Velandia, Cándido, 2022). 1

En la partida de bautismo de su hijo mayor, Miguel María, queda la constancia de haber vivido en Manizales en el año 1880, antes de radicarse en la ciudad de Pereira, donde nacieron sus demás hijos.



¹ Mayor información sobre guerras civiles en Antioquia: (Botero Herrera, Fernando, 2003)



La caricatura del Mesías de los Chancos, refleja las guerras civiles de la época, donde se caricaturiza al presidente Mariano Ospina Rodríguez como el Mesías de los Chancos. Su autor fue Carlos Dornheim y apareció publicada en el periódico El Alcanfor, No. 1, el 6 de octubre de 1877. (Banco de la República, 2010)

En la descripción de la caricatura por parte del Banco de la República en el texto citado anteriormente consta que fue “una de las caricaturas más importantes de la época. La “guerra santa” – como la denominó Aquileo Parra – propició la aparición de personajes fanáticos, uno de los cuales se hacía llamar el Mesías de los Chancos... En pequeños recuadros están las acciones perdidas de los conservadores. El sistema de caricatura de estos recuadros es el de cabezas cargadas.”

e. Fundación de la primera población de la Provincia del Quindío: La Villa de Nueva Salento



Primeros Pobladores de Nueva Salento.

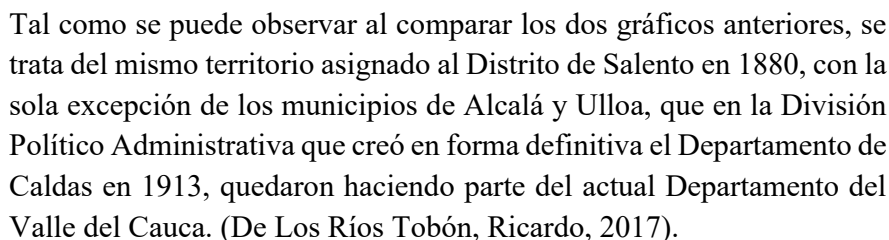
Del Censo de población realizado en 1864, se tomaron los apellidos de los primeros pobladores (entre ellos, los más frecuentes: Marín, Buitrago, Herrera, Arias, Ocampo, entre otros), coinciden con los apellidos de los genearcas relacionados con la primera oleada de inmigrantes en territorio antioqueño, que eran en su gran mayoría personas de escasos recursos, principalmente de la provincia de Extremadura en España, que venían con el propósito de probar suerte

en el proceso de conquista del territorio americano que no conocían, y, en muchos casos, para escapar de la inquisición. Lo anterior es indicativo de la condición social y económica de los fundadores de Salento y contrasta con los apellidos de los inmigrantes de la segunda oleada de inmigrantes que cruzaron el océano atlántico con el fin de hacer parte de la colonización de un territorio conocido como de gran riqueza tanto en oro como en productos naturales. Esta segunda oleada de inmigrantes tuvo beneficios de la corona para la exploración de minas y apertura de caminos que se convirtieron muchos de ellos en concesiones. Los dueños de dichas concesiones coinciden principalmente con los apellidos de los que fueron registrados en la segunda oleada de inmigrantes, cuya síntesis se presenta en el gráfico anterior: (Villegas, Aranzazu, González, Salazar, Ruiz, Zapata, Londoño, Restrepo, Botero, entre otros, que sería largo enumerar).

En las 502 personas censadas en Salento en 1864 se pueden apreciar no solo sus apellidos, sino su edad promedio y su clasificación por edades, lo mismo que el grado de educación y oficios desempeñados, lo cual se puede apreciar en el siguiente cuadro:

ESTADOS UNIDOS DE COLOMBIA					
Estado L. del Cauca					
Círculo Electoral de			Relación Censaria		
Boquía, 21 de Junio de 1.864					
Firmado en el último folio, # 20, por Eulalio Arias, Remigio Ospina y Jesús Carvajal					
Imágenes en formato JPEG proporcionadas por Carlos E. Fernández Quintero					
Digitalizado, editado, corregido, complementado (Col D,I) y analizado por Jorge Hernán Velásquez Restrepo					
ANÁLISIS Y RESÚMENES, MEDIANTE CLASIFICACIÓN DE LAS DIFERENTES VARIABLES:					
	1. GRUPOS FAMILIARES:	95 Grupos Familiares			
	2. EDAD PROMEDIO DE LA POBLACIÓN:	Sumatoria:	9822,10	502 Personas	19,6 Edad Prom.
	3. CLASIFICACIÓN POR EDADES:	128 menores de 7 años, 171 entre 8 y 20 años, 170 de 21 a 50 años, 25 de 50 a 69 y 8 mayores de 70 años			
	4. CLASIFICACIÓN POR SEXOS	269 Hombres, 233 Mujeres			
	5. EDUCACIÓN:	66 Saben leer y escribir	13,33%		
		429 No saben leer y escribir	86,67%		
		7 no tienen dato	495 Total		
No.	6. RESÚMEN DE OFICIOS				
		151 Agricultores		1 Herrero	
		47 Costureras		7 Jornaleros	
		59 Admón Doméstica		1 Losera	
		30 Sin datos, probablemente por error		5 Pulperas	
		1 Abogado		1 Sacerdote	
		1 Artesano		1 Sastre	
		2 Carpinteros		307 Personas ocupadas, con oficios definidos	

https://www.google.com/collections/s/list/qI71ZlaESl-QRa25z13njA/ED_eLXH4dKs



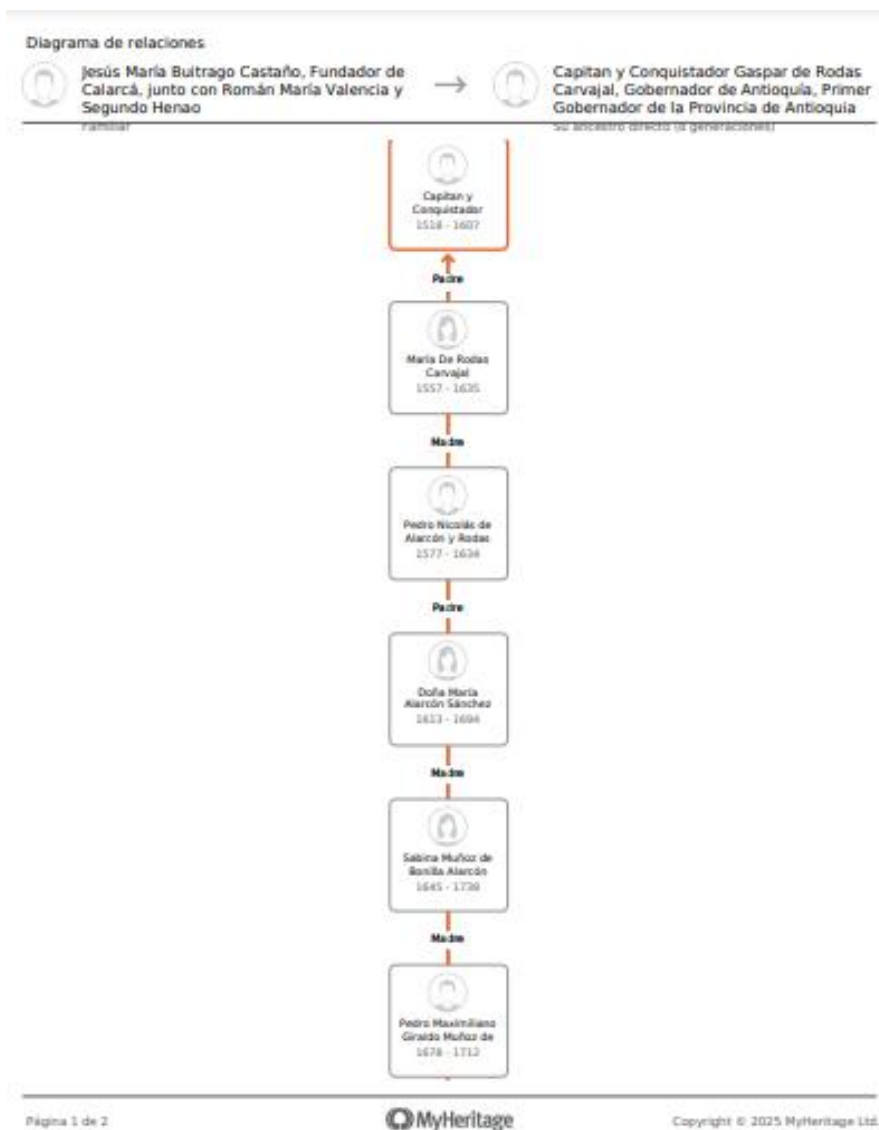
La respuesta es que sí. Lo anterior queda comprobado al verificar que los nombres de los fundadores de los cinco municipios del Quindío que siguieron a Salento, en el siglo XIX, aparecen registrados en los censos de dicho municipio de 1864, 1870 y 1880.

Censo de tierras en Salento, Libro 1878-1880					
Integrantes de las 210 personas censadas en 1880 que fundaron pueblos en el Siglo XIX. En azul los que tambien fueron censados en 1870					
		Semovientes		Inmueble y Semovientes	
Filandia		Tipo	Valor	Valor Total	
Jose Maria Garcia	Finca en Novilleros	Vacas	60	500	
Juan Antonio Mari	Finca en San Antonio y en el pueblo	Vacas	135	635	
Juan Antonio Mari	San Antonio	Vacas	120	370	
Circasia					
Rafael Marin	Finca en La Arenosa y mejoras en Armenia	Vacas	160	960	
Rafael Marin	San Antonio	Vacas	270	550	
Rafael Marin	Mejoras en Armenia			300	
Isidoro Henao	Finca en La Florida	Vacas	500	1895	
Isidoro Henao	Los Planes	Vacas	490	1090	
Calarcá					
Segundo Henao	Finca en el pueblo	Caball	50	150	
Jesus Maria Buitra	Finca en El Castillo	Vacas	135	185	
Jesus Maria Buitra	Finca en Santo Domingo			40	
Jesus Maria Buitra	Finca en El Castillo	vacas	10	40	
Armenia					
Antonio Herrera	Mejoras en Armenia	Vacas	50	150	
Antonio Maria Her	Finca en San Francisco y en el pueblo	Caball	40	340	
Jesus Maria Arias	Fincas en La Florida y Planes	vacas	100	800	
Jesus Maria Arias	Los Planes			180	
Jesus Maria Arias	Mejoras en Armenia	Vacas	50	250	
Montenegro					
Jose Arias	Palmar de los Planes y en pueblo	Vacas	250	1150	
José Arias	Los Planes			300	

8. CONCLUSIONES

Los primeros colonos que llegan al Quindío fueron principalmente antioqueños, no obstante tratarse de una Provincia del Estado Soberano del Cauca. Ellos proceden de la primer oleada de inmigrantes, lo cual contrasta con la fundación de Abejorral, fundada dentro de la Concesión Villegas por españoles provenientes de la segunda oleada de inmigrantes, con características sociales y económicas totalmente diferentes, pues eran terratenientes o personas muy relacionadas familiarmente con ellos. Este es el caso del fundador de Abejorral, José Antonio Villegas Londoño y Piedrahita, quien era hijo de Felipe de Villegas y Córdoba, minero y terrateniente, propietario de la Concesión Villegas.

Un ejemplo genealógico de la colonización antioqueña, oleadas de inmigrantes y fundación de pueblos por personas que hicieron parte de la población de Salento en su fundación, se puede observar en los de los ancestros de Jesús María Buitrago Castaño, fundador de Calarcá, Quindío:



En efecto, el primer ancestro de don Jesús María Buitrago en el diagrama genealógico anterior es Gaspar de Rodas, clasificado en la primer oleada de inmigrantes, fue Gobernador de Antioquia. Nació en Trujillo, Extremadura, España alrededor de 1518, tuvo a su hija María de Rodas Carvajal con Catalina de Carvajal y falleció en Santafé de Antioquia, el 09/07/1606. (Jaramillo Mejía, William, 1998b).



Podríamos considerar este como un caso especial en cuanto a la condición económica de los integrantes de la primer oleada de inmigrantes, pues por ser don Gaspar de origen judío y haber logrado una alta posición en la Provincia de Antioquia, no fue una persona de escasos recursos, como si lo fueron otros paisanos suyos, provenientes de Extremadura, que llegaron en la época de la colonia a probar suerte. La condición de judío sefardita la adquirió don Gaspar de Rodas de madre, doña Guiomar Méndez Coutiño y de su abuelo Martín Barreto Coutiño, quienes nacieron en Portugal. (Mesa Bernal, Daniel, 1998)

En la segunda parte del árbol genealógico de don Jesús María Buitrago, se puede apreciar que su padre era don Emigdio Buitrago, quien figura en los Censos de Salento de 1864, 1870 y 1880, que hemos venido analizando.

Consideramos este ejemplo como representativo de la investigación presentada, pues vincula las personas originarias de los apellidos antioqueños, primer oleada de inmigrantes, con Salento y con la fundación de otras poblaciones del Quindío, que queremos mencionar como hijos de Salento, por provenir en buena medida, sus fundadores, de dicha ciudad.

9. BIBLIOGRAFÍA

- Arango Mejía, Gabriel. (1993a). *Genealogías de Antioquia y Caldas: Vol. I* (Cuarta edición). Litoarte.
- Arango Mejía, Gabriel. (1993b). *Genealogías de Antioquia y Caldas: Vol. II* (Cuarta edición). Litoarte.
- Banco de la República. (1948). *Museo del Oro. Ediciones Conmemorativas de la Fundación del Banco de la República en su XXV Aniversario*. Banco de la República.
- Banco de la República. (2010). *LA CARICATURA EN COLOMBIA A PARTIR DE LA INDEPENDENCIA* (Primera edición). Biblioteca Luis Ángel Arango - Casa Republicana.
- Botero Herrera, Fernando. (2003). *Estado, Nación y provincia de Antioquia* (Primera edición). Hombre Nuevo, Editores.
- Castellanos, Juan de. (1997). *Elegía de Varones Ilustres de Indias* (Primera edición, 1-1). Gerardo Rivas Moreno.
- Congreso de la Confederación Granadina. (1859, abril 8). *Decreto de la Confederación Granadina del ocho de abril de 1859*. Archivo General de la Nación, Colombia.
- Darmet, J.M. y Hack, J.M. (1827). *Carta del Departamento del Cauca en 1827*. [Map]. Restrepo, José Manuel. Historia de la Revolución de la República de Colombia.
- De Los Ríos Tobón, Ricardo. (2017). Risaralda en el Mapa. Una visión cartográfica sobre la evolución política del Departamento de Risaralda y sus zonas de influencia, en relación con el territorio que ocupa, desde finales del siglo XIX hasta su conformación departamental. *Homenaje de la Academia Pereirana de Historia al Departamento de Risaralda con ocasión de su cincuentenario*, 52.

- Duque Gómez, Luis; Friede, Juan; y, Jaramillo Uribe, Jaime. (1963). *Los Quimbayas, Historia de Pereira e Historia de Cartago* (Primera edición, 1963, reimpresa en 2002, 1-1). Club Rotario de Pereira.
- Flórez de Ocaris, Juan. (1990a). *LIBRO PRIMERO DE LAS GENEALOGÍAS DEL NUEVO REINO DE GRANADA. Edición Facsimilar de la impresión en Madrid de 1674: Vol. I* (Edición Facsimilar). Instituto Caro y Cuervo e Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.
- Flórez de Ocaris, Juan. (1990b). *LIBRO SEGUNDO DE LAS GENEALOGÍAS DEL NUEVO REINO DE GRANADA. Edición facsimilar de la impresión en Madrid de 1676: Vol. II* (Edición Facsimilar). Instituto Caro y Cuervo e Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.
- Jaramillo Mejía, William. (1998a). *Antioquia Bajo los Austrias: Vol. I* (Segunda edición). Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.
- Jaramillo Mejía, William. (1998b). *Antioquia Bajo los Austrias: Vol. II* (Segunda edición). Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.
- Mesa Bernal, Daniel. (1998). *De los Judíos en la Historia de Colombia* (Primera edición). Planeta Colombiana S.A.
- Mora Buitrago, Carlos Alberto y Peña Borrero, Margarita. (1985). *Historia Socioeconómica de Colombia* (Primera edición). Norma.
- Ospina Vásquez, Tulio. (s. f.). *El Oidor Mon y Velarde, Regenerador de Antioquia*.
- Torres Velandia, Cándido. (2022). *Genealogías de El Cocuy. Familias y Linajes* (Segunda Edición). Editorial Jotamar S.A.S.
- Velásquez Restrepo, Jorge Hernán. (2018). Notas e Imágenes tomadas en el Museo de Oro Quimbaya del Banco de la República. *Universidad Tecnológica de Pereira y Università Degli Studi di Salerno*, 2(1), 46.
- Velásquez Restrepo, Jorge Hernán. (2021, marzo 24). *Notas e imágenes tomadas en el Museo de Oro Calima del Banco de la República*.
- Velásquez Restrepo, Jorge Hernán. (2022). *LOS QUIMBAYA. SUS POPOROS DE ORO Y SU COSMOGONÍA Pobladores del Suroccidente colombiano, Siglo VI a.C. a Siglo VII d.C.* [Historia y Humanidades]. Pablo de Olavide.
- Velásquez Restrepo, Jorge Hernán y Mora Buitrago, Carlos Alberto. (2017, octubre 5). Avance sobre la Historia de la Provincia del Quindío, Estado Soberano del Cauca en 1865. *Memorias XVIII Congreso Colombiano de Historia*. Avance sobre la Historia de la Provincia del Quindío, Estado Soberano del Cauca en 1865, Medellín, Colombia. Asocolhistoria. blog

LA COSMOVISIÓN INDÍGENA EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA NUEVA ÉTICA AMBIENTAL

BLANCA MARGARITA GALLEGOS NAVARRETE
Instituto Politécnico Nacional

1. INTRODUCCIÓN

Un problema prioritario en el mundo actual es el cambio climático derivado de las actividades humanas. Aunque han existido cambios climáticos naturales en el pasado, la evidencia científica muestra que el calentamiento actual es causado por la actividad humana y ocurre a una velocidad sin precedentes. Parte de este problema es la insostenibilidad de la vida urbana producida por la modernidad centrada en una racionalidad capitalista que tiene su base en la visión antropocéntrica occidental que objetiviza la naturaleza considerándola solo un recurso que puede ser explotado de manera indiscriminada siempre y cuando sea al servicio del ser humano y sus necesidades. Frente a esta visión, está la cosmovisión mesoamericana de los pueblos indígenas que habitaron la cuenca del Valle de México y que ha sido conservada en parte, por los pueblos originarios sobrevivientes.

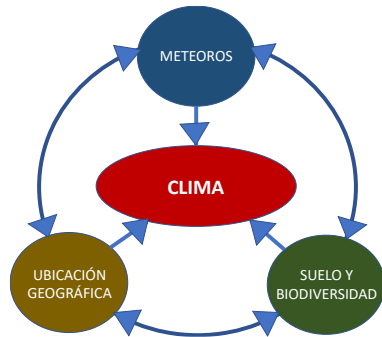
1.1. EL CAMBIO CLIMÁTICO Y SU RELACIÓN CON LAS ACTIVIDADES HUMANAS

El clima es un sistema complejo donde interactúan distintos factores como son: la temperatura, la precipitación, el viento, la humedad, la presión atmosférica y la nubosidad. Por otra parte, como cualquier sistema, es tendiente a la entropía o desgaste, por lo que la alteración en cualquiera de estos elementos, lleva a una alteración en el sistema mismo.

Además de los elementos meteorológicos que determinan el clima, existen factores que lo condicionan como son: la latitud, altitud, relieve,

corrientes marinas y distancia al mar. Otros componentes que interactúan y afectan su dinámica son la biodiversidad y los suelos.

FIGURA 1. *El clima como sistema complejo*



Fuente: Elaboración propia

Considerando el clima como sistema complejo donde hay múltiples interacciones, las actividades humanas contribuyen de diversas formas al cambio climático. Desde la Revolución Industrial, con la quema de combustibles fósiles como el carbón, petróleo y gas para la generación de energía, el transporte y la industria en general, las emisiones de gases de efecto invernadero (dióxido de carbono (CO_2), metano (CH_4), óxido nitroso(N_2O)) se han incrementado drásticamente; ejemplo de ello es el dióxido de carbono (CO_2) que es el principal gas de efecto invernadero, ha aumentado un 50% desde 1750. (Nasa,) (INECC, 2018).

Si bien el efecto invernadero es esencial para la vida, las emisiones de origen humano ralentizan la pérdida de calor intensificando este efecto y ocasionando incrementos en la temperatura global, no deseables. (NASA).

Otro aspecto importante para el cambio climático es la deforestación y los cambios en el uso de suelo. Esto es, la tala de bosques y la conversión de tierras para la agricultura y ganadería, no solo reducen la capacidad de absorción del bióxido de carbono (CO_2) sino que también liberan el carbono almacenado en los árboles y suelos (INECC,2018).

En cuanto a los procesos industriales, los que producen mas gases de efecto invernadero son:

- Generación de energía.- Las plantas eléctricas y las industrias que usan carbón, petróleo y gas natural como combustible.
- La agricultura, la ganadería, la silvicultura y la pesca.- Se consideran responsables de un cuarto de las emisiones globales.
- El transporte.- Es considerado uno de los sectores que más contribuye a las emisiones de gases de efecto invernadero.
- El comercio minorista de alimentos.- En este caso, es el consumo el que contribuye a las emisiones a través de los desechos plásticos y los desperdicios de alimentos que se degradan.

Otros sectores que emiten gases de efecto invernadero son la industria del petróleo, la industria de la moda y la industria de la construcción (principalmente la producción de cemento), así como los refrigerantes y otros productos halogenados.

Por otra parte, el crecimiento demográfico y el modelo económico actual basado en el consumo lleva cada vez a mayor demanda de energía y recursos naturales así como a un mayor número de deshechos que en su descomposición también producen gases de efecto invernadero lo que lleva al calentamiento global. Los efectos de este calentamiento llevan a alteraciones como mayor evaporación de agua, que es un potente gas invernadero y al deshielo del permafrost liberando gas metano.

Para reducir los gases de efecto invernadero sería necesario elegir fuentes de energía limpias como la instalación de paneles solares, pero esto es insuficiente, pues esta tecnología requiere de acumuladores que al final de su vida útil se convierten en deshechos difíciles de reciclar. También se promueve el uso de vehículos eléctricos, pero se olvida que la energía eléctrica también se produce utilizando hidrocarburos. Lo ideal sería reducir el consumo de energía así como de bienes, lo cual es difícil considerando los intereses económicos de la industria que incluso busca la obsolescencia programada. Otra acción que contribuye a disminuir la contaminación, es la separación de residuos para su efectivo reuso, reciclaje o lo que correspondiera, sin embargo, el problema real es la falta de conciencia en torno al problema. El pensamiento occidental hasta el momento ha sido lineal: se toma el recurso natural –

se transforma – se usa – se deshecha; principalmente en el sistema capitalista, aún en aquellas industrias que buscan reciclar, consumen grandes cantidades de agua y finalmente también producen desechos.

1.2. EL PENSAMIENTO LLEVA A LA ACCIÓN Y RIGE EL COMPORTAMIENTO

Aunque han existido cambios climáticos naturales en el pasado, la evidencia científica muestra que el calentamiento actual es causado por la actividad humana y ocurre a una velocidad sin precedentes. El Panel Intergubernamental sobre Cambio Climático (IPCC) ha concluido que la influencia humana en el sistema climático es clara e inequívoca ().

Sin embargo, si se compara el tiempo de existencia del ser humano en el planeta y la aceleración del cambio climático en los últimos siglos, se considera que este cambio se genera a partir de la Revolución Industrial. Esta Revolución que aparentemente trajo beneficios y comodidad a la humanidad con base a las tecnologías, también trajo como consecuencia el uso y abuso de recursos naturales sin que el común de la gente lo perciba ya que la vida cotidiana, -principalmente en las grandes ciudades donde en la actualidad vive más del 50% de la población- ciudadina ha perdido el contacto con la naturaleza.

Sin embargo, en los últimos tiempos cuando cada vez más hay eventos catastróficos de origen natural, en los medios políticos y académicos, se ha regresado al interés por preservar el equilibrio. Pero esto, no puede ser el esfuerzo de unos cuantos, es necesario que la humanidad en conjunto adquiriera conciencia de la importancia de preservar el medio ambiente natural porque en ello está en juego su propia existencia.

Si se considera, que el actuar del ser humano deriva de su forma de pensar “el debe ser”, una manera de concienzar a la humanidad es retornar a formas de pensamiento que tenían muy clara su relación armónica con la naturaleza. Lo que llevaría al cuestionamiento de qué estamos haciendo en torno a recuperar este equilibrio.

Una de las hipótesis de esta investigación es que la ética ambiental puede ser un poderoso instrumento para reconsiderar qué y cómo pensamos en torno a la naturaleza y nuestra relación con ella y a partir de

esta reconsideración, generar las acciones pertinentes y si es necesario, cambiar nuestra forma de vida.

La insustentabilidad de la vida urbana actual, se considera que ha sido producida por la modernidad eurocéntrica centrada en una racionalidad capitalista de origen anglo-germánico. Aunque en realidad, el pensamiento antropocéntrico, tiene su base en la visión judío cristiana donde el mundo y todo lo que contiene fue creado por la divinidad para el uso y servicio del ser humano.

Frente a esta visión, está la cosmovisión mesoamericana de los pueblos indígenas que habitaron la cuenca del Valle de México donde el ser humano se concebía como parte de la naturaleza y por ende debía contribuir a mantener el equilibrio entre sus elementos. Por ello la importancia de consumir lo necesario pero también retribuir lo que se tomaba. Desde su punto de vista, los elementos: agua, tierra, fuego y aire, son elementos vivos y siempre en movimiento. Había dioses que gobernaban cada uno de éstos, por lo que, los ritos y ofrendas eran parte de un proceso regenerativo para mantener ese equilibrio. Aún cuando entonces no se hablaba de sistemas complejos, en la cosmovisión mesoamericana se concibe que todos interaccionan entre sí formando un sistema que permite la vida.

Estas dos formas de pensamiento llevan a acciones opuestas, pues mientras la ética antropocéntrica que cosifica la naturaleza y la considera solo un recurso lleva a su destrucción en aras del progreso para la satisfacción de las necesidades humanas, sin considerar el equilibrio y el resto de los seres vivientes, en la cosmovisión mesoamericana que tiende a una ética ecocéntrica, que pone al centro del problema la relación del ser humano como parte de la naturaleza formando en conjunto un ecosistema, por lo que trata de mantener el equilibrio y retribuir a la naturaleza lo que toma.

Cuando se habla de ética ecocéntrica, cabe aclarar que el mismo prefijo eco, proviene del término griego oikos que significa “casa” el cual retoma Ernst Haeckel en el siglo XIX con la palabra logos para generar el término de ecología como “tratado o estudio de la casa” (Haeckel, 1866 en Estévez, 2015).

Aunque este término ya implica la relación de los seres vivos con el lugar donde viven y se desarrollan, fue Vernadsky quien relacionó los procesos geológicos con los procesos biológicos en su libro “La Biósfera” (1926). Así, Vernadsky sienta las bases de la Teoría de la Biósfera donde considera que, así como la cantidad y calidad de los compuestos químicos de la materia inerte inciden en la calidad y cantidad de la materia viva, esta acción es recíproca, es decir, que la cantidad y calidad de la materia viva incide en los ciclos de los compuestos químicos inertes de la Tierra. Este hecho, ya era considerado por los antiguos habitantes del Valle de México aunque no de manera científica, y de hecho va más allá al considerar lo construido por el ser humano.

En las culturas prehispánicas, en la forma de entender la vida y relacionarse con el mundo, hay un énfasis en vivir en equilibrio y armonía con el entorno natural. Se concibe al ser humano como parte integral del cosmos y la naturaleza, no como algo separado o superior. Lo material no se separa de lo espiritual, lo que lleva a una visión holística e interconectada donde todo lo existente en el universo se interrelaciona y complementa, por lo que hay un profundo respeto a la naturaleza.

En los pueblos indígenas y originarios donde se ha resguardado esta concepción, existe un gran sentido de comunidad, privilegiando el bienestar colectivo sobre el individual, pues se entiende que el bienestar está relacionado con la vida comunitaria y las relaciones sociales. Existe el respeto por la diversidad donde se valora la pluralidad cultural y formas de vida. Además, su concepción del tiempo es cíclica o espiral a diferencia de la visión occidental -que es lineal-, por lo que se entiende que las acciones del ser humano afectan todo lo demás generando un bucle recursivo.

Para los pueblos indígenas, hay una relación especial con la tierra, la cual se considera sagrada y fuente de vida y no como mercancía o recurso a explotar. En este sentido se da gran importancia a lo ritual y simbólico, lo que tiene un papel central en la vida cotidiana. En general, la cosmovisión indígena es un principio de vida y una guía de comportamiento en armonía con la naturaleza y con la comunidad.

1.2. DE LA COSMOVISIÓN A LA ÉTICA AMBIENTAL

La ética como disciplina filosófica que estudia la conducta humana, analiza lo correcto e incorrecto, lo bueno y lo malo, y los principios morales que guían el comportamiento. Se ocupa de reflexionar sobre la moral, la virtud, el deber y las normas de conducta que regulan las acciones humanas. De ahí su importancia para dirigir las acciones y la voluntad del individuo para vivir mejor, y crear sociedades prósperas.

Por otra parte, la cosmovisión se refiere a la forma en que una persona, cultura o sociedad percibe, interpreta y entiende el mundo que le rodea. Es un conjunto de creencias, valores, conceptos y actitudes que conforman una visión general de la realidad y sirven como marco de referencia para interpretar la existencia. Entre otros aspectos, la cosmovisión sirve de base a los valores y normas sobre lo correcto y lo incorrecto, lo que establece una fuerte relación con la ética o la forma de pensar en el “debe ser”.

En el caso de la ética ambiental como rama de la filosofía que estudia la relación entre los seres humanos y el medio ambiente, enfocándose en establecer principios morales y normativos que guíen las acciones y el comportamiento hacia la naturaleza. Dichos principios y normas están guiados por la cosmovisión o forma de interpretar la existencia.

Esto hace la diferencia entre la ética ambiental basada en la visión antropocéntrica y la nueva ética ambiental ecocéntrica. En la primera, característica de las sociedades de consumo, se enfrentan grandes desafíos debido al impacto negativo que el consumismo tiene sobre el medio ambiente, ya que contribuye significativamente al cambio climático, la contaminación, la producción de residuos y el agotamiento de los recursos naturales.

La sociedad de consumo promueve valores que entran en conflicto con los principios de una ética ambiental para la sostenibilidad, pues el materialismo y consumo excesivo de recursos (propio de estas sociedades) agrava la crisis ambiental y pone en riesgo el mantenimiento de los ecosistemas.

Los esfuerzos por educar en una nueva ética ambiental para la sostenibilidad no han tenido los resultados esperados, pues el deterioro ambiental y el cambio climático sigue en aumento. Es necesario romper

con el paradigma actual y promover valores que permitan un desarrollo sostenible. Esto se puede lograr si se rescatan las enseñanzas ancestrales y los aciertos de las civilizaciones que nos precedieron y que de manera directa (como es el caso de los pueblos indígenas y los pueblos originarios) o indirecta forman parte de nuestra cultura.

En este caso se propone rescatar y revalorar la cosmovisión indígena para una nueva ética ambiental.

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVO GENERAL

- El objetivo de esta investigación es revalorar la cosmovisión indígena y encontrar los elementos fundamentales que pueden ser un aporte para una nueva ética ambiental y generar un nuevo modo de pensamiento en la sociedad contemporánea, transitando de una visión antropocéntrica a una visión ecocéntrica que oriente el cuidado de la naturaleza y así contribuir a la sostenibilidad ambiental.

3. METODOLOGÍA

La metodología implementada parte de un enfoque complejo y tiene un carácter transdisciplinario a partir de los aportes de la historia, la antropología, la sociología, la filosofía, la ecología y el urbanismo. entre otras disciplinas.

De manera documental, se obtuvo información sobre la cosmovisión indígena y como parte de la información de campo, se han estudiado pueblos originarios, identificando que aquellos que conservan en mayor medida, los valores ancestrales, suelen estar ubicados geográficamente más alejados de las grandes ciudades, por lo que no han perdido el contacto con la naturaleza y suelen considerarse guardianes de ella. De estos pueblos, cuya dinámica sería motivo de otro artículo, es posible reconocer los valores arraigados en sus formas de vida.

4. RESULTADOS

El punto de convergencia entre una nueva ética ambiental ecocéntrica y la cosmovisión indígena es considerar al ser humano como parte del equilibrio y la armonía de la naturaleza, es decir, como cualquier ser viviente, el ser humano puede tomar lo que requiere para vivir, pero cuidando el equilibrio del ecosistema como un todo. La diferencia es la dificultad para interiorizar la ética ecocéntrica en una sociedad occidentalizada que si bien considera que se debe cambiar el rumbo, cuando se trata de sacrificar privilegios, olvida la importancia de cuidar el equilibrio por el bien común. Principalmente, la población urbana al vivir alejada de naturaleza, pierde la dimensión de la afectación al medio ambiente por sus propias actividades y la conciencia que dicha afectación pone en riesgo su propia existencia.

Así, la ética ecocéntrica es concebida como un saber filosófico, una teoría y una destreza que cree en el valor inherente de toda la naturaleza y considera moral e integralmente a los ecosistemas, a la biosfera y a la tierra; que se complementa con un pensamiento que gira en torno al universo y no al ser humano como rey de la creación y poseedor de todo lo que lo rodea, y propone un bienestar común por medio de la armonía de la comunidad de seres vivos arraigados a un territorio.

Los estudios sobre la manera como el hombre concibe la naturaleza y se relaciona con ella indican que tiene una relación intrínseca con la devastación perpetrada [...] Es necesario cambiar la manera como el ser humano concibe la naturaleza y se relaciona con ella para evitar que su forma de vida y obras sean responsables de la devastación.

En el campo de la acción política, los gobiernos y los organismos internacionales pertinentes han llegado en principio al acuerdo de que si se quiere evitar una catástrofe ambiental, es necesario imponer reglas y límites al desarrollo tecnológico e industrial, proteger y conservar las áreas silvestres que han sobrevivido a la destrucción y controlar el crecimiento de la población humana. Sin embargo, esto es difícil mientras no haya un cambio en la forma de pensar de todos y cada uno de los actores participantes. De ahí la necesidad de generar una nueva forma de pensamiento que se interiorice en la conciencia humana". (Valdés, 2004).

Como lo indica la autora, el cambio no se puede lograr sin una nueva ética, considerando a ésta, como la reflexión de cómo hemos de vivir. En este sentido, la cosmovisión indígena y sus aportes toman relevancia para enseñarnos la manera de cómo comportarse con el medio ambiente.

El reconocimiento a la sabiduría de los pueblos y comunidades indígenas se empieza a revalorar en los medios académicos, ejemplo de esto es la Semana del Clima que se celebró en la sede del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) en Manhattan, Nueva York, Estados Unidos que se llevó a cabo en el año 2022, donde se hizo un panel con el tema “Saberes ancestrales: Aportes de los pueblos indígenas para reducir el impacto del cambio climático”. En este evento estuvieron líderes y lideresas indígenas, miembros de la Alianza Mesoamericana de Pueblos y Bosques (AMPB). El objetivo de este panel, fue transmitir las experiencias y vivencias de las comunidades y pueblos indígenas de la región mesoamericana, desde sus saberes ancestrales que han sido transmitidos de generación en generación y que están vinculados con su espiritualidad, identidad, prácticas, economía, cultura y en general forman parte de su sistema de vida.

Es importante resaltar la relación entre la crisis ambiental y los valores y normas como concebimos el mundo, de ahí la importancia de reflexionar y cambiar la forma de pensar, de una visión antropocéntrica a una visión ecocéntrica y retomar los valores del pensamiento ancestral mesoamericano; generar por tanto una nueva ética ambiental que guíe la forma en que nos relacionamos con la naturaleza de la cual formamos parte, para prevenir y remediar en la medida de lo posible, los estragos que ha causado la actividad humana.

En este sentido, la cosmovisión indígena nos enseña cómo vivir en armonía con la Madre Tierra, lo que implica una relación de profundo respeto y reciprocidad con la naturaleza, considerando a la Tierra como un ser vivo y sagrado, no como un recurso a explotar. Busca el equilibrio y la coexistencia armónica entre todas las formas de vida, entendiendo al ser humano como parte integral de la naturaleza, no algo separado.

La cosmovisión indígena busca reconocer la interconexión e interdependencia entre todos los elementos del cosmos, donde nada existe de

forma aislada, por ello es obligación del ser humano cuidar y proteger la Tierra como la madre que nos acoge y sustenta. Por lo mismo, es importante mantener prácticas que permitan la regeneración de los ciclos naturales, pensando en mantener el equilibrio para las generaciones futuras, lo que hoy llamamos sustentabilidad. Es una visión holística que integra lo material y lo espiritual como un todo. Por otra parte, las actividades productivas y la vida comunitaria se basan en principios de reciprocidad y complementariedad con la naturaleza. También prioriza la vida en comunidad, es decir, busca el bienestar colectivo en lugar del beneficio individual.

En esencia, implica una forma de vida basada en el equilibrio, el respeto y la gratitud hacia la Tierra como fuente de vida, buscando el bienestar integral de la comunidad en armonía con todos los seres.

5. DISCUSIÓN

La caracterización de los componentes de la cosmovisión mesoamericana adecuándolos a nuestra realidad actual deben guiar a la sociedad contemporánea, hacia una nueva conciencia ambiental y también definir aquellos que se pueden considerar en las políticas públicas y la normatividad, para frenar en lo posible el cambio climático y recuperar el equilibrio ecológico.

La ciencia y la tecnología, tomando como base la cosmovisión indígena debe buscar y reconocer la interconexión e interdependencia entre todos los elementos del cosmos, donde nada existe de forma aislada. El ser humano, debe usar estas herramientas, no solo en su propio beneficio, sino considerar obligatorio también su uso para cuidar y proteger la Tierra como la madre que nos acoge y sustenta. Por lo mismo, es importante mantener prácticas que permitan la regeneración de los ciclos naturales, pensando en mantener el equilibrio para las generaciones futuras, lo que hoy llamamos sustentabilidad. Siguiendo el ejemplo de la cosmovisión indígena, se debe buscar una visión holística que integre lo material y lo espiritual como un todo. Por otra parte, las actividades productivas y la vida comunitaria deben basarse en principios de reciprocidad y

complementariedad con la naturaleza; priorizar la vida en comunidad y buscar el bienestar colectivo en lugar del beneficio individual.

En esencia, seguir estas enseñanzas implica una forma de vida basada en el equilibrio, el respeto y la gratitud hacia la Tierra como fuente de vida, buscando el bienestar integral de la comunidad en armonía con todos los seres.

TABLA 1. *Transición de una visión antropocéntrica a una ética ecocéntrica*

Problemática	Pensamiento occidental- Visión Antropocéntrica	Cosmovisión mesoa- mericana	Ética ecocéntrica
Dstrucción de paisa- jes naturales y vida sil- vestre	El ser humano es el cen- tro de la creación	El ser humano es parte de la creación y del ecosistema	Conciencia de la im- portancia de la rela- ción ser humano – naturaleza como un todo
Contaminación del aire, suelo y agua	Todo en la naturaleza se hizo para el servicio del ser humano (cosificación de la naturaleza)	El ser humano debe restituir lo que con- sume y es el responsa- ble de mantener el equilibrio cósmico	El ser humano es el responsable de man- tener el equilibrio y utilizar los avances científicos y tecnoló- gicos para restituirlo
Desertización	Las necesidades huma- nas se priorizan con rela- ción al resto de la crea- ción	Las necesidades co- lectivas se priorizan en armonía con la natura- leza	Prioriza las necesida- des colectivas huma- nas y no humanas.
Cambio climático	Los elementos bióticos y abióticos de la naturaleza son objetos de uso que se pueden explotar indiscrimi- nadamente mientras sea para el servicio y co- modidad del ser humano	Los elementos de la naturaleza (agua, tie- rra, aire y fuego) y en general la Tierra son elementos sagrados	La tierra es el oiko, la casa de todos los se- res que aquí habita- mos
Agotamiento de recur- sos naturales	El valor económico justi- fica la explotación inten- siva	El valor económico es el intercambio de bie- nes	El valor económico debe ser supeditado a la armonía con el medio ambiente.

Fuente: Elaboración propia

Retomar estos aportes para la vida buena en las ciudades implicaría que todos y cada uno de los que ahí habitamos tendríamos la conciencia de la importancia de evitar consumos innecesarios, y poner un mayor énfasis en la urgencia de implementar una economía no lineal; es decir, lo que hoy llaman economía circular pero más allá de una política pública,

sería interiorizar estos principios desde casa. Se tendría respeto hacia la vegetación urbana, considerándola su importancia no solo por los servicios ambientales que presta (los cuales muchas veces ignoramos) sino por considerarlos *individuos* que coexisten con nosotros y que también tienen “derecho” a la vida, al igual que los animales. Desde las políticas públicas se tendría la consideración de que el valor económico y la ganancia en dinero, debe supeditarse a la ganancia en el buen vivir colectivo. Desde la conciencia colectiva, el ser humano podría disminuir y en su caso frenar el desequilibrio ecológico y el cambio climático antes de llegar a un punto de no retorno. El cuidado de la naturaleza, más allá de las políticas públicas y campañas, sería algo natural derivado de considerar su importancia para la vida en el planeta (no solo la humana).

El concebir que todo está interrelacionado y forma parte de un gran sistema, permitiría al ser humano tomar conciencia de que las afectaciones al medio ambiente, son afectaciones a su propia vida.

6. CONCLUSIONES

La solución a los problemas ambientales que se afrontan en la actualidad no se puede lograr sin un cambio de pensamiento que norme nuestra conducta, este cambio entra en el campo de la ética considerando ésta, como la reflexión de cómo hemos de vivir. En este sentido, la cosmovisión indígena y sus aportes toman relevancia para enseñarnos la manera de cómo comportarse con el medio ambiente y la importancia del equilibrio de su preservación para la sostenibilidad de todos los seres que habitamos este planeta.

Lo anterior, se puede sintetizar en cuatro grandes aspectos:

- Síntesis de las sabidurías. - La integración de la cosmovisión indígena con el conocimiento científico moderno ofrece un camino prometedor hacia la sostenibilidad. Esta síntesis puede generar soluciones innovadoras y holísticas para los desafíos ambientales actuales.
- Políticas ecocéntricas.- Es imperativo desarrollar políticas públicas que reflejen una visión ecocéntrica, priorizando la salud del ecosistema en su conjunto. Esto implica una reevaluación de nuestros modelos económicos y de desarrollo.

- Investigación continua.- Se requiere más investigación para comprender plenamente cómo aplicar los principios de la cosmovisión indígena en contextos urbanos modernos. Esto incluye estudios sobre prácticas sostenibles adaptadas a diferentes entornos y culturas.
- Educación transformadora.- La educación ambiental debe evolucionar para incluir perspectivas ecocéntricas, fomentando una conexión más profunda con la naturaleza desde edades tempranas y a lo largo de toda la vida académica y profesional.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Esta investigación ha sido financiada por el Instituto Politécnico Nacional como proyecto SIP 20241498 “Transformaciones urbanas desde una epistemología basada en el pensamiento complejo y la Teoría de Sistemas”

8. REFERENCIAS

- Agenda Internacional (2022, 20 de septiembre) Saberes ancestrales: aporte de los pueblos indígenas para reducir el impacto del cambio climático. Alianza mesoamericana de pueblos y bosques. <https://www.alianzamesoamericana.org/es/saberes-ancestrales-aporte-de-los-pueblos-indigenas/>
- De Souza, A.F., Ribeiro Brasil, D., (2022). Construir una ética de la sostenibilidad: la sociedad centrada en el consumo y el derecho fundamental a un medio ambiente equilibrado. *Nuevo Derecho*, 18 (31), 1-18. Institución Universitaria de Envigado. <https://doi.org/0000-0003-3466-2240>
- Instituto Nacional de Ecología y Cambio Climático (2018). Causas del cambio climático. Gobierno de México. <https://www.gob.mx/inecc/acciones-y-programas/causas-del-cambio-climatico>
- López Austin, Alfredo. (2015). Sobre el concepto de cosmovisión. López Austin, Alfredo & Gámez Espinosa, Alejandra (coords.). *Cosmovisión mesoamericana. Reflexiones, polémicas y etnografías* 17-51. Fideicomiso Historia de las Américas/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Martínez Vergara, P. (Ed.). (2019). *La trascendencia de ética ecocéntrica en el derecho*. UNAM. <https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/quorum/article/viewFile/38019/34897>

- Mentesabiertas, (2023, 05 de junio) Cosmovisión: definición y elementos influyentes. <https://www.mentesabiertaspsicologia.com/blog-psicologia/>
- Nasa, (s/a). *Las causas del cambio climático. Las actividades humanas están impulsando la tendencia al calentamiento global observada desde mediados del siglo XX*. Ciencia.nasa.gov.
<https://ciencia.nasa.gov/cambio-climatico/causas/>
- Olivares, O. (2020) *Equilibrio Cósmico*. X.com.
<https://x.com/Olivarescfc/status/1212879688491786241>
- Otero, M., Pratt, I. J. (2024). El camino de la ética ambiental a la ecología humana. *Medicina Y Ética*, 35(2), 289–327.
<https://doi.org/10.36105/mye.2024v35n2.01>
- Ramírez Apud López, Z., Ramírez Apud López, T., (2019) Ética Ambiental: Estudio exploratorio de la percepción estudiantil universitaria. *Revista Scientific*, 4(13), 221-238. Instituto Internacional de Investigación y Desarrollo Tecnológico Educativo.
<https://www.redalyc.org/journal/5636/563659492012/html/>
- Sánchez-Antonio, J. C. (2023). Cosmovisión mesoamericana, descolonización de las ciencias sociales y diálogo mundial de saberes. *Eidos*.
http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-88572020000300351
- Valdés, M. (2004) *Naturaleza y Valor, una aproximación a la ética ambiental*. Instituto de Investigaciones Filosóficas/ Fondo de cultura económica.
- Vargas Campos, R. (2023). De la complejidad del mundo a la complejidad del pensamiento. *Filosofía, Artes y Letras*, 23(41), 39–53.

MARKETING DEPORTIVO Y EL PROCESO DE DIFUSIÓN DE UN HITO HISTÓRICO DEL FÚTBOL: JEREZ CUNA DEL FÚTBOL ESPAÑOL Y ANDALUZ

RAFAEL CANO TENORIO
Universidad de Cádiz

DIEGO GÓMEZ-CARMONA
Universidad de Cádiz

PEDRO PABLO MARÍN DUEÑAS
Universidad de Cádiz

ISMAEL TRABA OUTES
Universidad de Cádiz

1. INTRODUCCIÓN

Durante el Siglo XVIII la demanda mundial de vinos del marco de Jerez se había incrementado de manera considerable en todo el mundo y las distintas regiones vinícolas, como es el caso de Jerez, habían ido adaptado sus productos para satisfacer dicha demanda a sus consumidores de todo el mundo.

Una de los mercados que se interesó por el producto fue el británico (Consejo Regulador del Vino de Jerez, 2025). La sociedad británica y la española, gracias al proceso de expansión del mercado de los vinos de Jerez, estrecharon lazos y adoptaron gustos y costumbres, que han perdurado y arraigado socialmente con el paso del tiempo.

El gusto de los británicos por la realización de determinadas iba además a cambiar las cosas, empezando desde los vinos que adaptaron a sus gustos, pero que también se tradujo en otros gustos por actividades fuera del ámbito vitivinícola. A finales del S.XVIII ya había constancia de relaciones comerciales muy consolidadas con los británicos, que también propiciaron que se adoptaran algunas costumbres (Salado, 1990).

Una de las actividades que exportaron los británicos son el gusto por determinados deportes que aparecieron años después, durante el S.XIX, como fue el caso del cricket, el tenis, el rugby o el fútbol, entre otros.

Si algo importante tiene el deporte, y especialmente el fútbol es que es un fenómeno cultural y social, más allá del espectáculo que forma como parte de la industria deportiva. No queda ningún a duda de que el deporte sirve como medio de socialización entre las personas que conviven en una misma sociedad. Y que, dentro del deporte, el fútbol es el rey, por su aceptación en gran parte de la sociedad.

1.1. LA LLEGADA DEL FÚTBOL A ESPAÑA

Durante el Siglo XIX, Al fútbol se jugaba de muchas formas distintas, dependiendo el contexto en el que se practicase. Según Arboleda, Jaramillo, Cifuentes y Vanegas (2022, p. 153), el fútbol como hoy lo conocemos tiene su origen en las Islas Británicas, aunque en las diferentes regiones de todo el mundo, este deporte se jugaba con sus propias reglas, que fueron evolucionando lentamente y poco a poco. Según el mismo autor citado anteriormente, no fue hasta el año 1848 cuando los estudiantes de la Universidad de Cambridge se reunieron, junto a otras escuelas también interesadas en este asunto, para establecer unas reglas únicas de juego.

El fútbol llegó a España gracias a los británicos, casi en el mismo tiempo que en muchas otras regiones de todo el mundo. Las personas que viajaban a España desde Gran Bretaña exportaron el fútbol y otros deportes a todo el mundo. Jerez era una de las ciudades que más destacaba por su población británica en aquellos años.

No obstante, en España la versión oficialmente aceptada por la mayoría de instituciones del mundo del fútbol y otros estamentos de la sociedad, hasta el momento, es que el primer partido de fútbol en territorio español se jugó en Minas de Riotinto, el 16 de agosto 1873 (CanalSur, 2014).

En este sentido, está comprobado que la *Rio Tinto Company Limited* se estableció en la provincia de Huelva en el año 1873, según afirman García Gómez y Pérez-Cebada (2020). Por este motivo, tradicionalmente siempre se ha situado en este contexto la cuna en Minas de Riotinto.

No obstante, en la propia ciudad y en la provincia de Huelva, los medios locales más importantes ya se han hecho eco del hecho de que probablemente Jerez fuera realmente la cuna del fútbol, y empieza a ser considerada por algunas partes la cuna del fútbol español (Ortiz, 2020). También otros medios locales importantes de otras localidades de España también han sostenido la posibilidad de que Jerez empiece a considerarse como la verdadera cuna del fútbol español (Florido, 2024).

Más allá de las publicaciones que se han realizado en algunos periódicos locales de todo el territorio nacional, el 16 de octubre de 2024 se llevó a cabo una ponencia en un Congreso Científico Internacional que demostraba con el método científico, que realmente Jerez de la Frontera es la que posee el documento con mayor antigüedad que prueba, sin ninguna duda, la práctica del deporte del fútbol en España. Todos estos datos han sido contrastados en el Congreso Internacional ICOSOD 24. El primer partido, hasta el momento en la historia de España, se jugó en Jerez el 13 de febrero de 1869 (Cano Tenorio, 2024).

1.2. EL COMPORTAMIENTO DEL CONSUMIDOR EN EL MUNDO DEL FÚTBOL

Las innovaciones son una parte importante dentro del Comportamiento del Consumidor en el ámbito deportivo. Es importante recordar que innovación es una idea, práctica o producto que el individuo o grupo pertinente percibe como nuevo. Que sea o no una innovación queda determinada por las percepciones del mercado en perspectiva (Hawkins et al., 2004).

Los procesos de difusión también son otra parte importante en la materia. Según Schiffman y Kanuk (2010), se considera que un producto es nuevo si es comprado por un pequeño porcentaje del mercado, y si tiene poco tiempo de permanencia en el mercado.

Atendiendo a Solomon (2017), y también a Schiffman y Kanuk (2010), es importante tener en cuenta también los factores internos del comportamiento del consumidor: ya sean las motivaciones, la personalidad, la percepción, la actitud, el aprendizaje o el proceso de comunicación.

Siguiendo a los mismos autores anteriormente citados, que sin ninguna duda son relevantes en la materia, también son importantes los factores

externos, como son el caso de los factores sociales, los factores culturales, o los factores económicos, entre otros.

2. OBJETIVOS

Más allá de probar, con los datos de los que se dispone actualmente, que la ciudad de Jerez fue la Cuna del fútbol español, los principales objetivos de este estudio son los siguientes que se exponen a continuación:

- Analizar el Comportamiento del Consumidor, que tratará de entender la adopción de innovaciones por parte de la sociedad del S. XIX.
- Demostrar en el ámbito académico y/o científico, la importancia que tiene el proceso de difusión, el dato de que Jerez de la Frontera sea considerada a partir de ahora como la Cuna del fútbol en España

3. METODOLOGÍA

La metodología de la investigación se ha basado en la utilización del método científico, gracias a las técnicas de investigación que se han utilizado y que se presentan en siguiente lugar.

3.1. TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN

Las técnicas que se han utilizado en este estudio han sido principalmente la observación directa y el análisis de contenido.

La observación directa es una técnica que consiste, según Ruiz Olabuenaga (2012), en contemplar de forma sistemática y detenida cómo se desarrolla la vida social, sin manipularla ni modificarla.

Por otra parte, el análisis de contenido, según Porta y Silva (2003), es una técnica de investigación que tienen como cualidades la objetividad, y también se utiliza de forma sistemática. Permite obtener datos objetivos cualitativos y cuantitativos. En el desarrollo de esta técnica se trabaja con materiales representativos de forma exhaustiva.

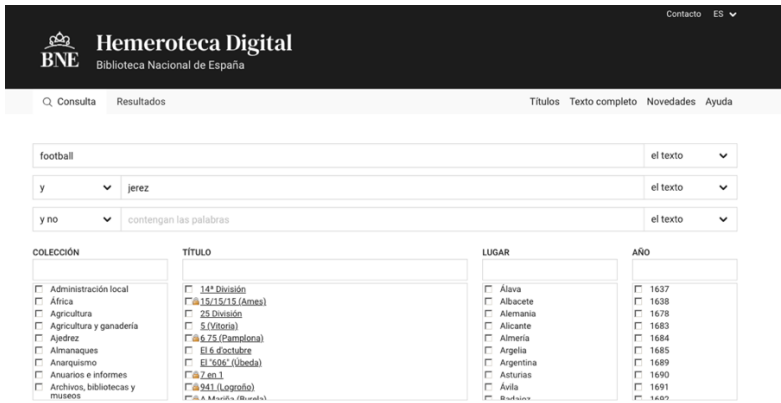
3.2. DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN

Para la descripción del proceso de investigación, es importante recordar la forma en la que se ha obtenido la fecha de disputa del primer partido de fútbol en España.

En primer lugar, se ha accedido a la web oficial de la Biblioteca Nacional de España, a través de la URL <https://www.bne.es/es>.

Una vez se ha accedido a la página principal de misma, se ha entrado en la sección que se refiere a la Hemeroteca Digital.

FIGURA 1. Pantallazo de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.



Fuente: Biblioteca Nacional de España (2025)

Una vez dentro de la sección de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, se han buscado referencias coincidentes en las que se pueda encontrar en algún documento la fecha concreta de la disputa del primer partido de fútbol en España.

En la búsqueda se han introducido como palabras clave los nombres de las ciudades con más población británica en aquellos momentos en España, como eran Barcelona, Sevilla, Málaga, Huelva, Minas de Riotinto o Jerez, entre otras. También se han filtrado los documentos por fechas, y se ha centrado la búsqueda en los últimos años del S. XIX, en los que el fútbol se empezó a introducir desde las Islas Británicas en el resto de regiones del mundo.

Los datos se han obtenido accediendo a la URL <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/advanced>. En la plataforma habilitada se han añadido como criterios de búsqueda las palabras de la ciudad correspondiente, (ya sea Sevilla, Barcelona, Málaga, Jerez, Huelva, etc.) y la palabra “*football*” o “fútbol”.

4.1. RESULTADOS

Los resultados de la investigación se han dividido en tres subapartados principales: búsqueda de la fecha de disputa del primer partido de fútbol en España, factores determinantes en el proceso de difusión de innovaciones en el ámbito deportivo durante el S.XIX, y por último el proceso de difusión del hito histórico de Jerez como Cuna del fútbol español.

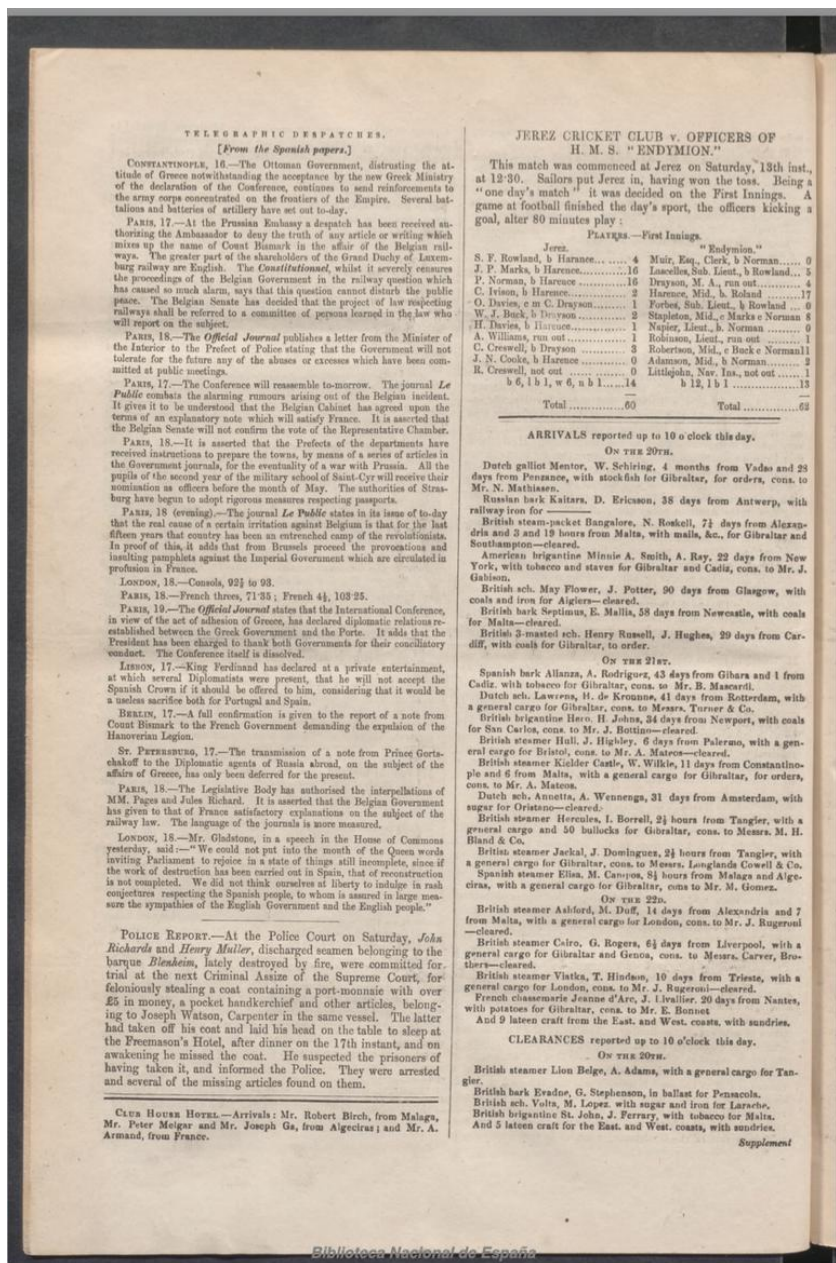
4.2. BÚSQUEDA DE LA FECHA DE DISPUTA DEL PRIMER PARTIDO DE FÚTBOL EN ESPAÑA.

Como resultados principales en este subapartado, cabría destacar que la referencia con mayor antigüedad encontrada sobre la Cuna del Fútbol Español, data del 22 de febrero de 1869. Fue escrita en el periódico Gibraltar Chronicle e informa de que se jugó un partido de fútbol en Jerez el 13 de febrero de 1869. Esta referencia se ha obtenido con los criterios de búsqueda “Jerez” y “*football*”.

La segunda referencia con mayor antigüedad obtenida ha utilizado como criterios de búsqueda las palabras: “Xeres” y “*football*”. En dicha referencia se prueba que se jugó un partido de fútbol en Jerez antes del día 4 de marzo de 1869.

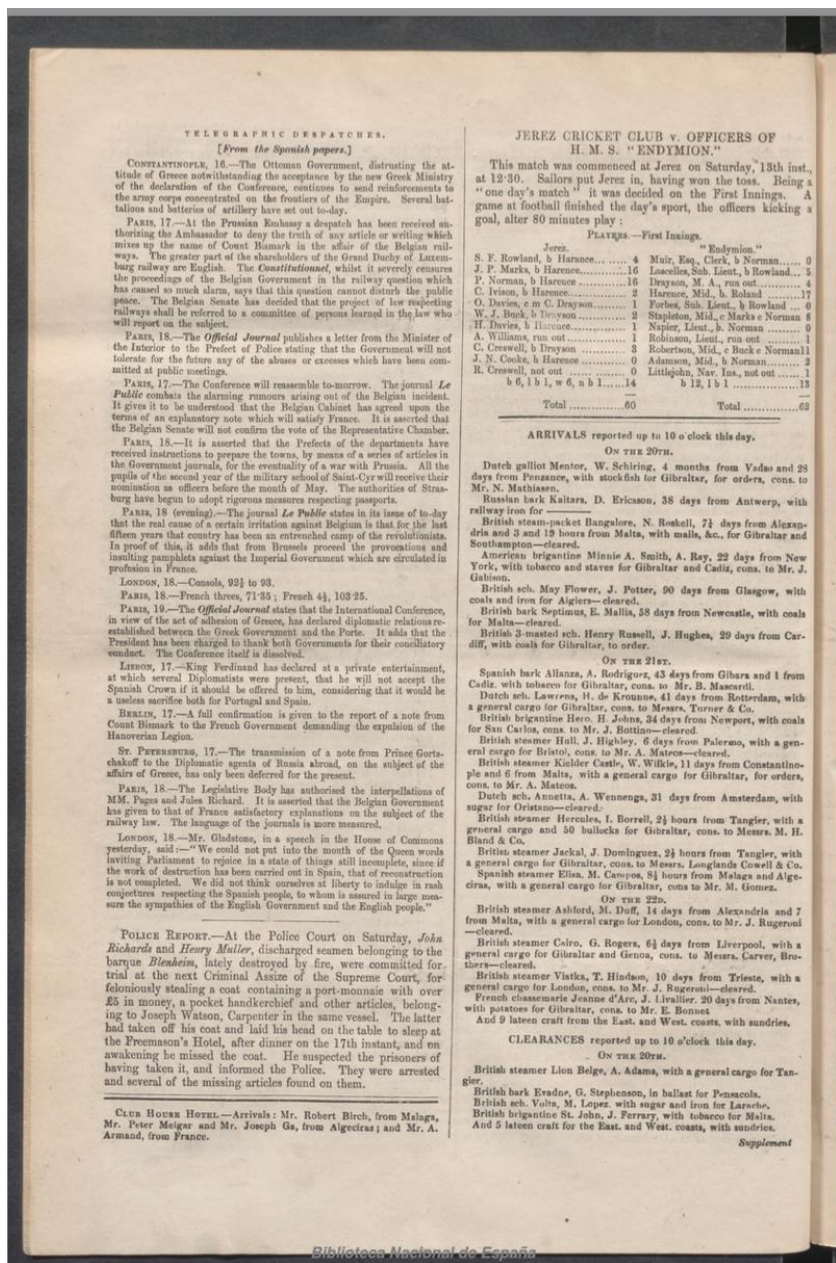
En siguiente lugar, es importante recalcar que no se han obtenido resultados de documentos en años similares con los criterios de búsqueda con las palabras “Huelva” y “*football*” o “futbol” o “fútbol”. Tampoco se han obtenido resultados con las palabras “Minas de Riotinto” y “*football*” o “futbol” o “fútbol”. Asimismo, agotando todas las opciones posibles, tampoco se han obtenidos documentos que puedan dar resultados sobre el asunto con los criterios de búsqueda con las palabras “Minas” y “*football*” o “futbol” o “fútbol”.

FIGURA 2. Documento del Gibraltar Chronicle que forma parte de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.



Fuente: Biblioteca Nacional de España (2025)

FIGURA 3. Documento del Gibraltar Chronicle que forma parte de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España



4.2. FACTORES DETERMINANTES EN EL PROCESO DE DIFUSIÓN DE INNOVACIONES EN EL ÁMBITO DEPORTIVO DURANTE EL S.XIX

En siguiente lugar, se exponen datos determinantes sobre los factores determinantes en el proceso de difusión de las innovaciones en el ámbito deportivo durante el S.XIX.

Los factores más importantes serían muy diversos. En primer lugar, el modo de vida de las personas que se dedicaban a la industria del vino en Jerez, con mucho gusto por las prácticas de los nuevos deportes que estaban surgiendo en aquel momento en las Islas Británicas. Los británicos de Jerez destacaban además por sus gustos más refinados, frente a los que se encontraban en otras regiones de España (como, por ejemplo, Huelva o Minas de Riotinto).

Entre los nuevos deportes que estas personas practicaban se encontraban el cricket, el rugby, el tenis, o el fútbol asociación. En este sentido, sería conveniente diferenciar que existieron, como se ha citado y referenciado anteriormente en este documento, las reglas fútbol asociación frente a las reglas de Sheffield. Y en ambos casos, las dos reglas se referían al mismo deporte que era el fútbol.

En el desarrollo de los deportes en el ámbito local de Jerez de la Frontera, destacó la fundación del Jerez Cricket Club, en el año 1864. Este club precisamente es el que aparece en el documento del subapartado anterior, y sería uno de los equipos que disputó el primer partido registrado hasta el momento de la historia de España. Es importante recordar que en otros lugares del mundo algunos clubes de cricket también fueron impulsores en la práctica novedosa en aquel momento del deporte del fútbol, como son los casos de Milan o Génova en Italia.

El modo de vida de dichas personas también se evidenciaba en otros aspectos cotidianos de sus vidas. La población británica que se encontraba en Jerez en aquel momento también era más viajera, debido a que la exportación o la importación de vinos requería de que se encontraran en muchos momentos diferentes del año en las Islas Británicas o en Jerez. El proceso de aprendizaje, como factor determinante del proceso de adopción de innovación, era muy lento. Hay que tener en cuenta, en este contexto que en el caso de la ciudad de Jerez de la Frontera se aceleraría frente a otras ciudades, debido precisamente a que los británicos tenían más posibilidad de viajar en aquel momento.

En el caso de la que se considera actualmente cuna del fútbol nacional, ya sean Huelva o Minas de Riotinto, los británicos no viajaban tanto, y su población vivía en largas temporadas en un mismo lugar fijo, con lo que era menos probable, y en todo caso mucho más lenta, la adopción de este tipo de innovaciones, que requerían en todo caso de personas que estuvieran dispuestas a practicar un nuevo deporte.

La cercanía geográfica con Gibraltar, localidad en la que se encontraban muchos ingleses. Existían motivaciones de la población británica de la época, entre las que se encontraban la disputa de partidos de fútbol asociación o cricket, frente a equipos locales.

4.3. EL PROCESO DE DIFUSIÓN DEL HITO HISTÓRICO DE JEREZ COMO CUNA DEL FÚTBOL ESPAÑOL

Actualmente a Jerez de la Frontera no se le reconoce oficialmente como el primer lugar de España en el que se ha jugado al fútbol. Se puede comprobar en las webs oficiales de las principales instituciones y organizaciones del país.

En primer lugar, la Real Federación Española de Fútbol, en su web oficial, reconoce a la provincia de Huelva, en la década de los 70 del Siglo XIX, como la Cuna del fútbol español.

FIGURA 4. Pantallazo de la Web Oficial de la Real Federación Española de Fútbol.



Fuente: Real Federación Española de Fútbol (2025)

Se puede comprobar, accediendo a la URL del máximo organismo del fútbol de España, que no hace mención ninguna aún a Jerez de la Frontera como primer lugar en el que disputó un partido de fútbol. Otras instituciones importantes del ámbito futbolístico no reconocen a Jerez de la Frontera como cuna del fútbol.

5. DISCUSIÓN

Como bien es sabido, La versión aceptada oficialmente en la actualidad carece de fundamentos y pruebas. Tradicionalmente siempre se ha situado la cuna en Minas de Riotinto en Huelva, en un partido que supuestamente fue disputado el 16 de agosto de 1873, En este sentido, está demostrado documentalmente que la compañía inglesa llegó en 1873 (García-Gómez y Pérez-Cebada, 2020), pero no queda claro que durante esa fecha se jugara al fútbol, este dato ha sido validado por la tradición oral. Los datos que se pueden consultar en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, no pueden demostrar que se jugase en Huelva en aquellos años.

Por otra parte, la versión revisada y que se propone en este documento sí tiene pruebas y no cabe duda de que en Jerez de la Frontera sí se jugó al fútbol, con fecha de 13 de febrero de 1869. Es innegable que la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España debe ser considerada una fuente relevante y fiable, y no se puede dudar de que existan documentos falsos en su hemeroteca digital.

Respecto a la controversia que se pueda generar con el nuevo dato, los investigadores defensores de que Minas de Riotinto fuera la Cuna del fútbol español argumentan que lo que se practicó en Jerez de la Frontera podría haber sido rugby. El fútbol, en ningún caso se juega (o se ha jugado) con 11 jugadores, sino mayoritariamente con 15, y en aquellos años probablemente hasta con 20 jugadores.

En el documento que se ha obtenido se nombra claramente al deporte practicado como *football*. En aquellos años ya se habían aprobado las reglas del fútbol asociación, y se establecía ya una distinción entre los deportes del rugby y el fútbol.

FIGURA 5. Pantallazo del documento en Gibraltar Chronicle de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España

JEREZ CRICKET CLUB v. OFFICERS OF H. M. S. "ENDYMION."			
This match was commenced at Jerez on Saturday, 13th inst., at 12.30. Sailors put Jerez in, having won the toss. Being a "one day's match" it was decided on the First Innings. A game at football finished the day's sport, the officers kicking a goal, alter 80 minutes play :			
PLAYERS.—First Innings.			
Jerez.		"Endymion."	
S. F. Rowland, b Harance.....	4	Muir, Esq., Clerk, b Norman.....	0
J. P. Marks, b Harence.....	16	Lascelles, Sub. Lieut., b Rowland...	5
P. Norman, b Harence.....	16	Drayson, M. A., run out.....	4
C. Ivison, b Harence.....	2	Harence, Mid., b. Roland.....	17
O. Davies, c m C. Drayson.....	1	Forbes, Sub. Lieut., b Rowland ...	0
W. J. Buck, b Drayson.....	2	Stapleton, Mid., c Marks c Norman	8
H. Davies, b Harence.....	1	Napier, Lieut., b. Norman.....	0
A. Williams, run out.....	1	Robinson, Lieut., run out.....	1
C. Creswell, b Drayson.....	3	Robertson, Mid., c Buck c Norman	11
J. N. Cooke, b Harence.....	0	Adamson, Mid., b Norman.....	2
R. Creswell, not out.....	0	Littlejohn, Nav. Ins., not out.....	1
b 6, l b 1, w 6, n b 1.....	14	b 12, l b 1.....	13
Total.....	60	Total.....	62

Fuente: Biblioteca Nacional de España (2025)

Se puede observar en el anterior pantallazo, que muestra una parte del documento del Gibraltar Chronicle perteneciente a la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional, que tanto el Jerez Cricket Club como su rival, el *Officers of H. M. S. "Endymion"*, disputaron un partido con 11 jugadores sobre el terreno de juego. Por lo tanto, se debe descartar que fuera rugby, pues existen claramente alineaciones con 11 jugadores, mientras que en el rugby se requieren de 15 jugadores a 20 jugadores (Abreu, 2017).

6. CONCLUSIONES

Los resultados, de gran interés por cambiar el paradigma actual impuesto por la tradición oral en nuestro país y en determinadas regiones del mismo, manifiestan que Jerez de la Frontera fue, sin lugar a dudas, el primer lugar (demostrado hasta el momento) en el que se disputó un partido de fútbol en España. También describen con detalle las

características del proceso de difusión del fútbol como fenómeno social y la adopción de las innovaciones por parte de las personas.

El 13 de febrero de 1869 se disputó en Jerez de la Frontera el primer partido de fútbol de la historia de España y Andalucía. Por lo tanto, Jerez de la Frontera debe ser considerada como la ciudad pionera y la ciudad decana de España en la práctica del fútbol. Este dato no quita el privilegio como Club Decano del Real Club Recreativo de Huelva, ya que el club de Jerez que disputó el primer partido de fútbol en España, que fue el Jerez Cricket Club, ya desapareció y no siguió desarrollando ninguna actividad en el ámbito deportivo o futbolístico.

En aquel momento no se practicaba en exclusiva el fútbol como deporte por los clubes deportivos de la época, como así se ve en otros casos en el resto del mundo, como se han nombrado en los casos de Génova o Milán, anteriormente en este documento.

En siguiente lugar, es importante tener en cuenta que si algo importante tiene el deporte del fútbol es que también es un fenómeno cultural, más allá del mismo deporte y del espectáculo que se pueda generar. En la ciudad de Jerez de la Frontera hubo más flujo de comercio internacional, fruto de la industria de los vinos del Marco de Jerez. Sin embargo, en los caso de Huelva o de Minas de Riotinto, era una presencia más estática, que no propiciaba la adopción rápida de innovaciones.

Como conclusión, en Minas de Riotinto la presencia británica es en todo caso posterior a 1872, y como mínimo se estableció en el año 1873. En estos momentos en el caso de Jerez de la Frontera sí existen varios documentos que pueden confirmar, sin lugar a dudas o especulaciones, que se practicó el deporte del fútbol, y que además no era lo mismo que el rugby, pues hasta se ofreció un listado con los jugadores que disputaron el encuentro. En todo caso, en la hipótesis de que Huelva o Minas de Riotinto sean consideradas cunas del fútbol español, no existe documentos que puedan contrastarlo.

No obstante, a pesar del dato que se ha obtenido y con el que se ha demostrado el hito histórico, la localización de la Cuna del Fútbol español siempre estaría abierta a revisión, ya que la ciencia lo permite y siempre se puede demostrar lo contrario en el futuro, si así se demuestra

con datos objetivos y contrastados, como así se ha realizado actualmente en el caso de Jerez de la Frontera.

Es importante también, como recomendación a las principales instituciones, organismos o federaciones del ámbito deportivo o futbolístico de España, es que tengan en cuenta el dato obtenido. Especialmente entidades como la Real Federación Española de Fútbol o la Real Federación Andaluza de Fútbol, organismos encargados de gestionar el fútbol nacional y regional.

Asimismo, los medios de comunicación deben difundir y hacer que se reconozca oficialmente a Jerez de la Frontera como Cuna del fútbol español y andaluz. En este sentido, de acuerdo con Mancinas-Chávez, Romero-Rodríguez y Aguades Gómez (2016, p. 242), la divulgación científica de los resultados de investigaciones que se realizan desde todas las ciencias y ámbitos del conocimiento es fundamental para el crecimiento de cada una de las áreas científicas, sociales y humanísticas. Por lo tanto, es muy recomendable que instituciones de todos los estamentos sociales tengan en cuenta los resultados que se han obtenido.

Por último, este hito histórico puede y debe servir para apoyar a la Candidatura de la ciudad de Jerez de la Frontera como candidata a Ciudad Europea de la Cultura 2031.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Es importante transmitir un agradecimiento especial al Laboratorio de Investigación Sports Mas LAB, perteneciente al INDESS de la Universidad de Cádiz, por su apoyo en la difusión de los datos obtenidos.

También es importante transmitir el agradecimiento a la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad de Cádiz.

Ambas entidades están ayudando a difundir a Jerez de la Frontera como Cuna del fútbol andaluz y español, con el desarrollo de determinadas actividades entre el alumnado, como por ejemplo la competición de fútbol “Jerez Cuna del Fútbol”.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu, G. A. (2017). El Fútbol y el Rugby, separados al nacer. *Revista de Derecho del Deporte*. Universidad Austral.
- Arboleda, S. M. V., Jaramillo, L. M. G., Cifuentes, A. F. R., & Vanegas, J. C. P. (2022). Marketing digital en fútbol: Una revisión de literatura y agenda investigativa. *INGENIERÍA: Ciencia, Tecnología e Innovación*, 9(2), 152-169.
- Biblioteca Nacional de España (2025). *Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España: Edición del Gibraltar Chronicle del 22 de febrero de 1869*. Biblioteca Nacional de España. Disponible en <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=865eae41-f842-43b5-9057-0a4c99e79602&page=4>
- Biblioteca Nacional de España (2025). *Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España: Edición del Gibraltar Chronicle del 4 de marzo de 1869*. Biblioteca Nacional de España. Disponible en <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=865eae41-f842-43b5-9057-0a4c99e79602&page=4>
- Canal Sur (2014). *Riotinto, cuna del fútbol español*. Canalsur.es <http://blogs.canalsur.es/documentacionyarchivo/minas-de-riotinto-huelva-cuna-del-futbol-en-espana/>
- Cano Tenorio, R. (16 de octubre de 2024). *Marketing, consumer behavior and the adoption of innovations related to the world of sport in Jerez in 1869: Cradle of Spanish and Andalusian football*. II International Congress on Sustainable Social Development. Universidad de Cádiz.
- Consejo Regulador del Vino de Jerez (2025). *Historia del Jerez*. Sherry.wine. Disponible en <https://www.sherry.wine/es/marco-de-jerez/historia-del-jerez>
- Florido, E. (16 de abril de 2024). *Historia y controversia: Aparece una reseña de un primer partido de fútbol en Jerez en 1869*. Diario de Sevilla. Disponible en https://www.diariodesevilla.es/sevilla/Historia-controversia-partido-Jerez-1869-futbol-origenes_0_1894311096.html?utm_source=twitter.com&utm_medium=social&utm_campaign=deportessevilla
- García-Gómez, J. J., & Pérez-Cebada, J. D. (2020). A socio-environmental history of a copper mining company: Rio-Tinto company limited (1874–1930). *Sustainability*, 12(11), 4521.
- Gibraltar Chronicle (22 de febrero de 1869). Número 9696, Volumen LXIII. *Gibraltar Chronicle*. Disponible en <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=865eae41-f842-43b5-9057-0a4c99e79602&page=4>

- Hawkins, D.I.; Best, R.J. y Coney, K.A. (2004): *Comportamiento del Consumidor. Construyendo estrategias de marketing* (9a Ed). McGraw-Hill. México DF.
- Lozano Salado, M. D. (1990). *Aproximación al estudio de los extranjeros en Jerez en el tránsito del siglo XVIII al XIX*. Universidad de Cádiz.
- Mancinas-Chávez, R., Romero-Rodríguez, L. M., & Aguaded Gómez, J. I. (2016). Problemas de la divulgación de las investigaciones en Comunicación en revistas de alto impacto en español. *F@ ro: revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, 1(23), 16.
- Ortiz, D. (24 de abril de 2020). *Sostienen que el primer partido de fútbol en España se jugó en Jerez*. Diario de Huelva. Disponible en <https://www.diariodehuelva.es/articulo/deportes/primer-partido-jerez/20200424122353190959.html>
- Porta, L., & Silva, M. (2003). La investigación cualitativa: El Análisis de Contenido en la investigación educativa. *Anuario Digital de Investigación Educativa*, (14), pp. 388-406.
- Real Federación Española de Fútbol (2025). *El fútbol llega a España*. Rfef.es. Disponible en <https://rfef.es/es/museo/visita-virtual/el-futbol-llega-espana>
- Ruiz Olabuenaga, J. I. (2012). *Teoría y práctica de la investigación cualitativa*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto.
- Schiffman, L.G. y Kanuk, L.L. (2010). *Comportamiento del Consumidor*. Prentice Hall.
- Solomon, M.R. (2017): *Comportamiento del consumidor*. Pearson.

IMÁGENES DE MUJERES EN LOS CANCIONEROS DE ONÍS. AUTENTICIDADES Y ESTEREOTIPOS

ADELAIDA SAGARRA GAMAZO

Universidad de Burgos. GIR IHMAGINE de la Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

Durante una estancia de investigación en el Seminario de Estudios Hispánicos Federico de Onís, en 2019, dentro del proyecto *La canción popular como fuente de inspiración. Estudio de identidades de género a través de mujeres promotoras de cultura popular (1917-1961) (HAR2017-82413-R)* mis tres objetivos fueron estudiar los fondos documentales y bibliográficos del archivo onisiano para comprender sus vínculos con toda una red de mujeres intelectuales hispanistas; intentar reconstruir el plan de folclore que Archer Huntington encargó a Kurt Schindler y Federico de Onís, y tratar de conocer la perspectiva folklorista de este último como estudioso, realizador de trabajo de campo y autor.

Federico de Onís, salmantino de nacimiento y primera formación, fue discípulo de Miguel de Unamuno y después de Ramón Menéndez Pidal y José Ortega y Gasset. Frecuentó el entorno de la Institución Libre de Enseñanza. Trabajó como archivero y bibliotecario en León y Oviedo, se doctoró en Letras y fue profesor de las Universidades de Oviedo y Salamanca. En 1916 se trasladó a Nueva York para enseñar español y literatura española en Columbia. Allí creó la Casa de las Españas. En 1953 se jubiló y se asentó en san Juan de Puerto Rico donde continuó con su labor hispanista, hasta su muerte en Hato Rey en 1966.

Si su trabajo como historiador de la literatura en español, crítico literario e impulsor del español ha sido estudiado en profundidad y desde varias perspectivas, su tarea como recopilador de canciones populares, folklorista y estudioso de la música popular está menos explorada. Al

trasladarse desde Columbia a San Juan de Puerto Rico se llevó su archivo profesional, una colección de discos, y su biblioteca. Onís donó 4.000 volúmenes; su legado, junto a otras donaciones de archivos personales¹⁶⁷ han hecho del Seminario de Estudios Hispánicos Federico de Onís de la UPR un centro de hispanismo a nivel internacional.

Entre sus fondos se encuentran decenas de libretos de canciones populares, partituras, ediciones musicales y cancioneros. Entre estos últimos, hay algunos en cuya portada aparecen una o varias mujeres. Son un material interesante para un estudio histórico científico.

2. OBJETIVOS.

- Presentación de la galería de portadas.
- Localización geográfica, cultural y temporal de las mismas.
- Descripción contextualizada.
- Decantación conceptual: rasgos estereotipados y auténticos.
- Recopilación de lo escrito en portada por Federico de Onís.

3. METODOLOGÍA

La investigación se basa en fuentes impresas, y tiene como perspectiva de análisis el patrimonio inmaterial, la música popular y la historia de las mujeres. Se trata de contextualizar las piezas musicales españolas, hispanoamericanas y portuguesa cuyas portadas presento, y estudiar las identidades de mujeres significantes de cultura popular que figuran en ellas. En la cuadrícula de análisis general diseñada por Gervereau (1997, p.89-90) para imágenes, este propone tres niveles de trabajo: descripción, estudio de contexto e interpretación. A su vez, cada uno de ellos consta de varios puntos de ponderación expuestos a continuación:

¹⁶⁷ Los de Concha Meléndez, Antonio S. Pedreira, Jorge Luis Porras Cruz, Amelia Agostini de del Río, José Agustín Balseiro, Anita Arroyo, Enrique A. Laguerre, Hugo Rodríguez Vecchini, Iris Yolanda Reyes, Luis Palés Matos y Margot Arce de Vázquez.

1. Descripción.

a. Técnica.

- Nombre del editor/editores.
- Modo de identificación de este.
- Fecha de producción.
- Tipo de soporte y técnica.
- Formato.
- Localización.

b. Estilística.

- Número de colores, estimación de las superficies y predominio.
- Volumen e intencionalidad del mismo.
- Organización icónica.

c. Temática.

- Título y relación texto-imagen
- Inventario de los elementos representados.
- Símbolos.
- Tema general y sentido inicial.

2. Estudio de contexto.

d. Contexto interior.

- Nicho técnico, estilístico o temático del que surge la imagen.
- Autor y relación con su historia personal.
- Patrocinador y relación con el contexto histórico de la sociedad del momento.

e. Contexto exterior.

- La imagen ¿se divulgó en su momento y/o posteriormente?
- De qué pruebas disponemos para saber cómo fue recibida a lo largo del tiempo.

3. Interpretación.

f. Significados iniciales, significados posteriores.

- ¿Los creadores sugieren una interpretación diferente a su título, y su sentido inicial? ¿Qué análisis contemporáneos a su época podemos encontrar?
- ¿qué análisis posteriores?

g. Balance y apreciaciones personales.

- En función de los elementos fuertes señalados en los apartados anteriores ¿qué balance general hacemos?
- ¿Cómo miramos esta imagen actualmente?
- ¿qué apreciaciones subjetivas podemos formular desde nuestra manera de ver las cosas, manifiesta explícitamente?

Parece importante señalar algunas ideas que Federico de Onís escribió en el prólogo del libro póstumo de Kurt Schindler (1941) *Folk music and poetry of Spain and Portugal* que él mismo editó. Desde su concepto de folklore no hay música popular regional, sino local o universal. Las canciones nacen en un lugar concreto contienen elementos de humanidad se universalizan, expresan realidades inteligibles compartidas. De la misma forma entendía algunas obras literarias. Por ejemplo, de Concha Espina escribió Onís como “su propósito es dibujar seres humanos y conflictos pasionales que tienen carácter universal, no regional”¹⁶⁸. No parece posible convertir esta afirmación en un ítem de análisis, pero si aportará luz como ángulo de visión: nos dice, para empezar, que, por encima de diferencias estéticas, técnicas o de contexto social estas mujeres de portada tienen una fuerte fibra común y universal compartida.

Por otra parte, la música se interpreta en toda clase de ocasiones –bodas, funerales, ritos e iniciaciones, fiestas y diversiones de todo tipo– y cumple otras muchas funciones sociales. Las canciones propias conllevan usos y costumbres; desde la forma de vestir, al sentido cronológico o la espontaneidad con que nacieron. Esto no es solo una representación,

¹⁶⁸Archivo del Seminario Federico de Onís (UPR). Onís, Federico de Correspondencia. Carpeta Concha Espina, Borrador del prólogo para *Mujeres del Quijote*, folio 6.

sino que nos remite al concepto de patrimonio cultural inmaterial. Además, examinando la relación entre la imagen femenina de la portada y el contenido alusivo a las mujeres en las letras de las canciones del cancionero, puede establecerse una valoración de coherencia o incoherencia respecto al contenido y los roles.

He dedicado un apartado propio para cada portada, si bien he agrupado -para ceñirme al espacio- las semejantes gráficamente, las que tienen un compilador común o las 12 que proceden de las *Hojas de Cultura Popular Colombiana*. Glosaré los ítems de la descripción técnica y de interpretación según el esquema de Gervereau, las anotaciones de Onís, información sobre autores, editores, dibujantes y compiladores -que son elementos imprescindibles de contexto-; mi valoración respecto a la imagen de las mujeres, estereotipos y autenticidades irá en la discusión.

4. RESULTADOS

Se han cumplido los objetivos, al localizar y compilar las imágenes femeninas de portada, la identificación de su tiempo y su lugar de origen, la descripción se ha realizado en su contexto histórico, se han señalado brevemente los rasgos auténticos y los estereotipados, y recogido las anotaciones de Onís; no se han incluido las de su clasificación de fondos porque no se conserva en el Seminario la ordenación que él realizó. Los resultados arrojan las respuestas iniciales a estas cuestiones, así como una síntesis ponderada de los objetivos propuestos.

4.1. PRESENTACIÓN DE LA GALERÍA DE PORTADAS.

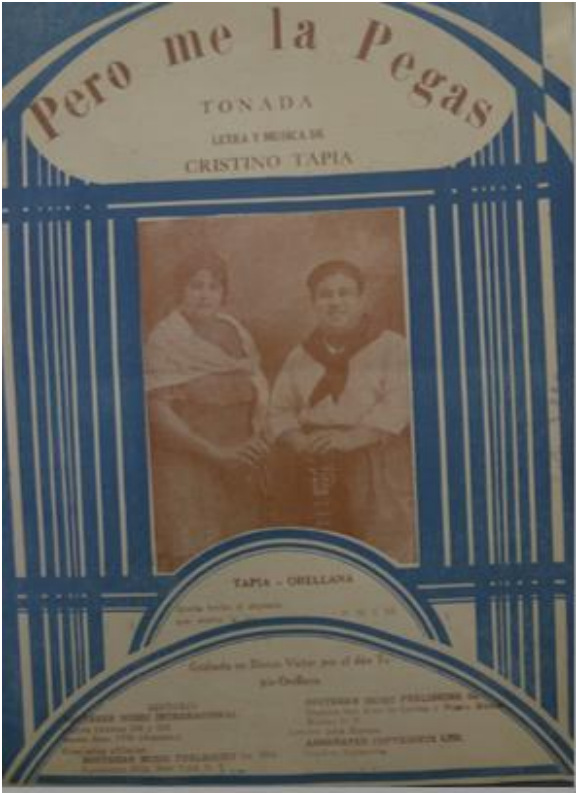
Se trata de una recopilación de 21 imágenes -pueden verse en el anexo- más dos versiones de una misma, que -por las diferencias menores- no he incluido. Ocho aparecen en portada, una en la segunda hoja de cortesía y doce en hojas sueltas, procedentes de las *Hojas de Cultura Popular Colombiana*¹⁶⁹, una revista estudiada por Gutiérrez Viñuelas

¹⁶⁹ Hojas de Cultura Popular Colombiana fue publicada por el Estado colombiano durante un periodo caracterizado por una sucesión de gobiernos conservadores y militares, coincidente con la etapa que se conoce como La Violencia (1946-1957). Siempre conservó su formato de varias hojas sueltas. Las Hojas de Cultura Popular buscaban “conectarse con el mayor

(2017). Respecto al lugar de edición doce son colombianas, una chilena, tres argentinas y cinco españolas. El arco cronológico va de 1900 -el Cancionero Panocho- a las Hojas, de 1953-54. Es decir, primera mitad del siglo XX. El soporte siempre es papel, y la gama cromática juega en la mayoría de ellas con tres o cuatro colores. Las mujeres que aparecen llevan vestimenta tradicional o popular, salvo en dos casos: los *Cantos y danzas* de Boero, y las *Flores Negras*.

4.1.1. Portada del libreto *Pero me la pegas*.

FIGURA 1. Portada del libreto. Tonada. *Pero me la pegas*



Fuente: Fotografía realizada por la autora

número de lectores colombianos deseosos de conocer y apreciar nuestros valores populares y nuestros elementos folklóricos”.

El libreto es un conjunto de partituras de un disco que el dúo Tapia¹⁷⁰-Orellana¹⁷¹ grabó en Discos Víctor. Lo editó en papel la Southern Music International en Buenos Aires, en 1930. El copyright se registró en los Estados Unidos. La imagen que figura en la portada es un retrato de Cristino Tapia y Elisa Orellana. El matrimonio se convirtió en dúo en 1928. Es una fotografía en sepia, enmarcada por una serie de estructuras lineales azules.

4.1.2. Portada de El Cancionero Criollo.

Es una portada en azul y blanco, con el título de una canción *Ay, mi negra* en letras rojas. Es una vidala catamarqueña¹⁷². La vidala es considerada el primer género folclórico argentino porque se constituye paralelamente al Estado-Nación (Arosteguy 2022, p.4). Al fondo se ve el horizonte, una ciudad, un corral y en primer plano un grupo humano. La composición, piramidal, reúne a tres mujeres y un hombre. Los rostros de ellas no están claramente definidos, pero se puede distinguir por los rasgos y la indumentaria una mujer indígena andina, una mujer española y una que podría ser la criolla argentina. En el nivel visual más alto aparece un guitarrista con el rostro cubierto; las tres mujeres muestran sus caras. Le sigue en altura la supuesta mujer argentina. Por fin, en igualdad de nivel visual están la española y la indígena. En la base de la composición aparece el escalonado andino, aunque no completa la achacana o chacana porque solo tiene dos lados.

¹⁷⁰ Gran cultor criollo. Registró más de 200 letras originales, todos aires nativos. Hizo conocer en Buenos Aires lo que consideraba la verdadera canción nacional, es decir la campera.

¹⁷¹ Elisa Orellana, aparece como compositora y como solista. Discografía de American Historical Recordings sv "Orellana, Elisa", consultado el 2 de enero de 2025, <https://bit.ly/4h6XZwU>. Discografía de American Historical Recordings sv "Victor Matrix BAVE-60383. Llore/Elisa Orellana", consultado el 2 de enero de 2025. <https://bit.ly/3WdS4hJ> y <https://bit.ly/3DRqhNB>

¹⁷² Es una especie folklórica criolla mixturada, se nutre de elementos y matices propios de los Andes y de la cultura española; integra el canto y la caja. Es propia de las serranías: Catamarca, La Rioja y Santiago del Estero. Es una expresión popular del Noroeste argentino junto a la tonada y la baguala. Se canta en soledad o en rondas, a una o dos voces, con caja y suele ser acompañado a veces con guitarra. La vidala se caracteriza por no tener una danza o coreografía vinculada a su música.

FIGURA 2. Portada del Cancionero criollo de la Sociedad Argentina de Arte Nativo



Fuente: Fotografía realizada por la autora

Las variadas tradiciones culturales -representadas por mujeres- derivan en los valores criollos. Al simbolismo de la composición se añade el título -*El Cancionero Criollo*- que aporta la pretensión de unicidad -el,

no hay otro cancionero- y un término, criollo, que interpretado desde la imagen se refiere a autóctono, identitario. Los criollos ya no son los hijos de españoles nacidos en América sino todos los nacidos en la Argentina, o en cualquier país hispanoamericano. Añade significado el hecho de que publica el cancionero la Sociedad Argentina de Arte Nativo¹⁷³. Además, aparecen referenciados Domingo Vicente Lombardi¹⁷⁴, y Andrés Beltrame¹⁷⁵ como recopiladores de esta vidala, y el estudioso de la música criolla Vicente Forte (Chindemi-Vila, 2017), autor de la versión. Por cierto que el registro se realizó en Estados Unidos, en 1918, pero la impresión en Buenos Aires.

4.1.3. Portada de *Canciones y Danzas Argentinas*.

En el período de entreguerras las naciones americanas experimentaron un proceso de revalorización de las culturas locales y un renovado interés por explorar sus componentes folklóricos. Para Matías Casas (2021) los tradicionalistas rioplatenses quisieron reivindicar un pasado rural y evocar la figura del gaucho como símbolo de la identidad nacional. Felipe Boero¹⁷⁶ fue un prolífico músico argentino, compilador de las canciones y danzas. En la portada aparece un sello impreso, donde figura que la editora fue la Sociedad Argentina de Editores de Música. La impresión de la tirada la hizo la imprenta musical Ortelli Hermanos, en Buenos Aires.

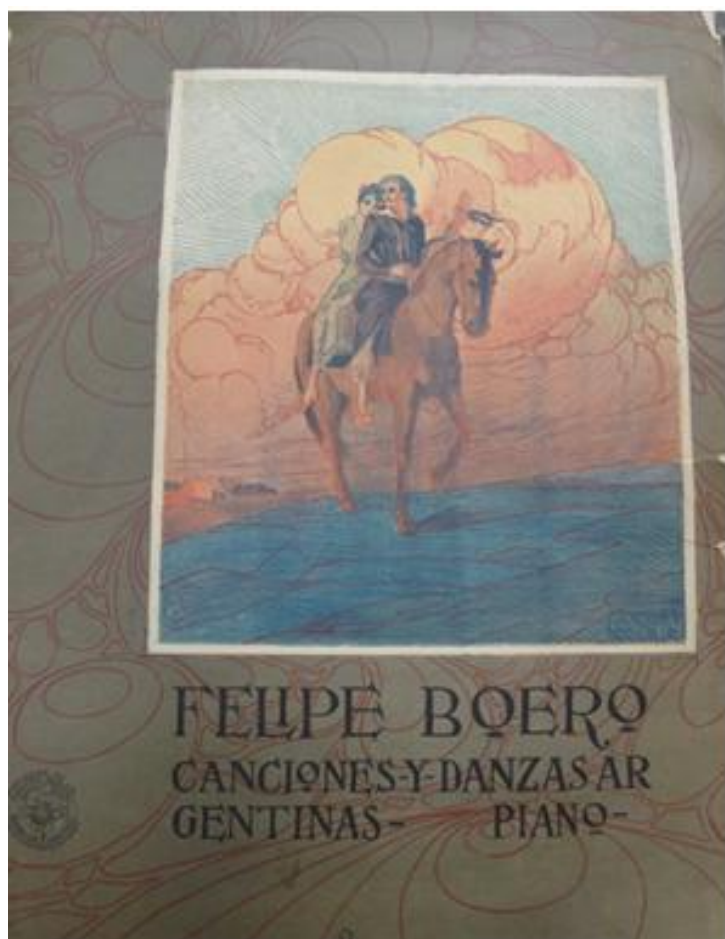
¹⁷³ La Sociedad Argentina de Arte Nativo (SAAN) se había fundado a comienzos de la década del veinte por iniciativa del tradicionalista Domingo Lombardi. Sus actividades consistían en reuniones mensuales en su local del centro porteño donde se desplegaban números literarios y danzas folklóricas.

¹⁷⁴ Domingo Vicente Lombardi Villarruel, alias el Gaucho Ledesma, fue un gran recopilador de danzas tradicionales argentinas. Tradicionalista, quiso presentar, como tantos otros en su momento, lo vernáculo en la gran ciudad. Fundó con Martiniano Leguizamón en 1898 la Sociedad La Criolla, después la Deportiva Criolla, Sociedad Argentina de Arte Nativo y varias otras.

¹⁷⁵ Compositor, poeta, investigador del Folklore Argentino. Fue el primer maestro de Danzas Folklóricas Argentinas. Era compositor y coreógrafo.

¹⁷⁶ se embarcó en la búsqueda de un lenguaje de perfiles nacionalistas dentro del cual se sitúan la mayor parte de sus obras. Por ejemplo, su Suite de danzas argentinas para orquesta, concebida aproximadamente entre 1920 y 1930, recrea especies como el escondido, el gato, la media caña, la huella, el cielito, el remedio, el prado, la firmeza, la chacarera, el palito y el caramba. Entre los representantes del nacionalismo de la Generación del 80 Boero sobresale por su dedicación a la ópera. Compuso una de tema gauchesco, *El matrero*.

FIGURA 3. *Portada de Canciones y danzas argentinas.*



Fuente: fotografía realizada por la autora

El diseño de la portada es digno de atención. Sobre un fondo color topo con líneas en rojizo aparece un marco rectangular blanco, que rodea una escena en la que figura como autor Armando Repetto¹⁷⁷. Indudablemente, estamos ante uno de sus atardeceres, en el paisaje rural y el

¹⁷⁷ Pintor argentino. El trabajo de los cielos brumosos, tormentosos o bajo la luz tenue del atardecer se destaca en sus obras, marcadas también por un pormenorizado trabajo de los grises. Dentro de sus vastas temáticas se encuentran las figuras gauchescas, las naturalezas muertas, el mundo del trabajo y los paisajes rurales y urbanos. La imagen de la portada encaja bien en este estilo.

mundo gauchesco. Hay un cielo azul claro, rayado, unas voluminosas nubes anaranjadas, unos pequeños cerros que dejan atrás y una explanada en azul con trazos rojos. Aparecen a caballo, juntos, un hombre y una mujer. Ella monta a la grupa y apoya la cabeza en el hombro masculino; lleva un vestido verde y unos zapatos de ciudad. Él viste una indumentaria oscura que -sin ser claramente gauchesca- podría asemejarse a esta en alguna pieza; lleva la cabeza cubierta. Agarra las riendas, mientras toca la guitarra, en una composición más forzada que realista. El caballo añade fuerza serena al cuadro, y parece conducirlos hacia algún lugar, al futuro. Los rostros son personales pero la actitud nos excluye de la escena. Quieren ir solos.

4.1.4. Portadas de Noche de Luna y de La Montaña de León. *Cien canciones leonesas*¹⁷⁸.

El compilador y armonizador de ambos cancioneros es Eduardo González Pastrana; el dibujante de ambas portadas es Antonio García Gatón. Por esa razón las he agrupado. *Noche de luna* presenta un diseño en blanco, azul y negro. Se trata de una escena rural: una mujer joven, al fondo su casa de piedra, árboles y montañas. Hay un crucero. La mujer lleva una vestimenta tradicional y rica - varios collares y unos aparatosos pendientes- lleva una falda voluminosa, un mantón y la cabeza cubierta con un pañuelo. Muestra un rostro tan sonriente como ensimismado. No piensa en el agua que va a coger -lleva dos cántaros- y tampoco en los lectores. No tiene fecha, pero encaja bien en los años 20-30, en los que el interés por la música popular reunía a clérigos, gentes del campo, informantes y científicos. Sabemos por ejemplo que González Pastrana coincidió con Juan Tomás i Parés en la misión nº 19, que realizó por tierras leonesas más tardíamente, en 1946 (Porro, 2008, p. 14).

El segundo cancionero está fechado en 1929, y se imprimió en La Unión Musical Española Editores. La portada está dibujada en la gama de los ocre, blanco y negro o azul. La composición es sugerente porque aparece un paisaje rural delimitado por un círculo oscuro. La mujer aparece como un rostro fuera de esa circunferencia, en una escala mayor.

¹⁷⁸ En realidad, pese al título tiene 25 canciones; saldrán otros tres fascículos más.

FIGURA 4. Portada de Noche de Luna. Poutpourri de canciones populares



Fuente: fotografía realizada por la autora.

Ha dejado atrás su mundo rural-va peinada con unas trenzas prietas-aunque no se atisba adónde va. Su boquita se cierra en actitud pensativa; sus ojos, enormes y rasgados son llamativos. No nos mira, parece estar esperando a alguien que todavía no llega. Onís anotó a lápiz que fue un regalo de B.P. Fresno, de Villamor College, en Mindanao, Filipinas. Al lado, unos garabatos que podrían ser la dirección postal del College, Pen Avue., Pendatun Avenue.

FIGURA 5. Portada de La montaña de León



Fuente: fotografía realizada por la autora

4.1.5. Portadas de Colección de Cantos y Bailes Populares Españoles.

Hay tres fascículos cuyas portadas llevan ese título. Dos a todo color, editados por Ildefonso Alier, en Madrid, en 1929. Su autor, Stuartt, es un dibujante habitual de la editorial; no he encontrado nada sobre él. El otro en azules y blanco, tiene un contenido similar, pero se editó por Orfeo Tracio S.A y Stuartt no firma ¿una versión *pirata*? En los tres casos los autores de las canciones son los célebres hermanos toresanos Modesto y Vicente Romero (Bembibre Rodríguez, 2015). En los tres casos, la escena es la misma: un grupo de hombres y mujeres cantan y bailan en un

lugar fuera -pero cerca- de la población que se ve al fondo. La bailaora zapatea sobre la mesa -a modo de tablao- o sobre el suelo. Se miran e interaccionan entre ellos; van vestidos a la usanza popular. Es una merienda entre amigos muy festiva, podría ser real, haberse celebrado.

FIGURA 7. Portada de segunda colección de Cantos y bailes para piano y piano y canto.



Fuente: fotografía realizada por la autora

4.1.6. Portada de A roda da machadinha¹⁷⁹. Canção popular do Porto.

La danza típica de Portugal es la vira, pero hay otra con el nombre genérico de danza de roda; se baila en círculo y es muy común en todo Portugal. El transcriptor fue Kurt Schindler¹⁸⁰, que pudo recoger esta canción durante su estancia en Oporto, en un viaje a Portugal en noviembre de 1929 según datos de Olarte (2024, p. 641) y de De Britto Garrote (2012. P. 356-7). El dibujante es Stuartt -como en el caso de las canciones populares españolas- y el editor, Sassetti & Cº, de Lisboa. En portada, una mujer con vestimenta tradicional portuguesa baila. La figura es airosa, a pesar del volumen de su falda, y sabemos que salta porque solo se ve un pie, a punto de perder el zapato. Un rostro sonriente y una mirada franca y directa invitan a bailar al lector. La gama cromática en ocre, blanco y azul aumenta la calidez.

¹⁷⁹ Hacha en portugués.

¹⁸⁰ Compositor, pianista, director de orquesta, folclorista y musicólogo estadounidense, de origen alemán. Estudió piano y composición y recibió clases de dirección de orquesta Entre 1899 y 1901 realizó sus estudios universitarios en Berlín y Múnich; de Musicología y composición. Trabajó como director en la Ópera de Stuttgart, en la de Würzburg, y como asistente en la Ópera de Berlín, entre 1902 y 1904. Se trasladó a Estados Unidos en 1905 para trabajar como director ayudante en la Metropolitan Opera House de Nueva York, hasta 1908. Desde 1907 trabajó para la editorial Gustav Schirmer como corrector, crítico y editor. En 1909 fundó el coro MacDowell, que más tarde se convirtió en la Schola Cantorum de Nueva York, cargo que desempeñó hasta 1926. Desde 1912, compaginó este trabajo con el de organista y director musical del Temple Emanuel de Manhattan. Viajó a España interesado por el folclore español en 1919. Trabajó amistad con figuras del panorama cultural español como Óscar Esplá, Lluís Millet o Eduardo Martínez Torner. Recorrió España y recopiló documentación en distintas etapas entre 1928 y 1935, a veces con Federico de Onís, gran amigo suyo. Los trabajos de campo los realizó en contacto con el Centro de Estudios Históricos (CEH), la Hispanic Society of America, la Universidad de Columbia, el Museo Numantino y la Sociedad Económica de Amigos del País de Soria. La investigación dio lugar a la publicación de "Folk Music and Poetry of Spain and Portugal" (1941). El legado de Kurt Schindler se en Estados Unidos: en la New York Public Library (NYPL), en la Hispanic Society of America de Nueva York y en el Hispanic Institute de la Columbia University. En España: en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del CSIC, en la Residencia de Estudiantes de Madrid y en el Centro de Documentación del CSIC - Fondo de Música Tradicional. En Puerto Rico, en el Seminario Federico de Onís de la Universidad de Puerto Rico, campus de Río Piedras.

FIGURA 6. Portada de *A roda da machadinha*. Canção popular do Porto



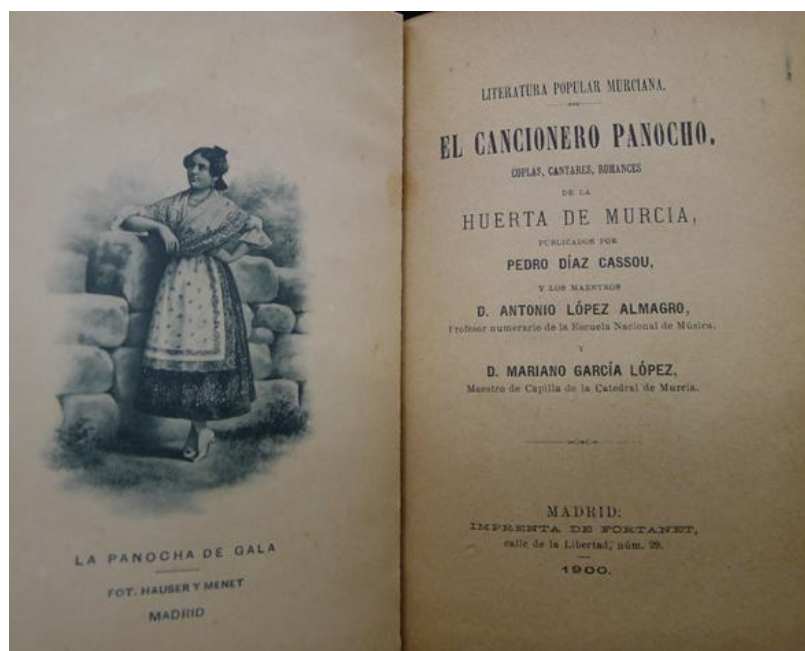
Fuente: fotografía realizada por la autora

4.1.7. Página de cortesía 2 del Cancionero Panocho. Coplas, cantares y romances de la huerta de Murcia.

El Cancionero Panocho fue publicado en Madrid en 1900, en la imprenta Fortanet, de Tomás Fortanet, un célebre impresor de la segunda mitad del XIX. Figuran como responsables del Cancionero Pedro Díaz Cassou -músico y entusiasta recopilador (Montoya Rubio, 2012, 96), Antonio López Almagro y Mariano García López. Cassou, que era abogado, escribió varias obras sobre las tradiciones murcianas; de hecho, se le considera un escritor costumbrista representante del regionalismo

murciano; en sus obras recuperó parte de la jerga y giros gramaticales locales. López Almagro fue profesor de la Escuela Nacional de Música, el primer y último ocupante de su Cátedra de armonio. García López, maestro de capilla de la Catedral de Murcia durante 46 años, transcribió las melodías del cancionero Panocho.

FIGURA 8. Segunda página de cortesía de *El Cancionero panocho*



Fuente: fotografía realizada por la autora

Respecto a la imagen que figura en segunda página se trata de una fotografía de una mujer panocha con vestido de gala. Apoyada en un muro de piedra, es una fotografía de estudio, en la que cualquier detalle está pensado. Su mirada se pierde hacia el infinito. Se trata de una fotografía realizada por Hauser y Menet. Era la empresa creada por los fotógrafos de origen suizo Oscar Hauser y Adolfo Menet. Se establecieron en Madrid en 1890. La firma tuvo varios propietarios posteriores, pero siempre mantuvo el nombre comercial de "Hauser y Menet", hasta su desaparición en 1979. Su fotografía era de tal calidad que tienen 232 obras en el Museo del Prado. Morán (2023) pondera su esteticismo como un

valor clave. Al concluir la época dorada de la tarjeta postal, el trabajo de Hauser y Menet fue perdiendo actualidad.

4.1.8. Portada de Aires Tradicionales y folklóricos de Chile.

“Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile” es un álbum de 10 discos ortofónicos de 78 rpm, que reúne un total de 27 registros. Se grabó una única edición en diciembre de 1944, realizada por la Universidad de Chile. Se considera un punto de convergencia entre la Universidad -los académicos- y el trabajo de los recopiladores de expresiones creadas por “artistas del folklore”. Fue determinante para el desarrollo de la música popular chilena del siglo XX. El historiador Eugenio Pereira Salas¹⁸¹ dirigió el proyecto.

FIGURA 9. Portada de Aires Tradicionales y folklóricos de Chile.



Fuente: fotografía realizada por la autora

¹⁸¹Sobre Pereira Salas puede verse <https://bit.ly/3DQu11W>. La recolección, selección y documentación del repertorio estuvo a cargo de un equipo dirigido por el historiador Eugenio Pereira Salas en el que participaron los músicos-investigadores Carlos Lavín, Carlos Isamitt y Jorge Urrutia Blondel, actuando como secretaria y productora Filomena Salas, y Miguel Barros como ayudante en las transcripciones y grabaciones de cada pieza musical.

El álbum lo complementaba un folleto-libro que contiene las transcripciones de letras y melodías, con comentarios de Pereira Salas y de Uru-tia Blondel. La portada de este folleto es la que vamos a analizar. En ella aparecen dos mujeres instrumentistas; una toca la guitarra criolla y otra el arpa. Están sentadas en dos banquetas bajas, en una postura un tanto descuidada, sin que se pueda captar si es por necesidad del instrumento o por desidia. Todos los trazos son toscos y gruesos; sus rostros son esquemáticos; solos sus peinados ofrecen una distinción. No representan a mujeres concretas, sino que simboliza la feminidad. Parece que el dibujante ha querido pasar página cuanto antes, poniendo el valor en el contenido mucho más que el continente.

Hay una anotación escrita a lápiz y con mala grafía, de Federico de Onís: podría poner Surinam Brar High School, Cleveland, Ohio, o Sinclair High School, pero Sinclair High School está en Dayton, a tres horas de Cleveland. En todo caso, sin mayores datos, el apunte manifiesta un contacto entre Federico de Onís y probablemente algún académico de la High School de que se trate.

4.1.9. Portadas de las Hojas de Cultura Popular Colombiana.

Se trata de doce portadas, publicadas en esta revista, que se tiraba en hojas sueltas. Hay cuatro en blanco y azul claro y ocho en blanco y rojo inglés. En el archivo de Onís se conservan otras interesantes -como *Alma Indígena*- pero en las que no hay mujeres representadas. La composición de estas portadas es similar; las imágenes enmarcan las partituras a modo de cenefas marginales. La mayoría están firmadas por R. Achury Valenzuela. Los hermanos Rafael y Darío Achury Valenzuela fueron agitadores de la vida cultural colombiana en el siglo XX. El primero, ilustrador autodidacta, desarrolló una intensa actividad profesional entre 1940 y 1980 para diferentes revistas. Su trabajo fue publicado en: *Cromos*, *Lámpara*, *Shell*, *Vínculo Esso*, *Suplemento Dominical* del periódico *El Tiempo*, y el *Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia*. Se dedicó a transgredir el establecimiento a través de dibujos críticos.

Su hermano, Darío Achury, fue uno de los fundadores del grupo Bachue, así llamado por una diosa chibcha de ese nombre. Escribió la Monografía del Bachue (Achury, 1930, 15 de junio). Aspiraba a que

Colombia lograra el dominio y la adquisición de su conciencia, un nacionalismo que eludía soñar con patrias misérrimas para confluir con los movimientos culturales similares de otras naciones, para fortalecer la grandeza de “nuestra América” (Achury, 1930, 14 de junio).

FIGURA 10. Cenefa marco en hoja de partitura de Cantos populares Colombianos



Fuente: fotografía realizada por la autora.

Rafael Achury retrató en estas portadas la diversidad cultural y social colombiana. Otros pintores contemporáneos como Julia Codesido -autora de la carátula de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*- o José Sabogal, vinculados al Amauta José Carlos Mariátegui, buscaron inspiración en las raíces auténticas de Perú. Trabajaron para mostrar el valor artístico, el arraigo y la dignidad de lo peruano de una forma nativa y original. El muralismo mexicano -impulsado por el doctor Atl- también buscaba consolidar los ideales revolucionarios, pero sobre todo construir una nueva identidad, de inspiración nacionalista e indigenista. Rivera, Orozco, Siqueiros, Aurora Reyes, González Camarena y Juan O'Gorman son algunos de sus representantes. Si bien el compromiso ideológico de cada uno fue diferente su búsqueda de raíces auténticas de sus culturas autóctonas es una fortaleza común.

En *Coplas Populares Colombianas* los dibujos en blanco y azul enmarcan una partitura de un músico colombiano, Antonio M.^a Valencia, compositor motivado por la exploración de la música tradicional colombiana, inscribiéndose en el movimiento nacionalista del momento. Onís escribió a lápiz que se trataba de HCPC n° 20, consignando así de que *Hoja de Cultura Popular Colombiana* se trataba. Achury dibujó un paisaje condensador del territorio colombiano: la cordillera, el gran río Cauca-Magdalena y su universo vegetal. Aparece una pareja -él canta y ella recibe la serenata-, varios hombres con indumentaria popular e instrumentos musicales, y una mujer que baila alegre. Es una escena armoniosa, y parecen figuras tipo, no tanto retratos personales.

Flores Negras es un pasillo¹⁸² con música de Rolando Rivas y letra de Julio Flores. Achury dibujó una escena maniquea. Un burgués en un cementerio ante una mesa con una botella de vino canta a una mujer -según la letra- pero el ilustrador dibujó dos. Una mujer burguesa absolutamente tapada y una mujer joven completamente desnuda, que surge de un jardín. Lleva como cuernos dos serpientes. ¿Es Eva? ¿Es la tentación? Todo conecta con una guirnalda vegetal y fúnebre, con calavera incluida.

¹⁸² El pasillo (de paso pequeño) género musical y danza folclórica autóctono de Colombia, inspirado en el vals europeo.

FIGURA 11. Cenefa marco en hoja de partitura de Flores Negras



Fuente: fotografía realizada por la autora

FIGURAS 12 Y 13. La Medalla, bambuco



Fuente: fotografías realizadas por la autora

La última portada en azul y blanco es la de *la Medalla*, con letra de Carlos López Narváez y música de Efraín Orozco. No la dibujó Achury, y el ilustrador que las hizo no firmó. Federico de Onís señaló que era la HCPC 1954, nº 46. Son dos folios: en el primero aparece una mujer indígena, sin montera andina, con trenzas, y al fondo en tamaño

diminuto el supuesto cantor criollo. En el segundo, una mujer criolla. La canción es un bambuco¹⁸³. Los rasgos de ambas significan su origen cultural y social. Enriquece la interpretación señalar que se exalta el origen mestizo del bambuco y de los colombianos.

FIGURAS 14: *Hoja de partitura Sonatina Boyacense de Antonio Valencia*



Fuente: fotografía realizada por la autora

¹⁸³ El bambuco una especie o género musical tradicional y característico de la zona andina del Cauca, donde se originó como producto musical mestizo. Se ha extendido por toda Colombia.

Las hojas de la *Sonatina Boyacense*, célebre composición de Antonio Valencia (Jiménez Echeverri, 2015), son ocho, dibujadas por Achury en blanco y rojo inglés. Apuntó don Federico “HCPC 1953, n° 30” en la primera. Nos encontramos ante un compendio paisajístico y un universo humano que expresan la realidad colombiana. La cordillera, el

FIGURA 15: Hoja de partitura *Sonatina Boyacense* de Antonio Valencia





Fuente: fotografía realizada por la autora

FIGURA 16. Hojas de partitura Sonatina Boyacense de Antonio Valencia



Fuente: fotografía realizada por la autora

FIGURA 17. Hoja de partitura Sonatina Boyacense de Antonio Valencia.



Fuente: fotografía realizada por la autora

pueblito, el rancho, el corral y la iglesia aparecen junto a la pita, el cactus, el ananás, los armadillos, el buey, las palmeras. Darío Achury dibujó un mercado andino; dos escudos de armas y la portada de un edificio noble de la época virreinal con su mirador. Colombia en su geografía e historia.

FIGURA 18. Hoja de partitura Sonatina Boyacense de Antonio Valencia



Fuente: fotografía realizada por la autora

FIGURA 19. Hoja de partitura Sonatina Boyacense de Antonio Valencia



Fuente: fotografía realizada por la autora

FIGURA 20. Hoja de partitura *Sonatina Boyacense* de Antonio Valencia



Fuente: fotografía realizada por la autora

Los hombres y mujeres que pueblan estas hojas son mujeres andinas con sus cholitos, un guitarrista y una mujer criollos, una colombiana moderna -en pantalones-, mujeres hilando y dos porteadores al estilo

incaico, con la carga a la espalda, instrumentistas y mujeres con vestimenta popular.

FIGURA 21. Hoja de partitura *Sonatina Boyacense* de Antonio Valencia.



Fuente: fotografía realizada por la autora

Hay que señalar, eso sí, que no hay rastro de la negritud en las doce portadas de las HCPC, y es extraño porque en la *tierra caliente* colombiana abunda la población de color. Además, su influencia en la música popular de Colombia ha sido y es trascendental.

5. DISCUSIÓN

El primer punto de discusión son las asimetrías entre el contenido de las letras y las imágenes femeninas. De entrada, habría que hacer una distinción porque no todas las piezas musicales tienen letra. Las que la tienen hablan invariablemente del amor o el desamor; se entiende que el varón es el cantor y la mujer quien recibe el mensaje. Ciertamente hay varias portadas en las que se ve que la mujer está enamorada, ensimismada o soñadora, y por tanto hay simetría entre portada y contenido. Pero en otros casos las mujeres en portada trabajan, cuidan a sus hijos, hilan, venden...tal vez estén enamoradas pero su imagen es incoherente. La primera impresión es que contemplamos una mujer trabajadora, no una enamorada o desamorada. Hay un caso de incoherencia entre la imagen femenina y lo que se tipifica en la portada: Noche de Luna recoge canciones de varias regiones, pero la mujer lleva un traje tradicional ¿de alguna en concreto? ¿Es una síntesis indefinida?

En los cancioneros peninsulares se recogen canciones populares de tradición oral transcritas y otras melodías que -con estructuras musicales populares- son obras de autor, de letra y/o música: los Romero o Díaz, López y García. Todas las recopilaciones americanas, excepto los aires chilenos, tienen autor de letra y/o música y estructura autóctona -tonada, pasillo, bambuco, vidala- por ejemplo, Valencia, Fortes, etc. Son creaciones de inspiración popular.

Respecto a los elementos para determinar estereotipos y autenticidades, he considerado que las dos fotografías -Tapia-Orellana y la Panocha anónima- aportan autenticidades porque son quienes son. El resto de personajes son estereotipos o prototipos. Ninguna mujer figura con nombre propio. Se diferencia por la vestimenta, el aderezo del pelo a una mujer indígena de una criolla sencilla y otra burguesa. Una visión presentista reivindicaría que los roles adjudicados a las féminas son

estereotipos, pero en esos años las tareas realizadas por las mujeres eran esas, y aunque resulte paradójico, aportan autenticidades. Además, las imágenes no pretenden agotar las responsabilidades femeninas.

Otros rangos tienen la mujer Eva-Tentación frente a la burguesa, la chica urbana que se adentra en la Pampa a la grupa de su enamorado de campo, o las mujeres en pirámide del Cancionero Criollo, tres ejemplos de marcado simbolismo histórico y cultural. Tienen más cargas conceptuales las mujeres en portadas americanas que las ibéricas.

Aunque hay mujeres en individualidad, la mayoría está representada en grupos de relación, como amigos festejando, cantando y bailando, tocando instrumentos, trabajando, etc. Se vinculan con contextos locales y nacionales - a través de la vestimenta, la etnicidad, el paisaje y el mundo vegetal- pero culturalmente nacen con universalidad potencial -en sentido onisiano-. Recorrieron circuitos internacionales, puesto que de una forma u otra llegaron a Nueva York, desde donde fueron trasladadas por Onís a Puerto Rico. Al menos dos anotaciones en portadas muestran los vínculos internacionales de don Federico con Filipinas y Estados Unidos.

Los cancioneros tuvieron un significado inicial como recopilaciones y creaciones identitarias, en unas décadas iniciales del XX en las que era necesario superar la frontera maniquea entre lo rural y lo urbano que generó el liberalismo decimonónico. En Hispanoamérica esta polarización llegó a formularse como *civilización vs. barbarie*. Frente al dominio cultural occidental en general y europeo en concreto surgieron intelectuales y artistas que exploraron culturas identitarias de raíces ancestrales en busca de su propia autenticidad, vista esta como un elemento esencial del papel específico de América en la sociedad-mundo. A día de hoy, los cancioneros pueden interpretarse con la perspectiva de la trascendencia cultural y social de los movimientos de los que surgieron, y sus objetivos. Solo un ejemplo: *Aires tradicionales y folklóricos de Chile. Una sus canciones de velorio -Despedimento del Angelito- formó parte del repertorio de Víctor Jara, que quiso dar voz al pueblo frente a la dictadura de Pinochet, y murió por ello en 1973. El disco de 1944 se reeditó en 2005.*

6. CONCLUSIONES

Las mujeres en portada comunican elementos del patrimonio inmaterial: la condición femenina de transmisora de identidad cultural, su dimensión simbólica y el sentido de la fiesta que muestra lo común, la koinonía. Se resalta la capacidad creativa desde lo tradicional y la visión de especificidad cultural de Hispanoamérica, España y Portugal a la que ponen rostro estas mujeres. Es obvio que las imágenes femeninas no son un mero adorno, representan la vida real y en la medida que se contextualizan pueden registrarse las significaciones añadidas. Hay que evitar, eso sí, la tentación del presentismo, desde ópticas ideológicas inexistentes en la primera mitad del siglo XX. Donde realmente se aprecian las autenticidades y los estereotipos en las referencias culturales, intelectuales y artísticas del tejido social en el que fueron creadas.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Agradezco a la Universidad de Salamanca que ha subvencionado desde el Programa XIII la participación de los miembros del GIR IHMAGINE en Nodos del Conocimiento 2024. Al Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Burgos que me permitió realizar la estancia en Puerto Rico. Al MINECO que financió el proyecto Har2017-82413-r (2018-21) que cubrió la estancia. Al Dr. Miguel Ángel Náter, director del Seminario de Estudios Hispánicos Federico de Onís por la acogida y sus recomendaciones. Y a la Dra. Olarte que me asignó la investigación en la “Isla Preciosa”.

8. REFERENCIAS

- Achury Valenzuela, D. (1930) América y nosotros. *El Gráfico*, el 14 de junio de 1930.
- Achury Valenzuela, D. (1930) Monografía del Bachue. *Lecturas Dominicales*, suplemento semanal de *El Tiempo*, el 15 de junio de 1930.
- Anónimo. *Antonio María Valencia*. <https://bit.ly/42aNwMB>
- Arosteguy, A. La vidala del noroeste argentino: un compendio de silencios, coplas y energías cósmicas. *Geosp*, v. 26, n. 3, e-198497, dic. 2022, p. 4. <https://bit.ly/4fXD8eq>.

- Barreiro, J. *Modesto Romero*. <https://bit.ly/3WgEIId>
- Bembibre Rodríguez, A (2020). *Modesto y Vicente Romero Martínez: aproximación a su vida y obra*. Trabajo fin de Máster. Universidad de Oviedo. Repositorio <https://bit.ly/3WevxkM>
- Casas, M. E. (2021) Tradicionalistas y rioplatenses: una mirada a las relaciones culturales entre Argentina y Uruguay (1927-1948). *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, nº 9: 209-240. <https://bit.ly/3Wfy2U5>.
- Chindemi, J. – Vila, P. (2017). La música popular argentina entre el campo y la ciudad: música campera, criolla, nativa, folklórica, canción federal y tango. *ArtCultura, Uberlândia*, v. 19, n. 34, 9-26. <https://bit.ly/4hchX9u>.
- De Britto Barrote, S. (2012) Passagens de Kurt Schindler por Portugal: um estudo baseado nas quatro secções de fotografias (1929-1935) en M. Olarte (Coord. y Ed.) *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 351-379). Dos Acordes.
- Discografía de American Historical Recordings sv "Orellana, Elisa", consultado el 2 de enero de 2025 <https://bit.ly/4h6XZwU>.
- Discografía de American Historical Recordings sv "Victor Matrix BAVE-60383. Llore/Elisa Orellana" <https://bit.ly/3WdS4hJ> y en <https://bit.ly/3DRqhNB>
- Gervereau, L. (1997). *Voir, comprendre, analyser les images. Guides Repères*. Editions La Découverte, Paris. Pp. 89-90
- Gutiérrez Viñuales, R. (2017). Hojas de Cultura Popular Colombiana, en R. González Viñuales (Coord.) *Patrimonio y Modernidad en Latinoamérica. Revistas de Arte y Arquitectura (1940-1960)* (pp.30-46). Ministerio de Cultura- Institución Caro y Cuervo. <https://bit.ly/4gLzN3m>
- Jiménez Echeverri, J.G. (2015) *Extenso análisis de la sonatina boyacense y breves apuntes sobre la vida y obra de Antonio María Valencia*. Tesis de Maestría. Universidad EAFIT. Repositorio. <https://bit.ly/4jqmkzZ>
- Memoria Chilena. *Pereira Salas* <https://bit.ly/3DQu1IW>.
- Montoya Rubio, J.C. (2012). Músicos y “entusiastas” en las recopilaciones de cancioneros murcianos, M. Olarte (Coord. y Ed.) *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 351-379). Dos Acordes.
- Morán García, M.P. (2023) “España Ilustrada: Hauser y Menet y la imagen arquitectónica de España (1890-1900)” en J.A. Hernández Latas (Coord.) *IV Jornadas sobre investigación en historia de la fotografía, 1839-1939: Un siglo de fotografía* (pp.201-209). <https://bit.ly/40tl07T>
- Museo del Prado. Hauser y Menet. <https://bit.ly/4jbrdMY>

- Olarte Martínez, M. (2024). *La colección fotográfica de Kurt Schindler (1884-1935) durante sus trabajos de campo en la Península Ibérica (1928-1935)*. <https://bit.ly/4j8EKF9>
- Porro, C. A. (2008). Fondos musicales en la Institución “Milá i Fontanals” del C.S.I.C. en Barcelona. Misiones y concursos en Castilla y León (1943-1960). La provincia de León (IV) en *Revista de folklore*, Nº. 325. 14-34.
- Schindler, K. (1941). *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. Nueva York, Hispanic Institute in the United States.

DE LA INVISIBILIDAD A LA REIVINDICACIÓN: MUJERES CANTAORAS EN EL FLAMENCO, HISTORIA, BARRERAS ENFRENTADAS Y PRESENTE

MAURICIO RODRÍGUEZ LÓPEZ

Universidad de Almería

SOFÍA CAROLINA JOVER RODRÍGUEZ

Universidad de Almería

1. INTRODUCCIÓN

La historia de la música en España ha estado caracterizada por una prolongada invisibilidad de las mujeres en el ámbito de la interpretación musical. Su exclusión sistemática las ha mantenido al margen de los relatos históricos oficiales, oscureciendo sus aportaciones tanto en contextos culturales formales como en manifestaciones populares (Botella-Nicolás, 2018).

El presente estudio analiza cómo las mujeres intérpretes en España se enfrentaron a barreras significativas a lo largo de la historia, condicionadas por estructuras patriarcales que limitaron su acceso a la educación musical, la profesionalización y su reconocimiento en la historiografía musical. Este recorrido histórico, centrado principalmente en el siglo XX, revela tanto los avances como los retrocesos en la lucha por la igualdad de género en el ámbito musical, subrayando la urgencia de rescatar y valorar sus contribuciones en un esfuerzo por construir una narrativa cultural más inclusiva (Rodríguez, Vargas y Fernández, 2025).

En el caso del flamenco, esta invisibilidad ha sido particularmente pronunciada, ya que las cantaoras no solo han enfrentado barreras estructurales en el acceso a la profesionalización, sino también estereotipos que las limitaban a roles secundarios o de acompañamiento (Ramos, 2013).

Desde la Segunda República (1931-1939), cuando las mujeres comenzaron a desempeñar un papel más activo en la esfera pública,

especialmente en la educación y las artes, su impacto en el desarrollo musical del país se ha visto obstaculizado por diversas barreras sociales y políticas. Durante el franquismo, por ejemplo, se impusieron ideales de feminidad alineados con valores de sumisión y domesticidad (Morales-Villar, 2019), lo que restringió aún más las oportunidades para las mujeres en el ámbito musical.

La visibilización del papel de la mujer en la interpretación flamenca no es solo una contribución al campo de la musicología y los estudios de género, sino también un paso esencial hacia la construcción de una historia cultural más inclusiva y representativa de nuestra sociedad (Botella Nicolás et al., 2020).

El flamenco, como expresión artística profundamente enraizada en la cultura española, ha sido un medio de comunicación emocional y social desde sus orígenes. Sin embargo, la historia de las mujeres en el flamenco ha estado marcada por desafíos significativos. Desde las primeras cantaoras que actuaron en los cafés cantantes de finales del siglo XIX y principios del siglo XX hasta las artistas contemporáneas, las mujeres han tenido que superar barreras sociales, culturales y profesionales para lograr reconocimiento y legitimidad (McClary, 2021).

La revisión de la literatura aborda investigaciones previas sobre mujeres en el flamenco y su exclusión de las narrativas oficiales, así como estudios de musicología feminista. La metodología describe en detalle las técnicas utilizadas para el análisis histórico y el enfoque cualitativo aplicado. Los resultados destacan el proceso de identificación de cantaoras influyentes y las oportunidades digitales actuales para promover su legado. Finalmente, la discusión reflexiona sobre el impacto de la visibilización en la narrativa flamenca, las limitaciones del estudio y las implicaciones para futuras investigaciones.

1.1. LA MUJER EN EL FLAMENCO: HISTORIA, OLVIDO Y REIVINDICACIÓN

La invisibilidad histórica de las mujeres en el flamenco ha sido documentada por múltiples investigaciones que destacan cómo su papel fue marginado o reducido al ámbito de la interpretación, ignorando su relevancia como creadoras y transmisoras del arte flamenco (Steingress, 2007).

Carmen García-Matos (2010) resalta que, a pesar de ser un tema recurrente en las letras flamencas, las mujeres han sido retratadas más como símbolos o arquetipos que como sujetos activos dentro del desarrollo del género.

En este contexto, autoras como Castro Martín (2021) han subrayado la necesidad de una flamencología feminista que deconstruya los valores patriarcales interiorizados en la comunidad flamenca y visibilice las contribuciones de las mujeres al género. Esta perspectiva propone no solo recuperar las biografías de cantaoras olvidadas, sino también cuestionar las estructuras de poder que han condicionado su papel en la historia del flamenco.

Además, estudios como el de Loren Chuse (2007) han analizado cómo las mujeres flamencas enfrentaron la discriminación tanto en las letras como en los espacios de actuación, resaltando la importancia de reconocer su papel en la evolución de este arte. Estos enfoques revelan la necesidad de seguir indagando en la trayectoria histórica de las cantaoras para comprender cómo han resistido, transformado y enriquecido el flamenco.

La exclusión histórica de las mujeres en el flamenco encuentra paralelismos en otros ámbitos musicales, como señala Botella-Nicolás (2018):

Las mujeres han sido sistemáticamente excluidas de roles visibles en la música de las fiestas populares, donde su participación sigue siendo mínima o inexistente incluso en la actualidad. Esta falta de representación no solo perpetúa una percepción sesgada de la cultura musical, sino que también contribuye a una pérdida significativa de memoria cultural. La escasa visibilidad de las mujeres en materiales educativos y en el ámbito artístico refuerza la necesidad de una intervención que aborde esta exclusión histórica y cultural (p. 45).

Este capítulo explora la evolución de estas luchas femeninas, resaltando tanto los avances como las persistentes desigualdades en el ámbito del flamenco. Desde las pioneras en los cafés cantantes hasta las artistas contemporáneas que desafían los límites de género, se analizará cómo las mujeres han utilizado el flamenco como un espacio de resistencia y reivindicación. Se destacarán también las nuevas oportunidades que ofrece la globalización para visibilizar el trabajo de las cantaoras, al tiempo que se reflexionará sobre los retos pendientes para consolidar una igualdad real en el arte flamenco.

Las preguntas que han guiado esta investigación son: ¿Cómo han evolucionado las barreras y oportunidades para las mujeres cantaoras en el flamenco desde sus inicios? ¿De qué manera pueden las herramientas digitales contribuir a la visibilización de este legado? Estas preguntas buscan comprender cómo la tecnología y el contexto social han transformado las barreras de accesibilidad en oportunidades de difusión, permitiendo una revalorización del patrimonio cultural flamenco en clave de género.

2. OBJETIVOS

El objetivo general del estudio es: analizar el papel de las mujeres en el flamenco desde una perspectiva histórica y de género para comprender las dinámicas de exclusión y visibilizar sus contribuciones al desarrollo de este arte. Mientras que como objetivos específicos se han marcado los siguientes:

- Identificar las barreras sociales, culturales y profesionales que han enfrentado las mujeres cantaoras en el flamenco.
- Examinar los cambios en la representación de las mujeres en el flamenco desde el siglo XIX hasta la actualidad.
- Visibilizar la trayectoria de mujeres pioneras en el flamenco y su impacto en el desarrollo del género.
- Proponer estrategias para promover la igualdad de género en el flamenco y fomentar su inclusión en las narrativas culturales y educativas.

3. METODOLOGÍA

Este estudio se basa en un enfoque cualitativo con revisión bibliográfica, cuyo propósito es analizar las barreras y avances en la visibilidad de las mujeres cantaoras en el flamenco. La metodología empleada incluye la recopilación, selección y análisis crítico de fuentes académicas, artículos revisados por pares, libros especializados y documentos históricos relacionados con el tema.

Se revisaron un total de 50 documentos, entre libros, artículos académicos y ensayos, utilizando bases de datos reconocidas y archivos digitales. La selección final se llevó a cabo mediante los siguientes criterios:

Criterios de inclusión:

- Fuentes publicadas en los últimos 20 años, salvo aquellas consideradas fundamentales por su valor histórico.
- Estudios que aborden el papel de las mujeres en el flamenco desde una perspectiva histórica, de género o cultural.
- Publicaciones revisadas por pares o editadas por instituciones académicas.
- Documentos que incluyan análisis empíricos, entrevistas o revisión de archivos primarios.
- Textos con referencias explícitas a la discriminación o desigualdad de género en la música.

Criterios de exclusión:

- Fuentes que carezcan de revisión por pares o validación académica.
- Documentos centrados exclusivamente en análisis técnicos del flamenco sin perspectiva social o de género.
- Publicaciones que repitieran información contenida en textos ya seleccionados.

Tras aplicar los criterios mencionados, véase tabla 1, se han usado el 74% de las fuentes consultadas.

TABLA 1. *Documentos revisados y estadísticas de rechazo.*

Tipo de Documento	Total Revisados	Total Aceptados	Porcentaje Aceptados
Libros académicos	25	18	72%
Artículos de revistas científicas	15	12	80%
Documentos históricos	10	7	70%
Total	50	37	74%

Fuente: elaboración propia

Este proceso permitió establecer una base documental sólida y variada, asegurando tanto la perspectiva histórica como el enfoque contemporáneo.

Se emplearon herramientas como el análisis de contenido y la codificación temática para identificar patrones relacionados con:

- Roles de género en el flamenco.
- Barreras sociales y estructurales.
- Estrategias de visibilización implementadas por las mujeres cantaoras.

En esta investigación se han empleado herramientas digitales especializadas para optimizar el proceso de análisis y organización de datos. Para la gestión bibliográfica se utilizó Mendeley, una plataforma que permite al investigador recopilar, organizar y citar referencias de manera eficiente, asegurando la coherencia en el tratamiento de las fuentes seleccionadas. Por otro lado, el análisis cualitativo se llevó a cabo mediante MAXQDA, un software avanzado que facilitó la codificación temática y la identificación de patrones en el contenido analizado. Esta herramienta resultó clave para categorizar aspectos como los roles de género, las barreras sociales y las estrategias de visibilización implementadas por las mujeres en el flamenco. La combinación de estas tecnologías garantizó un enfoque sistemático y riguroso, fortaleciendo la validez y fiabilidad de los resultados obtenidos.

4. MUJERES CANTAORAS DESTACADAS EN LA HISTORIA DEL FLAMENCO

El flamenco, como expresión cultural profundamente arraigada en la identidad española, ha sido moldeado por numerosas figuras femeninas que han dejado una huella indeleble en su desarrollo. Estas artistas no solo destacaron por su virtuosismo vocal e interpretativo, sino también por su capacidad para innovar y preservar estilos tradicionales. La presente tabla ofrece un análisis detallado de algunas de las cantaoras más influyentes en la historia del flamenco, organizadas cronológicamente para facilitar su estudio.

Este recurso no solo pretende servir como herramienta educativa para investigadores y docentes, sino también como homenaje a estas mujeres que, pese a las barreras sociales y culturales de sus épocas, lograron

hacerse un lugar destacado en el arte flamenco. Su legado sigue vivo en la actualidad, inspirando a nuevas generaciones de artistas y aficionados.

La trayectoria de La Fornarina es un ejemplo emblemático de transformación personal y ascenso social a través del arte, aunque fue cupletista y no podemos clasificarla como cantaora, su ejemplo ilustra la situación generalizada de la mujer intérprete. Procedente de un entorno humilde, logró consolidarse como una figura reconocida gracias a su esfuerzo y capacidad para adaptarse a las exigencias del público. Su historia refleja cómo muchas artistas no solo tuvieron que perfeccionar su técnica, sino también aprender a navegar las expectativas sociales y culturales de la época. La Fornarina simboliza el proceso de autodeterminación femenina, mostrando que el arte podía ser un vehículo para la movilidad social y un medio para redefinir la identidad de la mujer en el espacio público.

TABLA 2. *Algunas cantaoras que merecen ser rescatadas del olvido.*

Cantaora	Fechas	Aportaciones o Estilo	Géneros	Influencias
Mercedes Fernández Vargas 'La Sarneta'	1840-1912	Soleá, considerada la mejor intérprete de soleares, innovadora del estilo dramático y emocional.	Soleá, Tonás, Livianas	Influenciada por los cantes básicos de Triana como Tonás y Livianas, aprendidos de cantaores como Tío Luis el de la Juliana.
Concepción Rodríguez Peña-randa 'La Carta-genera'	1850-Siglo XX	Especialista en cantes de Levante, creadora de la 'Malagueña de la Peñaranda', cantes mineros.	Cantes de Levante, Tarantas, Cartageneras, Malagueñas	Sin información específica.
Trinidad Navarro 'La Trini'	1868-ca. 1930	Malagueñas, creadora y representante de este estilo, conocida por su capacidad emocional.	Malagueñas, Seguiriyas	Sin información específica.
Josefa Díaz Fernández 'Pepa de Oro'	1871-1918	Introdujo la milonga en España, combinando canto y baile, y amplió el repertorio flamenco.	Milonga, Flamenco Tradicional	Inspirada en la tradición Iberoamericana, fusionó la milonga argentina con el flamenco español.
Paca Aguilera	1877-1913	Discípula de 'La Trini', destacada en malagueñas y otros estilos como bulerías, seguiriyas y tangos.	Malagueñas, Bulerías, Seguiriyas, Tangos, Guajiras	Discípula de La Trini, se inspiró en cantes tradicionales y enriqueció su repertorio con influencias locales.
Luisa Ramos Antúnez 'La Pompei'	1883-1958	Figura destacada en bulerías y soleares, con gran presencia en el cante jondo.	Bulerías, Soleares	Sin información específica.

Pastora Imperio	1887-1976	Innovadora del baile flamenco, combinando gracia y fuerza. Gran influencia en la estética del flamenco escénico.	Baile Flamenco, Seguiriyas, Soleares	Marcada por la estética del baile flamenco tradicional, combinando la fuerza del canto con la elegancia escénica.
Pastora Pavón 'La Niña de los Peines'	1890-1969	Revolucionaria en el flamenco, destacada en peteneras, soleares, tangos y seguiriyas, siendo precursora de la libertad artística.	Peteneras, Soleares, Tangos, Seguiriya, Bulerías, Farrucas	Influenciada por Antonio Chacón y Ramón Montoya, además de absorber estilos de artistas como La Trini.
África Vázquez 'La Peceña'	Ca. 1864 - Siglo XX	Referente en fandangos, y conocida por su habilidad interpretativa.	Fandangos, Cantes de su tierra	Sin información específica.

Fuente: elaboración propia

5. DISCUSIÓN

El análisis de la evolución del flamenco muestra un proceso de transformación progresiva en el que las mujeres han pasado de la marginación a una visibilidad creciente en el escenario cultural y artístico. Sin embargo, a pesar de los avances, persisten desigualdades estructurales que limitan la plena integración y reconocimiento de las mujeres en este ámbito.

5.1. TRANSFORMACIONES HISTÓRICAS Y AVANCES RECIENTES

Desde los primeros cafés cantantes, donde las cantaoras emergieron como figuras relevantes, las mujeres han tenido que luchar por su espacio en un contexto dominado por hombres. Según Martínez Díaz (2022), las instituciones como los conservatorios fueron fundamentales en la profesionalización de las mujeres en la música, aunque su rol quedó limitado principalmente al ámbito de la docencia. Este modelo formativo, aunque limitado, allanó el camino para que las mujeres obtuvieran credenciales académicas y desarrollaran carreras más visibles en épocas posteriores.

Las pioneras del flamenco, como La Niña de los Peines y Fernanda de Utrera, desafiaron las normas sociales para consolidar sus carreras. Sin embargo, su reconocimiento estuvo marcado por estereotipos que enfatizaban su carácter folclórico más que su capacidad innovadora (López Espín, 2019). Este patrón de invisibilización se mantuvo durante gran parte del siglo XX, como evidencia Pérez Colodrero (2014), al describir cómo las pianistas andaluzas enfrentaron restricciones similares en sus carreras musicales.

5.2. DESIGUALDADES PERSISTENTES

A pesar de las conquistas logradas en términos de visibilidad y profesionalización, las mujeres en el flamenco continúan enfrentando barreras simbólicas y estructurales. Según Botella-Nicolás et al. (2021), las narrativas tradicionales siguen minimizando las contribuciones femeninas, perpetuando estereotipos de género en el ámbito musical. Esta invisibilidad no solo afecta a las intérpretes, sino también a las compositoras y creadoras, cuyas obras siguen siendo menos programadas en festivales y ciclos artísticos. Afortunadamente en el concierto de año nuevo 2025 se ha programado por primera vez una obra compuesta por una mujer: Constanze Geiger (1835-1890).

El análisis de Martínez Díaz (2022) también evidencia cómo las profesoras en los conservatorios, aunque lograron abrirse camino en la enseñanza, continuaron siendo relegadas en términos de producción artística. Esta limitación ilustra cómo el acceso a la formación no siempre se traduce en igualdad de oportunidades en el ámbito profesional.

Otro desafío persistente es el acceso a plataformas de difusión y grabación. Según Zapata Castillo et al. (2021), las mujeres siguen encontrando obstáculos en la industria discográfica, lo que dificulta la consolidación de carreras independientes y sostenibles.

La era digital ha abierto nuevas oportunidades para democratizar el acceso al arte flamenco y visibilizar el trabajo de las mujeres cantaoras. Las plataformas digitales permiten a las artistas compartir su música sin depender de intermediarios tradicionales, rompiendo con las limitaciones impuestas por la industria. Como señalan Martínez Díaz (2022) y Pérez Colodrero (2014), estas herramientas han permitido una mayor autogestión y autonomía para las artistas.

Además, la digitalización ha facilitado el acceso a archivos históricos y grabaciones que documentan las contribuciones femeninas al flamenco, permitiendo reinterpretar el canon tradicional desde una perspectiva de género. Botella-Nicolás et al. (2021) subrayan que la creación de bases de datos y archivos digitales es fundamental para reconstruir la memoria histórica de las mujeres en la música.

Plataformas como YouTube, Spotify y Bandcamp ofrecen una visibilidad global inmediata para el flamenco, mientras que las redes sociales actúan como canales de promoción directa, permitiendo que artistas emergentes compartan su talento con audiencias internacionales y generen comunidades virtuales en torno a este arte (Lole Montoya, 2023). Esta democratización de los medios de difusión representa un cambio significativo en la manera en que se presenta y consume el flamenco en la actualidad (El País, 2024).

Sin embargo, este fenómeno no está exento de desafíos. Por un lado, el mercado global y las expectativas comerciales pueden ejercer presión sobre los artistas para que ajusten su propuesta creativa a formatos más comerciales o virales, lo que podría diluir la autenticidad y profundidad cultural del flamenco (Cinco Días, 2024). Además, la popularización de estilos híbridos y la influencia de las tendencias internacionales han generado debates sobre cómo preservar la esencia de este arte sin limitar su evolución natural (El País, 2024).

Al mismo tiempo, la comercialización internacional del flamenco ha abierto nuevas oportunidades en sectores como la moda, el turismo y la educación, fortaleciendo su posición como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (Lole Montoya, 2023). Estas dinámicas ponen de manifiesto la necesidad de encontrar un equilibrio entre innovación y tradición, garantizando la continuidad de este legado cultural mientras se adapta a las nuevas plataformas de difusión digital.

Para consolidar los avances logrados y superar las barreras persistentes, es necesario implementar estrategias concretas:

1. Revisión de contenidos educativos: Incluir la historia de las mujeres en el flamenco en los planes de estudios musicales, destacando sus contribuciones como intérpretes, compositoras y creadoras.
2. Promoción de festivales equitativos: Fomentar la programación equilibrada en festivales y eventos culturales, asegurando la representación de artistas femeninas.
3. Impulso de proyectos digitales: Crear repositorios en línea que recopilen y visibilicen las biografías, obras y grabaciones de mujeres flamencas.

4. Apoyo institucional: Promover subvenciones y programas de apoyo específicos para mujeres artistas en el flamenco.
5. Colaboraciones internacionales: Establecer redes globales de artistas flamencas para fortalecer la difusión y el intercambio cultural.

6. CONCLUSIONES

El análisis desarrollado en este estudio resalta cómo las mujeres cantaoras en el flamenco han sido históricamente marginadas y enfrentaron barreras estructurales que limitaron su acceso a la profesionalización y al reconocimiento en igualdad de condiciones. Desde los cafés cantantes del siglo XIX hasta las plataformas digitales actuales, el recorrido muestra avances significativos, pero también revela las desigualdades persistentes que siguen condicionando el desarrollo de sus carreras artísticas.

Históricamente, las mujeres enfrentaron restricciones en la educación formal y fueron relegadas a roles secundarios dentro del ámbito musical. El acceso a los conservatorios estaba limitado por las expectativas sociales sobre el papel de la mujer como madre y esposa, dificultando así su formación profesional en igualdad de oportunidades. Aunque la Segunda República supuso un periodo de apertura para las mujeres en términos educativos y culturales, estos avances fueron frenados por la llegada del franquismo, que impuso un modelo tradicionalista y conservador, relegándolas nuevamente al ámbito doméstico y privado.

En el siglo XXI, las desigualdades continúan siendo una realidad palpable, a pesar de los avances logrados. La aparición de cantaoras icónicas y la mayor visibilidad facilitada por las plataformas digitales han permitido ampliar su presencia en la escena musical. Sin embargo, persisten problemas relacionados con el reconocimiento autoral y la representación equitativa en festivales y medios de comunicación. La globalización y las herramientas digitales han democratizado el acceso a la difusión artística, pero también han planteado desafíos en cuanto a la preservación de la autenticidad cultural y la lucha contra los estereotipos de género.

A lo largo de la historia, las artistas flamencas no solo dejaron su huella en los escenarios nacionales, sino que también fueron embajadoras

culturales en el extranjero. Figuras como La Niña de los Peines relataron en sus testimonios las dificultades y emociones enfrentadas durante sus giras internacionales, desde la nostalgia por su tierra hasta el reto de adaptarse a públicos y culturas desconocidas. Estos viajes no solo ampliaron la proyección del flamenco, sino que también influyeron en la percepción de las artistas como símbolos de modernidad y resistencia cultural. A través de su arte, lograron conectar con audiencias extranjeras, consolidando el flamenco como una expresión universal del alma española.

En las últimas décadas, las mujeres cantaoras han dado un paso firme hacia la reivindicación de su papel en el flamenco, consolidándose como referentes tanto en la tradición como en la innovación. Figuras como Estrella Morente, Rosario la Tremendita, Argentina y María Terremoto han demostrado su capacidad para liderar la evolución del género, combinando el respeto por las raíces con la búsqueda de nuevas sonoridades. Este movimiento ha permitido que las cantaoras contemporáneas sean reconocidas no solo como intérpretes, sino también como creadoras y renovadoras del flamenco. Artistas como Rocío Márquez, por ejemplo, han apostado por la fusión del flamenco con estilos modernos, rompiendo las barreras tradicionales y acercando el género a nuevos públicos. Su capacidad para experimentar con sonidos y letras actualizadas refleja una transformación en la que las mujeres ya no son solo guardianas de la tradición, sino también impulsoras del cambio.

Sin embargo, a pesar de estos avances, persisten barreras estructurales en la industria musical. Muchas cantaoras denuncian la desigualdad en la programación de festivales, donde los hombres siguen ocupando la mayoría de los espacios estelares. Cantantes como Mayte Martín han señalado públicamente la necesidad de seguir luchando por la igualdad de oportunidades en el flamenco, denunciando el sesgo de género en la producción y dirección artística. En respuesta a estas dificultades, movimientos feministas y asociaciones como Mujeres en el Flamenco han surgido para dar visibilidad a las artistas femeninas y promover una representación más equitativa. Estas organizaciones trabajan activamente para incluir a más mujeres en festivales, programaciones culturales y eventos internacionales, asegurando que su voz sea escuchada y respetada en todos los ámbitos.

Así, el flamenco actual se erige como un espacio donde la tradición convive con la innovación y donde las cantaoras continúan su lucha por la igualdad, demostrando que su arte no solo es un legado del pasado, sino también un vehículo de resistencia y transformación en el presente.

7. REFERENCIAS

- Álvarez Caballero, Á. (2004). *Cante flamenco*. Alianza Editorial.
- Bosch-Fiol, E. y Ferrer Pérez, V. A. (2004). Sumisión y obediencia al marido: el ideario de la Sección Femenina. *Arenal: Revista de historia de mujeres*, 11(1), 175-195.
- Botella-Nicolás, A., et al. (2018). Aprendizaje no formal de la mujer a través de la música en la prensa franquista. *DEDICA: Revista de Educação e Humanidades*, 13, 135-151.
- Botella-Nicolás, A. M., Zapata Castillo, M. A., & Yelo Cano, J. J. (Eds.). (2021). *Músicas y género. Tradiciones heredadas y planteamientos recientes*. Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia.
<https://doi.org/10.6018/editum.2880>
- Burgos, C. (1915). *Confesiones de artistas (Tomo I)*. V. H. de Sanz Calleja.
<https://bit.ly/4gEw2g4>
- Burgos, C. (1920). *Confesiones de artistas (Tomo II)*. V. H. de Sanz Calleja.
<https://bit.ly/40kYjT3>
- Carrero, V., Soriano, R. M., y Trinidad, A. (2012). *Teoría Fundamentada. Grounded Theory. El desarrollo de la teoría desde la generalización conceptual*. Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Castro Martín, M. J. (2021). ¿Y una flamencología feminista para cuándo? El empoderamiento de la mujer en el flamenco. *Música Oral del Sur*, 18, 145-178.
- Chuse, L. (2007). *Mujer y flamenco*. Signatura ediciones.
- Cinco Días. (2024, 28 de octubre). *El flamenco y su patrimonio cultural: retos y estrategias para la protección*. Recuperado de <https://bit.ly/4j5YSrf>
- Díaz, H. (2022). Un espacio feminizado desde sus orígenes: Profesoras en el Conservatorio de Granada hasta la Guerra Civil Española (1921-1936). *Resonancias*, 26(50), 157-184. <https://doi.org/10.7764/resonancias.50.157-184>
- El País. (2024, 18 de septiembre). *De las alegrías al martinete: los cantaores japoneses se atreven con el cante jondo*. Recuperado de <https://bit.ly/4h18928>
- Gamboa, J. M. (2005). *Una historia del flamenco*. Espasa.

- Lole Montoya. (2023). *Influencia de las redes sociales en la difusión del flamenco*. Recuperado de <https://bit.ly/3C9XXp4>
- García Fraile, J. A. (1987). *Actividades educativas de la sociedad "El Fomento de las Artes" (1847-1912)*. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo.
- García-Gil, D., y Pérez-Colodrero, C. (2017). Doctrina, propaganda y educación de la mujer española durante el franquismo: El uso del folclore en el NO-DO por parte de la Sección Femenina. En *Sonido, Silencio e Imagen. Perspectiva Sonora: el sonido documental*, 85-101. Universidad Pompeu-Fabra.
- Hernández Romero, N. (2011). Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid. En *Trans: Revista Transcultural de Música*, 15, 1-41.
- López Espín, J. (2019). *Vida y obra de la compositora Carmen Ibáñez e Ibáñez en Albacete*. Instituto de Estudios Albacetenses de la Diputación de Albacete.
- Luna López, I. M^a. (2021). *Flamenco y canción española*. Editorial Universidad de Sevilla. <https://dx.doi.org/10.12795/9788447222162>
- Ocaña Fernández, A. (2006). *Identidad y ciclos de desarrollo profesional de los maestros y maestras de educación musical*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada.
- Pérez Colodrero, C. (2014). Ramillete de pianistas andaluzas de la Restauración Borbónica (1874-1931): Mujeres frente al arquetipo femenino decimonónico. *QuaDriVium: Revista Digital de Musicología*, 5, 1-20.
- Ramos López, P. (2009). La educación musical femenina en Madrid (1870-1900). En *Historia de la música por mujeres*, 25-48. ICCMU.
- Ramos, P. (2013). *Estudios de música y mujeres*. ICCMU.
- Rodríguez López, M.; Vargas Liñán, M^a. B., y Fernández, M. (2025). Rescatando Voces Ocultas: Innovación y Memoria en la Historia de las Mujeres en la Música Española desde la segunda república. En AAVV (coord.). *Las Ciencias Sociales en los desafíos contemporáneos. La dimensión humana en perspectiva*. Dykinson.
- RTVE. (s.f.). *Archivo histórico musical*. Recuperado de <https://www.rtve.es>
- Steingress, G. (2007). *Flamenco Postmoderno. Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico*. Signatura ediciones.
- Subirats, M. (1999). Género y Escuela. En Lomas, C. (Coord.), *¿Iguales o diferentes? Género, diferencia sexual, lenguaje y educación*, 19-32. Paidós.
- Zapata Castillo, M. A., Botella Nicolás, A. M., & Yelo Cano, J. J. (Eds.). (2021). *Músicas y género. Tradiciones heredadas y planteamientos recientes*. Ediciones de la Universidad de Murcia.

SECCIÓN II.

PATRIMONIO CULTURAL EN FUNCIÓN SOCIAL

MEMORIA E HISTORIA:
APLICACIÓN DE ESTE MARCO TEÓRICO AL ESTUDIO
DE LA CÁTEDRA DE MÚSICA “FRANCISCO SALINAS”
DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

M. ISABEL GEJO-SANTOS
GIR IHMAGINE de la USAL

1. INTRODUCCIÓN

La retórica entre historia y memoria constituye el eje fundamental de este trabajo. La palabra clave es, sin duda, memoria, objeto de estudio por parte de áreas del conocimiento tan distantes entre sí como pueden ser la Antropología, la Psicología, la Filosofía, la Historia o la Teoría de la Literatura.

Tanto la historia como la memoria tienen por objeto transmitir los hechos del pasado. La historia y la memoria son dos registros de las acciones humanas generadas en el pasado, pero operan y se fundamentan de manera diferente. La historia es una ciencia que reconstruye el pasado con métodos científicos. La memoria es un fenómeno colectivo. De este modo, muchos especialistas de distintos campos del conocimiento tratan de distanciar y diferenciarlas.

El tema de la memoria es una cuestión emergente. A. Dupront propuso en el Congreso Internacional de Ciencias Históricas en Estocolmo (1960), una reformulación total de la historia de las ideas y una defensa en favor de una historia de la psicología colectiva dentro del campo de las Humanidades, entendida como una Historia de los valores, de las mentalidades, de las formas, de lo simbólico, de los mitos. El historiador y antropólogo francés afirmó sintéticamente que “la memoria colectiva era la materia misma de la historia” (Cuesta Bustillo, 1998, p.203).

Este planteamiento no es nuevo, sin duda, pero nos muestra el interés por el tiempo presente, a saber, por el tiempo en el que vivimos (ese tiempo histórico en el que enmarcamos la Cátedra de música “Francisco Salinas”); por la gente sin historia y que ha podido entrar en la historia a través de la memoria. El historiador puede construir sus propias fuentes orales ante un fenómeno o campo de investigación del que carece de fuentes escritas (aquellas producidas por las distintas instituciones del poder). Recoge primero y luego envasa la memoria en un tipo de relato, que podemos denominar historia de vida, entrevista, etc.

El historiador debe reflexionar y estudiar sobre un proceso que es complejo. Pese a todo, las relaciones entre memoria e historia son siempre fructíferas. No cabe duda de que nos encontramos ante un tema difícil de abordar, en parte, por su carácter interdisciplinar. Este último aspecto va a ser comprobado a través de las páginas que conforman este trabajo.

2. OBJETIVOS

- Afianzar la necesaria diferenciación entre historia y memoria teniendo en cuenta que el testimonio es un lugar excepcional de encuentro entre ambas.
- Analizar los conceptos de testimonio y memoria: percepción, retención y restitución en relación con el estudio de la Cátedra de música “Francisco Salinas”.
- Presentar los componentes clave del testimonio (Ricoeur) con respecto a los informantes de la Cátedra “Francisco Salinas” de la USAL.
- Mostrar la relación y comparación entre historia y memoria y entre ambas y la concepción del tiempo en el marco del estudio de la Cátedra “Francisco Salinas”.
- Evidenciar que el sujeto (en este caso, los protagonistas de la Cátedra Salinas) es portador de una memoria personal, social y colectiva (esta última puede ser familiar, política o ideológica).

- Fundamentar, desde distintos campos del conocimiento, el tema de la memoria como objeto de investigación vinculado a la historia oral (metodología) y a la historia del tiempo presente (sin perspectiva histórica y con dificultades documentales) en los que encuadramos las investigaciones sobre la Cátedra de música “Francisco Salinas”.
- Favorecer el desarrollo metodológico de fuentes orales para integrar el Aprendizaje-Servicio.

3. METODOLOGÍA

El testimonio de más de dos decenas de mujeres y hombres relacionados con la Cátedra de música “Francisco Salinas” de la USAL nos ha permitido preservar e interpretar las memorias de una generación de hombres y mujeres, nacidos mayoritariamente en la década de los cincuenta del siglo XX y que compartieron las aulas de las distintas facultades de la Universidad de Salamanca y las actividades organizadas por la Cátedra Salinas en los años setenta. Memoria y fuentes orales se convierten en testimonio de una generación de hombres y mujeres nacidos después de la guerra civil española (Gejo-Santos, 2024, pp. 358-380).

Este trabajo pretende ser un estudio sobre un grupo de individuos (prosopografía). Cada uno de nuestros biografiados son también considerados individuo modelo de este colectivo (biografía modal), puesto que, cada protagonista de la Cátedra de música “Francisco Salinas” concentra todas las características del grupo. Tanto en la prosopografía como en la biografía modal, los biografiados ofrecen interés en la medida en que ilustran los comportamientos más frecuentes de este grupo objeto de estudio. En este tipo de aproximación biográfica, también llamada biografía cuantitativa se recogen sus características externas. Este enfoque historiográfico se centra en la reconstrucción de las trayectorias de vida, que no solo inciden en los acontecimientos clave y logros de una persona, sino que también busca analizar el contexto social, cultural y político en el que vivió. La biografía modal pretende sacar a la luz la complejidad de la vida cotidiana y las interacciones sociales que dan forma a las experiencias humanas. Este planteamiento puede incluir el

estudio de las relaciones personales, las influencias culturales e ideológicas y las estructuras de todo tipo de poder que pueden afectar a la vida de las personas.

Por tanto, la biografía modal y la prosopografía ofrecen una visión holística y contextualizada de la vida de nuestros informantes, testigos de un periodo de la historia de nuestro país tremendamente rico para los historiadores por encuadrarse al final de la dictadura franquista y al inicio de la transición a la democracia.

4. RESULTADOS

4.1. MEMORIA E HISTORIA

La retórica entre la historia, la literatura, la memoria, la filosofía y la política va a formar el eje fundamental de este estudio. La palabra clave es sin duda memoria¹⁸⁴, objeto de estudio por áreas del conocimiento tan distantes entre sí como lo pueden ser la Psicología, Filosofía, la Historia o la Teoría de la Literatura.

El tema no es nuevo. En España, las iniciativas sociales, políticas y culturales en relación con la recuperación de la memoria del pasado más

¹⁸⁴ El término memoria (según la RAE, en su primera acepción, significa facultad o capacidad de recordar y en la tercera, recuerdo (hecho de recordar, o cosa recordada); procede del latín *memoria* (la facultad de recordar, recuerdo, memoria, un relato histórico).

Los griegos, por su parte, empleaban dos palabras diferentes para lo que nosotros utilizamos una sola. Por un lado, se referían al recuerdo que aparecía de forma pasiva, sin buscarlo, con lo que se consideraba una afección (*mneme/mnēmē*), y, por otro lado, empleaban otro término (*anámnesis*) con el que se referían al recuerdo que venía a la mente intencionadamente, producto del esfuerzo del sujeto por recordar algo concreto (Ricoeur, 2013). Con esta división se crea una diferencia práctica: cuando evocamos la *mnēmē* nos focalizamos en el que, cuando referenciamos a la *anámnesis* el centro de atención es el quién. En otras palabras, Ricoeur (2013) considera que la memoria se estructura en torno a dos cuestiones: qué se recuerda y quién recuerda; además señala un tercer elemento: el cómo. Para el filósofo francés, el qué se desdobra en dos tipos: el aspecto pragmático, el recuerdo espontáneo como un *pathos* (a veces acompañado de sufrimiento) y el aspecto cognitivo, el recuerdo como objeto de búsqueda, provocado. Este es el que interesa al historiador.

En cualquier caso, el término en la actualidad significa todo tipo de recuerdos, voluntarios e involuntarios. De hecho, en español solemos decir “hacer memoria” para referirnos a ese esfuerzo por recordar (es una locución verbal que significa según la RAE “tratar de recordar”) y “venir a la memoria” para describir el recuerdo voluntario.

reciente centrado en la Guerra Civil igual que en el franquismo, han adquirido importancia desde finales del siglo XX y especialmente en los últimos años¹⁸⁵. Cuesta Bustillo afirma que “actualmente, se ha anudado más fuerte la conexión entre historia y memoria; sin este vínculo la historia contemporánea o del tiempo presente sería poco más que un exotismo” (2008, p.61). Similar polémica existe a propósito de lo adecuado o no de que la literatura trate los episodios históricos. No queremos profundizar en este punto, pero sí constatar que si bien ambos, literatura e historia, acuden a los mismos escenarios, su finalidad y forma de transmisión de los acontecimientos pasados es diametralmente diferente. No podemos olvidar que, adicionalmente, la literatura “nos hace llegar los hechos en carne viva” (Aldecoa, 2002, p. 16).

4.2. SILENCIO Y OLVIDO

Otros términos vinculados a la memoria son silencio y olvido. En este sentido Cuesta Bustillo afirma que “todo silencio (u olvido) elimina el pasado en aras de un presente o de un futuro que se pretende construir, o de la unificación e identidad del grupo portador del recuerdo” (2008, p.80). El olvido es especialmente significativo en España porque acompaña el discurrir de nuestro país desde 1939. Los recuerdos, si además de dolorosos, no se pueden compartir, acaban perdiéndose: “también las sociedades o los regímenes políticos pueden recurrir al olvido, dificultando o impidiendo la emergencia en el espacio social de determinados recuerdos, incluso condenándolos a su desaparición” (Cuesta Bustillo, 2008, p.81). En el caso que nos ocupa, se aprecia un claro intento de potenciar el papel desempeñado por la Sociedad de Conciertos como institución dinamizadora de la vida musical salmantina y de minimizar (silenciar incluso) el trabajo realizado por la Sociedad Filarmónica de Salamanca e incluso por la Cátedra de música “Francisco Salinas” durante el franquismo y la transición a la democracia (Baltasar C.,

¹⁸⁵ La promulgación de la ley sobre memoria histórica en 2007 (Ley de Memoria 52/2007, de 26 de diciembre) por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura. Publicado en: BOE núm. 310, de 27/12/2007 es clave para entender la evolución del tratamiento que la “memoria histórica” ha recibido política, social y culturalmente. Fue derogada por la Ley de Memoria Democrática que entró en vigor el 21 de octubre de 2022.

comunicación personal, 2 de julio de 2013; Manuel P., comunicación personal, 2 de septiembre de 2013).

4.3. DEL TESTIMONIO AL PROCESO HISTÓRICO

La pregunta que nos debemos plantear es: ¿cómo pasamos de la memoria a la historia, es decir, cómo pasamos del relato sentimental de ese testigo/informante a intentar explicar un proceso histórico?

La gran crítica que nos hacen a los historiadores del tiempo presente es que los testigos/informantes no tienen perspectiva temporal de los acontecimientos, no son objetivos, pues carecen de perspectiva histórica. Si seguimos esa línea argumental, la Arqueología sería la más objetiva de las disciplinas científicas que se encargan de estudiar las sociedades humanas del pasado. La clave de la objetividad radica en el método histórico que se adopta para crear distancia entre el hecho vivido y el hecho narrado.

Es importante determinar cómo el relato de la comunidad, y también el relato individual, se integran en la historia y cómo los definimos. Entre los distintos especialistas ha existido un gran interés en diferenciar el concepto de memoria y el de historia, aunque sean complementarios y estén interrelacionados. La memoria nos lega los hechos pasados tal y como surgen en la fuente con sus matices de subjetividad, de sentimiento, con sus datos, con sus recuerdos, con sus olvidos u omisiones, etc. La historia, por otro lado, intenta hacer un relato con el mayor rigor y con cierto control de los sentimientos.

El filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur (1913-2005) nos aporta mucho sobre este tema. Ricoeur afirma que la representación del pasado no comienza con la historia sino con la memoria, es decir, aquello que cuenta quien lo vivió. La historia empieza en el momento de esa primera narración. Por ejemplo, la historia de la Cátedra de música “Francisco Salinas” no empieza con la primera referencia en las memorias académicas de la Universidad de Salamanca (Anónimo, 1969, p. 61), sino con los testimonios de los protagonistas de esta institución (Mariano P., comunicación personal, 19 de febrero de 2013).

Ricoeur considera el testimonio como la primera fase de “la escritura de la historia”; esto implica la necesidad de pasar por esa primera fase para

todos los investigadores que diferencian la memoria de la historia. Para Ricoeur, las fases de la escritura de la historia serían tres: primero, la fase documental, que se extiende desde la declaración de los testigos hasta la constitución de los archivos, el testimonio es un acontecimiento clave de esta primera fase; segundo, la fase explicativo-comprensiva que responde a la cuestión del porqué histórico y, por último, la fase representativa: la formalización mediante la escritura del discurso, hasta llegar al conocimiento de los receptores de historia (Ricoeur, 1981, p. 170).

Eric Hobsbawm, historiador académico, se plantea, tras relatar la historia de sus progenitores (momento en que empieza su historia personal), cómo realizar la historia de ese periodo que les tocó vivir. Los historiadores que investigan y hacen historia reciente (esa “zona de sombra entre la historia y la memoria” en palabras de Hobsbawm) afrontan una etapa de recogida de fuentes, de abundante caudal memorístico, que deben tratar de escribir como historia. El investigador británico concreta más aún: “cuando los historiadores se enfrentan a un periodo del que han sobrevivido testigos, chocan o, en el mejor de los casos, se complementan dos concepciones de la historia bastante diferentes: la erudita y la existencial, el archivo y la memoria personal” (1987, p.3). Por tanto, la historiografía de la memoria ha hecho un gran esfuerzo por crear vínculos científico-académicos entre la documentación generada desde los distintos órganos de poder y la memoria de los testigos de los acontecimientos, objeto de investigación. Hobsbawm valoraba esta etapa como la más difícil de comprender y de estudiar. Sin duda, él debió sentir en su propia piel la dificultad de compaginar y conciliar la memoria de sus padres y la historia del imperio que él quería hacer como historiador (1987, pp. 4-5).

Los investigadores que entrevistamos a jóvenes que lucharon en la guerra civil española o a destacados gestores de instituciones culturales y educativas franquistas, por ejemplo, adquirimos y recogemos un gran caudal de información, tan fiable como la transmitida por la prensa u otros documentos escritos. Las dos versiones de la historia (la emanada de las fuentes generadas por y desde el poder y la proporcionada por los testigos de la historia) son, en sentidos diferentes, construcciones

coherentes del pasado, conscientemente sostenidas como tales y al menos potencialmente susceptibles de tal definición.

4.4. MEMORIA INDIVIDUAL, COLECTIVA Y SOCIAL

La memoria individual (los recuerdos individuales) está en relación con las experiencias vividas. La memoria, en el sentido simple del término, hace referencia a la memoria individual y es la presencia del pasado y la reconstrucción psíquica e intelectual de un pasado en cada uno de los individuos. Desde el momento en que cualquier persona relata la historia de su familia o de su pueblo, la comunidad está presente. Todo recuerdo individual (y toda memoria individual) está inserta en un contexto y se apoya en las memorias colectivas. La memoria no es nunca una memoria individual pura, puesto que está constituida, elaborada y articulada a partir de una serie de memorias colectivas que cada persona hace en sus proporciones, a saber, tiene más o menos peso de la memoria familiar, la política, etc. Por tanto, la memoria individual no es tal y, en virtud de esa característica, podemos construir determinadas memorias colectivas.

El concepto de memoria social (no es un concepto claramente definido, no está consensuado por todos los historiadores e incluso recibe nombres diferentes) es, historiográficamente, muy importante e interesante para el tema de estudio que nos ocupa. La memoria social puede considerarse un residuo de las memorias colectivas. Es esa memoria intangible, a la que todos acudimos, que permite que todos nos entendamos. Nos estamos refiriendo a esos elementos inmateriales comunes que comparte una colectividad: un lenguaje común, unos conceptos y valores colectivos, referencias históricas y fechas en común. Los informantes de la Cátedra refieren sistemáticamente fechas históricas y personajes muy diferentes entre sí: la muerte de Franco y las primeras elecciones de la democracia, su incorporación como discentes a las aulas de la Universidad de Salamanca, el concierto de María del Mar Bonet en el Colegio Arzobispo Fonseca (“Dávila, L.”, 1972, pp.34-35) o la fecha de su primer concierto en el Teatro Juan del Enzina como parte de la Semana de jóvenes intérpretes organizada desde la Cátedra Salinas. Nuestros testigos comparten una misma mirada hacia el pasado también a través de distintas formas de representación (cine, documentales, novelas, teatro,

museos o exposiciones). Nos estamos refiriendo a lo que Maurice Halbwachs denominó como “marcos sociales de la memoria”¹⁸⁶.

La memoria colectiva es la memoria que se apoya en un grupo. Maurice Halbwachs introdujo por primera vez este concepto¹⁸⁷. Existen muchas memorias colectivas, por ejemplo, memoria familiar, local, ideológica, política, etc. La memoria colectiva es el conjunto o conjuntos de recuerdos que tiene o puede tener un grupo o una colectividad. Esta memoria colectiva contribuye a mantener la existencia del grupo en el presente y su identidad como grupo. En nuestro caso, los jóvenes universitarios vinculados a la Cátedra de música “Francisco Salinas” o al Grupo Fonos, por ejemplo.

Lo interesante en la memoria colectiva no es el pasado, sino el presente: recordamos el pasado para construir el presente, para fortalecer el grupo, para crecer y evolucionar como tal, para dotarle de identidad. Eliminamos del pasado aquellos elementos diferenciales o conflictivos, que molestan o impiden el fortalecimiento del grupo en el presente. Esto es aplicable a cualquier familia, partido político, sindicato o grupo universitario.

Si entendemos este concepto de memoria colectiva, comprendemos mejor por qué, en el siglo XXI, por ejemplo, hay personas que no compar-ten sus recuerdos sobre la guerra civil española u otro tipo de conflicto en relación con las tierras. Prevalece el deseo de mantener la

¹⁸⁶ Halbwachs, M. (1925). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Este trabajo recoge los elementos sociales de la memoria y examina los procedimientos de memorización colectiva de la familia, los grupos religiosos y las diferentes clases sociales. La conclusión esencial de este trabajo es que, según Halbwachs, hay unos marcos sociales de la memoria, unos son generales como el espacio, el tiempo y el lenguaje), y otros específicos, relativos a los diferentes grupos sociales. Ambos contribuyen a generar un sistema global de pasado que permite la rememorización tanto individual como colectiva.

¹⁸⁷ El concepto de memoria colectiva para Halbwachs comporta que se mantiene y materializa en narraciones que se traspasan de persona a persona. Fábulas, leyendas, canciones o relatos populares, etc. son formas de memoria social. Recordar es realizar un esfuerzo para darle significado a un hecho que se dio. De esta forma, el antropólogo francés conecta con el pensamiento del psicólogo británico, Frederic Charles Bartlett (1886-1969) y su teoría de la memoria de la mente, definida por sostener que el recuerdo, al igual que el pensamiento, más que un proceso mental productivo, es realmente un proceso reconstructivo (Cfr. Páez, 1992, p. 112).

convivencia de la comunidad a mantener la memoria. Podríamos decir en este caso que hay una memoria local y, en virtud de esa memoria local y de esa convivencia local, se eliminan las diferencias. En el caso de la Cátedra de música “Francisco Salinas”, estas circunstancias explicarían por qué algunos protagonistas no han querido dar su testimonio y aluden abiertamente a su mala experiencia personal, explicable por rivalidades nacidas de la participación en la Semana de jóvenes intérpretes o en programas musicales de radio, por ejemplo, (José María C., comunicación personal, 4 de julio de 2023; José Antonio S., comunicación personal, 16 de mayo de 2013).

En definitiva, el horizonte de sentido o el vector del tiempo en la memoria no es el pasado. La memoria no tiene el objetivo de cultivar el pasado, sino fortalecer el grupo de pertenencia en el presente. De esta forma, se explica y justifica la existencia de algunas lagunas o silencios en los testimonios de los informantes. Los individuos han eliminado o descartado los elementos diferenciadores y han mantenido los elementos comunes y conservan las huellas objetivas dejadas por esos acontecimientos (vividos por los componentes del grupo) en el espacio (Teatro Juan del Enzina o Aula Francisco Salinas del edificio histórico de la Universidad de Salamanca), en las instituciones (las distintas facultades y Cátedra de música “Francisco Salinas” de la USAL), en los archivos (el responsable de la Cátedra Salinas crea su propio archivo), en los relatos que hacen de ese pasado (puesto que hay relatos comunes sobre lo vivido en común).

4.5. OTROS ELEMENTOS DE LA MEMORIA: EL RECUERDO, EL OLVIDO, EL SILENCIO, EL MITO Y EL CONTRAMITO.

La paradoja es que la memoria no mira hacia el pasado, sino que mira al presente y al futuro. Esto nos lleva a insistir en que la memoria no es recuerdo. En los trabajos de la memoria, en expresión afortunada de la antropóloga Jelin (2022), el recuerdo es un elemento más. No obstante, en algunos casos, el elemento fundamental de la memoria es el olvido, el silencio. El recuerdo, el olvido, el silencio construyen el común, la memoria de la comunidad en el presente. Los informantes, a veces, no

transmiten exactamente lo que pasó, sino que lo maquillan, lo cambian u olvidan y cuentan un relato diferente.

La construcción del mito¹⁸⁸ y el contramito¹⁸⁹ está presente en numerosas sociedades. En el caso de la Cátedra de música “Francisco Salinas”, la construcción del mito corresponde a la idealización del responsable de la Cátedra durante prácticamente dos lustros. Décadas después, la misma persona se convirtió igualmente en contramito (Mariano P., comunicación personal, 19 de febrero de 2013; Juan Francisco B., comunicación personal, 16 de abril de 2013; Rosario A., comunicación personal, 10 de mayo de 2013).

Mitos y contramitos son trabajos de la memoria, no sólo el recuerdo. Estamos actuando y construyendo una sociedad, grupo, el común con estos tres elementos¹⁹⁰. Estos trabajos de la memoria pueden ser analizados a través de historias personales, autobiografías, memorias de vida, etc.

4.6. LA JERARQUÍA DE LA MEMORIA

Debemos también considerar el concepto de jerarquía de las memorias. Posiblemente, los individuos tenemos diferentes jerarquías según el contexto: si el informante está en un contexto político, posiblemente su primera memoria sea política, del partido o sindicato, por ejemplo; en cambio, si está en familia, la primera memoria es la familiar.

Ricoeur considera que “el recoger la palabra y reclamar la memoria es la primera fase de la escritura de la historia” (Cuesta Bustillo, 2008, p.53). La primera fase de la escritura de la historia sería recoger el testimonio. Esas memorias se sitúan como por estratos: infantil, juvenil, política, etc. Esta concepción implica una representación lineal del

¹⁸⁸ La definición de mito según la RAE reza así: persona o cosa rodeada de extraordinaria admiración y estima (tercera acepción); historia ficticia que encarna algún aspecto universal de la condición humana (segunda acepción); narración maravillosa, leyenda (primera acepción).

¹⁸⁹ Contramito es una narración opuesta a aquella establecida por un mito original, primitivo o hegemónica. Nace para reafirmar al individuo o al grupo.

¹⁹⁰ Cuesta Bustillo (2018) utiliza la metáfora de la coctelera: la memoria es como una coctelera en la que ponemos más dosis de recuerdos, más o menos dosis de olvido, silencios (silenciamos aquello que consideramos más vergonzoso de nuestro relato), etc.

tiempo. Koselleck afirma que “todo ser vivo tiene su propio tiempo y lleva en sí mismo la medida del tiempo” (2000, p. 36). El informante pasa de la experiencia vivida al proceso relatado. Cuando esto ocurre actúa la jerarquía de la memoria y se estructura según diferentes proporciones de recuerdos, olvido, silencio, mito o contramito. Si retomamos la teoría de “Estratos del tiempo” del historiador alemán Koselleck, deberíamos referirnos a diferentes planos temporales, cada uno con duraciones variables y orígenes divergentes, simultáneamente presentes y válidos. “Los diferentes estratos del tiempo fueron referidos a la experiencia acumulada de individuos o de generaciones contemporáneas” (2000, p. 39).

Cualquier testimonio es un verdadero tesoro para el análisis histórico. En ese proceso, desde que soy testigo de un hecho o protagonista de una vivencia, y voy a narrarlo en mi memoria de adulta, etc., ha habido toda una serie de procesos que actúan en el testimonio, a saber, la retención de aquello que viví, qué es lo que he retenido, qué es lo que he olvidado, etc. Tras lo que yo he retenido, qué es lo que restituyo, qué es lo que cuento porque hago una selección, cómo reconstruyo el contexto, el proceso, etc. y cómo lo represento. Esta es la construcción del relato lógico¹⁹¹.

4.7. LA TRANSMISIÓN

En el caso de nuestro país, el tema de la transmisión en la etapa de la guerra, la dictadura y la democracia ha sido estudiado, entre otros, por Santos Juliá o Josefina Cuesta Bustillo. Lo más habitual es una transmisión vertical (los padres cuentan a sus hijos un relato de su visión de la historia, de sus experiencias vitales y los hijos lo transmiten generacionalmente). Estamos ante un ejemplo de transmisión vertical. Esa transmisión vertical se quiebra en determinados momentos. Santos Juliá ha estudiado en profundidad la generación universitaria del 56 y del 68 en la España franquista. Estas generaciones rompen la transmisión

¹⁹¹ Paul Ricoeur (1913-2005) ha analizado exhaustivamente este proceso de la transmisión hasta llegar a la narración en varias de sus publicaciones: *La memoria, la historia y el olvido* (2013) e *Historia y narratividad* (1999) o *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (1999).

vertical, esto es, los valores que les transfieren los padres no son aceptados. Estos principios u otros diferentes se buscan a través de otras vías de transmisión que pueden ser de carácter horizontal. Por ejemplo, nuestros jóvenes universitarios (también algunos de los receptores de las actividades organizadas por la Cátedra Salinas) concurren a las conferencias de los grandes pensadores de ese momento (muchos de ellos teóricos del marxismo) que circulaban por Europa y que el franquismo no veía con buenos ojos; además, otros muchos asistieron a cursos de idiomas en Francia, Inglaterra o Estados Unidos y descubrieron una música, cine o literatura no accesible en su país. Todos ellos se convirtieron en transmisores de unos valores diferentes a los heredados y de unas obras literarias, músicas o filmes vanguardistas y con temáticas no permitidas por el régimen franquista.

En definitiva, en el franquismo se ha roto, en algunas generaciones, esa transmisión vertical de los valores autoritarios a través de la familia, el sindicato vertical, etc. y se han buscado otras transmisiones horizontales: se empieza a tomar contacto con exiliados a través de partidos políticos clandestinos o a través de otros núcleos culturales. En caso de la Cátedra de música “Francisco Salinas”, los universitarios procedentes de comunidades más cercanas a Francia como Cataluña o el País Vasco son agentes de transmisión horizontal. Muchos otros redescubren la Generación del 27, la Generación del 36 e incluso se reunieron en casa de alguno de estos representantes exiliados o represaliados. Se rompió la transmisión vertical y se optó abiertamente por una transmisión horizontal, se buscó la comunicación personal o mediante familiares muy cercanos con sus semejantes en el exilio o en las aulas de sus Facultades, etc. (Juan María M., comunicación personal, 31 de mayo de 2013 y Obdulia M., comunicación personal, 4 de agosto de 2013).

El tema de la transmisión (cómo funciona en las familias, en los partidos, en los estados, etc.) es interesante para cualquier investigador. La ruptura de las líneas verticales de transmisión en el régimen franquista, señalan tanto Juliá como Cuesta Bustillo en varias de sus investigaciones, facilitó la transición a la democracia de algunas generaciones que más tarde gobernaron y optaron claramente por una memoria alternativa.

4.8. LA NATURALEZA INSTITUCIONAL DEL RECUERDO

En el momento en que el informante entrega su testimonio a un investigador deja de ser un individuo privado y se convierte en un sujeto de la Historia (la naturaleza institucional del testimonio). Los mejores especialistas en el estudio de los testimonios orales lo defienden (tesis que recogió Ricoeur y que constata Cuesta Bustillo, 2008, p.129), es decir, dar testimonio tiene tanto valor intrínseco, que supone crear y constituir una institución. En el campo jurídico, el testimonio forma parte de la pieza del instructor (se deja constancia de los datos del testigo, fecha y hora de la recogida del testimonio y, por tanto, tiene un valor institucional en el juicio).

En Historia, no se había planteado tan claramente. Los teóricos (entre ellos Ricoeur) que analizan el testimonio, lo recogen, lo expresan y defienden. En el momento en que un testigo/informante vierte sus recuerdos sobre la Cátedra Salinas al espacio público, ha convertido su vida privada, individual en pública; ha traspasado el espacio privado y ha entrado con su testimonio y sus recuerdos en el espacio público. Esa memoria tiene cierto carácter institucional, se recoja o no por escrito y tenga la repercusión que tenga.

5. DISCUSIÓN

La relación entre memoria e historia es un tema complejo e interdisciplinar que ha generado numerosos debates tanto en el ámbito científico (historiográfico) como en el sociopolítico. Algunos puntos clave de discusión se centran en:

- la naturaleza y definición de memoria e historia.
- el carácter inherentemente subjetivo de la memoria.
- la validez y utilidad de incorporar testimonios en la historiografía en general y para el estudio de la Cátedra Francisco Salinas, en particular.
- la relación entre memoria, silencio y olvido.

- La memoria individual y colectiva en cuanto a los testigos/informantes de la Cátedra de Música “Francisco Salinas” de la Universidad de Salamanca.
- La diferencia entre memoria social y colectiva.

6. CONCLUSIONES

La historia y la memoria son dos registros de las acciones humanas generadas en el pasado, pero operan y se fundamentan de forma diferente: la primera es una ciencia que reconstruye el pasado con métodos científicos y la memoria es un fenómeno colectivo.

La historia oral tiene la particularidad de llenar el silencio y la falta de documentación. La memoria también desempeña un papel crucial en la construcción de identidades colectivas. Los universitarios que formaron parte de la Cátedra de música “Francisco Salinas” de la Universidad de Salamanca formaron un colectivo bien definido cuya memoria, expresada a través de numerosos testimonios, es esencial para continuar reconstruyendo la historia de esta institución académica en los años setenta del siglo XX.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Esta investigación se encuadra dentro del Programa XIII de la Universidad de Salamanca para los integrantes del Grupo de Investigación Reconocido Intangible Heritage Music and Gender: International Network (IHIMAGE).

8. REFERENCIAS

- Aldecoa, J. (2002). Nosotros las de entonces. En García Posada, M. (Coord.), *Medio siglo de narrativa española (1951-2000). Cinco voces en el arte de narrar* (pp.11-19). Consejería de Educación de Madrid.
- Anónimo. (1969). Memoria del año académico 1968-69 de la Universidad de Salamanca. Universidad de Salamanca. <https://bitly.cx/AYV9>
- Anónimo. (1970). Memoria del año académico 1969-70 de la Universidad de Salamanca. Universidad de Salamanca. <https://bitly.cx/rqTg>.

- Anónimo. (2014). *María del Mar Bonet. Concéntrica, 1970*. Comunica Managers. <https://bitly.cx/ceOI0>
- Aula Castelao Filosofía. (2018, 28 de abril). *Josefina Cuesta Bustillo. Memoria, historia e relato. Cuestións sobre a transmisión* [video]. YouTube. <https://bitly.cx/QvJUd>
- Carasa, P. (ed.). (1994). *Élites. Prosopografía contemporánea*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones.
- Cuesta Bustillo, J. (1998). Memoria e Historia. En Cuesta Bustillo (Ed.), *Memoria e historia* (pp. 203-246). Marcial Pons.
- Cuesta Bustillo, J. (2003) Los componentes del testimonio, según Paul Ricoeur. *Historia, antropología y fuentes orales*, 30, 41-52.
- Cuesta Bustillo, J. (2007). Recuerdo, silencio y amnistía en la Transición y en la Democracia españolas (1975-2006). *Studia historica. Historia contemporánea*, 25, 125-165.
- Cuesta Bustillo, J. (2007). “Las capas de la memoria”. Contemporaneidad, sucesión y transmisión generacionales en España (1931-2006). *Hispania Nova: Revista de historia contemporánea*, 7, 1138-7319.
- Cuesta Bustillo, J. (2008). *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España. Siglo XX*. Alianza editorial.
- “Dávila, L.” (1972). María del Mar Bonet. *Triunfo*, 490, pp.34-35. <https://bitly.cx/n5hDg>
- Gejo-Santos, M. I. La “Cátedra de Música Francisco Salinas” de la Universidad de Salamanca. nuevas líneas de investigación (2024). En Olivero Guidobono, S. (Coord.), *Materiales, técnicas, estrategias y resultados. Planteamientos humanos ante los retos socioculturales* (pp. 358-380). Dykinson S.L.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos Editorial.
- Hobsbawm, E.J. (1987). *The Age of Empire 1875-1914*. Cardinal.
- Instituto Cervantes. (2019, 17 de octubre). “*Memorias del exilio, en femenino*”, por Josefina Cuesta Bustillo. [video]. YouTube. <https://bitly.cx/tvQwa>
- Jelin, E. (2022). *Los trabajos de la memoria*. Fondo de Cultura Económica Argentina.
- Juliá, S. (1996). Raíces y legado de la Transición. En Juliá, S., Padra, J. & Prieto, J. (Coords.), *Memoria de la Transición*. Taurus.
- Juliá, S. (2004). *Historia de las dos Españas*. Taurus.
- Juliá, S. (2006). Memoria, historia y política de una pasado de guerra y dictadura. En Juliá, S. (Dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*. Taurus.

- Juliá, S. (2007). De nuestras memorias y de nuestras miserias. *Hispania Nova: Revista de historia contemporánea*, 7, 1138-7319.
- Juliá, S. (2010). Cosas que de la Transición se cuentan. *Ayer*, 79, 297-319.
- Juliá, S. (2013). Por una historia de la memoria. *Letra internacional*, 117, 69-76
- Juliá, S. (2015). Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición a la democracia. *Claves de Razón Práctica*, 243, 248-269.
- Koselleck, R. (2001). *Los Estratos del tiempo. Estudio sobre la historia*. Ediciones Paidós ICE.
- Levi, G. (1989). Les usages de la biographie. *Annales. Économie, Sociétés, Civilisations*, 44 (6), 1325-1336.
- Monleón, J. (1978). Arte, Letras, Espectáculos. Recital de María del Mar Bonet. *Triunfo*, 782, p.42. <https://bitly.cx/KGsy>
- Namer, G. Antifascismo y “la memoria de los músicos” de Halbwachs (1938).. En Cuesta Bustillo (Ed.), *Memoria e historia* (pp. 35-56). Marcial Pons.
- Nora, P. (1998). La aventura de Les lieux de mémoire. En Cuesta Bustillo (Ed.), *Memoria e historia* (pp. 17-34). Marcial Pons.
- Páez, D., Insúa, P. y Vergara, A. (1992). Halbwachs y la memoria colectiva: la imagen histórica de Europa como un problema psicológicosocial. *Interacción Social*, 2, 109-125.
- Páez, D. (2007). Memoria social y colectiva. Representaciones sociales de la historia. Morales, J.F., Moya y M., Cuadrado I. (Eds.), *Psicología social*. McGraw Hill.
- Pastoriza, E. (2012). La biografía: Nuevos enfoques para una vieja forma de hacer historia. *Celehis Revista Del Centro De Letras Hispanoamericanas*, 2, 45-62.
- Ricoeur, P. (1981). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil.
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración. III. Configuración del tiempo en el relato*, 3 tomos. Histórico. Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, P. (2013). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, F.C.E.

EL PATRIMONIO CULTURAL SEVILLANO EN LA OBRA DE JOAQUÍN TURINA: UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS A TRAVÉS DE CUATRO SUITES PARA PIANO

LAURA MONDÉJAR MUÑOZ
CEU Cardenal Spínola

1. INTRODUCCIÓN

En 2024 se han cumplido 75 años del fallecimiento de Joaquín Turina (1882-1949), compositor español que elevó la esencia de Sevilla, su ciudad natal, a través de su música, pues en ella son numerosas las referencias al folclore y el patrimonio artístico que caracteriza el entorno hispalense. El estilo de Turina estuvo representado por una identidad nacionalista en la que se percibe la fusión entre las tradiciones culturales andaluzas —resultantes del paisaje sevillano, principalmente— y un innovador gusto de influencia francesa. Estas características se proyectan mediante un lenguaje musical que integra elementos de la música hispana, como el flamenco y las melodías populares, a la par que los coloridos y resultantes efectos sonoros del impresionismo galo. De este modo, en su obra se constata esta pasión por la esencial local y patrimonial y, en este sentido, han sido numerosas las publicaciones que han abordado dicho concepto en torno a la vida del artista. Un ejemplo es el texto de Persia (1999), quien, en referencia al estilo del compositor, enfatiza que “la etiqueta fácil de “nacionalismo” y términos allegados merece una revisión sustancial” (p.144), idea que suscita una indagación en los factores musicales y extra-musicales que moldearon su voluntad creativa. Con todo, escasean las referencias del citado autor acerca de las cuestiones políticas que pudieron influenciar la obra de Joaquín Turina, tal y como apunta García (2013).

En cualquier caso, Turina mantuvo constantemente la mirada en su tierra, a pesar de las influencias impresionistas devenidas de su estancia

en París, lugar donde el compositor asentó y definió su lenguaje compositivo (Aráez, 2019). Se presenta, así, una propuesta mediante la que poner en valor la obra para piano de Joaquín Turina vinculada a Sevilla —de un modo material o inmaterial— con vistas a potenciar su comprensión desde los elementos musicales y paratextuales que la configuran. Se plantea definir si el compositor recurrió a determinados elementos de corte musical para su creación, lo que derivaría en un planteamiento de uso de tópicos con los que significar las obras escogidas.

Para comenzar, conviene contextualizar el concepto y función del análisis musical, elemento que conforma una herramienta útil para llegar a al fin interpretativo. En el caso de esta propuesta analítica, se parte de una hipótesis inicial que presupone que, dada la naturaleza sevillana del compositor y su predilección manifiesta por escenarios, localizaciones y costumbres asociadas a Sevilla patentes en los paratextos de sus suites para piano, podría definirse un lenguaje común a través del cual se diluciden elementos musicales —rítmicos, melódicos y agógicos, entre otros— presentes en las obras pianísticas vinculadas a la capital de Andalucía.

2. OBJETIVOS

Los objetivos generales de la propuesta consisten, en primer lugar, en identificar las relaciones entre el lenguaje compositivo empleado por Turina en las obras seleccionadas conforme al marco de referencia y su significado de acuerdo con el título de estas, empleando parámetros asociativos entre música y el contexto cultural de la ciudad de Sevilla. En segundo lugar, se pretende elaborar un esquema analítico que, sustentado en contribuciones académicas y delimitación de elementos del patrimonio —material e inmaterial— posibilite la comprensión semiótica de la obra pianística de Joaquín Turina relacionada con el contexto cultural de Sevilla.

De este modo, para su consecución se articulan una serie de objetivos específicos que son desglosados a continuación:

- Seleccionar las obras que mejor se adecúan a la propuesta tomando como referencia sus paratextos (en lo referente a títulos, subtítulos y otros elementos de esta naturaleza).

- Establecer parámetros de análisis musical vinculados al patrimonio cultural sevillano material e inmaterial.
- Diseñar un esquema para su aplicación a través de los ejes previamente definidos.
- Desarrollar un ejemplo de aplicación a través de cuatro piezas procedentes del *corpus* seleccionado.

3. MARCO TEÓRICO Y REFERENCIAS PREVIAS

Como punto de partida, conviene atender a la denominación del análisis semiótico descrita por Sobrino (2005), concebido por el musicólogo como una derivación de la lingüística que “busca formular una sintaxis de la música, estableciendo las reglas de distribución de las unidades significativas en una obra o un repertorio” (p.687). Tal y como prosigue el autor, esta disciplina “divide la cadena de música en sus componentes unitarios y tras comparar cada posible unidad con todas las demás, realiza una lista de todas las unidades distintivas” (2005, p.687). Del mismo modo, Agawu (2009) propone una labor de análisis musical creativa y que no es la meramente funcional, sino que reflexiona sobre el lenguaje musical y sus limitaciones para transmitir ideas sobre la música, abogando por su comprensión más allá de la conceptualización sonora.

3.1. MÚSICA E IDENTIDAD CULTURAL

Igualmente, conviene conocer cómo se construyen las asociaciones identitarias desde el terreno de la composición musical. En esta línea, Ogas (2010) apunta a la influencia cultural e ideológica en el surgimiento de los estilos. Sin embargo, la correspondencia entre sociedad y música puede dar lugar a confrontaciones. Al mismo tiempo, Hernández (2012) no contempla una relación entre música y constructo social, ya que, según propone este autor en una contribución dedicada a la semiótica musical como herramienta para el estudio social, el significado debe atender al discurso y no interferir con el sonido.

Y, es que, la identidad local a través de la música supone la base fundamental de esta propuesta analítica y por ello resulta necesario revisar el estudio del concepto de identidad y su vínculo con la música como lenguaje codificador de significado. En este sentido, Villar-Taboada (2018) aborda la cualidad de la música como herramienta conductora de significados variables en función del contexto cultural en que es recibida. Así, tal y como prosigue el musicólogo, la sinergia entre música y signos identitarios puede presuponer un enfoque válido para el desarrollo de una metodología de análisis musical que ahonda en la identidad cultural a través del lenguaje compositivo.

En lo concerniente al nexo entre música y cultura, para Alonso (2010), “la cultura popular [...] es un terreno especialmente eficaz para la construcción de símbolos, estereotipos, metáforas, mitos e iconos” (p.39). En torno a este prisma, la autora referencia las ideas de Daniel Grimley, quien explora la unión entre música y paisaje y los discursos musicales surgidos de tal conexión. Ciertamente es que tal enlace evocativo tiene su origen en música elaborada por compositores nórdicos, pero, al mismo tiempo, esta equivalencia visual y sonora se puede aplicar de forma óptima a esta propuesta. También se contempla —en lo que a selección del repertorio de esta investigación se refiere— la apreciación de Alonso, quien recalca que “el público europeo se desinteresaba de la música española si no percibía en ella el elemento pintoresco” (2010, p.53).

En relación con la representación fidedigna de localizaciones concretas mediante música y la creación de un lenguaje musical que traduzca esta delimitación simbólica, se encuentran las aportaciones de Aráez (2021) sobre la figura de Joaquín Turina. En una publicación sobre las influencias que pudo recibir este de Isaac Albéniz, la autora alude a la opinión que tenía el compositor sevillano sobre el modo en que Albéniz había traducido a escritura pianística un evento tan típico como las procesiones [en referencia a *El Corpus en Sevilla* de la *Suite Iberia*]: “destacó su escritura barroca, la acumulación de disonancias sin resolución y el empleo de acordes a modo de percusión. [...] La sensación que le daba es que Albéniz no había visto jamás la procesión del Corpus en la capital andaluza” (2021, p.48).

4. METODOLOGÍA

Esta propuesta se estructura en dos secciones, generadoras de dos tipos de información. Por una parte, se presenta una hipótesis de partida junto con las obras musicales que inician su desarrollo. Seguidamente, se desglosan los parámetros referenciados que componen la propuesta metodológica de análisis en sí, junto con el procedimiento para su observación. Por ello, cabe subrayar que se trata de una propuesta abierta en cuanto a enfoque, por lo que no deja de ser una asociación de elementos del lenguaje compositivo devenida de una percepción sonora de carácter subjetivo, aunque fundamentada en las líneas siguientes.

El análisis, por sí mismo, no configura un mero objetivo, sino un procedimiento clave relacionado con la búsqueda del significado de la obra. En el caso de esta propuesta, se parte de la hipótesis definida en la introducción y vinculante a la afinidad manifiesta de Turina por el patrimonio cultural de Sevilla y su posible reflejo a través de las composiciones que incluyen textos afines a esta ciudad.

Se ha considerado conveniente acotar el repertorio tras la revisión de su obra para piano solo, seleccionando las composiciones recogidas en suites que contienen referencias a Sevilla. Además, en la selección se ha optado también por incluir las piezas cuyo título aludía a monumentos, festividades o localizaciones más precisas de la ciudad hispalense, como es el caso de barrios, calles o lugares concretos.

4.1. REPERTORIO SELECCIONADO

Las obras seleccionadas, ordenadas conforme a su cronología, son: *Sevilla. Suite Pintoresca* (1908), *Rincones Sevillanos* (1911), *La leyenda de la Giralda* (1926) y *Por las calles de Sevilla* (1946). En referencia a la penúltima recopilación, cabe añadir que no se trata de una suite propiamente dicha, pero su concepción —en formato de música programática— alude constantemente a situaciones irreales, empleando, para ello, el marco sevillano. Conviene apuntar, también, que se dejan al margen otras piezas directamente alineadas con la capital andaluza —como es *El barrio de Santa Cruz*—, al no pertenecer a colecciones o agrupaciones de obras con un mismo hilo conductor.

Igualmente, para matizar este proceso de selección se consideran las piezas breves que componen cada una de las suites, con vistas a confirmar un aspecto esencial: la presencia de Sevilla en sus títulos (véase figura 1).

FIGURA 1. Suites escogidas y piezas contenidas

Sevilla: suite pintoresca	Rincones sevillanos	La Leyenda de la Giralda	Por las calles de Sevilla
☐	☐	☐	☐
☐ Bajo los naranjos	☐ Tarde de verano desde la terraza	☐ Noche sevillana	☐ Reflejos en la Torre
☐ El jueves Santo a medianoche	☐ Corros de niños	☐ Fiesta lejana	☐ Ante la Virgen de la Merced
☐ La Feria	☐ Danza de los Seises en la Catedral	☐ Tempestad y temblor de tierra	☐ La calle de las Serpes
	☐ ¡A los toros!	☐ Aparición del ángel gigantesco	

Fuente: Elaboración propia

Con esta selección inicial, se pretende, pues, comparar los motivos recurrentes empleados por Turina en un marco temporal de 38 años —y considerablemente amplio en su producción—, así como extraer el sentido otorgado por el compositor en relación con el título de la suite o de la pieza en cuestión. Formalmente, estas obras se estructuran mediante estructuras binarias o ternarias y con una acuciada inclusión de temas populares.

La inclinación por estas piezas como *corpus* generalista para el desarrollo de una propuesta analítica vinculada a la identidad hispalense de Joaquín Turina reside en que todas ellas recrean escenarios concretos de la ciudad o tradiciones que continúan en la actualidad. Hay que apuntar que los lugares que en ellas se evocan siguen percibiéndose de un modo cercano a la manera en que los concibió Turina, pese a sobrepasar el siglo, siendo esta percepción de carácter personal, experiencial y basada el conocimiento real, por parte de la autora de este capítulo, de los sitios referenciados en los títulos.

4.2. FASES Y PROCEDIMIENTO DEL ANÁLISIS PROPUESTO

En lo tocante a los ejes de observación perseguidos, se analiza, por un lado, la interpretación del título de la pieza mediante el lenguaje compositivo, identificando patrones rítmicos y melódicos —especialmente los fragmentos en *cantabile* que emulan coplas—, así como el empleo

reiterado de dichos patrones y otros elementos del lenguaje musical. Posteriormente, se concreta estudiar su coincidencia y uso en piezas de similar formato y título conexas, también reunidas en suite, y que tienen como rasgo común el signo local que las bautiza.

Desde este ángulo, los parámetros considerados —y que componen el motor de este proceso constructor de identidad sevillana a través de la música— van de lo general a lo particular, atendiendo a la figura de Joaquín Turina como referente musical de Sevilla y su intención transmisora de una identidad cultural hispalense mediante el patrimonio. Todo ello, seguido de la clasificación concreta de cuestiones de carácter textual y musical —como son los títulos de obras y su motivación—. Consecutivamente, el tercer paso se orienta a la comprensión sonora integral de las obras, por lo que resulta conveniente el conocimiento previo de determinadas costumbres populares y religiosas imperantes en una sociedad sevillana que, en rasgos generales, tiene gran estima a la religión cristiana y a las ceremonias que la ensalzan, sobreviviendo este sentimiento de arraigo al paso de los años, por lo que también se ha de tener en cuenta el imaginario sonoro de estos contextos. Para terminar, se plantea un último nivel que ahondaría en la búsqueda de tópicos vinculados a Sevilla y sugerido como ampliación de esta propuesta (véase figura 2).

FIGURA 2. Ordenación procedimental de la metodología de análisis propuesta



Fuente: Elaboración propia

De la misma manera, las fases de aplicación quedan jerarquizadas de acuerdo con el siguiente esquema procesual (véase tabla 2):

TABLA 2. *Fases y procedimiento de análisis.*

Fase	Procedimiento
F.1.	- Seleccionar obras que, desde sus paratextos, contienen una misma narrativa o estrecha relación con una localización y/o sentimiento concreto y que conformarán el objeto de estudio sobre el cual se fundamenta la aplicación.
F.2.	- Identificar configuraciones musicales —rítmicas y melódicas— que se presten a la representación de un hecho sonoro y patrimonial-cultural referenciado en el título. - Definir, la naturaleza de este en función de si se trata de un lugar físico o, por el contrario, un sentimiento que evoca un escenario. Precisa de análisis formal.
F.3.	- Comparar los elementos extraídos (patrones rítmicos, melódicos, coplas o acordes en ff) con el posible significado sonoro del objeto o situación apelados en el título de la pieza.
F.4.	- Estudiar la presencia de estos elementos en otras obras del compositor de similar contexto y diferente instrumentación. - Constatar el empleo de tópicos sevillanos por parte de Turina en el lenguaje compositivo utilizado en obras sujetas a un contexto sevillano. - Comparar, si procede el resultado de la fase anterior, la presencia de los elementos extraídos en repertorios coetáneos —nacionales e internacionales—.

Fuente: Elaboración propia

A lo largo de las fases 1 y 2, se realiza una clasificación interna del repertorio escogido y tomando como parámetro la funcionalidad de su título bajo dos tipologías: piezas de evocación y piezas de localización —escenario físico—. Esta escisión, que a priori pudiera parecer baladí, tiene como objetivo auxiliar al analista para definir el significado del título. La fase 3 propone generar una intención intrínseca desde el nombre de la pieza, acotándose a costumbres populares, religiosas u objetos patrimoniales materiales o inmateriales, aunque bien es cierto que pueden emplearse otras. La fase 4 se proyecta, como se ha señalado, a modo de investigación futura, quedando al margen de esta propuesta y contemplándose como una posible ampliación que pudiera ser desarrollada en próximos estudios.

4.3. EJEMPLO DE APLICACIÓN

A continuación, se establece un ejemplo de aplicación de la propuesta de análisis desde 5 piezas seleccionadas (*El jueves santo a medianoche*,

La calle de las Serpes, La Feria, Danza de los Seises en la Catedral y A los toros). Tal y como se aprecia en la siguiente tabla, las obras escogidas se describen de acuerdo con la tipología implícita en sus paratextos —evocación o localización— y su significado. En relación con esta última definición, se procede a concretar si su sentido es religioso, popular —devenido de costumbres— o patrimonial, pudiendo coincidir más de una apreciación (véase tabla 3).

TABLA 3. *Ejemplo de aplicación de la propuesta*

Título	Tipología	Significado
El jueves santo a media-noche	Evocativa; local.	Religioso. Pasos solemnes emulados mediante acordes placados en staccato y dinámica pp. (cc. 12-13).
La calle de las Serpes	Local.	Popular; patrimonial. Calle pintoresca antaño —turística, hoy día— que el compositor sonoriza mediante rápidos patrones melódicos en escritura de octavas. (cc.1-12) Sin embargo, esta lectura que podría insinuar un tránsito ligero en esta calle, podría también relacionarse con la propuesta señalada por Mendoza (2018) sobre la semiótica musical del concepto serpe (serpiente), una recurrente oscilación de la melodía a través de escritura musical que se asemeja, en grafía, a la forma del animal mencionado.
La Feria	Evocativa.	Popular. Comienzo con empleo de acordes acentuados que inducen al ambiente festivo. Ritmos de seguidillas.
Danza de los Seises en la Catedral	Evocativa; local.	Patrimonial; religiosa. Basada en el monumento. Reinterpretación de la danza típica a través del idioma-tismo pianístico.
A los toros	Evocativa.	Popular. Con un lenguaje considerablemente moderno posiblemente debido al inicio de su estancia en París y que predice rasgos posteriores de su estilo, esta obra evoca el contexto taurino mediante giros melódicos propios del pasodoble y ricas acentuaciones rítmicas.

Fuente: Elaboración propia

Para finalizar, se ejemplifican los elementos musicales a través de la partitura.

Como se ha mencionado en su descripción, *El jueves santo a medianoche* posee elementos que, en forma de acordes en ritmo lento, pudieran representar pasos solemnes y esta cuestión se aprecia en los primeros compases de la obra (véase figura 3).

FIGURA 3. Acordes placados en el comienzo de *El jueves Santo a medianoche* (Sevilla, op. 2 o Suite Pintoresca).

*) Cofradías sont les processions de la Semaine Sainte à Séville.
9239

Fuente: International Music Score Library Project (IMSLP).

Por el contrario, el algarabío propio de zonas de la ciudad hispalense habitualmente concurridas también se refleja con el lenguaje musical. Es el caso de *La calle de las Sierpes* y su reiteración de elementos con intención de reflejar el jolgorio e, incluso, el serpenteo inicial mediante semicorcheas que ascienden y descienden (véase figura 4).

FIGURA 4. Comienzo de *La calle de las Sierpes* (*Suite Por las calles de Sevilla*).



Fuente: International Music Score Library Project (IMSLP).

Asimismo, el sentido de marcha también se halla presente y Turina lo recrea mediante el recurso del puntillo (véase figura 5).

FIGURA 5. Compases 38-42 de *La calle de las Sierpes* (*Suite Por las calles de Sevilla*).



Fuente: International Music Score Library Project (IMSLP).

El sentimiento de fiesta sevillana, complementada ocasionalmente por la tauromaquia, queda patente en la siguiente pieza y mediante la que se aprecian giros melódicos y rítmicos propios de los pasodobles que acompañan este tipo de eventos. De este modo, Turina recurre nuevamente al sentido marcial con los bajos —imitando, posiblemente, a la tuba, bombardino y trombón de una banda—, a la par que plasma florituras típicas del pasodoble mediante el tresillo (véase figura 6).

FIGURA 6. Compases 7-16 en A los toros (Rincones sevillanos)



Fuente: International Music Score Library Project (IMSLP)

5. CONCLUSIONES

Para finalizar, el análisis de cuatro de las suites para piano de Joaquín Turina vinculadas a la ciudad de Sevilla ha permitido corroborar cómo el compositor configuró un lenguaje musical estrechamente relacionado con el entorno cultural, material e inmaterial de su ciudad natal. Dicho vínculo, fundamentado tanto en los elementos musicales como los paratextuales que acompañan las obras escogidas, trasciende la simple evocación pintoresca o exótica asociada al ámbito hispalense, ya que se adentra en un esquema más profundo de comprensión con vistas a enfatizar el carácter identitario de su música.

La identificación de relaciones entre el lenguaje compositivo de Joaquín Turina y la interpretación de sus obras desde un punto de vista cultural, ha permitido evidenciar el uso reiterado de patrones melódicos, rítmicos y texturales que refuerzan el imaginario asociado a la ciudad hispalense. A través de este enfoque, el ejemplo de análisis desarrollado ha permitido elaborar un esbozo interpretativo sólido que, sustentado en ideas y publicaciones

sobre semiótica y, de manera generalista, musicológicas, propicia a una comprensión más matizada de la obra para piano del compositor.

En esta línea, procede señalar uno de los hallazgos más significativos de esta investigación, como es la capacidad de Turina para utilizar su música como herramienta de representación simbólica del espacio cultural. Esto se manifiesta en composiciones como *El jueves santo a medianoche* y *La calle de las Sierpes*, obras en las que los elementos musicales se diseñan como traductores de un imaginario local que aglutina elementos religiosos, populares, folclóricos y patrimoniales. En estas piezas, se dan cita elementos de la agógica, la textura armónica y la articulación rítmica, actuando como co-creadores de una narrativa que refuerza el sentimiento identitario sevillano de la música en colaboración con su título o denominación de la colección.

Además, las categorías que se han establecido entre las piezas de evocación y las de localización han posibilitado un análisis más preciso del repertorio seleccionado. Esta distinción, lejos de ser arbitraria, demuestra una funcionalidad para desentrañar las intenciones creativas de Turina, así como de su relación con los títulos de las obras. En las piezas de sentido evocativo —como *A los toros* o *La Feria*—, el compositor recurre a giros melódicos habituales en el folclore andaluz y a texturas dinámicas que se podrían asemejar a las de un ambiente de fiesta. Por otro lado, en las obras locales, como *La calle de las Sierpes*, los recursos compositivos plantean una representación más definida y visual del entorno en que se inspiran: una calle repleta de transeúntes. Este enfoque analítico pone de relieve la profundidad del proceso compositivo de Joaquín Turina, demostrando una integración plena entre música y paisaje urbano, en este caso, sevillano.

Por último, un aspecto a valorar es la limitación de esta propuesta, ya que, de manera tentativa, se ha basado solamente en cuatro suites pianísticas. Por ello, la presencia de otras obras que incluyen conceptos asociativos a Sevilla en sus títulos o subtítulos podría ser de interés para establecer una configuración semiótica entre los elementos identitarios propuestos desde los paratextos y, evidentemente, los musicales. De igual manera, la inclusión de otro repertorio instrumental o vocal permitiría la ampliación del *corpus* de obras a considerar. Se trata, pues,

de una lectura analítica localizada que podría ser especialmente pertinente en el caso de compositores como Joaquín Turina, quien, a través de su lenguaje musical, no solo persiguió responder a aspectos estéticos, sino también la creación de un vehículo de preservación y difusión de la identidad cultural de su Sevilla natal mediante el sonido.

6. REFERENCIAS

- Agawu, K. (2009). *Music as discourse*. Oxford University Press.
- Alonso, C. (2010). Creación musical, cultura popular y construcción nacional. En *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Celsa Alonso et al. (eds.). ICCMU, pp. 39-56.
- Aráez, T. (2019). La etapa parisina de Joaquín Turina (1905-1913) construcción de un lenguaje nacional a partir de los diálogos entre Francia y España [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Aráez, T. (2021). El canto popular en Joaquín Turina. En *Entre copla y flamenco(s). Escenas, diálogos e intercambios*. Enrique Encabo e Inmaculada Matía (eds.). Dykinson, S.L.
- García, A. (2013). *Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina a través de sus tríos para violín, violonchelo y piano*. [Trabajo Final de Máster, Universidad de Oviedo]. <https://acortar.link/lbIAxK>
- Hernández, O. (2012). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música, *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 7(1), 39-77.
- Mendoza, J. (2018, marzo 10). *La ópera en el Barroco: el fruto de una idea renacentista*. Conferencia en el Ciclo de XXXV Festival de Música Antigua de Sevilla en homenaje a Murillo, Teatro de la Maestranza, Sevilla, España.
- Ogas, J. (2010). El texto inacabado: tipologías intertextuales, música española y cultura. En *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Celsa Alonso et al. (eds.). ICCMU, pp. 233-251.
- Persia, J. de. (1999). Joaquín Turina. Nacionalismo: conciencia histórica o color local. *Scherzo: revista de música*, 140, 144-149.
- Sobrino, R. (2005). Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías. *Revista de Musicología*, 28(1), 667-696.
- Villar-Taboada, C. (2018). Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina. En *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Victoria Eli y Elena Torres (Eds.). Sociedad Española de Musicología, pp. 261-281.

THE BONNIE EARL O' MORAY: PERVIVENCIA Y TRADICIÓN EN UNA BALADA MUSICAL ESCOCESA

RAMÓN SOBRINO CORTIZO
Universidad de Oviedo

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, muchos han sido los géneros de la lírica tradicional que han adoptado, bien intencionalmente, bien de forma fortuita, una función narrativa y un paradigma dramático. Si en España este género fue el romance, en el ámbito angloparlante fue la balada, forma poética narrativa y estrófica conformada desde finales del siglo XV, que comenzó a ser recopilada en cancioneros en el siglo XVII (Ives, 1997). La balada incorporó temas de la más historia contemporánea, recogiendo acontecimientos de la nobleza.

La práctica de los coleccionistas de presentar baladas sin música oscureció sus orígenes pertenecientes a la tradición oral y enfatizó su carácter literario. Si bien la literatura escocesa adopta la balada como una especie de poesía, se la considera un género híbrido, una canción narrativa —«a narrative song», en términos de Suzanne Gilbert (2015, p. 123)— que cuenta una historia de manera distintiva y única.

Partiendo de estos presupuestos, planteamos un análisis etnohistórico de los textos y contextos de creación y desarrollo de la balada *The Bonnie Earl o' Moray*, que recoge la rivalidad política y territorial entre los duques de Moray y Huntly, que acaba con el asesinato del primero a manos del segundo, en 1592. Atendemos al análisis y la interpretación de sus textos lingüísticos y musicales en su contexto poético, así como a sus diversas interpretaciones.

1.1. LA BALADA BRITÁNICA.

El género de la balada es uno de los géneros paradigmáticos de la música popular de las Islas Británicas. Al igual que ocurre con otros géneros propios de la lírica tradicional europea, tales como el romance o el villancico, surge durante el periodo medieval, adquiere gran popularidad a finales de esta etapa histórica y, con la aparición de la imprenta, a comienzos del Renacimiento encontramos numerosas impresiones de obras de este género en las prensas británicas. Las baladas, entonces formas estróficas de grandes dimensiones, poseían un claro carácter didáctico, desarrollando una ética social e incorporando un final apológico, moralizante.

Uno de los temas entonces recurrentes de las baladas era el de las historias vinculadas con el personaje legendario de Robin Hood, *gentleman* de noble cuna, héroe literario y arquetipo de forajido que vive al margen de la ley, cuya colección de «motivos narrativos» (Blackwood, 2019), estaba de moda en el folklore británico medieval. Su nombre aparece ya aludido en el poema alegórico narrativo *Piers Plowman – Pedro el labrador–*, de 1377, de William Langland (1332-1400) –donde la alegórica figura de Sloth afirma: «I do know rhymes of Robin Hood» (...sé las rimas de Robin Hood...) (Blamires, 1998, p. 22)– como tema de la lírica popular, no de la literatura aristocrática de las clases educadas. Curiosamente, su figura no aparece recogida inicialmente en una crónica inglesa sino en el *Scotichronicon*, fuente legendaria de la historia de Escocia. Iniciada por John of Fordun († ca. 1348), autor de sus seis primeros libros, fue refundida y completada por Walter Bower (ca. 1385-449), hasta alcanzar los dieciséis libros. Bower reconoce que, de todos los personajes de baladas, Robin Hood, un «famosus siccarius» es el que más le gusta, situando al héroe de Sherwood en 1266, fecha que lo relaciona con la rebelión de Simon de Montfort, VI Conde de Leicester contra Henry III de Inglaterra.

Si bien, como afirmábamos, conocemos de la existencia del género en la Edad Media, y este es desarrollado ampliamente durante los siglos ulteriores –véase, para ello, las fuentes recopiladas en *The Robin Hood Project* de la University of Rochester <<https://d.lib.rochester.edu/robin->

hood/authors.html>, no es hasta el siglo XIX cuando encontramos las primeras recopilaciones con música de estas baladas.

Las primeras recopilaciones textuales de las baladas, sin embargo, son algo anteriores, situándose a finales del siglo XVII, y vinculadas con la figura de Samuel Pepys (1633-1703). Este funcionario naval británico realiza una amplia labor de recopilación, a la manera de un hipotético gabinete de las maravillas, buscando lo ajeno, lo extraño y la otredad, desarrollando esta labor de acopio en su obra literaria. Reconociendo que las baladas habían surgido mucho antes del siglo XVII, Pepys afirma que estas eran interpretadas en los pubs, evidenciando la oralidad característica del género hasta entonces y relacionando así el género con la idea de la construcción de una comunidad británica, al otorgarles a éstas categoría de posible esencia identitaria. Tras la recopilación de más de mil baladas, Pepys establece una primera sistematización de sus características, afirmando que fundamentalmente se encuentra ante estructuras estróficas de cuatro versos cada una, que pueden ser hexasilábicos u octosilábicos, y cuya rima se basa en la fonética británica y depende, por tanto, del acento, siendo una rima acentual. La recopilación de Pepys no incluye texto musical, y su principal interés se encuentra en el buscar los elementos más antiguos y esenciales que pudieran haber construido una protoidentidad cultural británica. La colección de en torno a 1800 baladas recopiladas por Pepys ha sido digitalizada por un equipo, dirigido por los profesores Simone Chess and Maggie Sloan, pertenecientes a The British Society for Eighteenth Century Studies, del English Department, del Early Modern Center de la University of California-Santa Barbara (USA). Y actualmente, forma parte de un repositorio web, English Broadside Ballad Archive, EBBA, <<http://ebba.ds.lib.ucdavis.edu>>. La colección de Pepys ha respetado, en la medida de lo posible, los criterios de catalogación de Helen Weinstein, autora del catálogo de la biblioteca de Pepys en el Magdalene College de Cambridge.

Es en el siglo XIX, con la eclosión de la nueva sensibilidad romántica, cuando aparece un nuevo interés por estas formas líricas, que son recopiladas de antiguos libros y cancioneros, «no de la tradición oral contemporánea» (Catarella, 1994, p. 470). Los principales recopiladores

románticos, consideraban la ballada como una obra de una comunidad, la voz del pueblo en el sentido «herderiano», la voz de una nación. Entre estos autores románticos se encuentra la figura del americano James Child (1825-1896), gran recopilador de baladas. Profesor de Literatura en la Universidad de Harvard, se interesa por la literatura popular tras descubrir las ideas publicadas por William John Thoms (1803-1885) en 1846 acerca del «*folk-lore*», llegando incluso a participar en la creación de la American Folklore Society (1888). Su obra *The English and Scottish Popular Ballads* (1882-1898), publicada en cinco volúmenes publicados de forma póstuma –tras ser completados y prologados por su sucesor en la Universidad de Harvard y la American Folklore Society, George Lyman Kittredge (1860-1941)–, supone el paradigma de la recopilación de baladas en el ámbito angloparlante del siglo XIX. Child recopila y publica más de trescientas cincuenta baladas, ordenadas según una numeración que nunca llegó a explicar. Cuarenta y seis de estas baladas son recogidas con música. Éstas se caracterizan por la presencia de un narrador omnisciente, la ubicación y contextualización de la acción en la primera estrofa, una musicalización generalmente silábica, para favorecer la inteligibilidad del texto literario, contar con un perfil melódico en arco, como suele ser habitual en la música tradicional, y emplear recurrentemente escalas hexatónicas en aquellas baladas que no fueron sometidas, con el tiempo, a un proceso de tonalización.

La migración de población fundamentalmente escocesa a los Montes Apalaches provocó, hacia mediados del siglo XIX, una transmigración del repertorio, que sufrió ciertas modificaciones para adaptarse a los estándares americanos. De esta forma, de las baladas desaparecieron las alusiones a títulos nobiliarios de las viejas Islas Británicas, y algunas se resignificaron, vinculándose con fenómenos propios de la Conquista del Oeste o de la Fiebre del Oro. Autores como Cecil Sharp (1859-1924) y Olive Campbell (1882-1954) –*English Folk Songs from the Southern Appalachians* (1917)–, así como Alan Lomax (1915-2002) –*American Folk Songs* (1964)– desarrollaron sus investigaciones sobre este repertorio.

Para el análisis de la evolución de este corpus literario hemos seleccionado un caso concreto que consideramos paradigmático, pues revela la

diversa conservación de las baladas angloescocesas: la balada titulada «*The Bonnie Earl o' Moray*», que se corresponde con el número 181 del catálogo de Child, así como con el número 334 del *Roud Folk Songs Index* –*Índice de las canciones populares de Roud*, creado por Steve Roud (*1949) en torno a 1970–. Child no recopila ninguna versión musical de la balada, si bien presenta dos variantes textuales diferentes (181A y 181B). Esta balada tampoco aparece recogida en la obra de Pepys, ni en los posteriores estudios de Sharp y Campbell o Lomax.

1.2. *THE BONNIE EARL O' MORAY*: FUENTES HISTÓRICAS

The Bonnie Earl o' Moray es una balada de temática histórica, surgida a partir del asesinato de James Stuart II, futuro Conde de Moray, por parte del Conde de Huntly, cuando el rey James IV le había encargado su detención. Recoge, por tanto, un momento crucial de pasión y violencia, un poderosísimo núcleo emocional, como es característico de las baladas clásicas, como ha estudiado Gilbert (2015). Según afirma Child, esta balada habría sido creada en torno a 1592, año en que ocurrieron los sucesos en ella relatados.

Descrita por medio de un narrador omnisciente, recoge, a modo de elegía, las cualidades del asesinado Conde de Moray, con un claro empleo del paralelismo y de la anáfora, comenzando varias estrofas consecutivas con el texto «*he was a braw gallant*».

1.2.1. Primeras versiones recopiladas

Las primeras apariciones de esta balada en el repertorio de los cancioneros datan, siguiendo a Harris Bronson (1976), de 1733, al incluirse en la segunda edición del *Orpheus Caledonius* de William Thomson (fl. 1695-1753), recopilación de canciones populares escocesas. Posteriormente, según afirman tanto Child como Harris Bronson, la balada aparece en *Tea-Table Miscellany*, volumen creado por Allan Ramsay (1686-1758) que contó con numerosas ediciones, y que incorporó, en su edición del año 1740, la balada que nos ocupa. Tras esta aparición, la balada reaparece en 1742, formando parte de *A Collection of Old Scots Tunes*, elaborada por Francesco Barsanti (1690-1775), y, posteriormente, en el Volumen V del *Caledonian Pocket Companion* (ca.

1753), de James Oswald (1710-1769), así como en la *Collection of Scots Songs* (1772), de William McGibbon (ca. 1730-ca. 1816). La presencia de esta balada en todas estas fuentes nos induce a pensar que se trata de una balada ampliamente conocida ya en el siglo XVIII. Todas estas fuentes vinculan, además, la balada a Escocia, por lo que podemos asumir que estamos ante una balada de origen escocés, más allá de que el contenido que en ella se relata haya tenido lugar en la actual Escocia.

1.2.2. Recopilaciones del siglo XIX

Durante el siglo XIX hemos documentado nuevas compilaciones que recogen esta balada. La primera de ellas es la llevada a cabo por Robert Archibald Smith (1780-1829), quien, entre 1821 y 1824, publica una colección de seis volúmenes, titulada *Scottish Minstrel [sic], a selection from the vocal melodies of Scotland ancient and modern*. En el cuarto volumen de la misma aparece recopilada nuestra balada, incorporando una transcripción musical que sigue estrictamente el perfil melódico presentado por Thomson durante el siglo anterior. Tras la recopilación de Smith, William Christie (1817-1885), deán de Fochabers, la incluye también en su obra *Traditional Ballad Airs* (1876-1881), que incorpora una nueva transcripción musical, basada, según él, en una versión conservada por su bisabuela, y datada de en torno a 1760. Después de Christie, la siguiente fuente que recoge la balada objeto de estudio es la de Child, que, como comentábamos previamente, no incorpora ninguna anotación musical, pero sí dos versiones textuales bien diferenciadas, siendo la primera de ellas similar a la versión recogida por Thomson, y, por tanto, posiblemente más antigua, y la segunda, una versión que no vuelve apenas a aparecer en las recopilaciones y que, como veremos posteriormente, presenta rasgos textuales que nos hacen pensar que pueda tratarse de una fijación textual más moderna.

Después de las dos versiones recopiladas por Child, en un lapso de veinte años, aparecen tres ejemplos similares de la balada, con algunas diferencias, en diversas fuentes y diversos lugares. La primera de estas aparece recopilada por A. C. Macleod (s. f.), Harold Boulton (1859-1935) y Malcolm L. Lawson (1849-1918), en el primer volumen de su compilación *Songs of the North gathered together from the Highlands*

and Lowlands of Scotland (1885), recopilada en Escocia. La segunda aparece veinte años después, publicada en un artículo del volumen 44 de la *American Journal of Folklore* (1931), firmado por Elsie Clews Parsons (1875-1941), empleando para ella las transcripciones de las grabaciones fonográficas de Helen H. Roberts (1888-1985), tomadas a cabo en Rye (Westchester), Nueva York, de una informante llamada [Julia] May Folwell Hoisington (1874-1955), quien confesó haberla aprendido de un escocés hacia 1906. Esta versión presenta algunas diferencias con la de Lawson, aunque el perfil melódico pueda considerarse similar. Por último, una tercera versión aparece en la colección *New Scottish Orpheus* (1923-1924), publicada por John Michael Diack (1869-1946), que varía de las anteriores en la transcripción, incorporando más puntillos, pero manteniendo un perfil melódico similar. Esta última versión es la que se ha consolidado como imperante en el movimiento actual de recuperación y revitalización –*revival*– de la balada escocesa, en busca de una identidad nacional y de vínculos de este repertorio con los ideales del celtismo contemporáneo. A este respecto, como comenta Harris Bronson (1976), esta última versión de Diack pierde el espíritu folklórico de la composición, aunque sea la más apreciada entre los agentes del *revival* folklórico contemporáneo.

Antes de hablar de ese proceso de *revival*, tenemos que establecer dos consideraciones importantes acerca de la balada analizada: apenas hemos encontrado testimonios acerca de esta balada en el ámbito americano, por lo que podemos afirmar que esta balada apenas migró a Estados Unidos, y en todas las ocasiones en las que la podemos encontrar en territorio americano, suele aparecer en comunidades vinculadas con el ámbito escocés, y apenas sin variación respecto a sus versiones europeas. Por otra parte, como comenta Ives (1997), es necesario considerar cómo todas las versiones recopiladas a informantes del siglo XX, tanto en Reino Unido como en Estados Unidos, presentan la versión que Lawson publicó en el año 1885, con alguna variación menor en cuanto a cuestiones textuales se refiere, incorporando elementos de Ramsay o de Stewart, pero sin apenas significación en lo que al argumento de la balada se refiere.

1.2.3. Otras recopilaciones y procesos transmediales.

Si bien, como comentábamos anteriormente, esta balada no tuvo tanta difusión en la diáspora escocesa, sí hemos encontrado interacciones de *The Bonnie Earl o' Moray* en el ámbito de la música académica. La balada fue traducida al alemán por Johann Gottfried Herder (1744-1803) en 1778-1779, bajo el título de *Murrays Ermordung*, y fue puesta en música por Johannes Brahms (1833-1897) en el año 1858. Brahms no sigue ninguno de los perfiles melódicos comentados, creando uno nuevo propio. En el año 1921 Ivor Gurney (1890-1937), compositor británico, realizó su propia versión de la balada, sin basarse en ningún perfil melódico preexistente. Años después, en 1947, Benjamin Britten (1913-1976) incluyó una realización para orquesta, y una reducción para piano creada a partir de esta, en sus *Folk Songs Arrangements*. Britten sigue aquí el perfil melódico de Lawson, con ciertas variantes que recuerdan a la versión publicada por Diack en su *New Scottish Orpheus* (1923-1924).

Con respecto a las versiones más modernas, nos encontramos con grabaciones de todo tipo, asociadas a los diversos géneros musicales contemporáneos, y que participan de la conformación de diversos ideales identitarios. Así, nos encontramos con grabaciones que se vinculan con movimientos supranacionales, como el *celtismo*, entre las que destacan las de *The Galliards* (en su LP *Scottish Choice*, del sello Ace Of Clubs, ACL 1065, de 1961) y *5 Hand Reel* (de su LP *Earl o' Moray*, del sello RCA Victor PL 2515, 1978), entre otras. Otras grabaciones, como la de Mary O'Hara, acompañándose ella misma en su Arpa celta (en su LP *Scotland*, sello Tradition Everest TR 2121, de 1974), pueden asociarse más al *New Age*, mientras que otras versiones, como la de *The Ian Campbell Folk Group* (de su LP *Four Highland Songs*, del sello Transatlantic Records TRA EP 146, de 1966), son más cercanas al *country*. Encontramos también versiones que no se adscriben a ninguna categoría en concreto, y que son así reinterpretaciones folklóricas de la balada, adquiriendo en ellas importancia otros factores contemporáneos, tales como la resignificación de género, siendo ejemplo de esto la versión de *Said the Maiden* (de su álbum digital *Here's a Health*, de 2017).

2. OBJETIVOS

- Realizar un análisis detallado y en profundidad de los textos y contextos de creación y recopilación de esta balada, haciendo especial hincapié a la evolución del texto musical de la misma.
- Plantear una primera clasificación tipológico-musical de las versiones de dicha balada, partiendo de la recopilación de Child (1860), y tomando fuentes anteriores y posteriores.
- Lograr una comprensión más profunda de la evolución de esta balada, en sus facetas textuales y musicales, que nos aproximen a las causas de su pervivencia y auge en tiempos contemporáneos.

3. METODOLOGÍA

La reconstrucción y el análisis del devenir histórico de esta balada resulta fundamental para conocer la evolución de la pieza en sí misma, así como su consumo, uso e interés ideológico. Hemos recopilado, consultado y clasificado fuentes documentales de naturaleza diversa, vinculadas con la balada objeto de estudio: archivísticas, iconográficas, bibliográficas y musicales; así como testimonios orales. A partir de nuestra recopilación documental, realizamos un análisis de todas las fuentes localizadas, tanto desde una perspectiva literaria como desde una perspectiva musical. Recogemos ahora las fuentes ya citadas en la siguiente tabla:

TABLA 1.

Fuentes recopiladas de la balada			
Fuente	Autor	Fecha de publicación	Con texto musical
Orpheus Caledonius	William Thomson	1733	Sí
The Tea-Table Miscellany	Allan Ramsay	1740	NO
A Collection of Old Scots Tunes	Francesco Barsanti	1742	Sí
The Caledonian Pocket Companion	James Oswald	ca. 1753	Sí
A Collection of Scots Tunes	William McGibbon	1772	Sí

The Scottish [sic] Minstrel, a selection from the vocal melodies of Scotland ancient and modern	Robert Archibald Smith	1821-1824	Sí
Traditional Ballad Airs	William Christie	1876	Sí
The English and Scottish Popular Ballads	Francis James Child	1882	NO
Songs of the North	Malcolm L. Lawson	1885	Sí
New Scottish Orpheus	John Michael Diack	1923-1924	Sí
Artículo de la American Journal of Folk-Lore	Elsie Clews Parsons	1931	Sí

Fuente: elaboración propia

4. RESULTADOS

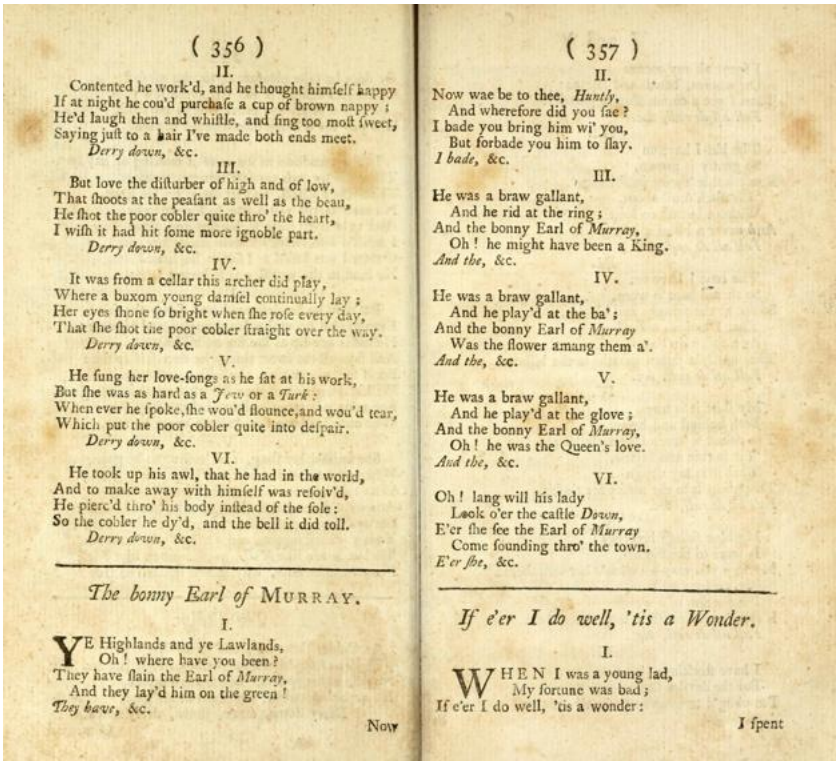
En este epígrafe recogemos los resultados del análisis textual, tanto literario como musical, de las versiones de la balada *The Bonnie Earl o' Moray* presentes en las fuentes recogidas en la tabla anterior. Expone-mos estos resultados de forma cronológica para evidenciar la evolución tipológica de los contenidos de ambas disposiciones textuales.

4.1. *ORPHEUS CALEDONIUS* (1733), DE WILLIAM THOMSON

La versión recopilada por Thomson es la primera que hemos podido localizar, datando de 1733, en torno a un siglo después de los acontecimientos relatados en la propia balada. Thomson incorpora el primer perfil melódico encontrado, con características propias de una melodía en arco. El texto que se presenta es aquel que luego será utilizado como texto fundamental de toda la balada, si bien Thomson únicamente utiliza la primera estrofa del texto completo, realizando una repetición del último de sus versos. El autor presenta el texto completo de la balada en el folio siguiente.

Es significativo destacar que nos encontramos ante un ejemplo aparentemente propio de la música culta, configurándose como una canción con bajo estructurado, a la manera de un *basso continuo* barroco, de tal forma que parece no contar con un carácter tradicional. Encontramos una composición en ritmo ternario (en compás de 3/4), de claro carácter anacrúsico, donde destaca la presencia de notas añadidas con valor ornamental y el empleo del *fa* becuadro en un marco tonal donde debería

FIGURA 2.



Fuente: Ramsay, Allan. (1740). *The Tea-Table Miscellany*, pp. 356-357

4.3. A COLLECTION OF OLD SCOTS TUNES (1742), FRANCESCO BARSANTI

Francesco Barsanti (1690-1775) presenta, en esta obra, la misma versión de Thomson, a la que incorpora una propuesta de cifrado de bajo continuo y una serie de puntillos que refuerzan el carácter tradicional de la pieza, o un modo de interpretación oral por primera vez recogido en la fuente escrita. Barsanti no incluye en su colección el texto completo de la balada, sino solamente el íncipit, utilizado como identificador de la obra originaria. Por primera vez encontramos una indicación de agógica vinculada con la obra, y es que Barsanti señala que la balada ha de interpretarse de forma «slow», esto es, en *tempo* lento.

FIGURA 3.



Fuente: Barsanti, Francesco. (1742). *A Collection of Old Scots Tunes*, p. 14.

4.4. *THE CALEDONIAN POCKET COMPANION* (CA. 1753), JAMES OSWALD

La versión presentada por Oswald en su *The Caledonian Pocket Companion*, vol. 5, presenta características similares a las de Thomson y Barsanti, si bien el autor continúa transformando la línea melódica presente en Thomson, incorporando, en esta ocasión, una mayor cantidad de apoyaturas y notas de paso. Además, la melodía se considera como puramente instrumental, por lo que no se incluye mayor texto que el incipit, que, de nuevo, se emplea como identificador. Se mantiene la indicación de agógica presente en Barsanti.

FIGURA 4.



Fuente: Oswald, James. (ca. 1753). *The Caledonian Pocket Companion*, vol. 5, p. 13.

4.5. *A COLLECTION OF SCOTS TUNES* (1772), WILLIAM MCGIBBON

La versión presentada por McGibbon se corresponde directamente con la versión de Barsanti, incluyendo tanto el cifrado del bajo como la ornamentación de la voz superior. El bajo mantiene un pulso de negra, que solamente se ve interrumpido en las estructuras cadenciales que apoyan las pausas de la melodía. Vuelve a no incluirse el texto de la balada, salvo el íncipit como elemento identificador.

FIGURA 5.



Fuente: McGibbon, William. (1772). *A Collection of Scots Tunes*, vol. 4, p. 104

4.6. *THE SCOTISH* [sic] *MINSTREL* (1821-1824), ROBERT ARCHIBALD SMITH

Robert Archibald Smith recoge en su *Scotish* [sic] *Minstrel*, vol. 4, la versión de Thomson, al menos en lo que a perfil melódico se refiere. Con respecto a las versiones anteriores, se ha producido un proceso de depuración estilística, que no solamente ha eliminado la ornamentación, sino que ha incorporado una segunda y tercera voces opcionales, y ha realizado gran variación en el bajo estructural, para adecuarlo al gusto estilístico de la incipiente sensibilidad romántica. Por otra parte, la balada se ha tonalizado ahora al ámbito de *Mib Mayor*, posiblemente para poder ser interpretada por tesituras más graves.

Es significativo señalar cómo en la obra de Smith se recogen completas las seis estrofas que conforman la totalidad del texto literario, insertándose estas sobre la música, permitiendo así que fuera cantada una obra que, por pertenecer a la colección de la que forma parte, estaba pensada para ser interpretada al pianoforte, dejando abierta así la posibilidad de interpretarse como un *lied* vocal.

FIGURA 6.

THE BONNIE EARL OF MORAY. 101



Ye Hi'lands and ye Lowlands, Oh! where have you been? They have
slain the Earl of Mo - ray, And they laid him on the green! They have
slain the Earl of Mo - ray, And they laid him on the green!

Now was he to thee, Huntly! And wherefore did you sac? I bade you bring him wi' you, But forbade you him to slay, I bade, &c.	He was a braw gallant, And he play'd at the ba' — And the bonny Earl of Moray — Was the flower among them a', And the, &c.
He was a braw gallant, And he rid at the ring — And the bonny Earl of Moray, Oh! he might have been a king, And the, &c.	He was a braw gallant, And he play'd at the glove — And the bonny Earl of Moray Oh! he was the Queen's true love, And the, &c.

Oh! lang will his lady
Look o'er the Castle Down,
Ere she see the Earl of Moray
Come sounding through the town,
Ere she, &c.

The bonnie Earl of Moray, here celebrated the handsomest man of his time was
slain by Huntly in 1592.



Fuente: Smith, Robert Archibald. (1821-1824). *The Scottish Minstrel*, vol. 4, p. 101.

4.7. *TRADITIONAL BALLAD AIRS* (1876), WILLIAM CHRISTIE

Como comentábamos anteriormente, nos encontramos, en el caso de la versión presentada por William Christie, con una *rara avis*, al tratarse esta recopilación de la única en la que aparece el texto musical aquí

comentado. Salvo el texto literario, no comparte ninguna característica con las versiones anteriores documentadas.

Su texto musical se caracteriza por su carácter modal, que permite afirmar que está escrita en una especie de *Mi menor* dórico, y por presentar una mayor diversidad rítmica, así como un profuso acompañamiento pianístico. Según Christie, esta versión fue recopilada por él de su propia bisabuela materna, remontándose así, según el autor, el origen de la misma hasta la década de 1760. Christie solamente incorpora la primera estrofa del texto, y remarca una indicación de agógica: «slow with feeling».

FIGURA 7.

(202)

The Bonny Earl of Murray.

Slow with feeling.



This air was sung to "The bonny Earl of Murray" by the Editor's maternal grandmother. Through her and her mother it can be traced in this form as far back as the year 1760. A set of its "Fremont Hall" is given in *Edinburgh Scots Musical Museum*, III, 288. The seventh Melody used in *Barbara's* will contrast favourably with the set in the "Museum". The Editor's paternal grandmother sang the air in this form to the ballad of "Young Striver's Ghost" *Barbara's* (Glasgow) p. 28. B. A. Smith gives a beautiful air to the Ballad, p. 105. The Ballad given here is in "The Two-Table" (Glasgow) p. 11. 188. Finlay gives another version. *Scottish Ballads*, II, 21.

(203)

The Bonny Earl of Murray.

Ye Highlands, and ye Lowlands,
O where have you been?
They have slain the Earl of Murray,
And they laid him on the green.
"Now was he to thee, Huntly!
And wherefore did you see?
I bade you bring him wi' you,
But forbade you him to slay."

He was a braw gallant,
And he rade at the ring;
And the bonnie Earl of Murray,
O he might have been a king.
He was a braw gallant,
And he play'd at the ba';
And the bonnie Earl of Murray
Was the flower amang them a'.

He was a braw gallant,
And he play'd at the glove;
And the bonnie Earl of Murray,
O he was the Queen's love.
O lang will his lady
Look o'er the Castle Doune,
Ere she see the Earl of Murray
Come sounding thro' the town.

James, a son of Lord Doune, acquired the title of Earl of Murray from his marriage with Elizabeth daughter of the Regent Murray. Being suspected of complicity in the attempt of his cousin Bothwell against the person of James VI, the Earl of Huntly was commissioned by the King to bring him to his presence. The Earl of Huntly was Murray's mortal enemy, owing to the death of John, brother of Gordon of Cluny, who was killed by a shot from Murray's castle of Damaway. Huntly found Murray in his mother's (Lady Doune's) house at Dumfriesshire, and on his refusing to surrender, Huntly set fire to the Mansion. Murray escaped, but was overtaken by Gordon of Buckie, who wounded him mortally on the night of the 7th Feb. 1592. "As Murray was gasping in the last agony, Huntly came up; and it is alleged by tradition, that Gordon pointed his dirk against the person of his chief, saying, 'By heaven, my lord, you shall be as deep in as I' and so he compelled him to wound Murray whilst he was dying. Huntly, with a wavering hand, struck the expiring Earl in the face. Thinking of his superior beauty, even in that moment of parting life, Murray staggered out the dying words, 'You have spoiled a better face than your own.'" Murray, from his beauty and accomplishments, was a great favourite with the populace, who, on account of his courageous death, clamoured for revenge. The King, in consequence, issued a proclamation, commanding the Noblemen and Barons to rise in pursuit of the Earl of Huntly. Huntly surrendered, and being dismissed by the King on security for his appearance to answer for the crime, the scandalous report went abroad that the Queen (Anne of Denmark). The Ballad appears to be the only foundation for this report. See "Tales of a Grandfather," by Sir W. Scott: *Chambers's Ballads*, p. 77; and Child's *Ballads*, vii, 119.

Fuente: Christie, William. (1876). *Traditional Ballad Airs*, vol. 1, pp. 202-203.

4.8. THE ENGLISH AND SCOTTISH POPULAR BALLADS (1882), FRANCIS JAMES CHILD

En su estudio de referencia, Child solamente recopila el texto literario de la balada, si bien incorpora dos variantes textuales claramente diferenciadas, recogidas como 181.A y 181.B en la obra y que presentamos en la siguiente figura.

FIGURA 8.

181	THE BONNY EARL OF MURRAY	443
23 But word came backe agins to the king, With all the speed that euer might bee, That traitor Douglas there was taken, And his body was there to seee.	THE BONNY EARL OF MURRAY James Stewart, son of Sir James Stewart of Duness, became Earl of Murray in consequence of his marriage with the eldest daughter and heiress of the Regent Murray. "He was a comely personage, of a great stature, and strong of body like a kemp." There was a violent hostility between Murray and the Earl of Huntly. According to Spottiswood (His- tory of the Church of Scotland, 1655, p. 257), after his assault on Holyrood House in Decem- ber (or September), 1591, "Bothwell went into the north, looking to be supplied by the Earl of Murray, his comeyntay, which the king suspecting, Andrew Lord Ochiltree was sent to bring Murray unto the south, of purpose to work a reconciliation betwixt him and Huntly. But a rumor being raised in the mean while that the Earl of Murray was seen in the pal- ace with Bothwell on the night of the enter- prise, the same was entertained by Huntly (who waited then at court) to make him sus- pected of the king, and prevailed so far as he did purchase a commission to apprehend and bring Murray to his trial. The nobleman, not fearing that any such course should be used, was come to Dunsinville, a house situated on the north side of Perth, and belonging to his mother the Lady Doune. Huntly, being ad- vertised of his coming, and how he lay there secure, accompanied only with the Sheriff of Murray and a few of his own retinue, went thither and beset the house, requiring him to render. The Earl of Murray refusing to put himself in the hands of his enemy, after some defense made, wherein the sheriff was killed, fire was set to the house, and they within forced by the violence of the smoke and flame to come forth. The earl staid a great space after the rest, and, the night falling down, ventured among his enemies, and, breaking through the midst of them, did so far outstrip them all as they supposed he was escaped; yet search- ing him among the rocks, he was discovered by the tip of his head-piece, which had taken fire before he left the house, and unmercifully slain." This outrage was done in the month of February, 1592. Huntly sheltered himself under the king's commission, and was not pun- ished.	444 ENGLISH AND SCOTTISH POPULAR BALLADS [182
24 'Bring me his taker,' quoth the king, 'Come, quickly bring him unto me! 'I'll give a thousand pound a yeere, What man soeuer he bee.'	1 Ye Highlands, and ye Lowlands, Oh where have you been? They have slain the Earl of Murray, And they layd him on the green.	5 But Huntly lap on his horse, rude to the king: 'Ye're welcome hame, Huntly, and whare hae ye been?
25 But then they call'd lusty Browne; Says, 'Browne, come thou hither to mee. How oft hast thou foughten for my sake, And alwayes woone the victory?'	2 'Now was he to thee, Huntly! And wherefore did you see? I hade you bring him wi you, But forlode you him to slay.'	6 'Whare hae ye been? and how hae ye sped?' 'I've killed the Earl o Murray, dead in his bed.'
26 'The first time that I fought for you, It was in Edensborow, king; If there I had not stoutly stood, My legge, you neuer had beene king.	3 He was a brow gallant, And he rid at the ring; And the bonny Earl of Murray, Oh he might have been a king!	7 'Foul fa you, Huntly! And why did ye so? You might have taen the Earl o Mur- ray, and saved his life too.'
27 'The second time I fought for you, Here I will tell you in this place; I kill'd the sheriffs some of Curllie, Quoth he, 'that wold have slaine your Grace.	4 He was a brow gallant, And he playd at the bay; And the bonny Earl of Murray Was the flower among them a'.	8 'Her bread it's to bake, her yill it is to brew; My sister's a widow, and sair do I rue.
28 'The third time that I fought for you, Here for to let you understand, I slew the Bishopp of S' Andrew's; Quoth he, 'with a poast in [his hand].'	5 He was a brow gallant, And he playd at the glove; And the bonny Earl of Murray, Oh he was the Queen's love!	9 'Her corn grows ripe, her meadows grow green, But in bonny Dunsinville I darena be seen.'
29 '... quoth hee, 'That euer my manhood I did trye; I'll make a vow for England's sake That I will neuer battell flee.'	6 Oh lang will his lady Look oer the castle Down, Eer she see the Earl of Murray Come sounding thro the town! Eer she, etc.	182 THE LAIRD O LOGIE
30 'God aneerie, Browne,' then said the king, 'And God aneerie heartilye! Before I made thee but a knight, But now an earle I will make thee.	B 'The Bonnie Earl o Murray,' Finlay's Scot- tish Ballads, ii, 11; from recitation.	Francis Stewart, Earl of Bothwell, a madcap comie of James VI, had been guilty of a violent assault upon Holyrood House in December (or September), 1591, and in June, 1592, had "con- spired the apprehension of the king's person" while James was residing at Falkland. A con- federate, Wemyss of Logie, was arrested and "ordained to be tried by an assize and executed to the death. But the same night that he was examined, he escaped out by the means of a gentleman whom he loved, a Dame, who con- veyed him out of his keepers' hands, through the queen's chamber, where his Majesty and the queen were lying in their beds, to a window in the backside of the place, where he went down upon a row (rope), and shot three pistol in token of his outslipping [mounting his horse] where some of his servants, with the laird of Niddry, were awaiting him." (Mordaunt's Memoirs, p. 55.) According to another account, the gentleman got Logie out of his keepers' hands by pretending that the king wished to speak with him, and they, "suspecting nothing, for they knew her to be the principal maid in the chamber, conveyed him to the door of the bedchamber," and waited there while she was
31 'God saue the queene of England,' he said, 'For her blood is verrie neahe; As neere unto her I am As a colloppe shorne from the fleshe.	7 He's ben and ben, And ben to his bed, And with a sharpe rapier he stabbed him dead.	
32 'If I be false to England,' he said, 'Either in earnest or in iest, I might be likened to a bird,' Quoth he, 'that did defile it nest.'	8 The lady came down the stair, wringing her hands: 'He has slain the Earl o Murray, the flower o Scotland.'	

Fuente: Child, Francis James. (1882). *The English and Scottish Popular Ballads*, pp. 443-444.

Ambas versiones incluyen rasgos claramente diferenciados, que sintetizamos en la siguiente tabla.

TABLA 2.

Rasgos textuales de las dos variantes de Child	
181.A	181.B
Rasgos enumerativos	Carácter narrativo
Centrada en la acción	Desarrollo más complejo
Contextualización de la acción en la primera estrofa	Comienzo in medias res
Narrador omnisciente	Narrador en primera persona, que se vuelve omnisciente posteriormente
Carácter elegíaco	Carácter narrativo
Neutralidad del yo lírico	Gran dramatismo

Fuente: elaboración propia.

Podemos afirmar, además, a partir de estas características, que probablemente las dos versiones recopiladas por Child sean de momentos distintos en la historia evolutiva de esta balada. Así, los rasgos textuales de 181.A nos llevan a pensar que se trate de la versión más antigua, hecho que refuerza también su presencia en el resto de las recopilaciones anteriores; por otra parte, 181.B sería una versión modernizada de la propia balada, de la cual no hemos vuelto a encontrar testimonios.

4.9. *SONGS OF THE NORTH* (1885), MALCOLM L. LAWSON

En *Songs of the North* encontramos una nueva tipología musical que se convertirá en la hegemónica desde su publicación, y que pervivirá en el tiempo hasta nuestros días. La variante textual se corresponde con todas las anteriores –esto es, con la variante 181.A de Child–, y no presenta mayores diferencias.

Con respecto al texto musical, encontramos una versión de carácter mucho más estático, y que presenta un ámbito melódico más reducido, abarcando únicamente un rango de sexta, frente al rango de más de una octava que presentaba la versión de Thomson. En este caso, la versión se presenta en *Sib Mayor*, y su acompañamiento pianístico, pues ya es el piano moderno el instrumento que sostiene la melodía, destaca por ser, en términos de su autor, «heavy and marked». Se indica además que la interpretación ha de ser «sustained and slow», siendo este un rasgo común con las versiones anteriores.

FIGURA 9.

The Bonnie Earl o' Moray.

XXXIII.

141

142

THE BONNIE EARL O' MORAY.

Old Scottish Song.

Traditional Melody arranged by

MALCOLM LEWIS.

Score for voice and piano. The voice part is marked "Sustained and slow." and the piano part is marked "Heavy and marked." The lyrics are: "He - land! and ye Low - lands, O! we - bid - tide ye Hunt - ly, And where - hae ye been? They hae where - fore did ye nae? I..."

"The Bonnie Earl o' Moray" was originally recorded by the Earl of Mar (at Edinburgh in 1710-11), in reply to the King's (James VI) journey of Moray, when the Queen, Anne, had been widely and successfully in the King's hunting with her many subjects of a proper and great mind. See James Balfour, History of Scotland, 1710-11.

143

144

Continuation of the score for voice and piano. The lyrics are: "slain the Earl o' Moray, And for hae ye bring him we' you And for laid him on the green, He had ye him to slay. He was a brave gill - lint, and he was a brave gill - lint, and he..."

Continuation of the score for voice and piano. The lyrics are: "rue play'd at the ring, And the bon - nie Earl o' Me - roy, He might hae been a King, O, Me - roy, He was the Queen's love, O, lang will his la - dy look frae the Cas - tle, lang will his la - dy look frae the Cas - tle..."

Doune, Doune, Ere she see the Earl o' o'

Doune, Doune, Ere she see the Earl o' o'

Mo - ray - Come sound - in' through the
 Mo - ray - Come sound - in' through the

with the exile

D. C.

toin -
 toin -

in time dim. Fin.

THE BONNIE EARL O' MORAY.

YE Hielands and ye Lawlands,
O, whar ha'e ye been ?
They ha'e slain the Earl o' Moray,
And laid him on the green.
He was a braw gallant,
And he rade at the ring ;
And the bonnie Earl o' Moray
He might ha'e been a king.

O, lang will his ladye look frae the Castle Doone
Ere she see the Earl o' Moray come soundin' through the town

O, wae betide ye, Huntly,
And wherefore did ye sae ?
I bade ye bring him wi' you,
And forbad' ye him to slay.
He was a braw gallant,
And he played at the glove ;
And the bonnie Earl of Moray,
He was the Queen's love.

O, lang will his ladye look frae the Castle Doune
Ere she see the Earl o' Moray come soundin' through the town

Old Scottish Ballad.

Fuente: Lawson, Malcolm L. (1885). *Songs of the North*, pp. 141-146.

4.10. *NEW SCOTTISH ORPHEUS* (1923-1924), JOHN MICHAEL DIACK

Encontramos en esta obra la variante de Lawson, con las mismas características textuales tanto en lo literario como en lo musical. Se aprecian variaciones de escaso interés en la parte pianística.

4.11. «A FEW BALLADS AND SONGS», *AMERICAN JOURNAL OF FOLK-LORE*, VOL. 44, N.º 173 (1931), PP. 295-306, ELSIE CLEWS PARSONS

La autora presenta en este artículo una versión, transcrita por ella misma, que pudo escuchar, según afirma, a un informante escocés en el año 1906, en el ámbito estadounidense. Si bien presenta, inicialmente, un perfil melódico similar a la versión de Lawson, incluye numerosas variaciones en su texto musical que nos hacen plantearla como una versión independiente. Con respecto a su texto literario, incorpora las estrofas que aparecen en el resto de las versiones analizadas.

FIGURA 10

Notes and Queries.

297

And first she gave him an apple
And then she gave him a pear
And then she gave him a pretty gold ring
Which coaxed the poor little boy in.
She rolled him up in a napkin,
She plumed him with a pin,
And then she took out her little pen knife
And stuck his poor little heart in,
In, in, in,
And stuck his poor little heart in.¹
"Oh put the prayer book at my head,
The Bible at my feet.
If any my people call for me,
Pray tell um that I am asleep.
Oh put the prayer book at my feet
The Bible at my head
If any my people call for me
Pray tell um that I am dead."

Highlands and Lowlands.²

♩ = 92

1. and 2. Ye highlands and ye lowlands, Oh whe-re ha'-ye-been? They have
3. Oh wae's me for ye, Huntley, And wherefore did ye see? I
slain the Earl of Mor-ay And have Laid him on the green. He
hade ye him to cap-ture And for-bade ye him to slay. He
was a bra'-gal-lant And he play-ed at the [glove] And the
was a bra'-gal-lant And he play-ed at the [ring] And the
hon - ny Earl of Mor - ay | He was the queen-y's love,
hon - ny Earl of Mor - ay | He might ha' been the king.

¹ The verse is missing which describes the person to whom the murdered
boy speaks, but this verse was never sung.
² Heard in 1906 from a Scotchman who had heard it from a kinsman of
the Murray family.

Journal of American Folk-Lore.

298

Oh lang may his la - dy Look fra' the cas-tle doon Eir the
hon-ny Earl of Mor-ay Comes sound-ing through the toon

Blow the Man Down.³

♩ = 60

"I'm a fly - in' fish sail - or Round down from Hong Kong"
"As I was a walk - in' down Par - a - dise street,"
Yo Ho Blow the man down "I'm a fly - in' fish sail - or Round
Yo Ho Blow the man down "A pret-ty young girl I
down from Hong Kong" Give us a chance to blow the man down! And it's
chance'd to meet" Give us a chance to blow the man down!
blow the man up, and it's blow the man down to me.
Yo Ho Blow the man down Oh blow Bl-l-l-l-l blow, blow,
blow him a-round Give us a chance to blow the man round!

Strike, Strike the Bell.⁴

♩ = 112

For-ward on the fore'dle A - walk - in' of his boat
Ah is the wheels-man A - standin' at his wheel

³ Heard in Saturday Cove, Penobscot Bay, Maine, in 1892.
⁴ Heard in Saturday Cove, Penobscot Bay, Maine, in 1892.

Fuente: Clews Parsons, Elsie. (1931). A Few Ballads and Songs, *American Journal of Folk-Lore*, vol. 44, pp. 295-306.

4.12. VERSIONES POSTERIORES

Siguiendo a Ives (1997), a partir de la segunda mitad del siglo XX encontramos poca presencia de esta balada en las recopilaciones académicas. Así, hemos localizado solamente siete fuentes en el ámbito escocés, respondiendo todas ellas, musicalmente, a la variante de Lawson. Por otra parte, en el mundo estadounidense, se localizan solamente seis versiones textuales, y una versión musical que se corresponde con la captada por Lawson en su antología. Apenas encontramos variaciones textuales. Remitimos a Ives (1997) para el estudio de estas fuentes en profundidad.

5. DISCUSIÓN / CONCLUSIONES

Es preciso no solamente considerar la balada como un género plagado de referencias ideológicas y sociohistóricas, sino como un producto cultural de un periodo cuya comprensión nos llega, en gran parte, gracias a fuentes documentales y orales, como son las baladas hoy conservadas. *The Bonnie Earl o' Moray* es ejemplo de la evolución del género, presentándose cuatro tipologías musicales bien diferenciadas, con dos variantes textuales literarias principales, y experimentando una evolución que nos permite postular que, en este caso, la balada analizada fue objeto de diversas modificaciones derivadas de cambios en el gusto musical de cada momento, y su música se fue adaptando, variando así entre las tipologías de Thomson, durante los siglos XVIII e inicios del XIX, y la de Lawson, desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. Sería necesario localizar, si es que existieran, fuentes musicales anteriores, del momento de creación de la propia balada, de finales del siglo XVI, para confirmar si la versión de Thomson es la original o supone, asimismo, un estrato evolutivo en sí mismo.

Con respecto al texto literario, apenas hemos encontrado discrepancias entre las diversas colecciones de las distintas épocas, desde su recopilación escrita. El texto literario se ha mantenido imperturbable desde un primer momento hasta nuestros días.

Esta imperturbabilidad del contenido literario contrasta con la gran mutabilidad ya comentada del texto musical. Consideramos que puede deberse, quizás, a la capacidad mnemotécnica de la música, además de a cambios en el gusto estético. De esta forma, la simplificación melódica tardorromántica respondería a una mayor búsqueda de la inteligibilidad del texto, frente al virtuosismo vocal característico de las versiones del siglo XVIII. Asimismo, posiblemente este proceso de simplificación responda también al ideal romántico folclorista de la búsqueda de las esencias de la música y la lírica tradicional. A este mismo proceso de resignificación responden también la mayor parte de las versiones grabadas en LP durante las décadas finales del siglo XX, y siguen respondiendo las nuevas grabaciones contemporáneas, propias no ya del folklore, sino del folklorismo.

Además, observamos una subversión en la relevancia de los textos de la balada. Durante el siglo XVIII es clara la supremacía del texto musical, como demuestra el virtuosismo expreso en este. Esta situación varía durante el siglo XIX, donde el texto literario adquiere un mayor valor. En la actualidad encontramos gran diversidad de propuestas, que responden tanto a un caso como al contrario, si bien el valor del texto musical parece haber aumentado, gracias al auge del audiovisual y de los movimientos sociales contemporáneos en los que la música adquiere el valor de configurar identidades.

The Bonnie Earl o' Moray se convierte así en ejemplo de tradición y modernidad, de imperturbabilidad y modificación, y de tradición resignificada, transmediada y en constante renovación y cambio.

6. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

REFERENCIAS

- Atkinson, D. (2014). *The Anglo-Scottish Ballad and its Imaginary Contexts*. Open Book Publishers.
- Atkinson, D. (2009). Toponymy of the Child Ballads: Problems of Representation in Written and Oral Texts, *Folklore*, 120(3), 253-273. <https://doi.org/10.1080/00155870903219706>
- Blackwood, A. (2019). By Words and by Deeds: The Role of Performance in shaping the “Canon” of Robin Hood. En L. Coote & A. L. Kaufmann (Eds.). *Robin Hood in the Outlaw/ed Literary Canon* (pp. 51-68). Routledge.
- Blamires, D. (1998). *Robin Hood, a hero for all times: exhibition guide*. John Rylands Library.
- Buchan, D. (1985). The Historical Ballads of the Northeast of Scotland, *Lares*, 51(4), 443-451.
- Buchan, D. (Ed.) (2015). *A Scottish Ballad Book*. Routledge.
- Catarella, T. (1994). The Study of the Orally Transmitted Ballad: Past Paradigms and New Poetics. *Oral Tradition*, 9(2) 468-478.
- Clews Parsons, E. (1931). A Few Ballads and Songs. *The Journal of American Folklore*, 44(173), 296–301. <https://doi.org/10.2307/535624>.

- Everett, W. A. (1999). National Themes in Scottish Art Music, ca. 1880-1990. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 30(2), 151-171. <https://doi.org/10.2979/his.2007.19.1.5>
- Gold, J. R. y Gold, M. M. (2007). “The Graves of the Gallant Highlanders”: Memory, Interpretation and Narratives of Culloden. *History and Memory*, 19(1), 5-38.
- Gilbert, S. (2015). The Ballad in Scots and English. En C. Sassi (Ed.). *The International Companion to Scottish Poetry* (pp. 121-130). University of Glasgow.
- Harris Bronson, B. (1976). *The Singing Tradition of Child’s Popular Ballads*. Princeton University Press.
- Ives, E. D. (1997). *The Bonny Earl of Murray: The Man, the Murder, the Ballad*. Tuckwell Press Ltd.
- Olson, I. A. (1997). The Dreadful Death of the Bonny Earl of Murray: Clues from the Carpenter Song Collection, *Folk Music Journal*, 7(3), 281-310.
- Olson, I. A. (1998). Scottish Song in the James Madison Carpenter Collection, *Folk Music Journal*, 7(4), 421-433.
- Rieuwerts, S. (1999). The Bonny Earl of Murray: The Intersections of Folklore and History by Edward D. Ives (review), *Journal of Folklore Research*, 36(1), 90-91.
- Matteson Jr., Richard L. (12 de enero de 2025). US and Canadian versions of the Child Ballads. <http://bluegrassmessengers.com/recordings—info-181-the-bonny-earl-of-murray.aspx>
- Fuentes [en ordenación cronológica]
- Thomson, W. (1733) *Orpheus Caledonius: or, a Collection of Scots Songs*, vol. 2. Printed by the Author.
- Ramsay, A. (1740). *The Tea-Table Miscellany*. Printed by A. Millar.
- Barsanti, F. (1742). *A Collection of Old Scots Tunes*. Alexander Baillier ed.
- Oswald, J. (ca. 1753). *The Caledonian Pocket Companion*. Printed by the Author.
- McGibbon, W. (1772). *A Collection of Scots Tunes*. R. Bremner ed.
- Smith, R. A. (1821-1824). *Scottish Minstrel*. Robt. Purdie ed.
- Christie, W. (1876). *Traditional Ballad Airs*. Edmonston & Douglas eds.
- Child, F. J. (1882). *The English and Scottish Popular Ballads*. Houghton, Mifflin and Company eds.
- Lawson, M. L. (1885). *Songs of the North*. J.B. Cramer & Co. eds.
- Diack, J. M. (1923-1924). *New Scottish Orpheus*. Patersons Publications Ltd.

RECREACIÓN Y ADAPTACIÓN EN LA TRADICIÓN Y LA ACADEMIA DEL CANTO DE *LA PEREGRINA* COMO SEÑA DE IDENTIDAD MUSICAL DE LA MARAGATERÍA

JULIA M^a MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA
Universidad de Oviedo

1. INTRODUCCIÓN

La Maragatería es una región situada en el noroeste de Castilla y León, en la provincia de León. Hay múltiples hipótesis respecto al origen del nombre de la región y del gentilicio de sus gentes, fruto del interés que ha suscitado entre investigadores de diversos ámbitos la idiosincrasia particular del pueblo maragato.

En este artículo nos centraremos en el estudio de una de las tonadas más conocidas de la región, el popular romance de *La Peregrina*.

El canto popular de *La Divina Peregrina* es una canción mística en honor a María Santísima. En la Maragatería este conocido romance se presenta como una preciosa canción de amor hacia una romera, que en una transfiguración a lo religioso desde lo amoroso transforma a la romera o peregrina en la Virgen María.

Esta relevancia del canto como seña de identidad maragata hace que se identifique su melodía con la región y sus sonoridades propias. Así podemos encontrar este tema como danza en ritos populares.

Del mismo modo, esta tonada ha sido tomada como cita musical para aludir a la región en obras de compositores como Evaristo Fernández Blanco, quien emplea su perfil melódico como referencia en *Dos Danzas Leonesas*, como modo de establecer una estrecha vinculación con esta tierra.

Además, este tema musical se ha empleado a modo de banda sonora en ediciones audiovisuales sobre la Maragatería, como alusión directa al pueblo maragato.

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVO PRINCIPAL

El objetivo principal de esta intervención es describir el uso del perfil melódico y la sonoridad propia de esta canción narrativa como seña identitaria.

2.2. OBJETIVOS SECUNDARIOS

Partiendo del objetivo principal presentado, nos planteamos una serie de objetivos secundarios que contribuirán a poder alcanzar el anteriormente expuesto. Estos son:

- Observar la presencia de la tonada de La Peregrina dentro de los ritos populares más relevantes de la región maragata.
- Comprobar el empleo de referencias y citas de esta melodía con la intención de identificar una idea, sentimiento y contexto muy definido.
- Relacionar la recreación de dichas sonoridades con el sentimiento de pertenencia a la tierra natal.
- Evidenciar el uso de esta tonada para referirse a una región y contexto determinado adaptándola a contextos muy variados desde el género sinfónico musical al audiovisual.

3. METODOLOGÍA

Para la realización de este estudio se sigue una metodología positivista. Describimos cada uno de los ítems que son objeto de estudio en sí mismos.

Partimos de la información recogida a través de fuentes orales primarias, mediante entrevistas y asistencia a representaciones. Completamos

estas fuentes con el estudio de prensa y otros documentos secundarios que han completado estas partituras y canciones.

A través del análisis musical, centrado fundamentalmente en el análisis motivico, abordaremos la comparativa entre las distintas obras que incluyen citas a la tonada y la fuente original, aspecto que nos lleva a la consecución tanto del objetivo principal propuesto como de los objetivos secundarios expuestos.

4. RESULTADOS

Sin duda, el aspecto musical contribuye a la identificación de las características propias de un pueblo, más aún en el caso que nos ocupa.

A partir del estudio detallado de esta música, de la melodía de *La Peregrina*, vemos cómo se identifica claramente este romance con una región y contexto concretos, identificando sus rasgos y características con los propios de la Maragatería.

5. DISCUSIÓN

Son seis los municipios que conforman la comarca leonesa de la Maragatería, antiguamente llamada de la Somoza: Brazuelo, Lucillo, Luyego, Santa Colomba de Somoza, Santiagomillas y Val de San Lorenzo, siendo su capital la ciudad de Astorga.

En la Maragatería El Canto popular de *La Peregrina*. Es un conocido romance que se presenta como una preciosa canción de amor hacia una romera, que en un trueque de lo amoroso a lo religioso se transforma en la Virgen María.

5.1 EL ROMANCE DE LA PEREGRINA

Como adelantamos en la introducción, la *Divina Peregrina* es una canción mística que busca honrar a María Santísima muy extendida, razón por la cual existen versiones de este romance en la tradición oral de diversas regiones españolas, apareciendo con la denominación citada, pero también como *Camino de Santiago* o, simplemente, *La Peregrina*,

denominación con la que se conoce al romance en la actualidad en la región maragata.

TABLA 1 *Análisis de las secciones y contenido del texto del romance de La Peregrina tal y como se canta en la actualidad en tierras maragatas y según aparece en fuentes como los pliegos de cordel conservados en la Biblioteca Digital de la Universidad de Cambridge, Biblioteca Nacional de España o Biblioteca de la Real Academia Española.*

Sección 1: Presentación: Introducción-Nudo	Sección 2: Descripción	Sección 3: Desenlace
Camino de Santiago con grande halago mi peregrina la encontré yo. Al mirar su belleza con gran presteza mi peregrina se hizo al amor. Fue tanta la alegría que al alma mía la compañía de su amor dio, que en la oscura maraña de una montaña mi peregrina se me perdió. Y mi pecho afligido preso y herido por esos montes suspiros dio. Por los prados y flores de mis amores a unos pastores les pregunté, ¿quién vio una morenita, peregrinita, que al alma irrita con su desdén? Por ver si mi desvelo halla consuelo Todas sus señas daré también. Todas sus señas daré también.	Iba la peregrina con su esclavina, con su cartera y su bordón. Lleva zapato blanco medias de seda sombrero fino que es un primor. Lleva rubio el cabello tan largo y bello que el alma en ello se me enredó. Es su frente espaciosa larga y hermosa donde Cupido guerra formó. En la su fina ceja de oro y madeja su amor y el mío se aprisionó. Sus ojos y pestañas son dos montañas donde dos negros hacen mansión. Su nariz afilada no fue sonada y aunque al mirarla fama cobró, es un cañón de plata que a todos mata sin que ninguno sienta dolor.	Su boca tan pequeña y tan risueña naturaleza pudo formar. Al decir punto me provoca más punto en boca, por no agraviarla quise callar. Es su fina garganta la mejor planta que en los jardines sembró la flor. Su pecho es el archivo donde yo vivo, muerto y herido, preso de amor. Para pintar su talle bueno es que calle, pues su pintura sería un borrón.

Fuente: elaboración propia

Esta melodía y texto han sido recogidos en numerosos cancioneros, como el *Cancionero Salmantino* de Dámaso Ledesma, tal y como recoge Garrido Palacios (1996, p.104) en su publicación sobre el

Cancionero de Alonso, o en el *Cancionero de Torner*. También figura esta tonada en el *Cancionero Leonés* de Miguel Manzano Alonso (1993), quien hace una transcripción de la melodía que tomaremos como referencia en este estudio.

Las versiones recogidas en estos cancioneros no aluden de forma clara a la figura de la Virgen, siendo más una descripción del amante o galán enamorado.

Por otra parte, hemos de tener presente que el tema de la Virgen Peregrina es recurrente en diversos romances y canciones alusivos al Camino de Santiago. No podemos olvidar que la propia advocación de la Virgen Peregrina recorre esta ruta jacobea.

Tres partes constituyen este relato: el encuentro con la peregrina y su pérdida, la descripción con la misma, y el reencuentro de ambos. En el texto que nos ocupa (Tabla 1) podemos ver cómo el hombre describe, en la segunda sección, a la joven perdida: su cabello, frente, ojos, nariz, boca, barbilla, garganta, talla y su atuendo.

Hemos afirmado que el tema de la Virgen peregrina es frecuentemente empleado en romances y canciones que aluden al Camino de Santiago, presentando visiones diferentes, pero es especialmente notable esta vinculación en los existentes en tierras maragatas, tal y como atestigua el trabajo realizado por Rojo, “Mujeres en el Camino – VI. Llegando a tomarse la, digamos, versión maragata como seña identitaria del pueblo.

En esta se presenta claramente la identificación de la romera con la Virgen María, muestra de ello podría ser el pliego de cordel conservado en la Universidad de Cambridge y la Biblioteca Nacional de España, donde al romance acompaña una “Salve á María Santísima madre y pastora de las almas”, estableciendo una unidad.

Además, en este, así como en la edición del romance en pliego de cordel realizada en la Imprenta de N. Fidalgo, en Astorga, sí se alude al mismo como “Canción mística que cantaba un religioso a María Santísima, apareciéndosele en figura de peregrina, caminando de Roma para Santiago” (BDCYL, s.f., p.1), aludiendo así a la propia tradición contextual del romance en la Maragatería. Es que, en la Maragatería, el amado

reencuentra a la amada cuando entra a la Iglesia. Es allí donde descubre que es la Virgen María al ver su imagen en el altar mayor del templo y le pide perdón por no haberla reconocido, por la confusión. Los últimos versos, por tanto, varían respecto a otras versiones, mostrando este hecho de forma clara.

En esta versión de Fidalgo, que coincide con la conservada en la Biblioteca Nacional de España se comprueba claramente este hecho. En los versos finales, tras la descripción de la doncella, el texto dice “a sus pies rendido, a mi peregrina pido perdón”, siendo el peregrino el que se arrodilla ante la figura y le pide perdón.

José Manuel Sutil recoge en el Val de San Lorenzo, en el corazón de la Maragatería, estas mismas referencias comentadas, igual que lo haría el etnomusicólogo estadounidense Alan Lomax.

Alan Lomax (1915-2002) coincidió en julio de 1953 en el festival de Palma de Mallorca con el grupo de baile de Val de San Lorenzo, localidad de leonesa de la Maragatería, muy próxima a Astorga. Las gentes de esta localidad, como las pertenecientes a otros pueblos leoneses, tenían la costumbre de participar como grupo organizado y ataviado al estilo tradicional en diversos actos costumbristas, en jornadas culturales, o en recibimientos ante visitas de autoridades y festivales folklóricos organizados desde finales del siglo XIX. En estos actos se representaban y daban a conocer las distintas danzas de la región.

En aquel festival folklórico de 1953, el etnomusicólogo Alan Lomax pudo admirar las danzas, las tonadas y las canciones maragatas, algo que debió llamar la atención del investigador estadounidense hasta el punto de concertar una visita a la región. En noviembre de ese mismo año, Lomax recorrería la Maragatería. Una vez en la región, y mediante el contacto con Don Isaac Feliz Blanco, maestro de Capilla de la Catedral de Astorga, y Don José Silva Geijo, pianista astorgano, registró gran cantidad de documentos sonoros a los intérpretes más reconocidos de la zona, entre los que destacan el tamborilero Aquilino Pastor y la familia Geijo Alonso.

El repertorio registrado por Lomax es el más característico repertorio de baile de la zona, al ser las piezas más populares y arraigadas. Aunque

estas grabaciones se centran principalmente en canciones, hay una serie de registros especialmente interesantes, los temas en los que el tamboril y la flauta acompañan al grupo de voces. Son grabaciones casi únicas pues salían de lo habitual, constituyendo cierta rareza documental. Los registros de Lomax incluían la *Alborada*, Baile corrido, boleras y jota, Baile de dulzaina, *El trébole*, La ronda, *Los sacramentos de amor* o *Llevan maragatas en el manteo*, entre otros.

Destaca la presencia en esta selección del romance de *La Peregrina*. Según las notas del etnomusicólogo habría grabado un fragmento del romance en Castrillo de los Polvazares (León), el 3 de noviembre de 1952 a Aquilino Pastor, de Santa Catalina de Somoza, reconocido tamboritero maragato, que por entonces contaba con 63 años, quien realizaría la interpretación con la tradicional flauta de tres agujeros y el tamboril junto a un grupo de mozas. Tal y como citan Casado Lobato y Porro, Lomax destaca que “tal vez el romance más conocido de toda la maragatería sea este de *La Peregrina*” (Casado Lobato y Porro, s.f.).

De nuevo se describe en este registro el romance como el encuentro entre un hombre y la Virgen -vestida de peregrina- de la que se enamora nada más verla y a la que busca desesperadamente tras ese encuentro, hasta que se da cuenta de que la peregrina es en realidad la Virgen María.

5.2. EL ROMANCE DE *LA PEREGRINA* EN LOS RITOS MARAGATOS

Esta relevancia del canto como seña de identidad maragata hace que se identifique su melodía con la región y sus sonoridades propias.

En la tradición oral de la Maragatería será este uno de los temas mas arraigados y que hayan pasado de generación en generación de forma más pulcra, siendo conocido en la actualidad su texto y melodía por los habitantes de la región de todas las edades.

Así podemos encontrar este tema como danza en algunos de los ritos populares más destacados de la región.

5.2.1. Fiestas en honor a la Virgen

Entre estos ritos caben destacar su presencia como tema inicial y principal de las Fiestas en honor a la Virgen en las distintas advocaciones de la

Maragatería, donde al salir de la Iglesia, tras la celebración de la Eucaristía por la patrona. En ese momento, la flauta entona la melodía de la canción acompañada del tamboril, al que se suman las gentes del pueblo con el repiqueteo de las castañuelas y el recitado o canto de los versos.

Hablamos de romerías tan destacadas como las realizadas en la Fiesta de la Virgen de los Remedios de Luyego de Somoza, celebrada el segundo domingo de octubre. “La maragatina”, nombre con el que se conoce popularmente a esta advocación, Nuestra Señora de los Remedios, es la patrona de la Maragatería y, como tal, reúne entorno a su fiesta todos los arquetipos culturales y musicales maragatos. Así al son de tamboril, flauta y castañuelas, las gentes de maragatería, Somoza, Bierzo, Eria y Duerna, acuden a besar su manto, uno de los más venerados de la diócesis de Astorga. Este hecho hace que el uso de la melodía de *La Peregrina*, junto con la *Salve Maragata*, como núcleo central de las músicas empleadas, corrobore la identificación de esta comarca con ella. Es reflejo de la austeridad maragata, que es también la austeridad de la ermita de Luyego, donde la decoración se concentra en el interior.

Más allá de las fiestas a las distintas advocaciones de Nuestra Señora que tiene lugar en las distintas poblaciones maragatas, encontramos también la interpretación de *La Peregrina* a la salida de la iglesia en las celebraciones de El Salvador, El Corpus y El Cristo en Quintanilla de Somoza, siendo interpretada en el propio atrio del templo al concluir la Eucaristía.

5.2.2. La boda maragata

Otro de los ritos en los que destaca la presencia de este romance en los que acompañan la boda maragata.

Tal y como recoge Martínez-Lombó (2024) en sus investigaciones sobre el uso de la música en la boda maragata, en los bailes de la boda, celebrados al caer la tarde del día de la celebración, era frecuente que se comenzase el conjunto de danzas con el baile de *La Peregrina*, utilizándose la versión instrumental del mismo.

Es el esquema de pasos y la actitud de los propios danzantes la que refleja la narración, al haber perdido esta versión danzada la letra. En este conjunto de pasos, el danzante busca entre las mozas a su peregrina

y, cuando la encuentra, suelta la zapateta, fuerte brinco con desplazamiento lateral de las piernas que es característico de la región.

El romance fue impreso y reimpresso desde el siglo XVIII en pliegos de cordel y vendido y cantado por los ciegos ambulantes y en Maragatería se adaptó para uno de los bailes locales propios del ritual de la boda desde donde se extendió su popularidad.

Al atardecer del día de la celebración de la boda, comienza el baile con la entradilla, formando un círculo de parejas de bailadores. Continúan las danzas con el corro de bodas, en el que un hombre baila con todas las mujeres, colocadas en semicírculo. Existe otra modalidad del baile, en la que cada varón baila con dos mujeres, también en semicírculo.

La peregrina ocuparía, por tanto, uno de estos dos momentos, la entradilla o el corro de bodas.

Se suceden los típicos bailes maragatos, al son de la flauta, del tamboril y de las castañuelas. Los movimientos de los danzantes, hombres y mujeres reproducen las actitudes que observamos en el romance objeto de estudio. Los movimientos de la mujer, la peregrina, son reposados, discretos, con los brazos caídos y los pasos sin apenas levantar el pie del suelo. Los hombres danzan brazos en alto, con movimientos enérgicos, haciendo sonar sus castañuelas con un sonido sonoro; sus pasos son también enérgicos e incluyen el fuerte brinco de la “zapateta”.

La figura del tamborilero o “tamboritero” es imprescindible en la tradición maragata, y, evidentemente, en esta representación del romance. Su figura, referente continuo en el conjunto del folklore leonés, es casi heredera de los maestros de danza palaciegos que, enseñaban y transmitían este arte, siendo ellos los mejores conocedores de los bailes y danzas de la tierra.

5.3 REVERSIONANDO *LA PEREGRINA*

La presencia de esta melodía en la cultura Maragata ha conducido a que muchos grupos tradicionales realicen sus propias versiones y adaptaciones de la considerada canción por excelencia del pueblo maragato.

Así encontraremos versiones de esta tonada entre el repertorio habitual de Maximiliano Arce Simón, reconocido tamboritero maragato cuyas grabaciones de jotas, danzas han sido registradas por numerosos estudiosos del folklore y la cultura maragata. Nacido en 1937 en Chana de Somoza, siempre ha desarrollado su vida alrededor de la flauta y tamboril maragato, instrumento que empezaría a tocar con tan sólo cinco años. Pasó de pastorear ovejas a crear una prestigiosa escuela de tamboriteros (Arce Simón, 2010). Recientemente su trayectoria musical ha sido reconocida con el Premio MT Trayectoria 2024 Reino de León. Sin duda ha sido una referencia imprescindible en el folklore maragato y la región leonesa, maestro de decenas de músicos que aún hoy se acercan a Rabanal del Camino para recibir sus consejos. La versión de *La Peregrina* de Maxi Arce, es, sin duda, una referencia para el estudio de este romance y su melodía.

No podemos olvidar la versión del grupo La Braña -fundado en 1980-, que, en su disco de 1994, *Canción tradicional leonesa, volumen 6*, incluye grabación de la tonada. Una mayor adaptación es la realizada por el grupo “Aires de Perales”, que interpreta una versión para piano a solo.

Su popularidad se extiende más allá de las brañas Maragatas, haciendo que etnomusicólogos e investigadores musicales identifiquen la Maragatería con esta melodía, tal es el caso de Joaquín Díaz, músico y folclorista, académico honorífico de la Real Academia de las Artes de la Purísima Concepción y presidente titular honorífico de la Cátedra de Estudios sobre la tradición de la Universidad de Valladolid.

También Arcadio Vicente, el “Tamboritero de la Ribera”, realiza una revisión del romance, llevándolo a ritmo de charrada, produciendo una traslación a Salamanca. Arcadio Vicente falleció el 13 de diciembre de 2024, a los 90 años de edad después de más de ocho décadas dedicadas al tamboril.

El grupo folk palentino Carrión formado en 1996, han versionado *La Peregrina*, instrumentándola para un numeroso grupo que incluye instrumentos tradicionales, tales como dulzaina o pito castellano, atabales, panderos, pero también instrumentos clásicos como violín, contrabajo,

o guitarra, a los que añaden instrumentos propios de otras culturas como darbuka o djembé,

5.4. REVISIÓN Y ADAPTACIÓN DE *LA PEREGRINA* AL REPERTORIO SINFÓNICO

Del mismo modo, esta tonada ha sido tomada como cita musical para aludir a la región en distintos contextos, desde los ritos tradicionales a su incorporación en obras del repertorio sinfónico o su utilización a modo de banda sonora en películas y documentales sobre o rodados en Maragatería.

Este es el caso de las *Dos Danzas leonesas*, del compositor astorgano Evaristo Fernández Blanco (1902-1993).

Esta obra fue compuesta en 1932. en una época en la que en España músicos, compositores y estudiosos vivían una exaltación de los regionalismos. Enrique Fernández Arbós, anima al astorgano en la década de los treinta y tras presentar diversas obras compuestas en un estilo vanguardista, a componer una obra que se aproximase más al gusto del público de la época. Esto es, algo que pudiese estrenar con la Orquesta Sinfónica de Madrid, de la que era director, y no tanto las obras de tendencia vanguardista en las que Fernández Blanco estaba inmerso (Carro Celada, 2002).

En esta obra y, siguiendo la premisa de Arbós, Fernández Blanco realiza una mirada sobre la música popular de sus raíces, sobre la música leonesa, maragata. Tal y como reconoce el autor (Carro Celada, 2002), estas obras reflejan su espíritu leones, y se inspiran en las vivencias y paisajes de la región.

La primera de las danzas es un canto a su comarca natal, Astorga, y a sus gentes, con la introducción del sonido de la dulzaina, la chifla y el tamboril. La segunda entronca esta región con el norte peninsular, con Asturias y con Cantabria, relacionando las tres regiones a través de sus melodías compartidas.

La primera danza, ternaria, Allegretto vivo en Sol Mayor, presenta una forma de allegro de sonata en la que exposición y recapitulación carecen de tema B. Comienza con una introducción, en la que el tamboril,

acompañado de flautas y cuerda, ese tamboritero maragato, presenta el motivo rítmico ternario que estará presente en ostinato a lo largo de toda la composición y que es característico de las danzas del Alto León, en las que el pandero sin sonajas acompaña el canto de las mozas.

Las melodías de los temas de este movimiento están basadas en canciones populares leonesas. Como vemos en la Figura 1, el tema tiene dos secciones diferenciadas. Así, podemos relacionar la primera parte del tema A con las tradicionales En casa del Tío Vicente/Al lado de mi cabaña o el estribillo de A la entrada de León (Manzano, 1993: Tomo I, 452 y 473), pero también a la tonada de ronda cántabra A la entrada del pueblo, del Cancionero de la Montaña (Hidalgo Montoya, 1976).

FIGURA 1. Comparación de los temas empleados en la danza primera de las Dos Danzas leonesas y la melodía de *La Peregrina* de la que se ha realizado una transcripción de la melodía. Los fragmentos de la partitura han sido tomados de la fuente original manuscrita (Fernández Blanco, 1932).

Trasncripción de *La Peregrina* tal y como se canta en Astorga.

ALLEGRETTO VIVO tema A	a1
	a2
Motivo Rítmico ternario	principal
	desarrollado

Temas empleados en la danza primera de las *Dos Danzas Leonesas*.

Fuente: Elaboración propia a partir de la partitura de *Dos Danzas Leonesas* (Fernández Blanco, 1932, pp. 1-2). Transcripción musical de elaboración propia.

Vislumbramos esa melodía que nos recuerda a la segunda de las frases de la tonada En casa del tío Vicente, que se combina con el inicio de A la entrada de león, siendo dos tonadas que comparten perfil melódico. La segunda parte de este tema se asemeja a la canción narrativa de *La Peregrina* (Manzano, 1993, pp. 335-336 y pp. 384-388), tema tradicional cantado en Maragatería y presente en el repertorio habitual de los tamboriteros.

El tema evoluciona y nos lleva a otra melodía, esta sí típicamente maragata, propia del baile de la boda maragata, el romance de *La Peregrina*. Es este un tema, donde una peregrina, camino de Santiago, que se pierde y su peregrino la busca girando en la danza evocando ese recorrido que narra el texto. Un recurso que, si se quiere se puede reinterpretar como el canto del mozo a su tierra amada, ya que, añade una serie de guiños a rasgos característicos de ese baile.

Así, avanza esta exposición, con mutaciones y transformaciones del tema principal, conduciéndonos al Desarrollo, de forma bipartita. En esta sección juega con motivos procedentes de la exposición, que se presentan superpuestos al trino constante en la pandereta con la indicación “frotando la membrana con el pulgar” (Fernández Blanco, 1932, p. 4). Alude, por tanto, a la técnica de las pandereteras de la zona.

5.5. PRESENCIA DE LA PEREGRINA EN AUDIOVISUALES ENTORNO A LA MARAGATERÍA Y SUS GENTES

Concluimos esta exposición recogiendo varios ejemplos de audiovisuales que han empleado el romance de *La Peregrina* a modo de Banda sonora para aludir a la Maragatería y sus gentes. Una especie de leit motiv de la región.

La popularidad de este canto en la región, junto con la presencia en el mismo de los rasgos típicos del folclore maragato tales como la importancia del tamboril, reflejo de los usos y costumbres de la danza maragata o melodía modal en la flauta de tres agujeros con línea melismática reducida.

Así, por ejemplo, en el documental biográfico sobre la escritora cántabra Concha Espina¹⁹² realizado por RTVE en 1968. En este documental se emplea esta melodía en su versión instrumental cuando se habla de la etapa en la que la escritora vivió en tierras maragatas, cuando se alude a su vinculación con la comarca o cuando se detallan los rasgos de su novela *La Esfinge Maragata*.

Aparecerá, así mismo, en documentales sobre la región como el realizado en 1949 por RTVE sobre la boda maragata en Castrillo de los Polvazares y emitido en el No-Do dentro de su programa “Por tierras de León”. También ha sido empleado en diversos documentales sobre el Camino de Santiago, sirviendo de soporte musical al trayecto de éste por tierras maragatas, o en campañas de promoción turística.

6. CONCLUSIONES

Tras identificar las características musicales y textuales del romance de *La Peregrina*, hemos identificado aquellos que se convierten en identitarios de la región maragata y sus gentes.

Con los análisis presentados, tanto en el terreno de la composición musical académica como del audiovisual, hemos corroborado la referencia identitaria implícita en la melodía objeto de estudio.

Así mismo hemos visto cómo esta tonada se convierte en modelo, entrando a formar parte indispensable de los principales rituales del pueblo maragato. Además, constituye una referencia fundamental del folclore de la región siendo interpretado y reinterpretado por diversos grupos de música tradicional-

Con todos los rasgos comentados, podemos afirmar que *La Peregrina*, es, sin duda, la melodía la canción maragata por excelencia, fruto de la influencia del Camino de Santiago.

¹⁹² Concepción Rodríguez-Espina y García-Tagle (1869-1955). Fue una escritora española autora de varias novelas que fueron llevadas a la gran pantalla, entre ellas *La Esfinge Maragata*. Fue esta una de sus primeras obras y supuso para la autora la consecución del Premio Fastenrath de la Real Academia Española. La obra está ambientada en la Maragatería, en Castrillo de los Polvazares. Concha Espina pasó varias temporadas en León, Astorga y Castrillo de los Polvazares a partir de 1909, año de su regreso a España desde Méjico.

7. REFERENCIAS

- Alonso Cultura. (s.f.). *Romance de la peregrina conservado desde antiguo en el pueblo de El Alonso*. Consultado el 11 de enero de 2025. <https://bit.ly/40tliKR>
- Andrés Oliveira, J., García, C.T., Gutiérrez Gómez, D., Gutiérrez Rodríguez, S., Araújo Silva, D. y Urones Sánchez, L. (2024). *Alan Lomax en la Provincia de León. Estudio y transcripción de las grabaciones*. Fundación Lola Pérez Rivera.
- Arce Simón, M. (2010). *Memorias de un maragato*. Monte Casino.
- Biblioteca de Castilla y León (s.f.). *La divina peregrina: canción mística que cantaba un religioso a María Santísima*. N. Fidalgo. Consultado el 11 de enero de 2025. <https://bit.ly/4fV4h9>
- Biblioteca Real Academia Española. (S. XIX). *La Divina Peregrina. [Pliego de cordel]*. Consultado el 10 de enero de 2025. <https://bit.ly/4jajcl8>
- Casado Lobato, C y Porro, C.A. (s.f.). *Los registros sonoros de Alan Lomax en Castrillo de los Polvazares y Villalibre de Somoza (León) en 1952 (III)*. Biblioteca Virtual Miquel de Cervantes. Consultado el 10 de enero de 2025. <https://bit.ly/4hbUsh4>
- Coletto, M.A.(dir.) (2018, 6 de agosto). Concha Espina, una escritora olvidada. [episodio de podcast]. Documentos RNE. RNE. <https://goo.su/CMUPW>
- Pérez Azaústre, J. (dir.) (2023, 27 de octubre). La esfinge maragata. [episodio de podcast]. *No eran molinos. Clásicos de la Literatura*. RNE. <https://goo.su/ilxNl>
- Fernández Blanco, E. (1932). *Dos Danzas Leonesas*. [Partitura musical manuscrita]
- Garrido Palacios, M. (1996). *El Cancionero de Alonso: para bailar, cantar y tañer a la guitarra*. Castilla Ediciones.
- González Rojo, M. (2023, 18 de diciembre). *Otras presencias femeninas en el Camino*. Masticadoresfem. <https://bit.ly/3WDfIo7>
- Manzano Alonso, M. (1993). *Cancionero Leonés I (I). Rondas y Canciones*. Diputación Provincial de León.
- Martínez-Lombó Testa, J. (2024). La música en los rituales nupciales de la boda maragata y la boda vaqueira. En S. Olivero Guidobono (Coord.), *Materiales, técnicas, estrategias y resultados. Planteamientos humanos ante los retos socio-culturales*, pp. 317-335. Dykinson. <https://bit.ly/406vKHQ>

EVOLUCIÓN Y RESIGNIFICACIÓN EN LA BALADA *THE THREE RAVENS*

MARÍA ALONSO SENTÍES
Universidad de Oviedo

1. INTRODUCCIÓN

1.1. BREVE REPASO HISTORIOGRÁFICO

La balada es una forma canción de carácter narrativo que surge a finales del siglo XIII y tienen su apogeo durante los siglos XVI y XVII. El término también hace referencia a cualquier texto narrativo escrito para ser cantado. Encontramos colecciones de baladas en muchos países europeos, como Dinamarca, Francia o España, Gran Bretaña o Escocia, y en cada uno de ellos se da un nombre distinto a estas composiciones – en España, por ejemplo, se conocen con el nombre de “romance” –, pero en este trabajo nos centraremos en la balada desarrollada en Inglaterra, Escocia y, más tarde, Estados Unidos (Poter y Barlow, 2001).

Los antecedentes de la balada medieval inglesa son la música de danza y villancicos procedentes de Francia, aunque también presenta influencias de la épica francesa y alemana (Houseman, 1952). Así, el término “balada” viene del latín “ballare” (bailar) y se relaciona con conceptos como “chanson balladé”, “ballade” o “ballata”, aunque a lo largo del siglo XIII pierde estas connotaciones que la relacionan con la danza (Ballad, 1950). Desde su aparición a finales de la Edad Media, las baladas fueron interpretadas principalmente por juglares o habitantes de las ciudades pertenecientes a clases bajas (Houseman, 1952).

Existen paralelismos entre los argumentos de muchas baladas, creándose así sagas con motivos o personajes comunes. Tomamos como ejemplo las baladas que cuentan la historia de Robin Hood, muy numerosas. También existen tópicos que se repiten, como el llamado

“singing bone”, donde una reliquia de un muerto identifica a su asesino. En cuanto a la función de las baladas, conmemoran momentos importantes para un pueblo, como batallas, y también relatan conflictos familiares o historias de amor trágicas (Poter y Barlow, 2001).

A finales del siglo XV, con el auge de la imprenta, surge la llamada “broadside ballad” (Poter y Barlow, 2001), impresa en papel –a veces de nueva composición– con el fin de venderse en la calle o durante festividades. Gozaban de gran popularidad, y, gracias a ellas, la balada comienza a tener una tradición escrita.

Aunque la balada inglesa tiene difusión por toda Europa, su mayor expansión se produce en América del Norte, por la llegada de colonos ingleses. Ya en el siglo XVII difunden las baladas en el nuevo continente, pero este proceso se acelera con el aumento de población inglesa en América durante el siglo XVIII. Estos nuevos pobladores se instalan alrededor de los Montes Apalaches, dando a conocer las baladas especialmente en esa zona (Laws, 1957). Una de las publicaciones más importantes que recoge varias de estas baladas es *English Folk Songs from the Southern Appalachians* (1917), de Cecil Sharp y Olive Campbell. Con la consolidación del repertorio baladístico en América, este vive nuevos procesos de cambio y resignificación, y se altera el vocabulario o las historias que resultan ajenas a la población americana (Coffin, 1977). Los elementos sobrenaturales de algunos argumentos tienden a desaparecer, y surgen baladas cuya temática trata crímenes o cowboys. La balada también se extendió, gracias a la inmigración, por Australia (Poter y Barlow, 2001).

En el siglo XVIII comienza el interés por la recopilación de baladas, unido a su renacimiento en la poesía inglesa. La primera de estas colecciones fue *Reliques of Ancient English Poetry*, recopilada por Percy en 1765. El autor comenta el carácter oral de las baladas, interpretadas por juglares, y las presenta como un arte antiguo y popular que debe estudiarse y recuperarse. A finales del siglo XVIII comienza en Inglaterra un debate sobre el origen de las baladas y su naturaleza híbrida –entre la literatura oral y escrita–, forjándose los mitos románticos que continuarán durante el siglo XIX (McDowell, 2010).

En 1827, William Motherwell resume en *Minstrelsy: Ancient and Modern* la temática y características prototípicas de la balada, entre las que se encuentran el narrador en tercera persona, las repeticiones de frases y la presencia de epítetos. Menciona también el carácter oral del género, que hace que existan varias versiones de una misma balada. Una de las colecciones de baladas más importantes es *English and Scottish Popular Ballads* (1882-1898) publicada por James Child, en la que se recogen 503 baladas, principalmente procedentes del siglo XVIII y XIX. Otra recopilación destacada es *Minstrelsy of the Scottish Border* (1812) de Walter Scott.

1.2. TEMÁTICA Y CARACTERÍSTICAS FORMALES

En cuanto a la temática, las baladas pueden presentar una gran variedad de argumentos, y son muchos los autores que han intentado clasificarlos. Motherwell (1827) las divide entre baladas con historias ficticias y con historias reales. Las primeras pueden ser “Romantik” –historias verosímiles y que podrían haber tenido lugar– o “Ancient Songs” –argumentos poco realistas, muchas veces basados en la superstición o con elementos sobrenaturales–. En su libro *British Popular Ballads* (1952), Houseman las divide en religiosas, de temática sobrenatural, trágicas, de amor, históricas y humorísticas. Este autor sintetiza las tramas más comunes de las baladas, que suelen desarrollarse en la naturaleza o castillos nobiliarios. Son escasas las baladas de temática religiosa, pero muy numerosas todas aquellas que presentan elementos sobrenaturales e historias trágicas, especialmente relacionadas con el amor. Por otro lado, algunas baladas versan sobre temas históricos (Houseman, 1952).

Las baladas están formadas por estrofas de cuatro versos cada una. Estas estrofas encajan normalmente en uno de estos dos modelos: el primero está formado por un pareado, entre el que se intercala el estribillo, muchas veces formado por palabras o sonidos sin un significado; el segundo modelo lo conforman cuatro versos, con rima entre el segundo y el cuarto (Ballad, s.f.).

De sus características formales, destacamos la presencia, normalmente, de no más de dos o tres personajes –que además están poco caracterizados– y el avance rápido de la acción, que comienza con la

presentación de los personajes. Las baladas están plagadas de recursos retóricos, entre los que –como ya indicaba Motherwell– la repetición cobra mucha importancia, permitiendo acomodar el texto a la música y sirviendo como recurso nemotécnico¹⁹³. Un ejemplo de esto son los esribillos antes comentados, formados por sonidos sin sentido, que están al servicio de la música y la interpretación (Poter y Barlow, 2001).

La melodía de las baladas suele ser silábica, y es común que cada verso de la estrofa tenga una música diferente. La cadencia principal se encuentra comúnmente al final de los versos dos y cuatro de cada estrofa, terminando la primera en dominante y la segunda en tónica. Muchas baladas no son originalmente tonales, puesto que se interpretaban antes de la consolidación del sistema tonal. En cuanto al ritmo, son indistintamente binarias o ternarias, siendo especialmente comunes las melodías que encajan en compases de 4/4 o 6/8. Sin embargo, debido al carácter oral de la balada, los intérpretes no siempre se ajustan a un ritmo regular, por lo que encontramos también compases como 5/4 o 9/4 (Poter y Barlow, 2001). Los contextos en los que se han interpretado las baladas han ido modificándose con el tiempo. Hasta el siglo XIX era común su interpretación en el entorno doméstico, por lo que el género ha sido cultivado especialmente entre las mujeres. Desde finales del siglo XIX, gracias al fonógrafo y, más tarde, la cinta magnética, las baladas comienzan a grabarse, y a partir de 1950 es común su interpretación en clubs o festivales de folk (Poter y Barlow, 2001).

En este artículo trataremos el caso de la balada *The Three Ravens*, que relata la conversación entre tres cuervos que desean comer el cuerpo de un caballero, y que aparece recogida desde el siglo XVII.

¹⁹³ Véase Britannica (s.f.). Incremental repetition. En *Encyclopedia Britannica*. Recuperado en 5 de enero de 2025, de <https://bit.ly/3BXXRRC>

2. OBJETIVOS

- Realizar una síntesis de las recopilaciones de la balada, atendiendo a en qué países y épocas tuvo mayor relevancia.
- Comprender los simbolismos presentes en el texto de *The Three Ravens* y cuáles de los elementos que lo conforman son característicos de las baladas.
- Recopilar menciones a la balada en otros repertorios artísticos, como ilustraciones.
- Entender las resignificaciones de la balada con el paso del tiempo, el estilo musical y el contexto en el que se interpreta.
- Analizar la evolución y los cambios en el texto y la música, e interpretarlos según el contexto en el que tienen lugar.

3. METODOLOGÍA

Hemos buscado y examinado distintas fuentes de carácter literario, musical, iconográfico, además de grabaciones de interpretaciones de la balada muy diferentes entre sí. Gracias a ellas, hemos analizado el texto y clasificado diferentes versiones del mismo. Destacamos la importancia de colecciones como *English and Scottish Popular Ballads* (1882-1898) o *The Journal of American Folklore* en lo relacionado con la búsqueda de las distintas variantes textuales.

En cuanto a la música, hemos realizado un análisis centrándonos, en el caso de las partituras, en la armonía y perfil melódico. Para este proceso, han sido de gran utilidad *Melismata* (1611), los dos volúmenes de *Ancient Songs and Ballads from the Reign of King Henry the Second to the Revolution*, de Ritson y *English Folk Songs from the Southern Appalachians*, de Campbell y Sharp. En cuanto al análisis de las grabaciones, hemos atendido también a la utilización de la voz, el *tempo* y los instrumentos que se usan en cada interpretación.

A continuación, hemos profundizado en el análisis de la evolución de *Three Ravens*, buscando cancioneros que recopilaran la balada

traducida a otros idiomas. En estos casos nos hemos centrado en el contexto histórico en el que tiene lugar la traducción, y sus interpretaciones grabadas, si existieran. Para recopilar estas traducciones ha sido de especial utilidad “Os corvos de Púchkin: a tradução da tradução” de Américo y, a la hora de comprender las particularidades musicales en sus interpretaciones, destacamos *An Evolving Tradition: The Child Ballads in Modern Folk and Rock Music* de Thompson.

4. RESULTADOS

4.1. PARÁMETROS FORMALES

En cuanto a la temática, la balada comienza con tres cuervos que se preguntan qué comer. Uno de ellos menciona un caballero muerto recientemente, pero cuyo cadáver está custodiado por halcones, perros y una cierva que besa sus heridas y está siempre cerca de él. Más tarde lo entierra, dejando a los cuervos sin comida. Por último, el narrador termina con los versos "Dios envíe a cada caballero / Tales halcones, tales sabuesos, y tal amante". El texto encaja con las características de la balada, puesto que tiene un narrador en tercera persona que no participa en la acción y en la primera estrofa se presenta a los personajes y la situación. En cuanto a los símbolos, la cierva es una metáfora de la amante del caballero.

La balada *The Three Ravens* tiene una estructura estrófica. Los versos van en pareados y las estrofas están formadas por cuatro versos. Entre ellos se intercala un estribillo formado por sonidos sin un significado concreto, como es común en muchas baladas. Está, originalmente, en modo mixolidio, aunque vive un proceso de tonalización. Presenta las características musicales típicas de la balada: una armonía sencilla — utiliza únicamente I, III, IV y V— y una parada en la dominante en mitad de la estrofa. En este punto de las baladas se encuentra normalmente la nota más aguda, pues la melodía ha tenido un perfil ascendente, que ahora comienza un descenso prolongado hasta el final de la obra. *Three Ravens* encaja con este perfil melódico, aunque la nota más aguda se encuentra en el primer verso del segundo pareado, y no al final del último verso del primer pareado, coincidiendo con la parada en V.

Antes de comentar la evolución de *Three Ravens*, es importante mencionar la existencia de *Twa Corbies*, una balada escocesa que sigue la misma temática, pero desde una perspectiva satírica. Los ciervos se alimentan del cuerpo del caballero, y comentan cómo el perro, el halcón y la amada se han olvidado de él. Esta balada, que también recoge Child, aparece escrita por primera vez en el volumen recopilado por Scott, versión que incluye una estrofa más que la recopilada por Child.

4.2. THE THREE RAVENS EN INGLATERRA

El primer registro de esta balada lo encontramos en *Melismata*, un libro de canciones compiladas por Thomas Ravenscroft y publicado en 1611. *Three Ravens* aparece dentro del apartado “Country Pastimes”, siendo otros apartados del cancionero “Court Varieties”, “Citie Rounds”, “Citie Conceites” y “Country Rounds”.

FIGURA 1. *There Ravens en Melismata (1611), Ravenscroft,*

COUNTRY PASTIMES.

Treble. 22. 4. Voc.

Here were three Rauens fat on a tree, Downe a downe, hay down, hay
downe. There were three Rauens fat on a tree, with a downe, There were three
Rauens fat on a tree, they were as blacke as they might be, with a downe derrie,
derrie, derrie, downe, downe.

Fuente: *Melismata* (1611), Ravenscroft, p.35

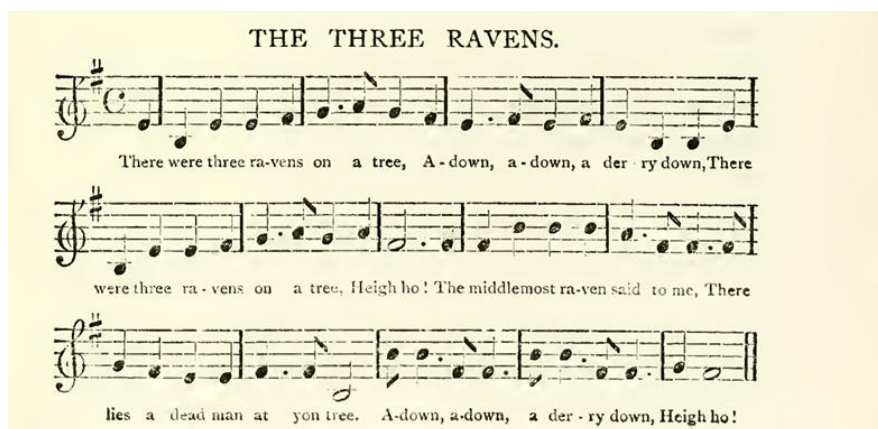
Desconocemos la fecha exacta de la balada, pero se trataría de las más antiguas del libro. Joseph Ritson, que recopila esta balada en su primer y segundo volumen de *Ancient Songs and Ballads from the Reign of King Henry the Second to the Revolution*, menciona también que *Three Ravens* se trata de una de las obras más antiguas de *Melismata*. Otra de estas antiguas baladas es *The Baffled Knight* o *Blow Away the Morning Dew*, recogida en *Deuteromelia* (1609). Es llamativo cómo utiliza también las palabras “heigh derry down”. Su significado no está claro, al igual que desconocemos si estas palabras estuvieron presentes desde las primeras interpretaciones o si fueron añadiéndose y modificándose con el tiempo¹⁹⁴.

La versión que sigue más fielmente la balada como está recopilada en *Melismata* es la interpretada por el grupo de música *Lumina Vocal Ensemble*, en la que se intercalan voces masculinas y femeninas, cantando la melodía principal y contramelodías a modo de acompañamiento. No utiliza instrumentos. Existen otras versiones que siguen la partitura recogida en *Melismata*, como la grabada por el grupo *Amarylli*, con una voz de soprano y un acompañamiento de laúd. Se han grabado también versiones en las que el cantante es un contratenor, como la de Alfred Deller, donde acompañan al cantante un laúd y una guitarra. Aunque esta interpretación sigue la melodía recogida en *Melismata*, la escuchamos ahora tonalizada; es decir, con el VI grado un semitono rebajado respecto a la versión de 1611. También aparece recogida por Motherwell, con una melodía y letra similar a las anteriores.

En otras versiones no aparece la metáfora de la amada como una cierva. Es el caso de la recogida en *Traditional Tunes, a Collection of Ballad Airs* (1891), de Frank Kidson. Asimismo, la temática es diferente a la que plasma la letra recogida por Child. En esta versión, el cuervo se dirige al narrador y no a los otros dos animales, además de que no desean comer el cadáver, sino que la letra se centra en el lamento de la amada por la pérdida. También presenta un estribillo con sonidos sin un significado claro, pero las onomatopeyas usadas son otras.

¹⁹⁴ Sobre los posibles significados del estribillo de *The Three Ravens* remitimos a Chatman III, V. V. (1963). “The Three Ravens” Explicated. *Midwest Folklore*, 13(3), 177-186.

FIGURA 2. *Thee Three Ravens en Traditional Tunes (1891), Kidson,*



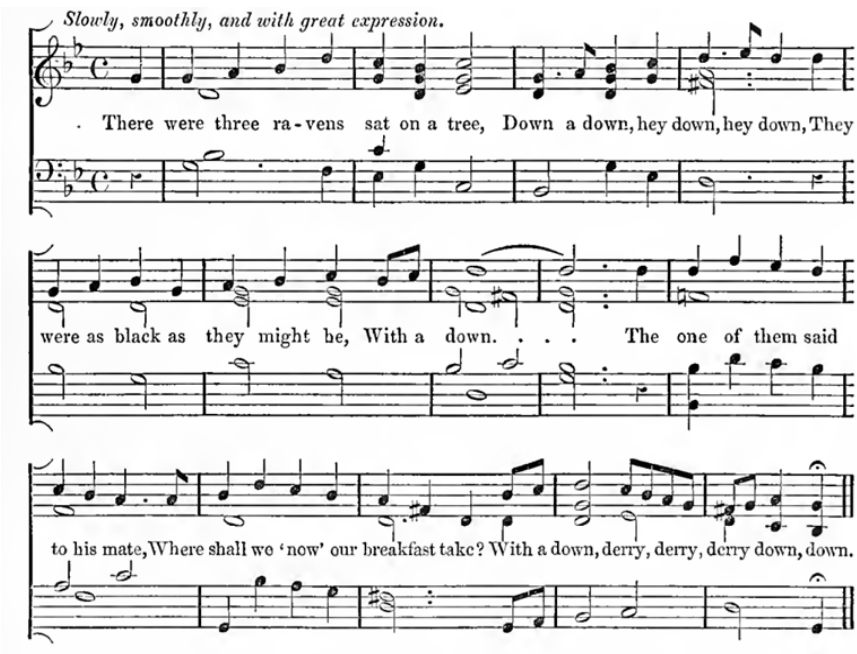
Fuente: *Traditional Tunes (1891), Kidson, p. 113*

Musicalmente, difiere de la original, aunque los perfiles melódicos son similares, con una semicadencia en la dominante al final de la estrofa y en tonalidad menor. Kidson explica que esta versión fue recogida por John Holmes, procedente de Roundhay, que había escuchado la balada por primera vez en 1825, cantada por su madre. Hannah James y Toby Kuhn grabaron una versión que sigue la melodía recopilada en *Traditional Tunes*. La voz de la cantante está muy lejos de los ejemplos líricos vistos anteriormente y la instrumentación es moderna, formada por un acordeón y violonchelo. Estos instrumentos interpretan interludios instrumentales que no están presentes en las versiones recopiladas.

Se conserva también en el cancionero *Popular Music of the Olden Time*, recopilado por William Chappel y publicado en 1855. El autor menciona cómo la balada, a pesar de su antigüedad, es muy popular, y ha encontrado distintas versiones que cambian ligeramente tanto en el texto como en la música. Es especialmente destacable que aparezca en el cancionero con arreglo armónico.

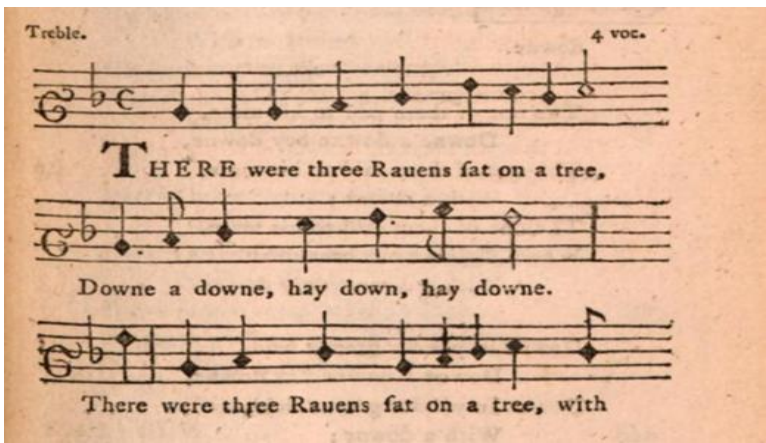
Podemos observar algunas diferencias musicales con las versiones antes comentadas, como el final del primer verso, que ahora termina en la subdominante. Esta misma peculiaridad se encuentra en la melodía recogida en *Ancient Songs: From the Time of King Henry the Third, to the Revolution (1790)*.

FIGURA 3. *The Three Ravens en Popular Music of the Olden Time (1855), Chappel,*



Fuente: Popular Music of the Olden Time (1855), Chappel, p.59

FIGURA 4. *The Three Ravens en Ancient Songs vol 1.(1790), Ritson, p. 155*



Fuente: Ancient Songs vol 1.(1790), Ritson, p. 155

William Chappel recoge la balada también en *Old English popular music*, pero ahora se trata de la melodía de *Melismata* tonalizada. El propio autor explica en el prólogo que muchas canciones de este libro aparecían ya en sus publicaciones anteriores, pero las melodías de esta nueva obra son diferentes, en ocasiones por haber encontrado una fuente más antigua. La versión está también armonizada, aunque ahora sí se utiliza el V grado al final del primer verso.

FIGURA 5. *The Three Ravens en Old English popular music vol.1 (1893)*

THERE WERE THREE RAVENS.

*Melismata, 1611.*¹

[*] There were three Ravens sat on a tree, Downe, a downe, hay

[Moderate.]

downe, hay downe, There were three Ravens sat on a tree, with a

downe; . . . There were three Ravens sat on a tree, they were as

blacke as they might be, with a downe, der-rie, der-rie, der-rie, downe, downe.

Fuente: *Old English popular music vol.1 (1893)*, p. 75

4.3. THE THREE RAVENS EN ESTADOS UNIDOS

Con la llegada de colonos ingleses, esta balada viaja al nuevo continente, y aparece recogida en *English Folk Songs from the Southern Appalachians*, de Campbell y Sharp. La música es diferente a la que veíamos en la publicación de 1611 y tiene distinta estructura: dos secciones, estando la primera formada por una frase que se repite, la segunda por

una frase diferente y, de nuevo, la melodía del principio. Termina con una especie de coda de dos compases. La letra de las estrofas es muy similar, aunque el estribillo comienza con las palabras “poor old crow” y no con las onomatopeyas que veíamos en Inglaterra. Sin embargo, Sharp comenta que el intérprete no recordaba el estribillo, de ahí que este solo tenga tres palabras. El informante comenta que escuchó la balada cantada por su abuelo italiano alrededor de 1860, que emigró a Estados Unidos.

FIGURA 6. *The Three Ravens in English Folk Songs from the Southern Appalachians* (1916), Campbell y Sharp

No. 10

The Three Ravens

Heptatonic. Mode 1,
a + b (mixolydian). Sung by Mr. BEN BURGESS
at Charlottesville, Va., Sept. 28, 1916

1. Three old crows sat on a tree, Just as black as crows could be.

Poor old crow, The

old he-crow says to his mate: What shall we do for meat to eat?

(a)
Poor old crow.

(a)

Fuente: *Folk Songs from the Southern Appalachians* (1916), Campbell y Sharp, p. 32

Peggy Seeger interpreta en su disco de 1977 *American Folksongs for Children* una versión de *The Three Ravens* con la misma música recogida por Campbell y Sharp. Es llamativo el uso de esta balada dentro del repertorio musical infantil, muy alejado de su origen, así como el título del disco, que refleja la gran presencia de la balada en Estados

Unidos, llegando a ser algo identitario y un repertorio que se considera propio del país. De la grabación destacamos el tratamiento de la voz, que recuerda al country por la forma de atacar las notas y por los *glissandos*, así como la falta de acompañamiento musical.

Three Ravens se extendió por Estados Unidos, logrando gran popularidad, y se conserva en distintas fuentes por todo el país. El texto sin música aparece recogido en *The Journal of American Folklore* por Tatlock a quien, en 1915, un alumno –Paul H. Dowling– le había enseñado la canción. Dowling comenta haber escuchado cantar *The Three Ravens* en Columbus, Ohio, en 1906. Esta versión documentada por el profesor Tatlock fue mencionada también por el profesor Cross en Virginia en 1907. Además, se encuentra en el volumen 5 de *The Focus* (septiembre de 1915), donde se menciona que la balada ha sido encontrada también en Carolina del Sur y Tennessee. Llama la atención que en esta fuente el autor se refiere a ella como *The Two Corbies* o *The Two Crows*, pudiendo tratarse de una referencia a la balada satírica *The Twa Corbies* antes comentada. Una versión muy similar de la letra la encontramos en un manuscrito de Cassadaga (Nueva York) fechado en 1941. Parece que la balada fue especialmente popular en Virginia, porque también aparece recogida en el *Bulletin of the Virginia Folklore Society*.

En estas versiones la letra tiene una temática algo más alegre y simple. Se mantiene el principio en el que tres cuervos se encuentran en un árbol y uno de ellos habla con los otros en busca de comida. La diferencia es que en las versiones estadounidenses no se cita al caballero ni a la cierva, y se habla incluso de un caballo muerto, no de un caballero (como ocurre en la versión de Tatlock). En ninguno de los dos casos el cadáver está protegido, por lo que los cuervos pueden alimentarse, como ocurre en *Twa Corbies*. Otra similitud con esta variante presente en el texto de Tatlock es que los cuervos le sacan los ojos al cadáver (aunque en este caso no es un hombre, sino un caballo). Por lo tanto, al igual que intuíamos en el título, hay una combinación entre elementos de *Three Raven* y *Twa Corbies*.

Siguen esta temática las dos versiones –prácticamente idénticas entre sí– recopiladas por Cox en *Folk-songs of the South* (1925), donde el autor comenta la popularidad de *Three Ravens* en el mundo del

espectáculo. Además, se trata de una canción comúnmente interpretada por universitarios, de ahí que aparezca en *The McGill University Song Book* de Montreal (1921), y que la segunda versión recogida por Cox haya sido recitada por un estudiante universitario de Virginia. En estas interpretaciones el texto es parecido al de Tatlock, pero con un nuevo estribillo: “Philly McGeeMcGaw”. La única diferencia entre las dos versiones está en este fragmento, puesto que la segunda presenta un estribillo más largo, añadiendo las onomatopeyas de los cuervos. Las versiones con este estribillo se extienden a otros países de habla inglesa, como Australia, donde la balada aparece recogida en *Australian Folk Songs* (1972), bajo el título *Billy Maggee Maggar*.

Con este estribillo, destaca la versión de Burl Ives, grabada entre 1940 y 1950. La música ya no es la recogida en *Melismata*, sino que se utiliza la melodía de la canción *When Johnny Comes Marching Home*, compuesta durante la Guerra de Secesión (1861-1863), cuya letra expresa el deseo de la población por ver a sus amigos y familiares combatientes regresar a sus casas. La instrumentación –guitarra– y el tratamiento de la voz recuerdan al country. Como se puede escuchar, la melodía de *When Johnny Comes Marching Home* es más alegre, rápida y en tonalidad mayor. Este carácter jovial de la música encaja con la letra antes comentada, en la que los elementos más oscuros, como el caballero o la cierva, han sido eliminados. Las modificaciones reflejan la popularidad de la balada, que se va adaptando con la difusión y el paso de las generaciones, y son muchas las versiones con esta música. Destacamos la que aparece en *Sing Along with ray Heatherton*, por estar dentro de un disco americano de canciones infantiles, y la de *English Traditional Songs*. Este disco es inglés, pero recoge la versión estadounidense con la melodía de *When Johnny Comes Marching Home*, dejando clara su gran popularidad.

A pesar de que esta sea la melodía más extendida en Estados Unidos, no es la única con la que se canta *The Three Ravens*. En la colección digital de la Universidad de Arkansas, dentro de la Ozark Folksong Collection, encontramos cuatro grabaciones con transcripciones del texto: *Three black crows* (22/12/1954), *Thre old crows* (09/01/1960), *Humble bumble; Humble bumble (Three black crows)* (06/11/1959) y *Three old*

crows (14/01/1960). Cada una tiene una melodía totalmente diferente, y se tratan, seguramente, de canciones populares americanas o inglesas. Estos ejemplos tienen un texto similar al que veíamos en Estados Unidos, aunque con pequeños cambios, especialmente en el estribillo. En *Humble bumble*, aunque sigue estando formado por onomatopeyas, encontramos los sonidos “humble bumble sniggerie grin”. En *Three Old Crows* es llamativa la ausencia de un estribillo onomatopéyico, pero se repiten al final las palabras “and chew”.

En resumen, *Three Ravens* ha tenido un gran desarrollo en Gran Bretaña y Estados Unidos. Destacamos el seguimiento de esta balada publicado por Bronson en *The Traditional Tunes of the Child Ballads* (1959), donde recoge hasta 21 versiones de la misma, entre las que se encuentran algunas de las ya comentadas previamente.

4.4. THE THREE RAVENS EN OTROS PAÍSES Y OTRAS ARTES

Como hemos visto, la balada tiene un gran recorrido en países de habla inglesa, pero también la encontramos en otros estados europeos. Está muy presente en Escandinavia, como especifica *Traditional Tunes, a Collection of Ballad Airs*, que nos informa de la popularidad de la balada en Dinamarca. Existe una versión de la balada en danés, bajo el título de *De tre Ravne* (los tres cuervos), cuya letra fue traducida por el folclorista Svend Grundtvig (1824-1883). Esta versión aparece en *Engelske og skotske folkeviser* (1864), donde también se encuentra la traducción al danés de *Twa Corbies*, bajo el título *De to Ravne* (los dos cuervos). La balada satírica parece haber tenido mayor difusión, y ha sido grabada por músicos contemporáneos. Destacamos la versión del grupo de folk danés Phønix.

The Three Ravens —y su versión satírica— ha sido traducida también al alemán por Theodor Fontane (1819-1898), dando lugar a *Die drei Raven* y *Die zwei Raben*, que pueden encontrarse en su colección de poemas póstuma *Gedichte* (1908). Destacamos también el poema de Aleksander Sergeyevich Pushkin *Canción escocesa*, publicado en *Flores del Norte* (1825-1832) en 1829. Se trata de una adaptación de *Three Ravens* y *Twa Corbies*, puesto que se menciona al caballero y a la cierva, y el poema tiene el carácter trágico de la primera balada. Sin embargo, la

conversación con la que se inicia la trama tiene lugar entre dos cuervos, algo característico de la balada satírica. Por lo tanto, el poema no se trata de una traducción directa de las baladas, sino de una obra de nueva creación, que sigue la historia de los textos ingleses, pero con un lenguaje propio del escritor ruso. Además, la fuente en la que se basa Pushkin es la traducción al francés de *Minstrelsy of the Scottish Border* publicada en 1826, por lo que ni siquiera tuvo acceso al texto en inglés¹⁹⁵.

Ninguna de estas traducciones incluye la música de la balada, pero muchos grupos contemporáneos han interpretado estos textos con melodías diferentes. Destacamos la versión antes mencionada del grupo de folk danés Phønix. La música de esta grabación es diferente a las comentadas anteriormente en este trabajo, puesto que se utiliza la melodía de la canción bretona *An Alarc'h*. Escuchamos también esta música en otras interpretaciones de la balada, como la versión noruega –traducida del texto danés– del grupo Folque, bajo el título de *Ravnane*. La primera persona en unir la melodía bretona con la balada habría sido el poeta escocés R. M. Blythman (Thompson, 2023). Esta versión del grupo noruego busca una sonoridad cercana al folk, utilizando instrumentos de cuerda tradicionales.

Con excepción de la danesa y la noruega, las grabaciones de la balada en otros idiomas utilizan una música de nueva creación, diferente a las tratadas en este trabajo, muchas veces compuesta por los intérpretes que la cantan. En estos países, la balada ha vivido su desarrollo especialmente en géneros como el rock, el metal y el folk metal, ligada al *revival* de la música tradicional en Europa y América. Algunos ejemplos de esto son las versiones en alemán de grupos como Schelmis o Subway to Sally, que se inspiran en *Three Ravens* para componer su canción *Krähenfraß* (comida para los cuervos). Ambas canciones tienen sonoridad e instrumentación cercanas al metal. Lo mismo ocurre con *Havrani*, de Hakka Muggies. Este grupo checo se inspira en la balada para escribir la letra de esta canción, que cuenta la historia de dos hermanos escoceses. Tiene elementos que recuerdan al rock o al metal,

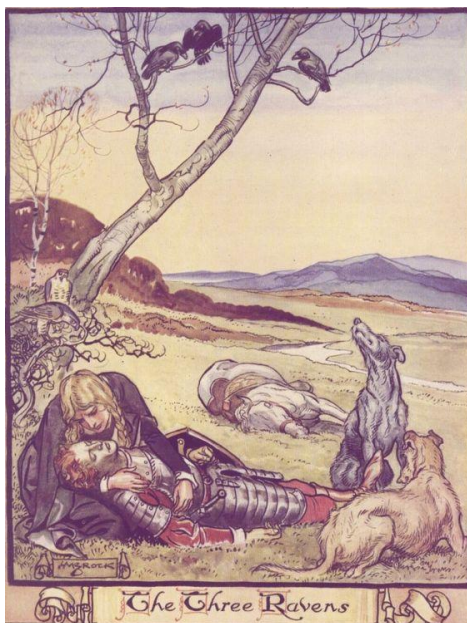
¹⁹⁵ Sobre la creación del poema de Pushkin véase Américo, E.V. (2017). Os corvos de Púchkin: a tradução da tradução. *Gragoatá*, 22(43), 945-948 <https://bit.ly/429zpHm>

como el uso de la guitarra eléctrica, pero también toma elementos del folk, pues en algunos momentos se puede escuchar un instrumento que recuerda, en su sonoridad, a la gaita.

Existe también una versión en euskera llamada *Bi Belake*, cuya letra es una traducción de *Twa Corbies*, pero la música y la instrumentación recuerdan al jazz. El autor del texto es el poeta Jon Mirande y la interpreta Inmanol Lazarbal.

Por último, encontramos algunas ilustraciones basadas en *The Three Ravens*, como la acuarela sobre lienzo *Three Ravens* del pintor británico Edward F. Brewtnall (1846-1902). La balada también aparece ilustrada en cancioneros, como es el caso de la estampa pintada por Henry Matthew Brock bajo el título de *The Three Ravens*, y que aparece en *Book Of Old Ballads* (1934), compilado por Beverly Nichols. En ella apreciamos los elementos de la historia, como son los tres cuervos, los perros, el caballero y su amante.

FIGURA 7. Ilustración de Henry Matthew Brock, *A Book Of Old Ballads* (1934), compilado por Beverly Nichols



Fuente: *A Book Of Old Ballads* (1934)

Son también numerosas las imágenes que ilustran *Twa Corbies*. Al igual que ocurría con *Three Ravens*, muchas de ellas se encuentran en recopilaciones de baladas. Un ejemplo es la obra de Arthur Rackham en *Some British Ballads* (1919) con el título de *Twa Corbies*, donde vemos a los dos cuervos protagonistas de la balada. Por otro lado, *The Twa Corbies* de G. Howell-Baker en el libro *Penholm* (1901) releja fielmente el argumento de la balada satírica, puesto que vemos el cuerpo del caballero sólo, sin sus perros y su amada.

FIGURA 8. *The Three Ravens* Edward Frederick Brewtnall (1846-1902). Acuarela sobre lienzo, p. 239.



Fuente: Art Renawal Center

FIGURA 9. *The Twa Corbies*, ilustración de Arthur Rackham en *Some British Ballads* (1919)



Fuente: *Some British Ballads* (1919), p. 41

FIGURA 10. *The Twa Corbies*, ilustración de G. Howell-Baker en *Penholm* (1900)



Fuente: *Penholm* (1900), p. 17

5. DISCUSIÓN

The Three Ravens, a pesar de ser excepcional por la antigüedad de las primeras fuentes que la recogen, es un ejemplo prototípico del cambio y evolución constante en el que se encuentran las baladas. Su historia de carácter trágico y que incluye elementos amorosos se encuentra entre las temáticas más comunes de la balada comentadas en la introducción de este trabajo.

Con su llegada a América van apareciendo progresivamente nuevas variaciones. De esta forma, en la versión recogida por Campbell y Sharp la palabra “crows” ya sustituye “ravens”, aunque la música y el significado del texto son similares a las versiones inglesas. En otras fuentes, como es la publicada por Tatlock en 1915 ya observamos la unión entre elementos de *Three Ravens* y *Twa Corbies*. En 1925 encontramos la primera fuente con las palabras “Philly McGeeMcGaw” como estribillo, y a partir de 1940 tenemos constancia de la utilización de melodías populares americanas al interpretar *Three Ravens*. Es relevante la difusión de esta balada en países de habla no inglesa, con traducciones literales a otros idiomas, así como adaptaciones y obras de nueva creación que se basan en ella, como es caso del poema publicado en *Flores del Norte*. La creación de obras inspiradas en *Three Ravens* continúa durante todo el siglo XX y XXI, como nos muestran las grabaciones de bandas ligadas al folk y el rock.

Three Ravens vive un proceso de modificación continuo desde el siglo XVII, con cambios en su melodía y texto, adaptándose constantemente a nuevos contextos. Destacamos la relación con su balada satírica *Twa Corbies*, y sería interesante completar este artículo con futuros estudios en los que se comente de forma pormenorizada el recorrido de *Twa Corbies*, que solo hemos tratado brevemente por estar estrechamente relacionada con *Three Ravens*.

6. CONCLUSIONES

Como conclusiones, es importante comentar la gran popularidad de esta balada, que, aunque fue recogida por primera vez en el siglo XVII, se

mantiene viva hasta la actualidad. Esta popularidad se ve reflejada en la existencia de *Twa Crobies*, otra balada que la parodia.

Los cambios musicales de *Three Ravens* en Reino Unido son escasos, tratándose la mayor parte de ellos de pequeñas variantes en la melodía o armonía, a veces por un proceso de tonalización con respecto a la versión recogida en *Melismata*. La letra presenta aún menos cambios.

En Estados Unidos, vemos varias modificaciones con respecto a Inglaterra. En primer lugar, el título suele utilizar la palabra “crow” y no “raven” para designar a los cuervos. Por otro lado, la temática se vuelve más alegre. El mayor cambio está en la música, utilizándose melodías que nada tienen que ver con las encontradas en Inglaterra, y que muchas veces son canciones americanas.

Por lo tanto, la balada vive un gran proceso de resignificación en Estados Unidos, llegando a considerarse como algo propio del país. Prueba de ello es la utilización de la melodía de *Johnny Comes Marching Home*, que habla del contexto de la Guerra de Secesión. También se ve este elemento de la balada como algo identitario, al existir versiones cercanas al country como la de Burl Ives.

The Three Ravens aparece ya mencionada, e incluso transcrita textual y musicalmente antes del siglo XIX, por lo que tiene una larga historia durante la que va siendo adaptada por multitud de intérpretes. Esta historia resulta fácil de reconstruir, puesto que encontramos muchos cancioneros en los que aparece escrita con música, a veces incluso armonizada, algo que no ocurre con otras obras del mismo género.

Esta balada tuvo un gran recorrido fuera de Escocia, especialmente en Estados Unidos, lo que hace que se enriquezca musical y temáticamente. Por este motivo, *The Three Ravens* constituye un claro ejemplo de intermedialidad, al estar en constante cambio y adaptarse a distintos contextos históricos y geográficos, llegando incluso a tener mayor repercusión en Estados Unidos que en cualquier parte del mundo, y acabando por considerarse como un elemento propio y original del país.

7. REFERENCIAS

- Amarylli. [Amarylli]. (31 de julio de 2020). *The Three Ravens – Thomas Ravenscroft* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/4je0dMG>
- Américo, E.V. (2017). Os corvos de Púchkin: a tradução da tradução. *Gragoatá*, 22(43), 945-948 <https://doi.org/10.22409/gragoata.v22i43.33505>
- Antequera Manzano, S (2022). *La universalidad de lo específico: propuesta de traducción de The Strange Undoing of Prudencia Hart*. Universidad de Granada, Facultad de Traducción e Interpretación.
- Art Renewal Center. (s.f.). *Three Ravens*. <https://bit.ly/3WiWjbQ>
- Ballad (1950). En *Harvard Dictionary Of Music* (pp. 67-68). Harvard University Press
- Britannica (s.f.). Ballad. En *Encyclopedia Britannica*. Recuperado en 5 de enero de 2025 <https://bit.ly/40tLix4>.
- Britannica (s.f.). Incremental repetition. En *Encyclopedia Britannica*. Recuperado en 5 de enero de 2025 <https://bit.ly/40tWDXH>
- Bronson, B. H. (1952) On the Union of Words and Music In the "Child" Ballads. *Western Folklore*, 11(4), 233-249, <https://doi.org/10.2307/1496229>
- Bronson, B. H. (1959). *The Traditional Tunes of the Child Ballads*. Princeton University Press.
- Brown, F. C. (1914). *Ballad-Literature in North Carolina*. Edwards and Broughton.
- Campbell, O. A., Sharp C. J. (1916). *English Folk Songs from the Southern Appalachians*. Maud Karpeles
- Chappel, W (1855). *Popular Music of the Olden Time*. Cramer, Beale & Chappell
- Chatman III, V. V. (1963). "The Three Ravens" Explicated. *Midwest Folklore*, 13(3), 177-186
- Child, F. J. (1882-1898). *The English and Scottish Popular Ballads*. Francis James Child
- Coffin T. P. (1977). *The British traditional ballad in North America*. University of Texas Press
- Cox, J. H. (1925). *Folk-Songs of the South: Collected under the auspices of the West Virginia Folk-Lore Society*. Harvard University Press
- Deller, A. [SAAvenger]. (2 de septiembre de 2013). *Alfred Deller – The Three Ravens* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/40bWI0T>.
- Edward, R. (1976). *The Big Book of Australian Folk Song*. Rigby.

- Folque. [LiamWhite99]. (27 de julio de 2012). *Folque – Ravnene* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/4ac2TXi>
- Fontane, T. (1908). *Gedichte*. J.G. Cotta.
- Grundtvig, S. (1846). *Engelske og skotske folkeviser*. C.A. Reitzel.
- Hakka Muggies. [Hakka Muggies - Tema]. (23 de diciembre de 2019). Havrani [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/40uoAia>.
- Heatherton, R. [boyjohn] (20 de enero de 2022). *Ray Heatherton – Billie Magee Magaw* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/3PwxsgF>
- Housman, J. E. (1952). *British Popular Ballads*. George G. Harrap.
- Howell-Baker, G. (1900). *Penholm*. Brimley Johnson
- Ives, B. [Burl Ives – Tema]. (8 de noviembre de 2014). *The Three Crows* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/3PteCat>.
- Kidson, F. (1891). *Traditional tunes: a collection of ballad airs*. Charles Taphouse and Son
- Kuhn, T., James, H. [hannah james]. (4 de octubre de 2020). *Hannah James & Toby Kuhn – Three Ravens* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/42aFljx>.
- Laws, G. M. (1957). *American Balladry from British Broad-sides: A guide for students and collectors of traditional song*. Kutztown Publishing Company
- Lazarbal, I. [Imanol – Tema]. (9 de diciembre de 2017). *The Two Corbies (Bi Beleak)* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/4hd4bDQ>
- Lumina Vocal Ensemble. [LuminaVocalEnsemble]. (29 de julio de 2013). *Renaissance music - 'There were Three Ravens' by Thomas Ravenscroft* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/4aapaVt>.
- McDowel, M. (2010). “The Art of Printing was Fatal”: Print Commerce and the Idea of Oral Tradition in Long Eighteenth-Century Ballad Discourse. P. Fumerton, A. Guerrini, K. McAbee (Eds.), *Ballads and Broad-sides in Britain, 1500-1800* (pp. 35-56). Ashgate Publishing Limited.
- Motherwell, W. (1827). *Minstrelsy: ancient and modern, with an historical introduction and notes*. John Wylie.
- Nichols, B. (1934). *A Book of Old Ballads*. Hutchingson & Company.
- Phönix. [Péter Portörö]. (11 de septiembre de 2017). *De To Ravne:Ravneserra (feat. Sangka)* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/4gSD2X0>
- Rackham, A. (1919). *Some British Ballads*. Mead Dodd.
- Ravenscroft, T. (1616) *Melismata*. Thomas Adams

- Ritson, J. (1790). *Ancient Songs and Ballads from the Reign of King Henry the Second to the Revolution vol.1*. J. Johnson.
- Ritson, J. (1829). *Ancient Songs and Ballads from the Reign of King Henry the Second to the Revolution vol.2*. Thomas Davison.
- Schelmish. [Omniamedia]. (28 de abril de 2008). *SCHELMISH: Rabenballade* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/4gLNCiv>.
- Scott, W. (1812). *Minstrelsy of the Scottish Border*. T. F. Henderson
- Seeger, P. [Peggy Seeger – Tema]. (21 de marzo de 2019). *Poor Old Crow* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/428cuw6>.
- Smith, C. A. (1915). Quest of the lost ballads. *The Focus*, 5(5)
- Subway to Sally. [Subway to Sally]. (12 de marzo de 2020). *Krähenfrass* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/3PxpOD2>.
- Thompson, D. (2023). *An Evolving Tradition: The Child Ballads in Modern Folk and Rock Music*. Rowman & Littlefield
- University of Arkansas. (s.f.). Ozark Folksong Collection, Three Old Crows. <https://bit.ly/4jgu47x>

ENTRE LA TRADICIÓN Y EL CAMBIO: EL ROMANCE *LA MONJA POR FUERZA*

MARÍA ALONSO SENTÍES
Universidad de Oviedo

1. INTRODUCCIÓN

1.1. PARÁMETROS FORMALES Y TEMÁTICAS

El romance es un “poema épico-lírico narrativo” (Katz et al., 2002) puesto en música y de procedencia española. Se caracteriza por la rima asonante y una estructura de versos octosílabos agrupados en estrofas o coplas de cuatro versos. En algunos romances también se encuentran fragmentos con versos hexasílabos y corresponden, tanto por la métrica como por sus formas melódicas arcaicas, a la sección más antigua del romance (Manzano, 1994).

Musicalmente, lo más frecuente es que la melodía de los dos primeros versos se repita en los dos siguientes (AB) o que cada uno se interprete con una melodía propia (ABCD). En algunos casos se añaden entre los versos frases a modo de estribillo o interjecciones (Katz et al., 2002). La interpretación habría estado acompañada por instrumentos musicales durante toda su historia, entre los que destacan zanfonas, vihuelas y guitarras (Crivillé i Bargalló, 2007).

Crivillé i Bargalló (2007) distingue dos tipos de perfiles melódicos. El primero corresponde a las melodías recitativas, de ritmo libre y silábicas, formadas esencialmente por grados conjuntos, y que podrían considerarse las más arcaicas. El segundo grupo engloba melodías con saltos interválicos más grandes y formas más evolucionadas. Por otro lado, Manzano (1994) distingue entre romances con estructuras de uno, dos, tres y cuatro incisos melódicos, atendiendo al número de reposos, cesuras o cadencias de la música. Paralelamente, trata el carácter

melódico de la obra y la relación música-texto, dividiendo los romances en estilo narrativo severo, narrativo melódico y narrativo-lírico.

La temática de los romances es muy variada, siendo muchos los autores que las han clasificado. Hofmann y Wolf (1856) los dividen en “objetivos” y “subjetivos”, perteneciendo a la primera clase los romances históricos, novelescos, caballerescos, heroicos, moriscos, pastoriles, de Alemania y picarescos. El segundo grupo incluye los romances serios y festivos, siendo parte de los primeros los sentimentales, espirituales o alegóricos, mientras que los segundos presentan un carácter gracioso, satírico o burlesco. Menéndez Pidal (1953) los divide en romances históricos, épicos, fronterizos, novelescos y tradicionales. Crivillé i Bargalló (2007) destaca los temas religiosos, novelescos, de infidelidades, crímenes, hechos históricos o sucesos sobrenaturales. Comenta aun así que estas clasificaciones han sido confeccionadas por los estudiosos y no por el pueblo, siendo la realidad mucho más compleja y difícil de compartimentar.

1.2. BREVE HISTORIA DEL ROMANCE

Sobre el origen del romance, destacamos las teorías de Menéndez Pidal, que considera los cantares de gesta antecesores del romance. Según este investigador, en el siglo XIII comienza un cambio de paradigma en los cantares de gesta, por el cual el esquema de versos heptasílabos y eneasílabos da paso a los octosílabos. De esta forma, los primeros romances se originarían a partir de fragmentos de estos cantares y estarían muy vinculados desde sus comienzos a la literatura oral. Su transmisión, por lo tanto, tiene lugar a través de las clases más bajas de la población, que difunden los romances entre regiones, y de generación en generación (Crivillé, 2007).

Los primeros romances escritos datan de 1421 y se encuentran en los manuscritos del estudiante Jaume de Olesa, aunque ya tendrían gran tradición y difusión antes de escribirse. En los siglos XV y XVI comienzan a recogerse los textos de los romances de forma más sistemática, aunque es común que se escriban sin melodía. Paralelamente, aparecen los primeros romances polifónicos, normalmente homofónicos y silábicos (Katz et al., 2002). En los siglos XVI y XVII goza de gran popularidad, especialmente gracias a escritores que componen

romances de nueva creación, dándose así un proceso de intelectualización del romance.

Con el inicio del siglo XVIII, el romance cae en el ostracismo, al ser considerado un género popular contrario a los valores de la Ilustración. Se recupera en el siglo XIX, a causa del creciente interés por la tradición oral. Figuras como Agustín Durán o Ramón Menéndez Pelayo promueven el estudio del romance durante todo el siglo, y se editan romanceros, que ahora pueden incluir también la música. Se inician durante esta época las publicaciones sobre el romancero judío-español de la mano de Menéndez Pidal y Ludvik Kuba, que recogen textos y melodías que existían entre los sefardíes (Katz, 2002).

Una de las variantes del romance es el romance flamenco o corrido, muy importante en el mundo gitano. El texto presenta la misma métrica y estructura que el romance descrito anteriormente, pero la música es más melismática y se caracteriza por una mayor libertad rítmica. Asimismo, la emisión de la voz se relaciona con la estética del flamenco (Katz et al., 2002).

El romancero español tiene gran difusión en Hispanoamérica por la colonización y migración de población, conservándose romances datados desde el siglo XVI. Destacamos su gran presencia en países como Argentina, Uruguay o Cuba. En el nuevo continente el romance varía; en primer lugar, se reducen las temáticas, presentando la mayoría un carácter novelesco, y, en segundo lugar, se narran historias y leyendas locales. Por otro lado, los romances de la tradición judío-española se extienden por todo el mundo gracias al pueblo sefardita¹⁹⁶.

En este artículo trataremos el romance *La monja por fuerza*, que presenta muchas de las características comentadas, pero también algunas peculiaridades propias.

¹⁹⁶ Véase R. Benamayor. (1979). *Romances judeo-españoles de Oriente*. Gredos

2. OBJETIVOS

- Detallar las versiones del romance y compararlas, reconstruyendo su recorrido y analizando las variantes encontradas en distintos países, como España, Francia, Marruecos o Cuba.
- Comprender los elementos simbólicos que aparecen en el romance y su importancia en el ámbito cultural en el que se inscribe.
- Analizar en profundidad el romance, tanto los cambios en la letra como los musicales.
- Comentar la presencia y menciones a *La monja por fuerza* en otros romances y repertorios artísticos.
- Realizar una síntesis en la que se reflejen las distintas versiones del romance recogidas y los países por los que se extendió.

3. METODOLOGÍA

Hemos recopilado distintas versiones del romance, encontrando así un conjunto de fuentes literarias, musicales, bibliográficas y orales, que nos informan sobre las distintas interpretaciones de *La monja por fuerza* en épocas y lugares diversos. Destacamos la importancia de *Pan Hispanic Ballad Project* de la Universidad de Washington, y obras recopiladoras de romances como *El romancero vulgar y nuevo* de Menéndez Pidal o *Romancero tradicional de América* de Díaz Roig. Para la búsqueda de grabaciones, hemos recurrido en muchas ocasiones al *Corpus de Literatura Oral* de la Universidad de Jaén.

A partir de estas fuentes, llevamos a cabo un análisis del texto y un análisis musical a través de las partituras e interpretaciones grabadas. El análisis textual ha sido realizado tras consultar versiones españolas y americanas, observando las diferencias entre ella. Han sido esenciales los comentarios sobre el texto de *La monja por fuerza* escritos por Altero Burgos en “La niña que no quiere ser monja en la tradición romancista andaluza” (1988). Para el estudio de las melodías, además de examinar las partituras conservadas, hemos consultado los

planteamientos sobre el análisis musical de romances de autores como Crivillé i Bargalló o Manzano.

4. RESULTADOS

4.1. PARÁMETROS FORMALES

Como indica Virtudes Atero Brugos (1988), es posible dividir el romance en tres partes. En la primera, una joven es obligada a entrar en un convento por sus padres. La segunda parte nos muestra cómo, en una tarde de verano en la que ella está de paseo, encuentran un convento y le obligan a pasar al interior. En la tercera parte, la joven se encuentra a las monjas, que la despojan de sus adornos, ropas y le cortan el pelo.

Esta temática de la joven que es obligada a ser monja ha sido muy común en la literatura española. Algunos ejemplos que comenta Rosa Navarro (2002) muestran esta tradición. Comienza con un poema anónimo del siglo XV (“¿Agora que sé de amor/me metéis monja?/¡Ay Dios, qué grave cosa!”) y llega hasta Zorrilla y el personaje de la monja enamorada de *El desafío del diablo*. Menciona también el poema anónimo “No quiero ser monja, no, / que niña namoradica so”, recogido en el Cancionero Musical de Palacio. Esta temática fue especialmente popular durante los siglos XVI y XVII. Hay, por ejemplo, un apartado en el Nuevo Corpus llamado “no quiero ser monja, no”. Encontramos también otros romances que hablan sobre el tema, como *La bastarda y el segador* (“El presidente de Europa/tiene una hija muy guapa/que la quiere meter monja/y ella quiere ser casada”) o *Mon pre i mon germà* (Mon pare i mon germà/m'han privat de alegría/ellos/no són capellans/i jo volen que monja sia).

No llama la atención el amplio desarrollo de esta temática a lo largo de la historia, puesto que el hecho de que una mujer entrara en un convento era parte de la cotidianidad, ya que durante siglos fue, junto con casarse, una de sus posibilidades vitales más comunes.

La monja por fuerza es interpretada con melodías que tienen pequeñas variaciones entre sí. A pesar de esto, se pueden hacer unas consideraciones generales en cuanto a su forma que están presentes en casi todas

las versiones y, especialmente, en la que está más extendida, que comentaremos en detalle posteriormente. Dentro de los parámetros que establece Josep Crivillé i Bragalló (2007), estaríamos ante una melodía recitada, puesto que es totalmente diatónica y la mayor parte de los saltos son por grados conjuntos. Sobre su relación texto-música, nos encontramos con un estilo narrativo severo, donde la melodía es independiente de la letra y simplemente le sirve de apoyo. Además, en su versión más extendida el romance es binario.

Según la clasificación de Miguel Manzano (1994), *Monja por fuerza* sigue claramente la estructura con dos incisos melódicos, puesto que la melodía se desarrolla en dos versos, con una breve parada después del primero. De esta forma, la primera frase termina en dominante y la segunda en tónica. Esto se ve aún más claramente cuando comprobamos que, en la mayor parte de las interpretaciones, cada melodía se repite dos veces. Armónicamente, todas las versiones tonales del romance – que son la mayor parte de las que nos han llegado– utilizan únicamente la secuencia armónica I-V-I antes mencionada. Por último, un elemento común a todas las versiones encontradas, sin importar el grado de tonalización de estas, es la línea melódica de pregunta/respuesta o melodía en arco, en la que la primera frase comienza ascendiendo –en las versiones tonales, este ascenso suele ser un arpeggio de tónica–, alcanzando la nota más aguda a la mitad de esta frase, para descender y reposar al final del verso. La segunda frase comienza con un descenso, que es interrumpido en la parte central por un salto, solo para continuar descendiendo e indicarnos así el final de la melodía.

4.2. SIGNIFICADO Y VARIACIONES DEL TEXTO

Todas las versiones de *La monja por fuerza* cuentan la misma historia y tienen las tres partes mencionadas anteriormente. Sin embargo, hay pequeñas variantes entre las versiones.

La primera diferencia radica en la identidad del enamorado de la joven, que puede ser un mancebo o un barbero. La aparición del barbero puede ser una forma de justificar el rechazo que sienten los padres de la joven por el enamorado de su hija, puesto que la profesión del barbero ha sido vista de forma negativa ya desde la Edad Media. Son muy pocos los

casos en los que no se menciona ni al barbero ni al mancebo, siendo uno de ellos el de la versión recogida en Santiago, Chile (“Yo me quería casar/con un niño muy bueno”) (Vicuña Cifuentes, 1912, pp. 175-176).

En la mayor parte de las versiones, la razón por la que la chica debe ingresar en el convento es por su relación con este joven. Esto no siempre es así, como se ve en el romance recogido por Luis Suárez en 1971 (“Mi padre me metió a monja/por reservarme la dote”) (Burgos, 1988, p. 205) o por Laudo Ayestarán en 1952 (“Yo me quería marchar/a vivir en otro pueblo/y mis padres me querían/monjita del monasterio”) (Díaz Roig, 1990, p. 207).

Sobre el lugar y tiempo en el que se desarrolla la acción, siempre es en una tarde de verano y, mientras la protagonista pasea, encuentra un convento. En otras versiones, la joven pasea en coche y se despide de sus amigas, como es el caso de la recogida por Luis Suárez (Virtudes Atero Burgos, 1988). Es importante mencionar los dos posibles comienzos del romance, que puede empezar con la joven manifestando su deseo casarse con un joven, o directamente con “una tarde de verano/me sacaron de paseo”.

Al encontrarse el convento, salen de él monjas –normalmente con velas en la mano y siendo un número variable: a veces no se especifica, a veces se indica que “todas” y a veces cuatro– y la arrastran al interior del edificio. Siempre hay referencias a la muerte en este pasaje, como la comparación de las velas con las de un entierro (Burgos, 1988) o directamente equiparando la situación con la muerte, como se ve en la versión de Jubrique de 1990 (“con velitas encendidas/como si me hubiera muerto”) (Pan-hispanic Ballad Project, s.f.). La referencia es aún más clara en la recogida por Jenaro Ramos Hernández en 1907, con los versos “Entre todas mis amigas /me cantaron el entierro/y doblaban las campanas/como si me hubiera muerto” (Menéndez Pidal, 1999, p. 52). Resulta lógico, puesto que la entrada en el convento se traduce en la muerte social. En cuanto al hábito de las monjas, este suele ser negro, y es común que el romance lo mencione, buscando también así hacer referencia a la muerte. En pocas versiones las monjas van de blanco – como la de Lauro Ayestarán, recogida por Díaz Roig (1990)– o de blanco y negro –Carrizo, 1933, editada en Díaz Roig (1990)–. En esta

última versión se compara el aspecto de las monjas con el de diablitos, aumentando las connotaciones negativas. En otras ocasiones, las velas que llevan las monjas también sirven para referenciar la muerte, como en la versión recogida por Modesto Lecumberri en 1999 (“salieron todas las monjas/todas vestidas de negro/con su velita en la mano/que parecía un entierro”) (Menéndez Pidal, 1999, p. 53). Otras veces la identificación con la muerte se hace a través del trato que le dan las monjas a la joven, como muestra la versión de Manrique de Lara (1916) (“me tendieron en el suelo/con las luces encendidas/como si me hubiera muerto”) (Pan-hispanic Ballad Project, s.f.).

Cuando la joven se encuentra en el interior del convento con las monjas, estas comienzan a despojarla de sus ropas y joyas. Aquí se paraliza la acción, algo típico de los romances, y comienza una enumeración de los elementos que se llevan. En las distintas versiones siempre aparece cómo le quitan sus pendientes y anillos, pero puede haber otros objetos, como una gargantilla, un pañuelo, una mantilla, un jubón, un guardapiés y, menos comúnmente, enaguas y zapatos. Es interesante ver reflejadas en el texto piezas de ropa antiguas, que van variando con el tiempo. Entre ellas están el jubón comentado anteriormente, presente en versiones como la recogida por Gisela Beutler (1977), o la basquiña de la variante de Menéndez Pidal (Pan-hispanic Ballad Project, s.f.). Por otro lado, en la versión recogida por Jenaro Ramos en 1907 se describe la ropa que le dan las monjas a la joven (“y para vestir me sacan/un vestido flaireño/un cordel con siete nudos/para ceñirme mi cuerpo”) (Menéndez Pidal, 1999, p52).

Un elemento que aparece siempre en esta enumeración es el pelo de la joven, que las monjas le cortan. En algunas versiones, como la recogida por Capdeville (Burgos, 1988), le envían el cabello a su padre, o ella muestra su deseo de guardarlo para su amado. En muchas de las versiones vemos repetirse la frase “Lo que más sentía yo era mi mata de pelo”. Al igual que la mención del barbero, el pelo también tiene un elemento simbólico; el cabello largo significaba fertilidad y provocación, de ahí que las mujeres se lo cortaran al dedicarse al servicio de Dios.

El romance puede terminar de muchas formas. El final más común es ver a la joven lamentarse por su situación (Menéndez Pidal, en Pan-

hispanic Ballad Project, s.f). En otros casos, pide a su padre que dé recuerdos a sus amigos (Larrea Palacín, 1952). Destaca la repetición de las frases “sácame de aquí, mi vida/Sácame de aquí, mi dueño”, presentes en las versiones recogidas por Ramos Hernández, donde, además, en una de ellas la monja acaba con su vida (Menéndez Pidal, 1999).

Una peculiaridad de algunas versiones es la presencia de una serie de versos hexasílabos al final, en los que se repiten algunas frases como “dice la abadesa”, “Me echaron el manto de santa maría/me echaron el manto de la concepción” (Burgos, 1988, p. 219), “Malhaya mi padre” (Lara en Pan-hispanic Ballad Project, s.f.), “casadita sí/pero monjita no” (Menéndez Pidal, 1999, p.54). En la mayor parte de los hexasílabos, la monja explica las dificultades de su vida en el monasterio y el mal trato que recibe por parte de la abadesa. Es llamativo el caso de la versión recogida por Eugenio Olavarría en 1884, donde se añaden unos versos de una temática totalmente diferente (“entre los árboles/y entre las flores/hay muchos nidos/de ruiseñores”) (Machado y Álvarez, 1884, p.62).

4.3. VIDA MUSICAL EN ESPAÑA

La primera versión en la que se recoge la música es en el libro *El corro de las niñas* de Robustiano Montalbán, que data de 1893 —lo que deja de manifiesto que el romance se consideraba una canción infantil ya desde muy atrás—. Encontramos una melodía muy similar a aquella que está más extendida, cuyas pequeñas peculiaridades son, principalmente, la mayor presencia de grados conjuntos y la resolución de las frases con un intervalo descendente y no ascendente. Es interesante ver también los hexasílabos, que tienen una música diferente al resto del romane, pero con un perfil melódico similar.

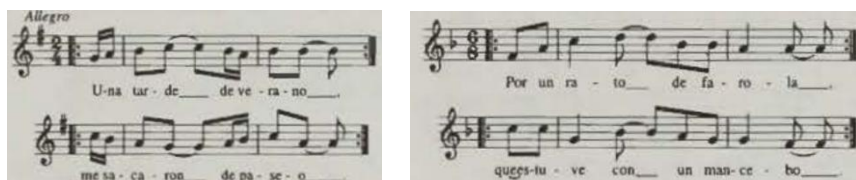
Otras de las versiones más antiguas en las que está presente la música fueron recopiladas por Manuel Manrique de Lara en Sevilla en 1916, aunque la música de ambas varía ligeramente con respecto a la mencionada anteriormente. La melodía de la primera tiene un carácter modal, no termina en la nota en la que comienza y es, seguramente, más arcaica. La segunda está totalmente tonalizada, con la melodía más extendida, ya con el arpeggio de tónica. Una diferencia de la interpretación recogida por Lara es que su ritmo es ternario.

FIGURA 1. “Yo me quería casar” (romance de “La monja por fuerza”) en *El corro de las niñas* (1893), Montalbán p. 17



Fuente: *El corro de las niñas* (1893), Montalbán p. 17

FIGURA 2. Versiones de “La monja por fuerza” recogidas por Manuel Manrique de Lara en Sevilla (1916)



Fuente: *The Ballad Tunes Notated by Manuel Manrique de Lara in Sevilla* (1916), Kartz, p. 321.

La melodía más extendida aparece recogida en el Corpus de Literatura Oral, bajo el título de *Monja por fuerza* (04/02/1984, referencia catalográfica 2626r). Apreciamos todas las características anteriormente mencionadas, como la melodía en arco y la repetición de las frases. De la interpretación, destaca la regularidad rítmica. En otras versiones, esta

repetición de las frases no está presente, como en *Monja por fuerza* (01/01/1977, referencia catalográfica 0948r). En cuanto a la interpretación, destaca la registrada en el Corpus de Literatura Oral, también bajo el nombre de *Monja por fuerza* (14/01/1983, referencia catalográfica 2638r) que se caracteriza por la irregularidad rítmica, alargando algunas sílabas a mitad de frase y acelerando las últimas palabras del verso. Este es un ejemplo claro de lirismo en la interpretación del romance, y cómo se va dando importancia al intérprete. En otras versiones, el perfil melódico es aún más simple, como es el caso de *La monja por fuerza* (01/02/2006, referencia catalográfica: 2638r), puesto que encontramos mayor cantidad de intervalos por grados conjuntos. Además, está interpretada por una niña, algo que no resulta extraño, al considerarse *Monja por fuerza* un romance infantil. Aparece mencionado como tal en muchas recopilaciones, e incluso está recogido en cancioneros infantiles como *Cantares y juegos de niñas*, de Augusto C. Santiago y Gadea.

Joaquín Díaz, graba este romance en 1983. Su versión se caracteriza por un ritmo binario totalmente regular y una melodía tonalizada, en Do M. Esta interpretación contrasta con las mencionadas anteriormente, más libres. La instrumentación sigue también esta línea, con una guitarra que acompaña a la voz con acordes. Hay, además, pequeñas intervenciones de este instrumento cada cuatro frases, con la melodía que acabamos de escuchar en la voz. Resulta interesante la versión de Nuevo Mester de Juglaría. Este grupo, considerado un referente de la música folk en España, busca sonoridades más tradicionales que Joaquín Díaz, de ahí que utilicen como instrumentos principales la flauta y la bandurria, con la técnica del trémolo. Destacan las armonías en la voz, presentes durante toda la canción, y la introducción instrumental. Otra interpretación diferente es *Yo me quería casar* de Eliseo Parra, con ritmo de salsa. El cantante utiliza la estructura pregunta-respuesta de la canción para involucrar al público. En esta versión aparecen los hexasílabos finales, con una música diferente a la recogida en *El corro de las niñas*. Instrumentalmente, destaca la percusión, que potencia el ritmo de la música, pero también escuchamos una guitarra, una flauta y un piano. Así, encontramos sonoridades nuevas, alejadas de la búsqueda del folclore tradicional presente en las anteriores.

El corrido de las monjas es una variante de este romance, recogida por Suárez en 1971 e interpretada por José de los Reyes Santo (“El negro del puerto de Santa María”). Presenta una música totalmente diferente. Esto se debe a que se relaciona con el romance gitano, al tener el nombre de corrido, y tener cierta relación con el flamenco. Destacamos su estructura: dos versos con una misma música, que se repiten, seguido de 4 versos con una música diferente y más melismática a modo de cadencia. Esto se repite con otro bloque de cuatro versos divididos, musicalmente, de dos en dos, y solo dos versos de cadencia. Finalmente, escuchamos solo un verso con la melodía con la que comenzaban el resto de secciones, y dos versos como cadencia final. Otras versiones del romance que aparecen con el nombre “corrido” tienen esta misma música en los comienzos de sección, y estructuras muy similares con respecto a la segunda parte, más cadencial.

4.4. VIDA MUSICAL EN HISPANOAMÉRICA

Ya hemos visto, en la primera parte de este trabajo, que el romance ha sido recogido en muchos países latinoamericanos, como es común. La fecha de llegada al continente americano es desconocida por falta de fuentes, aunque la más antigua de las encontradas en América data de 1912.

Conservamos la música de pocas versiones americanas, pero una de las mejores documentadas es la recogida por Nicolás Farray en Gran Tierra (1969), en Cuba, donde este romance tuvo gran difusión. La música se corresponde con aquella más extendida en España. El autor presenta *La monja por fuerza* como una canción infantil, puesto que se la cantaron un grupo de niñas. Describe cómo bailan mientras cantan, señalándose partes del cuerpo como las muñecas y la cabeza, acompañadas de un taconeo. Esto muestra cómo muchos romances se relacionan con juegos infantiles.

El recopilador destaca la semejanza de la melodía con la utilizada para cantar la canción española *Madrugué una mañana*, considerada, al igual que el romance, infantil. Aparece recogida en España en *Doce cantos de los juegos de niñas*, de Miré y, aunque se aprecian similitudes con el romance, especialmente en la melodía de la primera frase, no se trata de la recogida por Ferray. La versión recopilada por Vicuña Cifuentes en Chile en 1912 sigue esta misma línea, pues menciona cómo

este romance acompaña juegos de niñas, tanto en Chile como en España. En muchas grabaciones americanas está presente el carácter infantil del romance, apareciendo en discos para niños, como el de Canciones infantiles de tradición oral de Alejandro Hermosilla Vásquez, al igual que ocurría en España.

FIGURA 3. “Monja por fuerza”

The musical score for "Monja por fuerza" is written in 2/4 time. It consists of three systems of staves. The first system has two staves with lyrics: "U- na tar- de de ve- ra- no U- na tar- de de ve- ra- no". The second system also has two staves with lyrics: "me sa- ca- ron a pa- se- o me sa- ca- ron a pa- se- o". The third system has two staves with lyrics: "Ma- dru- gué- na na- na ma- dru- gué- na ma- na- na" and "en el mes de a- bril en el mes de a- bril". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Fuente: Romances y cantares españoles en la tradición cubana (1970), Faray, p.338

FIGURA 4. “Madrugué una mañana”

The musical score for "Madrugué una mañana" is written in 2/4 time. It consists of three systems of staves. The first system has two staves with lyrics: "Ma- dru- gué una ma- ña- na, ma- dru- gué una ma- ña- na,". The second system has two staves with lyrics: "en el mes de Abril, en el mes de Abril, Me encon- tré una mu- cha- cha,". The third system has two staves with lyrics: "me encon- tré una mu- cha- cha co- mounse ra- fin, co- mounse ra- fin." The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Fuente: Doce cantos de los juegos de niñas (1857), Miré, p.5

El romance sigue vivo en la tradición americana, como demuestra la versión de 2021 del grupo argentino Abrunitez. La música no se corresponde con ninguna de las comentadas anteriormente, y solo se repite la segunda frase de cada grupo de dos. Aparecen también hexasílabos finales, con la música que veíamos en la melodía de *Doce cantos de juegos de niñas*. La existencia de esta versión muestra cómo el romance tuvo una gran difusión, variándose la letra y la música por la transmisión oral. Es muy característica la incorporación de la frase “zigzag fuego pum”, que no se encuentra en otras interpretaciones.

Es común que un romance, al pasar a América, cambie de temática. Como hemos visto, esto no ocurre con *La monja por fuerza*, aunque sí encontramos algunas versiones donde la temática no tiene nada que ver, como es el caso de la recogida por Romero Valle en 1952 (Díaz Roig, 1990). Aquí la joven se encuentra, en vez de con monjas, con niñas que le dan chocolate. Esto puede relacionarse, más que con la llegada del romance a América, con el contexto infantil en el que se interpreta.

4.5. *LA MONJA POR FUERZA* EN OTROS PAÍSES Y REPERTORIOS ARTÍSTICOS

La monja por fuerza está presente en Marruecos, como recogió Arcadio de Larrea Palacín en 1950. Conservamos una transcripción de la música, y no se corresponde con las comentadas anteriormente.

FIGURA 5. Música de *La monja por fuerza* recopilada de *Cancionero judío del norte de Marruecos* (1952), Larrea Palacín

M. 269 ♩ = 96

U - na tar - de de ve - ra - no me sa -

- ca - ran de pa - se — o yāl re - vol - ver u - nāes -

- qui - nā tro - pe - cē con un con - ven - to.

Fuente: Pan-hispanic Ballad Project, s.f.

Sin embargo, tiene algunas coincidencias con otras melodías, como el ritmo binario, la predominancia de los grados conjuntos y el perfil melódico, que sigue el esquema del descrito previamente.

El romance ha sido mencionado por distintos poetas, entre los que destacamos a Antonio Machado en su obra *Campos de Castilla*, en el poema “En el tren”, donde aparecen convento y el mocito barbero (“¡Todas las mujeres bellas/fueran, como tú, doncellas/en un convento a encerrarse!/Y la niña que yo quiero/¡ay! ¡preferirá casarse/con un mocito barbero!”) (Machado, 2022, p.34). También es citado por escritores americanos, como es el caso del poeta argentino Conrado Nalé Roxolo, que en su *Antología apócrifa* escribe: “Rompe a suspirar/En el claustro austero/La del Romancero,/Que con un barbero/Se quiso casar” (Nalé Roxolo, 1971, p.220). Esto es, una vez más, muestra de la difusión del romance tanto en España como en América.

La letra del romance también aparece en una adivinanza conocida comúnmente como “al revolver una esquina”, en concreto el fragmento en el que la joven se encuentra con el convento y las monjas, que en este caso van vestidas de negro y no de blanco (Machado y Álvarez, 1880).

Por último, en el romance *Tu mata de pelo* –recogido en *Antología de romances orales recogidos en la provincia de Albacete* de Francisco Mendoza Díaz (1990)– vemos una ampliación de *La monja por fuerza*, esta vez desde el punto de vista del enamorado de la joven, que observa su entrada obligada al convento. Es interesante la descripción de su amada con pulseras y anillos, que en *La monja por fuerza* serán los adornos arrebatados por las monjas cuando la llevan al convento. El título hace referencia a la frase que aparece en muchas versiones del romance: “lo que más sentía yo/era mi mata de pelo”. Además, en este romance se da nombre a la mujer que ha de meterse a monja: “Francisca Sánchez Romero/hija de don Juan Antonio, coronel de un regimiento”

5. DISCUSIÓN

En primer lugar, es reseñable la cantidad de versiones musicales escritas que se conservan de *La monja por fuerza*, permitiéndonos conocer cómo ha ido variando su música, algo que no es posible con todos los

romances. Por otro lado, es significativa su presencia en distintos países, y cómo en la mayor parte de los casos se mantiene la temática original, algo que tampoco sucede con todos los romances, mostrándonos que la historia que relata fue siempre comprendida, y no resultaba ajena a los intérpretes.

Aunque no adapta su temática, su melodía sí presenta variaciones según el intérprete, la región y la época. Este romance, por lo tanto, vive un proceso de intermedialidad. Así, a través de *La monja por fuerza* se muestra la importancia de los romances para transmitir valores y situaciones de las épocas en las que se interpretan.

No hemos podido datar con exactitud el origen del romance, puesto que las primeras fuentes en las que aparece son cancioneros infantiles de finales del siglo XIX. El hecho de que lo encontremos en este tipo de recopilaciones significaría que *La monja por fuerza* se trataba de un romance conocido por la población, siendo así anterior a las primeras fuentes escritas en las que lo encontramos. Por lo tanto, sería interesante realizar futuros estudios para ampliar la información recogida en este artículo y lograr datar el romance de una forma más exacta.

6. CONCLUSIONES

En cuanto al texto, vemos que durante la presentación de la acción se menciona que la joven está enamorada de un mancebo, barbero o niño. Las razones por las que debe profesar monja son por reservar su dote o porque sus padres no desean que vaya a vivir a otro pueblo. En cuanto al lugar y el tiempo en el que se desarrollan los hechos, ocurren en una tarde de verano o durante un paseo. Sobre las monjas, estas van vestidas de blanco o negro, son un número indefinido y se hace referencia a la muerte de la joven.

Durante el encuentro de la joven con las monjas, estas le despojan siempre de sus anillos, pendientes –además de quitarle otras prendas de ropa variables–, y le cortan el pelo, que a veces dan a sus padres o ella desea dejárselo a su amado.

Muchos terminan con el lamento de la joven por perder su pelo, pero en otros ejemplos el romance continúa con una queja sobre la vida en el convento, súplicas al amado para que vuelva o incluso, en un ejemplo, la narración termina con la muerte de la joven. Otras versiones presentan hexasílabos finales, donde se repiten frases como “dice la abadesa”, “Manto de Santa María y Manto de la Concepción”, “Malhaya mis padres”. También vemos un caso en el que los hexasílabos finales son independientes de la historia.

En cuanto a la música, encontramos, a grandes rasgos, tres melodías. En primer lugar, aquella que está más extendida, que presenta siempre dos incisos melódicos y utiliza el esquema armónico I-V-I. A esto se añaden la melodía del corrido gitano y la que presentan los hexasílabos. Por todo esto, podemos concluir que no hay una evolución en la música o en la interpretación, sino que se adapta al contexto y función del romance en cada momento.

En *La monja por fuerza* no vemos una evolución como tal del texto, sino versiones que conviven, y las variaciones se deben, sobre todo, a la gran difusión del romance. La música tampoco presenta una evolución, pero se adapta al contexto. Esto se ve en la presencia de palmas y gestos, así como melodías más sencillas, en las interpretaciones o los cancioneros infantiles. Algo similar ocurre con la melodía del corrido gitano, que no presenta similitudes con el resto de perfiles melódicos encontrados, y se adapta a la estética y estilo interpretativo de ese contexto.

Por último, su gran difusión hace que se mencione en poesías españolas y americanas, así como en textos populares, otros romances y adivinanzas.

7. REFERENCIAS

- Abrunitez. [Acqua Records]. (26 de marzo de 2021). *Abrunitez – Monja por Fuerza (Simple)* [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/4gMevTq>
- Beutler, G. (1977). *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*. Instituto Caro y Cuervo.
- Burgos, V. A. (1988). La niña que no quiere ser monja en la tradición romancista andaluza. *Anales de la Universidad de Cádiz* (5), 213-226.

- Crivillé i Bargallo, J. (2004). *Historia de la música española. 7. El folklore musical*. Alianza Música.
- Díaz, J. [Joaquín Díaz - Temas]. (8 de noviembre de 2014). *Yo me quería casar* [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/4haIRPi>.
- Díaz-Maroto, F. M. (1992). Una cala en el romancero oral de la emigración hispánica en París B. G. Cuarón, Y. Jiménez de Báez (Eds.), *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig* vol. 20, 95–126. El Colegio de México.
- Díaz Roig, M. (1990). *Romancero tradicional de América*. El Colegio de México.
- Durán, R. N. (2005). La monja enamorada. *Lectora, heroína, autora: (la mujer en la literatura española del siglo XIX): III coloquio* (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002) (pp. 261-272).
- El negro. [CARLOS GARCÍA]. (10 de febrero de 2021). *06. EL NEGRO – ROMANCE DE LA MONJA (ROMANCES O CORRIDOS)* [Archivo de Vídeo]. Youtube.
- Farray, N. (1970). Romances y cantares españoles en la tradición cubana. *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, 331-344.
- Frenk, M. (2003). *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispana (siglos XV a XVII)*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Gil, B. (1956). Canciones del folklore riojano recogidas por kurt Schindler. *Berceo*, (41), 391-414.
- Goyri, M. (2009). *Una docena de romances tradicionales*. Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- Holfman, K., Wolf, F.J. (1856). *Primavera y flor de romances o Colección de los más viejos y más populares romances castellanos*. Casa A. Asher y Comp.
- Janáriz, A. R. (1979). Algunas muestras del romancero tradicional español en Navarra. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, II(33), 413-434.
- Katz, I. J. (2002). Romancero. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 9, pp. 361-370). Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Katz, I. J., Bonastre, F., Vega Toscano, A., Chicote, G. B., Fornaro, M., Melfi M. T. (2002). Romance. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 9, pp. 358-361). Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Katz, I. (2017). The Ballad Tunes Notated by Manuel Manrique de Lara in Seville (1916). *Inter-American Music Review*, 17(1-2), 313-329.
- Larrea Palación, A. (1952). *Cancionero judío del norte de Marruecos*. Instituto de Estudios Africanos.

- Machado Álvarez, A. (1880). *Colección de enigmas y adivinanzas en forma de diccionario*. Palermo.
- Machado Álvarez, A. (1884). *Folk-lore español Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas, Vol. 2*. Alejandro Guichot y compañía.
- Machado Ruiz, A. (2022). *Campos de Castilla*. Ediciones La Flámula.
- Manzano, M. (1994). La música de los romances tradicionales: metodología de análisis y reducción a tipos y estilos. *Nassarre: revista aragonesa de musicología*, 10(1), 141-204.
- Mariscal, B. (1996). *Romancero general de Cuba*. El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- Masera Cerutti, M. A. B. (1995). *Symbolism and Some other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song*. University of London.
- Mendoza Díaz-Maroto, F. (1990). *Antología de romances orales recogidos en la provincial de Albacete*. Instituto de Estudios Albacetenses de la Excm. Diputación de Albacete.
- Menéndez Pidal, R. (1953). *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*. Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, R. (1999). *El Romancero vulgar y nuevo*. Centro de Estudios Históricos Menéndez Pidal.
- Miré, B.X. (1857). *Doce cantos de los juegos de niñas puestos en música para tocarlos o cantarlos al piano*. Casimiro Martín.
- Montalbán, R. (1893). *El corro de las niñas: sesenta canciones infantiles para piano con letra*. Casa Romero.
- Nalé Roxlo, C. (1971). *Antología poética*. Editorial Kapelusz.
- Navarro, R. (2002). La monja enamorada. En L. F. Díaz Larios et al. (Eds.), *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*. III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (pp. 261-272).
- Nuevo Mester de Juglaría. [A.C. Frontefrida]. (12 de marzo de 2017). *Nuevo Mester de Juglaría – La monja por fuerza* [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/4j83rS7>
- Parra, E. [Eliseo Parra - Tema]. (18 de noviembre de 2022). *Yo me quería casar* [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/42g7sh4>
- Project MUSE. (s.f.). *Romancero general de Cuba* <https://muse.jhu.edu/chapter/2585928>
- Santiago y Gadea, A. (2003). *Lolita. Cantares y juegos de las niñas*. Biblioteca virtual universal.

- Universidad de Jaén. (s.f.). *Corpus de Literatura Oral. La monja por fuerza*.
<https://bit.ly/4a95wcl>
- Universidad de Jaén. (s.f.). *Corpus de Literatura Oral. La monja por fuerza*.
<https://bit.ly/4adV2bJ>
- Universidad de Jaén. (s.f.). *Corpus de Literatura Oral. La monja por fuerza*.
<https://bit.ly/3WaEhZ6>
- Universidad de Jaén. (s.f.). *Corpus de Literatura Oral. La monja por fuerza*.
<https://bit.ly/3DZHYKQ>
- University of Wasginton. (s.f.). Pan-hispanic *Ballad Project, La monja por fuerza*. <https://bit.ly/4hsKmIP>
- Valenciano López de Andujar, A. (2002). *Los romances tradicionales de Galicia: catálogo ejemplificado de sus temas*. [Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid] Docta Complutense.
- Vicuña Cifuentes, J. (1912). *Romances Populares y vulgares*. Imprenta Barcelona.

LA GESTIÓN DE BIENES PATRIMONIALES EN EL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN Y DIFUSIÓN *MÚSICA ACALLADA*

MATILDE MARÍA OLARTE MARTÍNEZ
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

El proyecto patrimonial *Música acallada*, que se ha solicitado desde la Universidad de Salamanca, forma parte de un proyecto más ambicioso de gestión de bienes del Patrimonio Cultural de Castilla y León para los años 2024 y 2025 de la Consejería de Cultura y Deporte de la Junta de Castilla y León¹⁹⁷. Combina los tres pilares del plan estratégico que ofrecen las subvenciones destinadas a la financiación de proyectos: en primer lugar, la investigación en Patrimonio Cultural inédito; en segundo lugar, la conservación de parte de dicho patrimonio, gracias a la transcripción del repertorio y a su estudio para su interpretación; y, finalmente, una estrategia de generar economía para que este proyecto revierta a través de los conciertos de repertorio musical inédito con los instrumentos históricos restaurados que se prevén en el Edificio del Patio de Escuelas Mayores y del Real Colegio de Nobles Irlandeses Fonseca. En este aspecto compartimos plenamente que las políticas de planificación, intervención y gestión del patrimonio cultural que conservamos en la Universidad de Salamanca deben plantearse desde el punto de vista de la sostenibilidad económica y de la eficiencia técnica.

En estos momentos, si bien es cierto que aún resta por concretar aspectos de vital importancia que nos permitan formular un proyecto museístico creativo, integrador, diferencial, singular e innovador que aborde los desafíos de la sociedad actual y en el que se integren tradición y

¹⁹⁷ <https://bit.ly/3NMVTWv>

novedad, diseño y nuevas tecnologías, no lo es menos que los espacios en que quedará albergado ese futuro museo, circunstancia que en gran medida puede condicionar también parte del definitivo plan expositivo, sean finalmente las estancias ubicadas en el edificio de las Escuelas Mayores y en el Patio de las Escuelas Menores, ambos inmuebles declarados Monumentos Nacionales en 1931 (en la actualidad Bien de Interés Cultural con la categoría de monumento). La elección de estos lugares, los más idóneos para ese fin, viene condicionada por el hecho de que de esta manera el Museo del viejo Estudio salmantino quedaría integrado en el centro neurálgico de ese espacio excepcional que en Salamanca se ha dado en llamar en los últimos años la Ciudad del Saber y que tiene como sus máximos exponentes a las Escuelas Mayores, con la Casa-Museo Unamuno en su ángulo suroccidental -que debe pasar a ser uno de los espacios más significativos de ese futuro Museo-, el Patio de Escuelas, presidido en su lado meridional por el Hospital del Estudio, y las ya referidas Escuelas Menores. Además, es aquí donde los hermanos Gudiol Ricart, Ramón y José, trasladaron entre 1951 y 1952, en concreto a una de las salas ubicadas en la crujía sur y tras previos trabajos de acondicionamiento, los restos de las pinturas murales que quedaban, aproximadamente una tercera parte, de la pintura de la bóveda de la antigua biblioteca del edificio de las Escuelas Mayores, la que Fernando Gallego pintara entre 1483 y 1486 y que a partir de la segunda década del siglo XVI pasara a convertirse en la bóveda de la capilla universitaria hasta que en 1763 acaeció su parcial derrumbe. Y que en 1952 Laínez Alcalá denominara por vez primera, y hoy todo el mundo conoce de esa manera, como el Cielo de Salamanca, en realidad, una representación astrológica de claro signo humanista.

Ese nuevo proyecto de musealización contaría con un espacio complementario y, a todas luces, muy necesario, la capilla desacralizada del Colegio Mayor del arzobispo Fonseca, inmueble también declarado Monumento Nacional en 1931 (hoy Bien de Interés Cultural con la categoría de monumento), que atesora en su interior una de las joyas del arte renacentista español, el retablo mayor de Alonso Berruguete, realizado entre 1529 y 1535 -fecha en la que sabemos que ya estaba perfectamente asentado-, cuyo pésimo estado de conservación aconseja

una rápida, inmediata, restauración, y donde se colocaría un instrumento de tecla del inventario de bienes muebles que se están recuperando y restaurando.

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVO GENERAL

Un objetivo general, que ya ha sido expuesto, plantea la recuperación y difusión del patrimonio musical artístico de la Universidad de Salamanca que todavía permanece inédito.

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Actualizar el inventario artístico musical por el Grupo de Investigación Reconocido en patrimonio “Intangible Heritage Music and Gender: International Network” de la Universidad de Salamanca. También se incluye la recuperación de la música estrenada en las dos capillas, Real Capilla de san Jerónimo y la Capilla de Fonseca, de los instrumentos que la ejecutaron y de la música aplicada compuesta para dichas celebraciones. Esta investigación será dirigida por el profesorado de dichos Grupos de Investigación Reconocidos, de los departamentos de Historia del Arte-Bellas Artes y de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, contando, en todo momento, con el resto de profesorado de las áreas implicadas y con su alumnado de los Grados, Másteres y Doctorado de la propia universidad
- Generar buenas prácticas con la toma de conciencia del patrimonio cultural que posee nuestra Universidad, que es una identidad y activo del propio Estudio y de la ciudad de Salamanca
- Restaurar dos piezas magníficas, como son el órgano de Pedro de Echeverría de 1709, que no puede tocarse por su estado pésimo de conservación, y el retablo de la capilla de Fonseca de Alonso Berruguete, cuya estructura precaria aconseja una inmediata restauración. En ambos casos, los informes técnicos solicitados justifican la urgente restauración

- Crear nuevos espacios de interés cultural en bienes inmuebles declarados BIC por la Junta de Castilla y León, como ya se ha indicado en la introducción. Para dicha creación, se sigue el modelo de musealización de las principales universidades europeas citadas como las británicas Oxford, Cambridge, Saint Andrews y Glasgow, la alemana Heidelberg, las italianas Bolonia y Padua y la portuguesa Coimbra
- Generar una economía en el territorio impulsando un turismo de calidad nacional e internacional que valore este patrimonio cultural que se ofrece a los visitantes, participando en las actividades descritas

3. METODOLOGÍA

Como se ha indicado en la introducción, ha sido necesario hacer un análisis estratégico previo, interno y externo, siguiendo las directrices de la matriz DAFO, para establecer una correcta planificación de las estrategias a tomar para que este proyecto patrimonial sea viable.

3.1. ANÁLISIS INTERNO

En cuanto al análisis interno, las fortalezas y debilidades pueden ser, respectivamente, las siguientes:

Fortalezas:

- Interés de los Grupos de Investigación Reconocidos (GIR) de la Universidad de Salamanca especializados en Patrimonio Cultural por poner en valor, dar a conocer y difundir un repertorio inédito que necesita ser restaurado para evitar su desaparición en la cultura actual
- Interés de dichos Grupos GIR por vincular transversalmente el Patrimonio artístico de la Universidad de Salamanca con actividades culturales, ayudando a preservar una identidad propia de nuestra Universidad

- Objetivo de las instituciones implicadas por favorecer la visita, el conocimiento y la audición de las obras artísticas expuestas desde temprana edad y partiendo del propio contexto histórico, político y social donde estas obras han sido creadas por y para, generando un corpus de material musical y artístico para el uso dentro y fuera de la Universidad, que difundan la cultura que ha estado viva durante cuatro siglos

Debilidades:

- Poco interés del porcentaje total de los miembros de la Universidad de Salamanca hacia la recuperación de patrimonio cultural si requiere inversión económica, como es el hecho de que el inventario artístico de bienes muebles de la Universidad de Salamanca no se haya actualizado desde hace dos décadas
- Porcentaje pequeño de Grupos de Investigación Reconocidos de la Universidad de Salamanca, con respecto al número total de ellos, que se encarguen de la investigación, restauración y difusión de Patrimonio Artístico

3.2. ANÁLISIS EXTERNO

En cuanto al análisis externo, las oportunidades y amenazas que se pueden presentar se resumen en:

Oportunidades:

- Éxito de un primer proyecto de musealización de algunas de los espacios del Edificio de Escuelas Mayores que comenzó en 2012, y que incrementa cada año el número de visitantes
- Incremento del turismo local, nacional e internacional en Salamanca, después del COVID 19, como afirman los estudios de mercado

Amenazas:

- Falta de apoyo económico por parte de las instituciones públicas implicadas en la subvención, ya que se impediría la continuidad en las fases de este proyecto y no se llegaría a la dinamización económica que se pretende

4. RESULTADOS

Las propuestas de gestión de bienes del patrimonio cultural de la Universidad de Salamanca, de carácter global y económicamente viables, se están realizando con la finalidad de generar una actividad cultural sostenible y perdurable en nuestra ciudad en un plazo mínimo de seis años. Además, se encuadran dentro de la programación del Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca [SAC] presentada y ejecutada desde que fuera presentada el 22 de septiembre de 2024 hasta la actualidad.

Todas las propuestas se están realizando bajo la premisa de fomentar y promover la participación de la comunidad universitaria en expresiones culturales y artísticas, bajo criterios de calidad, espíritu crítico y especialización y la complementariedad con el resto de la oferta cultural de la ciudad. Las actividades programadas han sido diseñadas cuidadosamente desde la transversalidad y la pluralidad, reforzando el compromiso de la Universidad con la promoción y preservación de su incomparable patrimonio histórico, pero al mismo tiempo, con una apuesta sin complejos por la innovación, la experimentación y el apoyo a propuestas que hacen uso de las nuevas tecnologías e impulsan el talento de los investigadores y los creadores emergentes formados en nuestras aulas. El formato gratuito y accesible de la mayor parte de estos programas subraya el compromiso de la universidad con la democratización de la cultura, la promoción de las artes y la transferencia de conocimiento dentro de la vida cultural de la ciudad de Salamanca.

4.1. ACTIVIDADES EMPRENDIDAS DE CONCIERTOS EN ESTOS NUEVOS ESPACIOS MUSEALIZABLES

Este proyecto ha comenzado en el mes de septiembre del 2024 con el ciclo Música en Capilla, organizado por el SAC con la colaboración de estudiantes de Grado y Postgrado del área Música, de los profesores de dichas titulaciones y del Conservatorio Superior de Castilla y León (con quienes hemos firmado convenio para el próximo curso 2024-25) y de los profesores visitantes de dichas instituciones (nacionales y extranjeros) que quieren participar de dichas actividades.

FIGURA 1. Cartel para la difusión de la actividad Música en Capilla



Fuente: <https://bit.ly/4fs6cuW>

Es un ciclo de creación propia, que nace con la nueva filosofía de dicho Servicio de fomentar un diálogo enriquecedor con diferentes generaciones de músicos, artistas visuales, actores, escritores y, naturalmente con cualquier ciudadano aficionado a las artes en general.

Es ciclo de conciertos de perfil historicista que ponen en valor uno de los espacios históricos de la Universidad: la Capilla de San Jerónimo con un plantel de intérpretes formados en su mayoría en las aulas y cursos de formación de la Universidad de Salamanca, buscando el equilibrio entre jóvenes intérpretes como el Ensemble Albores y músicos ya consolidados y con gran prestigio como José Hernández Pastor. Lo coordina el profesor Manuel Gómez del Sol, y las entradas por invitación se han agotado en 48 horas para los cuatro conciertos del primer trimestre.

4.2. RECUPERACIÓN DE INSTRUMENTOS PARA LA REALIZACIÓN DE ACTIVIDADES DE INVESTIGACIÓN CON TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO

Una parte importante del proyecto Música acallada ha sido la puesta al día del inventario de los bienes muebles de la universidad donde se encontraban los instrumentos musicales, para proceder al estudio técnico de cada uno para su recuperación y puesta a punto para poder ser utilizados, a la vez que se les ha incluido en el inventario artístico de la universidad. Se ha empezado con la búsqueda de los órganos y armóniums -para su posterior restauración- utilizados para actividades musicales de las tres instituciones vinculadas a la Universidad de Salamanca: la Real Capilla de San Jerónimo, la Capilla del Real Colegio de Nobles o Irlandeses y la Cátedra Francisco Salinas. En una primera revisión del inventario realizada en verano de 2024 por estudiantes en prácticas, se encontraron dos armóniums de pedales que llevaban décadas mudos, por la rotura de diferentes piezas, y que se encontraban ubicados en dos de las sedes del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical.

El primer armonio recuperado es un instrumento musical de viento, de un teclado con transpositor, construido por los organeros judíos Les petits fiels de M. Kasriel (París); la casa Kasriel fue fundada en 1839 por Louis Maurice Kasriel (Krotoschin, Prusia, 1815; París 1899); a la muerte del padre continuaron con el negocio Albert Freitag Marks (1869-¿) y Louis Kasriel (1872- Auschwitz, 1943); tras la aniquilación

de la familia Kasriel, la gestión de la fábrica pasó a la casa Elcké¹⁹⁸. El instrumento llevaba varias décadas sin sonar, por lo que se restauró en su totalidad: el secreto, las ventillas y el fuelle; se limpiaron y afinaron cada una de las lengüetas; se cambiaron todos los fieltros del teclado, se limpiaron y engrasaron las guías de las teclas y se reconstruyeron el transpositor, el mueble y los pedales. La recuperación del instrumento para interpretar repertorio musical ha sido un éxito.

FIGURA 2. *Armonium Kasriel en su ubicación actual en el presbiterio (a la izquierda) de la Capilla de san Jerónimo, Edificio Histórico de la Universidad de Salamanca*



Fuente: Elaboración propia

¹⁹⁸ <https://bit.ly/4htoSMA>

El segundo es un instrumento musical de viento, de un teclado y transpositor de cuatro medio tonos hacia lo graves y tres medios tonos hacia arriba; dispone de 8 registros en total y de tres pedales; el teclado está partido entre mi 1 y fa; tiene una extensión de cinco octavas que va desde Do grave hasta el do 7; la extensión del teclado es de 61 notas, 29 notas en mano izquierda y 32 notas en mano derecha, lo que permite interpretar piezas con gran virtuosismo. Lo construyó J. Cotrina (Vitoria-Gasteiz), se formó en el taller del maestro organero Rafael Puignau (1888-1979), el cual, después de pasar por algunos talleres ubicados en Barcelona y Madrid, y de aprender el oficio como constructor de órganos y armonios, se entregó de pleno, los últimos años de su vida, a la construcción y restauración de órganos. R. Puignau, maestro de Cotrina, fue uno de los fundadores de "Organería Española, S.A.", cuya actividad en el campo del órgano hay que destacar, y se prolongó hasta los años 70 del siglo pasado. Debido a una intervención muy poco afortunada en la década de los años 80, ha sido necesario arreglarlo en su totalidad, desde el fuelle y las bombas hasta cada una de las 154 lengüetas para su correcta armonización; como la mecánica estaba mal regulada, algunas válvulas no cerraran del todo y había una pérdida de viento continua; la caja ha sido restaurada en su totalidad. El instrumento ha recuperado al 100% su sonoridad con todos los registros y pedales que estaban mudos.

FIGURA 3. Armonium Cotrina en su ubicación actual en el coro de la Capilla de san Jerónimo, Edificio Histórico de la Universidad de Salamanca



Fuente: Elaboración propia

Como señala el informe técnico del taller Soergel,” Cuando se trabaja para recuperar también el pasado y no “solo” el instrumento, se puede afirmar que el oficio del organero, realizado dentro de un contexto temporal y de un marco espacial, puede ser entendido como memoria viva de un determinado colectivo o comunidad, y contemplado como una vivencia personal, que se nutre de lo tradicional sin olvidar lo contemporáneo. El oficio del organero, que es también memoria viva, seguirá teniendo sentido mientras haya personas e instituciones que sepan valorar el pasado y exista en ellas el deseo sincero de recuperarlo para darle de nuevo la oportunidad de ser”¹⁹⁹.

4.3. ACTIVIDADES FUTURAS DE DIFUSIÓN CULTURAL EN ESTOS NUEVOS ESPACIOS MUSEALIZABLES

La primera intervención prevista en los nuevos espacios musealizables de este proyecto va a ser en el Aula Salinas del Edificio Histórico del Patio de Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca. Para llevarla a cabo, se está acometiendo la terminación del proceso de inventario y catalogación de la Catedra de Música Francisco Salinas, que está realizando el GIR IHMAGINE de la Universidad de Salamanca desde hace varios años, y que pondrían a disposición de la comunidad científica internacional el archivo inédito de dicha cátedra, pionera en las universidades españolas en los años des desarrollismo.

A su vez, en el aula Salinas del Edificio Histórico se propone la colocación de vitrinas expositoras en el estrado y en los dos laterales, con una selección significativa de las actividades pioneras semanales realizadas por esta cátedra extraordinaria, las 25 ediciones de los cursos internacionales de órgano ibérico, una selección de los intercambios epistolares de los músicos implicados, y los correspondientes paneles explicativos del contexto social y cultural que llevó a un significativo cambio social gracias a las actividades emprendidas por dicha cátedra en los años del Desarrollismo. Así mismo, la exposición de los instrumentos que se vayan restaurando y que se puedan utilizar en dicha Aula,

¹⁹⁹ <https://bit.ly/3UzkUbp>

permitirán utilizarla como una segunda sala de conciertos para música de diferentes periodos.

En un futuro, En segundo lugar, el proceso de conservación previsto necesita la formación de un equipo especializado, ya que consistirá en la digitalización de las partituras inéditas de la capilla musical del Colegio de los Irlandeses; en la transcripción paulatina de los repertorios que se seleccionen para su estreno en la Capilla de San Jerónimo y del Fonseca.

5. DISCUSIÓN

El inventario artístico de bienes muebles de la Universidad de Salamanca no se haya actualizado desde hace dos décadas. Esta ausencia de interés por parte de los órganos de gestión de la universidad propietaria de este patrimonio artístico, ¿cómo va a modificar el presupuesto anual para invertir económicamente en un proyecto que presentará dinamización después de su investigación y restauración a largo plazo?

6. CONCLUSIONES

Este proyecto presenta un plan estratégico para la investigación, conservación y posterior dinamización económica de una parte del patrimonio cultural de la Universidad de Salamanca que merece ser puesto en valor. Se han puesto de manifiesto sus objetivos a corto y largo plazo, en dos fases que ayudarían a ponerlo en marcha, siguiendo las prioridades que marcan el estado actual del patrimonio cultural que se ha escogido para el proyecto.

El análisis DAFO realizado identifica y anticipa riesgos, preparando una segunda y posteriores fases del proyecto, que ayudarían a maximizar el desarrollo de la inversión que se propone. La adecuación a estos parámetros permite medir el progreso hacia los objetivos que se proponen, ajustando la estrategia según los indicadores claves de rendimiento.

Resumiendo, este proyecto aporta una visión compartida entre las partes interesadas, la Universidad de Salamanca y los agentes implicados en su gestión turística. Además, su planificación estratégica bien definida aporta adaptabilidad y resiliencia, que permite adaptarse mejor a

los cambios del contexto o a los imprevistos internos y/o externos, para poder mantener el rumbo hacia los objetivos general y específicos que hemos desarrollado. Finalmente, esta estrategia clara si tiene la oportunidad de contar con la subvención solicitada, hará que este proyecto de patrimonio cultural en la ciudad de Salamanca se posicione mejor en el mercado y alcance una ventaja competitiva sostenible en el entorno de Castilla y León.

7. REFERENCIAS

BOCYL (2024, 6 de agosto). Orden de 1 de agosto de 2024, de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, por la que se convocan subvenciones destinadas a la financiación de proyectos de gestión de bienes del Patrimonio Cultural de Castilla y León para los años 2024 y 2025. Consultado el 1 de noviembre de 2024, <https://bit.ly/3NMVTWv>

Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca /s.f.) Música en Capilla. Consultado el 1 de noviembre de 2024, <https://bit.ly/4fs6cuW>

Taller de Órganos y Pianos Soergel (s.f.) Nuestros trabajos. Consultado el 1 de noviembre de 2024. <https://bit.ly/3UzkUbp>

LA PARTICIPACIÓN DEL ARTISTA EN EL DISEÑO DE MUSEALIZACIÓN DE ESPACIOS PATRIMONIALES: DISEÑADOR GRÁFICO O ARTISTA PLÁSTICO

CARLOS DANIEL FORTES GARCÍA
Universidad de Salamanca

La musealización de los espacios patrimoniales, entendida como la transformación de lugares históricos en espacios de exhibición y reflexión, es un proceso complejo y multidisciplinar que plantea un reto importante en la relación entre el diseño y la conservación. El diseño adquiere en este contexto el potencial de enriquecer y modificar la forma de entender y experimentar dichos espacios, al tiempo que responde a los desafíos de la sociedad contemporánea. En este sentido, el diseño se concibe como herramienta estética cuya función principal es crear espacios que no sólo preservan su esencia, sino que también funcionan como plataformas dinámicas de intercambio y mediación cultural. Esta capacidad de mediación entre lo antiguo y lo contemporáneo hace que el diseño de los espacios patrimoniales permita resaltar la relevancia de reinterpretar el patrimonio sin que pierda su valor histórico. Desde hace varias décadas, este interés por preservar la identidad cultural en ciudades como Salamanca ha llevado a apostar por proyectos multidisciplinarios en los que se establezcan sinergias entre el artista plástico y el diseñador gráfico que ayuden a experimentar el patrimonio histórico-cultural de forma más activa y crítica.

Este capítulo describe la función del diseñador gráfico y su colaboración con artistas plásticos en proyectos de diseño de espacios patrimoniales realizados desde 2002 por Carlos Fortes Estudio de Creación Visual, donde se aúna la actividad profesional con la de investigador y docente de la Universidad de Salamanca. Se pretende abordar la evolución en la forma de proceder en estos espacios bajo el análisis y

reflexión que la labor de investigación académica puede proyectar sobre el trabajo profesional en el campo del diseño gráfico realizado hasta el momento y que está siendo aplicado en los proyectos actuales.

El objetivo principal de este análisis es reflexionar sobre la participación de artistas profesionales para completar e interpretar el mensaje que se quiere transmitir a partir del diseño expositivo. Para ello, se analizará la estrecha relación entre el diseñador gráfico en su labor de director de arte de proyecto y el artista plástico como parte integrante de dicho proyecto.

2. OBJETIVOS

- Analizar la diferencia entre el trabajo del diseñador gráfico y la del artista plástico, y cómo su colaboración puede establecer una nueva mirada a la hora de entender nuestro patrimonio.
- Establecer conexiones que acerquen la oferta del patrimonio como producto turístico a la museografía entendida como manifestación cultural de nuestro tiempo.
- Establecer pautas que contribuyan a una evolución hacia nuevas formas estéticas y conceptuales en la búsqueda de esta nueva forma de entender la musealización de espacios patrimoniales.

3. METODOLOGÍA

- Análisis del discurso a partir de los proyectos personales realizados hasta la fecha como punto de partida para hacer una reflexión profunda del trabajo llevado a cabo desde el punto de vista conceptual, formal y cultural.
- Investigación de autores que tratan la museografía contemporánea y las nuevas formas de abordar los proyectos.
- Diálogo directo con artistas plásticos y teóricos del arte para establecer conexiones y puntos comunes de los que sacar conclusiones.

4. DISCUSIÓN Y RESULTADOS

Tradicionalmente, el diseño en la musealización de espacios ha seguido un discurso histórico convencional, cronológico e informativo. Sin embargo, en la actualidad, se busca desarrollar identidades visuales que ayuden a contextualizar la información y a transmitir conceptos e ideas de forma innovadora. De ahí que el diseñador de dichos espacios se proponga como objetivo generar un entorno inmersivo, donde los elementos visuales refuercen la narrativa del espacio, enfatizando aspectos relacionados con la experiencia emocional y sensorial del visitante sobre el interés por la información. Se trata de crear una experiencia, práctica ahora ya bastante implementada en el sector turístico, con el fin de que la visita incremente el bagaje, no solo cultural sino también emocional, del visitante.

Al musealizar el patrimonio, se debe tener en cuenta que existe un patrimonio tangible, del que forman parte los bienes muebles e inmuebles. Por otro lado, existe un patrimonio intangible, que incluye la tradición oral, los usos sociales, los rituales, las creencias y festividades. Desde el momento que incluimos un objeto en un museo lo dotamos de una dimensión nueva que le otorga la interpretación y valoración personal de quien lo contempla, entrando en juego la subjetividad. La información añadida por los conservadores -el valor histórico o etnográfico del que lo dotamos o la funcionalidad primigenia perdida- todo ello contribuye a una nueva lectura que se va a dar en este momento que ya no corresponderá con exactitud al uso y contexto original, por mucho que pretendamos interpretarlo y ponerlo en contexto. De hecho, aunque el diseño vincula el objeto y su cultura al discurso de identidad local, su principal contribución se centra en la acción educativa e interpretativa de esa visualidad, especialmente a través de la producción gráfica que da significado a la comunicación del patrimonio, sus procesos y creadores (Pilay y Neves, 2020, p. 55-61).

Como bien apunta el Instituto de Gestión Cultural y Artística en su página web, “lo ‘museal’ y la ‘musealidad’ teniendo en cuenta las cualidades intangibles del objeto, le confieren a éste un valor inmaterial y le permiten captar y documentar el mundo real para convertirlo en otra

realidad dentro del contexto museológico” (2019). En definitiva, el proceso de musealización facilita la comprensión del objeto al transformarlo en un lenguaje accesible para cualquier público. Esta idea, como se verá más adelante, es la base de nuestra forma de actuar en las intervenciones en las que participamos. El visitante de un espacio patrimonial entra en otra dimensión cuando visita un espacio histórico artístico, entra en la dimensión inmaterial que supone la prolongación del valor material intrínseco al espacio.

Es necesario destacar que muchos de los proyectos que se analizan no contienen un fondo con piezas de valor histórico o de archivo susceptibles de mostrar y organizar pues en la mayoría de los casos tan solo una parte contaba con ellos. En algunos de ellos, ni siquiera existían dichos fondos y el trabajo ha consistido en crear un discurso y un contenido que aportase valor añadido al lugar enfatizando sus cualidades, recreando imágenes y elementos visuales en los que apoyar toda la narrativa. No obstante, conseguir contar un relato coherente, aportar datos de forma atractiva, contar su historia y los datos recogidos por historiadores supone en la profesión del diseñador gráfico un reto a nivel creativo sumamente interesante al que hay que dar forma, interviniendo en unos casos solo en la parte relativa a la museografía y en otros incluso en el discurso conceptual, en el campo más cercano a la museología.

Para llevar a cabo este tipo de proyectos a gran escala se necesita articular un equipo interdisciplinar de profesionales ya que en la producción participan empresas de montaje o tecnología especializadas, otros diseñadores y artistas, historiadores del arte o consultores expertos en turismo experiencial.

Algunos de los proyectos de musealización que se analizarán en detalle son los siguientes: en Salamanca, además del exitoso proyecto “Ieronimus” realizado en diversas fases (2002-2025), hemos abordado intervenciones en el convento de San Esteban (Dominicos, 2019), la exposición “Vita Ignatii” (2005) en la Universidad Pontificia, donde estamos actualmente proyectando una nueva y profunda renovación del espacio “Scala Coeli” o el proyecto “Salamanca Jacobea” (2002), situado en varios espacios patrimoniales de esta ciudad. En nuestra provincia hemos trabajado en la “Reserva de la Biosfera” en San Martín del Castañar

(2008). En Zamora en “Las Aceñas de Olivares” (2006). Y en Ribeira Sacra, Orense, diseñamos la “Ruta de las iglesias luciérnagas” (2010).

En Ieronimus (<https://ieronimus.es>), espacio emblemático en el que se han ido renovando y abriendo nuevas salas desde 2002, hemos tenido la suerte de contar con un Cabildo que ha entendido nuestra visión desde un principio y, de esta forma, hemos podido desarrollar nuestras ideas de una forma novedosa a lo largo de más de una década. Así, por ejemplo, se han combinado las vitrinas que contienen documentos y objetos de valor, como la cruz pechera que parece ser llevaba el Cid Campeador en sus batallas o la colección de chirimías e instrumentos de música más completa de Europa, con otras en las que establecemos un juego con el espectador a modo de poema visual contemporáneo. Por ejemplo, el caso de la exquisita trompa marina situada en la llamada Sala del Alcaide, donde un cúmulo de partituras musicales parecen descender hasta ella en remolino desde la ventana en forma de óculo en la parte superior de su estancia a modo de instalación artística (véase <https://ieronimus.es>). Esta idea forma parte de nuestra forma de entender la museografía en estos espacios, en los cuales intentamos incluir la forma de hacer de las instalaciones contemporáneas dentro de nuestro concepto expositivo. El objetivo es añadir sorpresa, magia, dinámica visual y, en definitiva, emoción. En la renovación de contenidos que estamos ahora mismo diseñando para estos espacios, nos planteamos dar un paso más y dotar de movimiento a estas partituras mediante procesos de *videomapping*.

Desde la perspectiva del diseño gráfico, hemos participado en el diseño de estos espacios organizando los elementos de cada sala y la gráfica que ilustra cada apartado con grandes paneles que mezclan imagen fotográfica e ilustración con tipografía y texturas pictóricas. Además, se ha renovado la señalética y los paneles informativos que cubren necesidades prácticas. El proyecto se realiza como trabajo de equipo con el fin de organizar tanto los aspectos conceptuales como los aspectos formales de la muestra. En este proceso museográfico se ha llevado a la práctica esta idea de crear elementos cercanos a las instalaciones artísticas o poemas visuales sencillos, tarea un poco más cercana a la forma de hacer de un artista plástico pero que en nuestro caso supone un juego,

una recreación de estilos llevada a cabo desde la voz del diseñador gráfico, pero no se asume como una obra artística personal. Por ejemplo, en el interior de alguna de las vitrinas expuestas vemos cómo un pequeño personaje atraviesa un libro de partituras en el que hemos abierto una pequeña “puerta” y en el costado puede apreciarse el circuito de un disco duro de ordenador. Es una metáfora visual simple en su concepto que juega con la idea del pasado y el futuro de los archivos históricos, pero contribuye a acercar más el conjunto de todo lo expuesto al visitante a la hora de poder apreciar los archivos o documentos más valiosos que encontramos en esta sala. De esta forma, se consigue alternar el rigor documental propio de archivos y objetos de valor con pequeñas escenografías que intentan dar un tono más emocional y cercano al espectador neófito. En otra imagen más, situada en una vitrina en el apartado que trata del proceso constructivo de las catedrales a través de los siglos, vemos una recreación del típico juego infantil de puzle de piezas cuadradas con la idea de construir la propia catedral de Salamanca.

Otro logro destacado de este proyecto fue la recuperación de la maquinaria del reloj de la catedral, que fue rescatada de los sótanos en respuesta a la propuesta que realizamos antes de comenzar el diseño expositivo al tener conocimiento de su existencia. También en esta misma sala podemos ver unas piezas que funcionan a modo de ruedas de plegaria tibetanas que el espectador puede girar y nos hablan del paso del tiempo, del tiempo de las catedrales como testigos del transcurrir de los acontecimientos en nuestras vidas. Otra forma de intervención en estos espacios se ha llevado a cabo con una proyección directamente sobre la pared que simboliza un corazón gigante en la sala de la Bóveda de la torre de Campanas como pieza angular de la propia catedral, con una pequeña colección de *merchandising* realizado sobre esta pieza. Además, los juegos de luces diseñados para la intervención de proyección durante las visitas nocturnas se complementan con una banda sonora específica, creando una experiencia que resulta a la vez sutil, contextualizada y profundamente evocadora. Se pretende evitar el uso de la tecnología como mera parafernalia sin propósito ni concepto, algo que vemos a menudo en proyectos similares, y se propone, en su lugar, integrarla de manera coherente y significativa, transformándola en una

herramienta que enriquezca la experiencia del visitante y potencie la comprensión del patrimonio. La tecnología debe alinearse con una sensibilidad artística e integrarse de manera armónica no solo para captar la atención, sino para potenciar la narrativa visual y emocional del espacio y para ofrecer una interpretación más profunda y accesible, sin perder su propósito educativo y contextual.

Otro ejemplo interesante de musealización del espacio patrimonial es el de las Aceñas de Zamora, que destaca la interacción entre el diseño y las artes plásticas. En este caso, la visión integral del diseño del espacio permite crear una narrativa en la que el hilo conductor está compuesto de poemas visuales que se adaptan en diferentes formatos a los espacios a modo también de instalación artística, enriqueciendo la experiencia y profundizando en la interpretación del espacio.

Actualmente, este tipo de proyectos están ganando un mayor reconocimiento por parte de los organismos públicos, lo que directamente se traduce en un incremento del presupuesto asignado, circunstancia que en nuestro caso aprovechamos como una oportunidad para contar con artistas plásticos reconocidos que aporten su visión y creatividad para enriquecer nuestras propuestas. Así, contamos actualmente con artistas de la talla de Esther Pizarro para abordar la apertura de un nuevo espacio situado en el bajo cubierta de la Catedral Nueva, donde bajo nuestras directrices creará una obra artística utilizando técnicas de *videomapping*.

Además, en la Universidad Pontificia estamos en este momento trabajando con artistas de renombre internacional como son Daniel Canogar, que está preparando una intervención en la subida a la torre de las campanas y David de la Mano, artista afincado en Salamanca con una trayectoria importante como muralista del espacio urbano. También el videoartista Chema Alonso creará una pieza clave dentro de dicha intervención. En estos casos estos creadores trabajarán para una idea expositiva propuesta pero siempre bajo su visión y en conexión con la trayectoria propia de su trabajo. Queremos que cada uno aporte algo diferente y propio para enriquecer así el conjunto expositivo.

Tanto Esther Pizarro como Daniel Canogar, son artistas que trabajan de manera meticulosa con la ubicación exacta de lugar, teniendo en cuenta

la forma en que el público experimentará la obra. Sus creaciones buscan contextualizar la experiencia, considerando tanto el espacio físico como la temporalidad del momento, por lo que los datos recogidos en sus obras suelen estar relacionados con su propio contexto geográfico, político y social. En este proceso, se busca que la tecnología no solo actúe como medio visual, sino como un componente que enriquezca al individuo, fomentando una relación recíproca en la que ambos se complementen de manera armónica. La combinación de los conceptos de algoritmo y piel, o de tecnología y emoción, favorecen la capacidad para transmitir ideas y llegar al espectador contemporáneo. Así, se generan momentos en que la interacción entre la tecnología y el espectador se convierte en una experiencia sensorial e intelectual única, que trasciende la mera contemplación.

En los proyectos de musealización, la mirada del artista adquiere un papel fundamental ya que parece evidente que la voz del artista plástico es la mejor forma de transmitir una idea. Los artistas trabajan con ideas universales pero las abordan de manera única a cada caso a través de su mirada particular. De este modo, el resultado final no solo reflejará su visión creativa, sino que también estará avalado por el reconocimiento a su trayectoria y por su experiencia. Los artistas evocan, sugieren, plantean preguntas sin necesitar dar respuestas y finalmente, emocionan. Uno de los autores contemporáneos que mejor expresa esta idea de una forma muy personal y divulgativa es William Gompertz. En su último libro titulado “Mira lo que te pierdes, el mundo visto a través del arte” (2023), al igual que en títulos anteriores como “Piensa como un artista” (2015), en el cual, y en su último capítulo reflexiona en torno a la idea de cómo todas las escuelas deberían ser escuelas de arte, ya que el artista es un ser emprendedor y alguien de principios claros en lo que respecta a su trabajo. Pensar como un artista, nos dice Gompertz, nos hace ver el mundo de otra forma, nos amplía la visión y nos abre los ojos. También Bruno Munari (2016), reflexiona en torno a este tema y afirma que “[u]n individuo creativo es un individuo completo que no necesitará a lo largo de su vida tantos especialistas para resolver sus problemas, pues gozará de una mente flexible y dinámica; no estática, repetitiva, fosilizada”. De ahí que la intervención del artista ayude a

entender los espacios patrimoniales al facilitar la mediación entre arte y experiencia sensorial.

Inevitablemente, el discurso del turismo cultural se ha convertido en una pieza clave en este tipo de intervenciones. En muchas ocasiones, es el eje que sostiene y hace posible que estos proyectos puedan llegar a realizarse y por ello debemos mirar el aspecto positivo de avance al que nos lleva, aunque este es ya un debate extenso. Sin embargo, como afirma M^a Ángeles Layuno,

La elaboración de proyectos y planes de musealización y puesta en valor patrimonial, debería al menos partir de un trabajo previo de investigación rigurosa, y de un enfoque que se base en la multidisciplinariedad y coordinación entre los agentes implicados” (162) para no caer en la trivialización, la conversión de las cosas en espectáculo o la indefinición entre cultura y otras formas de ocio, lo cual, significaría el fin de la historia (2007, p. 133-164).

Siendo conscientes de esta premisa, y con un claro sentido del concepto multidisciplinar de este tipo de proyectos, en este momento apostamos por reforzar la colaboración entre el diseñador gráfico, que ejerce como director de arte, en términos técnicos, de la propuesta y el artista plástico, que aporta el enfoque preciso a cada proyecto sin prescindir de su lenguaje personal. Ellen Lupton (2011) también habla de esta función mediadora que tiene el diseño gráfico entre el patrimonio y el público “ayudando a construir una narrativa visual que hace más atractiva y comprensible la exposición”. Autores de referencia como Danto (1981), ya nos advierten de la capacidad del artista para desempeñar un papel en la conceptualización estética del espacio, ayudando a mantener la autenticidad histórica y cultural del lugar. De esta forma, la colaboración entre ambos nos llevará a un resultado de experiencia inmersivo, donde las obras de arte se integrarán en el diseño visual para enriquecer la narrativa del espacio.

El diseñador gráfico realiza un trabajo de investigación arduo sobre el concepto y objetivo sobre el que tiene que proyectar. Necesita buscar los antecedentes y referencias de todo lo que toca para desarrollar su idea y hacer un análisis exhaustivo de los proyectos similares existentes

buscando la originalidad de su propuesta, porque el diseño trabaja para dar forma a una necesidad práctica que va a ser valorada por un público receptor y su éxito depende de que sea la adecuada para cada momento y situación. En el campo del diseño, la forma sigue a la función. La hipótesis tiene que funcionar tras la valoración de resultados. Lao Tsé ya afirmaba en el siglo IV a.c. que “lo bello es consecuencia de lo correcto”. Cuando la forma sigue a la función y descartamos lo superfluo, nos queda la esencia y seguro que en ella encontraremos algo bello. Es la esencia utilizada por el minimalismo, la estética que siempre funciona.

Podemos entonces afirmar que el diseñador se diferencia del artista plástico en el fin de su trabajo, más centrado en la comunicación. El diseñador tiene que dar forma a una necesidad y hacer que funcione para lograr su cometido. Y, aunque ambos aportan ideas visuales que desarrollan ideas complejas, el artista expresa su mundo emocional con total libertad. Si el diseñador además logra imprimir de carácter propio su creación también podrá llegar a ser reconocido como artista, si entendemos, en palabras del mismo Dalí, al verdadero artista como aquél que es capaz de inspirar a los demás con su obra.

Por otra parte, el sentido de la experiencia en el espacio expositivo es personal y cada persona debe tomarse su tiempo. Como apunta el escultor Richard Serra (1994), “[e]l tiempo de la percepción, de la estética, de la emoción, o el tiempo psicológico de la experiencia escultórica es muy diferente del tiempo “real” (el del reloj)”. Pues de igual modo, queremos que nuestro espectador descubra algo nuevo en su visita, que se sienta parte del entorno, ya que estos espacios nos evocan sensaciones muy especiales y nos hacen entrar fácilmente en un estado de vulnerabilidad emocional. Y, ¿cómo conseguir que nuestro espectador consiga dar ese paso? Está claro que artistas como Richard Serra nos ayudan con sus obras a lograrlo. De hecho, si hemos caminado alguna vez entre sus grandiosas formas espirales, seguro que así lo hemos sentido. Al igual que un objeto con valor histórico adquiere otra dimensión al ser musealizado, el espectador entra en otra dimensión cuando se deja atrapar en el espacio que evoca reminiscencias de otros tiempos y formas de hacer.

El artista sabe que es necesario imbuirse del espíritu del lugar que interviene y el espectador sensible recogerá de esta forma su mensaje. M^a

Ángeles Layuno (2007, p. 133-164)) apunta cómo desde el Romanticismo existe la costumbre del acercamiento al “espíritu del lugar” pues en esa época poetas, anticuarios, historiadores como Michelet, o pintores como Delacroix se desplazaban en busca de lugares, sitios históricos, paisajes, que les sirvieran como fuente de investigación, inspiración, emoción o deleite cultural. Además, Bourriaud (2002) afirma que el arte contemporáneo en contextos patrimoniales puede actuar como un medio de mediación cultural, facilitando el diálogo entre el pasado y el presente. De este modo, al colaborar con artistas plásticos contemporáneos, se fomenta la fusión de la estética de lo antiguo con lo nuevo y la narrativa del pasado histórico con nuestro mundo contemporáneo. Dicha colaboración no solo enriquece el proyecto planteado por el diseñador, sino que, además, permite construir un discurso nuevo, donde el espectador encuentre también algo diferente, no solo información.

La experiencia demuestra que estas sinergias interdisciplinarias invitan a los visitantes a involucrarse de manera más profunda. Quienes se acercan a estos espacios patrimoniales no solo reciben la información, sino que atraviesan una dimensión inmaterial que los afecta de forma única y subjetiva. Esta interacción activa no se limita a la mera observación, sino que despierta emociones y reflexiones personales, llevando a cada individuo a conectar con algo más allá de lo visible y tangible. La fusión de arte y diseño conceptual ayuda a crear un entorno que favorece el despertar de la conciencia y la percepción, invitando a una inmersión total que convierte la experiencia en un proceso revelador y transformador. En concreto, en el proyecto “Ieronimus” son ya numerosos los testimonios de personas que han llegado a tener momentos muy especiales en los que han encontrado respuestas a problemas muy personales y han sentido hasta cierto sobrecogimiento físico visitando sus estancias. Es por ello que el mensaje central de toda la exposición lo hemos sintetizado en una frase que acompaña al visitante a lo largo de su recorrido: “Todos somos constructores de catedrales”. Durante la visita a este espacio el visitante recibe información sobre todas las revisiones históricas que hicieron los diferentes arquitectos a través de los siglos, pero también queremos que se dé cuenta de que nosotros

formamos parte de ese proceso, pues podemos sentir la catedral como un concepto mucho más amplio que una mera construcción.

Por otra parte, es importante tener en cuenta que en muchos de los casos nos adentramos en terrenos de espiritualidad, espacios concebidos desde su origen para fomentar la trascendencia y la reflexión. Se dice que los museos son los templos de nuestra era y son muchos los autores que así lo afirman. Miguel Zugaza (2004), considera que “[c]on el tiempo, el Museo se ha convertido en un nuevo templo para una sociedad democrática y secularizada”. Este paralelismo entre templo y museo es un interesante concepto que intentamos también que esté presente en nuestros proyectos. la espiritualidad en su sentido más amplio, la invitación a la reflexión y a construir un espíritu crítico constructivo en todo lo que experimentamos. De hecho, para este autor

“el museo es un invento contemporáneo que no ha modificado su misión original, que es la de conservar y extender socialmente un patrimonio. Lo que sí creo que ha cambiado es la sociedad y su demanda hacia este tipo de instituciones” (Zugaza, 2004, p. 111-12).

También María Victoria Pontes Giménez (2017), reflexiona sobre cómo las profundas transformaciones del contexto social, económico y político a las que asistimos en los últimos años parecen exigir la reinención del museo y su transformación en algo diferente. Así, justifica cómo ante la falta de cultura material disponible o la inexistencia de colecciones en los casos de museos que tratan temáticas ligadas al patrimonio inmaterial, muchos de ellos utilizan como estrategia la expresión artística, para tratar las cuestiones más sensibles o controvertidas.

Pretendemos, en definitiva que nuestro espectador disfrute de una experiencia sensorial muy variada, que aúne bagaje histórico y lenguaje de vanguardia, espiritualidad religiosa y emocional, sentimiento de pertenencia a una cultura universal en la que al final confluya todo. Y en el lado estético la idea de combinar algoritmo y piel, tecnología y emoción, despertando así una sensibilidad que nos transmita confianza esperanzadora de futuro. Conocer nuestro pasado histórico nos permitirá enlazarlo con una visión positiva ante nuevos retos. Es precisamente para enfrentar los nuevos retos que surgen al mediar entre el pasado y

el presente, así como al resaltar el valor del patrimonio, que la labor del artista plástico se vuelve esencial en los proyectos de musealización. Los artistas trabajan con ideas universales, evocan, sugieren y sobre todo plantean preguntas sin necesitar dar respuestas. El espectador será el responsable de encontrar esas respuestas interiorizando el mensaje de lo que observa. Además, su capacidad de reinterpretar, contextualizar y dar nuevas lecturas a los elementos patrimoniales es clave para crear experiencias enriquecedoras que conecten de manera profunda con el público.

5. CONCLUSIONES

En conclusión, la musealización de espacios patrimoniales se beneficia enormemente de la interacción entre diseñadores gráficos y artistas plásticos. Mientras que el primero debe asegurar claridad y funcionalidad en la comunicación visual atendiendo a una audiencia diversa, el segundo enriquecerá la experiencia sensorial y emocional del visitante. Ambos roles son fundamentales para preservar y reinterpretar el patrimonio cultural en el contexto contemporáneo. Para lograr el resultado óptimo será necesario fomentar un diálogo abierto desde las primeras etapas del proyecto para garantizar que las contribuciones individuales estén alineadas con los objetivos generales de la musealización. Como señala Bourriaud (2002), el arte contemporáneo en estos contextos no solo embellece, sino que también puede servir como un medio de diálogo entre el pasado y el presente, conectando a los visitantes con el patrimonio de maneras profundas y significativas. La participación de artistas reconocidos puede ayudar a consolidar un público interesado por nuestro patrimonio histórico al contribuir a crear nuevas sensaciones y a descubrir nuevos mundos y lenguajes. Sin olvidar el reclamo en sí mismo de seguidores y personas interesadas específicamente en el arte contemporáneo que puedan interesarse por su trabajo, algo que ya está muy implementado en el arte público integrado en ciudades y edificios de referencia. Por ello, también con esta forma de proceder se contribuye a ampliar la posibilidad de conservación de estos espacios garantizando el éxito de las propuestas.

De esta forma, si conseguimos unir el discurso del pasado con el lenguaje del presente, y aún más dando un paso hacia el futuro, lograremos preservar el legado patrimonial heredado aprendiendo a ser más creativos, flexibles y dinámicos en la búsqueda de nuevos retos. En esta misma dirección Hein (2000), enfatiza la importancia de la colaboración interdisciplinaria para transformar los espacios patrimoniales en lugares dinámicos que no solo preserven el pasado, sino que también lo reimaginen para el presente y el futuro. Por tanto, la participación de diseñadores gráficos y artistas plásticos en la musealización de espacios patrimoniales no es simplemente deseable, sino esencial. Esta sinergia interdisciplinaria permitirá que estos espacios sean algo más que lugares de conservación, transformándose en plataformas vivas para el aprendizaje, la reflexión y la inspiración.

6. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Esta investigación se encuadra dentro del proyecto competitivo I B1 "Estudios culturales, circulación del patrimonio musical español y análisis de los roles de género" (referencia 18 KBHC/463AC0) de la Universidad de Salamanca, para los y las integrantes del Grupo de Investigación Reconocido *Intangible Heritage Music and Gender: International Network* (IHIMAGE).

7. REFERENCIAS

- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Les presses du réel.
- Danto, A. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Harvard University Press.
- Gompertz, W. (2015). *Piensa como un artista*. Penguin.
- Gompertz, W. (2023). *Mira lo que te pierdes. El mundo visto a través del arte*. Taurus.
- Hein, H. (2000). *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Instituto de gestión cultural y artística. (2019, 29 de marzo). *Valor, musealización, gestión y uso del patrimonio cultural*. <https://igeca.net/blog/243>
- Layuno, M. A. (2007). El museo más allá de sus límites. Procesos de musealización en el marco urbano y territorial. *Oppidium*, (3), 133-164.
- Lupton, E. (2011). *Graphic Design: The New Basics*. Princeton Architectural Press.
- Munari, B. (2016). ¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual. Gustavo Gili.
- Pilay, L. y Neves, M. (2020). Diseño para la valoración del patrimonio cultural-gráfico de la ciudad. *Grafica*, 8(15), 55-61. <https://doi.org/10.5565/rev/grafica.171>
- Pontes, M. (2017). *La musealización del patrimonio cultural inmaterial*. Universidad de Granada, tesis doctorales.
- Serra, R. (1994). *Writings, Interviews*. Chicago: University of Chicago Press.
- Zugaza, M. (2004). *El papel de los Museos en el siglo XXI*. Conferencia pronunciada el 1 de junio de 2004. Forum Deusto).

MÉTODOS GRÁFICOS PARA LA DOCUMENTACIÓN EN LA RESTAURACIÓN DE REVESTIMIENTOS MURALES: ENFOQUES DIDÁCTICOS

ANA ISABEL CALERO CASTILLO
Universidad de Granada

ANA CARRASCO HUERTAS
Universidad de Granada

ROSA GUTIÉRREZ JUAN
Universidad de Granada

TERESA LÓPEZ MARTÍNEZ
Universidad de Granada

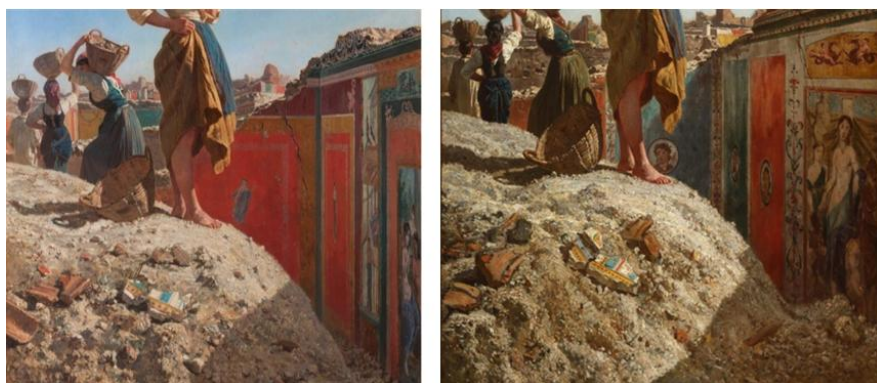
1. INTRODUCCIÓN

La importancia de documentar los bienes intervenidos durante los procesos de conservación y restauración es un concepto que ya aparece en las cartas internacionales de restauración. En la Carta de Venecia (1964), se indica que “los trabajos de restauración y de excavación estarán siempre acompañados por una documentación precisa constituida por informes analíticos y críticas ilustradas con dibujos y fotografías” y especifica que toda fase que suponga un cambio en nuestro patrimonio debe estar debidamente registrada y que esta documentación deberá ser depositada en archivos públicos y estar a disposición de los investigadores. Más adelante, con la Carta del Restauo de 1972, se vuelve a resaltar esta idea, indicando que “deberá llevarse un diario de su desarrollo, que habrá de llevar aneja la documentación fotográfica de antes, durante y después de la intervención”. Además, establece que “estas fotografías deberán ser obtenidas, además de con luz natural, con luz monocromática, con rayos ultravioleta sencillos o filtrados, y con rayos infrarrojos, según los casos”, tratando de que la documentación sea lo más completa posible. Esto demuestra que es un recurso que lleva años

legislado, pero no es hasta tiempos recientes que se ha comenzado a tomar conciencia de la importancia de una elaboración adecuada y rigurosa de la documentación gráfica como base para el conocimiento y la intervención.

No obstante, la conservación-restauración no es la única disciplina que provoca cambios en nuestro patrimonio con la intención de preservarlo, también lo hacen otras disciplinas relacionadas como la rehabilitación arquitectónica o las prospecciones arqueológicas. Éstas últimas también tienen un enorme interés como fuentes documentales, siendo importante la realización de un registro fidedigno. De ahí que también para ellas sea necesario establecer una rutina de documentación de campo, que deje constancia de todos los procesos de intervención y estudio, de la manera más rigurosa posible (Ver Figura 1).

FIGURA 1. Documentación de las excavaciones de Pompeya por los hermanos Palizzi. Izq.: Detalle de la pintura realizada por Filippo. Dcha.: Detalle de la efectuada por Francesco Paolo. Dichas pinturas suponen un documento único de las tareas de excavación llevadas a cabo en la ciudad



Fuente: Rodríguez Martínez, C., 2021 (<https://bit.ly/40sulNe>)

En este sentido, en la actualidad resulta fundamental para el conservador-restaurador de obras de arte conocer los diferentes métodos de documentación (tanto los empleados de manera tradicional, como los de nueva incorporación más actuales).

En este trabajo se presenta la metodología docente seguida en la asignatura “*Introducción a la conservación y restauración de materiales*

pétreos y revestimientos murales”, materia de carácter obligatorio del Módulo V: Tratamientos de restauración del grado en Conservación y restauración de Bienes Culturales de la Universidad de Granada para el aprendizaje de la documentación previa en las intervenciones sobre revestimientos murales. En este temario docente se incluye la documentación fotográfica, gráfica (mapeos de alteraciones) y sistemas fotogramétricos aplicados a la profesión del restaurador-conservador.

2. OBJETIVOS

Los objetivos principales de este trabajo han sido los siguientes:

- Integrar las herramientas digitales en el entorno educativo actual del conservador-restaurador.
- Favorecer el trabajo en grupo e interdisciplinar en el ámbito de la universidad.
- Aportar al alumno las herramientas necesarias para la documentación gráfica en pintura mural.
- Efectuar ensayos de documentación gráfica sobre supuestos prácticos para su posterior aplicación en obra real.

3. METODOLOGÍA

La metodología de trabajo seguida para conseguir los objetivos propuestos en este trabajo ha sido la siguiente:

3.1. BASE TEÓRICA

Para la comprensión del tema de documentación por parte del alumnado resulta fundamental aportarle información general sobre la importancia de la documentación en los procesos de intervención y aplicación de tratamientos de conservación y restauración en revestimientos murales. Por otra parte, es imprescindible la identificación de técnicas de documentación tradicionales y actuales con el objetivo de conocer la evolución de la documentación en el campo del patrimonio, así como las ventajas y desventajas de cada una de las técnicas.

3.2. EJERCICIOS PRÁCTICOS

Para asimilar la información teórica proporcionada es fundamental la ejecución de ejercicios prácticos. Dado que se trata de una asignatura de tercer curso, en este momento se plantea la realización de ejercicios de documentación sobre material simulado. De esta manera, antes de enfrentarse a una obra real, el alumnado puede ensayar diferentes técnicas y metodologías aprendiendo de manera práctica aquellos recursos y técnicas más eficientes y adecuados para la intervención sobre revestimientos murales.

3.3. SEMINARIOS

Se trata de clases magistrales impartidas por profesionales especializados o sobre aspectos concretos de la organización de la asignatura que tienen el objetivo de profundizar en aspectos concretos del temario. En los seminarios programados para impartirse por especialistas se ofrecen ejemplos de una alta especialización y profundización sobre técnicas de documentación de gran relevancia en el ámbito profesional del conservador-restaurador del patrimonio.

3.4. MATERIAL BIBLIOGRÁFICO

Para que el alumnado pueda completar los conocimientos impartidos por el profesorado y las prácticas efectuadas en el taller, se pone a su disposición a través de la plataforma docente digital bibliografía específica de interés para el tema abordado.

3.5. SISTEMAS DE EVALUACIÓN

Con la finalidad de establecer unos sistemas de evaluación rigurosos y precisos, para este bloque temático se efectúa una revisión completa de los mismos y se establecen criterios específicos para la evaluación de la parte teórica y práctica. Para la evaluación de los contenidos teóricos de la parte de documentación, estos se regirán por los sistemas de evaluación general teórica de las asignaturas mediante preguntas cortas o tipo test adecuadas según los casos específicos. Por otra para el contenido práctico se diseñan unas rúbricas de evaluación para cada uno de

los ejercicios propuestos. Estas rúbricas se exponen y explican de manera pormenorizada al alumnado y se ponen a su disposición a través de la plataforma digital habilitada para ello. De esta manera, además de conocer el sistema de evaluación empleado por el docente, el alumnado puede realizar una autoevaluación de su propio trabajo lo que le permitirá mejorar previamente a la entrega aquellos aspectos no abordados de manera correcta.

3.6. TRANSVERSALIDAD DE LOS CONTENIDOS

Dado que la documentación es un proceso fundamental dentro de las intervenciones de conservación y restauración del patrimonio, dentro del desarrollo de este tema, el docente efectúa un análisis previo de la transversalidad de este con otras materias impartidas en la titulación a partir del desarrollo de un mapa visual de contenidos. Este análisis tiene una doble ventaja: por una parte, permite al alumnado visualizar la importancia y relación de este tema con otras materias y, por otra parte, posibilita al profesor reflexionar sobre la importancia de los ejercicios y el tema abordado evitando además solapamientos con otras materias.

4. RESULTADOS

4.1. DOCUMENTACIÓN EN LA INTERVENCIÓN DE RESTAURACIÓN

4.1.1. Antecedentes

Los inicios de la documentación gráfica en patrimonio comienzan con la intención de reproducirlo a partir de dibujos o de calcos directos realizados directamente sobre el muro. Este tipo de documentación sufrirá una revolución con la llegada de la fotografía lo que marcaría un hito en este tipo de representación de la realidad. Dicha revolución continúa en la actualidad con la continua incorporación de nuevas tecnologías, recursos digitales e inteligencia artificial.

4.1.1.1. El dibujo

Con el naciente espíritu científico de la sociedad, los académicos se vieron en la necesidad de incorporar información de tipo gráfica y de

carácter técnico en sus escritos sobre patrimonio, por lo que decidieron contar con la presencia de dibujantes que realizaran los planos y dibujos (Almagro, 2015) (Ver Figura 2).

Sin embargo, a pesar de la relevancia de los de los datos que aportan este tipo de imágenes, no podemos dar como válidos todos los que han llegado a nuestros días ya que el dibujo, a diferencia de otros métodos de registro como la fotografía, está sujeto a interpretaciones personales (Gámiz, 2020).

FIGURA 2. *Decoración árabe en la Sala de Dos Hermanas, palacio de la Alhambra, 1763. Antigüedades Árabes de España. Dibujo realizado por Diego Sánchez Sarabia, artista granadino que realizó importantes y valiosos trabajos copiando elementos ornamentales de la Alhambra como inscripciones y detalles de la policromía.*



Fuente: En El legado de al-Ándalus: Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia (Almagro, 2015).

En este sentido, de la subjetividad y de la imprecisión del dibujo han sido conscientes los grandes dibujantes a lo largo de toda la historia. Por ello, con el paso del tiempo fueron tomando conciencia de que era fundamental la toma de medidas y la utilización de instrumentos auxiliares de medición. Con la finalidad de buscar la perfección en la representación de la realidad y la objetividad de los dibujos fueron

desarrollándose máquinas e instrumentos en los que la experimentación y creación de dibujantes como Alberti, Leonardo, Brunelleschi, Durero, Scheiner o Kircher son fundamentales.

A día de hoy, el dibujo sigue siendo una metodología utilizada para la representación gráfica, especialmente en los revestimientos murales que se encuentran en la arquitectura o en ambientes arqueológicos, pues permite la definición de las propiedades geométricas, muy adecuadas para representar los objetos tridimensionales a través de diferentes planos o perspectivas (Caballero, 2006; Ortega et al., 2011; Sainz, 1990).

El calco

Con la llegada de la Revolución Industrial en el siglo XIX entre los arquitectos y diseñadores se generalizó el uso de papeles vegetales impregnados o translúcidos para reproducir dibujos o planos. Su transparencia los hacía ideales para producir copias con cierta precisión, poniéndolo por encima del original y realizando el calco directamente (Udina, 2021). En muchas ocasiones, sustituyó rápidamente al croquis o dibujo a mano alzada, dejándose este para aquellos casos en los que el soporte podría resultar frágil y deteriorarse con la presión, volviéndose muy popular también entre los restauradores, siguiendo su uso hasta hoy en día (Íñiguez, 2014; López, 2019). Sin embargo, debe de tenerse en cuenta que aunque se realizan con la intención de reproducir el original, siempre dependen de la destreza y la mirada subjetiva del dibujante, lo que no permite que se ajusten fielmente a la realidad (Espejo et al., 2019).

La fotografía

La mayor innovación en la documentación gráfica llega con la irrupción de la fotografía. Desde su aparición, la documentación del patrimonio se ve enriquecida debido a su carácter asequible y la facilidad de difusión de sus datos. Muchas intervenciones llevadas a cabo antes de 1839, momento en el que se populariza la fotografía, no pudieron ser documentadas adecuadamente debido a la complejidad de los registros durante el proceso de trabajo, por lo que en la actualidad son difíciles de identificar.

Los profesionales de la restauración empiezan también a utilizar la técnica como un registro sistemático de su actividad y de la investigación, y se convierte rápidamente en una herramienta indispensable para el seguimiento de las intervenciones. En toda restauración es importante llevar a cabo un estudio exhaustivo de los bienes intervenidos, es por ello que es importante realizar un registro fotográfico que refleje el estado inicial y plantear un seguimiento de los distintos procesos realizados sobre la obra (Ros, 2006).

En la actualidad, casi 200 años después de esas primeras exposiciones, sigue siendo el instrumento más utilizado en la protección y difusión de nuestro patrimonio, tratándose de un método fiable que permite captar la realidad de una forma veraz y accesible. No obstante, un registro exclusivamente fotográfico se ha considerado insuficiente, por lo que se recomienda acompañarlo de otros medios de documentación como dibujos o calcos ya comentados. La baja calidad de sus imágenes iniciales y la limitación del blanco y negro han sido superadas con la fotografía a color, la macrofotografía o las películas IR, UV entre otras (Iñiguez, 2014; Montero et al., 1998). En años posteriores, para la documentación de revestimientos murales se incorporan nuevas técnicas como la fotogrametría panorámica, el cosido de imágenes o las técnicas fotogramétricas.

4.1.2. Sistemas de Documentación aplicados a Revestimientos Murales

Documentación fotográfica

Según Mercé (2011) la función actual de la fotografía en el campo de la restauración responde a tres aspectos fundamentales:

- **Testimonio y archivo documental** de las diferentes intervenciones llevadas a cabo sobre la obra, así como de su estado de conservación antes y después de la intervención. Abarca desde el mismo momento en el que se empieza la intervención o incluso antes (si se conservan fotografías documentales previas) hasta su restauración definitiva.

- **Conservación preventiva.** La aplicación de diferentes métodos instrumentales no invasivos en combinación con la fotografía puede aportar información de gran importancia: datos sobre el estado de conservación actual, técnicas de ejecución, fragilidad de la obra etc.
- **Comunicación y divulgación.** La fotografía es un medio imprescindible para la difusión de nuestra labor como restauradores. Para ello, la documentación fotográfica de nuestro patrimonio debe cumplir con unos criterios de calidad para la reproducción fidedigna del revestimiento intervenido, pero también para su difusión por diferentes medios: folletos, publicaciones, web etc.

De manera general y muy esquemática, los pasos o factores a tener en cuenta en el proceso de documentación fotográfica deben ser los siguientes:

- ***Toma o captura: gestión del color.*** Tanto la gestión del color como de la iluminación en la documentación fotográfica aplicada a restauración son fases del trabajo muy importantes que aún son más complejas en el caso de los revestimientos murales. En muchos casos esta fase del trabajo debe realizarse en andamios, sitios muy oscuros, con ausencia de electricidad o con poco espacio que dificultan dicha tarea. Para lograr esta tarea con éxito es fundamental la planificación, el uso de trípodes si fuera posible, de la iluminación adecuada, así como de color (Mercé, 2011).
- ***Descarga de las imágenes.*** Es recomendable ir descargando las imágenes según se vayan realizando organizándolas en carpetas con el objetivo de comprobar periódicamente que las imágenes que documentan las diferentes fases de los tratamientos se han realizado de manera correcta.
- ***Procesado:*** Tratamiento, retoque y ajuste. En esta fase se pueden realizar ajustes de valores y niveles. Como norma general se aconseja dejar una imagen en formato raw. de copia de seguridad y se aconseja guardar las imágenes retocadas en formato TIFF.

- **Archivo:** Es fundamental la realización de copias de seguridad. Se recomienda guardar las imágenes como mínimo en formato 300 ppi para garantizar su reproducción en buena calidad.

Documentación gráfica: calcos

Este sistema de documentación es una herramienta fundamental para el conservador-restaurador ya que es la única que permite la consignación clara y sistemática del estado de conservación y la naturaleza de las intervenciones llevadas a cabo dentro de un conjunto complejo. El objetivo de la documentación es de generar un levantamiento gráfico de la pieza a intervenir en la que se refleje tanto el dibujo, las alteraciones, la intervención que se lleva a cabo, etc. El levantamiento gráfico es imprescindible cuando se realiza una intervención sobre un revestimiento mural.

Hoy en día se pueden realizar dos tipos de calcos: los calcos directos (Ver Figura 3) que son aquellos que se realizan directamente sobre el revestimiento decorativo interponiendo un film transparente, dibujando los motivos decorativos empleando rotuladores indelebles y los calcos digitales que son aquellos que se realizan a partir de fotografías previamente retocadas. Respecto a las posibilidades del calco directo el calco digital presenta varias ventajas pues los dibujos ahora cuentan con amplias capacidades de edición, lo que permite modificar la información con una mayor rapidez y mantenerla actualizada en todo el proceso de intervención, además de facilitar la difusión y colaboración (Ortega et al., 2011). Los actuales sistemas de diseño asistido por ordenador, conocidos como CAD, además de servir como sistema de dibujo plano y permitir la representación gráfica en el ordenador mediante polilíneas, bordes, etc., permiten realizar modelos tridimensionales y proyección en distintas vistas, etc. (Almagro, 1993). Por otra parte, la ventaja de este método es que permite combinar las imágenes obtenidas de calcos directos de la decoración con otras obtenidas a partir de fotografías, lo que es de gran utilidad para espacios y decoraciones muy complejos. Este sistema permite realizar además interpretaciones o señalar los procesos de las técnicas de ejecución, discontinuidades, señalar toma de muestra etc. (Ver Figura 4).

FIGURA 3. *Proceso de realización de calcos directos en pintura mural en fragmentos hallados en derrumbe en la villa íbero romana de Isturgi (Los Villares, Jaén). La realización de este tipo de calcos en yacimiento facilita enormemente la tarea posterior del restaurador a la hora de llevar a cabo la reconstrucción de los mismos, especialmente cuando los restos hallados se encuentran muy avanzados y presentan pérdidas importantes en la capa pictórica.*



Fuente: Elaboración propia

Ya sea de una manera u otra, existen ciertas generalidades que deben mencionarse en cuanto a este tipo de documentación:

- No deben sustituir a otro tipo de documentación, como la fotografía. Son herramientas auxiliares que ayudan a documentar y a entender mejor la obra que se interviene.
- No existe una forma standard o normalizada internacionalmente para su realización.
- En el caso de que se intervengan fragmentos de origen arqueológico es imprescindible escribir la referencia de los fragmentos aportada por el equipo de arqueología.
- Existen diversas técnicas y programas en continua actualización que pueden emplearse para generar la documentación gráfica: fotografías, fotogrametrías, programas de edición de imagen (Adobe Photoshop, Procreate) etc.

FIGURA 4. *Proceso de realización de un calco. Izda. Digitalización de un calco realizado directamente sobre la decoración. Centro. Reconstrucción digital de la decoración conservada. Dcha. Localización del fragmento en la reconstrucción gráfica de la Sala del Mosaico de los Amores.*



Fuente: Elaboración propia.

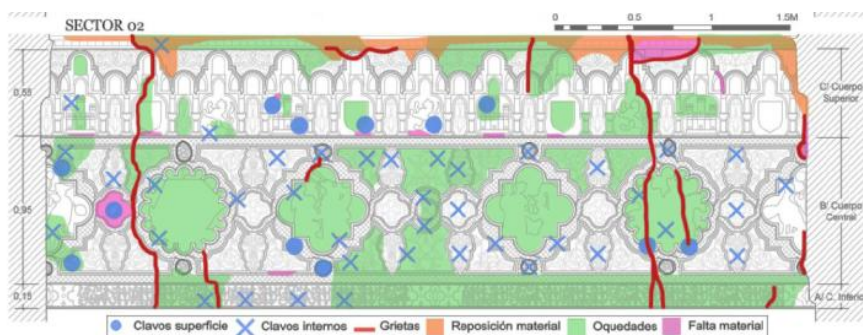
Mapeo de alteraciones

Los mapeos de alteraciones o también denominados mapas de daños son una herramienta imprescindible cuando se realizan intervenciones sobre revestimientos murales. Para ello, preferentemente se toma como referencia un calco manual, dibujo digital o fotografía del bien a intervenir en el que se señala con códigos de color las alteraciones identificadas: oquedades, humedades, presencia de elementos metálicos, grietas, desprendimientos, fragmentación, repintes, encalados etc.

Estos gráficos o dibujos se realizan antes de cualquier intervención sobre el revestimiento ya que permite planificar el orden de las operaciones a realizar, así como aproximar las cantidades aproximadas de material que se van necesitan, lo que es muy importante a la hora de intervenir revestimientos murales. Como ya apuntaba Mora (Mora, et al., 2001), la realización de este tipo de gráficos es una herramienta fundamental para el restaurador-conservador, pues es la única que permite la consignación clara y sistemática del estado de conservación y la naturaleza de las intervenciones efectuadas en un conjunto complejo. Además, esta documentación gráfica es de gran importancia por su valor documental que quedará almacenada junto a la intervención de la obra y que puede ser de gran utilidad para intervenciones futuras, así como para el seguimiento del estado de conservación de la obra.

El mapeo de alteraciones es un elemento que ayuda a comprender el informe del estado de conservación de la pintura mural. Por ello, antes de realizar dicho mapa, el conservador-restaurador deberá efectuar un examen exhaustivo de las alteraciones presentes que, posteriormente reflejará en el levantamiento gráfico generado (Ver Figura 5).

FIGURA 5. Mapeo de alteraciones del estudio realizado en el Salón de Toledanos del Real Alcázar de Sevilla

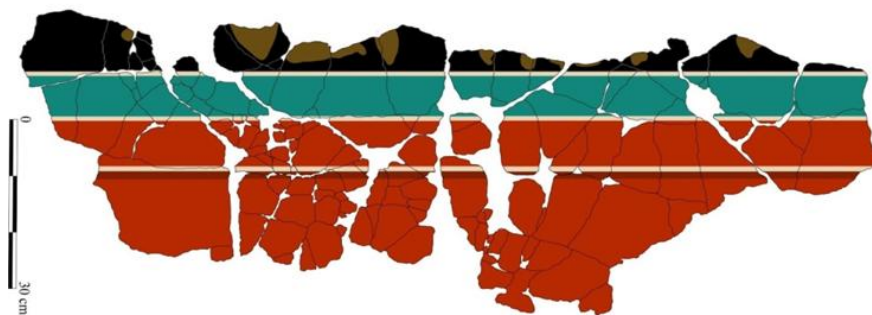


Fuente: Elaboración propia

Reconstrucción digital

La reconstrucción digital en las intervenciones sobre revestimientos murales consiste en la recuperación de la imagen original a través de técnicas digitales. Estas reconstrucciones son muy útiles durante el proceso de intervención ya que nos ayudan a completar la imagen del revestimiento mural cuando éste se encuentra muy perdido, así como a establecer hipótesis para la reintegración pictórica del revestimiento antes de abordarla (Ver Figura 6). Esto nos permitirá establecer *a priori* las soluciones que sean más adecuadas para el montaje expositivo de los revestimientos intervenidos. Hay que destacar que este tipo de reconstrucciones son especialmente valiosas cuando se acometen intervenciones sobre fragmentos de origen arqueológico, como pueden ser los revestimientos murales de época romana, ya que, al utilizar esquemas compositivos muy repetitivos, las reconstrucciones digitales facilitan enormemente los tratamientos de limpieza, reintegración y montaje sobre un nuevo soporte expositivo. Así, este tipo de herramientas y aplicaciones cada vez está más extendida en la difusión del patrimonio (Grande & Rodríguez Hidalgo, 2011; López Rodríguez et al., 2016).

FIGURA 6. *Reconstrucción digital de fragmentos de pintura mural procedentes del Conjunto Arqueológico de Cástulo intervenidos en la asignatura Conservación y Restauración de Pintura mural.*



Fuente: Elaboración propia.

Como en los casos anteriormente comentados es imprescindible que las reconstrucciones digitales respondan de manera fiel a la realidad y que no transmitan al espectador una imagen falsa o errónea de lo que pudo ser el revestimiento en su origen. Así, para que dicho procedimiento no pierda el carácter científico en favor de la espectacularidad, en los últimos años se ha comenzado a difundir una serie de pautas y recomendaciones para su desarrollo, tales como la Carta de Londres²⁰⁰ o los Principios de Sevilla²⁰¹ entre otros. En este último documento se refleja el principio de autenticidad, donde se indica que “cuando se realicen restauraciones o reconstrucciones virtuales se debe mostrar de forma explícita o bien mediante interpretación adicional los distintos niveles de veracidad en los que se sustenta la restauración o reconstrucción”. Para evitar interpretaciones incorrectas, hoy en día existen herramientas como las escalas de veracidad que nos permiten establecer hipótesis virtuales indicando de manera clara y concisa las zonas que responden al color y dibujos conservados de las que se basan en hipótesis.

²⁰⁰ La Carta de Londres para el uso de la visualización tridimensional en la investigación y divulgación del patrimonio cultural.

²⁰¹ Los principios de Sevilla. Principios internacionales de la arqueología virtual.

4.2. EJERCICIO SOBRE DOCUMENTACIÓN

Dentro de este bloque se proponen 3 ejercicios prácticos. Según la distribución horaria actual de la asignatura en un curso académico pueden realizarse sin problema las tres prácticas propuestas. Dichas prácticas, que se proponen al inicio de curso, se tutorizan durante todo el curso académico por la profesora de la asignatura y se entregan dentro de la memoria final en una tarea habilitada en la plataforma. Además, como ayuda, se elabora un guión de prácticas de cada uno de los ejercicios en el que se especifican los siguientes apartados: Objetivo fundamental de la práctica, materiales necesarios, procedimiento, recomendaciones y ejercicios correctos de cursos anteriores que sirvan como ejemplo.

Las prácticas propuestas son las siguientes (Ver figuras 7, 8, 9 y 10).

- PRÁCTICA 1. Documentación fotográfica para informes de restauración
- PRÁCTICA 2. Elaboración del mapeo de alteraciones
- PRÁCTICA 3. Reconstrucción digital aplicada a revestimientos murales.

FIGURA 7. Documentación fotográfica de la PRÁCTICA 1. Documentación fotográfica para informes de restauración.



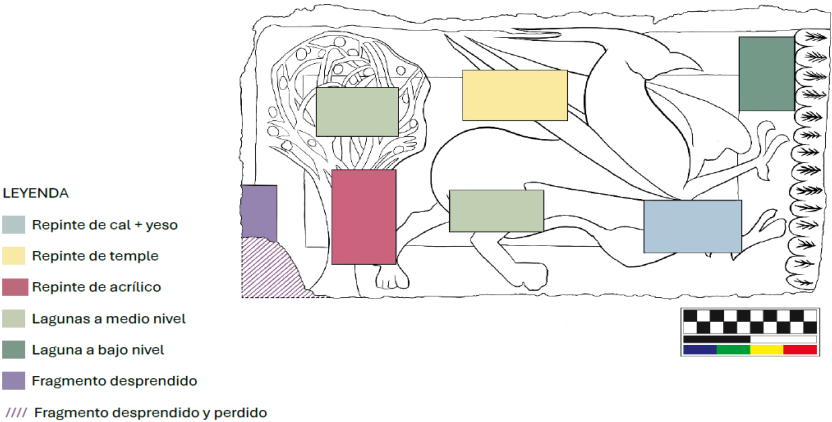
Fuente: Trabajo del alumnado de 3º curso

FIGURA 8. Documentación fotográfica de la PRÁCTICA 1. Documentación fotográfica para informes de restauración.



Fuente: Trabajo del alumnado de 3º curso.

FIGURA 9. Ejemplo de ejercicio de la PRÁCTICA 2. Elaboración del mapeo de alteraciones



Fuente: Trabajo del alumnado de 3º curso.

FIGURA 10. Ejemplo de ejercicio de la PRÁCTICA 3. Reconstrucción digital aplicada a revestimientos murales.



Fuente: Trabajo del alumnado de 3º curso.

4.3. SEMINARIOS ESPECIALIZADOS

Además de la exposición de los contenidos teóricos y la propuesta de ejercicios prácticos presentada con anterioridad, es interesante para completar la formación del alumnado ofrecer seminarios temáticos específicos que son complementarios y que amplían los contenidos impartidos. Por otra parte, sirven para dinamizar y atraer la atención del alumnado al cambiar el ritmo de las clases y al tratar temas transversales.

Para el tema seleccionado se proponen dos seminarios específicos:

4.3.1. SEMINARIO 1: Documentación gráfica y fotográfica aplicada a la memoria final de intervención

El primer seminario consiste en presentar al alumnado de manera clara y a partir de ejemplos la documentación fotográfica y gráfica que tienen que efectuar a lo largo de las prácticas de la asignatura y que, deberán ser incluidas en la memoria final.

FIGURA 11. Imagen de ejemplo de diapositivas empleadas para el seminario 1 del tema presentado



Fuente: Elaboración propia

Este seminario recoge una sistematización de la información que el alumno debe aportar al final de la asignatura, apoyándose en ejemplos de intervenciones sobre revestimientos murales y en trabajos realizados por otros compañeros en años anteriores. Este seminario está programado para realizarse al inicio de la asignatura con el objetivo de ofrecer al alumno una visión global de los trabajos que ejecutará a lo largo de toda la materia (Ver Figura 11).

4.3.2. SEMINARIO 2: Técnicas digitales C+R

El segundo seminario que se propone persigue profundizar en las técnicas digitales aplicadas a la conservación y restauración, como son las técnicas fotogramétricas, escupido digital o impresión 3D. Para ello se profundizan en aspectos que no están contemplados en el temario de la asignatura y se presentan diferentes ejemplos de aplicación de técnicas digitales tanto en pintura mural como en otros soportes. Con el objetivo de dinamizar y de especializar dicho seminario, este preferiblemente será impartido por un profesional del sector. Este seminario está programado para ser realizado en la parte final de la asignatura con la finalidad de que el alumnado pueda afianzar los conocimientos adquiridos, implementar o formarse en nuevos recursos si así lo desea (Ver Figura 12).

FIGURA 12. Imagen de ejemplo de diapositivas empleadas para el seminario 2 del tema presentado



Fuente: Elaboración propia.

4.4. BIBLIOGRAFÍA

Se elabora un documento detallado que se pone a disposición del alumnado a través de la plataforma web. En dicho documento se especifican

artículos científicos, libros, manuales, material didáctico, recursos audiovisuales, organismos internacionales para la protección del Patrimonio Cultural, enlaces web a instituciones y centros de conservación y restauración, visitas virtuales a obras de interés o tutoriales.

4.5. EVALUACIÓN

4.5.1. Evaluación del contenido teórico

Para la evaluación teórica de los contenidos se debe atender a las necesidades particulares del alumnado, alumnos con otras capacidades, discapacidades, situación irregular pasajera, alumnado de programas de movilidad...). En cualquiera de los casos, la evaluación del bloque teórico será preferiblemente de manera presencial y por escrito. Se realizará un examen de la asignatura en la que al menos 1 pregunta o varias preguntas de tipo test con opción múltiple estarán dedicadas a los contenidos de este tema.

La decisión sobre el modelo de examen vendrá determinada por las condiciones que se desarrollen en casa curso académico 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 Escultura). La puntuación del ejercicio será sobre 10 por ser la escala de puntuación a la que más habituado está el alumnado. Después se realizará la ponderación pertinente según lo establecido en la guía docente de la asignatura.

4.5.2. Evaluación del contenido práctico

Para la evaluación de los ejercicios prácticos establecidos en la asignatura, ésta se realizará a través de su rúbrica correspondiente. La rúbrica será explicada al alumnado antes del comienzo de las prácticas en el “SEMINARIO 1: Documentación gráfica y fotográfica aplicada a la memoria final de intervención” y, será publicada en la plataforma PRADO con el objetivo de que quede a disposición del alumno durante todo el curso académico. De esta manera el alumno conocerá desde el primer momento los criterios de evaluación del ejercicio que se realice. Así cabe la posibilidad de que se pueda realizar una autoevaluación de

su práctica y una reflexión previa del trabajo que realice sobre los aspectos que se tendrán en cuenta para su evaluación. La puntuación del ejercicio será sobre 10 por ser la escala de puntuación a la que más habituado está el alumnado. Después se realizará la ponderación pertinente según lo establecido en la guía docente de la asignatura.

El contenido práctico presentado en este tema se engloba dentro de la memoria final de la asignatura como puede comprobarse en la siguiente rúbrica de evaluación, suponiendo 4 puntos del total de la misma (Ver Tabla 1). Las prácticas especificadas en el apartado 4.2, tienen además una calificación individual.

TABLA 1. *Puntuación de las prácticas de documentación en el desarrollo de las prácticas de la asignatura.*

MEMORIA FINAL DE LAS PRÁCTICAS ASIGNATURA	
ASPECTOS A EVALUAR	PUNTUACIÓN
Maquetación, expresión y ortografía	1
Bibliografía (Citada al texto y al final)	1
Documentación fotográfica	2
Documentación gráfica: Mapeo de alteraciones	1
Documentación gráfica: Reconstrucción de la decoración	1
Desarrollo de la práctica de la asignatura (limpieza, consolidación y re-integración)	3
Conclusiones	1

Fuente: Elaboración propia

Ya que cada una de las prácticas contempla una puntuación individual, para cada una de ellas se ha diseñado una rúbrica de evaluación definida para cada una de ellas. En estas rúbricas se especifican los objetivos a alcanzar, el nivel de logro (excelente, suficiente e insuficiente) y la puntuación de cada uno de los apartados. Como ejemplo se expone la rúbrica diseñada para la evaluación de la documentación fotográfica de la obra.

4.6. MAPA TRANSVERSAL

Tanto la teoría presentada como las prácticas propuestas en este tema, concentran información de asignaturas previas superadas por el alumno, cuyo conocimiento es esencial para la comprensión de este

tema y, a la misma vez aporta conocimientos para las próximas asignaturas a cursar según el plan de estudios del Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

En el mapa conceptual presentado (Ver Figura 13), se puede observar la gran transversalidad de las prácticas de documentación fotográfica y gráfica propuestas, por lo que no debe considerarse como una actividad aislada o un ejercicio puntual, sino como una práctica básica para la aplicación de conocimientos obtenidos previamente y su utilización en materias futuras.

FIGURA 13. *Gráfico representativo de la transversalidad de la práctica de documentación en relación con otras materias y especialidades del grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales.*



Fuente: Elaboración propia

Para que las prácticas presentadas se realicen con éxito, el alumno deberá aplicar los conocimientos obtenidos en asignaturas como ***Principios del dibujo, Dibujo: Lenguajes y materiales, Principios de la Pintura, Pintura: Lenguaje y materiales, Técnicas artísticas y su conservación: Policromías o Documentación Fotográfica***, cuyos conocimientos son fundamentales para la documentación fotográfica de la obra, identificación de las técnicas de ejecución de la obra original y realización de mapeos de alteraciones y reconstrucciones digitales.

En lo que respecta a otras asignaturas optativas del grado, el conocimiento adquirido en esta parte de la asignatura está íntimamente relacionado con la materia. Por otra parte, el conocimiento adquirido en el tema que aquí se presenta resulta fundamental para la asignatura ***Conservación y Restauración de Pintura Mural*** en la que al realizar intervenciones sobre fragmentos originales es imprescindible generar una documentación gráfica y fotográfica de calidad antes, durante y después de la intervención durante el desarrollo de la asignatura. Ya sea en uno u otro ámbito de los comentados con anterioridad, esta metodología de trabajo resultará imprescindible en su desarrollo como profesionales de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

5. DISCUSIÓN

La documentación fotográfica y gráfica es imprescindible en las intervenciones de conservación-restauración del patrimonio como testimonio y registro de los cambios que se producen en la obra con la aplicación de los diferentes tratamientos. En este sentido, es fundamental que el conservador/restaurador en su formación conozca de manera pormenorizada dichos procesos para ejercer su profesión de manera correcta y adecuada a las normas internacionales sobre intervención del patrimonio.

La metodología propuesta ha demostrado ser eficaz para el aprendizaje del alumnado como así lo demuestran los resultados de las prácticas realizadas en el transcurso de la docencia durante varios cursos académicos. Además, la elaboración de guiones de prácticas como documentos de referencia para el alumnado, ha demostrado ser una herramienta

efectiva para el aprendizaje material que seguirá a su disposición durante el desarrollo de su profesión.

6. CONCLUSIONES

Es responsabilidad del restaurador elaborar una correcta documentación fotográfica y gráfica durante el proceso de intervención de un revestimiento mural, de manera que queden documentados tanto el estado inicial y final de la obra como todos los tratamientos efectuados sobre la misma. Igualmente, es responsabilidad de los docentes de estas titulaciones asegurarse de que esta información se transmite de manera correcta al alumnado de manera que este adquiera todas las habilidades para llevar a cabo la documentación de la obra y sus intervenciones de manera autónoma, conociendo las técnicas actuales y novedosas, siendo en el futuro profesionales comprometidos con la actualización constante de técnicas e instrumentación de nueva incorporación a los sistemas de documentación.

Por lo tanto, en este sentido:

- El restaurador debe conocer las técnicas de documentación y su adecuada aplicación. En el caso de no conocer o controlar las últimas técnicas más innovadoras puede apoyarse en otros profesionales que le permitan concluir esta tarea. En concreto, las nuevas técnicas virtuales con todas sus posibles aplicaciones se presentan no solo como un complemento muy útil para el restaurador, sino también como una herramienta clave en la recuperación y puesta en valor de la obra de arte (Escriba Esteban y Madrid García, 2010).
- Cuando se elaboren hipótesis digitales, deben estar basadas en una documentación firme, respaldada por un exhaustivo trabajo de investigación interdisciplinar, atendiendo siempre que sea posible a la elaboración de escalas de veracidad.
- El restaurador debe almacenar los datos obtenidos durante el proceso de intervención de forma segura y, una vez finalizada la misma transmitirlos a los responsables de la obra

intervenida para su custodia. El almacenamiento correcto de esta información será primordial para la correcta conservación de la obra intervenida pues permitirá el estudio de las intervenciones efectuadas en el caso de que tengan que efectuarse intervenciones futuras, permitiendo asimismo su correcta conservación a lo largo del tiempo. Una vez asumida la importancia y transcendencia del patrimonio digital que se está generando, su manipulación o gestión anteriormente comentada, debe atender a las mismas responsabilidades y, en cierta manera criterios que cualquier otro legado cultural, intelectual o histórico (Pereira Uzal, 2013).

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Este trabajo ha sido posible gracias a los siguientes proyectos:

- Proyecto de innovación docente “De lo tradición a la actualidad en las técnicas artísticas” (22-230). Financiado por el Vicerrectorado de Calidad, Innovación Docente y Estudios de Grado de la Universidad de Granada.
- Proyecto de innovación docente “Creación de recursos info-gráficos, artísticos y científicos: Innovación académica para mejorar la proyección de los trabajos académicos” (24-53). Financiado por el Vicerrectorado de Calidad, Innovación Docente y Estudios de Grado de la Universidad de Granada.
- Proyecto de investigación “Técnicas digitales aplicadas a la reconstrucción/reintegración virtual y física (2d/3d) de bienes culturales: Hacia un modelo de restauración sostenible” (C-HUM-109-UGR23). Financiado por el Programa Operativo FEDER Andalucía 2021-2027.
- Proyecto de investigación “Educando en Patrimonio: Una estrategia inclusiva para la preservación cultural y el fomento del sentido de pertenencia de los menores en riesgo de exclusión social” (PPJIB2023-081). Programa de proyectos de investigación precompetitivos para jóvenes investigadores.

Modalidad B - Estudiantes de doctorado. Financiado por la Universidad de Granada.

- Contratos predoctorales de investigación: Ana Carrasco Huertas (PRE2020- 094823) y Rosa Gutiérrez Juan (Fundación Ramón Areces).

8. REFERENCIAS

- Almagro, A. (1993). La representación del espacio arquitectónico: Fotogrametría y CAD. *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 1, 95-98.
- Almagro Gorbea, A. (2015). Las antigüedades árabes en la Real Academia de San Fernando. En *El legado de al-Ándalus: Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia* (pp. 13-30). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fundación Mapfre.
- Caballero Zoreda, L. (2006). El dibujo arqueológico. Notas sobre el registro gráfico en arqueología. *Papeles del Patal*, 3, 75-95.
- Carta de Londres (2009). <http://www.londoncharter.org> (Consultado el 03 de enero de 2025).
- Carta del Restauro de 1972. <https://bit.ly/4fSZ2zG> (Consultado el 10 de diciembre de 2024).
- Carta de Venecia de 1964. <https://bit.ly/3DRozMg> (Consultado el 10 de diciembre de 2024).
- Escriba Estevan, F., & Madrid García, J. A. (2010). El mundo virtual en la restauración. Aplicaciones virtuales para la conservación y restauración del patrimonio. *Arché*, 4-5, 11-20.
- Espejo Arias, T., González García, S., & Campillo García, D. (2019). La decoración de las cubiertas en las encuadernaciones árabes datadas de la Escuela de Estudios Árabes-CSIC de Granada: Estudio y catalogación de los motivos decorativos. *Ge-conservación*, 15, 28-38. <https://doi.org/10.37558/gec.v15i0.331>
- Gámiz Gordo, A. (2020). Dibujos de la Mezquita-Catedral de Córdoba. Viajeros y artistas en la primera mitad del XIX. En *Dialogo Artístico durante la Edad Media. Arte Islámico—Arte Mudéjar*. Casa Árabe.
- Grande A. & Rodríguez Hidalgo, J.M. (2011). Itálica Futura: Documentación, Preservación e Interpretación Digital de la Ciudad Romana. *Virtual Archaeology Review*, 4, 77-87. <https://doi.org/10.4995/var.2011.4559>
- Íñiguez Berrozpe, L. (2014). Novedades en la Metodología para el Estudio de la Pintura Mural Romana. En *Modelos Edilicios y Prototipos en la Monumentalización de las Ciudades de Hispania. Monografías Arqueológicas 49*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.

- López Martínez, T. (2019). *Pinturas murales de Cástulo. Evolución de la técnica y ensayos de tratamientos*. Universidad de Granada.
- López Rodríguez, M. P., Serrano Lara, L., & Expósito Mangas, D. (2016). Creación de la malla en el Conjunto Arqueológico de Cástulo: De la disciplina al vector. *Otarq, 1*, 249-266.
- Pereira Uzal, J. M. (2013). *Gestión del color en proyectos de digitalización*. Marcombo. Ediciones técnicas.
- Mercé, P. (2011). Fotografía digital aplicada a la restauración. *La Ciencia y el Arte, III*, 59-72.
- Montero Ruiz, I., Rodríguez Alcalde, Á. L., Vicent García, J. M., & Cruz Berrocal, M. C. (1998). Técnicas Digitales para la elaboración de Calcos de Arte Rupestre. *Trabajos de Prehistoria, 55*(1), 155-169.
- Ortega Vidal, J., Martínez Díaz, Á., & Muñoz de Pablo, M. J. (2011). El dibujo y las vidas de los edificios. *Expresión Gráfica Arquitectónica, 18*, 50-63. <https://doi.org/10.4995/ega.2011.1335>
- Principios de Sevilla (2017) <https://bit.ly/4fVNhsj> (Consultado el 03 de enero de 2025).
- Rodríguez Martínez, C. (2021). *Las excavaciones de Pompeya vistas por los Palizzi*. <https://bit.ly/40sulNe> (Consultado el 12 de diciembre de 2024).
- Ros Sempere, M. (2006). Las técnicas documentales aplicadas a la restauración arquitectónica: Precisiones sobre el concepto de documento. *Documentación de las Ciencias de la Información, 29*, 91-124.
- Sainz J. (1990). *El Dibujo de Arquitectura: Teoría e historia de un lenguaje gráfico*. Nerea.
- Udina, R. (2021). Calcos y transparencias: Papeles para copiar. Restauración de papeles vegetales impregnados. En *Papeles en el Balcón* (pp. 41-67). Universidad de Granada.

LAS MAQUETAS DE ARQUITECTURA EN LA INTERPRETACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL. CASO DE ESTUDIO EN EL MONASTERIO DE SANTIPONCE (SEVILLA)

JULIO NOGALES PELÁEZ

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla

LOURDES ROYO NARANJO

*Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Profesora Titular Dpto. Historia,
Teoría y Composición Arquitectónicas. Universidad de Sevilla*

1. INTRODUCCIÓN

Las maquetas han sido históricamente un mecanismo sobre el que apoyarse para transmitir información en diferentes ámbitos, siendo el más destacado y reconocido el de la difusión de arquitectura. Su naturaleza comunicativa y didáctica juega un papel fundamental en este proceso, por lo tanto, es fundamental pensar y desarrollar esta ciencia sobre nuestro patrimonio, que cada vez adquiere más importancia en el paradigma contemporáneo. Resulta muy difícil separar la maqueta como instrumento de trabajo y de modelo visual de la propia arquitectura, por lo que debemos aprovechar y maximizar esta dualidad para conseguir que nuestro patrimonio mantenga una relación de simbiosis cultural con los habitantes a los que representa.

En esta investigación focalizaremos esta herramienta para llevar a cabo la difusión patrimonial de un caso de estudio en el Monasterio de San Isidoro del Campo, en Sevilla²⁰².

²⁰² Para un estudio en profundidad de los valores patrimoniales del conjunto, consultar la bibliografía específica o Martín Pradas, A (2015). El monasterio de San Isidoro del Campo de Santiponce (Sevilla). Parcelas de la historia (1868-1878) (pp. 129-134). *Cuadernos de los*

2. OBJETIVOS

El objetivo general de esta investigación se centra en la puesta en valor, demostración y estudio de las cualidades que posee la maqueta para difundir el patrimonio cultural arquitectónico hacia personas no familiarizadas con la arquitectura. Con este fin se establece un recorrido práctico para la difusión patrimonial del Claustro Mayor perteneciente al Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce, Sevilla, actualmente en estado ruinoso, por ser este un ámbito de especial interés arquitectónico e histórico. Este recorrido finaliza con la puesta en práctica de los contenidos teóricos a través de la elaboración de una maqueta idealizada de dicho claustro, para su uso real como herramienta de difusión patrimonial.

3. METODOLOGÍA

La metodología empleada en este trabajo de investigación se ha desarrollado a partir de los siguientes puntos:

- Búsqueda y exposición de casos exitosos afines al ámbito de la difusión arquitectónica.
- Búsqueda, consulta y recopilación de bibliografía científica y académica disponible acerca de la difusión patrimonial y de la maqueta arquitectónica.
- Recorrido por la difusión patrimonial, englobando sus tres disciplinas: interpretación, didáctica y divulgación patrimonial.
- Puesta en valor y estudio de la maqueta arquitectónica, ejemplos y casos en los que la maqueta se ha erigido como herramienta clave para la difusión patrimonial.
- Definición del caso de estudio.

- Elaboración de la maqueta a escala del Claustro Mayor perteneciente al Monasterio de San Isidoro del Campo, con tecnología de impresión 3D, para alcanzar el objetivo principal.

4. DISCUSIÓN

4.1. LA DIFUSIÓN PATRIMONIAL EN ARQUITECTURA

La difusión patrimonial es una ciencia de carácter complejo que abarca y estudia la relación que existe entre un objeto patrimonial y la población. Si analizamos cada término de esta conexión de manera individual encontraremos tres disciplinas distintas con objetivos y estrategias similares, pero con enfoques diferentes. En primer lugar, si hacemos hincapié en la población deberemos emplear un discurso educativo que utilice el patrimonio como medio de enseñanza, no únicamente como un fin en sí mismo. Si nos centramos en el patrimonio, existen numerosas estrategias comunicativas para conseguir que el objeto patrimonial se difunda de una forma determinada a una población objetiva concreta. Por último, si focalizamos la propia conexión aterrizamos en la interpretación patrimonial, cuyo discurso combina los dos anteriores mediante una comunicación directa, con el objetivo de provocar una reacción de interés en el público a través de una experiencia satisfactoria ocurrida en el propio patrimonio. Esta disciplina, de carácter complejo e inmediata actualidad, se basa en una exhausta investigación previa y en una comunicación estratégica personalizada para cada objeto patrimonial.

Es vital que estos procesos posean una componente relevante de sensibilización sobre el patrimonio hacia la población, para que comprendan que este es frágil y puede perderse para siempre, por lo que está en sus manos su preservación en el tiempo. El valor que debemos atribuirle al patrimonio, para su difusión, es el que se relaciona con su identidad cultural, su entorno y sus habitantes. Si lo logramos, podremos utilizarlo como apoyo para la memoria social, considerando de primera mano la presencia y la participación ciudadana. Es fundamental encontrar el equilibrio entre la preservación de la identidad del objeto patrimonial y los cambios necesarios para una apropiada difusión patrimonial. Para conseguirlo tenemos que entender la difusión patrimonial

como un factor clave en el desarrollo sostenible del Patrimonio Histórico, que se apoya en bases objetivas derivadas de investigaciones científicas y atiende a cuestiones más subjetivas relacionadas con la identidad²⁰³. Este desarrollo sostenible considera la línea temporal íntegra del bien cultural correspondiente, pasado-presente-futuro y focaliza el desarrollo a través de su dirección, no de su velocidad, debido a que esta última muy frecuentemente está relacionada con el carácter económico y no con otros de mayor importancia. También tiene en cuenta la propia evolución del concepto de patrimonio, previendo posibles cambios en la concepción del mismo en el futuro y dejando la puerta abierta a las necesidades de las futuras generaciones, ya sean parecidas o diferentes. La difusión patrimonial asume el compromiso de ser la mediadora entre el Patrimonio Histórico y la sociedad, no siendo un fin en sí misma, sino un puente que conecte a ambos.

El concepto contemporáneo de difusión patrimonial es inherente a los valores de nuestra sociedad, y, aunque el objetivo principal ha sido siempre el mismo -transmitir conocimientos-, actualmente su contenido tiene que ser capaz de desencadenar acciones. No se pretende inundar con información al usuario, sino una comunicación retroactiva, es decir, con capacidad de retorno. Esta retroactividad de la población en los procesos de difusión patrimonial es fundamental, ya que quien está más cerca del problema, lo conoce mejor. Por lo tanto, la acción ciudadana es un elemento clave en los procesos de difusión patrimonial.

Para asegurarnos que todos los elementos necesarios en este proceso se cumplan, debemos establecer Planes de Difusión. Estos planes normalmente se llevan a cabo desde instituciones públicas, por lo que es usual que la ley contemple acepciones referidas a la difusión patrimonial. Tanto la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, como la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía contemplan en ellas apartados relacionados con esta disciplina.

²⁰³ Martín Guglielmino, M. en AA.VV. (1996). *Difusión del patrimonio histórico*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. IAPH.

A la Administración del Estado compete igualmente la difusión internacional del conocimiento de los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español, la recuperación de tales bienes cuando hubiesen sido ilícitamente exportados y el intercambio, respecto a los mismos, de información cultural, técnica y científica con los demás Estados.

Artículo Segundo, apartado 3 de la Ley nacional 16/1985

Es objeto de la Ley establecer el régimen jurídico del Patrimonio Histórico de Andalucía con el fin de garantizar su tutela, protección, conservación, salvaguarda y difusión, promover su enriquecimiento y uso como bien social y factor de desarrollo sostenible y asegurar su transmisión a las generaciones futuras.

Artículo Primero. Objeto. Ley autonómica 14/2007

Asimismo, el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) recoge una guía y catálogo de todo el patrimonio andaluz. Esta guía online ofrece “información de patrimonio mueble, inmueble, inmaterial y paisajes culturales, además de otros contenidos como rutas culturales, imágenes, referencias bibliográficas o productos multimedia.” Cada país cuenta con su propia regulación en el ámbito patrimonial y su difusión, así como de su clasificación, grado de protección, intervenciones, etc. No obstante, aunque estas leyes sean un punto de partida y nos orienten de modo general, para elaborar planes de difusión patrimonial tenemos que reflexionar sobre la situación de cada objeto patrimonial de manera individual.

Al igual que carecería de sentido ofrecer soluciones “estándar” a la intervención del patrimonio, debemos, a través de procesos de investigación, conocer cada caso particularmente para lograr la mejor difusión posible. Desde la perspectiva territorial, hay que asumir factores como la realidad económica y las posibilidades de desarrollo de la zona donde se sitúa el objeto patrimonial. Aunque no tratemos nuestro patrimonio cultural como un producto, sería falso asumir que factores como el turismo o la creación de empleo no tienen una importante repercusión económica, por eso, es necesario contemplarlo para no generar problemas adicionales. Estrategias de promoción, reutilización de infraestructuras, creación de equipamientos y servicios eficientes, etc. son otros ejemplos de variables específicas que hay que tener en cuenta en cada caso. Asimismo, recordemos que la participación ciudadana también debe de ser una parte relevante de los Planes de Difusión.

FIGURA 1. Disciplinas para construir los contenidos



Fuente: Elaboración propia

Conocidas las claves más relevantes de la difusión patrimonial, el siguiente paso es establecer las disciplinas y técnicas en las que nos apoyaremos en cada caso y sus principales diferencias. Mateos Rusillo²⁰⁴ nos ilustra los procesos que utilizamos en la difusión patrimonial en la actualidad. Recordemos que venimos de un concepto de difusión basado en arrojar al usuario información técnica, extraída de libros o artículos científicos. Esta forma de difusión planteaba un discurso vertical y unidireccional de comunicación y otorgaba al visitante un carácter pasivo, de mero receptor de información, sin importar si era capaz de entenderla y procesarla. A raíz de los cambios socioculturales que han llevado a un aumento sustancial de visitas al patrimonio cultural este concepto ha sufrido un notable desarrollo, reformulando su objetivo para ofrecer una comunicación más sensible y satisfactoria al visitante.

En primer lugar, en el presente diferenciamos público especializado de público no especializado; el primero no necesitará mediación puesto que posee los conocimientos previos necesarios para lograr una comprensión adecuada del objeto patrimonial que visita. Sin embargo, el público general, que visita el patrimonio con un carácter educativo a la

²⁰⁴ Mateos Rusillo, S.M., (2008). *La comunicación global del patrimonio cultural*. Ediciones Trea, S.L, pp. 29-30.

vez que recreativo, necesitará de muchos más apoyos para conseguir una visita provechosa y agradable. Focalizando este público no especializado, podemos afirmar que existen tres direcciones intrínsecamente relacionadas con los objetivos que plantea la difusión patrimonial. A su vez, estos objetivos se relacionan de manera directa con cada una de las disciplinas que debemos utilizar para construir los contenidos y sus técnicas para comunicarlos.

FIGURA 2. *Difusión patrimonial a través de maquetas*



Fuente: <https://goo.su/ZHX3a8F>

Cada uno de estos tres fines cuenta en la actualidad con una disciplina especializada, con técnicas específicas, para conseguirlos. Si el objetivo es educativo se engloba en la didáctica del patrimonio; si el objetivo es comunicativo se trasmite a partir de la divulgación del patrimonio (entendiéndose como divulgar “hacer llegar cierto conocimiento al vulgo o a las personas ajenas al campo a que corresponde específicamente ese conocimiento; poner al alcance de la generalidad algo que antes estaba reservado a una minoría”); La tercera disciplina es una amalgama de las dos anteriores, cuyos componentes educativo y divulgativo se unen con un objetivo preventivo: la interpretación del patrimonio, cuyo

potencial como herramienta de gestión y difusión le otorga importante relevancia en el marco contemporáneo.

Esta simplificación no pretende esconder la corriente actual de hibridación de estas disciplinas, que si consigue la conexión efectiva entre el objeto patrimonial y el usuario es igual de válida que el uso de una de ellas de manera aislada. Asimismo, ninguna es mejor que otra, ya que todo se resume en ofrecer las mejores soluciones de difusión posible a un objeto patrimonial determinado, con unas características específicas que lo hacen único.

Para Olaia Fontal²⁰⁵ la diferencia entre estas disciplinas tiene que ver con el lugar donde se sitúa el “acento” a la hora de difundir el patrimonio. Si hablamos de divulgación del patrimonio, establecemos el foco en dar a conocer aspectos relacionados con el objeto patrimonial, siendo de vital importancia que se difunda, se dé a conocer a uno o multitud de usuarios y se comuniquen las claves necesarias para comprenderlo. Si la importancia la obtiene el grupo de personas que aprende (entendiendo el contenido patrimonial como una suma de contenidos históricos, artísticos, culturales, etc.) es la didáctica del patrimonio la encargada de ello. Esto implica el correcto aprendizaje del patrimonio, aunque el foco se coloca en la persona y no tanto, aunque sea igualmente esencial, en el objeto patrimonial. Por último, si situamos el acento en la traducción del patrimonio, en la forma de seleccionarlo, procesarlo y transmitirlo, hablaremos de interpretación del patrimonio, cuyo objetivo es que el patrimonio sea comprendido y cuya importancia se ubica en el proceso de conexión entre el patrimonio y las personas.

La difusión patrimonial abarca diferentes métodos; estos deben aplicarse después de realizar estudios e investigaciones previas que otorguen un conocimiento amplio sobre el objeto patrimonial que pretendemos activar. Igualmente, existen multitud de acciones que podemos realizar para difundir nuestro patrimonio: desde los museos interactivos y centros de interpretación, con sus diferentes instrumentos, hasta los tradicionales medios de comunicación -televisión, radio, prensa- y las

²⁰⁵ FONTAL, O. en MATEOS RUSILLO, S.M, coordinador. (2008). op.cit.89-90.

contemporáneas redes sociales. Mediante estas herramientas somos capaces de acotar el alcance y los objetivos que queremos lograr con la difusión, de ahí que sean vitales en los planes estratégicos, para establecer metas reales que no se desvirtúen en el proceso.

4.2. LAS MAQUETAS DE ARQUITECTURA COMO HERRAMIENTAS DE COMUNICACIÓN

La maqueta arquitectónica se sitúa como herramienta clave dentro de la multitud de acciones e instrumentos existentes para llevar a cabo la difusión de nuestro patrimonio. En primer lugar, es debido al gran abanico de posibilidades que nos ofrece, y, por lo tanto, a la infinidad de usos y funciones en las que puede manifestarse. En el ámbito patrimonial destaca su capacidad de representación y de exteriorización, a través de usos didácticos, divulgativos y simbólicos, entre otros.

En segundo lugar, la multitud de opciones que encontramos al elaborar una maqueta; ya sea su escala, textura, materialidad, policromía, etc. genera una infinidad de oportunidades a la hora de la representación, permitiéndonos focalizar los conocimientos que queremos transmitir a partir de las diferentes configuraciones, incluso si se tratase de un mismo objeto patrimonial.

Por último, el aspecto más destacable de esta herramienta es su carácter tridimensional, que permite una fácil comprensión para personas no familiarizadas con la disciplina arquitectónica. Esta capacidad es la que despierta más interés en el público popular, y nos lleva a comprender la naturaleza comunicativa que acompaña a la maqueta de manera intrínseca. En contraposición a nuestra percepción de la realidad, claramente delimitada por nuestra propia fisiología, la maqueta es capaz de comprender en su totalidad el espacio, sea cual sea este.

En museos y exposiciones museográficas encontramos constantemente un sinfín de maquetas utilizadas como herramientas de comunicación. No sólo en el ámbito patrimonial arquitectónico, sino en multitud de disciplinas que se apoyan en ella para transmitir y difundir el conocimiento. Norma Edith y Ricardo Alberto nos explican en su artículo de

la *Gaceta de Museos*²⁰⁶ su importancia en el diseño museográfico, empezando por recordarnos que la museografía pretende estimular al visitante para que se interese, se informe y adquiera conocimientos, a través de despertar en él sentimientos, emociones y fomentando una experiencia “memorable”. Las exposiciones museográficas se relacionan en tres niveles de información, que interconectan el espacio y las colecciones con el público.

El uso de maquetas y dioramas en sus exposiciones nos ilustra de nuevo su gran capacidad comunicativa y didáctica, ya sea como objeto principal de la exposición, o auxiliar en el que apoyarse. Si aplicamos esta ciencia al patrimonio arquitectónico nos encontramos con las maquetas exhibidas en museos históricos, excavaciones arqueológicas, exposiciones específicas o centros de interpretación patrimonial.

Es interesante mencionar en este punto de la investigación el concepto de réplica. Una réplica es una reproducción exacta y a escala natural de una obra artística. En la difusión patrimonial arquitectónica se han utilizado -y se utilizan- réplicas para divulgar partes de edificios, o incluso edificios completos, que tienen una especial relevancia por motivos arquitectónicos, históricos, culturales, etc. Estas réplicas podrían entenderse como maquetas a escala real, ya que ambas poseen la misma esencia y aptitudes prácticamente idénticas; la principal diferencia es el carácter subjetivo que puede manifestar la representación a través de maquetas. En este apartado debemos mencionar tres ejemplos reconocidos de réplicas de nuestro patrimonio español. La primera reproduce el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, producida en yeso en 1866 por el artista italiano Domenico Brucciani y la segunda reproduce una esquina del claustro del convento de San Juan de los Reyes, ambas expuestas actualmente en el Victoria and Albert Museum de Londres. La tercera y última reproduce un paño de la arcada de Santa María la Blanca, templo judío de estilo mudéjar transformado en iglesia a finales del S.XIV. De igual modo, es relevante citar “El arte en España” en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, donde se

²⁰⁶ Alonso Hernández, N. E., y Obregón Sánchez, R. A. (2021). “Maravillándonos ante lo minúsculo. Maquetas, modelos y dioramas en el diseño museográfico”. *Gaceta De Museos*, (76), 45–52.

mostraron 4899 obras entre las cuáles había 129 réplicas y 5 maquetas que representaban el patrimonio arquitectónico español.

FIGURA 3. Réplica de una esquina del claustro de San Juan de los Reyes.



Fuente: <https://goo.su/XZw7>

Las maquetas arquitectónicas que se exponen en los centros de interpretación patrimonial se usan con diferentes intenciones, gracias a su versatilidad funcional. Por una parte, sirven como elemento auxiliar desde el cual se apoyan los intérpretes para empezar y explicar la visita al patrimonio en cuestión -carácter comunicativo-, por otra son, en sí mismas, objetos de exposición para ser contemplados -carácter representativo- y, por último, pueden ser utilizadas para educar a los visitantes en diferentes aspectos específicos del patrimonio representado -carácter didáctico-. Es el caso de muchas ciudades que cuentan con una maqueta arquitectónica de su conjunto histórico, expuestas normalmente en estos centros. Con ellas los visitantes son capaces de comprender su trama urbana, su evolución histórica, su configuración actual... en algunos casos incluso se expone una serie de maquetas cuya

agrupación representa algún proceso evolutivo relevante para la ciudad. Los centros de interpretación albergan en su interior una gran variedad tipológica de maquetas arquitectónicas: urbanas, de grandes complejos arquitectónicos, de edificios completos o de alguna de sus partes, de elementos arquitectónicos específicos, etc. Estas están fabricadas a distinta escala, con diferente materialidad, con mayor o menor detalle... y pueden ser móviles, interactivas, hápticas, etc. Como vemos, en la difusión patrimonial a través de la maqueta arquitectónica existen múltiples posibilidades, que nos permiten adaptarnos a prácticamente cualquier situación y objetivo propuesto.

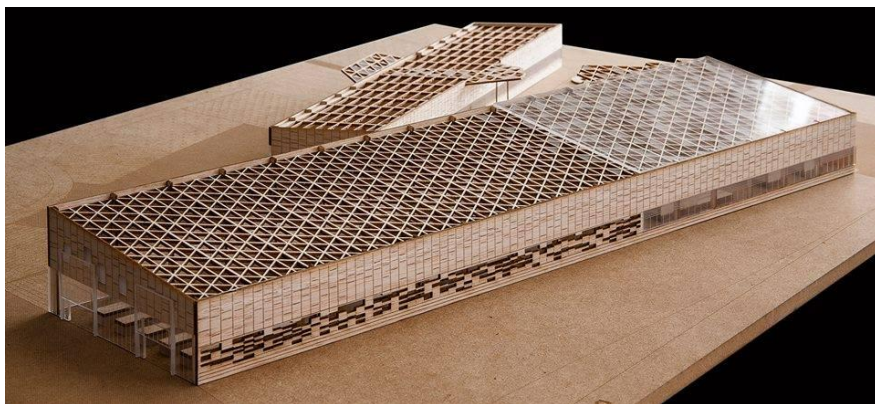
4.3. NUEVAS HERRAMIENTAS PARA LA DIFUSIÓN PATRIMONIAL. LAS MAQUETAS EN IMPRESIÓN 3D

Tal y como hemos desarrollado anteriormente, las maquetas pueden variar su escala, materialidad, cromatología, nivel de detalle, etc. para alcanzar de la mejor forma posible los objetivos propuestos. Hasta la segunda mitad del S.XX, sin embargo, siempre poseían algo en común: eran manufacturadas. Históricamente siempre ha sido el ser humano el que ha elaborado manualmente las maquetas, hasta que, gracias al potente desarrollo tecnológico sufrido en estas últimas décadas, han aparecido nuevos métodos en los que apoyarnos para realizar este cometido. Con la invención del corte láser en la década de los sesenta²⁰⁷ se establecieron las primeras bases que, posteriormente, condujeron al uso de esta tecnología en la creación de maquetas, aunque todavía se necesitaba una persona para el correcto montaje de las piezas que proporcionaba la cortadora. Dos décadas después, en 1984, se fabrica la primera máquina capaz de realizar piezas por estereolitografía: la impresora 3D²⁰⁸. Esta nueva ciencia revolucionó diferentes disciplinas, sin embargo, hasta que no ha reducido sus costes y mejorado sus prestaciones hacia el público general hace escasos años, no se ha empezado a utilizar en la arquitectura y el patrimonio.

²⁰⁷ Recuperado 2 de junio de 2024, de <https://goo.su/xiyD9Aq>

²⁰⁸ Marín Piñero, B. (2017). Impresión 3D. Aplicaciones en el patrimonio. Programa de doctorado Universitat Politècnica de València, Instituto de Restauración del Patrimonio.

FIGURA 4. *Maqueta realizada por corte láser de planchas de madera.*



Fuente: <https://goo.su/qkN39W>

Aunque esta tecnología empieza a ser común en la disciplina arquitectónica, su desarrollo no puede compararse todavía al que se observa en otras, como la medicina, en la que es habitual la construcción de prótesis en impresión 3D. Esto se debe a que su uso está todavía en un proceso de experimentación y consolidación, explorando sus posibilidades en la restauración, en la construcción de obra nueva y en el ámbito estructural²⁰⁹. La producción de maquetas para difundir el patrimonio arquitectónico en esta nueva tecnología se ha popularizado tanto en el ámbito doméstico como en el educativo y el profesional, desde empresas como Imprimakers²¹⁰ especializadas explícitamente en la producción de maquetas en impresión 3D, hasta los conocidos Fab Labs que encontramos en cualquier campus de arquitectura y que requieren de, entre otra maquinaria, una impresora 3D para ser reconocidos como tal.²¹¹

Esta aceptación por parte de empresas e instituciones responde a las numerosas ventajas y opciones que nos ofrece esta tecnología; la principal y más importante es que la mayoría de las posibilidades que

²⁰⁹ En este artículo <https://goo.su/AvBG10> se exponen los principios de la construcción de edificios con impresión 3D, incluyendo un video ilustrativo del proceso. Recuperado 2 de junio de 2024.

²¹⁰ Puede conocer más de esta empresa en su página web <https://imprimakers.com/es/>. Recuperado 2 de junio de 2024.

²¹¹ Almazán Cabetas, A. (2018). *La arquitectura de la Impresión 3D. Influencia del Vóxel* (pp. 19-20). ETSAM. Universidad Politécnica de Madrid. (TFG).

encontramos en la maqueta cuando está elaborada a mano -diferente escala, materialidad, textura...- pueden reproducirse de igual forma con impresión 3D, siendo esta más precisa y económica a la vez que nos ahorra el tiempo de fabricación.

La impresión 3D nos brinda la opción de utilizar diferentes materiales, y, aunque los más generalizados y comercializados son plásticos como el PLA (ácido poliláctico, considerado material sostenible), encontramos también impresoras que utilizan arcilla y mortero. No obstante, son más costosas y por lo tanto menos usuales. La escala está limitada por el propio tamaño de la impresora, sin embargo, se pueden imprimir por separados las diferentes partes que conformen la maqueta final y posteriormente acoplarlas manualmente con pegamento o con mecanismos previstos anteriormente -por ejemplo, con un sistema de uniones machihembradas-. Debido a que en la mayoría de los casos las impresiones se realizan en un único material, el color final de las maquetas suele ser uniforme, necesitando de un proceso posterior de pintado si se busca ofrecer una imagen cromática. Esto no es una gran desventaja en realidad, recordemos que el objetivo de la maqueta no es representar de manera idéntica sino transmitir los valores que consideremos relevantes, por lo tanto, la falta de color puede ser suplida a través del uso de diferentes texturas, translucidez, etc.

FIGURA 5. *Maqueta de un castillo de Croacia, impresa en 3D.*



Fuente: <https://goo.su/7Dyqc3>

4.4. DIFUSIÓN PATRIMONIAL EN LA ARQUITECTURA CONVENCIONAL A TRAVÉS DE LA MAQUETA ARQUITECTÓNICA DEL MONASTERIO DE SAN ISIDORO DEL CAMPO, SANTIPONCE.

El caso de estudio desarrollado se sitúa en la localidad de Santiponce, un pequeño pueblo a 10 km de la ciudad de Sevilla. Desde el inicio de su construcción en 1298 como panteón familiar, San Isidoro del Campo ha sufrido multitud de variaciones tanto en su trazado arquitectónico como en su dirección religiosa, alcanzando su máximo esplendor en la segunda mitad del S. XVIII. Esta etapa de esplendor fue efímera debido a diferentes sucesos sociales, culturales y religiosos, que provocaron importantes degradaciones en el complejo monástico hasta la segunda mitad del S.XX.

FIGURA 6. *Estado actual del Claustro Mayor de San Isidoro. Esquina noreste.*



Fuente: Fotografía propia

FIGURA 7. *Estado actual del Claustro Mayor de San Isidoro. Esquina sureste.*



Fuente: Fotografía propia.

Este claustro comenzó a erigirse a principios del S.XVI, aunque únicamente se ejecutaron las galerías norte y este, en estilo gótico-tardío. A finales el S.XVIII se proyectó de nuevo su finalización, en estilo barroco, con la adición de dos nuevas torres rectangulares mismamente barrocas, aunque únicamente se consumaron una de las nuevas galerías y una de las torres (para realizar la maqueta idealizada del Claustro Mayor seguiremos la hipótesis de su conclusión en el S.XVIII, con todas las galerías y ambas torres construidas). Después de la marcha de los monjes que habitaban el complejo este claustro ha acogido diferentes usos desvirtuados totalmente de un patrimonio de su relevancia, tales como una tabacalera o una penitenciaria.

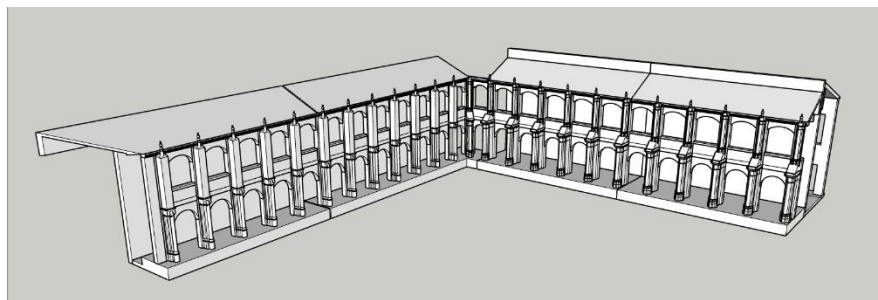
El abandono sufrido por el monasterio durante casi dos siglos ha provocado la pérdida de irremplazable patrimonio mueble, inmueble y pictórico; afortunadamente este paradigma cambió en la década de 1990 cuando la administración pública de Andalucía decidió invertir en la recuperación y restauración de la parte fundacional del monasterio. Desgraciadamente estas restauraciones no se realizaron en el Claustro Mayor del conjunto, declarado actualmente en ruinas y sin vistas a intervenciones que revitalicen y activen de nuevo este espacio en la actualidad.

5. RESULTADOS

Debido a la elección de utilizar impresión 3D como método de construcción de la maqueta, el proceso inicial para su elaboración consiste en el levantamiento digital por piezas del monasterio en software 3D, para posteriormente imprimir cada pieza de manera independiente y finalmente combinarlas todas. Para diferenciar las partes construidas del monasterio de las idealizadas utilizaremos una distinción cromática: blanco para las partes construidas y transparente para las partes que nunca se finalizaron en la realidad.

Para realizar el modelado 3D de las diferentes piezas que compondrán la maqueta emplearemos SketchUp, utilizando posteriormente el programa de segmentación UltiMaker Cura para trasladar la información del modelo 3D a la impresora.

FIGURA 8. *Proceso de levantamiento del modelo digital en SketchUp.*



Fuente: Elaboración propia

El proceso de segmentación es el más interesante en el ámbito de la impresión 3D, ya que permite configurar una infinidad de opciones que personalizan el resultado final de la impresión. Estas opciones abarcan desde la temperatura a la que se imprime el material o el tamaño de capa que se utilizará, hasta la velocidad del ventilador, el patrón de relleno utilizado o la distancia de salto que ejecutará el fusor cada vez que tenga que trasladarse de una zona a otra sin despedir material²¹².

FIGURA 9. *Proceso de segmentación de las diferentes piezas que componen la maqueta. Preparación y segmentación de una pieza de galería gótica.*



Fuente: Elaboración propia.

La maqueta idealizada del Claustro Mayor del Monasterio de San Isidoro del Campo ha consumido un total de más de 150 horas de impresión y una cantidad aproximada de 4,5 kg de filamento PLA en la suma de todas sus piezas, más el tiempo empleado en su montaje final. El acceso a una impresora 3D doméstica ha sido clave para la investigación, evidenciando su potencial; si este mismo proceso se aplicara en un ámbito profesional con muchos más recursos disponibles su repercusión divulgativa sería mayor y más eficiente.

²¹² Puede conocer más acerca del proceso de segmentación e impresión 3D en <https://goo.su/XfN2zG>. Recuperado 27 de diciembre de 2024.

FIGURA 10. *Maqueta finalizada del Claustro Mayor de San Isidoro del Campo.*



Fuente: Elaboración propia

6. CONCLUSIONES

Las conclusiones más relevantes que hemos obtenido de esta investigación son, entre otras:

- La maqueta es una herramienta ejemplar para la difusión patrimonial, suponiendo un fin en sí misma y no únicamente un medio para ello. Por lo tanto, es fundamental considerarla como un elemento clave y de actualidad en la arquitectura.
- Esta herramienta es considerablemente atractiva para el público general, destacando su carácter tridimensional frente a otras representaciones arquitectónicas.
- La utilización de una planificación estratégica personalizada basada en las premisas de la interpretación, didáctica y divulgación patrimonial como línea de trabajo ha sido clave para la consecución de los objetivos marcados.

7. REFERENCIAS

- AA.VV. (2023). *Interpretación del patrimonio en museos y lugares culturales: principios y técnicas*. Ediciones Trea, S.L.
- AA.VV. (1996). *Difusión del patrimonio histórico*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. IAPH.
- AA.VV. (2007). *Patrimonio cultural y medios de comunicación*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Alonso Hernández, N. E., y Obregón Sánchez, R. A. (2021). “Maravillándonos ante lo minúsculo. Maquetas, modelos y dioramas en el diseño museográfico”. *Gaceta De Museos*, (76), 45–52. Recuperado 3 de mayo de 2024, de <https://goo.su/tlUg>
- Consalez, L. (2008). *Maquetas. La representación del espacio en el proyecto arquitectónico*. Editorial Gustavo Gili, SL
- Ledesma Bouchan, P., y Gándara Vázquez, M. (2021). “Las maquetas, herramientas para la divulgación del patrimonio arqueológico: el caso del Museo del Templo Mayor”. *Gaceta De Museos*, (76), 26–33. Recuperado 3 de mayo de 2024, de <https://goo.su/vchCK>
- Morales Miranda, J. (2001). *Guía práctica para la interpretación del patrimonio: el arte de acercar el legado natural y cultural al público visitante*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Martín Pradas, A (2015). El monasterio de San Isidoro del Campo de Santiponce (Sevilla). Parcelas de la historia (1868-1878) (pp. 129-134). *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 17. Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
- Mateos Rusillo, S.M., (2008). *La comunicación global del patrimonio cultural*. Ediciones Trea, S.L.
- Mateos Rusillo, S.M., Marca Francés, G. y Attardi Colina, O. (2016). *La difusión preventiva del patrimonio cultural*. Ediciones Trea, S.L.
- Respaldiza Lama, P.J. (1996). *El Monasterio Cisterciense de San Isidoro Del Campo*. Laboratorio de arte, (9), 23-47. Recuperado 3 de mayo de 2024, de <https://goo.su/GkMFm6>
- Tilden, F. (2006). *La interpretación de nuestro patrimonio*. Asociación para la interpretación de nuestro patrimonio (AIP).
- Úbeda Blanco, M. (2002). *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*. Secretariado de publicaciones e intercambio editorial.
- Úbeda Blanco, M. (2005). *El lenguaje del arquitecto. Desarrollo histórico e interpretativo de la representación arquitectónica: Significado y uso de la maqueta a lo largo de la historia. Dialéctica “maqueta-dibujo”*. Colegio oficial de arquitectos Castilla y León este.

FUENTES DOCUMENTALES PARA EL ESTUDIO DEL PROCESO DE RESTAURACIÓN DE LA CATEDRAL DE BURGOS (1885-1931)

JUAN ESCORIAL ESGUEVA
Universidad de Salamanca

Las restauraciones que, durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, se llevaron a cabo en la catedral de Burgos representan una de las actuaciones sobre el patrimonio histórico más relevantes del periodo (Navascués Palacio, 1987: 285-329). El alcance de estas intervenciones y la singularidad de algunas de ellas, tuvieron un importante impacto en el debate teórico sobre la conservación de monumentos y los criterios a seguir a la hora de acometer una operación de este calado, que serán replicados en otros monumentos (Gallego Fernández, 2000: 56-61; Rivera Blanco, 2011: 59-90; García-Gutiérrez Mosteiro, 2024: 12-44).

Los principales hitos de su desarrollo han sido recogidos en diversos estudios, entre los que destacan los trabajos de Baldellou Santolaria (1990: 94-103), Ordieres Díez (1995: 209-212), Gallego Fernández (1996: 18-32), González-Varas Ibáñez (1996: 150-156) o Carrero Santamaría (1997: 161-176; 2024: 74-91). Sin embargo, la dispersión de las fuentes documentales relativas a las obras de restauración del templo han dejado muchas lagunas en su historia, impidiendo reconstruir con detalle el proceso que experimentó el edificio durante ese periodo.

Este trabajo presenta un estado general de la cuestión, aportando información sobre la documentación existente e incorporando a las fuentes conocidas algunas inéditas que, sin duda, contribuirán a ampliar el conocimiento sobre uno de los momentos más relevantes de la historia del templo metropolitano burgalés.

El marco cronológico elegido refleja dos hitos fundamentales que marcaron el devenir del templo. Por un lado, la declaración de Monumento

Nacional del edificio en 1885, que supuso la puesta en marcha de un proyecto integral de restauración, presentado cuatro años más tarde por el arquitecto Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923). En su desarrollo contó con la colaboración de Vicente Lampérez y Romea (1861-1923), que actuó como arquitecto auxiliar hasta que, en 1885, sustituyó a Velázquez Bosco al convertirse en director de las obras, cargo que ocuparía hasta su fallecimiento. Fue sucedido por Juan Moya Idígoras (1867-1953), quien dimitió al poco tiempo de recibir el encargo, ocupando su lugar Julián Apraiz Arias (1876-1962), que siguió fielmente las directrices planteadas por Lampérez, hasta su cese a finales de los años 20 y su abandono definitivo de las obras en 1931, momento que puede calificarse como el punto final de las labores iniciadas casi medio siglo antes.

Antes de dar comienzo a la exposición de las diferentes fuentes, conviene repasar cuáles fueron los factores que determinaron el proceso de restauración del edificio y el modo en que este pudo llevarse a cabo. A principios de la década de 1880 el Cabildo burgalés empezó a ser consciente del mal estado que presentaban las agujas que había levantado Juan de Colonia sobre las dos torres del hastial occidental en el siglo XV. Como consecuencia del paso del tiempo, su exposición a los agentes atmosféricos e, incluso, algunos daños causados por rayos, estas presentaban riesgo de colapso (Payo Hernanz y Ruiz Carcedo, 2020: 41-42).

En un primer momento, los capitulares acudieron al arquitecto Justino Flórez Llamas (1848-1927), que había trabajado previamente en la catedral, para que llevara a cabo un estudio sobre la posible actuación que debía llevarse a cabo pero, antes de comenzar su estudio, fue trasladado fuera de Burgos²¹³. Ante esta circunstancia y gracias a la mediación del arzobispo, Saturnino Fernández de Castro (1827-1886), el elegido para llevar a cabo un primer estudio de la actuación que debía acometerse fue Demetrio de los Ríos (1827-1892), entonces director de las obras de restauración de la catedral de León.

Demetrio de los Ríos llevó a cabo varios estudios sobre las obras que sería necesario acometer para garantizar la conservación del edificio y,

²¹³ Archivo de la Catedral de Burgos (ACBu), RR-155, ff. 329-330, 417-417v, etc.

en línea con las actuaciones que estaba desarrollando en León, devolver al edificio a su estado original (Payo Hernanz y Ruiz Carcedo, 2020: 41-42). Estos estudios, así como la correspondencia entre el Cabildo burgalés y Demetrio de los Ríos se conserva en el Archivo de la Catedral de Burgos, en su sección *Documentos de Diversos Asuntos (DDA)*²¹⁴, aunque el desarrollo de las negociaciones también puede seguirse con claridad a través de las *Actas Capitulares (RR)*.

El elevado coste de las obras y la imposibilidad de asumir semejante gasto por parte de la fábrica catedralicia, llevaron a la mesa capitular a iniciar una serie de gestiones que terminaron conduciendo a la declaración del templo como Monumento Nacional, publicada en la *Gaceta de Madrid* el 13 de abril de 1885²¹⁵. Este hecho supuso un punto de inflexión en el proceso de conservación del edificio pues, a partir de ese momento, sería el Ministerio de Fomento el encargado de asumir la dirección de los trabajos y la designación de los arquitectos responsables, lo que apartaría definitivamente a Demetrio de los Ríos de la dirección de las obras.

El Ministerio encomendó, en 1887, al arquitecto Ricardo Velázquez Bosco la elaboración del proyecto de restauración del templo metropolitano²¹⁶, que presentó dos años más tarde. Este arquitecto fue el primero que estudió los problemas del edificio de forma integral y su planteamiento servirá de referente durante casi medio siglo a todas las actuaciones que se llevarán a cabo en el templo (Baldellou Santolaria, 1990: 94-103). El Archivo General de la Administración, en Alcalá de Henares (Madrid), conserva todos los planos elaborados por Velázquez Bosco para la obra, que permiten identificar las áreas que requerían una actuación más urgente, puesto que las memorias que debían acompañarlos se han perdido²¹⁷.

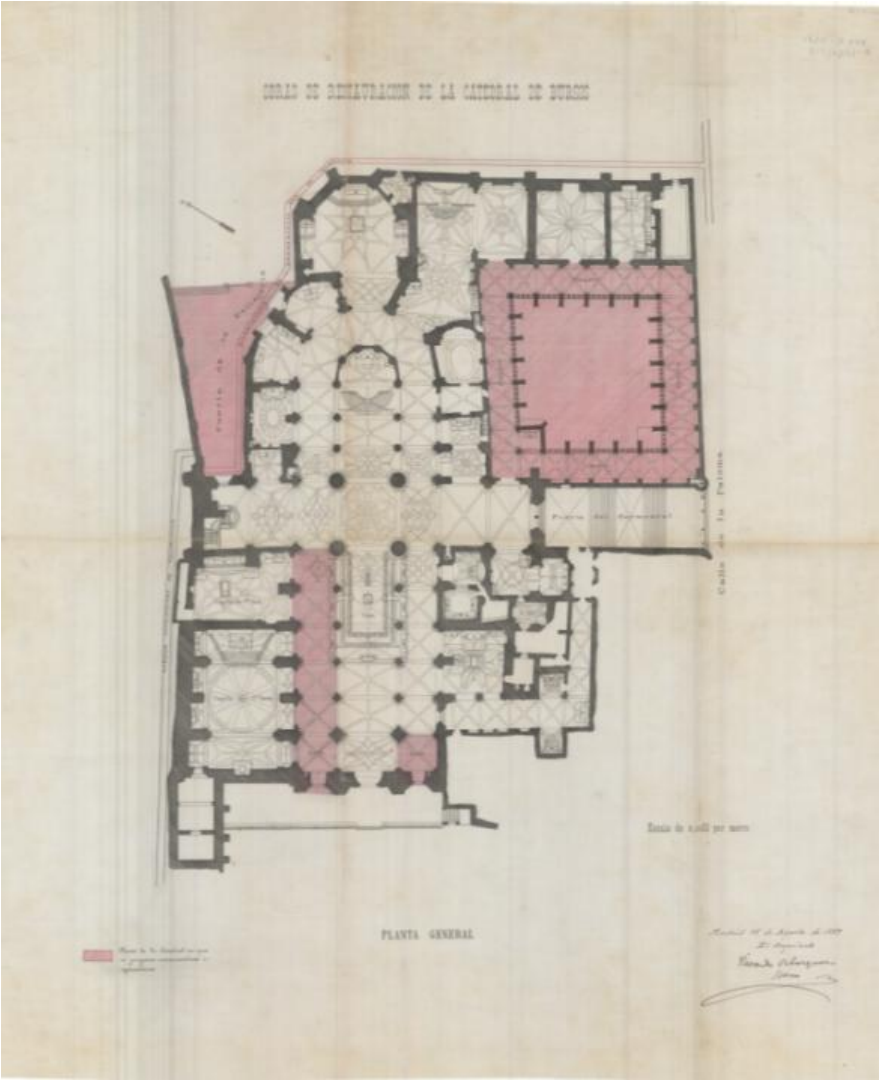
²¹⁴ ACBu, DDA, 9/2, nº 30, docs. 1-2.

²¹⁵ *Gaceta de Madrid*, 13-IV-1885: 127.

²¹⁶ ACBu, RR-157, ff. 126-128v.

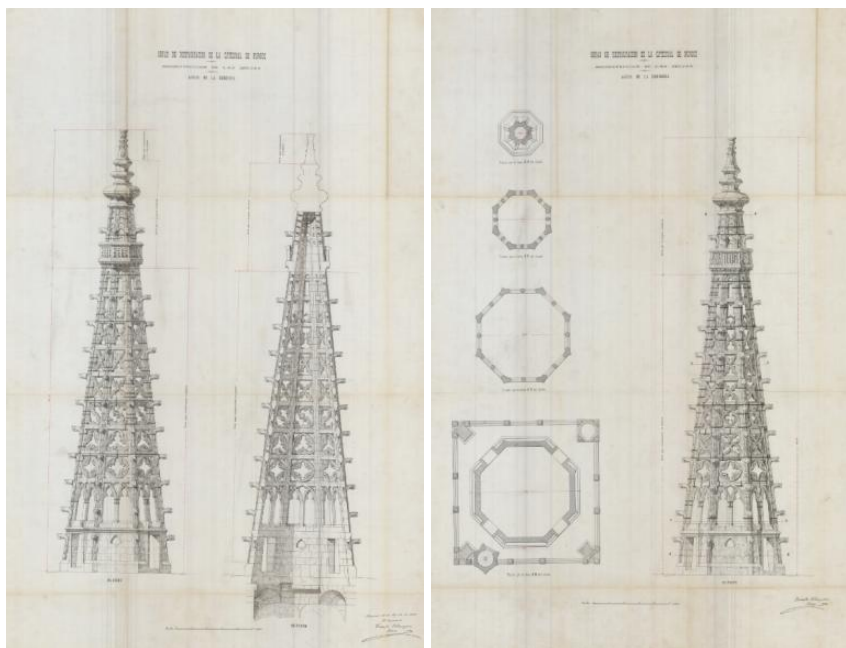
²¹⁷ Archivo General de la Administración (AGA), (05)014.002, signatura 31/4831, leg. 13184/7.

FIGURA 1. Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923). Proyecto de restauración de la catedral de Burgos. Planta general, 1889



Fuente: Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid)

FIGURAS 2-3. Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923). Proyecto de restauración de la catedral de Burgos. Agujas, 1889.



Fuente: Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid)

En primer lugar, las maltrechas agujas presentaban un grave riesgo de ruina y, por tanto, requerían una intervención integral que garantizara su estabilidad, sustituyendo las piedras deterioradas por otras nuevas y eliminando las numerosas grapas de hierro que, durante siglos, se habían ido utilizando para evitar el colapso de algunos de sus elementos. Dada la gravedad del estado, se contempló, incluso, su desmontaje y posterior reconstrucción.

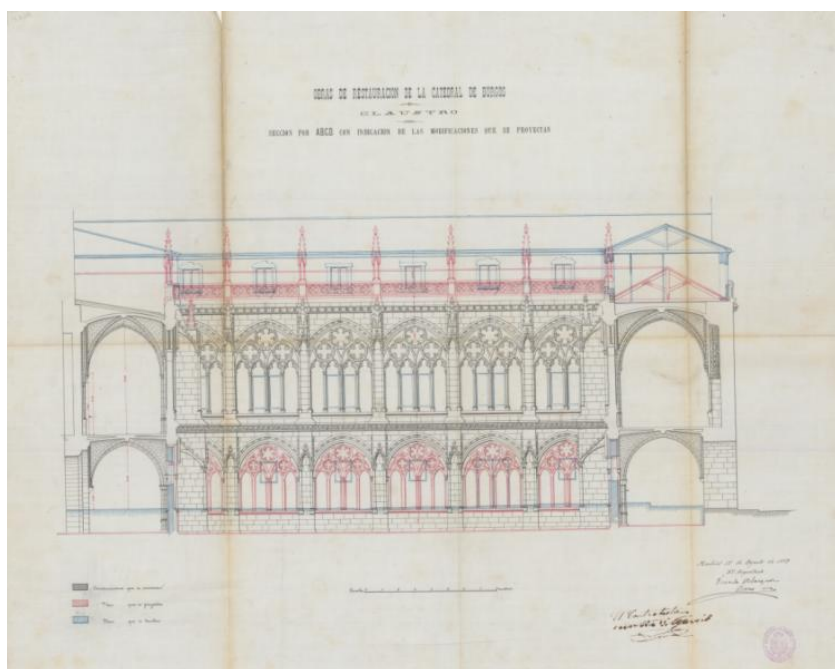
También proponía la sustitución de las cubiertas de madera de la nave norte por otras construidas con perfiles metálicos, así como la adecuación del patio de la Pellejería, donde se sustituiría el solado y se consolidarían los muros perimetrales, que presentaban un deficiente estado de conservación como consecuencia de las abundantes humedades procedentes de la zona alta de la ciudad.

El claustro era el sector más grande en el que Velázquez Bosco pensaba actuar, proponiendo una intervención integral que revertiera su

lamentable estado, producido por el abandono de este espacio y la realización de algunas intervenciones muy desafortunadas que habían alterado por completo su imagen original.

Los planos del claustro, sin embargo, no se encuentran con el resto de diseños del proyecto de 1889, ya que fueron incluidos por Lampérez, en el que elaboró para la restauración del claustro en 1896, en cuya memoria también copió algunos párrafos de las memorias originales de Velázquez Bosco²¹⁸. El arquitecto proponía la demolición del piso superior y la apertura de todos los huecos del claustro que se encontraban tabicados, para devolver la amplitud original a este ámbito. También proponía la reposición de todas las tracerías perdidas y la construcción de un nuevo remate (Carrero Santamaría, 1997: 161-176)

FIGURA 4. Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923). Proyecto de restauración de la catedral de Burgos. Sección del claustro, 1889.



Fuente: Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid)

²¹⁸ AGA, (05)014.002, signatura 31/4832, leg. 13184/12.

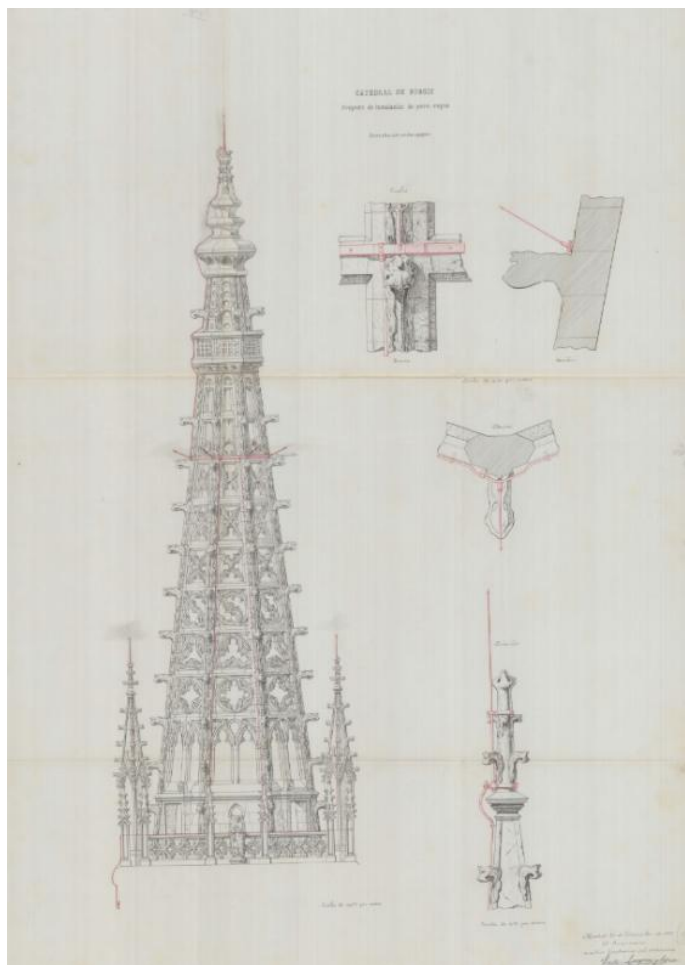
Aunque el proyecto de Velázquez Bosco fue aprobado por el Ministerio de Fomento, su puesta en marcha se demoró algunos años, quedando la responsabilidad de iniciar los trabajos en manos de su arquitecto auxiliar, Vicente Lampérez y Romea, que siguió escrupulosamente los planteamientos del director. Sin embargo, ante la ausencia de aquel, este último tuvo que acometer algunas obras promovidas por el Cabildo y que, por tanto, quedaban al margen de la actuación del Ministerio de Fomento.

Entre estas últimas destaca la restauración de la capilla del Santo Cristo, en la que también efectuó el diseño del retablo y de algunos monumentos funerarios (Iglesias Rouco, 1990: 542-546). Lo mismo sucedió con la reforma del coro, para el que trazó un nuevo pavimento, así como el pedestal de la estatua del obispo don Mauricio (Lázaro López, 2008: 382-428). Todas estas actuaciones generaron una abundante correspondencia entre el arquitecto y el fabriquero, Damián Bermejo, la cual se encuentra repartida entre el Archivo de la Catedral de Burgos y la Biblioteca Regional de Madrid. En el primero se conservan las cartas remitidas por Lampérez dentro del citado fondo *Documentos de Diversos Asuntos*, así como algunas memorias y proyectos de estas intervenciones. Por su parte, en la biblioteca madrileña han ingresado recientemente, dentro del Fondo Blanca de los Ríos, adquirido por la Comunidad de Madrid, numerosas cartas remitidas por Bermejo, con lo que es posible reconstruir la comunicación entre los dos.

Todavía como arquitecto auxiliar, Lampérez diseñó el proyecto para la colocación de pararrayos en el templo, que supondría la primera de las actuaciones que llevó a cabo para el Ministerio de Fomento²¹⁹. El proyecto pretendía dar solución al que venía siendo el principal deseo de los capitulares desde hacía varios años, debido al temor que provocaban las tormentas por el riesgo de que un rayo pudiera afectar seriamente a la conservación del templo, habida cuenta de los peligros que, en el pasado, ya habían sufrido sus torres y algunos pináculos del edificio. A este miedo se sumaba la posibilidad de que un rayo pudiera provocar un incendio en las antiguas cubiertas de madera del templo, por lo que era necesario establecer cualquier tipo de prevención con el fin de evitar todos los riesgos posibles.

²¹⁹ AGA, (05)001.025, signatura 31/8039, leg. 8.833, exp. 5.

FIGURA 5. Vicente Lampérez y Romea (1861-1923). Proyecto de instalación de pararrayos en la catedral de Burgos, 1892

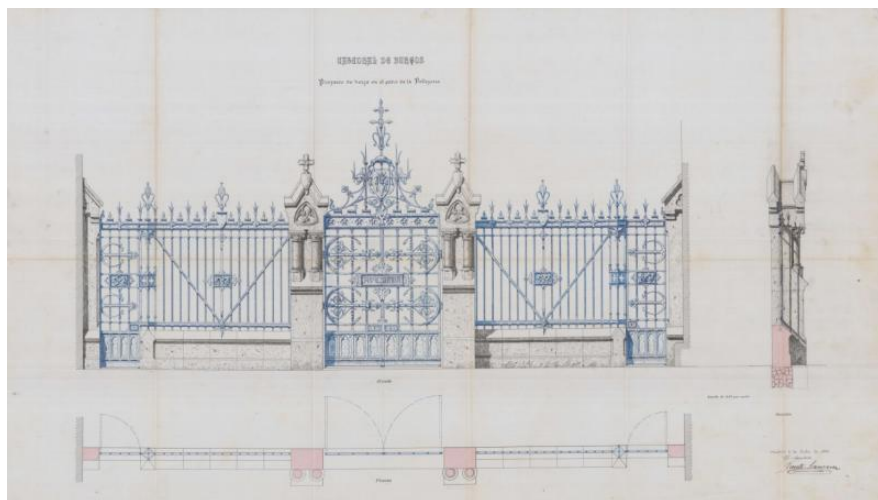


Fuente: Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid)

Además, a medida que avanzaban las obras previstas por Velázquez Bosco, Lampérez también se vio obligado a diseñar algunos elementos que no se habían proyectado inicialmente, como la reja que cerraría el patio de la Pellejería, diseñada en 1894 y cuyo proyecto se conserva en el Archivo General de la Administración²²⁰.

²²⁰ AGA, (05)001.025, signatura 31/8039, leg. 8.833, exp. 6.

FIGURA 6. Vicente Lampérez y Romea (1861-1923). Proyecto de verja para el patio de la Pellejería, 1894



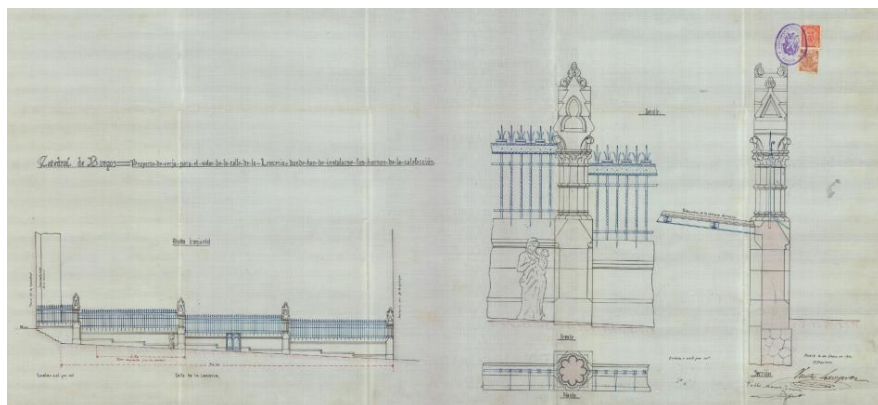
Fuente: Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid)

No debe perderse de vista que, a medida que se efectuaban las obras de restauración del templo catedralicio, el Ayuntamiento de Burgos inició un profundo proceso de urbanización de todo el entorno del edificio, con el fin de aislarlo por todos sus costados. Este proceso afectó, en una primera fase, a la calle Lencería (más tarde conocida como Cadena y Eleta), para continuarse por la Llana de Afuera (Cortés Echanove, 1971: 522-557; Monzón Moya, 2018: 371-415). Los diferentes proyectos de urbanización y los expedientes de adquisición o expropiación de los diferentes inmuebles que luego serían derribados, se conservan en el Archivo Municipal de Burgos, pudiendo seguirse el proceso también a través de las *Actas Municipales*, en las que se da detallada cuenta de todas las decisiones tomadas para su ejecución.

Aunque este proceso fue, en principio, ajeno a la acción del Ministerio de Fomento, al procederse al derribo de algunos inmuebles colindantes con la catedral, como las casas suprimidas en la calle Lencería, requirió la acción de Lampérez, que se vio obligado a acometer reparos en los maltrechos muros del templo, cuyos proyectos se encuentran en el

Archivo General de la Administración²²¹. La supresión de elementos añadidos fue una constante en todo el proceso de restauración de la catedral de Burgos y, en ese sentido, Lampérez también protagonizó algunas acciones, como el derribo de la sacristía de la capilla de San Gregorio, en el patio de la Pellejería²²², o la reorganización de los espacios desaparecidos a través de nuevos elementos, como la reja que diseñó para la calle Lencería, una vez suprimidos los edificios existentes en esta²²³. Estos proyectos se localizan en el Archivo Municipal de Burgos.

FIGURA 7. Vicente Lampérez y Romea (1861-1923). Proyecto de reja para la calle Cadena y Elela, 1910



Fuente: Archivo Municipal de Burgos, Burgos

Sin embargo, la actuación más notable llevada a cabo por Lampérez fue la restauración del claustro que, como hemos visto, presentaba un lamentable estado de conservación (Carrero Santamaría, 1997: 161-176). Aunque el arquitecto quiso seguir escrupulosamente la propuesta de su predecesor, Ricardo Velázquez Bosco, se vio obligado a introducir algunas adaptaciones pues, una vez iniciadas las obras, observó algunos problemas con los que no contaba. En este sentido, tuvo que apelar buena parte del conjunto, pues corría riesgo de colapso. Además, tuvo

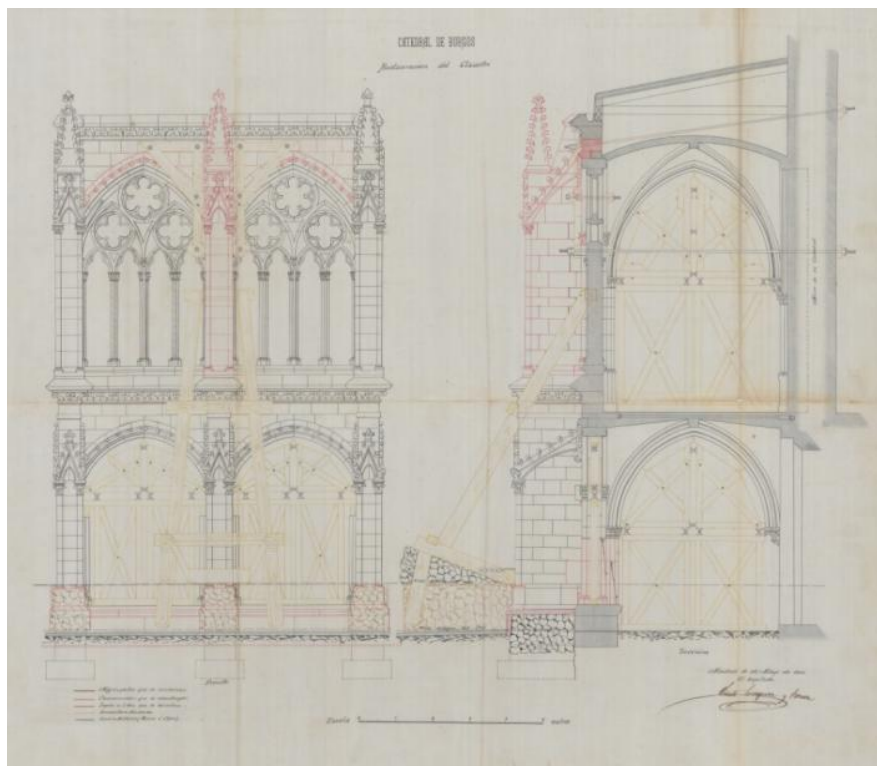
²²¹ AGA, (05)001.025, signatura 31/8039, leg. 8.833, exp. 7.

²²² Archivo Municipal de Burgos (AMBu), 17-1786.

²²³ AMBu, 17-2730.

que tratar de forma individualizada cada una de las bóvedas, así como a reconstruir un gran número de elementos que se encontraban en mal estado o, simplemente, habían desaparecido²²⁴.

FIGURA 8. Vicente Lampérez y Romea (1861-1923). Proyecto de restauración del claustro, 1900.



Fuente: Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid)

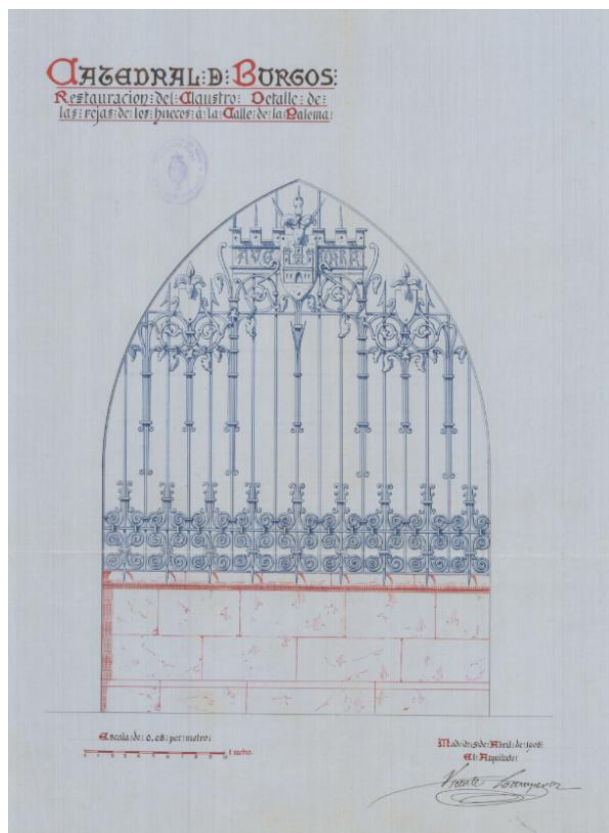
Lampérez tuvo que acometer la reposición de numerosos elementos que se habían perdido o se encontraban en al estado, incluyendo la práctica totalidad de las tracerías de la galería baja y buena parte de la superior, así como todo el remate, que fue reconstruido siguiendo los restos que pudo hallar de la estructura original. A esas actuaciones se sumó la

²²⁴ AGA, (05)014.002, signatura 31/4831, leg. 13184/9.

reducción del nivel del suelo, con la consiguiente aparición de algunos restos que obstaculizaron el avance de las obras de forma significativa²²⁵.

Por otro lado, las obras desarrolladas en el claustro bajo, que recuperó su diafanidad, exigió la construcción de unas rejas que protegieran los diferentes huecos que daban a la calle de la Paloma, los cuales fueron diseñados en 1908²²⁶.

FIGURA 9. Vicente Lampérez y Romea (1861-1923). Proyecto de rejas para la galería baja del claustro, 1908.



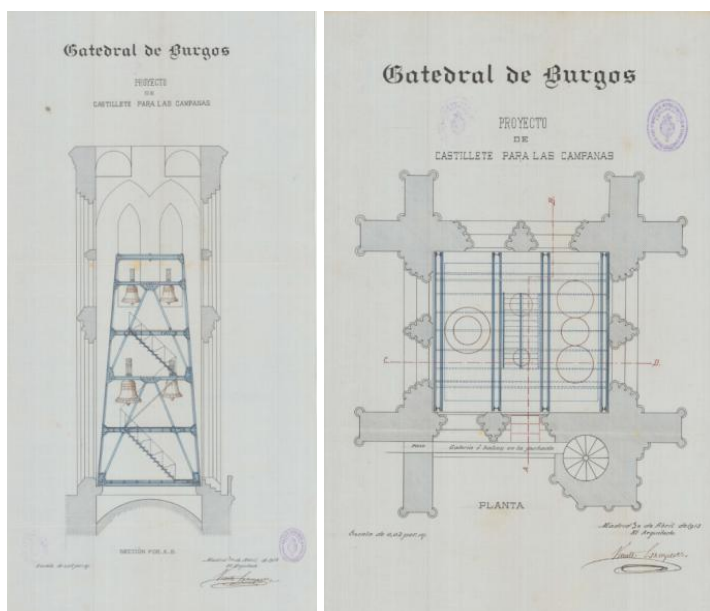
Fuente: Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid)

²²⁵ AGA, (05)014.002, signatura 31/4831, leg. 13184/8 y 13.184/10.

²²⁶ AGA, (05)014.002, signatura 31/4831, leg. 13184/9.

Resueltas estas actuaciones, las últimas intervenciones de Lampérez en el edificio tuvieron como objeto la sustitución de las cubiertas de madera por otras metálicas, siguiendo las directrices dadas por Velázquez Bosco años atrás²²⁷. El arquitecto madrileño ejecutó la nueva cubierta de la nave sur y la de la capilla de la Purificación, en la que valoró, sin éxito, la recuperación de la iluminación cenital, lo que generó una agria polémica con José María de Palacio y Abárzuza (1866-1940), III conde de las Almenas (Carrero Santamaría, 1997: 161-176; Payo Hernanz, 2024: 92-118). En esa misma línea acometió la sustitución de los antiguos castillejos de madera, que soportaban las campanas en las dos torres de la catedral, por otros nuevos metálicos, más ligeros y que, sobre todo, evitaran cualquier peligro innecesario en caso de incendio²²⁸.

FIGURA 10. Vicente Lampérez y Romea (1861-1923). Proyecto de los castilletes de las torres, 1913



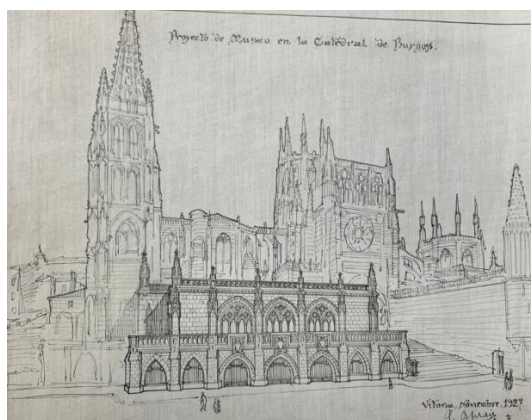
Fuente: Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid)

²²⁷ AGA, (05)014.002, signatura 31/4832, leg. 13.184/11

²²⁸ AGA, (05)014.002, signatura 31/4831, leg. 13184/9bis.

Su última y más discutida actuación tuvo como objeto el derribo del antiguo Palacio Arzobispal, adosado al lado sur del templo catedralicio (Cortés Echanove, 1971: 522-557; Karge, 2020: 123-140). Esta intervención, sin embargo, respondía a un deseo mostrado por las instituciones burgalesas mucho antes que Lampérez se hiciera cargo de las obras. El derribo del viejo inmueble sacó a la luz interesantes restos medievales, que fueron adaptados por el arquitecto en la nueva fachada, no exenta de polémica, en la que intentó construir una nueva imagen del edificio, procurando dotar al mismo de una perspectiva con la que nunca contó. Los trabajos de Carrero Santamaría (1997: 161-176; 2024: 74-91) han reconstruido de forma clara el proceso que se llevó a cabo, el cual puede completarse con la documentación conservada en el Archivo General de la Administración y, sobre todo, con los siete proyectos que elaboró Lampérez para acometer las obras y que se daban por perdidos. Todos ellos se conservan, junto a una abundante documentación, en el Archivo de Álava, entre la documentación que Julián Apraiz conservó durante su vida y que debió recibir de manos de Moya cuando se hizo cargo de las obras de la catedral en 1926²²⁹.

FIGURA 11. Julián Apraiz Arias (1876-1962). *Proyecto de Museo Diocesano en la catedral de Burgos, 1927*



Fuente: Archivo de la Catedral de Burgos, Burgos

²²⁹ Archivo de Álava (AA), Fondo Apraiz, caja 58, nº 1, doc. 1.

Apraiz fue, precisamente el continuador directo de las obras de Lampérez y se mantuvo fiel al espíritu mostrado por este en sus intervenciones. Sin embargo, su breve paso por la catedral burgalesa estuvo caracterizado por graves problemas en la financiación, lo que le obligó a presentar agitadas protestas al Ministerio, siendo finalmente cesado de su cargo. Pese al descrédito que esto le supuso, a Apraiz se debe la definitiva consolidación de las torres y la construcción de un sistema de acceso a los balcones superiores de las agujas. También acometió otras intervenciones notables que buscaron preservar la integridad de los elementos del hastial occidental, donde completó las tareas que Lampérez había dejado inacabadas (Navascués Palacio, 1995: 41-48). Su propuesta más ambiciosa fue la reorganización de la fachada sur de la catedral, modificando sustancialmente el resultado dispuesto por Lampérez con el fin de ubicar en este sector del edificio el anhelado Museo Diocesano²³⁰.

REFERENCIAS

- Baldellou Santolaria, M. Á. (1990). *Ricardo Velázquez Bosco*. Ministerio de Cultura.
- Carrero Santamaría, E. (1997). Restauración monumental y opinión pública: Vicente Lampérez en los claustros de la catedral de Burgos. *Locus Amoenus*, 3, 161-176. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Carrero Santamaría, E. (2024). El arquitecto en el laberinto. Vicente Lampérez y la catedral de Burgos. En R. J. Payo Hernanz y J. Matesanz del Barrio (coords.), *Vicente Lampérez y Romea. Arquitecto, restaurador e historiador (1861-1923)* (pp. 74-91). Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes/Institución Fernán González.
- Cortés Echanove, L. (1971). De cómo la ciudad de Burgos logró el aislamiento de su catedral. *Boletín de la Institución Fernán González*, L (176), 522-557. Institución Fernán González.
- Gallego Fernández, P. L. (1996). La restauración de la catedral de Burgos. En *Sacras moles. Catedrales de Castilla y León* (III, pp. 18-32). Consejo Autonómico de Colegios Oficiales de Arquitectos de Castilla y León.
- Gallego Fernández, P. L. (2000). Vicente Lampérez. Arquitecto entre la arqueología y la modernidad. *Restauración & Rehabilitación*, 45, 56-61. Universitat Politècnica de València.

²³⁰ ACBu, DDA, 9/2, nº 49.

- García-Gutiérrez Mosteiro, J. (2024). Vicente Lampérez, arquitecto e historiador: a un siglo de su muerte. En R. J. Payo Hernanz y J. Matesanz del Barrio (coords.), *Vicente Lampérez y Romea. Arquitecto, restaurador e historiador (1861-1923)* (pp. 12-44). Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes/Institución Fernán González.
- González-Varas Ibáñez, I. (1996). *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*. Ámbito.
- Iglesias Rouco, L. S. (1990). La capilla del Santo Cristo de la catedral de Burgos: aportación a su estudio. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 56, 542-546. Universidad de Valladolid.
- Karge, H. (2020). Vicente Lampérez y Romea. Gotik als idealbild und Historisches Phänomen. Die Restaurierungen der Kathedrale von Burgos und die neue Westfassade der Kathedrale von Cuenca. En B. Borngässer y B. Klein (coords.), *Neugotik global-kolonial-postkolonial: Gotisierende Sakralarchitektur auf der Iberischen Halbinsel und in Lateinamerika vom 19. bis zum 21. Jahrhundert* (pp. 123-140). Vervuert Verlagsgesellschaft.
- Lázaro López, A. (2008). La historia de un renacimiento. La catedral de Burgos en los siglos XIX, XX y XXI. En R. J. Payo Hernanz (coord.), *La catedral de Burgos. Ocho siglos de historia y arte* (pp. 382-428). Diario de Burgos.
- Monzón Moya, F. (2018). La evolución urbana de Las Llanas en Burgos. *Tiempo de Historia*, 1, 371-415. Tréveris.
- Navascués Palacio, P. (1987). La restauración monumental como proceso histórico: el caso español (1880-1950). En *Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos* (pp. 285-329). Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- Navascués Palacio, P. (1995). Apraiz y la restauración de las agujas de la catedral de Burgos. *Artífices de la ciudad*, 1, 41-48. Centro Vasco de Arquitectura.
- Ordieres Díez, I. (1995). *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Ministerio de Cultura.
- Payo Hernanz, R. J. (2024). Historia de una polémica artística: el conde de las Almenas y Vicente Lampérez. En R. J. Payo Hernanz y J. Matesanz del Barrio (coords.), *Vicente Lampérez y Romea. Arquitecto, restaurador e historiador (1861-1923)* (pp. 92-118). Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes/Institución Fernán González.
- Payo Hernanz, R. J. y Ruiz Carcedo, J. (2020). *Catedral de Burgos. La belleza recuperada. 25 años de restauraciones (1994-2019)*. Cabildo Metropolitano de Burgos.
- Rivera Blanco, J. (2011). Los comienzos de la historia de la arquitectura en España. Vicente Lampérez y Romea. En M.^a P. Biel Ibáñez y A. Hernández Martínez (coords.), *Lecciones de los maestros. Aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española* (pp. 59-90). Institución Fernando el Católico.

SANTA MARÍA LA BLANCA: UN *AXIS MUNDI* A LAS PUERTAS DE SEVILLA

JAVIER ÁLVAREZ PEREA
Universidad de Sevilla

CELIA S. MORGADO
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

En este capítulo queremos presentar una propuesta interpretativa respecto de un espacio cultural y cultural que ya ha ocupado nuestro interés con anterioridad²³¹, la iglesia sevillana de Santa María de las Nieves, conocida vulgarmente por Santa María la Blanca, un referente cultural de la ciudad que bien podría responder al postulado que nos habla de la coexistencia de las tres culturas, las tres religiones monoteístas, en la Península Ibérica durante parte de la Edad Media.

En el presente capítulo abordaremos de manera sucinta una breve descripción del devenir histórico que ha experimentado el edificio para, seguidamente exponer el interés que ha suscitado el hecho de que, con motivo del desmontaje del retablo del presbiterio para su intervención de restauración quedara a la vista los restos del muro del *hejal* de la antigua sinagoga, quizá en elemento litúrgico más sagrado que se conserva de la misma. Para sostener nuestra propuesta de que la iglesia de Santa María la Blanca dada su historia y la seguridad de encontrarnos en un espacio milenario que ha mantenido de manera permanente una función cultural, constituye un ejemplo de lo que Mircea Eliade ha dado en llamar un *axis mundi* o eje fundacional del cosmos donde se pone en

²³¹ Ver Álvarez, J., Morgado, C.S., Nuñez, M. A., (2024), «Santa María la Blanca en Sevilla, un ejemplo de patrimonio culturalmente proactivo», en Albar Mansoa, J. (Coord.), *Innovación y expresión: un recorrido por las Artes, la Cultura Visual y la Inteligencia Artificial en la Era Digital*, Dikynson.

relación el mundo divino, el humano y el inframundo. Para ello abordaremos una explicación de qué entendemos por sagrado, desde la fenomenología y la hermenéutica, tanto en términos generales como en breves pinceladas respecto de las tres culturas; finalmente concluiremos que, si bien no de manera exclusiva, pues conocemos ejemplos afines en nuestro entorno, este espacio ha sido considerado sagrado a lo largo de toda su dilatada historia.

2. BREVE DESCRIPCIÓN HISTÓRICA

Situada intramuros de la ciudad en la calle que toma el mismo nombre del templo y formando esquina con la calle Archeros, la iglesia de Santa María la Blanca está ubicada prácticamente a la entrada de la ciudad medieval, junto a la denominada Puerta de la Carne.

Se trata de una construcción de proporciones medianas, prácticamente integrada entre las edificaciones colindantes, a excepción de la fachada de la estrecha calle de la derecha, no sobresaliendo respecto al resto de las edificaciones y teniendo el suelo de su planta a una cota más baja que la calle por la que tiene acceso.

Está declarada como Bien de Interés Cultural (BIC) por Decreto de la Junta de Andalucía 186/1995, de 25 de julio (BOJA nº 144), con categoría de monumento (BOE nº 29, de 6 de diciembre de 1995).

Este templo cristiano no siempre ha sido iglesia, si bien hemos de reconocer una corriente de estudio que baraja la hipótesis de que con anterioridad a la erección de la mezquita que le dio origen al espacio que ahora estudiamos, hubiera existido una iglesia visigoda. Esa propuesta especulativa se sustenta en la existencia de vestigios visigodos en el subsuelo del templo, si bien, hay que reconocer que esta propuesta no se sostiene de manera contundente porque los estudios no son concluyentes. Por lo tanto, lo que sí es posible afirmar es que originalmente fue construido como mezquita en el siglo XII. El arquitecto Oscar Gil Delgado que ha trabajado profundamente en esta edificación desde 1999 hasta 2014 (2015, pág. 15) y es, probablemente la persona más autorizada en el conocimiento de esta edificación avisa de las dificultades del estudio documental de la misma pues «es muy difícil encontrar

datos fiables de este edificio relativo a cualquiera de las épocas por las que pasa. En segundo lugar y ante la escasez de hechos fehacientes, surge la necesidad de remitirse a modelos similares en el espacio y en el tiempo» (2015, pág. 39) de lo que da buen testimonio estableciendo datos comparativos con otras edificaciones afines ubicadas en lugares como Córdoba o Toledo. En cuanto a su emplazamiento considera posible que originalmente se situara extramuros de la ciudad almorávide, si bien muy próxima a alguna puerta de la muralla (2015, pág. 115). La mezquita contaba con planta cuadrada y Gil Delgado plantea la posibilidad de que se tratara de una mezquita de nueve cúpulas, si bien ciertos hallazgos arquitectónicos apuntan a que pudiera haber tenido planta basilical, una tipología muy extendida en Occidente por su versatilidad en el uso (2015, pág. 117-118). Existen vestigios de la mezquita que han aflorado en diversas intervenciones de restauración realizadas a lo largo del último tercio del siglo XX y el primer tercio del siglo XXI, siendo visibles los situados en las dependencias de la casa parroquial en la que se encuentran insertos. Por lo tanto, hemos de afirmar que «de la mezquita levantada en el siglo XI o XII se conserva un retazo del patio de las abluciones y su portada principal en piedra calcarenita que dibuja un arco con dovelas radiales enmarcado en alfiz» (Álvarez, Morgado y Núñez, 2024), elementos todos ellos visibles desde el citado patio.

Con la reconquista de la ciudad para el Reino de Castilla por Fernando III el Santo en 1248 irá cambiando la configuración de la misma y se reinstaurará la iglesia local, comenzándose su tramitación hacia 1250. Según el historiador José Sánchez Herrero en su contribución en el libro *Historia de la Iglesia de Sevilla*, «se mantuvieron minorías muy exiguas de musulmanes y judíos, éstas en su mayor parte llegaron después de los conquistadores» (1992, pág. 108), y es en ese contexto en el que debemos entender que, tras la expulsión dos musulmanes del territorio reconquistado, los castellanos ofrecieran a la comunidad judía este espacio para erigir una sinagoga, dada la proximidad geográfica a la judería. Cabe pensar que inicialmente la mezquita no experimentara más cambios que los necesarios en cuanto a la disposición interna para el culto.

La sinagoga es un espacio dedicado a la asamblea, a la vida de comunidad de la sociedad judía, no solo es un espacio de oración, un lugar

religioso y, considerando el criterio de que la funcionalidad marca el estilo, Gil Delgado nos recuerda que el mundo clásico ya contaba con un modelo constructivo para asumir con eficacia este tipo de utilidad. Por lo que en breve tiempo aunque con fecha indeterminada se acometerían grandes reformas en la edificación, repitiendo el modelo de planta basilical, dividida en tres naves, si bien la orientación de los actos cultuales varía, como es natural, respecto a la mezquita, siendo característica de la sinagoga la ausencia de entrada por los pies de la construcción, realizándose el acceso por algún muro lateral, generalmente anexo a un patio. El citado arquitecto describe las sinagogas europeas de influencia sefardí (planta basilical) de la siguiente manera:

Sintéticamente una sinagoga es una sala —*ulam*— donde se encuentra un armario —*hejal*— o arca para guardar la *Torá* —rollos de la Ley—, una tribuna —*tebá*— o sitio señalado, normalmente en alto, con una mesa para apoyar los rollos de la Ley y desde donde proclamar las escrituras. El armario, nicho o habitáculo estará en la pared orientada hacia Jerusalén (al Este de la Península); en la de enfrente, o en el centro de la sala, se situará la tribuna. En España la tipología más usual es la de planta basilical para las sinagogas más importantes y las de salón para las menores y privadas (2015, pág. 122).

Con posterioridad, sin contarse con un conocimiento cierto de las fechas de erección, la comunidad judía levantaría una edificación más amplia que la anterior alargándola en dirección este-oeste. De ese periodo se conservan los muros perimetrales, prácticamente intactos, así como la galería de mujeres cuyo artesonado está embutido en el coro de la actual iglesia. También se conservan en el interior presbiterio los anaqueles donde se guardaban los rollos de la *Torá*. Igualmente, en la actualidad están al descubierto en la nave central dos arquerías de estilo mudéjar. Más de cien años permaneció la comunidad judía reuniéndose y orando en este espacio hasta el pogromo de 1391, momento en que la judería quedaría prácticamente vacía y el Cabildo Catedral de Sevilla se hizo cargo del edificio para dedicarlo al culto cristiano.

En cuanto a la actual iglesia de Santa María la Blanca puede afirmarse que es heredera directa de la sinagoga conservando la planta basilical y las tres naves, si bien las columnas fueron sustituidas en 1662 por las

que aún pueden apreciarse. Muchos de los elementos de la sinagoga no pueden apreciarse por causa del recubrimiento barroco ejecutado entre 1662 y 1665 pero hay constancia de que están ahí. Es con el periodo de uso cristiano, que aún perdura, que se ha ido añadiendo dependencias y construcciones como

la adición de la crujía sur, incorporando pequeños inmuebles anejos, y en la que se sitúan la sacristía, la entrada lateral y la capilla sacramental. También por los pies se añadió la portada y espadaña mudéjar y barroca. A los pies de la nave derecha se adosa la pequeña capilla bautismal y en la cabecera de la nave derecha, se añade por último una pequeña capilla (San Juan Nepomuceno). En algún momento se añadió, a su vez, una pequeña capilla en la cabecera de la nave derecha, la capilla de San Pedro, de la que constan datos hasta el siglo XIX y que, en la actualidad, se encuentra incorporada al inmueble vecino, con uso residencial. Por último, es reseñable la ampliación del espacio del antiguo *hejal* para configurar el presbiterio más amplio (Gil Delgado, 2015, pág. 131).

Así, en la segunda mitad del siglo XVII, la edificación tardomedieval experimentará una transformación estética más acorde a los gustos del barroco y nos legará la iglesia que conocemos en la actualidad en cuya reforma participarán los artistas más destacados del momento por intervención del canónigo Justino de Neve que asumiría de alguna manera el proyecto de intervención, poniendo a la cabeza al arquitecto Sánchez Falconete que actuaría como director de obra, Pedro Roldán y los hermanos Borja a quienes se han atribuido las yeserías, así como el maestro ceramista Diego de Sepúlveda que acometería los paños de azulejería que recorren todo el perímetro del templo; no podemos dejar de mencionar el legado de Murillo quien realizó cinco grandes lienzos para esta edificación.

Todo ello nos habla de un espacio eminentemente cultural cuya funcionalidad principal ha perdurado a lo largo de mil años y que ha experimentado la pertinente adaptación a las culturas que se han valido de ella, reforzando la singularidad del emplazamiento y el uso.

3. INTERVANCIONES DE RESTAURACIÓN

Como es natural, el paso del tiempo genera desgaste en los materiales y deterioros progresivos que requieren de intervenciones, a veces livianas y otras profundas. Se puede decir que los últimos años las intervenciones acometidas en Santa María la Blanca han tenido cierto calado, sin ser muy radicales o agresivas. Ahora bien, conforme a los valores propios de los tiempos podríamos afirmar que todas ellas no solo han tenido bastante repercusión mediática en la prensa local sino que ha suscitado el interés de los especialistas y de aquellos que, sensibles al crecimiento cultural, han encontrado una ocasión para conocer de primera mano elementos que si bien no son novedosos pues se habían descubierto con anterioridad y se tenía perfecto conocimiento de su existencia en virtud de anteriores intervenciones, han ofrecido la ocasión para ser visitados durante los procesos de restauración, tomar conciencia y poner en valor de la significación profunda de este edificio.

Así, en los últimos años se acometieron obras en la Sala Capitular, espacio procedente de la extinta Hermandad Sacramental de Santa María la Blanca y que abarca la primera planta de la nave de la epístola, desde la sacristía a la Capilla Sacramental incluidas, anexada al templo en 1747, que ha tenido una diversidad de usos y que en los últimos años ha sido habilitada como espacio expositivo para visibilizar las piezas únicas que se conservan en esta iglesia sino que se ha creado, además de generar un programa museístico de gran importancia cultural para la ciudad. Quizá uno de los mayores aciertos, a nuestro entender, de esta novedosa estancia de visitas sea el hecho de dejar al descubierto a elementos arquitectónicos como la parte superior de las bóvedas que se pueden apreciar durante la visita.

Pero ha sido con motivo de la restauración del Retablo Mayor que preside el presbiterio y que alberga la imagen titular del templo, Santa María de las Nieves, que su desmontaje ha dejado visible y visitable, durante el tiempo que ha durado la restauración. Los restos del muro del *hejal* de la antigua sinagoga que se conserva bajo el citado retablo. Como es sabido, en el catolicismo también existe una normativa ancestral relativa a la dirección de los templos, cuyo ábside ha de dirigirse

hacia oriente, lugar por donde nace el sol, astro con el que se establece un paralelismo con Cristo pero, es justo reconocerlo, ese tipo de normativas son extraordinariamente flexibles por lo que no se hace necesario forzar la estructura de un edificio a tal fin, bien sea en la erección de una iglesia nueva que tenga que adaptarse geográficamente al espacio donde haya de ser construida, ya sea por resignificación de un espacio cultural preexistente y procedente de otra religión como es este caso que estamos tratando. De ahí que se conserve la planta y direccionalidad de la sinagoga tal cual y que el lugar preeminente del culto cristiano, esto es, el altar del sacrificio se asiente sobre el *hejal* judío que custodiaba la *Torá*.

Dicha intervención ha sido promovida por el párroco Miguel Ángel Nuñez Aguilera y ha estado a cargo del arquitecto José María Rincón, actuando como arqueólogo José Antonio Valiente. Tras desmontar el retabo mayor queda al descubierto restos del muro del *hejal*, del que se tenía buena constancia por obras anteriores del arquitecto Gil Delgado. Presenta tres hornacinas de 79 cm de ancho por 46,5 cm de fondo y 115 cm de alto. Con una disposición ligeramente descentrada que se atribuye al rebaje del muro perpendicular derecho en unos 30 cm para la colocación de una escalera de acceso a la hornacina central del retablo.

FIGURA 1. *Muro del hejal de la anterior sinagoga*



Fuente: fotografía de Constanza Álvarez, 2024

Esta oportunidad de visionar elementos estructurales específicos de la edificación judía, de la que ya hemos dicho, se mantiene prácticamente toda la fábrica, resalta la importancia de la conservación de vestigios culturales de cara a la aplicación de una nueva hermenéutica respecto del bien catalogado que ya conocemos y que está en pleno rendimiento cultural y cultural.

FIGURA 2. *Proceso de restauración del retablo*



Fuente: fotografía de Javier Álvarez Perea, 2024.

4. LA IDEA DE UN *AXIS MUNDI* EN LA HERMENÉUTICA Y LA FENOMENOLOGÍA DE LO SAGRADO

La fenomenología de lo sagrado y de las religiones es una disciplina a que fluctúa sobre un serio asentamiento en muchas otras materias tales como la teología y la filosofía como raíces primordiales de la base conceptual, pero, sobre todo introduce la extraordinaria innovación de la antropología y la sociología. De esta combinación que, abordada con rigor, otorga gran consistencia a los estudios sobre lo sagrado y sobre las religiones, han llegado hasta nosotros autores fundamentales en el pensamiento contemporáneo a la hora de aplicar una hermenéutica a los hechos que nos ocupan. Destacan nombres como Mircea Eliade o Julien Ries, ambos herederos, en su justa medida, de los innovadores trabajos de Georges Dumézil.

¿Cuál es la razón por la que estos autores, especialmente Eliade y Ries tienen relación con el asunto que venimos tratando, a saber, la evolución cultural y cultural del espacio iglesia de Santa María de las Nieves (Santa María la Blanca) de Sevilla? El hecho de que un lugar con más de mil años de historia haya sido entendido como sagrado para las tres grandes religiones monoteístas, para las tres culturas.

Este hecho no es aislado, es necesario reconocerlo. Es más, sigue cierto patrón en la historia de la ciudad: fueron mezquita la Catedral de Santa María de la Sede, la Colegial del Salvador, y fueron sinagoga las Iglesias de Santa Cruz y San Bartolomé. Esto nos habla de un lado del sentido pragmático que ha predominado en la humanidad a lo largo del tiempo que le ha permitido reutilizar espacios y edificaciones para funciones afines, aunque radicalmente distintas. Continuar la consideración de que el espacio es sagrado, hecho en el que las diferentes culturas estarían de acuerdo, pero adaptarlo a la forma cultural que las divide y enfrenta.

Siguiendo la tradición bíblica veterotestamentaria, esa que es conocida y común a las tres culturas, en el libro del *Éxodo* en una de las revelaciones de Yahveh a Moisés, concretamente aquella relativa a la zarza ardiendo que no se consumía se narra que al acercarse Moisés le dijo Dios: «no te acerques; quítate las sandalias de los pies pues el sitio que pisas es terreno sagrado» (Ex. 3, 5). Según la versión de la Biblia a la

que recurramos la expresión utilizada puede diferir en matices. «Sagrado», «santo» ... En lo que a nosotros respecta el primer término expresa mejor el hecho que necesitamos comprender: lo sagrado, no lo religioso. Podríamos simplificar nuestra propuesta hablando de que la actual iglesia de Santa María la Blanca siempre ha tenido un uso religioso, pero esa es una simplificación que en nada hace especial ni la edificación ni el espacio en el que ha sido erigida.

Consideramos aquí que lo sagrado es anterior y preeminente respecto a lo religioso. Lo religioso tiene que ver con la institucionalización de ciertas formas de vivir la fe. La religión —tal y como la concebimos ahora— o, mejor dicho, las religiones, son sistemas organizados de creencias, ritos y preceptos que vinculan a un grupo de personas adheridas a dichos sistemas listos para ser confesados. Esta simplificación no es fortuita ni arbitraria, sino consecuencia de un estudio profundo del hecho religioso y su dimensión social²³².

Quizá el momento más innovador que podríamos destacar en cuanto a su influencia en estudios ulteriores parta de la propuesta de Mircea Eliade contraponiendo lo sagrado a lo profano, lo relativo a aquello que está vinculado al mundo de los dioses, los orígenes, lo extraterreno frente a aquello que es estrictamente humano y mundano. Lo sagrado se puede conocer por su distinción de lo profano, y a esa manifestación de lo sagrado se la denomina *hierofanía*; generándose la paradoja de que algo, un objeto, un lugar, se convierte en otra cosa sin dejar de ser lo mismo (Eliade, 1998, pág. 15), opera lo que en el catolicismo se ha dado en llamar transustanciación para explicar lo que consideran que acontece en las especies eucarísticas —el pan y el vino rituales— cuando experimentan la transformación a través del rito de la consagración en la Misa.

Lo que le lleva a entender que hay dos modos de ser en el mundo: el sagrado y el profano. Es por esta razón que la categoría fundamental sobre la que se han de fundamentar los estudios tanto de Eliade como de Ries, por citar algunos de los autores más relevantes que estamos tratando, no es la religión ni el hecho religioso. Tampoco la fe y, aún

²³² Ver Javier Álvarez Perea, (2017), *La religión de la sociedad secular*, Thémata.

menos, la Revelación o su interpretación teológica. El punto de partida es antropológico y se centra en una tipología concreta: el *homo religiosus* para el que no hay una concepción homogénea del espacio sino que confronta un espacio «fuerte» y «significativo» a espacios amorfos y en esa experiencia, en cierta medida dialéctica, experimenta la experiencia fundacional del mundo como experiencia primigenia en la medida en que esa quiebra del mundo abre la posibilidad de su constitución al descubrir un «punto fijo»; por lo que la hierofanía supone un tiempo de fundamentación ontológica. Así se sostienen dos experiencias existenciales paralelas: la del *homo religiosus* frente a la vida profana que mantiene la homogeneidad (Eliade, 1998, págs. 21-22).

El desarrollo de esta línea de análisis de la hermenéutica de lo sagrado nos lleva a la idea de un *axis mundi*, un lugar diferente, eminente, una ruptura de lo homogéneo que se convierte en punto fijo como puerta de comunicación entre la tierra (espacio humano) y el cielo (lugar de los dioses/Dios) que hunde sus raíces en el inframundo (lugar de los muertos). Así el ejemplo que Mircea Eliade, bajo el prisma de estudio de sociedades primitivas ejemplificaba en una columna, se hace extensible en sociedades y culturas más complejas a un templo. Sintetiza la idea de la siguiente manera:

- a. un lugar sagrado constituye una ruptura con la homogeneidad del espacio;
- b. esta ruptura simboliza una «apertura», merced a la cual se posibilita el tránsito de una región cósmica a otra (del cielo a la Tierra y de la Tierra al mundo inferior);
- c. la comunicación con el cielo se expresa indiferentemente por cierto número de imágenes relativas en su totalidad al *axis mundi*: pilar (véase la *universalis columna*), escala (véase la escala de Jacob), montaña, árbol, liana, etc.; [espacio cultural, añadimos nosotros]
- d. alrededor de este eje cósmico se extiende el «mundo» (= «nuestro mundo»); por consiguiente, el eje se encuentra en «el medio», en el «ombligo de la Tierra», es el Centro del mundo (Eliade, 1998, pág. 32).

Este sistema de comprensión del mundo en relación con los espacios sagrados es aplicable, como hemos apuntado ya, a sociedades simples y primitivas tanto como a civilizaciones complejas, como es el caso de la evolución de este centro medieval de oración. En consecuencia, analicemos, siguiendo el orden cronológico existencia de este espacio por qué siempre ha sido sagrado y en qué sentido lo es. Comencemos por la mezquita que constatamos como origen del actual templo cristiano. El hecho de si hubo o no una iglesia visigoda preexistente e incluso un templo romano no resta fuerza a nuestro argumento, muy al contrario, lo refuerza.

Como reconoce Julien Ries, el islam es al mismo tiempo religión, cultura y comunidad que posee unos valores específicos y se convierte en religión universal. La vivencia de lo sagrado podemos conocerla a través del léxico²³³. Pues bien, para el islam lo sagrado tiene un sentido ambivalente con lo prohibido. Significaría:

«poner aparte» y el término que utilizan es *Hmr*, *haram*. Ese «poner aparte» responde a un mandamiento divino que abarca tres tipos de realidades: «se encuentran primero los lugares sacralizados por la presencia divina y los actos religiosos: la Kaaba de la Meca, los territorios de la Meca y de la Medina, la Roca de Jerusalén, la tumba de Abraham en Hebrón, las mezquitas y la tumba de algún imán. Estos lugares son sagrados. Además, toda propiedad privada es *haram*, y esto por efecto de un decreto divino (Ries, 2008, pág. 85).

En consecuencia, la original mezquita es *haram*, un lugar sagrado, un espacio que hay que «poner aparte» ya que goza de una significación singular para la comunidad musulmana que se congrega en este espacio para la oración comunitaria o *salat*. La interpretación de lo sagrado en el mundo Antiguo Testamento es mucho más compleja. Sería sencilla y, desde luego nunca errónea, la remisión a la cita del *Éxodo* que apuntábamos con anterioridad, pero el sentido de lo sagrado no empieza ni

²³³ Esta es una idea que se mantiene en un hilo argumental que parte del estudio de Baetke, quien considera que lo sagrado es el centro de la comunidad religiosa y la lengua determina su sentido, es decir, la lengua, el vocabulario relativo a lo sagrado, evidencia su origen, esencia y sentido (Ries, 2008, págs. 7-8).

se agota en un lugar designado por la divinidad. Sin embargo, hay que recordar que la Biblia está compuesta por una multiplicidad de libros de diferentes épocas y tradiciones que entrañan distintas formas de interpretar. La sinagoga no es un templo, propiamente dicho. En ella no se desarrolla ninguna acción sacrificial y carece de *sanctasanctórum*, pero no por ella es menor reflejo de un espacio sagrado.

La obra de Julien Ries constituye una fuente principal para este estudio sobre lo sagrado en el mundo judío, ya que se apoya en los estudios de Maurice Gilbert, quien realiza un análisis semántico del término hebreo *qdsh* (sagrado). Este concepto, fundamental en la tradición religiosa judía, es abordado desde una perspectiva que considera su significado más allá de la idea tradicional de “separación” frecuentemente asociada al término.

En particular, Gilbert examina cómo la tradición yahvista, a diferencia de otras corrientes religiosas, no otorga un énfasis tan marcado a la noción de separación como característica esencial de lo sagrado. En este contexto, lo sagrado no se define únicamente como aquello que está apartado de lo profano, sino que implica una relación directa con la presencia divina y su manifestación en el mundo. La tradición yahvista resalta, en cambio, la proximidad de lo divino con lo humano, lo que permite una interacción dinámica entre Dios y su pueblo elegido.

Este enfoque refleja una concepción del *qdsh* que subraya la trascendencia divina como elemento central, pero sin romper completamente con lo cotidiano o lo mundano. La sacralidad, desde esta perspectiva, no se limita a la separación física o ritual, sino que también se manifiesta en las acciones, las relaciones y los espacios en los que la presencia divina se hace evidente.

La interpretación de Ries, basada en los estudios de Gilbert, resulta clave para comprender cómo el judaísmo antiguo concebía lo sagrado como un fenómeno integrador, donde la cercanía y la relación con Dios superan la distancia marcada por lo puramente separado. Esto ofrece una visión rica y profunda que amplía nuestra comprensión de lo sagrado en el contexto cultural y religioso del pueblo judío.

Con la Biblia griega el *qdsh* pasa a ser designado como el *hagio*, hace referencia a la santidad de Dios, el Santo de los Santos y el vínculo del Pueblo de Dios con Yahveh exige la vida en santidad en claves de salvación. «*Hagios* traduce *qdsh* y sus derivados. Con ese vocablo se designa a Dios, sus santuarios y las cosas santas» (Ries, 2008, pág. 81). La sinagoga, propiamente es signo de la presencia judía o de una determinada comunidad judía en una ciudad. No solo es un lugar de oración, sino de reunión del pueblo judío donde se debate sobre lo que afecta a la comunidad. Dada la comprensión orgánica de la relación entre Dios y su pueblo escogido parece coherente que el lugar de reunión y oración goce también de una cierta sacralidad pues el *hejal* es precisamente el ámbito de reserva y custodia de la *Torá*.

Más compleja se presenta la discusión de lo sagrado en el cristianismo en la medida en que Ries, siempre actuando con gran rigor académico, recurre a fuentes de autoridad muy diversas y complejas en tanto sus obras han marcado toda una línea personal de interpretación. Así, por ejemplo, en su obra *El sentido de lo sagrado* realiza una exposición de la lectura de la sacralidad cristiana a través de los estudios del filósofo Paul Ricoeur y el teólogo Yves Congar, mientras en el libro *Lo sagrado en la historia de la humanidad* nos remitirá a las discusiones de los liturgistas, así como a las reflexiones del padre Audet. Por nuestra parte, al proceder de la cultura católica asumimos el reto de definir qué queremos entender por sagrado en el catolicismo y por qué es un espacio sagrado la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla.

Asumiendo el discurso veterotestamentario, fundamentalmente a través de las fuentes griegas, el cristianismo es la fe que asume la consumación de la alianza entre Dios y el hombre, hecho que acontece con la encarnación de Jesucristo al que consideran Hijo de Dios y Dios y Hombre verdadero, llegando con ello a la plenitud de los tiempos en la que Cristo se ha inmolado como cordero propicio para la salvación de quien quiera aceptar su palabra. La interpretación que sigue podría ser tachada de herética desde la perspectiva teológica, sostenemos que el cristianismo no solo asume toda una tradición veterotestamentaria, sino también procedente de la religión natural con sus rituales sacrificiales. Así

momento esencial de la celebración cristiana es la Misa que se define como la renovación incruenta del sacrificio de la Cruz, celebración que tiene como espacio primordial el templo y el altar, ambos consagrados ritualmente para establecer, así, una separación entre el espacio sagrado en que se constituye la iglesia destinada al culto, y el mundo profano en el que se desarrolla la vida de cristianos y no cristianos en sociedad.

5. CONCLUSIONES

Hechas estas exposiciones, cabe afirmar que lo singular del espacio arquitectónico, artístico y cultural que aquí estamos tratando pueda corresponderse con la propuesta de Mircea Eliade que reconoce en lugares sagrados concretos esos ejes fundacionales del cosmos, esos *axis mundi*.

El hecho de que un mismo espacio haya sido considerado como sagrado para tres culturas monoteístas que se han sucedido en el uso cultural del mismo va más allá de la visión pragmática de reutilización de edificaciones. Este lugar que pisamos —como advertía Yahvé a Moisés— es sagrado y ante ello se exige una actitud reverencial, porque asistimos a un punto extraordinario, distinto y exótico.

Que una sociedad como la nuestra cuente con centros específicos cuya carga significativa remita a la persistencia del hecho singular de los espacios sagrados genera un abanico inmenso de posibilidades interpretativas. Esa sacralidad a la que nos hemos remitido está relacionada con la diferenciación del espacio y su significación con el *homo religiosus*.

Sin embargo, no podemos dejar de reflexionar sobre la significación cultural, la catalogación y la protección por parte de las administraciones que un bien de interés cultural disfruta en estos días. La sacralidad del espacio y de los contenidos artísticos nos habla de un refuerzo de significatividad de un lugar que fue concebido y promovido para vivir una apertura a otras posibilidades espirituales. Esas que en su día consideraron las religiones y esas que hoy seguimos entendiendo desde la apreciación de las producciones artísticas que apelan a la sensibilidad del espíritu humano a través de la belleza.

6. REFERENCIAS

- Álvarez Perea, J., (2017), *La religión de la sociedad secular*, Thémata.
- Álvarez, J., Morgado, C.S., Nuñez, M. A., (2024), «Santa María la Blanca en Sevilla, un ejemplo de patrimonio culturalmente proactivo», en Albar Mansoa, J. (Coord.), *Innovación y expresión: un recorrido por las Artes, la Cultura Visual y la Inteligencia Artificial en la Era Digital*, Dikynson.
- Eliade, M., (1998), *Lo sagrado y lo profano*, Paidós.
- Falcón Márquez, T., (2015), *La iglesia de Santa María la Blanca y su entorno. Arte e historia*. Universidad de Sevilla.
- Firolamo, G., (1993), *Diccionario Akal de las Religiones*, Akal.
- Gil Delgado, O., (2015), *Arquitectura de Santa María la Blanca. Mezquita, sinagoga e iglesia en Sevilla*, Universidad de Sevilla.
- Ries, J. (coord.), (2005), *Tratado de antropología de lo sagrado*, Trotta.
- Ries, J., (2008), *El sentido de lo sagrado*, Azul.
- _____(2014), *Lo sagrado en la historia de la humanidad*, Encuentro.
- Ros, C., (2003), *Fernando III el santo*, Asociación Virgen de los Reyes.
- Ros, C. (dir.), (1992), *Historia de la Iglesia de Sevilla*, Castillejo.

RECUPERACIÓN DEL VOLUMEN DE LA DESAPARECIDA IGLESIA ROMÁNICA DE SAN GIL EN ZAMORA

JOSÉ MARÍA MENENDEZ JAMBRINA

Doctor por la Universidad de Salamanca

Licenciado en Bellas Artes

Diseño Gráfico y Audiovisuales

1. INTRODUCCIÓN

La ciudad de Zamora cuenta en la actualidad con veintitrés templos románicos que corresponden con el periodo de su máximo esplendor, y que configuraron su estructura urbana, periodo en que se construyen la mayoría de sus edificios más representativos. Existieron muchos más templos hoy desaparecidos, por lo que el número podría ser muy superior. Algunos restos yacen sepultados bajo otras edificaciones o bajo capas de pavimentos. Es el caso de la iglesia románica de San Gil, cuya primera referencia escrita se remonta al siglo XIII, el 3 de junio de 1257, momento en que se dona a Don Suero la heredad que la orden del Hospital en Castilla tenía en Villamayor. Existía como parroquia en 1540. Parece que en 1637 ya había desaparecido, según Fernández Duro (1882), aunque no hay documento que constate esta afirmación. Existe una laguna de información acerca de esta iglesia y poco se sabe sobre el edificio. Algunos historiadores suponen que puede hallarse documentación sobre el templo de la orden hospitalaria, en la sección de órdenes militares del Archivo Histórico Nacional aún pendiente de investigación.

En esta plaza se alojó un aparcamiento arbolado cuyo pavimento fue levantado por las raíces de aquellos chopos, ya muy deteriorado los últimos años, en dos mil seis con motivo de las obras de Renovación de Redes de Abastecimiento y Saneamiento, Rehabilitación de Espacios Públicos y Equipamiento Urbano del casco Histórico de Zamora en la plaza de San

Gil, renombrada del Maestro Haedo, se eliminan los árboles y el aparcamiento y aparecen restos arqueológicos resultado de las catas, por ello se decide abrir la plaza para descubrir lo que pudiera quedar de la iglesia. Se llegó al nivel de enterramiento y dejar exentas las diferentes y escasas estructuras que aún se conservaban del edificio: apenas afloran la base de los muros que configuran la planta de considerables dimensiones, también apareció la pila bautismal, y una necrópolis contabilizándose hasta 53 tumbas, algunos restos de pavimentos y solados de distintas épocas a escasos cuarenta o cincuenta centímetros de la superficie en un espacio que siempre se conservó como plaza, sin urbanizar.

Este descubrimiento, obligó a plantear qué hacer con estos restos, que en un principio -guiados quizá por un exceso de optimismo- se planteó dejarlos a la vista, lo cual obligaba a “techarlos” para protegerlos de la intemperie, y a crear un sistema de drenaje complejo técnicamente, todo ello muy costoso financieramente en su conjunto, por lo que fue descartado.

Finalmente se optó por una solución más sencilla, menos costosa y también menos “vistosa”: se documentó, se cubrieron los restos con tierra y geotextil, y se volvió a sepultar lo que queda de la iglesia, marcando su planta en superficie con adoquín de distinto color que el resto del pavimento, con la intención de indicar que allí hubo una iglesia, aunque no existe ninguna placa o indicación de ello, allí reposan sus restos.



Esta misma solución se adoptó también con la desaparecida puerta de Santa Clara y sus cubos defensivos, fórmula que se repite en algunos tramos de la legendaria muralla zamorana: en la Plaza Mayor donde pasa casi inadvertido, y en la Ronda y puerta de San Torcuato donde el marcado del trazado de la muralla se mezcla con muy diversos materiales de bordillos, aceras y viales desvirtuando su sentido y dificultando su lectura.

2. OBJETIVOS

Nuestra propuesta de recuperación del volumen de la iglesia, trata de recuperar e incorporar al urbanismo de la plaza el volumen, la presencia de la iglesia y sus restos. Reutilizar e incorporar ese antiguo espacio para la vida contemporánea, devolviendo protagonismo al edificio más antiguo de la plaza, añadiendo funcionalidad a una nueva estructura que surge de los restos de un edificio histórico.

No tratamos de llevar a cabo una restauración del templo, ni una hipótesis de reconstrucción, dado que los restos tienen escaso interés artístico o arqueológico, nos pareció atractiva la idea de resolver cómo recuperar el volumen de la desaparecida iglesia de forma que dicha recuperación fuera útil en la actualidad, no un mero recuperar ruinas destinadas a un fin meramente contemplativo. La idea por tanto es recuperar el volumen y los restos de la iglesia para incorporarlos al urbanismo contemporáneo con una nueva estructura dentro de los restos del templo románico, rescatar las ruinas del olvido, hacer accesible y útil ese espacio integrándolo de nuevo en la trama urbana de la ciudad.

3. METODOLOGÍA

La sucesión de pavimentos a lo largo de los siglos arroja una serie de capas superpuestas: la cota de la plaza y calles adyacentes se ha elevado de tal modo que los restos se encontraban sepultados por esas múltiples capas acumuladas por las obras y el tiempo. Nos parece interesante y didáctico recuperar la cota del edificio más antiguo de la plaza, que se asienta sobre el suelo original de la ciudad dejando exentos y a la vista los restos que se conservan, la planta completa del templo. Y a partir de ahí, el planteamiento resulta un intento de recuperación de las ruinas,

pero también del volumen que una vez pudo ocupar la iglesia, así como su integración en el entorno urbano y en la vida de la ciudad como algo funcional, no sólo contemplativo, no un mero recuperar ruinas de interés artístico o arqueológico, incorporando una nueva estructura superpuesta que pueda recrear y recuperar ese volumen, la estructura de la iglesia y su funcionalidad, respetando los restos arqueológicos y poniéndolos en valor a la vez, aportando un lugar donde poder celebrar actos como proyecciones, conciertos, teatro, conferencias o celebraciones, un lugar de reunión en definitiva como pudieron ser las iglesias románicas en su momento.

Se plantea recuperar el volumen de la desaparecida iglesia a partir de los restos encontrados en la excavación arqueológica. Dado que éstos se localizan por debajo de la cota cero actual, se diseña una solución de acceso al interior de la iglesia a base rampas que a la vez configuran parte del perímetro del templo y de esa parte de la plaza para salvar el desnivel existente. El nuevo volumen del edificio resultante se plantea a base de celosías para evitar cerrar visualmente la plaza y de manera sutil definir el espacio y su volumen. Se dota al conjunto de una cubierta a dos aguas apoyada sobre pilares de madera, de forma que las aguas pluviales pueden ser canalizadas a la red de alcantarillado y la construcción queda protegida de las inclemencias. Se aportan varias infografías de nuestra autoría para ilustrar y comprender la intencionalidad del proyecto.

4. DISCUSIÓN

La idea es recuperar el volumen de la desaparecida iglesia, de manera que dicha recuperación fuera útil en la actualidad. El planteamiento resulta de un intento de regeneración de las ruinas, así como su integración en el entorno urbano y en la vida de la ciudad como algo funcional, no sólo contemplativo.

Este proyecto supone un acercamiento a una posible solución, desde un plano teórico para tratar de resolver la recuperación del volumen del templo y de la plaza desde un planteamiento de regeneración urbana, nuevos usos de los restos arqueológicos, obviando muchos de los problemas que seguramente encontraríamos en caso de su ejecución. Ello

se debe también a un planteamiento que pretende ser breve y generalista. Aún a riesgo de que bajo otros criterios o puntos de vista este proyecto pudiera parecer algo imposible o descabellado, planteamos este trabajo como una solución alternativa al hecho de que los restos del templo se encuentren sepultados y ocultos bajo un solar con su planta dibujada en el pavimento como todo vestigio visible de su existencia.

El proyecto en sí requiere desenterrar los cimientos del templo hasta su cota original, dividiendo la plaza en dos alturas, descubriendo ese espacio, y ganando una altura aproximada de un metro y medio por debajo de la cota actual.

Se plantea ubicar en lo que fue la cabecera del templo un escenario donde poder celebrar funciones de teatro, conciertos o proyecciones de cine. La cubierta se apoya sobre pilares y estructuras de madera, de manera similar a las cubiertas que protegen yacimientos arqueológicos. Estos espacios se pueden rematar con celosías de madera para no cerrar la plaza visualmente, aunque se podría ejecutar con materiales translúcidos, aislados o insonorizados, para configurar el volumen que se pretende recuperar. Las soluciones formales son múltiples, y vendrán determinadas por el uso final que se quiera dar al espacio de la nave del templo que se convertiría así, en un especie de patio de butacas para eventos donde poder alojar público.

Para evitar entrar en conflicto con los edificios más cercanos se plantea una solución de acceso a los garajes dejando una calle entre los edificios y la nueva estructura por donde pueden circular los vehículos residentes para acceder a los garajes, mientras el acceso a la propia iglesia se configura a base rampas, válidas para personas de movilidad reducida, carritos de niños o de carga y a la vez configuran parte del perímetro del templo de la plaza. La portada principal se recupera como acceso al interior, dotada de ascensor-montacargas que comunique tres niveles: la cota más baja o suelo original de la iglesia, la cota de la plaza y el nivel elevado donde pudo alojarse el coro se plantea como habitáculo donde alojar proyectores, mesas de luz, mesas de sonido o cualquier otro uso que se precise. Todo ello se dota de puertas para poder cerrar el recinto cuando se considere para evitar la entrada de intrusos, vándalos o evitar deterioro y usos indebidos.

De esta manera se recupera y se reivindica el espacio y el volumen que una vez ocupó el templo, sin llegar a reconstruir totalmente la iglesia, con un concepto de re-utilidad pública. Se repara el sentido inicial de la plaza -cuyo origen es el vacío que dejó el propio templo- para la ciudad y los ciudadanos; un nuevo espacio de uso civil para eventos colectivos en el centro de ella. Recuperar los restos del templo, crear un espacio y una infraestructura al servicio de la ciudadanía en momentos de ocio, cultura, y eventos que requiera la asistencia de público: un espacio recuperado que rememora, dignifica, recicla y pone en valor el desaparecido templo.

Salvando las distancias, podemos citar como ejemplos similares, numerosas intervenciones-restauraciones llevadas a cabo en diferentes lugares patrimoniales, en la misma ciudad de Zamora, como pueden ser el palacio de los Momos que aloja dependencias de los juzgados y bien podría ser objeto de una actualización dado lo laberíntico e intrincado de su distribución interior, donde poco o nada queda de su pasado, y que hoy se demuestra claramente obsoleta y poco práctica, reflejo quizá del uso a que se ha dedicado.

El palacio de Puñonrostro o del Cordón que aloja el Museo Provincial resuelto con buen criterio en lo expositivo, aunque resulta discutible lo desproporcionado del volumen y la solución final para cubierta y lucernarios, siendo demasiado visible desde el mirador de San Cipriano (uno de los más importantes de la ciudad de Zamora), ya que impide la contemplación del río Duero y del puente de piedra medieval con su -visualmente- desacertada estructura desde el citado mirador. Intervención que a pesar de haber obtenido premios y reconocimientos para sus autores Mansilla y Tuñón, quizá no tuvieron en cuenta el gran impacto visual exterior -sobre todo desde el mirador- irrumpiendo e impactando visualmente su estructura cúbica y aún más la chapa de zinc que la recubre, en un entorno de tejas y tejados de casas modestas, lo que oculta a la vista el más bello paisaje natural de la ciudad.

Más en consonancia con restos arqueológicos, y con el objeto de esta ponencia puede ser el fallido Museo del gran escultor Baltasar Lobo Casquero, en el Castillo de Zamora, por donde aún sobrevuela el proyecto nunca ejecutado del afamado arquitecto Rafael Moneo, mientras

languidece el actual Centro de Arte-Museo, cuyo proyecto expositivo no llega a ser ni un centro de arte ni un museo propiamente dicho, ya que no pasa de ser un parque con esculturas al aire libre impropio para la obra de Baltasar Lobo como también para las estructuras del propio alcázar, resultando decepcionante si se tiene en cuenta las expectativas que se crearon en su momento en torno al escultor, a su obra y al lugar elegido para alojarlas. Con todo, el entorno y el propio castillo ha mejorado arqueológicamente ya que se recuperaron las verdaderas alturas del foso, muros y murallas originales, mostrando y devolviendo su tremenda potencia. Técnicamente se llevó a cabo un derribo y un importante desescombro que desveló lo que ya estaba allí: el propio castillo y sus murallas por las que la plaza de Zamora ganó su fama de inexpugnable, aunque el resultado final está muy alejado de construir y crear un gran centro de arte, que además pretendía la revitalización del casco antiguo, despoblado y vacío, objetivos que no se han logrado pues la capacidad de atracción de público al supuesto centro de arte-museo se ha visto muy mermada por su escasa entidad.

No podemos dejar de citar el caso de la iglesia románica de San Leonardo, en estado de abandono y casi ruina a pesar de haber sido declarada Bien de Interés Cultural. Ha pasado por los siglos padeciendo numerosas alteraciones y vicisitudes: de ser parroquia e iglesia a carbonería durante gran parte del siglo XX. Víctima del expolio sin escrúpulos a la que fueron sometidos sus mejores grupos escultóricos: la Leona y su virgen románica, todos perdidos o en paradero desconocido, vendidos a principios del siglo XX, como el famoso relieve del León de San Leonardo considerado una obra maestra del románico del siglo XII, en poder del Metropolitan Museum de Nueva York, catalogado como una masterpiece.

La iglesia y su contenido fue vendida por el Episcopado a Fernando Martínez, a principios del siglo XX, poco más tarde el León de Judá de San Leonardo, pasaría a la colección del Museo The Cloisters en Nueva York. Se sospecha que su mesa de altar está allí también aunque sin datos de su procedencia. El último uso del templo fue como almacén y carbonería, aunque se volvió a vender en los primeros años del siglo XXI con la intención de dedicarlo a labores de hostelería que no se llegó a ejecutar. Sus restos sobreviven hoy parcialmente restaurados, cerrada

y sin uso. Algunas construcciones adosadas fueron derribadas y su entorno en evidente deterioro evidencia el abandono de este templo: un anacronismo impropio de nuestro tiempo, que bien podría ser objeto de recuperación similar al expuesto en esta ponencia para usos culturales y eventos, además de la recuperación de su entorno para incorporarlo al tejido urbano e integrarlo definitivamente en el casco histórico de la ciudad donde se ubica.

Merece la pena citar la rehabilitación del convento de San Francisco cuya rehabilitación es un gran ejemplo de buen hacer con criterio, coordinación institucional y gestión de fondos.

En los años treinta del siglo XIX se produjo la exclaustración definitiva del convento con la desamortización de 1835, quedando en estado de abandono, llegando a convertirse en alojamiento para cuadras de animales durante buena parte del siglo XX, hasta su rehabilitación iniciada en 1993 por el arquitecto Manuel de las Casas, para reconvertir el convento en la sede Española de la Fundación Hispano-Lusa Rei Afonso Henriques, quien fue armado caballero en la Catedral de Zamora y primer rey de Portugal por la firma del “Tratado de Zamora”, el condado Portucalense del Reino de León se convierte en reino.

Los Comuneros de Castilla se reunieron en este convento, y también sirvió como cuartel a las tropas francesas, que produjeron numerosos destrozos durante su estancia, dejando el lugar con daños irreparables.

La rehabilitación del convento integra la combinación de vidrio y acero para la parte reconstruida en consonancia con la vieja fábrica de piedra. Abarca 8.000m² de los que 3.500m² están distribuidos en los siguientes espacios: Salón de actos y sala de viodeconferencia en la capilla del Escalante, Sala de reuniones en la capilla de los Ocampo, Sala de Exposiciones en la Capilla del Dean, Centro de Documentación–biblioteca con un atractivo ventanal al jardín, al río Duero y la Catedral de Zamora, Cafetería, Área privada y Área residencial con alojamientos destinados a los ponentes, artistas o personas que participen en las actividades de la fundación, algo espartanos y discretamente retirados de los espacios de trabajo, en un entorno verdaderamente atractivo, ajardinado y con un marcado carácter monástico muy atractivo, tranquilo y sosegado.

La sede cuenta con dos zonas bien diferenciadas: la parte arquitectónica histórica y la parte de nueva construcción.

La parte histórica se circunscribe a los restos arquitectónicos de la cabecera de la iglesia conventual: ábside del siglo XVI, capillas laterales de Ocampo y Escalante de finales del siglo XV y comienzos del XVI, y capilla funeraria del Dean obra de Gil de Hontañón, con pequeña capilla interior de inicios del siglo XVI. Asimismo se conservan restos del antiguo claustro y de la antigua bodega, fechados a inicios del siglo XVII.

La zona de nueva construcción es un ejemplo espléndido de la nueva arquitectura española. Se han instalado espacios de nueva creación forrados de acero cortén, donde se ubican la cafetería, las aulas, la residencia y la biblioteca.

"La propuesta para la creación de la Fundación Rei Afonso Henriques en este conjunto de restos góticos es sencilla: potenciar esa misteriosa belleza de lo incompleto que hace evocar tiempos pasados desde la indudable capacidad plástica de la ruina, y articular, con leves volumetrías, una secuencia de espacios que den respuesta a un programa. Esta idea, junto a la huella de lo que fue el conjunto conventual, las privilegiadas vistas sobre el río y la ciudad de Zamora" conducen a la solución adoptada: un edificio en forma de "L", que delimita el antiguo vacío de la Iglesia, y que divide el espacio en dos: un jardín de carácter público, que antes estuvo ocupado por tres naves de la Iglesia, y otro que ocupa la posición del primer claustro del antiguo conjunto conventual".

Manuel de las Casas

En el año dos mil veintidós el convento de San Francisco ha sido declarado Bien de Interés Cultural - B. I. C. La Junta de Castilla y León resuelve así el expediente cuarenta y cinco años después de haber iniciado el proceso.

Todos estos ejemplos se ubican en la misma ciudad de Zamora, para los que se han llevado a cabo intervenciones arquitectónicas de consideración, dejando en algunos casos poco o nada más que muros y fachadas originales, pero conviven con las antiguas piedras con cierta naturalidad, aunque como hemos visto también surgen algunas disonancias y controversias.

Con todo, pretendemos evidenciar que a pesar de la supuesta solvencia técnica de las restauraciones llevadas a cabo, éstas estarán siempre

condicionadas por los criterios y presupuestos que rigen en cada momento, así, lo que en un tiempo se da por válido, los años sucesivos determinarán lo acertado de los criterios y decisiones que se tomaron para llevarlas a cabo. Criterios y valores mutables, que se conjugan con otros usos y objetivos más allá de lo estrictamente patrimonial o arqueológico, como la revitalización de las zonas donde se ubican, cuyos planteamientos a priori parecen acertados y positivos.

5. RESULTADOS

Nuestro proyecto pretende recuperar el volumen de la desaparecida iglesia, generando una nueva construcción a partir de los restos arqueológicos de manera que ese volumen ocupe el espacio que una vez ocupó durante siglos, dotando de sentido al -solar-plaza-vacío- creado por la ausencia del templo, en el que yacen sus restos latentes, sepultados bajo capas de pavimento y tiempo.

De entre todas las soluciones formales posibles, se presentan algunas imágenes en las páginas siguientes, de manera generalista, sin entrar en detalles. Considerando que pueden existir múltiples variaciones tanto formales como en lo que respecta a los materiales, las aquí expuestas representan algunas de esas soluciones como válidas para recuperar parte del volumen de la desaparecida iglesia de San Gil.

Los aspectos formales y el uso de esta nueva estructura dependen de los presupuestos, el crédito, la voluntad de regeneración urbana y por supuesto de la financiación y del crédito que el proyecto pudiera conseguir.

Desde el plano teórico -el único ahora posible- este planteamiento se demuestra razonable ya que plantea recuperar parte de un pasado desaparecido, incorporarlo al presente y proyectarlo hacia el futuro. Dotarlo de uso asegura no sólo su función, también su mantenimiento y supervivencia.

6. CONCLUSIONES

El ejemplo de la rehabilitación del convento de San Francisco y las palabras de Manuel de las Casas, nos sirven para ilustrar nuestra propuesta

en el caso que nos ocupa, respecto a la recuperación volumétrica de la desaparecida iglesia de San Gil, y demostrar que es posible mediante un ejercicio de estilo y voluntad regenerativa exhumar sus restos para restaurar el espacio público y dotarlo de contenido histórico, urbanístico y cultural apropiado, rentable y amortizable con su existencia y uso.

Además podemos plantear también una función social y colectiva, puesto que no existen muchos espacios públicos de titularidad municipal, para reuniones o eventos en la ciudad de Zamora actualmente, como así se manifiesta en el contrato de alquiler que la actual corporación municipal de Izquierda Unida ha llevado a cabo con el Obispado en el año dos mil veintitrés para poder utilizar cuatro espacios del Seminario Menor, (por cierto muy cercano a la plaza del Maestro Haedo (donde se encuentran sepultados los restos de San Gil) el teatro, y tres salas de reuniones durante 40 días al año con una ocupación máxima de 4 horas y límite de apertura hasta las 22 horas. El acuerdo por el que las arcas municipales desembolsarán un importe de 28.795€ al año, asumiendo además los costes de suministros, energía y limpieza. Haciendo un simple cálculo, cada día de alquiler sale por un montante de 700€, a lo que habría que sumar los gastos de limpieza, energía, etc. Extracto resumen del convenio de alquiler:

- I.- En los últimos años se ha venido experimentado un importante y significativo aumento en nuestra ciudad, en el número de personas interesadas por los espectáculos culturales en general y por las representaciones teatrales en particular, que si bien se vio interrumpido como consecuencia de la pandemia, en la actualidad ha vuelto a repuntar, lo que ha supuesto una mayor demanda de este tipo de eventos. Ello unido a una mayor labor de difusión de la oferta a través de las redes sociales, webs y demás medios de comunicación y el acercamiento de este tipo de eventos a todas las edades, mediante una oferta más variada y de gran calidad artística, han situado a la ciudad de Zamora en un lugar de referencia en el panorama nacional, lo que unido a su atractivo turístico motivado no solo por su interesante patrimonio arquitectónico, sino también por su rica gastronomía, vienen consolidándola como uno de los destinos más demandados y

preferidos por los amantes de la cultura. Esta posición privilegiada de la que el municipio disfruta a día de hoy, requiere sin duda de un notable y constante trabajo de sostenimiento y mejora de su infraestructura así como el incremento de espacios que permitan ofrecer una más amplia cobertura a la demanda actual, y que a la vez asegure que los niveles de calidad se mantengan en los que son exigibles por los ciudadanos.

- II.- Siendo una competencia municipal, atribuida por el artículo 25.2.m) de la vigente Ley 7/1985 de 2 de abril de Bases de Régimen Local, la promoción de la cultura y los equipamientos culturales, y ante la creciente demanda por parte de los ciudadanos y visitantes de nuestro municipio, de espacios de esta naturaleza, en los que se ofrezca una amplia oferta cultural y de ocio, este Excmo. Ayuntamiento en consecuencia, está interesado en la búsqueda de nuevos espacios, ante los escasos inmuebles de titularidad municipal, para el cumplimiento de los fines que le son propios.

Este hecho demuestra la viabilidad de nuestro proyecto a corto, medio y largo plazo en diferentes planos, no sólo su evidente utilidad pública, y a todo lo ya expuesto referente a la regeneración urbana, hay que sumar el valor añadido que conlleva la recuperación del pasado de unos restos arqueológicos, que hoy permanecen ocultos.

Con estos datos pensamos que la viabilidad económica o financiera quedaría fuera de toda duda, pues se podría considerar una inversión en servicios públicos para la ciudad y la ciudadanía, liberándose de las cargas de los alquileres recuperando e invirtiendo en su propio patrimonio histórico, arqueológico y democrático al disponer de nuevos servicios públicos e infraestructuras amortizables con el uso y su existencia.

Para confirmar nuestra teoría, conviene recordar la definición de espacio público según Immanuel Kant quien lo define como un lugar de encuentro accesible a todos los ciudadanos donde democráticamente se practica el intercambio de intereses, ideologías, opiniones, etc.

Esto es lo que deberíamos potenciar de la ciudad: identidad, espacio público y cultura, espacio habitable y de encuentro para los ciudadanos. En este sentido podemos aportar algunas reflexiones: buena parte del patrimonio ya se ha reconvertido en adornos pasivos “atracciones turísticas” y en muchas ciudades vemos excesivo flujo de visitantes, que impiden una utilización normal de éstas. Por ello la gestión de las ciudades, debe ser didáctica, ejemplarizante, exportable, inteligente y sobre todo útil. Su gestión debe ser ejemplar, admirable y exportable en el sentido de que cualquier persona que las visite pueda tomar ideas de esa gestión para llevárselas consigo a su lugar de origen o de residencia, con el afán de mejora, como la referencia a seguir. Sobre todo eficaz, que sirva realmente tanto para los habitantes como para los visitantes en todas sus necesidades, cotidianas, de la forma más sencilla posible.

En otro plano, quisiéramos resaltar la dificultad existente para entablar diálogos fructíferos entre los ámbitos de la creación artística, el conocimiento científico y las diversas instituciones que gestionan nuestras urbes, pues lastran los procesos de renovación y actualización de los lenguajes urbanos, produciendo y financiando muchas obras, reformas que no generan urbanismo coherente, todo ello quizá condicionado por el corto plazo de los cuatro años para mandatos y convocatorias electorales, invirtiendo recursos en “obras” que generan falsa sensación de “progreso” que pretenden repercutir y rentabilizar en votos a corto plazo, pero no en planificación urbana valiosa y coherente.

El envejecimiento y decrecimiento demográfico crónico, produce retroceso económico y también descenso en la representación política de una ciudad, de un territorio, y arroja un panorama de reducción del interés por las inversiones en esos lugares, ya que éstas afectarán cada vez a menos personas, a menos votantes y dificulta la rentabilidad de éstas. Por ello resulta especialmente interesante recuperar aquellos vestigios históricos que ayuden a reforzar la identidad y la memoria colectiva que promuevan la reafirmación y revalorización de aquellos lugares con sus propios recursos autóctonos ya existentes como una aproximación al concepto de *Historic Urban Landscape*, que la UNESCO defiende en el campo de los paisajes culturales aplicados a lo urbano: más allá de un simple decorado que recrea una supuesta apariencia histórica

contemplativa frente a la habitabilidad y la utilidad, es necesario dotar de otros usos no visibles que incluyan e impliquen a los habitantes en su dinámica regenerativa, como expone Anne Whiston Spirn:

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. 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. Esta capacidad ha de ser un requisito previo para el planteamiento y el diseño urbano.







7. BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN

Towards the landscape city. Urban regeneration from nature. Rivas Sanz de las, Juan Luis. Revista Urban nº 505

The language of landscape: literacy, identity, poetry and power. Whiston Spirm, Anne. Revista Urban nº 505

GORDON CULLEN. El paisaje urbano. Editorial Blume. Barcelona.

LEONARDO BENEVOLO. Diseño de la ciudad. Gustavo Gili. Barcelona 1982.

LEONARDO BENEVOLO. Historia de la arquitectura moderna. Gustavo Gili. Barcelona

CRISTOBAL BELDA Y OTROS. Los siglos del barroco. Ediciones Akal. 1997

EMIL KAUFMANN. La arquitectura de la ilustración. Editorial Gustavo Gili. Barcelona

CALVINO, Italo 2003-. Las Ciudades Invisibles. Siruela. Madrid.

La Carta de Atenas. Manifiesto urbanístico redactado en el IV congreso internacional de arquitectura Moderna. CIAM. Le Corbusier y varios autores

<https://www.laopiniondezamora.es/zamora/2006/07/08/restos-san-gil-pila-bautismal-1639351.html>

https://www.educa.jcyl.es/educacyl/cm/gallery/recursos_jcyl/am/6_33iglesiaszamora/iglesias/leonardo_index.htm

<https://www.laopiniondezamora.es/zamora/2006/05/19/cuatrocientos-anos-silencio-1644793.html>

<https://www.laopiniondezamora.es/zamora/2006/05/19/hallazgos-san-gil-llevan-pensar-1644789.html>

<https://www.laopiniondezamora.es/zamora/2006/02/12/busca-san-gil-1653332.html>

<https://www.youtube.com/watch?v=0ophCce-HII>

REFLEXIONES ARQUITECTÓNICAS SOBRE LOS VALORES PATRIMONIALES DE UNA INDUSTRIA SINGULAR: LA ANTIGUA FÁBRICA DE TABACOS ALTADIS Y SU TRANSFORMACIÓN COMO HOTEL DE LUJO

JOSÉ-MANUEL ROMERO-OJEDA
Universidad de Sevilla

BENITO SÁNCHEZ-MONTAÑÉS
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

El conjunto industrial de la antigua Fábrica de Tabacos de Altadis en Sevilla, situado en la margen urbana derecha del río Guadalquivir, constituye, por sus criterios funcionales y de producción, un elemento singular y único, al constituir el único ejemplo del modelo *Company Town* que se conserva en la ciudad (IAPH, 2018). Los 8.595 m² que ocupa el edificio en una parcela con 28.651 m² de superficie total se reparten a través de diferentes usos complementarios a la actividad industrial como son el administrativo, el residencial o el religioso. Las edificaciones que conforman este conjunto, de distinta tipología y entidad material, fueron construidas de manera secuencial entre 1953 y 1963, para albergar el proceso de fabricación de tabaco hasta el cese de la actividad industrial en 2007.

Exceptuando la iglesia, que se ha mantenido activa gracias al culto que recibe la Hermandad de las Cigarreras, histórica y tradicionalmente vinculada al gremio (Navarro, 2023), casi todo el conjunto se ha mantenido en desuso desde entonces. Sobre el edificio, titularidad de Altadis, han rondado en los últimos años numerosos debates sobre su uso y su integración en la ciudad y en el barrio de Los Remedios y numerosas

propuestas de ámbito cultural o social (Harillo, 2012; Pérez de Lama, 2015, y Sobrino, 2014; 2018a; 2018b), destacando las Jornada de participación ciudadana celebradas el año 2019, organizadas conjuntamente entre el ayuntamiento de Sevilla y Altadis con la intención de recabar propuestas e ideas de la ciudadanía (Ayuntamiento de Sevilla, 2019).

En el año 2020, dentro del proceso de turistificación en el que se encuentra inmersa la ciudad (Jover y Díaz-Parra, 2020), un grupo inversor decidió apostar por este terreno, para lo cual se procedió a una redefinición de una parte del suelo como uso terciario. Este hecho ha traído consigo la reactivación del inmueble, pero también la implantación de un nuevo uso completamente distinto para el que fue proyectado y que sin duda alterará y modificará los valores tipológicos y materiales del conjunto industrial, hecho que puede implicar una serie de impactos urbanos y arquitectónicos (Sánchez-Montañés et al., 2023) que provoquen afecciones sobre los valores patrimoniales de una pieza ejemplar de la arquitectura racionalista, una corriente con escasa presencia en el patrimonio construido de la ciudad.

Ante esta intervención, se manifestó el Comité Internacional para la conservación y defensa del Patrimonio Industrial (TICCIH, 2022), organismo que presentó alegaciones al cambio de uso de Altadis al considerar inapropiado de su transformación en un nuevo Hotel de 5 estrellas además de la inexistencia de una perspectiva de intervención cercana a los planteamientos y criterios reconocidos internacionalmente por las buenas prácticas, desde la Carta de Nizhny Tagil (TICCIH, 2003) a la Carta de Sevilla (Sobrino y Sanz, 2019).

2. OBJETIVOS

El objetivo principal de esta investigación es realizar una reflexión a partir de un caso de estudio concreto, la antigua Fábrica de Tabacos Altadis, a partir de la extracción de resultados y conclusiones sobre cómo la implantación del uso turístico afecta funcional y constructivamente al patrimonio edificado de la ciudad, alterando los valores proyectuales, tipológicos, estructurales y materiales del conjunto, especialmente los que influyen sobre la estructura, la espacialidad, las fachadas

y los sistemas constructivos que la constituyen. Concretamente, en este caso se centra el foco sobre un caso especialmente relevante del patrimonio industrial de la ciudad, un elemento que además forma parte de una reducida lista de inmuebles de arquitectura racionalista, uno de los escasos ejemplos que la ciudad ha logrado conservar.

Derivados del objetivo principal y como objetivos específicos relacionados con el caso de estudio se encuentran los siguientes:

- Determinar si esta intervención, motivada por una elevada presión turística, cumple con la normativa de protección del inmueble.
- Analizar si el grado de protección del inmueble, con unos valores patrimoniales reconocidos, era adecuado o suficiente en el momento previo a la intervención, indicando los posibles impactos arquitectónicos y patrimoniales que la nueva implantación ha provocado sobre el edificio como resultado de un incumplimiento de la normativa o de una protección inadecuada.
- Valorar si todos los usos turísticos son compatibles con cualquier edificio patrimonial y, en concreto, los pertenecientes a la categoría de edificios industriales.

3. METODOLOGÍA

El proceso metodológico parte de una revisión y un estudio bibliográfico sobre el edificio y su nivel de protección. Se ha trabajado con instrumentos de planeamiento, documentos urbanísticos, documentos de alegaciones, publicaciones y trabajos académicos, planimetría y artículos de prensa.

Se ha hecho hincapié en el estudio del proyecto arquitectónico original y en el análisis de su nivel de protección junto a los distintos informes emitidos para la definición de los valores del conjunto. Para comprender personalmente los valores del conjunto edificatorio y el proceso de transformación que está sufriendo han sido fundamentales las sucesivas visitas de campo que se han efectuado, fruto de las cuáles, ha sido posible recoger una serie de imágenes relevantes y unos resultados que clarifican el objeto de la investigación.

Este proceso metodológico puede resumirse y estructurarse en las siguientes fases:

1. Estudio del conjunto edificatorio, de su nivel de protección y de los valores históricos y patrimoniales que conserva.
2. Análisis del cambio de uso y del nuevo proyecto de implantación.
3. Estudio de valores y de impactos perceptibles en el proceso de implantación de la nueva actividad: visitas de campo y toma de datos durante la ejecución de las obras.
4. Descripción, análisis y evaluación de los datos extraídos en las visitas de campo.
5. Discusión y conclusiones.

4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. ALTADIS: HISTORIA, PROYECTO Y CONJUNTO EDIFICATORIO

La existencia la antigua Fábrica de Tabacos Altadis es fruto de la relación de Sevilla con la historia del tabaco. Si bien el conjunto edificatorio es herencia del siglo XX, constituye un elemento que conserva la memoria y la vinculación de la ciudad con esta industria, desde la llegada a occidente como nuevo producto procedente del “Nuevo Mundo” y, más concretamente, desde la decisión durante el reinado de Felipe V de edificar una fábrica de nueva planta fuera del casco histórico ante el aumento del consumo de tabaco (Sobrino, 2018b) que vendría a suplir las dos anteriores²³⁴.

Los orígenes de Altadis parten de la decisión en 1944 del Ministerio de Hacienda, que cede al Ministerio de Educación el edificio histórico de la Real Fábrica de Tabacos en la calle San Fernando como sede universitaria (Sobrino, 2018b), hoy Rectorado de la Universidad de Sevilla. A partir de este momento comienza la tercera fase de esta fábrica en una nueva ubicación, amparada por la constitución del nuevo monopolio legal del tabaco, denominado Tabacalera Española. La actividad fue

²³⁴ Las sedes anteriores fueron la fábrica de Tabacos de San Pedro de las « casas de la Galera» (1620-1760) y la Real Fábrica de Tabacos de la calle San Fernando (1758-1942) (Rodríguez Gordillo, 2002; IAPH, 2018).

desarrollada en la nueva industria por la empresa Sociedad Tabacalera S.A.²³⁵, encargada de la gestión del monopolio del tabaco en España desde 1945, hasta su privatización en 1988 y posteriormente por la compañía Altadis, resultante de su fusión en 1999 con la empresa francesa Seita, hasta el cese de la actividad industrial en 2007 (IAPH, 2018).

La nueva industria se terminará asentando, al igual que la anterior fábrica, en unos terrenos colindantes con el Guadalquivir, localizados en la margen derecha del río, separada de la barriada de los Remedios por la calle Juan Sebastián el Cano (Sobrino, 2018b). En la actualidad, la fábrica se encuentra implantada entre la franja de terrenos de dominio público marítimo terrestre y las calles Juan Sebastián Elcano y Pierre de Coubertin, los jardines de Manuel Ferrand y las instalaciones deportivas del Real Club de Labradores (IAPH, 2018).

Esta implantación se sustancia a mediados de siglo pasado y por Orden Ministerial de 15 de abril de 1950, que autoriza la construcción de una nueva fábrica de tabacos en terrenos de propiedad del Estado junto al barrio de Los Remedios de Sevilla (Ayuntamiento de Sevilla, 2018; IAPH, 2018; Estévez, 2023). Sin embargo, ante la urgencia de llevar a cabo el proyecto de la nueva fábrica, se decidió que fuesen redactados diferentes proyectos parciales, con el fin de acometer las distintas construcciones que terminarían conformando el complejo, siendo el arquitecto encargado de la redacción y la dirección de las obras Mariano García Morales (IAPH, 2018; Estévez, 2023). La evolución del proyecto se estructuró a partir de las fases que se reflejan en la siguiente cronología edificatoria de la Fábrica de Tabacos, que abarca desde 1953-1963 (Ayuntamiento de Sevilla, 2018; Estévez, 2023):

- Fase 1 (abril 1953). Proyecto de actuaciones preliminares: comprenden los sondeos del terreno, demolición de construcciones existentes y cerramiento del solar. Así mismo, se contempla la plantación de arbolado para que cuando empiece a funcionar la fábrica, estén en situación de minorar el soleamiento.

²³⁵ Los antecedentes de Tabacalera S.A. se remontan a la fundación, en el año 1636, de la Institución del Estanco del Tabaco en España. En 1887 se crea una sociedad, la Compañía Arrendataria de Tabacos (CAT), que se encarga de la gestión del monopolio de tabacos, cambiando su nombre por el de Tabacalera, S.A. en marzo de 1945 (IAPH, 2018).

- Fase II (diciembre 1953). Proyecto para el Almacén de Rama nº 1: encargado de almacenar el tabaco, se ubicó en la alineación más próxima al río, paralelo a éste, con el fin de hacer más fácil la recepción del tabaco por vía fluvial, siendo esta la vía de acceso mayoritariamente prevista.
- Fase III (junio de 1954). Edificio de Viviendas de los ingenieros: destinado a las viviendas del Ingeniero Jefe, Ingeniero Primero, Interventor, Electricista y Portero, reservándose unas dependencias a los Inspectores que, desde la Dirección de Madrid, realizaran alguna visita a la Fábrica.
- Fase IV (marzo de 1955). Proyecto para el Almacén de Rama nº 2: la urgencia en la construcción de este nuevo edificio se justifica, al igual que en el caso del Almacén de Rama nº1, en el incremento del cultivo de tabaco, estando previsto que acoja la producción actual y el incremento producido especialmente en Extremadura.
- Fase V (diciembre de 1955). Edificio auxiliar: encargado de albergar instalaciones, las calderas de vapor, el taller de reparaciones y la recuperación de cajones.
- Fase VI (diciembre de 1957). Estructura del edificio de Talleres: el Edificio de Talleres y Oficinas, considerado el más importante de todo el conjunto, se sometió a la aprobación del Estado y la Compañía en tres etapas sucesivas: cimentación, estructura de talleres y resto del edificio. El proyecto comprende la ejecución de la estructura de hormigón armado de la zona de talleres y almacenes, cimentada por pilotes.
- Fase VII (abril de 1958). Viviendas de Inspectores, Portero y Electricista: edificio encargado de albergar las viviendas de inspectores, portero y electricista.
- Fase VIII (mayo de 1960). Terminación del Edificio de Talleres: 1960, comprende las obras necesarias para terminar el edificio de Talleres y los servicios anejos a éstos. En concreto, incluye, la construcción del cuerpo del edificio en forma de

“U” que rodea a los talleres por la parte interior de menor recorrido, delimitando así el ámbito del “patio central” en sus tres fachadas Sur, Este y Oeste. La fachada Norte que completa este patio corresponde al edificio administrativo que será objeto del último proyecto que constituye el edificio principal del conjunto.

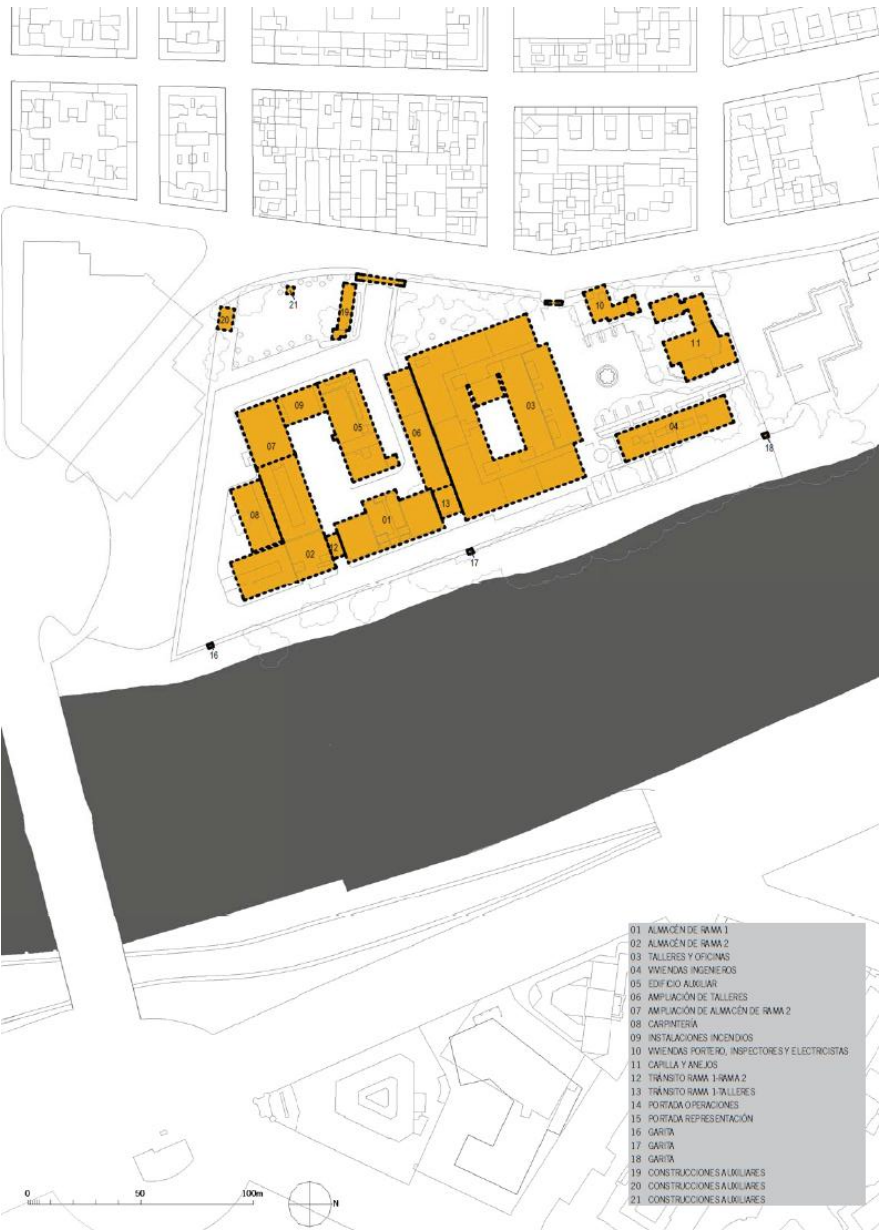
- Fase IX (noviembre de 1961). Edificio de Oficinas: incluye todas las obras restantes del edificio principal de la fábrica, tras cuya finalización quedará terminada la factoría.
- Fase X (junio de 1962). Capilla: último edificio que se construyó dentro de la fábrica.

Tras la concesión de la licencia de obras al conjunto fabril por la Comisión Municipal Permanente el 14 de octubre de 1963 y la ejecución completa de las mismas, quedó constituido la nueva Fábrica de Tabacos, formada por los edificios mencionados. Tras algunas ampliaciones realizadas en 1976, el complejo quedó dispuesto según el plano de la Figura 1. Según Julián Sobrino (2018):

El conjunto fabril acabó integrándose perfectamente tanto en el área urbana de Los Remedios como en la ribera fluvial de modo que la podemos definir como una fábrica dormida, recostada sobre el río sin estridencias y separada de la ciudad sin graves impactos.

La arquitectura de este complejo, un conjunto integral y unitario como se puede apreciar en la Figura 2, constituye un ejemplo claro de arquitectura racionalista, con las peculiaridades propias que desarrolla en España, suponiendo un elemento característico y único por su conjunto y su estilo en la superficie construida de la ciudad: una imponente, clasicista y monumental fachada principal, un cuidadoso tratamiento de las fábricas de ladrillo exteriores, la importancia de las condiciones lumínicas y sanitarias necesarias para que los trabajadores realicen sus tareas, la limpieza formal del complejo y la disponibilidad de espacios interiores de gran movilidad y funcionalidad (Sobrino, 2018b).

FIGURA 1. Identificación de edificios de la antigua Fábrica de Tabacos Altadis.



Fuente: IAPH (2018)

FIGURA 2: Imagen del conjunto de la antigua Fábrica de Tabacos Altadis y su relación con la ciudad de Sevilla



Fuente: PlanVe.

Cese de la actividad y cambio de uso

Desde el cese de la actividad y la clausura del conjunto en el año 2007, exceptuando la apertura para los usos religiosos vinculados a la capilla y la Hermandad de las Cigarreras, el complejo ha librado una batalla de voluntades e intenciones ciudadanas, académicas, políticas, especulativas y lucrativas. Resulta necesario acudir a Estévez (2023) para entender, de forma resumida, el largo proceso seguido que finaliza con una recalificación del suelo para uso terciario y la implantación de un nuevo establecimiento para el alojamiento turístico, concretamente un hotel de cinco estrellas. Concretamente, las diferentes propuestas pueden resumirse en:

Propuesta de Innovación del TR-PGOU del año 2014, fruto del convenio urbanístico firmado entre Altadis y la Corporación Municipal; la propuesta de Modificación del Catálogo Periférico del TR-PGOU de Sevilla de 2017, que llegó hasta su aprobación inicial en el año 2018; el Acuerdo de bases Ayuntamiento-Altadis de 2018, que trataba de desbloquear la situación de estancamiento; el Informe sobre los valores patrimoniales de la antigua Fábrica de Tabacos de Altadis en Sevilla de finales de 2018, y la consulta ciudadana; la propuesta de Innovación TR-PGOU 2022, a raíz de una propuesta del fondo inversor KKH; la

consideración de Declaración de Inversión Empresarial de Interés Estratégico para Andalucía por parte de Junta de Andalucía al Proyecto de intervención en Altadis de dicho grupo inversor; el acuerdo de Modificación Puntual n.º 54 del TR-PGOU, aprobado definitivamente en noviembre en 2022; y la propuesta de la pasarela a través de la Modificación Puntual n.º 58 del TR-PGOU aprobada inicialmente en marzo de 2023 (Estévez, 2023, p. 119).

VALORES PATRIMONIALES Y GRADOS DE PROTECCIÓN DEL INMUEBLE

En el siguiente apartado, se analizan los grados de protección que son de aplicación en el conjunto edificatorio. El inmueble no cuenta con ningún nivel de protección de orden estatal (BIC) o autonómico (CG), por lo que resulta necesario acudir al Plan General de Ordenación Urbana de Sevilla (Ayuntamiento de Sevilla, 2006) (en adelante PGOU), para conocer el grado de protección según la clasificación recogida en Planeamiento de Protección municipal.

La antigua Fábrica de Tabacos de Altadis se encuentra catalogada en el Catálogo Periférico del PGOU en la Ficha CP-065, con el Grado de Protección C1, lo que otorga a la edificación una protección de la totalidad del conjunto, permitiendo exclusivamente obras de conservación, restauración, consolidación y acondicionamiento. Sin embargo, sí considera admisible la “reforma interior que pueda modificar parcialmente el sistema estructural y la composición espacial, conservando las fachadas y los tipos de cubierta” (Ayuntamiento de Sevilla, 2006) (Estévez, 2023).

Si acudimos a la Ficha CP-065, podemos apreciar que, en las condiciones de protección y ordenación, se establece un alcance de dicho nivel de protección a la totalidad del conjunto, figurando como obras permitidas las siguientes:

- Conservación, acondicionamiento, restauración y consolidación.
- Reforma interior que no altere el sistema estructural, la composición espacial, las fachadas y los tipos de cubierta.
- Reforma interior que pueda modificar parcialmente el sistema estructural y la composición espacial, conservando las fachadas y los tipos de cubierta.

La propuesta del Convenio Urbanístico para la Innovación del PGOU 2006, firmado el 4 de febrero de 2015 entre el Ayuntamiento de Sevilla y Altadis SAU²³⁶, generó un importante debate social y ciudadano acerca de la protección y el futuro del edificio. Proponía la Modificación Puntual n.º 12 del PGOU de Sevilla incluyendo un cambio en la calificación de los terrenos, clasificados hasta ese momento como Uso Industrial en la categoría de Industria Singular (IS). La nueva clasificación sería de Uso Terciario, al cual iría destinada la totalidad de la edificabilidad lucrativa, reservando para dotaciones 18.224 m², de los cuales 15.582 m² eran para espacios libres y 2.659 m² para Servicios de Interés Público y Social (SIPS).

Esta modificación del PGOU proponía también la modificación de la Ficha del Catálogo Periférico CP-065. La nueva ficha propuesta modificaba drásticamente todos los parámetros de protección, conservando exclusivamente el edificio principal de Talleres y Oficinas, como imagen representativa del conjunto fabril, junto a la Capilla. Esta operación destinaría el conjunto edificatorio casi en su totalidad para un destino de “Servicios Terciarios”, mostrando una escasa sensibilidad por el patrimonio industrial que conformaba todo el conjunto, una clara solución lucrativa a la intervención sin comprender el patrimonio industrial existente en estos terrenos en un contexto de crisis económica (Estévez, 2023).

Finalmente, durante la tramitación del expediente, se recibió en julio de 2015 un informe desfavorable por parte de la Comisión Provincial de Patrimonio de la Consejería de Cultura²³⁷. Este hecho invalidaba en su conjunto el planteamiento de la modificación y obligaba a iniciar el proceso desde la perspectiva patrimonial.

Tras el polémico debate surgido tras la propuesta de modificación planteada en 2015, el Servicio de Planeamiento de la Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento redacta en 2017 la modificación del Catálogo de la Fábrica de Tabaco de Altadis (Ayuntamiento de Sevilla, 2018), documento que se aprobaría inicialmente por la Junta de Gobierno del

²³⁶ Suscrito el 31 de marzo de 2014.

²³⁷ Según las Actas de la Comisión Provincial de Patrimonio Histórico de Sevilla, 1 de julio de 2015, (Estévez, 2023).

Ayuntamiento de Sevilla el 2 de marzo de 2018. Esta propuesta de modificación realiza una valoración del conjunto y unas fichas de catálogo que sustituyen a la vigente Ficha del Catálogo Periférico CP-065 y que atribuyen una protección más específica a cada una de las edificaciones existentes y a los espacios libres. Este acuerdo trata de llevarse a término con anterioridad a la redacción de una futura modificación del planeamiento, en aras de alcanzar un consenso previo basado en los valores patrimoniales del edificio (Estévez, 2023).

En términos de conservación, la modificación del Catálogo de la Fábrica de Tabaco de Altadis propuesto en 2018 supuso que los edificios objeto de protección serían el Edificio de Talleres y Oficinas y la Capilla, asignando a ambas edificaciones un nivel de protección “C”, Protección Parcial en Grado 1.

En el documento se establece una Ficha para cada uno de los dos edificios existentes a proteger. Quedan definidos para cada uno de ellos los siguientes criterios de protección y reforma:

- Edificio de Talleres y Oficinas: los elementos a proteger son las fachadas, cubiertas, la composición espacial y el sistema estructural. Se permitirían obras de reforma que implicasen actuaciones puntuales en el sistema estructural sin afectar a la composición espacial del edificio, permitiéndose igualmente la construcción de entreplantas a fin de materializar la edificabilidad resultante de las demoliciones de los elementos no protegidos, que en ningún caso podrán incidir en las fachadas del edificio.
- Capilla: quedaban protegidas las fachadas, las cubiertas, la composición espacial y el sistema estructural, permitiéndose únicamente obras de reforma interior que no modificasen dichos elementos.

Este nuevo documento técnico considera proteger por su carácter articulador el espacio de acceso al que dan los accesos al edificio de Talleres y Oficinas y la Capilla. Sobre dicho espacio se permiten obras de reurbanización integral para la puesta en valor de los edificios

protegidos y para articular la relación con el río. Así mismo, debía mantenerse su carácter arbolado.

A pesar de que se trata de un documento más conservador, completo y exhaustivo que analiza los antecedentes históricos de la fábrica, la cronología constructiva de la misma y su estado actual, a nivel de protección difiere muy poco de la propuesta de modificación del año 2015, ya que el resto de las edificaciones y espacios libres quedan nuevamente sin protección en esta propuesta de Catálogo, lo que anula la concepción de “conjunto”.

En el año 2018 entre la multinacional Altadis y el Ayuntamiento se firma un Protocolo para tratar de buscar una salida dialogada al futuro de estos suelos. Según Estévez (2023), este documento fijaba el siguiente procedimiento:

1. Aprobar el informe de la Comisión Provincial de Patrimonio.
2. Abrir un proceso de participación con un debate ciudadano.
3. Acuerdo en torno a las bases del proyecto.
4. Por último, la modificación del PGOU.

Entre las medidas básicas para su desarrollo urbanístico podemos destacar, a nivel de protección, las siguientes:

- Preservación íntegra de los Jardines de Manuel Ferrand.
- Respeto a los criterios de protección de los bienes e instalaciones del complejo de Altadis determinados por los informes técnicos y avalados por los órganos competentes en protección del patrimonio de la Junta de Andalucía.
- Elaboración de un proyecto arquitectónico atractivo, patrimonialmente respetuoso y enfocado desde criterios de sostenibilidad urbana y revitalización económica y social.
- Continuidad de los usos sociales que se desarrollan actualmente en la capilla y espacios asociados de la Hermandad de las Cigarreras.

Tras la firma del protocolo, la Sociedad Altadis S.A.U., titular del conjunto, encarga al Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) la emisión de un informe de valores patrimoniales del conjunto (IAPH, 2018), emitido con fecha 20 diciembre de 2018. Según el propio IAPH,

En el informe de la Antigua Fábrica de Tabacos de Altadis se identifican los valores patrimoniales de los distintos elementos y espacios que conforman el conjunto de la antigua fábrica de tabacos, tal y como se ha dicho, así como los que residen en las relaciones que se establecen entre éstos (valores urbanos, paisajísticos, arquitectónicos, antropológicos, históricos o ambientales, entre otros). Esta caracterización patrimonial se fundamenta en un análisis histórico, arquitectónico, funcional, social y simbólico del conjunto, así como en el estudio de las relaciones que establece con el contexto urbano en que se inserta.

A pesar de lo que puede parecer este documento, el papel mediador que parece adquirir el IAPH como entidad redactora del informe, quizás con objeto de ayudar a desbloquear la situación de Altadis (Estévez, 2023), deja entrever una cierta permisividad patrimonial sobre el conjunto (este informe podría haber sido mucho más conservador de lo que en realidad fue). Si bien los valores del edificio no estaban claramente definidos hasta la fecha del informe -la administración competente en materia de patrimonio cultural no había dispensado hasta el momento un reconocimiento patrimonial acorde-, se aprecia cierta ligereza y falta de contundencia, lo que evidencia que, desde la visión mediadora que ejerce esta institución en este encargo, una valoración y protección más exhaustiva y profunda a nivel de conjunto no hubiese ayudado a desatascar el proceso. Este hecho resulta más evidente cuando el propio informe expresa que “recuperamos el concepto de reciclaje patrimonial frente a la ‘puesta en valor’ del patrimonio en la que el proceso de rehabilitación se entiende como una ‘recuperación’ de espacios, no orientada a los ciudadanos sino los consumidores y usuarios (museos, hoteles, tiendas, etc.)” (IAPH, 2018, p.71). Es decir, se propone como estrategia el reciclaje patrimonial, en sentido opuesto al de “puesta en valor” o recuperación de espacios no orientada a los ciudadanos sino a los consumidores y usuarios (Estévez, 2023). Llama la atención que el informe recoge casos de estudio como modelos de recuperación y transformación de edificios industriales mucho más fieles a la preexistencia

patrimonial que la propuesta que se está llevando a cabo en Altadis y que responde al cumplimiento de este informe.

Si bien deja claro que el conjunto no puede considerarse como una sumatoria de elementos individualizables, a valorar de manera aislada, se proponen distintos grados de intervención en función del grado de valoración de cada elemento y según los nuevos criterios a considerar: el valor del conjunto como unidad definida a través del espacio relacional, o la imagen y escala global del mismo y de las distintas instalaciones.

También se apuesta por mantener la ocupación en planta de las edificaciones referidas: el edificio de Talleres y Oficinas, la Capilla y locales anexos, las viviendas de Inspectores, Portero y Electricista, los Almacenes de Rama nº1 y nº2 y el edificio de viviendas. Permite la eliminación de edificaciones auxiliares o incluso desagregar las piezas del frente al río para garantizar la permeabilidad, un hecho que afecta a la imagen de conjunto que ofrece el edificio desde la margen izquierda del Guadalquivir. También considera viables las actuaciones tendentes a la conservación parcial o tratamiento de fachadas y las derivadas de los nuevos usos que vengan a actualizar este patrimonio de la ciudad, un hecho que puede afectar significativamente a la imagen y la composición del lenguaje racionalista del edificio²³⁸.

Llama la atención que, en razón a los elementos edificados existentes, se asignan grados de transformación en respuesta a su valor cultural, lo que vuelve a perjudicar a su concepción como “conjunto”. Este hecho lo hace palpable al clarificar que se preservará la imagen de la edificación actual hacia el Conjunto Histórico, lo que reduce al conjunto a una imagen bidimensional que servirá para, mediante una operación de “fachadismo”, mostrar hacia el río una piel que esconderá la transformación interior del conjunto edificatorio. Una propuesta contraria a cualquier noción contemporánea de patrimonio. Este informe, aunque parece aportar un criterio más conservacionista que las propuestas anteriores,

²³⁸ No olvidemos que la Fábrica de Tabacos Altadis forma parte de las bases de datos del Registro de Arquitectura Contemporánea de Andalucía y del Registro DOCOMO Ibérico (Proyecto SUDOE), como ejemplo de patrimonio del Movimiento Moderno en Andalucía y España, respectivamente.

abre la puerta a nuevas edificaciones y también al aumento de altura, lo que igualmente afecta al entendimiento como conjunto industrial.

Este informe fue llevado a la Comisión Provincial de Patrimonio Histórico celebrada, el 10 de enero de 2019, pudiéndose extraer del Acta de la Sesión.

que los criterios de intervención que se establecen en el del INFORME SOBRE LOS VALORES PATRIMONIALES DE LA ANTIGUA FÁBRICA DE TABACOS ALTADIS EN SEVILLA, de fecha diciembre de 2018, elaborado por el IAPH deberán ser transferidos y aplicados a la modificación del planeamiento urbanístico que se requiere para el cambio de calificación de Industria Singular que ostenta en la actualidad la parcela, ante el cese de la actividad y la necesidad de dotar de nuevos usos a la misma (Consejería de Cultura, 2019, como se citó en Estévez, 2023).

EL PROYECTO DE TRANSFORMACIÓN COMO NUEVO ESPACIO PARA EL ALOJAMIENTO: DE INDUSTRIA SINGULAR, A HOTEL DE CINCO ESTRELLAS

El 20 de febrero de 2020 el Pleno del Ayuntamiento de Sevilla aprueba por mayoría las Bases para la Ordenación del del Recinto de la Antigua Fábrica de Tabacos de Altadis, Bases que se amparan como directriz general en el cumplimiento obligado del informe del IAPH de 2018 con respecto a la modificación del PGOU, así como de los proyectos de edificación que se desarrollen en el ámbito. Los edificios del recinto que deberán protegerse son los indicados en el documento elaborado por el IAPH como “elementos determinantes en el mantenimiento de la memoria del uso industrial” (Ayuntamiento de Sevilla, 2020, como se citó en Estévez, 2023).

El 29 de junio de 2021 se celebra en el Ayuntamiento de Sevilla un Pleno Extraordinario con un punto único en el orden del día: Iniciar los trámites para llevar a cabo la Modificación Puntual del Texto Refundido del PGOU en los términos definidos en las Bases para la Ordenación del recinto de La Antigua Fábrica de Tabacos de Altadis y en el Proyecto presentado (Estévez, 2023). De acuerdo con el informe del IAPH, para la preservación del patrimonio industrial, se conservarán las edificaciones

más importantes, se creará un espacio de memoria de la propia fábrica, y se preserva el mural de la fábrica de la artista Delhy Tejero²³⁹.

Con fecha 24 de febrero de 2022 el Pleno del Ayuntamiento de Sevilla aprueba inicialmente la Modificación n.º 54 del Texto Refundido del PGOU de Sevilla, denominada Modificación de la Ordenación Pormenorizada Preceptiva de los suelos de la Antigua Fábrica de Tabacos de Los Remedios y desarrollo de su Ficha de Catálogo (Estévez, 2023). Posteriormente, el 21 de julio de 2022, el documento sería aprobado provisionalmente.

En cuanto a la modificación de la Ficha CP-065, Fábrica de Tabacos de Altadis, del Catálogo Periférico del PGOU, las directrices de ordenación siguen los criterios de intervención establecidos por el IAPH en su informe del año 2018.

El nuevo proyecto presentado tras la compra del edificio por 45 millones de euros por parte del grupo inversor y promotor KKH PI Investment Management, S.L. y que difiere de la primera propuesta presentada en 2021, recibe el nombre de “Vera Sevilla” (Figura 3). Propone convertir el antiguo conjunto de la Fábrica de Tabacos de Altadis en un complejo de hotel de cinco estrellas junto a otros usos asociados. Se trata del primer proyecto estratégico incluido en la Agenda Urbana de Sevilla y a efectos prácticos conlleva conferirle prioridad en las distintas tramitaciones administrativas que restan para el inicio de las obras y su puesta en funcionamiento.

El complejo, cuyas obras están ya en marcha y tienen fijado su plazo de finalización para otoño de 2026, es obra del arquitecto Carlos Ferrater y cuenta, además, con la participación de Ruiz Larrea Arquitectura y del arquitecto japonés Kengo Kuma. Concretamente este último ha sido el encargado de proyectar el edificio principal, el “Cubo”. Será conocido como el edificio Vera y se pretende que sea el corazón del nuevo complejo.

²³⁹ Antes del inicio de las obras, se procedió a la retirada de los murales de Delhy Tejero ubicados en el vestíbulo del edificio central. En estos momentos se están rehabilitando por parte del IAPH y se desconoce su reubicación en el nuevo proyecto.

FIGURA 3. Imagen del proyecto “Vera Sevilla” visto desde el Paseo de las Delicias



Fuente: Vera Sevilla

El inmueble que constituía el antiguo Edificio de Talleres y Oficinas se convertirá en un espacio multifuncional de unos 12.000 metros cuadrados. El edificio combinará locales comerciales, oficinas terciarias y equipamientos privados. Su diseño mantiene la forma cúbica del primitivo edificio, incorporando un espacio público central que permitirá la conexión en planta baja con el paseo fluvial y una pasarela peatonal. Este edificio contará también con usos en la cubierta, donde se ubicará una piscina, permitido por el propio informe del IAPH.

Los edificios Rama 1, Rama 2 y Rama 3 (nueva construcción), edificaciones de los antiguos Almacenes de Rama, serán intervenidos por Ruiz Larrea Arquitectura, siguiendo el proyecto de Carlos Ferrater, una propuesta que convertirá los antiguos almacenes de tabaco en rama en espacios de oficinas y locales comerciales. Situados a lo largo del nuevo paseo fluvial, estos edificios ofrecerán unos 9.000 metros cuadrados de espacios terciarios y comerciales, con terrazas abiertas al río y espacios de trabajo. En cuanto al hotel, obra de Carlos Ferrater, contará con 210 habitaciones y suites y una variedad de servicios como restaurantes, gimnasio, spa, piscina y diversos espacios destinados a eventos, entre los que destaca un salón de actos.

El proyecto promueve la creación de un paseo fluvial, para la que se ha eliminado gran parte del arbolado existente con la intención de acercar los espacios libres al río y, no cabe duda, poder ocupar la nueva superficie con terrazas y veladores. Como punto añadido, se incluye una polémica pasarela para reducir unos pocos metros su conexión con el centro de la ciudad. La Comisión Provincial de Patrimonio Histórico de Sevilla, adscrita a la Consejería de Cultura, ha aprobado recientemente este proyecto al considerar que no supone una afección negativa al Palacio de San Telmo, edificio catalogado como Bien de Interés Cultural (BIC), en cuyo entorno de protección se ubica.

REFLEXIONES SOBRE LA NUEVA IMPLANTACIÓN: IMPACTOS ARQUITECTÓNICOS, DESTRUCCIÓN DE UN CONJUNTO PATRIMONIAL INDUSTRIAL Y UNA OPORTUNIDAD PERDIDA

Si bien, tras la pérdida de su funcionalidad primitiva se han sentenciado a los edificios fabriles como “ruinas industriales”, siendo consideradas áreas de conflicto entre el desmantelamiento y la posibilidad de recuperación, suponen unas arquitecturas con una gran capacidad de transformación y reciclaje de sus instalaciones para acoger nuevos usos y actividades, lo que convierte a estos complejos fabriles en áreas de oportunidad tanto para la reactivación urbana como para el fortalecimiento de las identidades sociales y las comunidades que se concitan en torno a ellas (Sánchez-Montañéz y Castilla, 2020). No es necesario insistir en su papel relevante como repositorios de la memoria de las sociedades contemporáneas (Sobrinó y Sanz, 2019). Es necesario discrepar con todos aquellos que argumentan que, una vez cerrada la fábrica, el uso industrial resulta incompatible al encontrarse ubicada en un entorno urbano residencial de alta densidad y una posición privilegiada en la ciudad. Existen investigaciones que demuestran la capacidad de reprogramación de edificios de arquitectura fabril y de la producción a través de estrategias proyectuales respetuosas que permiten la implementación en el mismo de nuevas formas de producción asociadas al sector cultural y creativo, unas industrias “blanda” (Tabali et al., 2023, 2024).

Frente a la conservación de valores o a la búsqueda de soluciones creativas, actúa un modelo de ciudad imperante en el que no importan cuántos hoteles puede soportar la ciudad con la repercusión negativa sobre residentes o usos ya consolidados, o acentuar la tendencia hacia el monocultivo económico del turismo (Sobrino, 2014). Ni siquiera si un proceso de rehabilitación está diseñado desde el respeto patrimonial a una antigua factoría industrial que bien podría servir para innovar nuevas estrategias que repercutan en el desarrollo local (Sobrino, 2018a).

Tampoco importa, como se debatió en aquel pleno de 2021, si era bueno apostar otra vez por hoteles cinco estrellas sin hacer un estudio sobre la capacidad de carga de la ciudad para mantener y convivir con esta cuantía de hoteles de alto nivel, mientras se dejan 36.500 m² en manos privadas frente 3.500 m² para equipamientos públicos o bien se permite que sea un fondo de inversión quien promueva la actuación, lo que hace suponer que antepondrá su propio beneficio a cualquier consideración común que no esté estrictamente determinada.

Altadis, constituía un conjunto integral y unitario, el único ejemplo español que reúne las características tipológicas de una *Company Town* en tejido urbano consolidado, donde la funcionalidad de todas sus partes es su principal atributo patrimonial, atributo y valor que no ha sabido preservar ni el Catálogo de la Gerencia de Urbanismo de Sevilla (2017) ni el Informe de valores patrimoniales del IAPH, lo que demuestra un desconocimiento de los valores del patrimonio arquitectónico moderno (Docomomo), del patrimonio industrial (Carta (TICCIH, 2003) y del Patrimonio Histórico Urbano (Sobrino, 2018b). Y si no es desconocimiento (que no se debería suponer en los técnicos del IAPH), hay que preguntarse qué intenciones espurias han llevado a soslayar estos principios rectores. En algún momento habrá que reflexionar con profundidad cómo uno de los edificios racionalistas más significativos de Sevilla ha tenido un destino similar a otro ejemplo emblemático del Movimiento Moderno en la ciudad -escaso y denostado-, la antigua Jefatura Superior de Policía de Sevilla, que está sufriendo los impactos de su transformación, también, como hotel de cinco estrellas (Romero-Ojeda, 2023).

FIGURA 4: Demolición de la fachada y espacios centrales del edificio de Talleres y Oficinas



Fuente: José Manuel Romero Ojeda

FIGURA 5: Se observa la destrucción de los Almacenes de Rama nº1 y nº2, de las edificaciones auxiliares y del edificio de Oficinas y Talleres. Se conserva la fachada hacia el río de los Almacenes de Rama y tan sólo las fachadas perimetrales y una crujía de la estructura del edificio de Talleres



Fuente: José Manuel Romero Ojeda

Como puede observarse en la Figuras 4 y 5, lo que ha supuesto la nueva implantación va más allá de una serie de impactos arquitectónicos: ha provocado la destrucción total de las características tipológicas del inmueble y la pérdida de sus atributos patrimoniales.

5. CONCLUSIONES

A pesar de que en el proyecto de calificación de suelos reflejaba que “la actuación pretende mantener parte importante de la edificación existente, rehabilitándola y reutilizándola, como memoria de la fábrica de tabacos y del propio barrio de los remedios”, las actuaciones demuestran que se está procediendo a demoler casi la totalidad de las edificaciones que conformaban el anterior conjunto, lo que supone una absoluta alteración de la tipología del complejo fabril primitivo.

A pesar de que el grado de protección era reducido, se observan intervenciones que parecen exceder lo permitido por la normativa de protección. Un nuevo ejemplo del poder transformador que posee la industria turística.

Como ocurre con la antigua Jefatura Superior de Policía de la Gavidia, parece que el turismo es el activador más inmediato para proyectos estancados y con falta de ideas políticas, que no sociales ni ciudadanas. Por muchas veces que lo repitan, procesos que alejan a la ciudadanía del derecho de ocupar y disfrutar el patrimonio que le ha sido legado, no son “proyectos de ciudad”. Procesos que traicionan la memoria de una sociedad y que hacen ilegibles los repositorios de esa memoria, no son “proyectos respetuosos con el patrimonio”.

Resulta evidente que el complejo no contaba con un nivel de protección acorde a la tipología industrial del inmueble y a su valor patrimonial derivado de los distintos aspectos comentados, siendo una falta gravísima por parte de la administración competente en materia de patrimonio cultural su no inclusión en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, en el que se inscriben los bienes que se quieren someter a una “singular protección y tutela”. Este hecho ha provocado que la ciudad haya perdido el único ejemplo de *Company Town* con el que contaba.

El valor fundamental de Altadis residía en su todo integral: los espacios construidos y los no construidos. Las edificaciones en conjunto, la arquitectura que las caracteriza y sus vacíos. Su luz interior. Espacios que

responden a un proceso, a una organización productiva y a la memoria del trabajo de una ciudad. Guardan vestigios materiales e inmateriales. Debemos preguntar por enésima vez si estos elementos no merecen tener un valor reconocido e instrumentos que lo protejan. Ahora, esta pieza singular y valiosísima se ha perdido, transmutada en una máscara de sí misma sin significado para las futuras generaciones. Y no la hemos protegido.

6. REFERENCIAS

- Ayuntamiento de Sevilla (2006). *Plan General de Ordenación Urbana de Sevilla*. Gerencia de Urbanismo. <https://bit.ly/40ugi9W>
- Ayuntamiento de Sevilla (2015). *Convenio Urbanístico para la Innovación del PGOU 2006, entre el Ayuntamiento de Sevilla y Altadis*. SAU. <https://bit.ly/4bjTB5>
- Ayuntamiento de Sevilla (20 de marzo de 2015). *Acta de la sesión celebrada por el Ayuntamiento de Sevilla en el Pleno del 27 de marzo de 2015*. <https://bit.ly/3WgC2DE>
- Ayuntamiento de Sevilla (2018). *Catálogo de la Fábrica de Tabacos Altadis*. <https://bit.ly/3CaGJYP>
- Ayuntamiento de Sevilla (7 de marzo de 2019). *Jornada de debate en torno al futuro de la antigua fábrica de tabacos de Altadis en los Remedios*. Gerencia de Urbanismo y Medio Ambiente. <https://bit.ly/4g4lje0>
- Ayuntamiento de Sevilla (20 de febrero de 2020). *Acta de la Sesión Plenaria de 20 de febrero de 2020*. <https://bit.ly/4aijqc0>
- Consejería de Cultura (10 de enero de 2019). *Acta de la Sesión de la Comisión Provincial de Patrimonio Histórico de 10 de enero de 2019*.
- Estévez Salazar, S. (2023). *Antigua Fábrica de Tabacos de Altadis en Sevilla Estudio de un proceso de rehabilitación urbana y patrimonial*. (Trabajo Fin de Máster Inédito). Universidad de Sevilla, Sevilla. <https://bit.ly/4gRPpm2>
- Harillo, S. (15 de diciembre de 2012). *Propuesta para revitalizar la Fábrica de Altadis*. Cultura de Sevilla. <https://bit.ly/4hdrDAu>
- Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) (20 de diciembre de 2018). *Informe sobre los valores patrimoniales de la antigua fábrica de tabacos Altadis en Sevilla*. <https://bit.ly/3WjIKtP>
- Jover, J., & Díaz-Parra, I. (2020). Gentrification, transnational gentrification and touristification in Seville, Spain. *Urban Studies*, 57(15), 3044-3059. DOI: <https://bit.ly/4jfqGVx>
- Navarro Antolín, C. (28 de mayo de 2023). *Un hotel de ocho plantas dominará la fachada del río en la antigua Tabacalera*. Diario de Sevilla. <https://bit.ly/3DUXIEz>

- Pérez de Lama, J. (2015). *Propuesta Fab Lab / Fab Center para Altadis, Sevilla*. Arquitectura contable. <https://bit.ly/4ahgpZJ>
- Rodríguez Gordillo, J.M. (2002). *La difusión del tabaco en España. Diez estudios*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Romero Ojeda, J.M. (27-29 de septiembre de 2023). *La rehabilitación como hotel de un edificio DOCOMOMO: el caso de la Jefatura Superior de Policía de Sevilla*. XII Congreso DOCOMOMO Ibérico. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid; Museo Patio Herreriano.
- Sánchez-Montañés, B. y Castilla, M. V. (2020). Fábricas de resiliencia. Una oportunidad para el patrimonio industrial: el caso de La Trinidad. *ACE: Architecture, City and Environment*, 15(43), 9192. DOI: <https://bit.ly/4haQuVO>
- Sánchez-Montañés, B.; Romero-Ojeda, J.-M.; Castilla, M. V. (2023). The impact of overtourism on architecture and urban space in historic cities: an understudied phenomenon. *Journal of Tourism Analysis Revista De Análisis Turístico (JTA)*, 30(1). DOI: <https://bit.ly/3UQzlqI>
- Sobrino Simal, J. (2 de abril de 2014). *Operación Altadis*. Diario de Sevilla. <https://bit.ly/4j7BiKZ>
- Sobrino Simal, J. (10 de marzo de 2018a). *Altadis: la Tate Gallery del sur*. Diario de Sevilla. <https://bit.ly/4jcuqvQ>
- Sobrino Simal, J. (25 de abril de 2018b). *Salvemos Altadis*. Viva Sevilla. <https://bit.ly/3C8lt3q>
- Sobrino Simal, J. y Sanz Carlos, M. (2019). *Carta de Sevilla de Patrimonio Industrial 2018. Los retos del siglo XXI*. Centro de Estudios Andaluces, Junta de Andalucía.
- Tabali, S.; Romero-Ojeda, J.-M., Carrascal Pérez, M.F. (2023). Industrias creativas y patrimonio industrial. Metodologías para la construcción de un panorama internacional de referencias en B. Yañez Martínez, L. López-Méndez, D. Zapatero-Guillén (Ed.), *Arte y educación en contextos multidisciplinares* (pp. 249-268). Madrid: Dykinson.
- Tabali, S.; Romero-Ojeda, J.-M., Carrascal Pérez, M.F. (2024). Arquitecturas Industriales y Transformación Creativa. Un Panorama Internacional. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, 31, 114-133. <https://doi.org/10.12795/ppa.2024.i31.06>
- TICCIH (2003). *Carta de Nizhny Tagil sobre el Patrimonio Industrial*.
- TICCIH (20 de abril de 2022). *Alegaciones al cambio de uso de la antigua Altadis (Sevilla)*. Comité Internacional para la conservación y defensa del Patrimonio Industrial. <https://bit.ly/4gRXTtt>

UNA VISIÓN ILUSTRADA DEL ARTE CARMELITA ABULENSE: LOS EDIFICIOS TERESIANANOS EN EL *VIAGE DE ESPAÑA* DE ANTONIO PONZ

MARÍA SÁEZ-MARTÍN

Universidad de Salamanca

EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN

Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

El siglo XVIII supuso a nivel europeo y nacional un momento de profundos cambios, en todos los sentidos. Esta metamorfosis también afectó al Arte y a la visión que se tenía de dicha disciplina. En España, uno de los hombres que se colocó en el primer plano de la panorámica ilustrada fue el abate Antonio Ponz (1725-1792), quien, desde su cargo como Secretario en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y, posteriormente, con su *Viage de España*, se hizo eco -era muy consciente de la carencia de una guía exhaustiva de los monumentos de España- de la casi totalidad del patrimonio artístico español, dejando sus opiniones acerca de todo aquello que anotó.

Teniendo como detonantes la catalogación de sus bienes tras la expulsión de los jesuitas en 1767 y rebatir una serie de juicios de carácter espurio que se hacían en dos obras recientemente publicadas en Italia, la de Norberto Caimo y la de Francesco Milizia, que dejaban el nivel cultural, social y monumental de España en una posición ínfima, el *Viage de España* se estructura en dieciocho tomos, escritos de forma epistolar y publicados entre 1772 y 1794, el último de ellos de carácter póstumo, realizado por José Ponz teniendo en cuenta las notas que había dejado manuscritas su tío. El éxito de la obra fue inmediato y en 1776 comienza a ver la luz una segunda edición de los trece primeros volúmenes, cuya publicación se dilata hasta 1788; a partir de 1787 se

reedita de nuevo, y esta tercera edición incluye hasta el tomo VI, reimpresso en 1793. La encargada de llevar a cabo tamaña labor ecdótica fue la imprenta de Joaquín Ibarra, en Madrid (Frank, 1997; León y Sanz, 1994). La obra de Ponz es fruto de la visión de un viajero y lector impenitente, con un alto sentido del compromiso con los ideales ilustrados, que creyó en el poder regenerador de la educación y cuyo trabajo sólo se vio truncado con su muerte. En realidad, el aspecto artístico del *Viage* no es en modo alguno la única materia que se trata; es más, hay autores que opinan que el recorrido artístico por el territorio español es tan sólo una excusa para poner de manifiesto la realidad patria; la sociedad, la despoblación, la economía, la industria, la repoblación forestal, la superpoblación eclesiástica, las obras públicas (Crespo, 2008) o la educación fueron algunos de los temas que aparecen a lo largo de las páginas casi sin interrupción, aportando su opinión y sus juicios reflexivos, que no pasaron desapercibidos a la clase política, sirviendo como apoyo sobre el que cimentar futuros proyectos de reformas, y convirtiendo así al *Viage de España* en un palimpsesto temático, en el que basta con mover levemente la primera capa para encontrar multitud de cuestiones que afectaban a la contemporaneidad nacional.

En 1783 se publica la primera edición del Tomo XII de dicho viaje - con una segunda edición en 1788-, en el que, entre otras provincias, se incluye la de Ávila, si bien es el propio Antonio Ponz quien aclara al lector que las referencias relativas al paraje de Guisando las puede encontrar en la Carta VII del Tomo II, publicado en 1773 (segunda edición, 1777; tercera edición, 1788). Y gracias a un comentario que realiza, entre quejas y reproches, al describir el “suntuoso sepulcro de mármol del citado Mosen Rubin de Bracamonte”, en la homónima capilla, sabemos que nuestro viajero estuvo en Ávila dos veces “en el espacio de pocos años”, aunque debemos lamentar que no especifique las fechas exactas de esas estancias. Así, nos dice que en la primera visita el sepulcro aún estaba en medio de la capilla -lugar para el que fue concebido-, en la segunda, en 1783, ya lo vio quitado de allí. Cabe imaginar, aunque todo es mera suposición, que ese dismantelamiento tuvo que acontecer hacia 1780. Y si bien el número de ilustraciones (Crespo, 2012) que aparecen en el *Viage* son realmente escasas, sólo ochenta,

teniendo en cuenta la magnitud de la obra, nos resulta cuanto menos llamativo que en el caso de Ávila no incluyera ninguna, ni de la ciudad ni de la provincia, teniendo en cuenta los espacios que visitó.

Antonio Ponz a su paso por Ávila de los Caballeros, y siempre desde su óptica ilustrada, deja constancia de la repercusión que la figura de Santa Teresa (1515-1582) tuvo en el panorama edilicio conventual de la ciudad, así como en el resto de manifestaciones artísticas. Sus juicios y su criterio nos servirán para poder formarnos una idea del concepto de *buen gusto* que se extendió durante la segunda mitad del siglo XVIII, centrándonos en tres conventos estrechamente relacionados con el devenir vital y espiritual de la Santa: el de carmelitas calzadas de la Encarnación, donde profesó; el de carmelitas descalzas de San José, su primera fundación; y el de carmelitas descalzos de Santa Teresa, levantado en el solar de su casa natal. Estos edificios, concebidos y contruidos en diferentes etapas artísticas, se convierten al mismo tiempo en un paradigma de arquitectura, pintura y escultura cuyos promotores, artífices y destinatarios dejaron su impronta. Cada elemento se analizará con minuciosidad, con el fin de entender dichos espacios en el momento en que fueron concebidos y realizados y, por supuesto, en el que Antonio Ponz los recorre.

Un acercamiento de este tipo consigue coligar a dos personalidades diferentes, separadas en el espacio y en el tiempo, pero unidas de algún modo por el relato artístico de lugares que conservan, por un lado, la huella de Santa Teresa, profundamente espiritual y duradera en la ciudad abulense, y por otro, la visión académica e ilustrada de Antonio Ponz, cuyos principios artísticos fueron al mismo tiempo causa y consecuencia de la transformación estética que estaba experimentando la España de la segunda mitad del siglo XVIII.

2. CONVENTO DE LAS CARMELITAS CALZADAS DE LA ENCARNACIÓN

Iniciada su construcción en 1513, a expensas de la priora Beatriz Guiera (o Higuera) y siguiendo un plan unitario que M^a. Jesús Ruiz-Ayúcar apunta que pudo deberse a Vasco de la Zarza -a quien también atribuye el emblema de la Orden que, sostenido por dos ángeles, engalana la

puerta de acceso de la iglesia- se inauguró en 1515, si bien las obras del claustro se prolongaron hasta mediados de los años treinta y las de la iglesia algunas décadas más (Moreno, 2014). Fue en este convento donde Teresa de Cepeda y Ahumada ingresó como postulante en 1535 y profesó como monja en 1537, y fue también en el que más tiempo pasó, un total de veintisiete años, hasta que en 1562 salió para iniciar sus fundaciones.

FIGURA 1. *Interior del Convento de las Carmelitas Calzadas de la Encarnación*



Fuente: Fotografía de Eduardo Azofra Agustín y María Sáez-Martín

La historia constructiva del monasterio sufrió grandes cambios a lo largo del siglo XVIII, encontrándose Antonio Ponz con un espacio, muy barroquizado, que poco tenía que ver con la primitiva imagen que presentaba en el Quinientos. Tras varias décadas de reformas, la mayor transformación se lleva a cabo entre 1740 y 1744, de la mano de Mateo González, quien derribó la cabecera original y la sustituyó por una nueva rematada con testero recto. El interior se vio revestido por molduras y yeserías plenamente barrocas (Moreno, 2014), hecho que

provocó el gran disgusto de nuestro viajero. No en vano, sus primeras palabras, tras indicar que se trata del convento donde Santa Teresa tomó el hábito, son las siguientes: “Todos los retablos de la Iglesia son de mala talla, y buenos para hacer reír á los inteligentes”. Tan sólo parece salvar de la quema un pequeño altar que encuentra en la capilla de la Transverberación de Santa Teresa, iniciada en 1631 en el espacio original donde se ubicaba la celda de la santa y cuyo promotor fue Francisco Márquez de Gaceta (c. 1562-1631), obispo de Ávila desde 1627 hasta su muerte, circunstancia que provocó la pérdida de la financiación y, como consecuencia inmediata, la paralización de las obras durante noventa años (Moreno, 2014).

En ese “apreciable altarito antiguo” encontró una pintura de su gusto, una Piedad, “que es Jesuchristo difunto en brazos de nuestra Señora... y las figuras son del natural”, que no duda en atribuir a Luis de Morales, pero que en nuestra opinión tiene más de copia o de obra de taller inspirada en la versión del pacense. El Divino utilizó ese esquema compositivo e iconográfico en numerosas ocasiones desde finales de la década de los cincuenta hasta los años setenta del siglo XVI, motivo por el que el modelo se pudo popularizar (Azofra, del Barrio y Gil, 2023). Este cuadro, que hoy se encuentra en el muro del lado del evangelio de la capilla mayor, no fue visto por Gómez Moreno, o no despertó su interés, pues no lo cita en su *Catálogo*. Él sí que vio la otra pintura -la última obra a la que Ponz se refiere en este monasterio-, una “Presentación de nuestra Señora al Templo”, ubicada en el mismo espacio donde se encuentra ahora, en el ático del retablo del lado de la Epístola de la capilla de Santa Teresa. Ponz la asocia al estilo y gusto de Federico Barrocio, pero el historiador granadino afirma que es una obra madrileña y la pone en el haber del círculo de Eugenio Cajés (Gómez Moreno, 1901). En cualquier caso, y a pesar de las reticencias barrocas del abate, la entrada al monasterio de la Encarnación sigue sobrecogiendo por su silencio; la devoción se palpa en cada rincón -independientemente de la fe individual del visitante- y se escuchan, susurradas, las palabras de la Santa, pertenecientes más a otro -o, quizás, no tanto- tiempo: “Nada te turbe, nada te espante; todo se pasa”.

3. CONVENTO DE CARMELITAS DESCALZAS DE SAN JOSÉ

Tras abandonar la catedral, Antonio Ponz advierte al lector que, a continuación, va a referirle “otras cosas relativas a las Nobles Artes”, que ha ido viendo por la ciudad de Ávila, y que ese recorrido lo va a empezar -a nuestro entender, de manera totalmente aleatoria- por el Convento de san José de carmelitas descalzas, que “fué el primero que fundó Santa Teresa”. El primer comentario, por cierto, brevísimo, se centra en la portada de la iglesia, de la que nos dice “que es de arquitectura sencilla”, y en la que sólo destaca “una estatua de marmol, que representa el santo titular (y al Niño Jesús) casi del natural, y me pareció de Juan Bautista Monegro; pero, segun otras noticias (no nos indica las fuentes, y es de lamentar), la hizo un Escultor Genovés, llamado Giraldo”. Como bien recoge el abate, esta imagen, que acusa la manera de Monegro -arquitecto, ensamblador y escultor que desarrolló su actividad en Madrid, El Escorial y su Toledo natal en las últimas décadas del siglo XVI y dos primeras del XVII (Suárez, Diccionario), se debe en realidad a Giraldo de Merlo, un destacado escultor del foco toledano, con obra extendida por diversos ámbitos. De origen desconocido, quizás flamenco, aparece en Toledo en 1602, donde falleció en 1620. Su estilo, de un severo clasicismo, queda patente en esta estatua de San José -provisto de la sierra del oficio de carpintero-y el Niño que, encargada por Francisco de Mora en 1608 -año de inicio de la construcción de este convento-, es una de las pioneras de esta temática tan impulsada por los carmelitas (Marías, 1981; Martín González, 1983; Andrés, Diccionario).

A nuestro entender, es una pena que Ponz no aluda al autor del proyecto de este convento, el arquitecto Francisco de Mora que, discípulo y heredero de Juan de Herrera como arquitecto real, se formó a la sombra de la gran fábrica del Real Palacio-Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, cuyo ideario edilicio aprendió, continuó, interpretó y comenzó a superar y desintegrar. Y será aquí, en este cenobio, sobre todo en su iglesia, que estaba terminada en 1610, donde Mora -que en esta ocasión se convirtió, junto a Francisco Guillamas Velázquez, tesorero real, en el promotor del convento iniciado por Santa Teresa hacia 1562 en Ávila-materialice una de sus obras cumbres, por las novedades que plantea y

que tanta influencia tuvieron en la arquitectura hispana del Seiscientos, porque fue en ese templo donde realmente acabó formulando uno de los tipos de fachada más definidores del hacer edilicio conventual del siglo XVII en el ámbito peninsular, esa que algunos denominaron protobarroca y otros sencillamente carmelitana (Cervera, 1950; Ruiz, 1982; Cervera, 1982; Blasco, 2004; Moreno, 2014). Antes de seguir, cabe recordar que Mora llegó a conocer a Santa Teresa y que la admiración que sentía por la santa y por las carmelitas descalzas le llevaron a comprar en este templo, aunque ya tenía otra en la iglesia madrileña de San Francisco, una capilla para su enterramiento que puso bajo la advocación de San Andrés, y que su hija Andrea de Mora vendió unos años después de su fallecimiento, en 1617, al canónigo Agustín de Mena, quien la dedicó al Nacimiento de Nuestro Redentor (Cervera, 1990).

Y, del mismo modo, es de lamentar que el abate, antes de entrar en la iglesia, no repare en la novedosa fachada ideada por Francisco de Mora, ajena a los esquemas desarrollados por Juan de Herrera y los arquitectos del foco clasicista vallisoletano, y en cuya prolija descripción ya nos detuvimos en otro trabajo (Moreno, Azofra y López, 2022). Si bien es cierto que algunos de esos elementos ya habían sido empleados de manera aislada en construcciones anteriores, incluso al foco herreriano, nunca se había optado por combinarlos todos juntos, generando una nueva tipología de fachada, de esquema vertical —se trata, en realidad, de un rectángulo de proporción aurea—, desarrollada en dos planos partidos y dividida en tres cuerpos en altura, delimitada por pilastras y coronada en un frontón triangular que, horadado en el centro por un óculo y rematado con bolas escurialenses en las esquinas, a plomo con los riñones, y una cruz en el vértice superior, deriva de El Escorial. Por otra parte, la escasa molduración, o excesiva planitud, de los elementos que la definen —pilastras, líneas de imposta, cajeados, etc.— queda contrarrestada, dotándola de una cierta plasticidad y “sentido pictórico”, por el retranqueamiento del cuerpo superior, los potentes frontones triangulares y la extraordinaria variedad de granitos seleccionados para su ejecución, donde el criterio estético de Francisco de Mora resultó, a nuestro entender, determinante a la hora de lograr esa armoniosa diversidad (Moreno y Azofra, 2023).

FIGURA 2. *Exterior del Convento de las Carmelitas Descalzas de San José*



Fuente: Fotografía de Eduardo Azofra Agustín y María Sáez-Martín

Y, otro tanto, en realidad, mucho más, sucede en el interior de la iglesia, que dibuja planta de tipo salón de una nave dividida en tres tramos, cubiertos con bóvedas baídas timbradas con cartelas alusivas a Jesús, María y José, con seis capillas laterales -tres a cada lado- adosadas e intercomunicadas (varias levantadas con anterioridad) y todas, menos una, cubiertas con singulares cúpulas, y presbiterio cuadrangular de gran desarrollo que, con pilares achaflanados y un profundo testero, se cierra con una llamativa bóveda que arranca de pechinas casi planas que dan paso a una excelente bóveda baída octogonal para la que no encontramos parangón. Y es aquí, en el interior del templo, donde se vuelve a dar una cuidada y estudiada selección de los diversos granitos procedentes de las cercanas canteras a Ávila buscando un efectista y espectacular cromatismo, destacando sobremanera el uso en las bóvedas -se trata, además, hasta donde sabemos, del último ejemplo en la arquitectura abulense- del granito silicificado rojo y blanco, la piedra sangrante, que además se policromó con el fin de potenciar esas tonalidades (Moreno y Azofra, 2022).

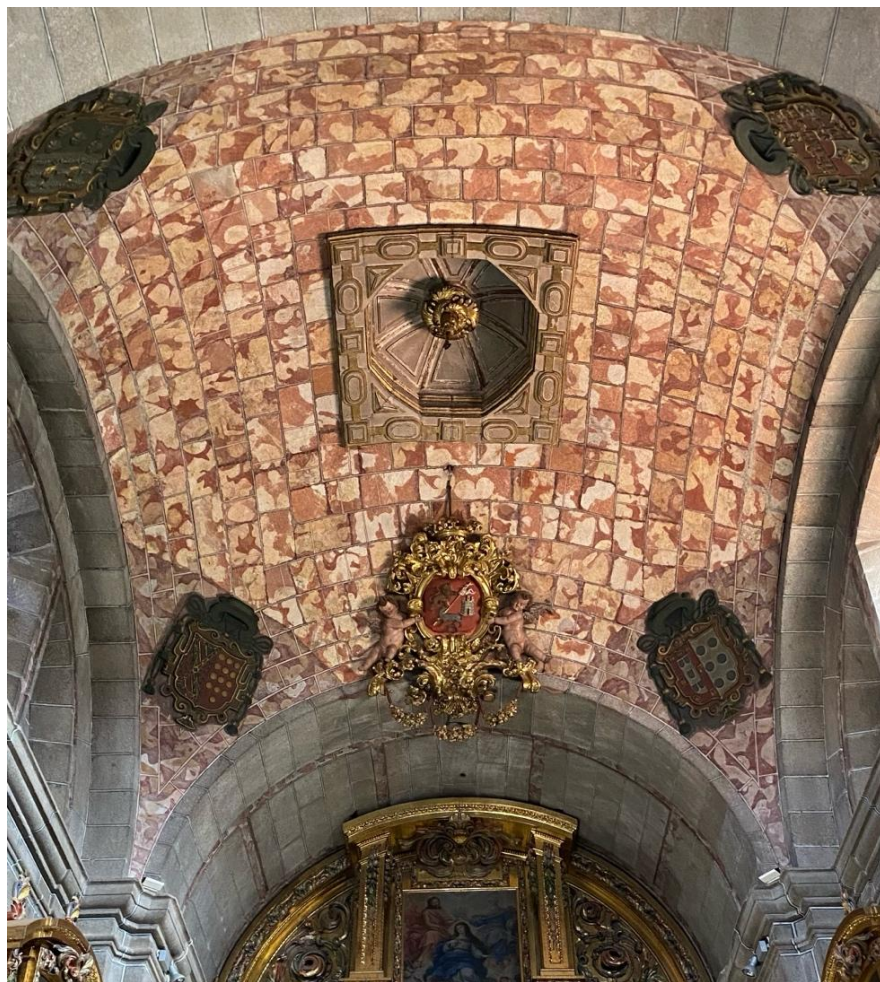
En el interior de la iglesia Ponz irá recorriendo todas y cada una de las capillas, describiendo de manera pormenorizada los retablos y, sobre

todo, las pinturas que en ellos ve. Así, en la primera capilla del lado del evangelio, desde los pies, la capilla que adquirió Francisco de Mora y que su posterior propietario dedicó al Nacimiento de Nuestro Redentor, destaca las pinturas calificándolas de “muy buenas”, apuntando además que “no sería de mal gusto su fundador, que refiere este letrado puesto en ella: Agustín de Mena, Canónigo de la Santa Iglesia de Avila, fundador de (fundo y doto) esta capilla; y trasladó a ella á sus padres, y á Francisco de Mena su hermano, año de 1618”. Así, en el retablo principal, el que queda frente al arco de acceso, coetáneo con las fechas de la fundación de la capilla, Ponz nos dice que en la calle central de su único cuerpo luce un cuadro del Nacimiento de Cristo -obviando los cuatro que hay en las dos calles laterales, dos en cada una de ellas, uno encima del otro, y cabe suponer que se trata de los evangelistas- y en el ático otro de Nuestra Señora con el Niño. Además, “en la pared del lado del Evangelio”, organizada a manera de un retablo, presenta en la calle central, un Calvario, flanqueado -dispuestos dos a dos, uno encima del otro, y todos de busto prolongado, más que de “medio cuerpo”- a un lado, Santo Domingo de Guzmán y San Jerónimo, y, al otro, San Juan Bautista y San Agustín, y en el supuesto ático, la Adoración de los Reyes. Y, por último, en la otra pared, en la supuesta calle central, el Descendimiento de la Cruz, escoltado a un lado por San Gregorio Magno -a quien Ponz confunde con San Antonio de Padua- y San Francisco de Asís y al otro por San Ambrosio -estos tres sí que son de medio cuerpo-, y encima del Descendimiento un “Christo difunto en brazos del Padre Eterno”, en realidad, una Santísima Trinidad entre un coro de ángeles. El abate afirma que son “muy bellos” los cuadros del Descendimiento y de la Santísima Trinidad, y que, al igual que los otros, “eran del célebre Miguel Barroso, que trabajó en el Escorial, si es que su vida llegó hasta el tiempo en que se fundó esta capilla”. A nuestro entender, estas obras no son de Barroso, integrante de la última generación de los pintores escurialenses, quien falleció en 1590 (Pérez, 2010; González, Diccionario), es decir, antes de la fundación de esta capilla, como, por otra parte, sospechaba nuestro viajero. Por último, también advierte que aquí podemos encontrar “en pequeño los Apóstoles, que el Mudo (Juan Fernández de Navarrete) hizo para la Iglesia del Escorial, que si son copias, sabía pintar el que las hizo”. En concreto, se trata de tres

pinturas, encastradas en las paredes laterales del testero, en las que se disponen parejas de apóstoles: Santiago el Mayor y San Andrés; San Pedro y San Pablo; San Juan Evangelista y ¿San Matías o Judas Tadeo?, ambos portan un hacha como atributo, inclinándonos por San Matías, al considerar que el pintor pudo cometer un pequeño desliz, si tenemos en cuenta que en el cuadro de referencia, el de Navarrete el Mudo, se trata de San Mateo.

Siguiendo sus pasos, en la “segunda capilla”, la de la Concepción de Nuestra Señora, el abate ve “un bello altar, como (el de) la antecedente, y en él la Imagen de la Concepción, pintura como otras repartidas en el mismo, de estilo flamenco”, que suponemos barrocas, aunque poco más podemos decir, ya que nada queda de todo ello, habiendo sido sustituido no hace mucho por un nuevo retablo que en su hornacina central acoge una imagen de la Virgen del Carmen con el Niño. Comprada al convento por el matrimonio Francisco Guillamas Velázquez y Catalina Rois en 1611, la utilizaron como sacristía de su capilla funeraria (Cervera, 1982), la siguiente, la de Nuestra Señora de la Asunción. En esta ocasión, Ponz destaca el cuadro de la Asunción del retablo, “representada sobre trono de muchos Angeles”, calificándolo de “apreciable”, al igual que la Coronación del ático, “como los Santos del basamento de las columnas”. Y, por primera vez, destaca el aspecto edilicio, al afirmar que esta capilla “es de muy buena arquitectura” y está adornada con “dos suntuosos sepulcros colaterales”, correspondientes al matrimonio fundador de esta capilla funeraria, “con urnas dentro de los nichos”, cada uno con dos pilastras corintias, y su frontispicio: hay bellísimas estatuas de mármol arrodilladas -puestas en el haber del escultor catalán Antonio de Riera (Martín, 1983), que tuvo que hacerlas antes de 1629, incluso en la década anterior-, leyéndose en el letrero de la del lado del Evangelio (la del marido): Francisco Guillamas Velazquez, Señor de las Villas de la Serna, Badillo, y los Povos, Regidor de esta Ciudad, Maestro de las Cámara de los Señores Reyes Felipe II, III, y IV, y Tesorero de las Serenísimas Reynas Doña Ana, Doña Margarita, y Doña Isabel, y del Consejo de Hacienda del Señor Felipe IV, fundó esta capilla. Murió de ochenta y dos años en Madrid á tres de Octubre de 1630”. Y sus restos fueron trasladados a esta capilla el 22 de marzo de 1637 (Cervera, 1982).

FIGURA 3. *Interior del Convento de las Carmelitas Descalzas de San José*



Fuente: Fotografía de Eduardo Azofra Agustín y María Sáez-Martín

A continuación, nuestro viajero continúa su recorrido por las tres capillas del lado de la epístola, comenzándolo también por los pies y destacando, una vez más, las pinturas existentes. Así, en la primera, dedicada a Santa Teresa, la menos importante desde el punto de vista arquitectónico y que también fundó Francisco Guillamas, Ponz considera que el cuadro en el que se representa a San José y a la Virgen María poniendo un collar a Santa Teresa -favor divino del que nos habla la propia Santa-, es “obra razonable”. En la siguiente capilla, fundada y dotada por el maestro

Gaspar Daza (fallecido en 1592), que la puso bajo la advocación de la Natividad de la Virgen y que ya existía cuando Francisco de Mora proyectó la actual iglesia (Cervera, 1982), el abate califica una “Sacra Familia” como “cosa buena, al modo de las pinturas de la capilla de Mena”. Quizá sea así, pero también resulta complicado admitir que Ponz se refiera, con una apreciación tan positiva, a las dos pinturas que hoy acoge la predela del retablo de esta capilla -ensamblado en la época fundacional- y en las que se representa el Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada y el Nacimiento de la Virgen. En la tercera capilla, la de San Lorenzo -fundada en 1578 por Lorenzo de Cepeda, hermano de Santa Teresa- no se reprime a la hora de calificar o de descalificar el retablo plenamente barroco, churrigueresco, que allí hay: “ya es de los de moda, es el único que afea la Iglesia por su extravagante adorno”. Por otra parte, considera que el cuadro principal del mismo, en el que se representa El martirio de San Lorenzo, cae en el haber —“me ha parecido pintura”, nos dice- de Alonso del Arco; artista madrileño de fines del siglo XVII, murió en 1704, sordomudo de nacimiento y discípulo de Antonio Pereda, motivo por el que se le conocía como “el sordillo de Pereda” (Pérez, 2010). Por último, Ponz también nos indica que “En la pared del lado del Evangelio (se refiere siempre a la que está a la izquierda del acceso) hay una urna sepulcral sin particular ornato, que es de Lorenzo de Cepeda, hermano de Santa Teresa, y cuya lápida dice: Falleció Lorencio de Cepeda á 28 de Junio del año de 1580. Es fundador de esta capilla, y hermano de la Santa fundadora de esta Casa, y de todas las Descalzas Carmelitas”. Sabemos que esta capilla, en la que están enterrados los hermanos y familiares de Santa Teresa, aún no se había iniciado a la muerte de la Santa, si bien fue una de las que Francisco de Mora dejó sin derribar cuando proyectó la nueva iglesia (Cervera, 1982).

Una vez más, Antonio Ponz pone de manifiesto sus amplios conocimientos artísticos al hablar del retablo mayor, “que es bastante bueno, aunque no tan antiguo como los referidos”; en este sentido, sabemos que se estaba realizando en 1672 en Segovia, según trazas de Pedro de la Torre y que muy bien pudiera ser obra del ensamblador José Vallejo Vivanco (Martín, 1983). Considera las pinturas “de mérito nada inferior á las de la citada capilla de Mena” y son: San Pedro y San Pablo que,

de medio cuerpo, están en la predela; San Elías y Santa Teresa, “figuras del natural”, ocupan la parte inferior de las calles laterales del cuerpo principal, y encima de ellas, San Joaquín y Santa Ana, también de medio cuerpo; y en el ático, la Coronación de la Virgen. En la hornacina de la calle central -a la que Ponz se refiere como “el parage principal”- luce una excelente estatua de San José con el Niño, de gran tamaño, de carácter cortesano y que guarda relación con el estilo elegante y reposado del escultor Manuel Pereira (Martín, 1983).

Además, señala que en la capilla mayor, al lado de la epístola, está el sepulcro del fundador de la anterior capilla mayor, el obispo Álvaro de Mendoza. En un arcosolio avenerado luce, “con otros ornatos”, la magnífica estatua orante del prelado esculpida por Esteban Jordán entre 1587 y 1588 en alabastro (Cervera, 1982), y no en mármol, como apunta Ponz. Encima del sepulcro, en el muro, en una gran losa de pizarra, se lee: *Alvarus de Mendoza Dei gratia quondam Episcopus Abulensis, deinde Palentinus, Comesque Perniae, hujus capellae fundator, necnon ejusdem Monasterii, totiusque Ordinis benemerentissimus protector. Obiit XIX Aprilis MDLXXXVI*”. El abate nos recuerda que este prelado, aunque falleció en Valladolid, descansa aquí. Asimismo, nuestro viajero no escatima halagos para el cuadro de Jesucristo atado a la columna que, “de tamaño del natural”, vio, “desde la distancia”, en el lado del evangelio del presbiterio, y que no hoy ya no se encuentra ahí. Afirma: “obra de excelente efecto, que pudiera competir con cualquier figura de Ticiano” y que le “pareció del Racionero Cano”. Por último, antes de abandonar este recinto, Ponz nos dice que las religiosas de este convento también enseñan algunas cosas (reliquias), “que fueron del uso de su fundadora Santa Teresa”.

4. CONVENTO DE CARMELITAS DESCALZOS DE SANTA TERESA

Antonio Ponz inicia su comentario acerca del convento de Santa Teresa de carmelitas descalzos reseñando que en su iglesia se atesoran una serie de reliquias de la Santa, en concreto, “un báculo, un rosario, y el dedo índice”. Construido sobre el solar natal de Teresa de Cepeda y Ahumada, se puso la primera piedra de la iglesia en la habitación de la Santa el día de san José de 1629, realizando la traza y asumiendo la

dirección de la obra el carmelita fray Alonso de San José (Martín, 1976; Muñoz, 1986). Inicialmente el empuje y financiación de la obra corrió a cargo del obispo de Ávila, don Francisco Márquez de Gaceta -gran devoto de la Santa y primer patrono del nuevo contenido- y de la propia orden carmelitana, y, posteriormente, a partir de 1631, fue Gaspar de Guzmán quien asumió la promoción de esta empresa, aportando cuantiosos caudales para su rápida finalización, acaecida en 1636. La participación del conde-duque de Olivares fue de tal importancia que a nuestro viajero en Ávila le dijeron, y así lo hace constar, que el valido de Felipe IV había sido el fundador del convento; considerando el abate que en esos años se ensamblaron “casi todos los retablos” que decoran el interior de la iglesia. Sin duda, Ponz vuelve a demostrar su acertado “ojo clínico”, sus excelentes conocimientos artísticos, ya que buena parte de esos retablos se realizaron poco después de terminar las obras de la iglesia -se sabe que estaban finalizados en 1649-, siguiendo además un plan iconográfico que estaba predefinido con antelación.

En concreto, se trata del retablo mayor, de los dos colaterales -que hacen pareja y se dedican a la entrega del escapulario a san Simón Stock, el del costado del evangelio, y a la visitación de santa Teresa a los dos primeros carmelitas en Duruelo, el del lado de la epístola- y el de la capilla del Carmen -según la documentación coincidente con la habitación de la fundadora-. A la vista de su traza y detalles decorativos, y de la estrechísima relación que mantienen con otros trazados por él, se deben poner en el haber del propio arquitecto de la casa, fray Alonso de San José (Moreno, 2015).

Ponz tiene palabras de elogio –“Me agradó sobre todo”, escribe- para una “estatua de nuestro Señor atado á la columna... obra de Gregorio Hernandez”, a quien también atribuye -hoy podemos afirmar que con gran participación del taller- pues de su “mano se estima tambien la estatua de Santa Teresa... solo que la han hecho ridícula con una capa de damasco blanco, que han sobrepuesto á la que hizo el Escultor”.

Concebidas originalmente formando grupo, fueron separadas ya en el siglo XVII y hoy -al igual que ya ocurría en la época de nuestro viajero- cada una preside un retablo por separado: la primera el de la capilla junto al crucero en el lado de la epístola y la segunda el de la capilla natal (denominada de las reliquias originalmente).

FIGURA 4. *Exterior del Convento de los Carmelitas Calzados de Santa Teresa*



Fuente: Fotografía de Eduardo Azofra Agustín y María Sáez-Martín

Hoy es bien sabido que el relieve principal del retablo mayor, en el que se representa el pasaje de la imposición del collar a la Santa por parte de San José y la Virgen bajo una nube de ángeles y la Trinidad, fue encargado a Gregorio Fernández. Sobre su factura ya adelantó Martín González lo tardío del encargo en la vida del gran escultor de la escuela barroca castellana -murió en 1636-, circunstancia que sumada a la falta de calidad de algunos detalles ha llevado a pensar que en esta obra el taller tuvo gran peso. También son de Gregorio Fernández, con mayor o menor participación del taller, las tallas -sitas en sus respectivas capillas- de la Virgen del Carmen y de San Juan de la Cruz.

En relación con la iglesia nos dice, a nuestro entender de manera muy significativa, que “es de arreglada, y sencilla arquitectura”; afirmación que resulta realmente sorprendente, e incluso hasta inesperada, en boca de Ponz, sobre todo si tenemos en cuenta que fue aquí, en la fachada de esta iglesia, donde comenzó a romperse con la severidad clasicista, con el clasicismo reductivo, que había caracterizado las fachadas de las iglesias conventuales peninsulares realizadas hasta ese momento en el Seiscientos.

FIGURA 5. *Cristo atado a la columna*, Gregorio Fernández



Fuente: Fotografía de Eduardo Azofra Agustín y María Sáez-Martín

Levantada en la fase final de las obras, hacia 1635/1636, difiere de las realizadas por Francisco de Mora y fray Alberto de la Madre de Dios - en las que se inspira- en la exagerada potenciación de la calle central, en los llamativos cuerpos-espadañas ejecutados por el cantero Juan de Tolosa y que encuadran el núcleo central -el rectángulo dispuesto verticalmente flanqueado por pilastras colosales y rematado en un frontón triangular horadado por un óculo y con bolas escorialenses en el vértice y a plomo con los riñones- y en su elaborado tratamiento decorativo, basado

en un profuso uso del almohadillado (siguiendo modelos de Serlio), de roleos dobles y “ces”, de placas recortadas y de cajeados que salpican toda la fachada, provocando unos perpetuos juegos de luces y sombras, a los que se suman el conjunto de escudos que, de una gran plasticidad, se van escalonando con el fin de recordarnos, con un claro sentido elocuente y parlante, quien es la beneficiaria del edificio, la orden carmelitana, donde se levanta, a ello alude el blasón de los Cepeda, y quien había sido su principal y megalómano promotor, el conde-duque de Olivares, cuyas armas decoran y condecoran el último cuerpo publicitando su magnificencia y generosidad y perpetuando su memoria. Los escudos que flanquean la imagen de Santa Teresa, añadidos en 1916, corresponden al Cuerpo de Intendencia del Ejército y al Doctorado de la titular.

Y, por ello, por esa profusión ornamental y marcada plasticidad de los elementos decorativos, sólo un año después de su inauguración -hecho al que no creemos que fuera ajeno el abate Ponz, teniendo en cuenta la repercusión que tuvo y los debates que suscitó, sobre todo, a lo largo del siglo XVII- se iniciaron las primeras protestas y críticas en el seno del Carmelo hacia aquello que se suponía y entendía que era contrario a las normas de austeridad defendidas por la orden, teniendo incluso que terciar en la polémica el arquitecto real Alonso Carbonel. Este hecho pone de manifiesto que ya a mediados del Seiscientos algunos conventos comenzaban a apartarse de la traza moderada, ligada a modelos clasicistas o postescorialenses acordes al espíritu reformador y a las constituciones de Santa Teresa, y surgía una nueva línea, más barroquizante, que defendía una mayor abundancia ornamental y las llamadas superficies activas, que suponían el final del Clasicismo y abrían el camino hacia el Barroco Pleno. Además, esta fachada fue diseñada como un gran retablo o pantalla fruto de un lenguaje renovador, en realidad, como un foco de atención que reclama el interés del espectador -nuestro interés- cuando se adentra en la ciudad, cuando cruza la muralla, trocándose asimismo en telón de fondo -superando en sus dimensiones la escala general de los monumentos abulenses, como ya indicara Moya Blanco- y en elemento estructurador del espacio circundante, de la plaza, a la que se abre, o cierra, en definitiva, sobre la que se proyecta convirtiéndola en un espacio simbólico, siguiendo la idea apuntada por Olmedo Sánchez para la fachada de la catedral granadina. La fachada de la iglesia del convento de Santa Teresa, que asumió una función

icónica o representativa esencial, siguiendo un planteamiento defendido por Serafin Moralejo para la arquitectura, da empaque al edificio, se proyecta al exterior y recibe a sus distintas audiencias, si bien estas para poder contemplarla en toda su magnitud deben situarse en la plaza frontera, en la Plaza de la Santa, buscando así una evidente implicación urbana. Como ya planteara Giulio Carlo Argan, en este caso se cumple su propuesta de que un exterior catedralicio, nosotros diremos conventual, da constancia de la importancia que posee en el conjunto urbano el edificio religioso, que constituye siempre un elemento monumental en sí mismo, un núcleo de interés público (Moreno y Azofra, 2023).

5. REFERENCIAS

- Azofra, E., del Barrio, A. y Gil, T. (2023). Sobre dos obras, un Cristo atado a la columna y un Ecce Homo, atribuidas a Luis de Morales procedentes de la villa de Alba de Tormes (Salamanca). *Ars & Renovatio*, 11, 20-50
- Blasco Esquivias, B. (2004). Utilidad y belleza en la arquitectura carmelitana: las iglesias de San José y La Encarnación. *Anales de Historia del Arte*, 14, pp. 143-156
- Cervera, L. (1950). La iglesia del monasterio de San José. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 54, pp. 5-155
- Cervera Vera, L. (1982). *Complejo arquitectónico del monasterio de San José en Ávila*. Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica
- Cervera, L. (1990). *El arquitecto Francisco de Mora y Santa Teresa de Jesús*. Asociación de Escritores y Artistas
- Crespo Delgado, D. (2008). El paisaje del progreso. Las obras públicas en el Viaje de España de Antonio Ponz (1772-1794). Generalitat Valenciana
- Crespo Delgado, D. (2012). *Un viaje para la Ilustración. El Viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*. Marcial Pons Historia
- Diccionario biográfico español (<https://dbe.rah.es>)
- Frank, A. I. (1997). El Viage de España de Antonio Ponz: espíritu ilustrado y aspectos de modernidad. Peter Lang
- Gómez-Moreno, M. (1901). *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*. Diputación Provincial de Ávila. Institución Gran Duque de Alba (Edición de 2002)
- León Tello, F. J. y Sanz Sanz, M. V. (1994). *Estética y Teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas

- Marías, F. (1981). Giraldo de Merlo, precisiones documentales. *Archivo Español de Arte*, LIV, nº 214, pp. 163-184
- Martín, J. J. (1976). El convento de Santa Teresa de Ávila y la arquitectura carmelitana. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLII, pp. 305-324
- Martín, J. J. (1983). *Escultura barroca en España (1600-1770)*. Cátedra
- Moreno, R. (2014). Evolución arquitectónica de los monasterios femeninos carmelitas en Ávila: la Encarnación y San José. *Cuadernos abulenses* (Vol. 43)
- Moreno, R. (2015). Aportaciones a la obra y decoración del convento de Santa Teresa de Ávila. *La Institución Gran Duque de Alba a Santa Teresa de Jesús en el V Centenario de su nacimiento*, pp. 69-92
- Moreno, R. y Azofra, E. (2022). De las bóvedas tardogóticas a las baídas: el uso del granito silicificado en los siglos XVI y XVII en Ávila. Olivero Guidobono, S. (Coord.), *Artes y humanidades en el centro de los conocimientos. Miradas sobre el patrimonio, la cultura, la historia, la antropología y la demografía*. Ed. Dyckinson, S.L., pp. 178-203.
- Moreno, R., Azofra, E. y López-Plaza, M. (2022). Ávila monumental. Ocho siglos alzándose en granito. Azofra, E., García-Talegón, J. y Gutiérrez-Hernández, A. M. (eds.), *La piedra en el patrimonio monumental*. Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 137-168
- Moreno, R. y Azofra, E. (2023). En busca de la armoniosa diversidad. El uso selectivo de los diferentes tipos de granitos en el patrimonio monumental abulense desde finales del siglo XV a las primeras décadas del XVII. Olivero Guidobono, S. y Paz Reverol, C. L. (Coords.), *Pueblos y culturas de la prehistoria a la actualidad*. Ed. Dyckinson, S.L., pp. 701-726.
- Muñoz, J. M. (1986). El padre fray Alonso de San José (1600-1654), arquitecto carmelita. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LII, pp. 429-434
- Pérez, A. E. (Edición actualizada por B. Navarrete Prieto) (2010). *Pintura barroca en España (1600-1750)*. Cátedra
- Ponz, A. (1773). *Viage de España*, Tomo II, Edición de la Biblioteca Digital de Castilla y León (a partir de la edición Viuda de Ibarra)
- Ponz, A. (1783). *Viage de España*, Tomo XII, Edición de la Biblioteca Digital de Castilla y León (a partir de la edición Viuda de Ibarra)
- Ponz, A. (1788). *Viage de España*, Tomo XII, (2ª edición) Edición de la Biblioteca Digital de Castilla y León (a partir de la edición Viuda de Ibarra)
- Ruiz, E. (1982). El municipio de Ávila ante la fundación de San José. Historia documentada de algunas dificultades. Ed. Católica

TRES OBRAS DE ORNATO PÚBLICO NO REALIZADAS PARA LA GRANADA DEL SIGLO XIX. PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO IMAGINADO

JAVIER CONTRERAS GARCÍA
Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XIX surgirá el Romanticismo como uno de tantos movimientos artístico-culturales que se darán en la centuria. Este hecho será de profunda importancia para una ciudad como Granada, que se había convertido en el paradigma musulmán en Europa, gracias a las estampas e historias de los viajeros románticos que se habían difundido por todo el continente. De ahí que se cree una «idealidad» en torno a la ciudad, que quedaría bien definida en la famosa frase de Ángel Ganivet: «Mi Granada no es la de hoy, es la que pudiera y debiera ser, la que ignoro si un día será» (Ganivet, 1896). Así, en el imaginario romántico, Granada supone una especie de ciudad de ensueño donde deleitarse con las ruinas árabes sin salir de Europa. Todo ello, señal evidente de un retraso en cuanto a desarrollo, que empezará a paliarse a partir de las intervenciones burguesas del siglo XIX. En palabras de Antonio Checa: «Las minorías ilustradas locales, con frecuencia se limitarán a un urbanismo de salón, que raramente tendrá fuerza para modificar el rumbo de la evolución urbanística de la ciudad» (Checa Godoy, 1974, p. 345).

En este contexto, con una ciudad incapaz de desarrollar grandes obras, ni una reforma interior, surgirán varias propuestas de ornato; que serán las únicas que, no sin dificultades, se puedan llevar a cabo. Aun así, muchas de ellas se quedarán en plano, siendo igualmente interesantes, pues muestran las tendencias decorativas que estaban en boga. Ejemplo de ello, serán las tres obras aquí planteadas.

2. OBJETIVOS

Como principales objetivos que se plantean en esta investigación contemplamos:

- El desarrollo de una puesta en valor de una serie de obras nunca antes estudiadas.
- El uso del patrimonio no construido como un elemento vivo en la historia urbana de la ciudad de Granada.
- Potenciar el discurso sobre el desarrollo urbanístico en la ciudad, al calor de las reformas urbanas decimonónicas europeas.

3. METODOLOGÍA

La metodología de la siguiente propuesta es meramente archivística y de puesta en valor de obras poco o escasamente estudiadas. Para ello hemos realizado una profusa búsqueda de archivo, sobre todo en los archivos Histórico Municipal y el Provincial de la ciudad de Granada, España. Las obras propuesta en esta obra, responden a una selección de proyectos no realizados enmarcados en los procesos de realización de una reforma interior para la ciudad de Granada, y todos se encuentran ubicados cronológicamente en el siglo XIX. Las obras seleccionadas, fueron encontradas todas ellas en el archivo histórico municipal, dentro de otra investigación mayor. Todas ellas son inéditas y no se ha publicado nada sobre las mismas con antelación.

4. BREVE CONTEXTO HISTÓRICO ANTERIOR A LA REFORMA BURGUESA

En la época de los Reyes Católicos, ya se habían puesto las bases para el desastre. La expulsión de los judíos, que había costado al Reino de Granada la pérdida de unas 20.000 almas el mismo año de la conquista (Viñes Millet, 1987, p. 23), así como la definitiva salida de los moriscos, también expulsados en 1571, que supondrá la pérdida de otras 80.000 (Isac, p. 18), será sólo paliada en parte por la política de repoblación iniciada por la Corona. Otras circunstancias como la concesión

del monopolio al comercio con las Indias a la ciudad de Sevilla, supondrán un flujo migratorio que acabará convirtiendo a la ciudad en una villa provinciana. Ejemplo de ello será el *Catastro del Marqués de la Ensenada* de 1752, donde Granada ocupa el sexto lugar (Isac, p. 22). El olvido de la Corona y la pérdida de peso en el tejido socioeconómico y como no, estratégico, la situó en un «adormecimiento», que se dará durante siglos, evitando el desarrollo no solo de nuevas reformas o ensanches, sino incluso de infraestructuras nuevas como alcantarillado o abastecimiento de aguas. En su obra *Christianopolis*, José Luis Orozco, recalca la transformación casi espontánea que sufre la Granada recién conquistada, como modelo de ciudad típica de la Contrarreforma. Según sus palabras, Granada y Roma serán ciudades de peregrinación, de ganancia de indulgencias y modelos del triunfo cristiano sobre el infiel árabe. Quizá por esta necesidad, la de imponer el triunfo cristiano sobre el infiel, la ciudad de Granada sería más cristiana que ninguna otra. La superposición sobre un plano y población de origen musulmán de la tradición y creencias cristianas se tornará en una explosión de fervor religioso en forma de fiestas tanto religiosas como reales, de Corpus y de toros, así como de la fundación sistemática de iglesias y conventos, que acabará confrontando de manera directa el modelo de ciudad Contrarreformista con el de las ciudades del orden y la razón, que ya se extendían por Europa (Orozco, 1985, pp. 2-7).

En esta misma línea se expresa Juan Manuel Barrios, quien analiza la evolución de la ciudad, desde su conversión en «la Nueva Jerusalén» hasta las reformas burguesas, pasando como no, por la ciudad Píntoresca, que no dejada de ser la ciudad insalubre. Los procesos desamortizadores, y el impulso de la burguesía, serán los agentes dinamizadores del proceso de transformación urbana (Barrios, 1998).

Para la Granada del XIX, en palabras de Cristina Viñes, los problemas seguían siendo los mismos que en los siglos anteriores: aspectos de orden urbano, epidemias, escasez de trigo, terremotos, inundaciones, etc. Será en este momento, cuando se empieza a tomar consciencia de la necesidad de una serie de equipamientos como cementerios, alumbrado o higiene pública, inexistentes hasta ese momento (Viñes, 1987, p. 174). Baste para

recrear el estado de la ciudad en aquella época, este demoledor bando emitido por su alcalde, Francisco de Paula Martínez en 1821:

La ciudad de Granada que por su clima, localidad y rango debía ser una de las más bellas poblaciones de Europa, presenta actualmente el aspecto de un pueblo abandonado. Las calles están desempedradas y llenas de cenaguero y de inmundicia. Sus enlosados, resbaladizos y de piso peligroso; los sitios de mayor concurrencia, llenos de puestos que los vendedores colocan a su antojo; y su paso interrumpido en la mayor parte del día con las bestias que acarrear las provisiones. Muchos edificios amenazando ruina, porque no se les da impulso a las denuncias. Algunos pedazos de tapias y de pretils de ríos y de acequias están caídos, dejando abiertos precipicios y derrumbaderos [...] y los umbrales de los templos, convertidos en morada de asquerosos mendigos, que haciendo ostentación de su miseria, ofendiendo con su desnudez y con sus vicios el pudor y las costumbres.²⁴⁰

Así la nueva e incipiente burguesía empezará a tomar conciencia de su papel preponderante en la nueva sociedad. Las clases altas se tornarán en agentes reformadores, siempre tamizando su punto de vista en el favor que le concede la superioridad de los que sienten que tienen la razón. La creencia de estos momentos, aquella que propugna la superioridad de la ciudad nueva burguesa sobre cualquier otra anterior, será el impulso que lleve a la transformación decidida de la ciudad, hasta entonces de marcado sentido heredado de la Edad Moderna.

Esto, supone un serio conflicto que en Granada llegará a desarrollar un profundo debate. El choque directo entre la ciudad burguesa y la ciudad heredada suscitará agrias discusiones. En palabras de Ángel Isac: «Granada adquirió durante el siglo XIX la categoría de ciudad romántica en el imaginario construido por quienes la elevaron al prototipo de un espacio histórico, cuyo pasado [...] tenía más valor e interés que el presente o el futuro» (Isac, 2007, p. 31).

²⁴⁰ Pozo, G. (6 de marzo de 2021). Granada, Pueblo abandonado a principios del siglo XIX. Recuperado de: <https://www.elindependientedegranada.es/cultura/granada-pueblo-abandonado-principios-siglo-xix>

Esta dualidad, que además demuestra el profundo pozo en el que había caído la ciudad, en el que ya no importaba lo que se pudiera hacer o imaginar, en el que el verdadero valor era el de la recreación en un pasado glorioso y en los festejos de éxtasis cristiano, demostraba la tremenda necesidad de renovación urbana, pero eso sí, al mismo tiempo, respetando lo ya construido. Caso que no llegó a darse en toda su necesidad. Serán imagen de esta controversia dos insignes figuras granadinas, el famoso literato Ángel Ganivet, y el futuro alcalde en época de la Dictadura, Antonio Gallego y Burín. Romántico el uno, reformador el otro, será el último quien, como presidente del gobierno municipal – y sin oposición alguna- acabe imponiendo su criterio reformador durante la primera mitad del siglo XX.

Pero volviendo a los inicios del siglo XIX, nos encontraremos con un hecho que será muy significativo para la vida granadina. La invasión francesa. Como hemos dicho ya, se habían empezado a tomar en consideración, al menos tímidamente, las necesidades que tenía la ciudad, pero será la llegada de los invasores la que de un impulso reformista como Granada no había conocido en mucho tiempo.

Bien es verdad que los métodos del General Horace François Bastian Sebastiani, que estuvo al mando de la ciudad durante dos años, no fueron los más indicados, por no decir que empleó «mano dura» para conseguir sus objetivos. Ejemplo de ello es el famoso y ya desaparecido Teatro Cervantes, insigne obra de la cultura granadina, eje trasformador de la Plaza del Campillo, qué tras años de retrasos en su construcción, Sebastiani terminó en tan solo 30 días (Barrios, 2006), eso sí, forzando a los ricos y nobles de la ciudad a soltar los caudales necesarios para ello. Será el 15 de noviembre de 1810, cuando los franceses inauguren el espacio, bajo en nombre de Teatro Napoleón (Martínez Justicia, 1987) ejemplificando así las nuevas riendas que dominan la ciudad, y que están decididas a transformarla sobre manera. Además del Cervantes, los franceses no escatimarán esfuerzos –llamémoslo así- a la hora de derribar y construir aquí y allá. Bajo el mando de Sebastiani se fortificará la Alhambra y todo su entorno, se ordenarán los espacios de la ribera del Genil, construyendo los Paseos del Salón y de la Bomba, así como sustituyendo el Puente Verde hasta entonces de madera por uno

de sólida piedra (Gallego Burín, 1963, p. 168). Cabe destacar que, para esta obra, se utilizó mampostería procedente de las iglesias de San Agustín Alto, del Ángel y de los Jerónimos (Viñes, 1987, pp. 180-189).

Pero, no todo fue construcción por parte francesa. Espacios conocidos hoy como la Plaza del Carmen, la de Trinidad o la de Gracia, fueron conventos derribados por los invasores galos. El 16 de septiembre de 1812, los franceses abandonan la ciudad, no sin llevarse con ellos sacas cargadas de dinero, y de los más preciados tesoros granadinos. Las fortificaciones árabes fueron voladas por los invasores, así como la Torre de los Siete Suelos, al mismo tiempo que causaron graves daños a la Puerta de Elvira (Viñes, 1987, p. 190).

Pero si podemos entender, o al menos vislumbrar algo positivo en el periodo de ocupación francesa, fue el de dejar la transformación de ciertos espacios amparados en los más puros cánones de las reformas burguesas en Francia. Así como crear el germen que quizá abrió los ojos a la sociedad granadina en pos de la modernidad. Pero lo que sí es cierto, lo que queda constatado como indudable, es el expolio sufrido por la ciudad, como tantas otras de España, que tras la retirada de las tropas francesas, dejó en la miseria a la ciudad de Granada.

Con la marcha de los invasores, se inicia una nueva era de transformación. Es necesario restaurar los destrozos causados por los franceses, al tiempo que se empiezan a acondicionar espacios como las riberas del Paseo del Salón, las Plazas del Campillo o la de la Mariana –antes de Bailén- (Viñes, 1987, pp. 199-200). En estos años de convulsión política, -Restauración de Fernando VII, Gobiernos Constitucionales y la llegada de los 100.000 hijos de San Luis-, la ciudad luchará por restablecer la normalidad, reconstruir lo destruido, y desarrollar sus enchanques y reforma interior.

La reforma del territorio nacional llevada a cabo en 1833, por el motriño y Secretario de Estado de Fomento, Javier de Burgos²⁴¹, en la que Granada pasaba de ser un reino, con control sobre unos territorios

²⁴¹ De Burgos, J. *Real Decreto del 30 de noviembre de 1833*. Madrid, Gaceta, nº 154. 3 de diciembre de 1833.

parecidos a los que había gobernado durante su época de mayor esplendor, a ser una simple y llana provincia, supuso el golpe definitivo, en forma del recorte del cobro de impuestos, que supondría el punto final a la decadencia granadina. Es a partir de entonces cuando parece que un soplo nuevo de aire fresco, se apodera de la ciudad. Pensemos que ya nada malo, o al menos peor nos puede pasar, así que he aquí cuando nacen los principales proyectos de reforma, que si bien muchos se quedarán en camino, algunos otros llegarán a buen puerto, caso sustancialmente diferente a lo que había ocurrido en siglos anteriores.

Se inician los procesos de Desamortización, lo que trae consigo nuevos espacios a los que se dará un uso distinto. En espacio público se tornarán los antiguos edificios religiosos, y otros serán completamente transformados, como será el caso, por ejemplo del Mercado de San Agustín, sito sobre el antiguo convento (Isac, 2007, pp. 35-36). Se iniciarán los procesos especulativos del suelo, lo que será definitorio de los procesos transformadores de finales del XIX y principios del XX, que marcarán la renovación granadina. En 1847 se creará el Reglamento de Ornato Público (Isac, 2007, p. 36), que dará las normas estéticas a seguir en las obras de nueva planta, y se atenderá a nuevas cuestiones como la instalación de una nueva red de aguas y la construcción de la red de luz de gas concedida a la empresa Lebón en 1859 (Isac, 2007, p. 60). Como vemos, se produce un nuevo desarrollo, que llegará a su culmen con el impulso dado por la emergente industria azucarera asentada en la Vega, con cuyos caudales se financiará, -entre otras maneras- la futura construcción de la Gran Vía. Ahora el Embovedado del Darro, la ya mencionada construcción de la Gran Vía, y años más tarde la Reforma de la Manigua y la construcción del Camino de Ronda, ya en el siglo XX, cerrarán las deseadas Reforma Interior y proceso de Ensanche de la urbanística granadina. Pero eso a nosotros, no nos atañe.

Centraremos ahora nuestra atención en dos espacios, que una vez contextualizados en la Granada de su tiempo, suponen una imagen que demuestra que, a pesar de los impulsos renovadores, no siempre se consiguió finalizar aquello que se propuso, por unas u otras razones. Pero que ejemplifican un cambio de mentalidad, una regeneración que aleja la ciudad de aquella *Christianopolis* que se había imbuido a sí misma,

en el atraso y en la oscuridad. No decimos aquí, ni si quiera queremos insinuar, que los proyectos que estudiamos hubiesen supuesto prestigio, valor monumental o beneficio alguno para la ciudad. Nuestra intención es más bien, la de poner en valor las propuestas que, llevadas de los aires renovadores, intentaron ornamentar, sanear y dar cierta imagen burguesa a una ciudad, hasta entonces apagada.

5. UN PROYECTO ANACRÓNICO: LAS FUENTES Y JUEGOS HIDRÁULICOS PARA LA PLAZA DEL CAMPILLO, EL PASEO DE LA BOMBA Y PLAZA NUEVA

En 1859 Manuel Montesinos propone una serie de fuentes o juegos hidráulicos para las plazas del Campillo y la Bomba. Escasa es la información que tenemos sobre ellas, pero por lo que sí conocemos, los diseños del autor, estas nos recuerdan a las arquitecturas efímeras; aquellas que se usaban en tiempos pasados para la celebración de grandes fiestas, reminiscencia quizá del esplendor del Barroco.

Las dos propuestas, simples aguadas, que ni siquiera llegan a pasar del simple esbozo, muestran sendos templete que nos llevan a la fantasía arquitectónica. La fuente del Campillo **[Fig.1]** parece tener inspiración del barroco más tardío, con un cuerpo central en celosía, rematado por profusa decoración, quizá inspirada en las caracolas marinas. Digna es de mencionar la decoración con candelabros ornamentales. La fuente del Paseo de la Bomba, **[Fig.2]** parece más un teatrillo, con colorista y exuberante decoración, que alberga en su interior el indispensable chorro de agua. Quizá esta obra no suponga la más esplendorosa de las propuestas para el ornato urbano granadino, pero si refleja, por fecha y condición, los tiempos en los que nos movemos. Escasa modernidad y poca proyección arquitectónica²⁴².

En la misma línea, el propio Montesinos, nos propone esta vez ornamentar Plaza Nueva. Nuestro arquitecto no cesa en su programa decorativo para las plazas más céntricas de la ciudad, pero de nuevo, no

²⁴² Montesinos, M. (1859). «Proyecto de fuente para la Plaza del Campillo y el Paseo de la Bomba». Archivo Histórico Municipal de Granada (AMGR). ES. 18087. AMGR. Sig. C.00041.0074.

encontramos prueba alguna de la consecución de un éxito constructivo por su parte. En este caso una Cascada de Juegos Hidráulicos (1859), que no presenta variación alguna con las propuestas anteriores. Parece ser, por la aguada que nuevamente presenta el autor; una especie de fuente o estanque con una pieza central en forma de puente con templete superior, de nuevo con profusa decoración de guirnaldas y vanos al más puro estilo clásico con toques barrocos²⁴³.

Quizá visto así, estas propuestas parezcan de poca entidad. Su proyección, meros bocetos, simples aguadas a mano alzada, que ni siquiera profundizan en una ejecución detallada, así como la ausencia de presupuestos y proyecto escrito, pueden demostrar que Montesinos, no veía muy probable la construcción de sus diseños. Pero si miramos fijamente podemos extraer dos conclusiones; que los modelos artísticos contemporáneos aún enraizaban en esquemas estilísticos anteriores; y que la seriedad de algunas propuestas no dejaba de ser fantasías personales que no saldrían nunca del estudio.

FIGURA 1. Montesinos, M. (1859). «Cascada de juegos hidráulicos para la Plaza Nueva»



Fuente: Archivo Histórico Municipal de Granada. (AMGR). ES. 18087. AMGR. Sig. C.00041.0074.

²⁴³ Montesinos, M. (1859). «Cascada de juegos hidráulicos para la Plaza Nueva». Archivo Histórico Municipal de Granada. (AMGR). ES. 18087. AMGR. Sig. C.00041.0074.

FIGURA 2. Montesinos, M. (1859). «Proyecto de fuente para la Plaza del Campillo y el Paseo de la Bomba»



Fuente: Archivo Histórico Municipal de Granada (AMGR). ES. 18087. AMGR. Sig. C.00041.0074

6. PROYECTO DE ESTABLECIMIENTO DE UN ESTANQUE EN EL RÍO GENIL

En 1889, el Liceo Cultural granadino promovió la «coronación» del vallisoletano José de Zorrilla como poeta nacional. Durante el mes de marzo, *El Defensor de Granada*²⁴⁴, de Seco de Lucena, se hará eco de esta noticia vivamente, deleitándose en los halagos que desde toda España se sucedían a la feliz idea de la institución granadina.

Como ocurriera con las visitas a la ciudad de Isabel II o de su hijo Alfonso XII²⁴⁵, los granadinos engalanaron las calles, y el Ayuntamiento

²⁴⁴ El Defensor de Granada será uno de los periódicos más importantes de las época, hasta que desaparezca con la toma de su sede el 18 de julio de 1936.

²⁴⁵ El viaje de la Reina Isabel II y de su hijo, el futuro Alfonso XII a la ciudad es uno de los mejor documentados de todos los viajes reales a Granada. La Reina y su hijo estuvieron en la ciudad desde el 9 hasta el 13 de octubre de 1862 (Núñez-García, 2019). Estancia que fue cubierta por los periódicos locales y por el fotógrafo real. Pozo, G. (6 de marzo de 2021). Los Reyes de España que han visitado Granada alguna vez. Recuperado de: <https://www.elindependientedegranada.es/cultura/mayoria-reyes-espana-han-visitado-granada-alguna-vez>

creará costosos arcos del triunfo para la ocasión. Prueba de ello serán los Arcos Efímeros levantados en las calles Reyes Católicos y Romanilla. De carácter Barroco el primero, constaba de arco de medio punto, con hornacinas laterales, coronado por escudos heráldicos, figuras alegóricas y la cartela: *Granada a su reina*. [Fig. 3] El de la calle Romanilla era de estilo neo-gótico y profusamente decorado, siendo casi más un templete, al contar con cuatro pilares de soporte [Fig.4]. La arquitectura efímera servirá como monumento conmemorativo para las grandes ocasiones, como si de la época barroca se tratara. La visita real, buscaba la armonía de la Corona con el Pueblo, desplegando un amplio programa de actos públicos perfectamente documentado (Núñez-García, 2019, p. 343). Intentando aprovechar lo que el evento suponía para la ciudad, el arquitecto Mariano Díez Alonso propuso también una arquitectura conmemorativa, pero no efímera, que engalanaría el río Genil, en tan marcada cita.

FIGURA 3. Arco Efímero levantado en la entrada de la Calle Reyes Católicos para la visita de la Reina Isabel II



Fuente: <https://www.elindependientedegranada.es/cultura/mayoria-reyes-espana-han-visitado-granada-alguna-vez>

FIGURA 4. Arco Efímero levantado en la entrada de la Calle Romanilla para la visita de la Reina Isabel II



Fuente: <https://www.elindependientedegranada.es/cultura/mayoria-reyes-espana-han-visitado-granada-alguna-vez>

El 6 de marzo de 1889, Díez presenta su proyecto²⁴⁶. El estanque consistiría en una presa adosada al muro contiguo a los Escolapios, elevando así el nivel del agua y permitiendo que pudiesen pasear media docena de bonitas lanchas, que además alejarían la vista del cauce seco del río, no siempre limpio. Además de dar novedad, supondría -según el autor-, una magnífica forma de honrar a José de Zorrilla en su «coronación». Además del embarcadero, se plantea un islote en el centro, con profusa vegetación: césped, arbustos y flores, instalándose además un pabelloncito donde poder descansar y refrescar. Así mismo, contribuirían al decoro, la instalación de los dos pabelloncitos, necesarios

²⁴⁶ Díez Alonso, M. (1889). «Proyecto de establecimiento de un estanque en el río Genil por medio de presas adosadas al puente del mismo nombre». Archivo Histórico Municipal de Granada. (AMGR). ES. 18087. AMGR. C.02379.

para el embarque y desembarque de los usuarios, todo ello, además, acompañado de cisnes y otras aves acuáticas.

En cuanto a la presa, se dice que no se sabe si esta debe ser estable o no, qué en el caso de serlo, estaría hecha de sólida estacada y fajina, dependiendo de la resolución que se dé a la solicitud. La presa, estaría en los mismos ojos del puente, con forma de arco en su proyección horizontal, con el posible inconveniente de la obstrucción que ocasionaría en el caso de una crecida. El arquitecto, incluso propone el aumento de la altura de ésta, proyectando una compuerta en el ojo central del puente, para desarenar y evacuar agua en caso de crecidas. Los embarcaderos se situarían uno a cada lado del puente, teniendo cada uno su acceso en cada orilla, sustituyendo la reja existente por unas puertas de acceso armoniosas con la decoración de los estanques, así como las necesarias escalinatas para acceder a los susodichos. Todo ello estaría acompañado de un paseo mediante listones de madera, con sus soportes del mismo material clavados en el lecho del río, que conectaría el jardín y este a su vez con la otra orilla, a la altura del Callejón del Pretorio. Acompañando este paso de su correspondiente baranda decorativa. Se debería romper el pretil, para crear una escalera aérea en ese punto, dando acceso a la calle, creando además otros dos embarcaderos, uno a cada lado del citado paseo.

El 6 de marzo, Díez presenta una carta ante el alcalde, en la que recalca las bondades de su proyecto, así como su atractivo para propios y extranjeros. Después de esto, insta al Ayuntamiento a que dé una respuesta favorable a su proyecto, pues el tiempo escasea para la llegada de Zorrilla, acto para el que se supone que se ha de realizar la construcción. Consciente además de los cuantiosos gastos que supondría, Díez propone que, una vez instalado, este estanque-embarcadero permanezca en el río un mínimo de 20 años, para que fuese rentable. Además de todo ello, se compromete a que los ojos del puente tengan la misma luz que tenían antes y después de colocar la necesaria presa.

El 11 de marzo, el arquitecto municipal, Modesto Cendoya, insta a Díez a que entregue una memoria más completa, incluyendo planos y presupuestos, de lo que Díez se defiende diciendo, que no realizaría éstos hasta conocer la aprobación de su proyecto. De todas formas, Cendoya le adelanta que su idea, más que probablemente, no saldrá adelante,

pues no es viable cerrar los ojos del puente mediante presas. El alcalde ordena que se pase el expediente a la Comisión de Aguas y esta lo tras-pasa una vez estudiado, al Cuerpo de Obras Públicas del Estado, como se acordó el 12 marzo del mismo año. El 28 del mismo mes, Díez se dirige al Cuerpo de Obras Públicas del Estado para pedirles celeridad en la respuesta, y la súplica de aprobación de su proyecto, esta vez ya, con vista a las próximas fiestas del Corpus. El 2 de abril del mismo año, el Estado responde a Díez mediante una carta firmada por el ingeniero jefe accidental el Sr. Zayas que dice:

Examinado el expediente relativo al proyecto de establecimiento de un estanque en el río Genil, por medio de presas adosadas al puente del mismo nombre, debo manifestar a esa alcaldía que siendo inadmisibile la realización de las obras que se proyectan, porque alterarían el régimen de la corriente, a más de los perjuicios, de gran importancia que se producirían emplazándolas en el sitio que se indica, debe, en absoluto, desestimarse la solicitud del señor Don Mariano Díez Alonso.

Granada 2 de abril de 1889. El ingeniero jefe accidental Joaquín Zayas²⁴⁷.

La idea de Díez, entronca con el proyecto anterior de Montesinos en dos cuestiones: ser una propuesta de ornato público, y quedarse en fase de proyecto; aunque en este caso será redactado, sin aportar plano alguno. Parece que la propuesta surge como un elemento oportunista, aprovechando fechas clave para crear programas de ornato, cuestión que no nos parece desdeñable, pues ha sido un motivo de remodelación urbana desde tiempos pretéritos. Quizá una mejor redacción, detalle y planificación de la obra, y una infraestructura, menos invasiva con el caudal del siempre impredecible Genil, habrían conseguido llevarla a cabo.

7. PROYECTO DE JARDINES EN LA ACERA DEL DARRO DESDE EL PUENTE DE LA PAJA AL DE CASTAÑEDA. 1867

El 20 de diciembre de 1867, el arquitecto José Torres, propuso un paseo ajardinado sobre la bóveda del Darro, a la altura de Puerta Real-Acera del Casino, conectando con la Carrera del Genil, que hasta entonces era

²⁴⁷ Díez Alonso, M. (1889). «Proyecto de establecimiento de un estanque en el río Genil por medio de presas adosadas al puente del mismo nombre». Archivo Histórico Municipal de Granada. (AMGR). ES. 18087. AMGR. C.02379.

una explanada. Se había terminado el tramo entre el puente de la Paja y el de Castañeda, y ahora era necesario embellecerlo.

José Torres defiende en su proyecto que la pendiente dada al Darro para que evacue el agua procedente de sus crecidas es del 13 %, lo que provoca un gran desnivel a la altura de Puerta Real, entre el perfil de la explanada y las fachadas de los edificios. La primera propuesta que hace es allanar la explanada hasta conseguir una pendiente de 4'5 %. Siendo esta solución la menos costosa, que además permitiría la perfecta circulación de carruajes y personas. Viendo nuestro arquitecto, el principal inconveniente, en qué, según su juicio, «una ciudad como Granada, no se puede permitir un centro urbano de estas características tan antiestéticas». La segunda solución consiste en hacer un paseo elevado en el centro, dejando a los lados las calles para carruajes. Si bien éste tiene el problema de que limita el paso de carruajes a la altura del puente de Castañeda. Aunque considera que este problema queda claramente compensado por el notable beneficio estético de la obra.

Por tanto, expone su proyecto: propone el acondicionamiento del camino entre acera y acera, y corregir la irregularidad que presenta el terreno mediante un paseo. Paseo de decoración sencilla, pues como dice, es la más económica, y desvía mucho menos la vista que las decoraciones recargadas. Aunque piensa que tiene el inconveniente de:

«No ofrecer tanta dignidad para las personas que circulen por el paseo y especialmente para los niños»²⁴⁸. La obra estaría realizada en sillería de Sierra Elvira y rejería labrada.

El 3 de Enero de 1868 el Gobernador, remite una carta a Torres donde dice:

La junta provincial de obras públicas, en sesión del 31 de diciembre.

El expediente relativo a las obras del embovedado del río Darro desde el Puente de la Paja al de Castañeda, acordó se le informara, con devolución del expediente como lo ejecutó, que se encuentra conforme a los proyectos y presupuestos, y que es de suma utilidad la ejecución de las obras mencionadas²⁴⁹.

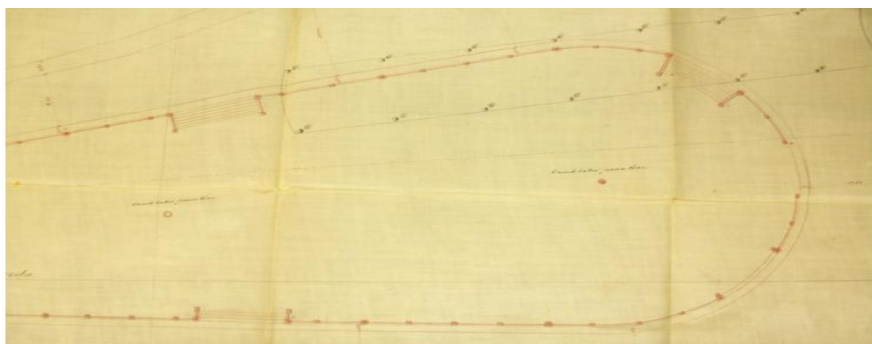
²⁴⁸ Torres, J. (1867). «Proyecto de jardines en el embovedado del Darro desde el Puente de la Paja al de Castañeda». Archivo Histórico Municipal de Granada. (AMGR). ES.18087. AMGR. C.00041.0094.

²⁴⁹ Torres, J. (1867). «Proyecto de jardines en el embovedado del Darro desde el Puente de la Paja al de Castañeda». Archivo Histórico Municipal de Granada. (AMGR). ES.18087. AMGR. C.00041.0094.

En cuanto a documentación, no es mucho más amplia, pero el expediente es pródigo en planos. El paseo, que centraría el espacio que hoy ocuparía la zona de la Fuente de las Batallas en Puerta Real, sería muy parecido a un cono, con su base y cierre semicirculares, dispuesto sobre la bóveda. Tres escaleras darían acceso al paseo elevado. [Fig.5] Estaría acompañado de balaustradas, farolas, bancos y otras decoraciones, sobrias eso sí [Fig.6]. Como dice el arquitecto, la austeridad será pieza clave para que el proyecto se realice. No obstante, el presupuesto que se adjunta supera en poco los 4000 reales.

Bancos, pináculos y floreros, todo ellos de estilo sobrio y clásico, acompañarían a la rejería, que junto a las farolas de gas, serían las escasas decoraciones que tendría el paseo²⁵⁰ [Fig.7]. Los magníficos dibujos con los que acompaña la memoria descriptiva, nos dan una idea de cómo podría haber sido el estado de la propuesta si se hubiese conseguido. Quizá de los tres, sea el proyecto mejor planificado, menos agresivo con el entorno y más acorde con la época histórica.

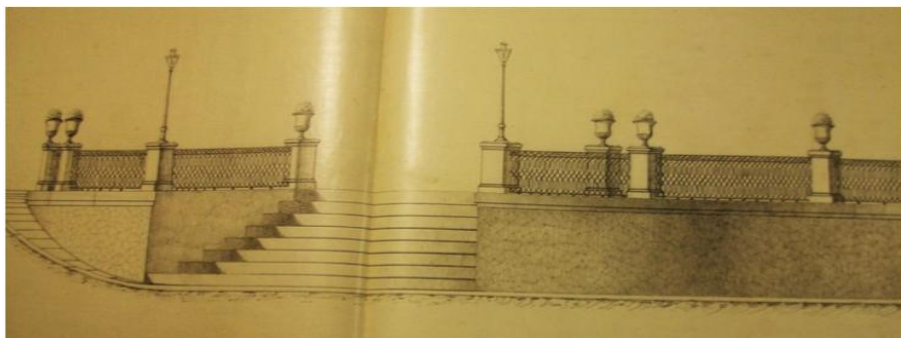
FIGURA 5. José Torres. (1867). *Proyecto de jardines en el embovedado del Darro. Detalle de la Planimetría.*



Fuente: Archivo Histórico Municipal de Granada

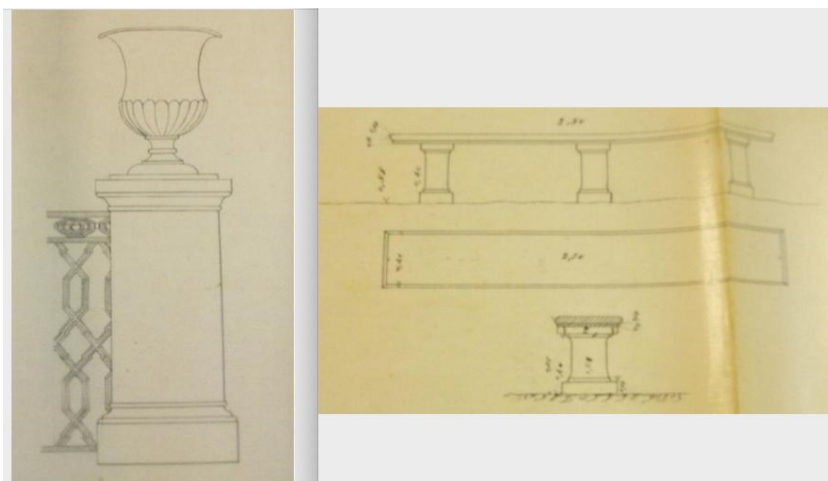
²⁵⁰ Torres, J. (1867). «Proyecto de jardines en el embovedado del Darro desde el Puente de la Paja al de Castañeda». Archivo Histórico Municipal de Granada. (AMGR). ES.18087. AMGR. C.00041.0094.

FIGURA 6. José Torres. (1867). *Proyecto de jardines en el embovedado del Darro. Detalle de la Planimetría*



Fuente: Archivo Histórico Municipal de Granada

FIGURA 7. José Torres. (1867). *Proyecto de jardines en el embovedado del Darro. Detalle de bancos, rejas y floreros.*



Fuente: Archivo Histórico Municipal de Granada

8. CONCLUSIONES

Creemos que la presente aportación, pone en relevancia estas tres curiosas obras que demuestran, como decía Checa Godoy, que en la Granada de estos tiempos, solo se podía desarrollar «el urbanismo de salón». El atraso, urbanístico, -y general- de la ciudad, suponía una merma en todos los ámbitos de la vida urbana, como la higiene o los equipamientos, al

tiempo que a esto se le sumaban otros factores como: la ya mencionada planimetría de Granada, que obligaba a ganar terreno a la Vega, el diseño árabe primigenio de la urbe, y por supuesto la falta de caudales públicos. Este hecho será interesante, pues pone en relación la propuesta de Estanque en el río Genil de Mariano Díez, con la futura idea de la Exposición Hispano-Africana. Ambos casos suponen el concepto de aprovechar o poner en marcha un gran evento para sacar réditos urbanísticos del mismo, cosa que ya habían hecho —o harán— ciudades como Barcelona (Bastinos, 1916) o Sevilla con sus Exposición Internacional o Ibero-Americana (Rodríguez Bernal, 2006)²⁵¹ respectivamente. Al igual que ocurrió en el caso del Estanque en el Genil, el Ayuntamiento no se mostraría muy entusiasmado con la Exposición Hispano-Africana, llegando solo a proponer aportar, la cesión de espacios²⁵². Es curioso ver por tanto, como en muchas ocasiones, el consistorio granadino, era el primer agente que desdeñaba las propuestas de reforma y ornato en la ciudad, entendemos que, por falta de dinero. Así, será esa incipiente y escasa burguesía, la que tome las riendas de las reformas urbanas. Caso clarísimo de ello será la apertura de la Gran Vía, obra que debe su existencia sin duda alguna, al impulso de Juan López Rubio, y a como este supo involucrar en la misma a la burguesía granadina²⁵³.

Por tanto, no será el ente público quien impulse las reformas en Granada, a no ser que excluyamos los periodos del gobierno francés durante la invasión, y la alcaldía de Antonio Gallego Burín. En ambos casos, siendo un consistorio de corte dictatorial, sin oposición alguna, el que consiguió llevar a buen fin, las propuestas urbanísticas.

²⁵¹ Para saber más sobre la Exposición internacional de Barcelona: Bastinos, A. J. (1916). La Exposición Internacional de Barcelona 1888: recuerdo a su benemérito organizador, Excmo Sr. D. Francisco de P. Rius y Taulet. Barcelona, Elzeviriana de Borrás. Así como: Exposición Internacional de Barcelona 1929: Catálogo oficial. R. Mosse Ibérica. Sobre la Exposición Ibero-Americana de Sevilla: Rodríguez Bernal, E. (2006). La Exposición Ibero-Americana de Sevilla. Sevilla, Ayuntamiento.

²⁵² Para saber más sobre el Proyecto de Exposición Hispano-Africana de Granada: Actas de las Juntas Generales del Comité Organizador de la Exposición Hispano-Africana de Granada. Manuscrito 10-11-1924, ES. 18087. AMGR. Sig. L.01270 (AMGR). Y Avance de Presupuesto y Emplazamiento de la exposición Hispano-Africana en Granada. 1924, ES. 18087. AMGR. Sig. C.02213.

²⁵³ Para saber más sobre la construcción de la Gran Vía de Granada: Isac Martínez de Carvajal, A. (2007). *Historia urbana de Granada*. Diputación: Granada.

En cuanto a nuestros tres proyectos, creemos que son muestras de su tiempo, que las Fuentes y Juegos Hidráulicos no dejan de ser ideas de un arquitecto que, en su labor, intenta engalanar su ciudad. Que el Estanque en el Genil, dentro de su «mala planificación», es una idea interesante, intentando dar un impulso a la ciudad, aprovechando grandes eventos. Y que por último, el Proyecto de Jardines en el Embovedado del Darro, hubiera sido una simple y bella propuesta para dar dignidad a un espacio tan céntrico, que como el propio José Torres diría: «una ciudad como Granada, no se puede permitir un centro urbano de estas características tan antiestéticas». Problema este del centro urbano deteriorado, que, avergonzará a la ciudadanía del populoso barrio de la Manigua, foco de suciedad y prostitución, que lindaba con la propia Puerta Real. Pero como decimos, no será hasta los años treinta, cuando se de solución a ese problema (Contreras, 2019).

Finalmente, creemos que resulta interesante la puesta en valor de estas tres obras, que si bien, se quedan en patrimonio imaginado, suponen también una muestra de las tendencias, ideas y del estado del debate urbanístico en la ciudad en el siglo XIX; donde con reminiscencias estilísticas anteriores y propuestas algo fantasiosas, se buscaba un proceso de reforma para el cual, la ciudad, aún debía esperar unos años.

8. REFERENCIAS

- Barrios Rozúa, J. M. (1998). *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada*. Ciudad y desamortización. Universidad de Granada.
- Barrios Rozúa, J. M. (2006). *Guía de la Granada desaparecida*. Comares.
- Bastinos, A. J. (1916). *La Exposición Internacional de Barcelona 1888: recuerdo a su benemérito organizador, Excmo Sr. D. Francisco de P. Rius y Taulet*. Elzeviriana de Borrás.
- Checa Godoy, A. (1974). Sociedad y urbanismo en la Granada contemporánea (1808-1974). *Cuadernos De Arte De La Universidad De Granada*, 345-358. <https://doi.org/10.30827/caug.v0i0.11143>
- Contreras García, J. (2019). La Manigua: los proyectos de reforma interior de principios del siglo XX. *Cuadernos De Arte De La Universidad De Granada*, 50, 131-152. <https://doi.org/10.30827/caug.v50i0.11275>
- Exposición Internacional de Barcelona 1929: Catálogo oficial*. R. Mosse Ibérica.

- Gallego Burín, A. (1973). *Guía de Granada*. Fundación Rodríguez Acosta.
- Ganivet, A. (1986). *Granada la bella*. Don Quijote: Granada [Edición facsímil del original publicado en Helsingfors en 1896]
- Isac Martínez de Carvajal, A. (2007). *Historia urbana de Granada*. Diputación de Granada.
- Martínez Justicia, M. J. (1987). Historia de un espacio urbano granadino: de la rondilla a las actuales plazas del Campillo y de la Mariana. *Cuadernos De Arte De La Universidad De Granada*, 231-241.
<https://doi.org/10.30827/caug.v0i0.11045>
- Núñez-García, V. M. (2019). Monarquía y nación a través de la visita de Isabel II a Andalucía en 1862. La dimensión cultural de las ceremonias reales. *Hispania*. Vol. 79, nº 262, pp. 331-357.
- Orozco Pardo, J. L. (1985). *Christianopolis*. Diputación de Granada.
- Rodríguez Bernal, E. (2006). *La Exposición Ibero-Americana de Sevilla*. Ayuntamiento de Sevilla.
- Viñes Millet, C. (1987). *Historia urbana de Granada. Su evolución hasta finales del siglo XIX*. Universidad de Granada.

8.1. DOCUMENTOS DE ARCHIVO

- Actas de las Juntas Generales del Comité Organizador de la Exposición Hispano-Africana de Granada. Manuscrito 10-11-1924, ES. 18087. AMGR. Sig. L.01270 (AMGR).
- Avance de Presupuesto y Emplazamiento de la exposición Hispano-Africana en Granada. 1924, ES. 18087. AMGR. Sig. C.02213.
- Díez Alonso, M. (1889). «Proyecto de establecimiento de un estanque en el río Genil por medio de presas adosadas al puente del mismo nombre». Archivo Histórico Municipal de Granada. (AMGR). ES. 18087. AMGR. C.02379.
- Montesinos, M. (1859). «Proyecto de fuente para la Plaza del Campillo y el Paseo de la Bomba». Archivo Histórico Municipal de Granada (AMGR). ES. 18087. AMGR. Sig. C.00041.0074.
- Montesinos, M. (1859). «Cascada de juegos hidráulicos para la Plaza Nueva». Archivo Histórico Municipal de Granada. (AMGR). ES. 18087. AMGR. Sig. C.00041.0074.
- Torres, J. (1867). «Proyecto de jardines en el embovedado del Darro desde el Puente de la Paja al de Castañeda». Archivo Histórico Municipal de Granada. (AMGR). ES.18087. AMGR. C.00041.0094.

8.2. CONSULTAS DE HEMEROTECA

Pozo, G. (6 de marzo de 2021). Los Reyes de España que han visitado Granada alguna vez. Recuperado de:
<https://www.elindependientedegranada.es/cultura/mayoria-reyes-espana-han-visitado-granada-alguna-vez>

Pozo, G. (6 de marzo de 2021). Granada, Pueblo abandonado a principios del siglo XIX. Recuperado de:
<https://www.elindependientedegranada.es/cultura/granada-pueblo-abandonado-principios-siglo-xix>

REHABILITACIÓN DE EDIFICIOS COMO FORMA DE INICIAR UN PROCESO DE REGENERACIÓN URBANA: PROYECTO DE REHABILITACIÓN DEL PABELLÓN DEL FUTURO

ISABELA RAMOS DE OLIVEIRA
Universidade de Brasília

1. INTRODUCCIÓN

El trabajo surge de la inquietud de que varios edificios de grandes eventos, como exposiciones universales, olimpiadas y copas del mundo, frecuentemente se convierten en áreas desocupadas con edificios ociosos al final de los eventos, incluso después de una gran inversión pública en esas áreas.

Así, la investigación inicial se centró en responder esta pregunta: ¿Cómo puede la arquitectura de grandes eventos iniciar un proceso de regeneración urbana? Para responder a esta cuestión, realicé un levantamiento de ejemplos de eventos que iniciaron dicho proceso. Tras estudiar cada caso individualmente, redacté textos explicando qué posturas proyectuales adoptadas contribuyeron a que una post-ocupación realmente ocurriera. Un hecho común que encontré fue que, en todos los estudios de caso, hubo una planificación previa de una post-ocupación del lugar tras el evento.

A partir de esto surge otra pregunta: ¿es posible fomentar este proceso de regeneración urbana incluso sin esa planificación previa mediante la rehabilitación de edificios?

Al iniciar una segunda investigación sobre el tema, no encontré muchos ejemplos de este tipo de intervención posterior. Y al encontrarme con la situación de abandono del Pabellón del Futuro, construido para la Exposición Universal de 1992, como parte de la investigación, decidí

crear un proyecto teórico como una forma de ejemplificar esta perspectiva optimista de que sería posible fomentar un proceso de reurbanización, incluso años después, a través de una intervención que integre el edificio en el tejido urbano actual.

2. OBJETIVOS

El trabajo tiene como objetivo demostrar como la rehabilitación de edificios puede actuar como una herramienta estratégica de acupuntura urbana, contribuyendo a la revitalización del tejido urbano y a la recuperación de áreas marginadas o desactivadas. Además, busca evidenciar el potencial de los grandes eventos como catalizadores de intervenciones urbanas transformadoras, especialmente cuando existe una planificación previa que contemple el uso posterior al evento. Por otro lado, explora alternativas para revalorizar edificios y espacios en desuso, destacando la importancia de valorar la arquitectura de grandes eventos como un legado esencial para la preservación del patrimonio arquitectónico del siglo XX.

3. METODOLOGÍA

La investigación se estructuró en dos grandes etapas. La primera consistió en una investigación teórica, realizando un estudio de cuatro grandes eventos que lograron iniciar procesos de regeneración urbana, la exposición de Chicago en 1962, las olimpiadas de Barcelona en 1992, la exposición de Lisboa en 1998 y las olimpiadas de Londres en 2012, con un enfoque en identificar las estrategias proyectuales que facilitaron la post-ocupación. Este análisis incluyó la elaboración de textos explicativos y la identificación de factores comunes en los casos estudiados.

En una segunda etapa, se exploró la posibilidad de fomentar la regeneración urbana sin una planificación previa, creando un estudio de caso específico para el edificio Pabellón del Futuro, localizado en Sevilla en la Isla de la Cartuja. Para la elaboración del proyecto se desarrolló una investigación histórica sobre las exposiciones universales, una investigación histórica sobre el Pabellón del Futuro, un análisis urbano de la Isla de la Cartuja, el proyecto de rehabilitación del interior para

convertirlo en una nueva residencia estudiantil y la rehabilitación del exterior integrando otros usos al edificio.

4. RESULTADOS

4.1. ¿CÓMO PUEDE LA ARQUITECTURA DE GRANDES EVENTOS INICIAR UN PROCESO DE REGENERACIÓN URBANA?

Para responder a esta pregunta, se analizaron 4 estudios de caso de grandes eventos que lograron promover un proceso de regeneración urbana.

4.1.1. Expo '62 Seattle

El primer ejemplo de exposición universal que tuvo un impacto duradero fue la Feria de Seattle de 1962, que surgió con el propósito de promover la ciudad. Frente al escenario de la Guerra Fría se decidió que el tema de la exposición se centraría en la ciencia moderna, la exploración espacial y el futuro progresista.

IMAGEN 1. Barrio Ann Queen Hill en 1950



Fuente: <http://bit.ly/40593Uq>

El lugar elegido fue una parte del barrio *Queen Anne Hill*, área considerada degradada pero con buen potencial por estar cerca del centro de la ciudad. El proyecto desde el inicio pretendía construir algunas instalaciones permanentes que serían convertidas en un centro cívico después del evento, actualmente conocido como *Seattle Center*.

Además de la construcción y rehabilitación de grandes edificios, esta región de la ciudad recibió muchas mejoras de infraestructura, como la instalación de iluminación subterránea, la incorporación al sistema de agua y alcantarillado y la mejora en la red de transporte con la construcción de una línea de monorraíl que funciona hasta hoy.

IMAGEN 2. Área de la Expo en 1962



Fuente: <https://historylink.org/File/7860>

En los últimos años, el *Seattle Center* se ha transformado en un centro de artes y cultura, deportes y reuniones comunitarias, siendo escenario de varios eventos. Hoy en día, alberga más de 30 organizaciones de artes y cultura, deportes y entretenimiento que atraen a más de 12 millones de visitantes anualmente.

Entre los edificios de la feria que han pasado por transformaciones, se destaca el *Washington State Coliseum*. Hoy en día es la *Climate Pledge Arena*, hogar de equipos de hockey y baloncesto, además de albergar diversos conciertos de música. Otros ejemplos incluyen la *US Science Exhibit*, que ahora es el *Pacific Science Center*, un centro de ciencia y tecnología y la opera de Seattle, antiguo *Civic Auditorium*.

4.1.2. Olimpiadas de Barcelona en 1992

El ejemplo de Barcelona es uno de los principales referentes cuando se habla de la post-ocupación en grandes eventos. Optando por no expandir el perímetro urbano, se llevaron a cabo reformas urbanas de gran escala para la recuperación de áreas dentro del perímetro existente, siguiendo el Plan General Metropolitano de 1976, que ya estaba en ejecución previamente, pero a menor escala.

IMAGEN 3. Zonas rehabilitadas para las olimpiadas



Fuente: <https://bit.ly/4fNMdq5>

En lugar de construir un parque olímpico que concentrara toda la infraestructura para el evento se eligieron cuatro zonas para albergar partes del programa. Las áreas seleccionadas fueron *Parc de Mar*, *Montjuïc*, *Diagonal* y *Vall d'Hebron*, que forman un cuadrado en el mapa de la ciudad.

La principal infraestructura creada para el evento consistió en un anillo vial que conectaba los cuatro sectores y tenía el objetivo de descongestionar el tráfico en la zona central. Además, varios tramos de vías fueron remodelados para el uso de peatones y ciclistas, y algunas se transformaron en espacios públicos.

Hasta 2019, todos los 15 edificios construidos para las Olimpiadas estaban en uso y, de los 28 que fueron rehabilitados, 26 estaban en funcionamiento. Después de los Juegos, el turismo en Barcelona continuó creciendo y las áreas de la competición siguen siendo algunos de los lugares más visitados de la ciudad.

Uno de los mayores éxitos entre las intervenciones en Barcelona para las Olimpiadas es el puerto de la zona del *Parc de Mar*, una antigua área industrial rehabilitada para albergar la Villa Olímpica de Poblenou. Tras el impulso del evento, el lugar se convirtió en una zona residencial animada y una gran atracción turística.

4.1.3. Expo '98 Lisboa

A pesar de ser una exposición especializada y por ello no recibir el título de universal, el caso de Lisboa es un excelente ejemplo de post-ocupación. El evento fue una estrategia de Portugal para afirmarse en el escenario internacional, promoviendo un evento con el tema “Los Océanos, un Patrimonio para el Futuro” y, junto a ello, promover la rehabilitación urbanística y ambiental de un área de 340 hectáreas en la parte oriental de Lisboa, con el objetivo de devolver a los ciudadanos el derecho de disfrutar de más de 5 km de la ribera.

Dado que el área registraba un avanzado estado de degradación ambiental debido a una ocupación predominantemente industrial, se tuvieron que tomar varias medidas para posibilitar su recuperación. Entre las principales se encuentran la descontaminación de los suelos, la reutilización del máximo posible de materiales ya existentes en el área, el saneamiento, descontaminación y control de inundaciones del río *Trancão*, y el sellado del vertedero de *Beirolas*, transformándolo en el *Parque do Tejo e do Trancão*. Además, se creó el Plan de Monitoreo

Ambiental para acompañar la evolución de diversos parámetros ambientales a lo largo del tiempo.

IMAGEN 4. *Zona de la Expo en 1993*



Fuente: <https://bit.ly/4aaGFVH>

IMAGEN 5. *Barrio actualmente*



Fuente: <https://bit.ly/4agFLXt>

La estrategia de desarrollo adoptada fue la de transformar el lugar en un área infraestructurada, conectada al tejido urbano de la ciudad mediante el transporte público, con los usos y las capacidades edificables ya definidas y autorizadas, rodeada de un conjunto de equipamientos metropolitanos atractivos para los visitantes (anclas urbanísticas) que sirven de soporte al tejido económico. De esta manera, el plan de urbanización dividió el área en zonas y estipuló dos fases de urbanización, una hasta la Expo '98 y la otra hasta 2009.

En relación con la morfología urbana, el proyecto implementó una malla ortogonal adaptada al tejido urbano existente y situó los principales ejes longitudinales frente al río Tejo, privilegiando la circulación de peatones. Propuso un uso del suelo variado, promoviendo la interconexión de las funciones urbanas fundamentales: vivienda, servicios, comercio y ocio. Además, creó varias áreas verdes en el nuevo barrio.

Entre los edificios construidos para la Expo '98 que se han convertido en grandes atractivos para la zona se pueden citar el Oceanário, el Pabellón de Portugal, el Arena MEO y la Estación Oriente.

4.1.4. Olimpiadas de Londres en 2012

Al igual que los otros proyectos presentados, la ciudad de Londres aprovechó la preparación del evento para realizar mejoras urbanas duraderas. Comenzando el trabajo siete años antes de la apertura de los Juegos, el proyecto tenía como objetivo transformar una zona industrial del este de Londres en el parque olímpico más ecológico hasta la fecha y convertirse en el hogar de más de 2800 personas después de los Juegos.

La conectividad fue el elemento principal para garantizar la utilización de las instalaciones tras el evento y generar interés para atraer nuevos residentes. El área fue elegida porque ya había pasado por una obra en 1989 para recibir la conexión ferroviaria, siendo necesario realizar solo una revitalización de los patios ferroviarios.

IMAGEN 6. Área antes de las obras para las olimpiadas



Fuente: <https://bit.ly/queenelizabetholympicpark>

IMAGEN 7. Área en 2021



Fuente: <https://bit.ly/queenelizabetholympicpark>

Promoviendo una gran iniciativa de limpieza con voluntarios, reutilizando más del 90% del material de demolición en las obras de paisajismo, construyendo un sistema de drenaje ecológico y realizando un estudio de optimización de estructuras para emitir menos CO₂, el equipo de Arup ejecutó el proyecto para el parque olímpico. Después del evento, trabajó en la adaptación del lugar que reabrió en 2014 como *Queen Elizabeth Olympic Park*, convirtiéndose en un catalizador para la regeneración de la región este de Londres.

Actualmente, todas las instalaciones permanentes de los Juegos están siendo utilizadas y se han construido nuevos distritos comerciales, generando empleo para la población local, siendo sede de otros eventos y atrayendo a más de 6 millones de visitantes al año.

Entre las principales áreas utilizadas actualmente está el *East Village*, la antigua villa olímpica, que hoy alberga a alrededor de 6 mil personas y es un barrio de uso mixto, contando también con diversos bares, restaurantes, tiendas y cafés.

El nuevo barrio también es muy interesante por su diversidad. Esto se debe a que existen varios tipos de viviendas, desde casas particulares, apartamentos de alquiler intermedio, hasta residencias con alquiler social.

4.2. ¿ES POSIBLE FOMENTAR EL PROCESO DE REGENERACIÓN URBANA SIN UNA PLANIFICACIÓN PREVIA MEDIANTE LA REHABILITACIÓN DE EDIFICIOS?

Como no encontré muchos ejemplos de grandes eventos que hayan pasado por una rehabilitación años después de su celebración, decidí crear un estudio de caso realizando un proyecto para el edificio Pabellón del Futuro, que durante 30 años estuvo en estado de abandono a pesar de ser uno de los edificios más icónicos de la Expo '92. Para llevar a cabo este proyecto, realicé un análisis de las principales exposiciones universales para comprender mejor el contexto histórico del edificio. Luego, pasé a un análisis urbano de la zona, seguido de estudio del propio pabellón, y finalmente, las etapas del proyecto.

4.2.1. Una breve cronología de las exposiciones universales

Londres 1851

Este primer evento tuvo lugar en el famoso *Hyde Park*, participaron 25 países y se construyó el pabellón de exposición conocido como *Crystal Palace*, diseñado por Joseph Paxton. El edificio fue extremadamente significativo debido a su tecnología innovadora, con una estructura autoportante de hierro y vidrio, que sirvió de inspiración para el desarrollo de técnicas de fabricación de vidrio en edificios y posteriormente para las fachadas de vidrio.

IMAGEN 8. *Crystal Palace*



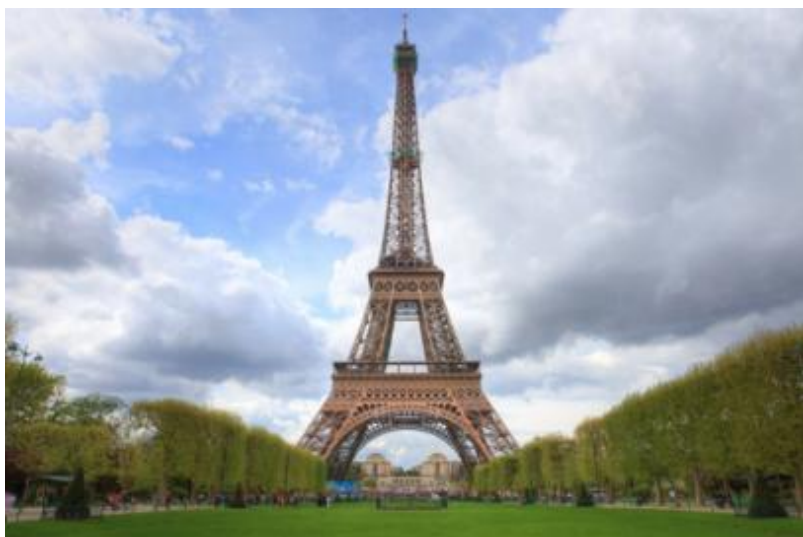
Fuente: <https://bit.ly/ADclassicsCrystalPalace>

París 1889

La ciudad de París ya tenía una tradición de albergar exposiciones universales cada 11 años, pero la exposición de 1889 que marcó el centenario de la Revolución Francesa fue la más destacada. Para marcar la entrada de la exposición se construyó la Torre Eiffel, que en aquel momento era la estructura más alta del mundo y sirvió como un ícono para atraer visitantes. Aunque inicialmente fue pensada para ser desmontada al final de la exposición y fue inicialmente despreciada por muchos parisinos, la torre se mantuvo y actualmente se destaca como una de las obras de arquitectura más icónicas del mundo. Otro edificio de la exposición igualmente significativo fue la *Galerie des Machines*, diseñada

por el arquitecto Ferdinand Dutert y el ingeniero Victor Contamin, medía 111 metros y, con su estructura de arcos articulados hechos de hierro, era el mayor espacio interior del mundo en aquel tiempo.

IMAGEN 9. *Torre Eiffel*



Fuente: <https://bit.ly/historiadasexposiçõesmundiais>

Chicago 1993

Lo que hizo esta exposición tan singular fue la decisión de los equipos que diseñaron los edificios de adoptar el estilo neoclásico en lugar de construir pabellones de metal y vidrio que habían caracterizado las Ferias Mundiales desde el *Crystal Palace*. Con esto, la exposición creó un centro que ya no era un símbolo de desarrollo económico e industrialización, sino de una mejora del ambiente estético, lo que impulsó el surgimiento del movimiento *City Beautiful*.

Barcelona 1929

La segunda Feria Mundial de la ciudad resultó en la construcción de varios edificios a lo largo de un eje en la base de *Montjuïc*. La mayoría de los edificios construidos presentan estilos arquitectónicos revivalistas, como por ejemplo el *Palau Nacional*, ahora el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

IMAGEN 10. *Paseo de Honor de la Exposición de Chicago*



Fuente: <https://bit.ly/chicagoexpo>

IMAGEN 11. *Pabellón alemán*



Fuente: <https://bit.ly/historiadasesposiçõesmundiais>

Sin embargo, en el mismo evento también se construyó el moderno Pabellón alemán de Mies Van der Rohe. Así, la arquitectura del evento quedó marcada por presentar esta yuxtaposición entre historia y modernidad.

Seattle 1962

En cuanto a la arquitectura, el destaque de la exposición de Seattle se debe al impacto a largo plazo que el evento tuvo en la ciudad, creando un nuevo centro cultural. El edificio más icónico de la exposición es el *Space Needle*, una torre de más de 180 metros de altura con estructura de acero y hormigón armado.

IMAGEN 12. *Space needle*



Fuente: <https://bit.ly/spceneedle>

Nueva York 1964

La Feria Mundial de Nueva York de 1964, que tuvo lugar en el *Flushing Meadows Corona Park*, realmente abrazó la novedad de la ciencia ficción, trayendo edificaciones inspiradas en la era espacial. El edificio de mayor destaque por su innovación fue el pabellón de Nueva York diseñado por Philip Johnson, con un techo sostenido por dieciséis columnas cóncavas de hormigón. Además, anillos de compresión y la tensión de los cables de acero dieron a la cubierta su forma convexa.

IMAGEN 12. *Pabellón de Nueva York*



Fuente: <https://bit.ly/papeldasexposinternacionais>

Montreal 1967

La Expo 67 en Montreal fue innovadora desde el principio, creando una isla en el centro del río San Lorenzo para proporcionar espacio para el evento. La exposición tuvo tres destacados en relación con la arquitectura que demostraron el potencial de la tecnología y la prefabricación. El primero de ellos es la cúpula geodésica de Buckminster Fuller para el pabellón de los Estados Unidos, posteriormente conocida como la Biosfera de Montreal. El segundo es el Pabellón alemán de Frei Otto y

Rolf Gutbrod con su estructura de tracción. Y el tercer destacado es el *Habitat 67* de Moshe Safdie, una experimentación de vivienda en ambientes urbanos densos utilizando unidades modulares prefabricadas, en la que se combinaron elementos de casas suburbanas con la densidad de un rascacielos urbano.

IMAGEN 13. *Habitat 67*



Fuente: <https://bit.ly/historiadasesposiçõesmundiais>

Osaka 1970

La Feria Mundial realizada en Japón tuvo lugar después del crecimiento acelerado del país en la década de los 60 y representó el deseo de abrazar la tecnología moderna y crear el potencial para estándares de vida más elevados. Así, los pabellones diseñados por arquitectos japoneses fueron extremadamente innovadores y tenían como concepto la continuidad de las estructuras, formando parte del movimiento metabolista japonés.

Entre los principales edificios de la Expo se encuentran la Torre de Observación de la Expo '70 de Kiyonori Kikutake, con cápsulas que se adherían a una estructura de 120 metros de altura. El Pabellón Takara Beautillion de Kisho Kurokawa, con una estructura prefabricada compuesta por cápsulas que podrían ser encajadas según la voluntad de

expandir el espacio del edificio. Y la gran cubierta que marcaba el acceso a la exposición de Kenzo Tange, que en aquel momento era la mayor estructura metálica entramada del mundo.

IMAGEN 14. *Cubierta de acceso a la Expo '70*



Fuente: <https://bit.ly/3PAaSB>

Sevilla 1992

Con el tema "La Era de los Descubrimientos" para celebrar los 500 años del descubrimiento de las Américas por Cristóbal Colón, la Exposición Universal de 1992, celebrada en Sevilla, contó con pabellones de 108 países, de las Comunidades Autónomas de España y de organizaciones internacionales y socios corporativos. Durante los 6 meses que estuvo abierta, recibió aproximadamente 42 millones de visitantes.

El objetivo principal del evento era presentar el nuevo posicionamiento de España después del fin de la dictadura comandada por el General Franco. La elección de la Isla de la Cartuja como lugar del evento se debió a que fue el lugar donde Colón habría vivido antes de su viaje.

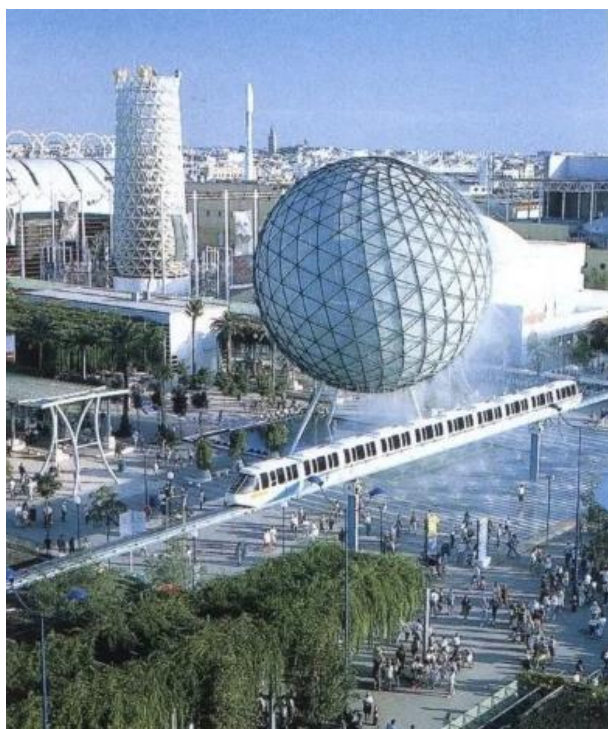
La Exposición Universal de Sevilla se centró mucho en la sostenibilidad y recibió la "medalla de innovación y excelencia técnica" del *Bureau*

International des Expositions (BIE) por las soluciones de confort térmico presentadas para mitigar el calor del verano de la ciudad. Uno de los mayores íconos de la exposición fue la Esfera Bioclimática, que aumentaba la humedad del aire liberando 10.000 litros de agua por hora.

También se realizaron obras de infraestructura en la ciudad, como un nuevo terminal en el aeropuerto, una estación ferroviaria, nuevas autopistas y la construcción de los puentes Barqueta, Alamillo y Cartuja para facilitar el acceso al recinto de la Expo.

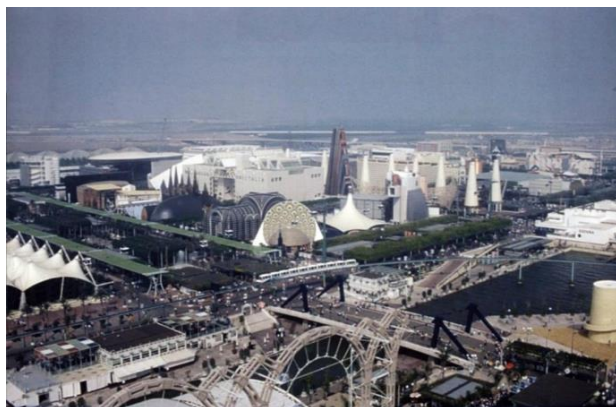
Después de la Expo '92, se preveía que la Isla de la Cartuja se transformara en Cartuja 93, un nuevo polo de desarrollo técnico y económico. Aunque la idea fue dejada de lado durante varios años, actualmente el área se está transformando en el PTC Cartuja (Parque Científico y Tecnológico Cartuja), un nuevo polo científico de la Unión Europea.

IMAGEN 15. *Esfera Bioclimática em 1992*



Fuente: <https://bit.ly/Esferabioclim>

IMAGEN 16. *Vista aérea de la Expo '92*



Fuente: <https://bit.ly/3C4i209>

4.2.1.10. Xangai 2010

La Expo 2010 buscó mostrar los impresionantes avances de China en las últimas décadas y elevar el estatus de Shanghái como "la próxima gran ciudad mundial". Con esto, la preparación para la exposición incluyó varias mejoras de infraestructura para la ciudad. Los pabellones más notables se centraron en la sostenibilidad ambiental, la eficiencia y la diversidad, siendo los más destacados el Pabellón Danés de BIG en colaboración con ARUP y el Pabellón del Reino Unido de Thomas Heatherwick.

IMAGEN 17. *Pabellón Danés*



Fuente: <https://bit.ly/3PAaJAx>

4.2.2. Análisis urbano

IMAGEN 18. Ubicación y principales edificios



Fuente: elaboración propia

El edificio está ubicado en una zona muy cercana al centro histórico de Sevilla y al lado de áreas de la Isla de la Cartuja que también forman parte del conjunto histórico, como los Jardines del Guadalquivir y el Monasterio de la Cartuja.

IMAGEN 19. Estado del uso de los edificios



Fuente: elaboración propia

Tras este análisis se puede observar que la reapropiación del área del PTC Cartuja (Parque Científico y Tecnológico Cartuja) ya está en una fase avanzada, dado que la mayoría de los edificios de la exposición ya tienen un nuevo uso. Sin embargo, algunos de los edificios cercanos al río Guadalquivir siguen en desuso, siendo los principales el Pabellón del Futuro y el Pabellón de España.

IMAGEN 20. *Análisis detallado del uso*



Fuente: elaboración propia

En este mapa se puede notar que los usos predominantes en la zona son el empresarial, siendo la mayoría de estas empresas del sector tecnológico, y el uso institucional, donde predomina tanto el uso administrativo como el educativo, destacando el nuevo polo de la Universidad de Sevilla en la parte norte de la Isla de la Cartuja.

También se observa que el uso residencial es bastante esporádico en la zona, con solo 2 edificios de residencias en toda el área. Además, es visible la escasez de comercio local en toda la zona.

En este mapa se indican los edificios y los espacios libres protegidos por el Ayuntamiento de Sevilla, órgano de administración de la ciudad. Se nota la protección de todas las plazas de la exposición, así como algunos de sus edificios.

IMAGEN 21. *Espacios urbanos protegidos*



Fuente: elaboración propia

Sin embargo, cabe destacar que el Pabellón del Futuro, a pesar de ser uno de los mayores edificios de la exposición, no cuenta con ningún nivel de protección.

IMAGEN 22. *Equipamientos Urbanos*



Fuente: elaboración propia

Con este análisis de los equipamientos urbanos es posible percibir que el área está extremadamente bien conectada con el resto del tejido urbano, con diversos puntos de autobuses y un carril de bicicletas que rodea toda la Isla de la Cartuja, además de puntos de Sevici, el servicio de alquiler de bicicletas de la ciudad.

4.2.3. Uso del Pabellón del Futuro

A pesar de haber sido diseñado originalmente para albergar un museo de ciencias a partir de 1993, a lo largo de los últimos años solo ha tenido usos esporádicos y su ambiente se encuentra bastante degradado. Hoy en día, el exterior del edificio se encuentra en un estado de abandono, incluso estando bajo la responsabilidad de la Empresa Gestora de Bienes Públicos (EPGASA, anteriormente AGESA). Sin embargo, en 2015 se lanzó una convocatoria para convertir la mitad norte del edificio (antiguos pabellones de energía y medio ambiente) en la futura sede del Archivo General de Andalucía, aunque esta rehabilitación será considerada para este trabajo. Tras este análisis urbano, se decidió proponer el uso del edificio como residencia estudiantil debido a su proximidad con el nuevo polo universitario y por la escasez del uso residencial en la Isla de la Cartuja.

4.2.4. El Pabellón del Futuro

El Pabellón del Futuro se ubicaba en la ruta del futuro de la Expo '92, entre el antiguo Canal de los Descubrimientos y los Jardines del Guadalquivir. El proyecto fue realizado por los arquitectos Josep Martorell, Oriol Bohigas y David Mackay, y cuenta con 25.019 m² de área construida. Su programa era uno de los más grandes de la exposición y albergaba 4 pabellones: el del universo, el de las telecomunicaciones, el de la energía y el del medio ambiente, además de la propia Plaza del Futuro en la parte central. Tenía la intención de mostrar la situación y las perspectivas de los avances tecnológicos de la época, así como los problemas sociales que se estaban enfrentando, y planear escenarios futuros.

IMAGEN 23. *Pabellón del Futuro en 1992*

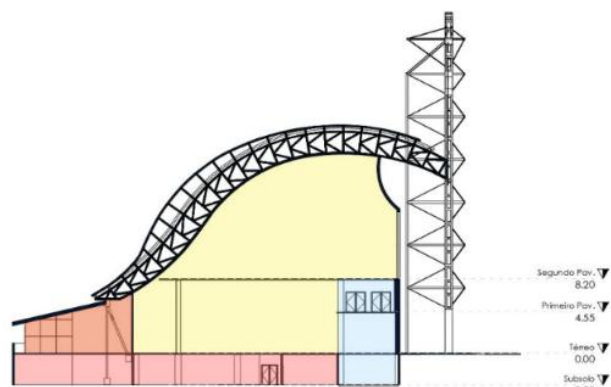


Fuente: <https://bit.ly/429C581>

Según el documento de septiembre de 2017 de la Junta de Andalucía sobre el Pabellón del Futuro, las características principales del edificio incluyen el muro continuo en forma de arcada o pórtico, que servía como fachada hacia el centro histórico y sustentaba la estructura de la cubierta. Esta cubierta ligera, apoyada en ambas fachadas laterales, con perfiles asimétricos, marcada por secciones alternadas que permitían la entrada controlada de luz. El diseño con posibles rutas de visita desde el área central o de los extremos, y la superficie visitable en dos niveles: la planta baja y una plataforma elevada.

El interior del pabellón se organizaba de la siguiente manera:

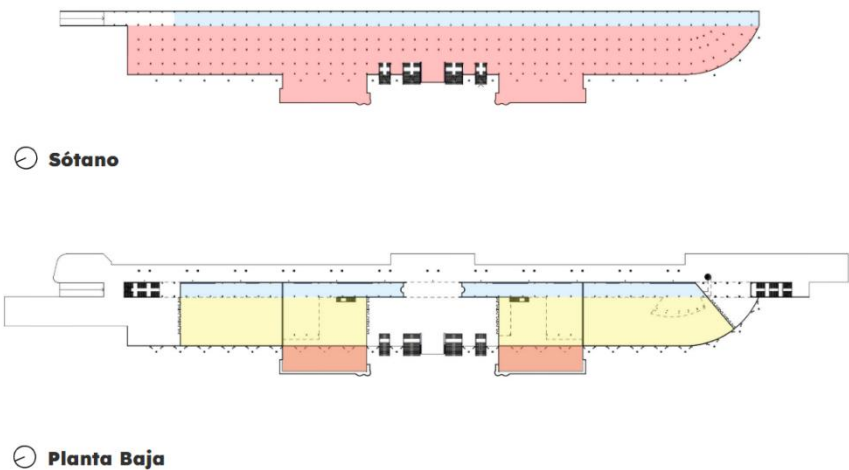
IMAGEN 24. Zonificación de la sección del pabellón existente

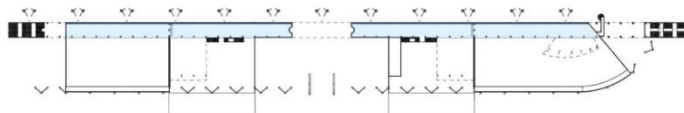


- LEYENDA DE USOS**
- Área de exposición
 - Sanitarios, salas de apoyo y escaleras
 - Depósitos
 - Restaurante

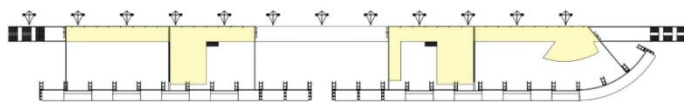
Fuente: elaboración propia

IMAGEN 25. Zonificación de los planos del pabellón existente





⌚ **Primer Piso**



⌚ **Segundo Piso**

LEYENDA DE USOS

Área de exposición	Yellow square
Sanitarios, salas de apoyo y escaleras	Light blue square
Depósitos	Pink square
Restaurante	Orange square

Fuente: elaboración propia

4.2.5. La intervención interior

El proyecto de la residencia se desarrolló únicamente para el ala del Pabellón del Futuro que alberga los pabellones de las telecomunicaciones y del universo. El programa del edificio se divide en 4 zonas: zona íntima, zona común, zona de servicios y zona pública. Esta última funciona como un puente entre la intervención interior y exterior.

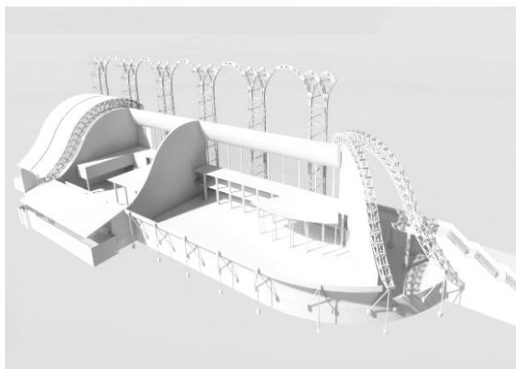
Como resultado, el proyecto puede albergar a 380 estudiantes, de los cuales 186 en habitaciones individuales y 194 en habitaciones dobles. Ocupa una superficie total de 16.471 m².

En el proyecto, los mayores desafíos encontrados para la conversión del pabellón fueron la falta de iluminación natural y la insuficiencia de superficie para albergar el programa. Para solucionar estos problemas, se realizaron los dos gestos proyectuales más importantes. Se crearon tres nuevos niveles en el interior con un volumen que reduce su longitud siguiendo la

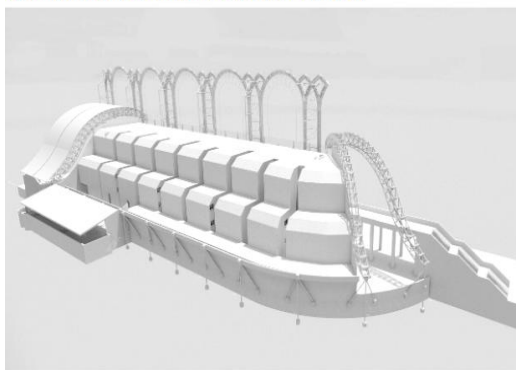
curvatura de la cubierta existente, y se abrieron cortes en la cubierta de manera regular, siguiendo el ritmo de las secciones existentes.

IMAGEN 26. *Intervención en los niveles*

NIVELES ANTES DE LA INTERVENÇÃO



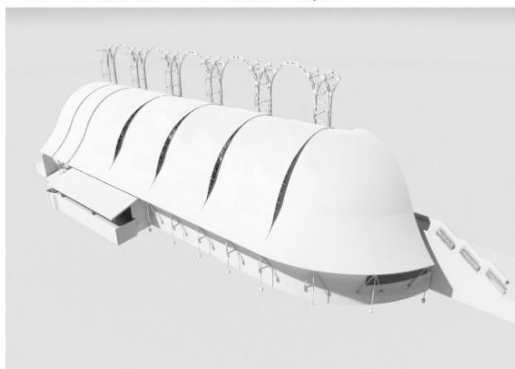
NIVELES DESPUÉS DE LA INTERVENCIÓN



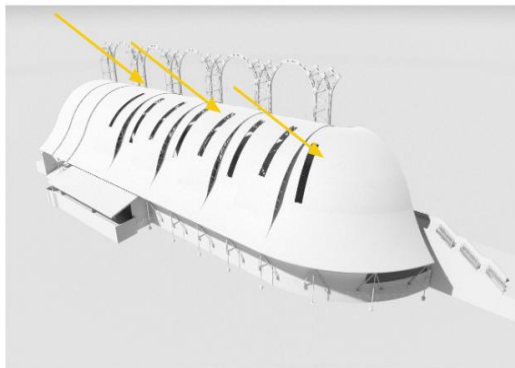
Fuente: elaboración propia

IMAGEN 27. *Intervención en la cubierta*

CUBIERTA ANTES DE LA INTERVENÇÃO



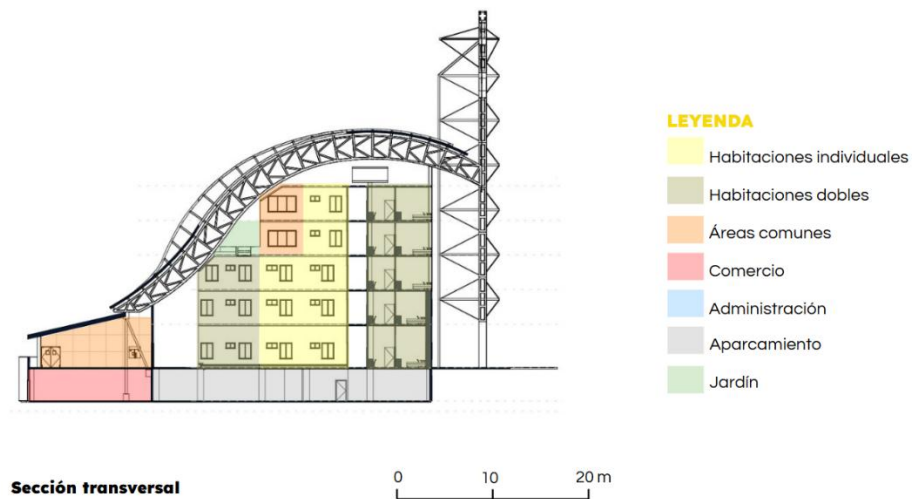
CUBIERTA DESPUÉS DE LA INTERVENCIÓN



Fuente: elaboración propia

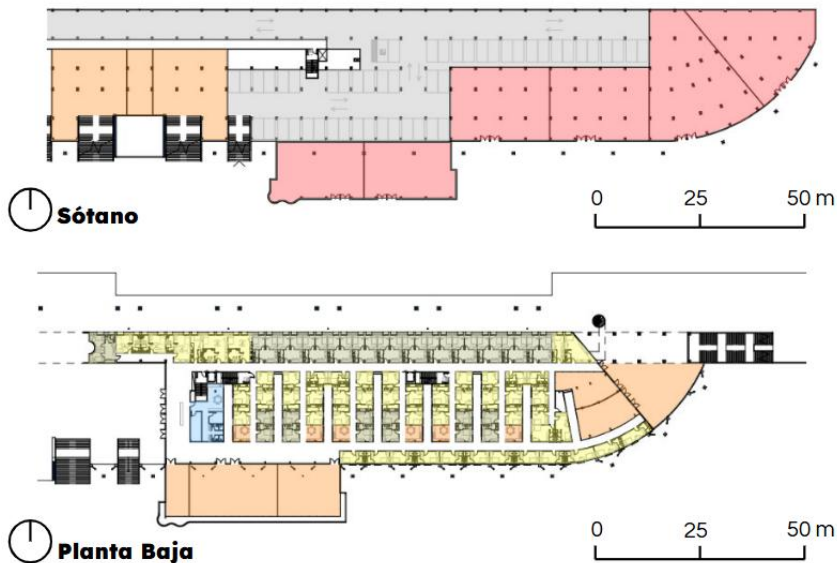
En la organización funcional del programa, la planta baja alberga la recepción, la administración y los espacios comunes, como la cantina, el gimnasio, la sala de estudio, las cocinas compartidas y las habitaciones. Del primer al cuarto piso se encuentran las habitaciones y las cocinas compartidas, siendo que el tercer piso también cuenta con un jardín lineal. Por último, el sótano alberga la sala de juegos, la lavandería y la sala de música, además de incluir el garaje y los espacios comerciales orientados hacia el Canal de los Descubrimientos.

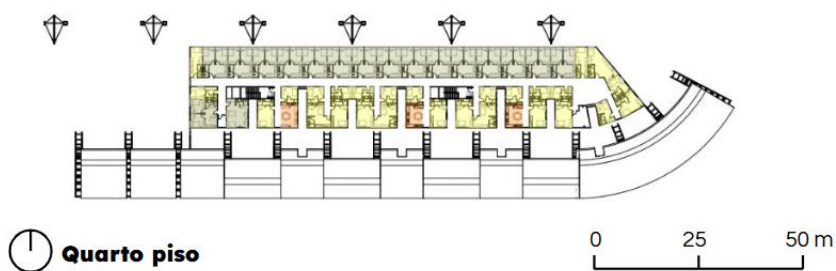
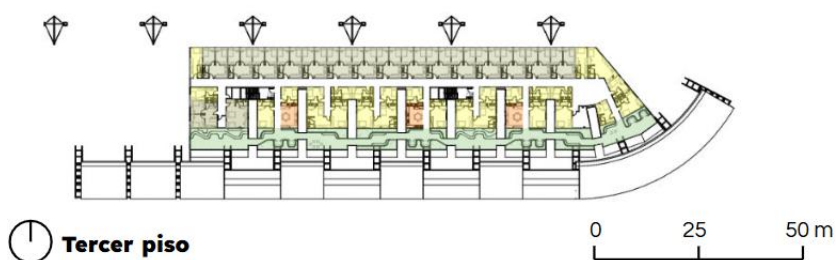
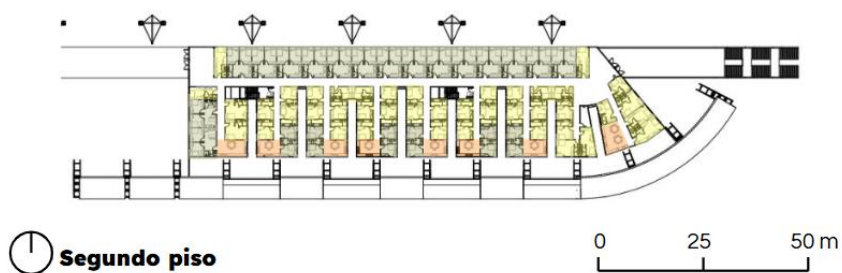
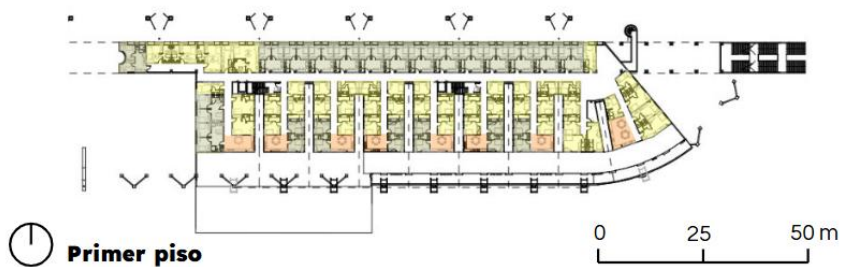
IMAGEN 25. Zonificación de la sección del nuevo proyecto



Fuente: elaboración propia

IMAGEN 26. Zonificación de los planos del nuevo proyecto





LEYENDA

- Habitaciones individuales
- Habitaciones dobles
- Áreas comunes
- Comercio
- Administración
- Aparcamiento
- Jardín

Fuente: elaboración propia

La planta del pabellón se dividió en módulos que siguen el ritmo de las aberturas en la cubierta, de manera que se crean fosos de iluminación entre los módulos. En ellos se localizan habitaciones individuales o dobles, con o sin cocina.

IMAGEN 27. Módulo de la planta baja al segundo piso



Fuente: elaboración propia

IMAGEN 27. Módulos del tercer y cuarto piso



Fuente: elaboración propia

Por fin, tenemos las siguientes áreas comunes.

IMAGEN 28. Recepción



Fuente: elaboración propia

IMAGEN 29. *Cantina*



Fuente: elaboración propia

IMAGEN 30. *Gimnasio*



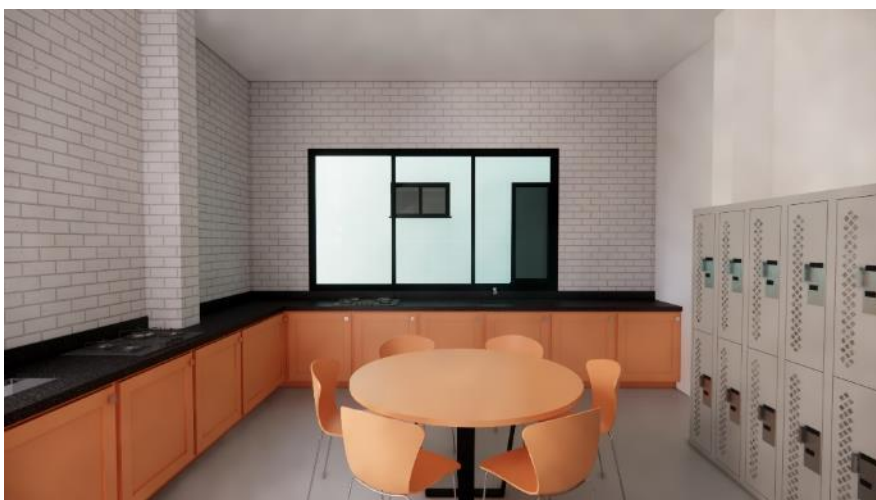
Fuente: elaboración propia

IMAGEN 31. *Sala de estudios*



Fuente: elaboración propia

IMAGEN 32. *Cocina compartida*



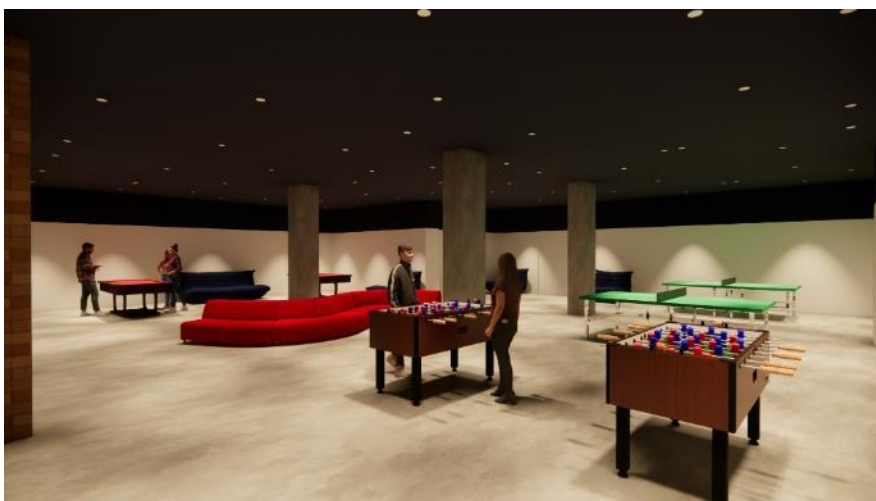
Fuente: elaboración propia

IMAGEN 33. *Jardín lineal tercer piso*



Fuente: elaboración propia

IMAGEN 34. *Sala de juegos*



Fuente: elaboración propia

IMAGEN 35. *Sala de música*



Fuente: elaboración propia

IMAGEN 36. *Lavandería compartida*



Fuente: elaboración propia

4.2.5. La intervención exterior

La intervención exterior tiene como objetivo conectar el edificio con su entorno, además de fomentar los más diversos usos en la zona. Para lograr

este resultado, propongo reactivar el Canal de los Descubrimientos, con el fin de permitir su uso para la práctica de deportes acuáticos como kayak, stand up y natación. Aún para fomentar el uso deportivo, propongo la creación de dos canchas polideportivas a lo largo de la orilla del canal, además de utilizar el volumen debajo de una de las escaleras existentes para crear una pequeña tienda de alquiler de equipos deportivos.

IMAGEN 37. *Plano de la intervención exterior*



1. Pistas polideportivas
2. Alquiler de material deportivo
3. Restaurantes
4. Cohete Ariane 4
5. Galería comercial
6. Antena del Instituto de Astrofísica de Canarias
7. Acelerador de partículas

Fuente: elaboración propia

Con la intención de fomentar aún más el uso de comercio local, aproveché los espacios entre las escaleras existentes para crear volúmenes que extienden las aceras de la vía Camino de los Descubrimientos y colocar una cubierta sobre estas áreas, creando así espacios que puedan albergar restaurantes-terrazas, una tipología muy característica de la ciudad de Sevilla, presente principalmente a lo largo de la orilla del Río Guadalquivir. Estos volúmenes deberían hacerse con ladrillos, de manera que no creen un gran contraste con los materiales existentes, pero las nuevas extensiones deberían realizarse con ladrillos de un tono diferente para

permitir la distinción entre las partes originales y las nuevas extensiones. Además, al otro lado del canal, propongo algunas aberturas en la pared del sótano del edificio para crear nuevos espacios comerciales.

IMAGEN 38. *Nueva acera con restaurantes terrazas*



Fuente: elaboración propia

IMAGEN 39. *Nueva acera con restaurantes terrazas*



Fuente: elaboración propia

IMAGEN 40. *Intervención exterior vista desde el Pabellón del futuro*



IMAGEN 41. *Pistas polideportivas y alquiler de material deportivo*



Fuente: elaboración propia

5. DISCUSIÓN

La rehabilitación de edificios como estrategia para iniciar procesos de regeneración urbana es una tarea desafiante, ya que exige la integración de tres campos principales: el urbanismo, la arquitectura y,

frecuentemente, el patrimonio cultural. Cada uno de estos aspectos desempeña un papel fundamental en la transformación de áreas degradadas y en la promoción de nuevos usos urbanos.

En el ámbito del urbanismo, la historia ofrece numerosos ejemplos de grandes intervenciones que han moldeado ciudades, desde las reformas de Haussmann en París en el siglo XIX hasta intervenciones contemporáneas impulsadas por grandes eventos. Entre los ejemplos analizados en este artículo, se constató que las estrategias más eficaces para garantizar un legado positivo incluyeron una planificación previa para la ocupación futura, la conexión del área con el tejido urbano existente mediante infraestructura de transporte, y la creación de anclas urbanas que atraigan a nuevos residentes o visitantes.

El proyecto desarrollado para el Pabellón del Futuro, por su parte, no tiene la misma escala urbanística que estas grandes intervenciones, ya que se trata únicamente de una parcela urbana y no de una zona entera. A pesar de ello, la intención del proyecto no es solucionar todos los problemas de la zona de una sola vez, sino funcionar, como plantea Jaime Lerner en su libro *Acupuntura Urbana*, como un catalizador para el cambio.

Del mismo modo en que la medicina necesita la interacción entre el médico y el paciente, en urbanismo también es necesario hacer que la ciudad reaccione. Tocar un área de tal modo que pueda ayudar a curar, mejorar, crear reacciones positivas y en cadena. (Lerner, 2003, p. 5)

Para alcanzar este objetivo, la intervención exterior desempeña un papel vital. La propuesta transforma el área alrededor del Canal de los Descubrimientos, actualmente abandonada y cercada por rejas, en una zona de uso mixto que incluye deportes, ocio y comercio. Esta diversidad de usos no solo enriquece la experiencia de los residentes estudiantiles, sino que también atrae a personas de otras partes de la ciudad, promoviendo una mayor integración urbana. La idea de incentivar el uso mixto como una forma de atraer personas y crear vitalidad urbana es ampliamente defendida por autores como Jane Jacobs y Jaime Lerner.

El distrito, y cuantas partes del mismo sean posibles, ha de cumplir más de una función primaria; preferiblemente, más de dos. Estas han de garantizar la presencia de personas fuera de sus respectivos hogares, en diferentes horarios y por motivos diferentes, que puedan usar en común una amplia gama de servicios. (Jacobs, 1961, p.185)

La elección del uso residencial estudiantil para el edificio se basó en evitar la contradicción de convertir un espacio concebido para el futuro en un archivo de memorias pasadas. Además, el estudio urbano de la Isla de la Cartuja identificó la falta de viviendas en la zona, y la cercanía con el polo universitario con una conexión ciclovitaria directa hacen del Pabellón del Futuro un lugar ideal para estudiantes.

En el ámbito arquitectónico, la ausencia del Pabellón del Futuro en la lista de bienes protegidos por el Ayuntamiento de Sevilla ilustra la dificultad de valorar la arquitectura contemporánea, contribuyendo a su abandono. A pesar de ello, el edificio tiene un valor simbólico, con su icónica fachada de arcos de piedra que marca el paisaje de la ciudad. La intervención buscó, por tanto, respetar al máximo la estructura existente, preservando su imagen en el imaginario local.

El siguiente paso para una intervención respetuosa sería realizar un levantamiento detallado del estado actual del edificio, ya que los planos disponibles eran limitados y carecían de información suficiente sobre el interior. Para los pabellones incluidos en el proyecto (telecomunicaciones y universo), consideré solo un nivel de visita en la planta baja y otro con una pasarela. Si se replicara el proyecto en la otra ala, habría que prestar especial atención al pabellón de la energía, con un interior más complejo y elementos decorativos que deberían conservarse. Si está bien preservado, podría albergar un museo sobre la Expo '92.

Como postura proyectual, intenté intervenir lo menos posible en la estructura exterior del edificio para preservar su imagen icónica. Así, la única intervención significativa en el exterior fue la apertura de grietas en la cubierta para introducir luz natural y crear fosos de iluminación. Estas grietas se realizaron siguiendo el ritmo horizontal de la cubierta existente.

En cuanto a la distribución interior, la planta baja y el subsuelo ocupan toda la extensión del pabellón. Para los niveles superiores, con el fin de realizar una intervención reversible, se crea un volumen que no toca la estructura existente y disminuye progresivamente su longitud para acompañar la curvatura de la cubierta.

Finalmente, el uso de materiales que distinguen las nuevas adiciones de las partes originales, tanto en el interior como en las terrazas exteriores, promueve la diferenciación entre lo nuevo y lo original, como establece la Carta de Venecia, reforzando la importancia de un equilibrio entre conservación e innovación.

Los elementos destinados a reemplazar las partes inexistentes deben integrarse armoniosamente en el conjunto, distinguiéndose claramente de las originales, a fin de que la restauración no falsifique el documento artístico o histórico. (ICOMOS, 1964, art.12)

6. CONCLUSIONES

A través del análisis y el desarrollo del proyecto para el Pabellón del Futuro, este trabajo logra demostrar cómo la rehabilitación de edificios puede convertirse en una herramienta estratégica de acupuntura urbana, revitalizando áreas marginadas o desactivadas y fortaleciendo el tejido urbano circundante. Asimismo, se refuerza el papel de los grandes eventos como catalizadores de transformaciones urbanas, subrayando la importancia de planificaciones que consideren su impacto a largo plazo y el uso posterior de las infraestructuras creadas.

El proyecto también pone en evidencia el potencial de revalorizar edificios en desuso, no solo como una forma de preservar su relevancia histórica, sino también como un medio para integrarlos activamente en las dinámicas contemporáneas de la ciudad. En este sentido, destaca la relevancia de la arquitectura de grandes eventos como parte esencial del patrimonio del siglo XX, planteando estrategias que equilibran innovación y respeto por el legado arquitectónico.

Si bien la intervención propuesta para el Pabellón del Futuro puede servir como referencia para otras intervenciones, no debe considerarse un modelo replicable directamente. Cada contexto urbano y cada edificio presentan demandas específicas que requieren un análisis detallado y soluciones personalizadas para garantizar una intervención exitosa. Este estudio, por lo tanto, enfatiza la importancia de comprender las particularidades de cada caso, proponiendo un enfoque adaptable que priorice la lectura sensible del entorno y las necesidades locales.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Me gustaría agradecer, en primer lugar, al Profesor Márcio Albuquerque Buson, quien me orientó durante un año para la elaboración de este proyecto. Luego, agradecer a la profesora Flaviana Barreto Lira por también acompañarme en este proceso. Agradezco a mi familia por nunca dejarme rendir y a mis amigos de Sevilla por hacerme enamorar de esta maravillosa ciudad.

8. REFERENCIAS

- Arup. (s.f.). *Committed to being the 'greenest games' so far*. Consultado el 8 de diciembre de 2022. <https://bit.ly/3C0UxVP>
- BIG. (2010). *Denmark Pavilion, Shanghai Expo 2010*. ArchDaily. Consultado el 25 de enero de 2023. <https://bit.ly/3PAaJAX>
- Bureau International des Expositions. (s.f.). *Expo 1992 Seville*. Consultado el 13 de diciembre de 2022. <https://www.bie-paris.org/site/en/1992-seville>
- Comover. (2012, 6 de noviembre). *Metabolismo Japonês - Parte 3 [ou a Expo '70]*. Comover-arq. Consultado el 2 de febrero de 2023. <https://bit.ly/3PAaLSB>
- Corral, J. Á. (2022, 2 de julio). *Se celebra el Día de Honor de U.T.E-Energía en Expo 92*. Asociación Legado Exposevilla. Consultado el 12 de diciembre de 2022. <https://bit.ly/3C4irQd>
- EduHub Lisbon. (s.f.). *Parque das Nações*. EduHub Lisbon. Consultado el 5 de enero de 2025. <https://bit.ly/4agFLXt>
- Fiederer, L. (n.d.). *AD Classics: Space Needle / John Graham & Company*. Archdaily. Consultado el 1 de febrero de 2023. <https://bit.ly/spceneedle>
- Fiederer, L. (n.d.). *AD Classics: World's Columbian Exposition / Daniel Burnham and Frederick Law Olmsted*. Archdaily. Consultado el 1 de febrero de 2023. <https://bit.ly/chicagoexpo>
- Gusman, M. J. (2022, 10 de febrero). *El Ayuntamiento protegerá con un catálogo 24 edificios y espacios libres de la Cartuja*. Diario de Sevilla. Consultado el 16 de agosto de 2023. <https://bit.ly/4agEMqd>
- ICOMOS. (1964). *Carta Internacional sobre la Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios (Carta de Venecia)*. Consultado el 11 de enero de 2024. <https://bit.ly/4gNLSik>
- Jacobs, J. (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades* (2.^a ed.). Capitán Swing Libros. Consultado el 11 de enero de 2024. <https://bit.ly/3Pyj5J2>

- JEM. (2016, 16 de febrero). *Parte del Pabellón del Futuro abrirá en 2017*. Asociación Legado Exposevilla. Consultado el 11 de diciembre de 2022. <https://bit.ly/3PwJqHf>
- Junta de Andalucía. (2017). *El Pabellón del Futuro, un edificio emblemático de la Expo '92*. Consultado el 30 de noviembre de 2022. <https://bit.ly/folletoPF>
- Junta de Andalucía. (s.f.). Obras de adecuación parcial del sector sur del edificio socio-cultural - Pabellón del Futuro a sede de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales. Consultado el 30 de noviembre de 2022. <https://bit.ly/4haqbPz>
- Junta de Andalucía. (s.f.). Redacción del proyecto básico de ejecución y dirección de obras para actuación de reparaciones en zona norte anexa al Pabellón del Futuro. Consultado el 30 de noviembre de 2022. <https://bit.ly/3WgqArP>
- Lerner, J. (2004). *Acupuntura urbana*. IAAC. Consultado el 11 de enero de 2024. <https://bit.ly/42c33fo>
- Lin, L., & Danziger, B. (2007). The imaginative engineer: Peter Rice (1935-1992). [S. l.]: Structure Magazine.
- Lisboa Antiga. (2018, 10 de febrero). *[Tweet]*. X. Consultado el 10 de enero de 2023. <https://bit.ly/4aaGFVH>
- McNerthney, C. (2012, abril). *Seattle 1962 World's Fair in photos: Century 21 theme began April 21, 1962*. Seattle Pi. Consultado el 10 de diciembre de 2022. <http://bit.ly/40593Uq>
- Merin, G. (n.d.). *AD Classics: The Crystal Palace / Joseph Paxton*. Archdaily. Consultado el 30 de enero de 2023. <https://bit.ly/ADclassicsCrystalPalace>
- Museo de la Expo 92. (s.f.). *Pabellones Temáticos de la Exposición*. Consultado el 5 de diciembre de 2022. <https://bit.ly/3DUwPer>
- NYPAP. (n.d.). *City Beautiful Movement*. NYPAP. Consultado el 1 de febrero de 2023. <https://bit.ly/4jfQxSe>
- Olympics. (2019, 14 de junio). *Barcelona 1992: A model of Olympic Legacy*. Consultado el 3 de diciembre de 2022. <http://bit.ly/3WeNPm3>
- Olympics. (2019, 10 de junio). *Coastline renewal*. Consultado el 3 de diciembre de 2022. <https://bit.ly/3WeNSOL>
- Olympics. (2019, 8 de junio). *Improved road links*. Consultado el 3 de diciembre de 2022. <https://bit.ly/3PSb55P>
- Olympics. (2021, 2 de septiembre). *London 2012: engaging, inspiring and transforming*. Consultado el 9 de diciembre de 2022. <https://bit.ly/4ja6QzP>

- Overstreet, K. (2021, 16 de abril). *Are World's Fairs a Thing of the Past? The Role that Architecture Played on One of History's Biggest Stages*. Archdaily. Consultado el 11 de diciembre de 2022. <https://bit.ly/papeldasexposinternacionais>
- Pala, A. (2017, 1 de diciembre). *Barcelona '92, mucho más que unos Juegos*. Consultado el 3 de diciembre de 2022. <https://bit.ly/4fNMdq5>
- Passaporte 92. (s. f.). *Pabellón Plaza del Futuro*. Consultado el 11 de diciembre de 2022. <https://bit.ly/4agFV0Z>
- PCT Cartuja. (s.f.). *El parque y su sociedad gestora*. Consultado el 5 de diciembre de 2022. <https://www.pctcartuja.es/en/the-park.html>
- Queen Elizabeth Olympic Park. (2022, 21 de abril). *Queen Elizabeth Olympic Park, 10 Years on*. Consultado el 9 de diciembre de 2022. <https://bit.ly/queenelizabetholympicpark>
- Rawn, E. (2018, 21 de mayo). *Um laboratório de arquitetura: a história das exposições mundiais*. Archdaily. Consultado el 29 de enero de 2023. <https://bit.ly/historiadasesposiçõesmundiais>
- Seattle Municipal Archives. (s.f.). *The City of Seattle and the 1962 World's Fair*. Consultado el 10 de diciembre de 2022. <http://bit.ly/3C36oCO>
- Sevilla 21. (2020, 21 de abril). *Canal de los Descubrimientos*. Consultado el 12 de diciembre de 2022. <http://www.sevilla21.es/?p=1862>
- Sevilla Insolita. (2019, 14 de diciembre). *[Tweet]*. X. Consultado el 25 de enero de 2023. <https://bit.ly/429C581>
- Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92. (1992). *Guía Oficial Expo '92* (1.ª ed.). España: Autor. Consultado el 30 de noviembre de 2022. <https://bit.ly/4fSRsVE>
- Solutions for Outdoor Climate Adaptation. (2020, 10 de agosto). *One of the biggest concerns is the availability of water*. Consultado el 13 de diciembre de 2022. <https://bit.ly/Esferabioclim>
- Urbex.nl. (s. f.). *Expo '92: The abandoned Expo site in Spain*. Consultado el 13 de diciembre de 2022. <https://www.urbex.nl/expo-92/>
- Verdeden. (2013, 19 de marzo). *20 años de paisajismo de EXPO 92: los espacios públicos*. Consultado el 13 de diciembre de 2022. <https://bit.ly/4jcHIZ1>
- Wikipedia. (s.f.). *Archivo: Expo Sevilla3.jpg*. Wikipedia. Consultado el 25 de enero de 2023. <https://bit.ly/3C4i209>
- Wilma, D. (2006, July 20). *Leaky Coliseum roof halts Seattle SuperSonics-Phoenix Suns game, the first National Basketball Association contest called on account of rain, on January 6, 1986*. HistoryLink. Consultado el 10 de enero 2025. <https://historylink.org/File/7860>

APRENDER A CUALQUIER EDAD. PROYECTO DE APRENDIZAJE PARA MAYORES Y JUBILADOS CON EL ARTE, LA CULTURA Y LAS MANIFESTACIONES DE FE EN UNA CIUDAD PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD

JUAN PEDRO RIVERO GONZÁLEZ
Departamento de Didácticas Específicas

1. INTRODUCCIÓN

En la Facultad de Educación, y en concreto en las asignaturas de didáctica de las Ciencias Sociales de los grados de Infantil y Primaria, se vienen desarrollando acciones encaminadas a aprender a enseñar con el recurso didáctica de los itinerarios patrimoniales. Es lo que se viene denominando aprendizajes contextuales, que involucran en el proceso de enseñanza aprendizaje los escenarios históricos y culturales. Mucha bibliografía avala lo beneficioso de estos itinerarios docentes. ¿Son válidos solo para la formación docente universitaria de los futuros docentes, o puede serlo en la formación continua vinculados a la formación de mayores, incluso de jubilados, en nuestras universidades?

El patrimonio cultural y religioso son una escuela de conocimiento del pasado de una determinada sociedad. No hay peor experiencia social que el divorcio entre la fe y la cultura, pues una fe que no se hace cultura es una fe muerta o peligrosa.

Mirando las experiencias culturales de la Ciudad de San Cristóbal de La Laguna, desde la que presentamos esta colaboración al Congreso, se puede percibir la vitalidad de la rica experiencia de las generaciones pasadas que sentía la importancia de promover la educación integral de la sociedad, de embellecer lo que es de todos y que sirve para el crecimiento de todos.

Estas rutas didácticas que se han organizado pretenden ofrecer una aproximación a la historia de la Ciudad poniendo en diálogo el arte, la cultura y la experiencia de la fe. Sin alguna de estas tres patas no se sostiene el taburete de la memoria social que configura la identidad de la ciudad.

Es del todo conocida la importancia que tiene la aproximación histórica cuando es contextualizada. Los lugares, en cuanto espacios tangibles que podemos recorrer, son un complemento extraordinario para el estudio de la historia y la cultura. Los hechos acontecen en lugares. Y en esos lugares quedan las cicatrices de la vida de otras personas en otras épocas. ¿Qué pretendemos?

1. Conocer la historia de la Ciudad de San Cristóbal de La Laguna.
2. Reconocer el arte que contienen los templos y conventos en los que ha quedado marcado la identidad de la ciudad.
3. Realizar una aproximación a la cultura de la ciudad de los adelantados desde aquellos espacios religiosos más significativos.

Para ello contaremos con la mirada interdisciplinar de una serie de profesores que conocen, como fruto de sus investigaciones, la riqueza que se despliega en el diálogo entre “cultura, arte y fe” en la Ciudad que es, a la vez, primera institución civil de la isla, sede de la diócesis Nivariense y cuna de los estudios universitarios y de la actual Universidad De San Fernando de La Laguna.

Cada participante realizará y presentará una propuesta concreta como fruto de su aprendizaje y reflexión a los compañeros. Este esfuerzo personal hará posible que haya tantos itinerarios como itinerantes en él y todos los participantes se vean enriquecidos por la aproximación realizada por cada uno de ellos. Su contenido puede tener dos modalidades:

- Una síntesis global que recoja una reflexión sobre la totalidad de la experiencia.
- La elección de un tema concreto y su profundización particular.

Los itinerarios propuestos fueron cinco:

0.- *Introducción general y visión de conjunto.* (Ermita de San Roque)

1.- *El Santuario del Cristo de La Laguna y el espíritu franciscano.* (Santuario del Cristo y Monasterio de las Claras)

2.- *Orígenes de la educación general y universitaria en Canarias.* (Ex-convento de Santo Domingo, Casa Mesa y Ex-Convento de San Agustín)

3.- *La evolución histórica de una diócesis y sus referencias artísticas: iglesia de Santo Domingo de Guzmán.* (Iglesia de Santo Domingo)

4.- *La Laguna desde arriba. La Villa de arriba y la Villa de abajo y el origen de la diócesis Nivariense.* (Catedral de La Laguna e Iglesia de la Concepción)

5.- Síntesis final: *“El arte, la cultura y la fe como espacio contextual del conocimiento de la identidad de una ciudad”.*

1. LA FORMACIÓN CONTINUA Y EL APRENDIZAJE PERMANENTE

La comprensión del aprendizaje como un itinerario cerrado a un momento puntual de la vida ha sido superado desde hace tiempo en la comprensión de la educación académica. No solo por la humildad ganada por el conocimiento científico que reconoce que los avances están siempre en un momento de evolución inacabado, sino porque la misma persona es una realidad dinámica y compleja que vive en la búsqueda permanente. Nadie puede decir con coherencia que ya sabe todo lo que debe saber y no necesita más. No es cierto y, por otro lado, no contribuye al desarrollo personal humano en coherencia con su condición dinámica. De más está el reconocimiento de que la educación en el ámbito de las universidades de mayores ofrecen a la salud integral de las personas. (Alheit, P., & Dausien, B. 2008) La educación es a lo largo de toda la vida o no será educación en sentido humano.

En este sentido, el estudio contextual ofrece una oportunidad de formación continua en momentos en los que la prisa laborar ha dejado sitio a la reflexión gratuita y libre. Por eso, consideramos importante que podamos acceder al espíritu radical de la contextualización del conocimiento.

1.1. CONCEPTO DE APRENDIZAJE CONTEXTUAL Y ACTIVO: DEFINICIÓN Y BENEFICIOS.

Cuando decimos aprendizaje contextualizado o contextual nos referimos a una metodología educativa que se centra en la participación activa del estudiante en su propio proceso de aprendizaje, vinculando los conocimientos teóricos con situaciones reales y prácticas. En otras palabras, se trata de aprender haciendo y aplicando lo aprendido en contextos significativos. En nuestro caso, aprender visitando, viendo *in situ* aquello de lo que la teoría habla. (Escobar, A. I. J., & Caveda, D. A. 2016)

La superación del ideologismo en la educación pasa por aportar experiencias prácticas de que no hay realidad al margen de las cosas reales. (Beltrán, M. 1982). La reflexión latinoamericana ha sido muy rica a este respecto (Ellacuría, I. 1990) ofreciendo el marco contextualizador como espacio de aprendizaje y de comprensión de la realidad social.

En nuestro caso, conocer la historia pasada de una sociedad concreta como es la de San Cristóbal de La Laguna, no es solo ofrecer lecturas de investigadores que han recogido los eventos más significativos de su pasado. Poner al alumnado frente a la realidad en sus huellas convierte el texto en realidad tangible. Es una extraordinaria manera de no reducir el estudio a la recepción de información, sino a la verificación de la misma accediendo sensiblemente a lo que las huellas del pasado dan de sí para ayudar a comprender el presente que habitamos.

1.2. EL PAPEL DE LA EDUCACIÓN A LO LARGO DE LA VIDA: IMPORTANCIA PARA EL BIENESTAR FÍSICO, MENTAL Y SOCIAL.

Los estudios evidencian la importancia de la educación a lo largo de toda la vida y en el bienestar integral de la persona. El aprendizaje estimula nuestro cerebro, mejora nuestra capacidad de concentración, memoria y resolución de problemas. La educación nos ayuda a

comprender nuestras emociones, a gestionarlas de manera saludable y a establecer relaciones interpersonales positivas. El logro de metas a través del aprendizaje refuerza la confianza en nosotros mismos y mejora nuestra autoestima. (Estella, A. M., & Vera, C. S. 2008)

Estos itinerarios formativos que se proponen, además de estos beneficios psico-emocionales, ofrecen la ocasión de contrastar la vida personal con otras vidas y enriquecer por la vía del contraste el desarrollo personal.

1.3. EL ARTE, LA CULTURA Y LA FE COMO HERRAMIENTAS DE APRENDIZAJE

Pero entremos en el contendio, dejando a un lado los beneficios extra-académicos que ofrecen los itinerarios contextuales. Conocer la realidad social de una comunidad y aproximarnos a su historia pasada necesita, también en este caso, contextulizar sus experiencias a través de aquellos aspectos que han dejado huella y a lo que podemos tener acceso. Entre ellos, el arte es un aspecto especialmente relevante. El patrimonio artístico, en sus múltiples manifestaciones, nos habla de la comunidad que hubo y en ellos deja su huella. Nos evoca no solo la realidad socioeconómica que aconteció, sino sus experiencias culturales, y espirituales que configuran sus relaciones sociales.

Una ermita es un espacio cultural, evidentemente, que encierra aspectos arquitectónicos de fábrica que dan cuenta de la técnica del momento constructivo. Pero una ermita es, además, un lugar de encuentro con una finalidad peculiar que responde a la demanda espiritual de una comunidad local. Si este aspecto de la experiencia religiosa se obvia, la aproximación contextual no es plena. Una sociedad pudiera ser conocida en su cuerpo, en su carne social, en los elementos tangibles que la identifican. Pero también tiene alma, anhelos, espiritualidad. Un lugar o espacio cultural ofrece evocaciones artísticas y espirituales que se nos presentan como huellas del pasado.

Detrás de un monumento hay valores y formas de enfrentar la vida ordinaria, una escuela de esperanza y un espacio de ilusiones. Esa aproximación es capaz de despertar una aproximación crítica y empática en relación al ayer de una sociedad. De esta certeza surge nuestra intención de

no obviar la experiencia religiosa de una comunidad en una aproximación histórica contextualizada. El arte, la cultura y la fe se relacionan tan íntimamente, que en su concomitancia ofrece la capacidad de acceder a una indagación que busca la integridad de lo real concreto del pasado.

2. EL PROYECTO: DISEÑO Y METODOLOGÍA

En sentido general, el objetivo pretendido es ofrecer una aproximación histórica a una Ciudad como es San Cristóbal de La Laguna, desde una serie de visitas culturales en las que los participantes puedan descubrir los múltiples aspectos que configuran el ayer de una comunidad social (educación, política, economía, conflictividades, etc.) y desde el eco espiritual ubicado en las manifestaciones del arte religioso. A este objetivo fundamental, responden, luego, otros aspectos concretos y específicos que darán sentido a la experiencia docente.

2.1. OBJETIVOS ESPECÍFICOS: QUÉ SE BUSCA LOGRAR CON EL PROYECTO.

- Conocer el arte religioso de la Ciudad de San Cristóbal de La Laguna
- Reconocer las vinculaciones que el arte y la cultura tienen en la configuración de una sociedad
- Acceder al alma de una población que deja huella en su flokñore y en sus manifestaciones religiosas.
- Conocer la historia de la sociedad desde las huellas culturales.

2.2. PARTICIPANTES

Los participantes son miembros de la Asociación EUAM (Estudiantes Universitarios Adultos y Mayores) vinculada a la universidad de La Laguna. Las actividades se organizan para un número no superior a 35 para facilitar la participación y la visita adecuada a los lugares correspondientes. Todas las personas matriculadas son jubiladas o mayores, y han de solicitar una inscripción adicional para esta actividad complementaria. Hay un alto interés por parte de los participantes y una cultura media-alta en los mimos, lo que facilita el diálogo y el contraste de opiniones sobre aspectos variados del itinerario. El perfil de los

participantes ha sido de jubilados con inquietud cultural alta, entre 60 y 80 años, en su mayor parte graduados universitarios.

2.3. ACTIVIDADES

Los itinerarios propuestos fueron cinco, además de una introducción general en el que se presentaron la experiencia global y la metodología a emplear.

Introducción general y visión de conjunto. (Ermita de San Roque). Se realizó en este espacio por la oportunidad de contemplar desde un mirador en alto el rostro general de la ciudad de La Laguna y contrastarlo con algún mapa de la época. Fue la ocasión para hablar del copatro-nazgo de San Roque y su significado como referentes de protección.

1. El Santuario del Cristo de La Laguna y el espíritu franciscano. (Santuario del Cristo y Monasterio de las Claras). La orden franciscana está unida al origen de la Conquista de Canarias. Estas dos visitas ofrecerán contacto con el origen de la evangelización de estas tierras y su configuración espiritual. Para ello el Santuario del Cristo tiene la huella de la comunidad de frailes franciscanos en la Ciudad de La Laguna, así como en el museo y convento de las Clarisas se custodia infinidad de elementos históricos de la espiritualidad franciscana. Aspectos como la providencia, la ayuda mutua, la fraternidad, la alegría compartida, etc., son aspectos que irradian de esta presencia y experiencia religiosa.
2. Orígenes de la educación general y universitaria en Canarias. (Ex-convento de Santo Domingo, Casa Mesa y Ex-Convento de San Agustín). La educación en sus niveles diferentes, desde las escuelas de primeras letras hasta los estudios superiores universitarios. Los tres lugares presentados fueron espacios de enseñanzas que configuraron la identidad de la ciudad. La primera universidad de Canarias, y la experiencia de fundaciones de conventos con la obligación de crear escuelas de primeras letras para la sociedad está detrás de su presencia.
3. La evolución histórica de una diócesis y sus referencias artísticas: iglesia de Santo Domingo de Guzmán. (Iglesia de Santo Domingo). La evolución histórica en el tiempo deja huellas en

las manifestaciones artísticas. Un templo del s. XV ofrece un conjunto de elementos evolutivos que cuentan la historia de una ciudad. La historia y sus expresiones artísticas, diferentes modelos constructivos, distintas sensibilidades, etc. se dan cita de manera conjunta entre los muros de esta iglesia que custodia el ayer y el hoy de la comunidad que en ella se reúne.

4. La Laguna desde arriba. La Villa de arriba y la Villa de abajo y el origen de la diócesis Nivariense. (Catedral de La Laguna e Iglesia de la Concepción). Entre las torres de la catedral y la de La Concepción tendremos ocasión de acceder a espacios donde de ordinario no se accede y a visibilizar la dualidad que aparece en toda configuración social humana. Si inicialmente se contempló la ciudad desde lo alto del espacio de la Ermita de San Roque, ahora se contempla desde arriba junto al espacio sonoro de dos campanarios que han hecho -y siguen haciendo- eco sonoro de la Ciudad.
5. Síntesis final: “El arte, la cultura y la fe como espacio contextual del conocimiento de la identidad de una ciudad”. En este último momento serán el alumnado quienes compartan su producción investigadora y su síntesis creativa personal. Este momento si al de síntesis tiene una importancia fundamental para valorar la trilogía pretendida en nuestro objetivo inicial.

Todo este itinerario estrá jalonado de la participación activa del alumnado, ofreciéndole la posibilidad de contactar con expertos que respondan a sus inquietudes.

3. CONCLUSIONES

Entre las conclusiones más evidentes alcanzadas en el presente proyecto, destacamos:

- a. La educación no se limita a la etapa escolar. El derecho a aprender y desarrollarse intelectualmente es inherente a toda persona, independientemente de su edad. Los programas de aprendizaje para mayores y jubilados reconocen y promueven este derecho fundamental, contribuyendo a una sociedad más justa y equitativa.

- b. Las expresiones artísticas, culturales y religiosas enriquecen la vida de las personas a todos los niveles: cognitivo, emocional y social. Al integrar estas dimensiones en los programas de aprendizaje, se fomenta un desarrollo integral de los participantes, fortaleciendo su identidad y sentido de pertenencia.
- c. Las ciudades patrimonio de la humanidad ofrecen un entorno único para el aprendizaje experiencial. Los monumentos, los espacios públicos, los museos y las tradiciones locales se convierten en auténticas aulas al aire libre, donde los participantes pueden aprender de manera activa y significativa sobre su historia y su cultura.
- d. Los programas de aprendizaje para mayores y jubilados ofrecen una oportunidad valiosa para fomentar el intercambio de conocimientos y experiencias entre diferentes generaciones. Los adultos mayores pueden transmitir su sabiduría y sus valores a las generaciones más jóvenes, mientras que los jóvenes pueden aportar nuevas perspectivas y energías.
- e. El aprendizaje continuo contribuye a mejorar la calidad de vida de las personas mayores de diversas maneras: reduce el riesgo de deterioro cognitivo, fomenta la socialización, aumenta la autoestima y proporciona un sentido de propósito.
- f. A través de visitas guiadas por el casco histórico de la ciudad, los participantes descubrirán la rica historia y el patrimonio arquitectónico de nuestra localidad. Al explorar monumentos emblemáticos y lugares de interés cultural, los mayores y jubilados no solo ampliarán sus conocimientos, sino que también fortalecerán su vínculo con el lugar donde viven, reconociendo la importancia de preservar nuestro patrimonio para las futuras generaciones.
- g. Estos itinerarios suponen la posibilidad de vincular la experiencia docente previa y universitaria con la posterior y entre personas mayores. La interacción metodológica ofrece una riqueza peculiar que debemos seguir explotando.

4. REFERENCIAS

- Alheit, P., & Dausien, B. (2008). Procesos de formación y aprendizaje a lo largo de la vida. *Revista de Sociología de la Educación-RASE*, 1(1), 24-48.
- Mederos-Piñeiro, M. (2016). La formación de competencias para la vida. *Ra Ximhai*, 12(5), 129-144.
- Campos, B. B. (2006). La formación a lo largo de la vida: exigencias sociolaborales-desarrollo personal. *Educación*, 38, 15-32.
- Escobar, A. I. J., & Caveda, D. A. (2016). La formación integral y contextualizada: Presupuestos para su pertinencia en la educación superior. *REVISTA CIENTÍFICA ECOCIENCIA*, 3(6), 1-12.
- Beltrán, M. (1982). La realidad social como realidad y apariencia. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (19), 27-53.
- Ellacuría, I. (1990). *Filosofía de la realidad histórica*. UCA editores.
- Estella, A. M., & Vera, C. S. (2008). La enseñanza en competencias en el marco de la educación a lo largo de la vida y la sociedad del conocimiento. *Revista iberoamericana de educación*, 47, 159-183.
- Hernandis, S. P. (2005). El apoyo social y las relaciones sociales de las personas mayores. *Gerontología: actualización, innovación y propuestas*. Madrid: Pearson Educación, 221-256.
- Gómez, F. G. (2021). El Cristo de La Laguna en sus quinientos años. Contextos, análisis y relaciones con el arte de su tiempo. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 52, 313-338.
- Navarro Mederos, M. A., (2005) *Antecedentes y creación de la Diócesis de San Cristóbal de La Laguna o Nivariense*. Actas del XIX Congreso de la Asociación celebrado en Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas (15 al 20 de septiembre de 2003), págs. 79-151.
- Rivero González, J. P. (2002). *La formación sacerdotal en la diócesis de San Cristóbal de la Laguna*, Tenerife (1819-1991).

